

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Priscila Haydée de Souza

***EXPRESSIVIDADE ORAL NO CINEMA:
Diálogos com a Fonoaudiologia***

MESTRADO EM FONOAUDIOLOGIA

**São Paulo
2010**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Priscila Haydée de Souza

***EXPRESSIVIDADE ORAL NO CINEMA:
Diálogos com a Fonoaudiologia***

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em Fonoaudiologia, a orientação da Profa. Dra. Léslie Piccolotto Ferreira.

**PUC
São Paulo
2010**

Banca Examinadora

Aprovada em: ____/____/____

DEDICATÓRIA

Aos meus pais,
pela grande história de amor
que sempre me contaram
em seus cuidados e carinhos
dedicados a mim.
Por terem sido tão sólidos
nas bases essenciais
que me fortalecem
dia após dia.

"O cinema não tem fronteiras nem limites.
É um fluxo constante de sonhos." (Orson Welles)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a **Deus** por todo aprendizado, pelas oportunidades, pelos milagres, pela vida. Agradeço a Ele, pois sozinha, não teria dado conta.

Agradeço a meus pais, **Luiz e Fátima**, pela incondicionalidade do amor, do apoio, da aceitação. Eles foram fundamentais para que eu concluísse este trabalho. À minha avó, **Haydée Rosa de Santa Cruz Oliveira**, por me amar tanto e sentir tanto a minha falta.

À minha querida orientadora, **Léslie Piccolotto Ferreira**, pelas orientações e iluminações. Pelos colos, sorriso sempre presente, entusiasmo e pela confiança em mim.

Aos diretores e atores que participaram deste estudo, tão carinhosos e disponíveis, meio ao cotidiano agitado. Não poderei citar nomes, mas sou muito grata. Esta dissertação é, também, deles.

Aos pareceristas deste estudo: **Izabel Cristina Viola**, por ser sempre disponível e carinhosa; **Mary Jane Spink**, por ser tão acolhedora e disposta a me ajudar, por me direcionar nas análises; **Mário Santana**, pelas conversas e explicações tão generosas; **Maria Laura Wey Märztz**, pela parceria e sugestões; e **Eliana Maria Gradim Fabron**, minha primeira “mãe científica”, pelo carinho e apoio sempre presentes desde a graduação.

A duas professoras que não estiveram diretamente ligadas a este estudo, mas que fizeram grande diferença em minha vida e carreira profissional: **Mara Suzana Behlau**, minha orientadora de especialização, por cobrar sempre o melhor de mim e valorizar cada esforço; **Marta Assumpção de Andrada e Silva**, minha professora em várias disciplinas do mestrado, por toda sua dedicação, atenção, carinho e paixão pelo trabalho. Juntamente à minha orientadora de mestrado e de graduação, tenho grande carinho e gratidão por tudo que aprendi com elas.

Aos professores e amigos da **Graduação em Fonoaudiologia da UNESP**, em Marília.

Aos professores e amigos da **Especialização em Voz do CEV**, em São Paulo.

Aos professores e amigos do **PEPG em Fonoaudiologia da PUC**, em

São Paulo.

Aos amigos do grupo **LABORVOX** e a todos os colegas da área da voz.

Em especial aos fonoaudiólogos e amigos **Carla Destro, Natally Ribeiro, Natália Zambotti, Tiago Melo, Beatriz Reis, Fábria Evangelista, Camila Loiola, Ana Carolina Ghirardi, Ana Carolina Fernandes, Roberto Felisette, Fernanda Rodrigues e Andréia Puhl**, por me acompanharem também nesta etapa.

À **Virgínia Rita Pini**, secretária do PEPG em Fonoaudiologia da PUC-SP, que sempre me socorreu e me acalmou quando as datas se aproximavam.

Aos meus irmãos, **Cyrus Rudh de Souza e Rodrigo Luiz de Souza**, por tomarem meus chás quando criança e pelas risadas. À **Fernanda Morgado de Souza**, minha cunhada-irmã, por ser tão carinhosa e pelo meu sobrinho Luiz Gustavo.

A minha tia **Eny Pires de Souza, Morgana Pires de Souza e Bárbara**, que me acolheram por tanto tempo em sua casa e sempre torceram por mim.

À **Tania Cesar Hoff**, por ser um exemplo muito bonito.

À **Daniele Maciel da Silva**, por ser amiga incondicional e fundamental. Pelos conselhos e torcida.

À **Paula Mendonça Moraes**, por ser minha amiga desde a infância e me acompanhar em todas as fases, fazendo parte da minha família.

Aos amigos **Paula Nascimento, Valquíria Ribeiro e Gabriel Steinicke**, pelos anos de alegria.

Ao **Carlos Weidlich**, por me ensinar que “o melhor aço passa pelo fogo” e pelo carinho recíproco.

A todos que, embora não mencionados, contribuíram de alguma forma com a realização desta pesquisa.

Ao apoio financeiro do **CNPq** para a realização deste trabalho.

RESUMO

Esta dissertação teve como objetivo analisar a questão da expressividade oral no cinema a partir de levantamento temático, que partiu de entrevista aberta, com profissionais do meio. O trabalho do ator nesse meio possui demandas específicas. A elaboração de um filme envolve muitos processos, junto às possibilidades tecnológicas e infra-estrutura. O que pensar sobre voz e fala no cinema? Quais processos envolvem a construção da expressividade oral no cinema? Existem dificuldades? O fonoaudiólogo pode atuar?

Foram realizadas entrevistas abertas a seis diretores, seis atores e uma editora de som, todos com experiência em cinema, sobre o tema da pesquisa. Essas entrevistas foram transcritas e analisadas por quadros temáticos, seguindo proposta de Spink (2004). A partir desses temas, foi possível organizar uma proposta didática para melhor compreender a expressividade oral no cinema.

O processo para a construção dessa expressividade envolve a formação desta, com a instrumentalização prévia, as influências do roteiro, da direção e das assessorias de preparadores de elenco e fonoaudiólogos; envolve as tecnologias de apoio e infra-estrutura; e a fragmentação da expressividade oral. São características da expressividade oral no cinema, o naturalismo, a irreversibilidade, o caráter intimista, a arte e o entretenimento. Dentre os objetivos encontrados, deve atingir os ideais da direção e transmitir verdade, com inteligibilidade, continuidade, estética e harmonia ou organicidade.

Segundo os entrevistados, a dificuldade mais apontada está na formação, no preparo da expressividade oral, mais especificamente na instrumentalização prévia e processo criativo, devido a procedimentos muito intuitivos, subjetivos, fator que também prejudica a comunicação entre diretor, ator, preparadores de elenco e equipe técnica. Outra dificuldade está relacionada às tecnologias de apoio e infra-estrutura, por ruído ambiental, equipamentos deficientes e despreparo da equipe técnica. O reparo dos problemas da fase de captação envolve edição e dublagem. A dublagem é, também, uma dificuldade para a maioria dos entrevistados.

A assessoria fonoaudiológica, se embasada das necessidades específicas do meio, pode ser sensível em todas as etapas do processo de construção da expressividade oral no cinema. Há um conhecimento limitado por parte dos profissionais do meio cinematográfico, cujo mito maior está em acreditar que Fonoaudiologia atua apenas nos distúrbios. Por outro lado, haja talvez um desconhecimento dos fonoaudiólogos em relação às necessidades do meio e pouca ousadia em propor sua atuação.

Palavras-chave: Expressividade oral, Atores, Voz, Fala, Cinema, Fonoaudiologia.

ABSTRACT

This project aimed to analyze the issue of oral expressivity in cinema from thematic survey, which came from open interviews with film professionals. The actor's work in this environment has specific demands. The preparation of a film involves many processes, including the technological possibilities and infrastructure. What to think about voice and speech at the cinema? Which processes the construction of oral expressiveness involves in cinema? There are difficulties? The speech, language and hearing scientist can act?

Were interviewed six directors, six actors and one sound editor, all of them with film experience, about this research theme. These open interviews were transcribed and analyzed by thematic frameworks, following the proposal of Spink (2004). From these themes, it was possible to organize a didactic proposal to better understand the oral expressivity in cinema.

The process for the construction of oral expressivity involves the formation of this, with the previous instrumentation, the script and director influences, and coaches cast and speech therapists; involves support technologies and infrastructure, and fragmentation of oral expressivity. Naturalism, irreversibility, the intimate nature, art and entertainment are features of oral expressivity in cinema. Achieve the objectives of the movie director and to express truth, with intelligibility, continuity, aesthetic and harmony or organicity are the goals of oral expressivity in film.

According to respondents, the most frequently cited difficulty is in training, in the preparation of oral expressivity, specifically in the previous instrumentation and creative process, because the processes are very intuitive, subjective, factor that complicates the communication between director, actor, coaches cast and sound designers. Another difficulty is related to support technology and infrastructure for environmental noise, poor equipment and unprepared technical team. The repair of the problems of the filming time or audiovisual record involves editing and dubbing. The dubbing is also a difficulty for most respondents.

The speech, language and hearing scientist advice, if based on the specific needs of the environment, can be sensitive at all stages of the construction of oral expressivity in cinema. There is a limited knowledge among professionals of the cinema whose biggest myth is to believe that Speech Therapists acts only in the disturbances. Moreover, perhaps Speech Therapists ignores the needs of the film context and maybe they are a little boldness in proposing their work.

Keywords: Oral Expressivity, Actors, Voice, Speech, Movie, Speech-Language-Hearing Sciences.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
REVISÃO DE LITERATURA	17
CONTEXTO CINEMATOGRAFICO	18
A FONOAUDIOLOGIA E A EXPRESSIVIDADE ORAL DO ATOR DE CINEMA	27
PREPARAÇÃO DO ATOR NO CINEMA	35
OBJETIVO GERAL	40
MÉTODO	41
SELEÇÃO DOS SUJEITOS	41
COLETA DOS DADOS	42
ANÁLISE DOS DADOS	43
CONTEXTUALIZAÇÃO DOS SUJEITOS E ENTREVISTAS	45
RESULTADOS	49
EXPRESSIVIDADE ORAL NO CINEMA	49
PROCESSO	52
FORMAÇÃO DA EXPRESSIVIDADE ORAL NO CINEMA	53
TECNOLOGIAS DE APOIO E INFRA-ESTRUTURA	90
FRAGMENTAÇÃO DA EXPRESSIVIDADE ORAL	101
PRODUTO	102
EXPRESSIVIDADE ORAL NO CINEMA	103
DISCUSSÃO	113
FORMAÇÃO DA EXPRESSIVIDADE ORAL NO CINEMA	113
TECNOLOGIAS DE APOIO E INFRA-ESTRUTURA	123
FRAGMENTAÇÃO DA EXPRESSIVIDADE ORAL	125
EXPRESSIVIDADE ORAL NO CINEMA	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS	133
ANEXO I	137
ANEXO II	139
ANEXO III	140
ANEXO IV	143

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Procedimentos metodológicos desenvolvidos ao longo do estudo.	45
---	----

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Categorias temáticas a partir da análise das entrevistas com os profissionais do meio cinematográfico.	51
Quadro 2 - Frequência temática a partir dos relatos dos entrevistados.	111

*"Where do I begin?
To tell the story of how great a love can be
The sweet love story that is older than the sea
The simple truth about the love he brings to me
Where do I start?"*

(Trilha sonora em Love Story)

INTRODUÇÃO

Expressividade vem da palavra ‘expressir’ e é entendida como o processo de liberação das tensões internas do falante, reproduzidas em comportamentos manifestos por signos de diferentes naturezas, que englobam voz e fala (Pierce, 1970, 2000).

De acordo com Fónagy (1983), a expressividade está na fala como índice de natureza acústico-articulatório, responsável pelos efeitos de sentido ao reproduzir uma emoção ou atitude, ou ao representar um objeto animado/inanimado, com representação sintomática e simbólica.

Segundo Bakhtin (1997), é a simbolização acústica de fenômenos não-acústicos, a partir da escolha de segmentos ou suprasegmentos que representam propriedades de objetos, sexo (cabe acrescentar à definição de Bakhtin um termo muito empregado atualmente – gênero - que subentende o sexo como atributo biológico somado a uma construção social e histórica de sua representação), atitudes e emoções. O estilo oral surge da expressividade singular recorrente em cada falante, inserido num contexto histórico e constituído a partir de gêneros discursivos.

Entender a expressão como processo de eliminação das tensões internas do falante é admitir que expressar emoções tem origem consciente ou inconsciente, as quais são eliminadas em todos os níveis do aparelho fonador por mudanças fisiológicas que agem de maneira direta na produção oral, gerando variações acústicas proporcionais ao grau de ativação emocional. Tais efeitos fisiológicos possuem características universais, sendo possível reconhecer os estados emocionais dos falantes mesmo em outra língua (Viola, 2006).

Sapir (1927) propôs a análise da fala como traço de personalidade, pois considerou o papel da sociedade e do indivíduo nos níveis: qualidade e

dinâmica da voz, pronúncia, vocabulário e estilo, visto que em cada um desses níveis, as variações sociais (do idioma e hábitos lingüísticos específicos de algum grupo) e as individuais estão contempladas.

Segundo este autor (1927), a voz simboliza de maneira inconsciente grande parte da atitude geral da pessoa.

É possível encontrar na literatura fonoaudiológica várias referências sobre nomenclaturas utilizadas para apontar as convergências e divergências entre imagem vocal e imagem social de um indivíduo (Viola, 2002).

A voz de um indivíduo é formada a partir da fonte glótica, onde as pregas vocais se aproximam e se afastam rapidamente, gerando uma vibração sonora, onda sonora, que se propaga na presença do ar expirado. O som produzido na fonte glótica é modelado pelo trato vocal (paredes da laringe e da faringe), em sua extensão física e demais características, como lubrificação, diâmetro e tensão. Dessa forma, a voz sofre influência da respiração, dos ajustes articulatórios da abertura da mandíbula, movimentação da velo-faringe, dos lábios e da língua. Todos esses ajustes são controlados pelo cérebro (Behlau et al, 2005).

Segundo Fant (1970), com a teoria Fonte-Filtro, a voz é o produto final dessa integração. A partir desse modelo, é possível localizar quais partes do aparelho fonador foram as principais responsáveis pela qualidade sonora produzida.

A qualidade da voz permite a veiculação de informações de diferentes intenções, em variação temporal. Existem as informações que são veiculadas permanentemente (ou ao longo do tempo) e as temporárias (ou quase permanentes). De forma mais permanente são transmitidas informações como sexo, idade e estado físico; de forma mais temporária, controláveis ou não, são transmitidas informações comunicativas e/ou emocionais (Viola, 2006).

Laver (1980), por exemplo, descreveu 53 tipos de ajustes que agrupam

características que variam do neutro para outro atributo referente aos posicionamentos de laringe (fonatório), supralaringe (articulatório) e de tensão.

O estudo de Viola (2006) organizou a construção de conhecimento para os fonoaudiólogos nos estudos sobre expressividade oral, com referenciais importantes da própria Fonoaudiologia, da Psicanálise e da Lingüística. Ao analisar a arquitetura de um ato teatral, trouxe a concepção da voz como gesto, a fim de compreendê-la de maneira dinâmica, flexível e adaptável. Tal concepção traz para a Fonoaudiologia a releitura dos conceitos, na dimensão clínica, das alterações que acometem o aparato fonador e geram as disfonias, bem como na dimensão educativa e terapêutica de seus métodos.

A autora (2006) explicou que o gesto vocal, ou por que não dizer a expressividade oral, é um produto da integração biológica-histórica-psíquica, que ultrapassa os conceitos da anatomofisiologia, e compreende a voz e a fala como expressão, o que expande as possibilidades das pesquisas sobre voz profissional.

O termo expressividade oral foi escolhido por considerar a comunicação, a expressão de significados e sentimentos por meio da oralidade, ou seja, por considerar a expressividade para além da voz, em sua dinâmica na oralidade, como a produção de cada fonema e a escolha de cada palavra pelo seu conteúdo e/ou sonoridade, de maneira consciente ou inconsciente (Viola, 2006).

O cinema lida com expressividade. Ao contar uma história, utiliza recursos visuais e sonoros, que simbolizam informações de intenção comunicativa, histórica e emocional. Com o objetivo artístico e de entretenimento, cultural e/ou comercial, pretende afetar seus espectadores, seja qual for o público alvo. Para afetar, precisa ser verdadeiro, crível, realista. Um filme é produzido por uma equipe e o maior responsável pela expressividade oral no

cinema é o ator. Os atores, profissionais da voz, assumem o papel de representar, de gerar simbolizações por meio das dinâmicas do corpo e da voz, a fim de contar uma história e afetar seus espectadores. Além disso, os atores devem se relacionar com o meio seja teatro, televisão ou cinema, um veículo levará a sua comunicação para alguém, os espectadores, e então sua maneira de representar deve se adaptar à linguagem específica desse meio.

O cinema é considerado por alguns estudos da psicanálise como o inconsciente de uma época, pois faz o ser humano mergulhar no mal ou bem-estar de uma cultura. É o sonhar de olhos abertos, o brincar na tela e na retina (Droguett, 2004).

Os sons sempre tiveram grande influência sobre o psiquismo. A reação das pessoas em relação aos sons da natureza, como vento, trovão; sons animais, como o rugido do leão que assusta ou delimita poder; a reação ao choro ou ao riso de alguém; são alguns exemplos da influência dos sons sobre o psiquismo. O simbolismo sonoro, ou seja, a possibilidade de usar os sons de maneira simbólica, é o que constitui a base da expressividade oral, pois permite que sejam traçados paralelos conscientes e inconscientes com os símbolos de uma cultura (Viola, 2006).

Por vezes, o cinema é referido como uma arte, em grande parte visual, entretanto a trilha sonora e a fala dos roteiros tornam-se essenciais para mover a narrativa e criar o clima emocional da cena. Seus gêneros envolvem formas de narrar com intenções diversas, misturam ficção e realidade, de forma dramática, romântica, cômica, assustadora. Por trás dessas maneiras de narrar existe um simbolismo visual e sonoro. Esta dissertação se propôs a avançar nos estudos do simbolismo sonoro do contexto cinematográfico, dando ênfase aos temas envolvidos na expressividade oral das personagens de cinema.

A Fonoaudiologia pode citar diversos estudos sobre a expressividade oral

de atores no teatro, mas com relação ao cinema, os estudos ainda são poucos. Este assunto será detalhado no segundo capítulo desta dissertação, a tratar sobre a Fonoaudiologia e a Expressividade Oral no Cinema.

O primeiro capítulo a ser apresentado trata do contexto cinematográfico e irá abordar assuntos fundamentais da produção cinematográfica e que caracterizam o trabalho do ator nesse meio, a partir de referências de outras áreas, como cinema e artes cênicas.

O segundo capítulo, mencionado anteriormente, irá apresentar os estudos que a Fonoaudiologia desenvolveu sobre os atores de cinema a fim de esclarecer em que aspecto esta dissertação poderá avançar.

O terceiro capítulo irá apresentar estudos de outras áreas, que não a fonoaudiológica, sobre preparação do ator de cinema.

Haverá ainda mais três capítulos: o quarto irá tratar sobre os sujeitos e o contexto das entrevistas que fizeram parte do corpo desta pesquisa; o quinto, intitulado Expressividade Oral no Cinema, irá conter os resultados deste estudo e suas respectivas discussões; finalmente, o sexto capítulo envolverá uma análise sobre a atuação fonoaudiológica no cinema brasileiro atual.

REVISÃO DE LITERATURA

A revisão de literatura a seguir, será dividida em três partes. A primeira pretende percorrer em outras áreas, que não a Fonoaudiologia, aspectos relevantes do contexto cinematográfico, que podem interferir no trabalho do ator. A segunda parte irá abordar os estudos sobre expressividade oral no cinema, com os referenciais teóricos da Fonoaudiologia. Esta parte seguirá a ordem cronológica, pois o objetivo deste capítulo é apresentar o que já foi estudado sobre cinema na Fonoaudiologia. A terceira parte irá discorrer sobre o papel do preparador de elenco no cinema e seus procedimentos de trabalho. Tanto a primeira parte, quanto a terceira não seguirão a ordem cronológica, mas a ordem do raciocínio, visto que estas tem a finalidade de organizar um conhecimento para o leitor.

CONTEXTO CINEMATOGRAFICO

*A whole new world
A new fantastic point of view
No one to tell us no
Or where to go
Or say we're only dreaming*

(Trilha Sonora em *Aladdin*)

A linguagem cinematográfica é entendida por todas as pessoas de maneira espontânea. Os espectadores de cinema compreendem facilmente que o tempo da história está redimensionado ou que a personagem está fantasiando uma cena que gostaria que acontecesse, devido a ajustes visuais realizados pelas câmeras e edição de imagem. É uma linguagem em grande parte visual, entretanto o som tem grande responsabilidade (Carrière, 1995).

Gêneros como o terror e o suspense evidenciam a importância da trilha sonora na elaboração do clima emocional (Cánepa, 2008).

Entretanto, há cerca de oito décadas, os espectadores que frequentavam as salas de cinema ainda não eram tão habilidosos com a linguagem própria que o cinema inventou e vem elaborando. Um trem na tela, por exemplo, era motivo de pânico para o público, como se fosse sair das telas e invadir o espaço real dos espectadores.

Após tantas décadas, essa linguagem faz parte do inconsciente coletivo. Hoje, se uma personagem é focalizada a olhar através de uma janela alguém que passa na rua, por meio da expressão facial do ator que a representa, é possível prever que ele esteja pensando em algo relacionado à pessoa que passa. Não é necessário que alguém, um locutor, explique a cena (Carrière, 1995).

Dessa forma, também, a tecnologia do cinema é capaz de criar enredos tão bem elaborados em sua montagem, de maneira que esses recursos

visuais se tornem imperceptíveis aos espectadores, os quais recebem a mensagem sem se ater à forma, visto sua efetividade. No cinema, há algo de “como se fosse”, estabelecido por essa convenção da linguagem, que permite ao espectador acreditar e aceitar como real o que é fictício (Munsterberg, 1983).

Para este autor (1983), o cinema supera as formas do mundo exterior e as ajusta aos eventos do nosso mundo interior pela capacidade que a mente tem de manter a atenção, de memorizar, imaginar e de se emocionar. Logo, o cinema é o meio em que a mente encontra prazer verdadeiro, mesmo que fictício. Assim, o espectador não é apenas passivo, iludido, mas usa ativamente seu intelectual e emocional para participar do jogo cinematográfico.

A concepção estética proposta por Munsterberg (1983) coloca o cinema numa posição privilegiada, pois torna o mundo exterior palpável, livre do peso, do espaço, do tempo ou da causalidade.

O principal objetivo do cinema, segundo ele, é retratar as emoções. Por essa razão, a ação é fundamental para o ator, por assegurar a atenção do espectador e transmitir intenções, sentimentos e emoções, ao contrário do teatro, onde há mais frases de efeito e diálogos em grande parte mais intelectuais que emocionais.

As personagens de cinema são sujeitos de experiências emocionais. Para que essas emoções sejam expressas de maneira convincente deve-se manifestar não apenas verbalmente, mas também pelos gestos, atos e expressões faciais, que se entrelaçam no psiquismo e remetem a uma emoção intensa e característica (Munsterberg, 1983).

Munsterberg (1983) refere ainda que os atores podem decorar minuciosamente cada movimento, mas há sintomas emocionais, como o empalidecer, o corar, que fogem ao controle voluntário e que a repetição dos movimentos estimula involuntariamente essas reações.

Para ele (1983), as modulações de voz podem compensar as falhas da impressão visual, quando o rosto não cora, o choro verdadeiro não vem e o suor ou a pulsação da carótida não se tornam evidentes. Explicou que algumas vezes, quando os atores tentam ser verdadeiros demais, acabam por exagerar na mímica facial ou nos gestos. Assim, atores considerados consagrados no teatro podem ser um fracasso no cinema, por confiarem demasiadamente na voz e não se adaptarem à maneira natural de expressão, em que devem transmitir emoções sem palavras. Ainda, o artista de cinema pode ensaiar e repetir as cenas até atingir a emoção necessária. O produtor pode descartar as cenas ruins.

Munsterberg (1983) refere que o cinema pode dispensar atores profissionais, por dispensar a arte de falar - a dicção ou a imitação. Dessa forma, o diretor pode escolher pessoas comuns, não atores, apenas pela semelhança física com as personagens, sem se preocupar com uma formação profissional mais sólida, como no teatro.

O corpo e a fisionomia semelhantes ao ideal para a personagem dão credibilidade à emoção. A maquiagem auxilia na adequação da pessoa ao papel. Outra maneira de expressar as emoções no cinema, e também na vida real, transcendem as reações do próprio corpo, e são percebidas nas roupas, no ambiente, maquiagem, iluminação, ritmo da montagem e trilha sonora (Munsterberg, 1983).

Segundo Pudovkin (1983), um roteiro de filmagem é dividido em seqüências, e cada uma delas em cenas, e essas são construídas a partir de planos, filmados de ângulos variados. O roteirista deve ter a capacidade de colocar o material no papel da forma exata em que aparecerá na tela. Essa organização por partes permite a montagem, que é um dos instrumentos mais significativos do próprio roteirista e do técnico.

Pode-se dizer que o segredo de um bom roteiro se baseia em uma lei da psicologia que diz que emoções geram movimentos e que a imitação desses

pode provocar uma emoção proporcional. Assim, o roteirista deve construir elementos que despertem a atenção do espectador e ao mesmo tempo despertem curiosidades sobre a trama. A montagem deve excitar o espectador por dirigir deliberada e compulsoriamente os pensamentos e associações do mesmo (Pudovkin, 1983).

A fragmentação das gravações dificulta um pouco o trabalho do ator, pois ele pode ficar confuso com relação à emoção que a personagem irá lidar em outras cenas. Além das questões de roteiro na gravação de cenas aleatórias, na gravação de uma mesma cena pode ocorrer a fragmentação para acertos de iluminação, questões de continuidade, posição de câmera, o que dificulta a atuação (Rocha, 2009).

Para Pudovkin (1983), a arte do diretor é criar a partir de imagens plasticamente¹ expressivas, através de planos separados pela montagem, "frases" expressivas e claras, que compõem períodos, a fim de construir a narrativa do filme e afetar os espectadores.

Os diretores representam a assinatura da obra. Embora muitas reflexões sobre a autoria no cinema não neguem a natureza coletiva da produção (Stam, 2000), muitos diretores são reconhecidos por dirigirem trabalhos originais e de grande qualidade. É o ponto de vista do diretor que irá definir suas parcerias e a história a ser contada.

As funções do diretor, segundo Rodrigues (2007), são: instruir a equipe técnica a respeito de como deseja que seja filmado cada plano; controlar o movimento dos atores em cena; administrar o movimento das pessoas envolvidas; atualizar-se a respeito dos orçamentos da produção; e administrar pressões de diversas partes.

O diretor é o responsável por tirar o máximo da interpretação dos atores e tem sobre si a referência e o retorno que o ator precisa para se nortear. O ator pode conhecer tudo sobre a personagem, mas pode não saber qual a

¹ Termo vem de artes plásticas ou belas-artes, cujas formações expressivas são produzidas

intenção desejada pelo diretor ao pensar em determinado enquadramento, por exemplo (Rocha, 2009).

Uma característica presente de maneira abstrata nos filmes é a atmosfera. Muitas vezes, o roteirista registra uma atmosfera geral, para evitar uma descrição detalhada do ambiente. Cabe ao diretor observar e compreender as necessidades plásticas da cena e, então, adequar um cenário ou trilha sonora, por exemplo (Pudovkin, 1983).

Outra característica do cinema é a interação possível das personagens com a ambientação. É comum a presença de cenas dramáticas na chuva, no vento, entre outras, o que transmite maior expressividade, além de poético (Pudovkin, 1983).

Segundo Morin (1983), a alma do cinema é a participação afetiva, como estado genético e fundamento estrutural do cinema. Para ele, alma é a metáfora para denominar as necessidades indeterminadas, processos psíquicos, ou seja, o homem não tem uma alma, mas alma. Para Morin (1983), alma é apenas o que o cinema tem: amor, paixão, emoção, criação.

A possibilidade que o meio permite de oferecer infinitas fugas e reencontros coloca o mundo ao alcance das mãos e, ao mesmo tempo, exalta o espectador que se identifica e vive os heróis de amor e de aventura. Cinema é magia, estética e afetividade (Morin, 1983).

Buñuel (1983), ao falar sobre "O Cinema como Expressão Artística", defendeu a existência de algo além do realismo, algo que lhe dê uma visão integral da realidade, que amplie seu conhecimento sobre as coisas e seres, que lhe abra um mundo maravilhoso do desconhecido, de tudo que não se encontra nem no jornal, nem na rua. Referiu, também, que o mecanismo produtor de cinema é intrínseco a todos os meios da expressão humana e mais se assemelha à mente humana em estado de sonho. Ele criticou que o cinema não expresse tão profundamente os conteúdos subconscientes

por manipulações de materiais e imagens seguindo alguma concepção estética ou poética.

como acontece nas poesias.

O cinema é composto por elementos heterogêneos e esses, sejam visuais ou sonoros, devem ser compatibilizados de maneira a garantir o efeito de que tudo emane de um mesmo corpo, de forma coerente e integrada - a organicidade -, exigida por muitos como aquilo que define um filme como bom. No cinema pós-moderno, essa organicidade pode ser quebrada, por gerar efeitos de fragmentação (Xavier, 1983).

Por essa razão, de organicidade, Doane (1983) discutiu a questão sonora. Como articular a centralidade da tela (visual) com a distribuição do som pela sala de cinema? Doane (1983) comentou sobre a sincronia entre fala (sonora) e movimentos fonoarticulatórios (visual), entre imagem física e vocal do ator em ação e os casos de *voz-off* e *voz-over*, em que a voz remete a um corpo, a um poder, a um pensamento. Tais adventos são possíveis e de fácil entendimento para os espectadores e compõem a linguagem cinematográfica. A autora propõe que a voz seja considerada parte da heterogeneidade que compõe o cinema e não apenas um elemento significativo.

A voz humana no cinema clássico ocupou uma posição muitas vezes central nos filmes, chamada *vococentrismo* (Chion, 1999). O ouvido tende a focar sua atenção à voz humana, em detrimento de outros ruídos. A localização e a identificação da voz são processadas automaticamente (Chion, 2004).

Pudovkin (1956) referiu que a função do ator, tanto em teatro, quanto em cinema, é a criação de uma personagem completa e viva. Por isso o ator deve buscar compreender e se apropriar da personagem por inteira, exercitando nos ensaios para o teatro ou na preparação para o cinema.

De acordo com os aspectos característicos do cinema, pela presença da tecnologia, a possibilidade de usar a câmera como elemento ativo na construção de significados e aproximar o olhar e os ouvidos do espectador,

tornando a representação mais intimista, o estudo de Ribeiro (2005) propôs que a cena cinematográfica seja sustentada por três paradigmas: a representação naturalista; a câmera como instrumento de criação; e a montagem como elemento de construção do sentido através da justaposição da imagem/signo.

Dessa forma, como outros fatores visuais, de iluminação, planos de filmagem, montagem, cenário, figurino, e fatores auditivos como a trilha sonora musical, ruídos de ambiente e as vozes das personagens, o ator deixa de ser apenas um instrumento para a representação de uma personagem, mas parte da construção da *mise-en-scène* (Ribeiro, 2005).

No cinema, a expressividade oral e corporal devem representar de maneira realista, naturalista, basicamente os mesmos padrões expressivos do cotidiano². Deve haver uma estética, sim, mas deve soar real. É comum, por essa razão, alguns diretores optarem por um *casting* de não-atores, de pessoas do cotidiano, para amenizar os vícios de interpretação teatral, que soarão falsos diante dos elementos da linguagem cinematográfica (Ribeiro, 2005).

Para falar de interpretação realista, a maior referência que os atores encontram durante a preparação é Stanislavski³. Apesar de se voltar para o teatro, tal proposta pode ser uma base para reflexões sobre a construção da expressividade oral no cinema.

A profissão do ator surgiu desde o teatro grego, nos séculos IV e V a.C e, com o passar do tempo, passou por vários estilos. Quando surgiu o cinema, a questão mais intimista que a tecnologia favoreceu exigiu mudanças no estilo da atuação. Houve uma ruptura entre o paradigma da narrativa clássica, para um estilo de atuação mais contemporâneo, influenciado pelo

² Padrões semelhantes aos da vida real, ao de um padeiro de verdade, de um professor, etc.

³ Natural de Moscou, viveu entre os séculos XIX e XX, foi ator, diretor, escritor e grande teatrólogo.

método de Stanislavski para teatro. O método foi adaptado para cinema e tem sido a base de ensino de uma das maiores escolas para atores de cinema, o *The Actors Studio* (Rocha, 2009).

Gielgud (1999) abre o livro “Preparação do Ator”, de Stanislavski, com a apresentação de propostas do teatrólogo e as principais discussões sobre atuação teatral. Gielgud fez algumas críticas com relação à formação dos atores, referiu a impossibilidade de conferir a eles um diploma regulamentado, pela variedade na maneira de atuar, das diferentes escolas.

Ele (1999) explicou que a proposta de Stanislavski consiste em treino, treinar o corpo em como desconstrair ou controlá-lo, como estudar um papel, trabalhar a imaginação e construir ‘de dentro’ a atuação de uma personagem.

Isso pode ser o caminho natural da fala, que emerge de uma necessidade interna de expressão, necessidade psíquica. E, para isso, é necessário que o ator tenha um excelente conhecimento de sua personagem e das situações que irá viver, conhecimento quase semelhante ao de si próprio.

A proposta de Stanislavski sugere que o ator trabalhe com os outros atores, para harmonizar as intenções, e aprender a considerar o outro na sua expressividade, pensando, também, em platéia, a fim de controlar suas reações e deixar-lhe o controle. Nesse contexto, teatral, o diretor pode influenciar bastante durante os ensaios e o bom ator pode considerar útil qualquer crítica. O ator deve manter-se vigilante e concentrado. Poucas regras são exigidas para o ator, como artista e criador, dentre elas: a audibilidade, a imaginação e a concentração (Gielgud, 1999).

Por vezes, os atores, de maneira diferente de outros artistas dançarinos ou cantores, evitam os treinos e apenas percebem o despreparo diante de algum papel e aí surgem os problemas como perder a voz, imprecisão articulatória, omissão de partes de palavras ou fôlego insuficiente. Outro aspecto é que muitos atores são exímios em representar apenas um tipo de

personagem, raros são os atores exímios em desempenhar diferentes papéis (Gielgud, 1999).

Ao defender o treino, o autor (1999), baseado nas propostas de Stanislavski, referiu que se o ator confiar demais no instinto, a verdade da emoção pode ser extraviada quando houver a repetição, entretanto, confiar demais na consciência, ou maneira extremamente consciente de interpretar, pode fazer perder a espontaneidade.

Segundo o mesmo autor, para concluir esse trecho, o grande artista deve buscar a verdade, a dignidade e o estilo na atuação; deve gostar do que faz e tentar compreender as intenções, tanto do diretor, quanto do autor; deve auxiliar os demais colegas nos esforços para interpretar e compreender as intenções das personagens; deve preocupar-se mais com a arte verdadeira e menos com a popularidade (Gielgud, 1999).

A FONOAUDIOLOGIA E A EXPRESSIVIDADE ORAL DO ATOR DE CINEMA

*"In sleep he sang to me, in dreams he came
That voice which calls to me
And speaks my name
And do I dream again? For now I find
The Phantom of the Opera is here
Inside my mind"*

(Trilha Sonora em *The Phantom of the Opera*)

Este capítulo pretende abordar o que a Fonoaudiologia tem estudado em relação à expressividade oral do ator no cinema, visto que há alguns anos, a Fonoaudiologia tem se dedicado a estudar os atores do meio teatral. Para ilustrar essa tendência, há uma referência acessível a todos os fonoaudiólogos que se dedicam aos estudos da voz no site da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia, onde o Departamento de Voz organiza a cada período um material que revisa todo o conteúdo estudado na área da voz profissional, criando categorias de estudo, de acordo com os respectivos profissionais da voz. O último material organizado pelo Departamento de Voz⁴ trouxe apenas a categoria "Voz do Ator no Teatro" (Gayotto e Silva, 2007), e dentro desta revisão, apenas dois estudos abordaram o contexto do cinema.

A seguir, portanto, serão apresentados os estudos que a Fonoaudiologia desenvolveu sobre a voz do ator no cinema e, posteriormente, as conclusões que esses estudos permitiram chegar sobre alguns aspectos da expressividade oral nesse meio. O percurso escolhido para exposição dos estudos seguirá a ordem cronológica. Serão apresentados de maneira resumida dissertações e artigos científicos. Os resumos de anais de

⁴ Dado encontrado em http://www.sbfa.org.br/portal/voz_profissional/index.htm em novembro de 2010.

congresso não serão incluídos.

O primeiro estudo brasileiro parece ter sido a dissertação de mestrado de Castro (2001), que discutiu a comunicação oral nos filmes “*The Nutty Professor*”, 1963, dirigido por Jerry Lewis e de seu *remake* de 1996, dirigido por Tom Shadyac. O estudo comprovou a existência de problemas de comunicação no segundo filme, o que mostra a necessidade de que haja um profissional com olhar mais atento para a comunicação nos filmes. Essa perspectiva é muito interessante visto que os outros profissionais talvez não estejam atentos para tal aspecto e podem deixar passar problemas sérios, a gerar barreiras comunicativas, visto o alto índice de interferências entre os diálogos, ou seja, diálogos sem harmonia, com reações incoerentes, além do uso de expressividade oral inadequada para a caracterização das personagens.

Por conclusão, essa autora (2001) acredita que a interlocução entre os campos da Fonoaudiologia e do Cinema venha a ser positivo para o fonoaudiólogo, por trazer a possibilidade de ouvir várias vozes em diferentes contextos narrativos, para além do espaço clínico; e para o cinema, por acreditar que a decupagem fonoaudiológica possibilita o aprofundamento do estudo da voz do ator e das personagens desse contexto. Castro (2001) também aponta para a importância do cinema como influência cultural, de moda e de costumes, e também de um modelo de comunicação oral.

Outro estudo é de autoria de Santoro (2004) sobre as diferentes abordagens vocais nos três veículos de comunicação, teatro, televisão e cinema. Seu estudo constatou, por meio de questionários e entrevistas, que as dificuldades encontradas pelos atores se agravam quando varia o meio de atuação.

No teatro, a voz se difere principalmente quanto à intensidade, solicitando maior esforço vocal, de acordo com solicitações espaciais e de composição da personagem. A televisão e o cinema demandam menos esforço vocal,

entretanto colocam em evidência e amplificam a respiração oral ruidosa e requerem maior clareza na articulação das palavras e dos fonemas. A autora (2004) sugere que os atores e estudantes saibam as especificidades de cada meio para realizar os ajustes necessários e evitar desgaste vocal e desenvolvimento de alterações laríngeas.

A dissertação de Amaral (2006) buscou relacionar alguns parâmetros vocais com alguns parâmetros da *mise-en-scène*, por meio de análise áudio-visual em trechos do filme “Cidade de Deus”, co-relacionados aos relatos de entrevistas e *making-off*.

Esse estudo com análise de cena cinematográfica envolveu três partes do filme, escolhido por ter sido, provavelmente, um dos primeiros filmes com assessoria fonoaudiológica. O filme contou com um processo de preparação de elenco por não utilizar atores profissionais ou conhecidos.

Amaral (2006) fez uma busca retrospectiva, a fim de entender o processo que envolveu a construção da expressividade oral das personagens ao longo da pré-produção, produção e pós-produção. Assim, concluiu que a personagem cinematográfica só é concluída quando o filme é finalizado, pois se relaciona a todos os elementos em cena, além da interpretação do ator.

Segundo os preparadores de elenco do filme, nesse método estabelecido não houve construção de personagens, mas o direcionamento do ator para viver momentos da vida da personagem, a fim de tornar a atuação mais real. O trabalho fonoaudiológico voltou-se para as alterações de articulação e de projeção vocal.

Com esse estudo, Amaral (2006) comprovou que é possível relacionar recursos da expressividade oral e recursos da linguagem (estética) cinematográfica, pois os recursos vocais, velocidade, entoação, pausas e *loudness* manifestaram uma ligação intrínseca com as situações cênicas e com os demais elementos cinematográficos nos três trechos analisados. Além disso, propôs a realização de mais estudos envolvendo tais análises,

os quais poderão fundamentar uma construção mais elaborada da expressividade oral das personagens - um profissional especializado nisso poderá fundamentar a direção vocal dos atores.

Desse último estudo, foi possível a elaboração do artigo “Representações de Voz e Fala no Cinema” (Ferreira et al, 2010a), que vem a ser uma síntese da dissertação de Amaral com algumas reflexões inéditas.

Além desse artigo científico, Ferreira et al (2010b) realizaram outro estudo a fim de compreender como a atuação fonoaudiológica tem sido realizada no meio cinematográfico, por meio de entrevistas com fonoaudiólogas, atores e um diretor de cinema. O trabalho contou com vários relatos importantes, que evidenciaram objetivos e técnicas utilizados na assessoria fonoaudiológica.

Existem alguns profissionais da área fonoaudiológica trabalhando com atores de cinema, entretanto, conforme mencionado, pouco se investiga a esse respeito na área acadêmica. Estudar o tema permite compreender melhor os objetivos da atuação fonoaudiológica a fim de garantir seu sucesso nesse meio. Esse estudo trouxe uma discussão interessante e, por elencar as atividades realizadas pelas fonoaudiólogas no cinema, será mais detalhado neste capítulo.

As fonoaudiólogas entrevistadas (Ferreira et al, 2010b) apresentaram relatos semelhantes ou complementares, com algumas divergências de enfoque e/ou método. De maneira geral, a assessoria fonoaudiológica realizada no cinema acontece de maneira individualizada, visando acompanhar o pensamento do diretor e as necessidades do ator e da personagem a ser representada.

É realizado um trabalho visando o bem estar vocal, aquecimento vocal a fim de atingir a máxima flexibilidade durante a representação cinematográfica, e também é realizado um trabalho voltado para a construção da expressividade geral da personagem, envolvendo recursos de voz, fala, postura e gestos.

O acompanhamento dos atores, a variar de profissional para profissional, foi referido ser realizado em consultório particular, na leitura de mesa, nos ensaios e também durante as filmagens. Algumas fonoaudiólogas referiram ter liberdade para propor modificações para o ator e para o diretor com relação à expressividade da personagem. Referiram trabalhar com os atores sem e com a parceria de preparadores de elenco e demais membros da equipe cinematográfica.

Os objetivos do trabalho fonoaudiológico referidos foram: promover maior inteligibilidade de fala, com trabalho voltado para a articulação enfocando as consoantes, pois às vezes a condição articulatória natural de fala do ator não permite uma captação sonora de boa qualidade; tornar a voz projetada, ainda que a fala acompanhe uma intensidade vocal naturalista, a voz pode ser direcionada para melhor captação sonora; ajustar a respiração do ator para o modo de respirar apropriado para a personagem; suavizar, neutralizar ou adequar regionalismos ou sotaques; adequar qualidade vocal, ressonância, articulação, velocidade de fala, entoação, pausas, ênfases e vocabulário a fim de caracterizar a personagem; uso de partitura vocal ou marcações em roteiro; adequar gestos, marcha, expressões corporal, facial e oral; aumentar a resistência vocal (Ferreira et al, 2010b).

Esse estudo (2010b) também entrevistou três atores e um diretor. Um dos atores mencionou que as condições exigidas de voz e de fala no cinema possibilitam economizar na expressividade oral, ao comparar ao contexto teatral. Ao poupar o volume da voz, é possível guardar energia e fôlego para trabalhar sutilezas interpretativas, alterando volume, ritmo, dinâmica, dubiedades na intenção. Este mesmo ator referiu que a voz de personagens caricatas permite uma caracterização mais detalhada, enquanto personagens mais realistas podem e devem ter vozes normais, sem grandes qualidades especiais. E referiu pensar em elementos como a idade da personagem, a condição social, o estado psíquico, se deve passar

credibilidade ou ambiguidade.

Também foi mencionada a questão da captação sonora modificar a voz; outra questão, referida por alguns diretores, foi referente à construção vocal, que pode fazer a personagem perder a credibilidade, visto o insucesso das adaptações vocais construídas pelos atores. Tais adaptações, quando ocorrem em harmonia com a representação da personagem, associada a alterações gestuais e posturais, podem trazer resultados maravilhosos.

Os atores referiram alguns recursos para a construção da expressividade da personagem, sendo importante a memória para todos os fatos vivenciados durante toda a vida, além do hábito de assistir a filmes e peças teatrais, bem como ler muitos livros. Também foi referida a importância do ator seguir as indicações do roteiro e de ouvir a idéia do diretor, para conhecer a história da personagem e compreender o que ele quer dela. O trabalho de construção de cada personagem deve se harmonizar ao das outras personagens e seu processo deve acontecer em equipe, visto que os momentos vividos sofrerão influência de outros elementos. Assim o trabalho em equipe é fundamental (Ferreira et al, 2010b).

Outro recurso utilizado para a construção das personagens é a pesquisa observacional realizada *in-loco*. Por meio desse procedimento, o ator encontra subsídios para a representação. Seja na rua, na vida real, na literatura, cinema, teatro ou outra forma de pesquisa, os atores procuram encontrar a atmosfera ideal para sua personagem (Ferreira et al, 2010b).

O diretor entrevistado nessa pesquisa explicou que a personagem é construída em etapas, primeiramente é o roteirista quem irá construí-la. Posteriormente a interpretação do próprio diretor irá influenciar as buscas e processos que o ator irá percorrer para a atuação (Ferreira et al, 2010b).

Por fim, esse estudo concluiu, pelos relatos das fonoaudiólogas, que a construção da expressividade oral e corporal no cinema sofre modificações devido às demandas da tecnologia de captação de som e de imagem, da

fragmentação das gravações e dos objetivos da direção.

Segundo elas, a assessoria deve considerar as demandas específicas de expressividade oral que a construção corpo-voz e a interpretação solicitam de cada ator e de cada personagem; deve facilitar a comunicação entre direção, equipe, ator e espectador; de visar a excelência da expressividade oral, desde o bem-estar vocal, ou seja, os cuidados para a emissão de uma voz saudável - observando a alimentação, hidratação, saúde geral, sono, exercícios, flexibilidade vocal, monitoramento acústico - até os conhecimentos sobre como projetar essa voz ao microfone, inteligibilidade da fala, continuidade, edição, caracterização crível da personagem, desde as macroestruturas - essência geral da personagem - às microestruturas - cenas.

Nesse estudo (2010b), o relato dos atores e do diretor demonstrou um conhecimento limitado em relação às possibilidades de atuação fonoaudiológica no cinema. As fonoaudiólogas, por sua vez, demonstraram que a atuação nessa área ainda está começando e que algumas vezes realizaram um trabalho apenas técnico, clínico, e outras vezes, ainda que menos evidente nos relatos, um trabalho mais criativo, ou seja, no processo criativo.

Os conhecimentos que a literatura fonoaudiológica permitiram até aqui são de grande valor, pois consolidam conhecimentos que serão validados com o passar do tempo ou adaptados, refutados. A ciência busca a verdade possível para os métodos do momento e o conhecimento sobre expressividade oral construído até o último estudo se baseou em análises específicas e em entrevistas para comparar a diferença da expressividade oral entre meios de comunicação diferentes e para mapear a atuação fonoaudiológica no cinema. Entretanto, o que os atores e diretores pensam sobre a expressividade oral no cinema? Será que eles percebem dificuldades em relação a isso? Quais são essas dificuldades? Essas são

perguntas que este estudo tentará responder ao buscar compreender a expressividade oral no cinema, num diálogo entre Fonoaudiologia e profissionais desse meio.

PREPARAÇÃO DO ATOR NO CINEMA

*I could stay awake just to hear you breathing
Watch you smile while you are sleeping
While you're far away and dreaming*

(Trilha Sonora em *Armagedon*)

Este capítulo irá apresentar o trabalho dos preparadores de elenco, baseado em dois estudos da literatura das artes cênicas. Não seguirá a ordem cronológica para melhor organizar as informações propostas.

Há algumas décadas, antes da ruptura paradigmática na maneira de atuar dos moldes mais clássicos de interpretação para os moldes contemporâneos, ainda não havia algum profissional específico para fazer a preparação dos atores voltada para os ideais do filme, de acordo com a história, estética e direção. A relação era apenas entre roteiro, ator e diretor (Rocha, 2009).

Na época, a necessidade da compreensão aprofundada sobre o papel a ser interpretado já era apontada por alguns teóricos do cinema porque, segundo eles, a compreensão de todas as informações possíveis, ao se discutir com o diretor, favorecia que o ator absorvesse o conteúdo exato da personagem, o que se manifestava na sua maneira de agir, falar, ser (Pudovkin, 1956; Bergman, 1977).

Atualmente, é cada vez mais frequente a presença de um preparador de atores ou preparador de elenco nas fichas técnicas dos filmes brasileiros. Os resultados tem se mostrado positivos e alguns diretores tem repetido essa parceria (Rocha, 2009).

Dois estudos abordaram a temática preparação de elenco no cinema brasileiro. O primeiro (Ribeiro, 2005) analisou a preparação de maneira mais generalizada e enfocou um pouco a preparação para não-atores. O segundo estudo (Rocha, 2009) optou por analisar a preparação de elenco com atores

já formados, embora tenha discutido a respeito da preparação para não-atores, entretanto sem se aprofundar, por considerar o tema muito amplo.

Esse capítulo irá discutir a preparação de elenco no Brasil, desde o papel do preparador aos procedimentos utilizados por ele. Todavia, a distinção entre o trabalho com atores profissionais ou não-profissionais não será aprofundada, visto que os poucos estudos encontrados sobre a temática não se aprofundaram nesta categorização. Talvez uma justificativa para isso, segundo Rocha (2009), seja que um dos dois preparadores mais conceituados do país usa o mesmo método para todos os elencos, ou seja, não faz distinção entre ator e não-ator.

Ribeiro (2005) realizou um estudo sobre preparação do ator no cinema e acompanhou o trabalho do preparador de atores Sérgio Penna. No Brasil, dois preparadores são frequentemente citados, Sérgio Penna e Fátima Toledo.

Segundo esse estudo (2005), o papel do preparador de elenco é auxiliar na adequação do trabalho do ator à linguagem cinematográfica e observar as possibilidades do ator para favorecer o desenvolvimento das personagens, de acordo com a proposta do diretor. Por isso, é importante que o preparador de elenco tenha uma relação muito próxima com o diretor e compreenda de maneira muito clara o conceito do filme, o roteiro e a linguagem que serão colocados em prática (Ribeiro, 2005).

Segundo Rocha (2009), a função do preparador de elenco é a de apoiar o ator no entendimento da personagem, levando-o a se apropriar da mesma, o que favorece a maior participação do ator no processo total do filme. Segundo essa autora (2009), a preparação de elenco no Brasil não segue uma receita fixa, cada preparador segue alguns procedimentos diversificados, usam termos distintos, entretanto, seguem uma linha de pensamento semelhante à proposta por Stanislavski.

Segundo Ribeiro (2005), o primeiro passo da preparação é a troca de

informações entre preparador e diretor, o que faz necessário uma relação muito próxima entre ambos. Antes de iniciar qualquer processo de preparação, o preparador vai buscar compreender todas as informações possíveis a respeito do filme, estética, personagens, roteiro. Vai conversar com o diretor até absorver todas as necessidades criativas. Só então iniciará o segundo passo, o processo criativo com os atores. Para Ribeiro (2005), a linha entre diretor e preparador de elenco é muito tênue.

Segundo o estudo de Rocha (2009), a preparação facilita o trabalho da direção, mas jamais a substitui.

Ribeiro (2005) explica que o trabalho do preparador é realizado em dois momentos, que seguem paralelamente ao processo de preparação. Um é a potencialização e a adequação entre corpo, voz e palco cinematográfico. Outro é a preparação criativa, momento em que há a busca pela criação e construção da personagem.

Ribeiro (2005) fala sobre a preparação de atores inexperientes, situação em que o preparador assume o papel de adaptá-los a estética, a fim de levá-los ao esquecimento da tecnologia para torná-la aliada na disponibilização corporal, vocal e sentimental em harmonia às marcações, focos e enquadramentos.

Segundo Rocha (2009), a preparação de elenco envolve algumas etapas. Uma é o laboratório, processo em que o ator vai a campo observar pessoas semelhantes à personagem que irá interpretar, com relação à profissão e ao estilo de vida. O ator pode observar o ambiente e atitudes, pode conversar e realizar entrevistas.

Além do laboratório, acontecem os treinos coordenados pelo preparador, que podem incluir ou não o roteiro, que podem ser ou não acompanhados pelo diretor e/ou pelo roteirista. A preparação segue a ordem cronológica do roteiro, quando envolve o estudo do mesmo (Rocha, 2009).

O período de preparação deve levar, no mínimo, um mês e se encerrar

alguns dias antes das gravações (Penna, 2010).

Stanislavski (2006) posicionou-se contra colocar um ator para representar uma situação impossível, alimentando-o com idéias, concepções e emoções que não lhes são próprias. É importante que o ator se identifique com a personagem, que se sinta tentado a representá-la, que seja capaz de compreender as experiências que irá interpretar, por lhe serem peculiares ou análogas.

Chekhov (2003) referiu que as falas do roteiro e as instruções e orientações do diretor são as bases de onde o ator deve partir para suas improvisações. Assim, a forma como ele irá declamar suas falas e a forma como cumprirá essas instruções são os caminhos da improvisação.

A principal intenção da preparação dos atores, na maioria das vezes, é a descoberta da personagem através do próprio corpo e das sensações do ator, a fim de obter o domínio sobre as maneiras como a personagem reagiria em qualquer situação (Rocha, 2009). Isso envolve improvisação e essa é a habilidade que evidencia a profundidade do conhecimento que o ator conquistou sobre a personagem, o quanto ele se apropriou da personagem (Chekhov, 2003).

Uma maneira de aproximar o ator do aparato técnico é trabalhar com a presença da câmera durante todo o processo de preparação do elenco. A preparação pode acontecer individualmente ou coletivamente. A cada filme, de acordo com a proposta estética da direção, o preparador atua no processo de criação e desenvolvimento da personagem: ele propõe, provoca, lança estímulos, aponta caminhos para a criação da personagem, conduz o ator a superar limites, sempre com o objetivo de atingir uma representação verdadeira e orgânica (Ribeiro, 2005).

O preparador de elenco deve apenas ativar o repertório, sem codificar ou decodificar as sensações, apenas ativam para o momento a ser vivido na cena (Ribeiro, 2005).

Basicamente, por meio da investigação profunda do roteiro e do universo da personagem, o preparador busca os recursos para auxiliar a preparação dos atores. Há também a utilização de motes poéticos, musicais, rítmicos, que são realizados para o trabalho corporal, baseado em estímulos opostos, como força/sutileza, velocidade/pausa, técnica/intuição, junto à respiração e movimentos reveladores das sensações do ator que compõem a personagem (Ribeiro, 2005).

A partir dos exercícios de sensibilização, de improvisação e de respiração aliados à ação física, o intenso trabalho corporal que irá conduzir o ator a romper com a lógica segue os pressupostos do teatrólogo Stanislavski.

Há alguns preparadores que acompanham o trabalho do ator durante as filmagens e aproveitam para realizar aquecimentos específicos para o ator, ativando pontos-chave à temperatura em que a cena será filmada. Essa decisão porém não depende do preparador, mas do diretor. Há filmes com carga dramática subjetiva muito grande e a presença do preparador se faz indispensável (Ribeiro, 2005).

OBJETIVO GERAL

Analisar a questão da expressividade oral no cinema a partir de levantamento temático, que partiu de entrevista aberta, com profissionais do meio.

MÉTODO

*“Sweet dreams are made of this
Who am I to disagree?
Travel the world and the seven seas
Everybody is looking for something”*

(Trilha sonora em *American Pie: The wedding*)

Esta pesquisa, de caráter qualitativo, aprovada pelo Comitê de Ética da instituição sob o nº 089/2010, visou analisar a questão da expressividade oral no cinema a partir do ponto de vista de pessoas diretamente relacionadas a ele; e apreender questões a respeito de sua construção e/ou performance. Para a coleta de dados foi empregada a entrevista semi estruturada, partindo de perguntas que fizeram os entrevistados pensarem sobre o tema e elaborarem um discurso narrativo, o qual foi transcrito e analisado segundo a proposta de Análise Discursiva e Produção de Sentido explicitada por Spink (2004).

SELEÇÃO DOS SUJEITOS

Foram selecionados como sujeitos seis diretores, seis atores e uma editora de som, todos com experiência em cinema. Para essa seleção, foi realizada uma busca pela *internet* cruzando os termos “cineasta”, “brasileiro” e “filmografia”.

Foi realizada a busca por diretores e atores com atuação na área e disponibilidade para realizar entrevista. A forma mais viável para contatar os atores foi via *facebook*, pois os dados de contato deles geralmente não são divulgados na *internet* aberta. O contato com a editora de som foi feito por

indicação de um diretor.

Parte dos participantes foram entrevistados de maneira presencial, parte via telefone e parte via *skype*. Todos receberam o Termo de Consentimento Informado (Anexo I), tendo realizado o consentimento de maneira oral ou por assinatura presencial.

COLETA DOS DADOS

Os sujeitos foram entrevistados pela pesquisadora e responderam às seguintes questões:

- 1- Baseado em sua experiência no cinema, fale-me quais questões considera pertinentes ao pensar em voz e fala neste veículo, exemplificando se achar necessário (o que você pensa sobre voz e fala no cinema?);
- 2- Você acha que existem dificuldades relacionadas à voz e à fala no cinema? Se sim, quais seriam essas dificuldades?

As entrevistas eliciaram um discurso narrativo livre. Elas foram coletadas por meio de um gravador digital, armazenadas em computador, com cópias de segurança. Foram transcritas, com base em proposta (Anexo II) de Pretti (1998), com a aprovação e autorização dos entrevistados para divulgação de sua análise no corpo da dissertação de mestrado e em artigos científicos da área. Os entrevistados receberam a transcrição das entrevistas e tiveram a liberdade de modificar algumas informações, para melhor organização do conteúdo.

ANÁLISE DOS DADOS

Os dados coletados a partir da transcrição das entrevistas foram analisados segundo os pressupostos teóricos da Análise Discursiva com Produção de Sentidos propostos por Spink (2004). As entrevistas foram transcritas na íntegra e analisadas por blocos de ideias, aos quais foram atribuídos temas respectivos.

A pesquisadora realizou a leitura das transcrições diversas vezes, a fim de obter a compreensão dos temas recorrentes. Esse foi o primeiro processo. A ideia inicial de análise foi organizar os relatos dos entrevistados em mapas dialógicos, em que temas semelhantes entre os entrevistados formassem vários diálogos. Entretanto, pela extensão de algumas entrevistas, essa maneira de analisar não foi viável.

A partir disso, a pesquisadora agendou um horário com a Profa. Mary Jane Spink, a fim de apresentar-lhe os dados e encontrarem uma maneira mais adequada de organizá-los. A Profa. Mary Jane sugeriu a organização por quadros temáticos. Dessa forma, as entrevistas foram analisadas individualmente, seguindo a transcrição original. A pesquisadora analisou cada entrevista, separando os blocos de ideias e atribuindo-lhes temas respectivos. Esse foi o segundo momento do processo.

Outro horário foi agendado com a Profa. Mary Jane, que, a partir dos novos dados em mãos, pôde auxiliar na sugestão de categorias e subcategorias de análise mais abrangentes, visto que os temas ou categorias propostos pela pesquisadora eram mais restritos e poderiam tornar a análise muito extensa e pouco clara. Esse foi terceiro momento do processo.

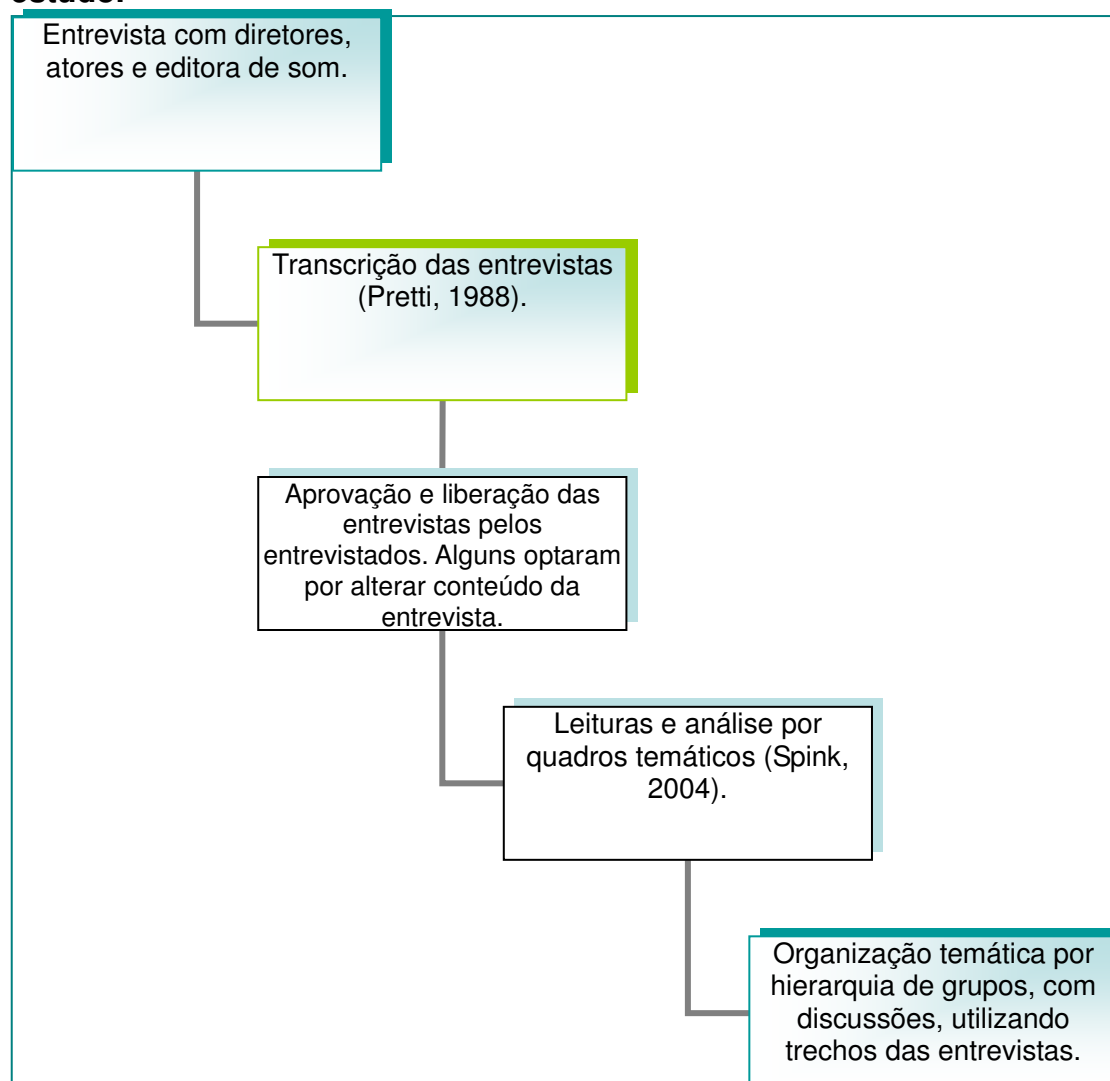
Após a criação das categorias e subcategorias, as entrevistas foram analisadas novamente para atualização dos dados. Há um material mais

extenso, que reúne todas as entrevistas já analisadas por meio dos quadros temáticos. Nesta dissertação, encontra-se apenas parte desse material analisado (Anexo III) para ilustração.

Não é a intenção principal dessa forma de análise a co-produção de sentidos, mas sim a organização dos temas que envolvem a expressividade oral no cinema, de maneira a clarear o raciocínio a respeito do objeto de estudo. Entretanto e por fim, a partir dessa organização dos relatos dos entrevistados, foi possível organizar pequenas discussões sobre cada tema, utilizando trechos de cada discurso a fim de ilustrar semelhanças e contrastes de experiências, o que enriqueceu os resultados desta pesquisa.

A Figura 1 resume os procedimentos metodológicos desenvolvidos durante a pesquisa.

Figura 1 - Procedimentos metodológicos desenvolvidos ao longo do estudo.



CONTEXTUALIZAÇÃO DOS SUJEITOS E ENTREVISTAS

Os diretores entrevistados foram identificados, neste estudo, com a letra D e um número, os atores com a letra A e um número, a editora de som com a letra S e o número 1; eles serão descritos com relação ao sexo, idade, formação, quantidade de trabalhos e premiações; serão descritas as formas

de contato.

D1 – Sexo masculino, 43 anos. Formado em Comunicação pela Escola Superior de Propaganda e Marketing. Dirigiu três longas. Um de seus filmes contou com as premiações de melhor direção, de melhor atriz e melhor filme pelo júri popular do Festival de Gramado, melhor filme pelo júri popular no II Festival Paulínia de Cinema. O contato com o diretor aconteceu via e-mail, ele marcou um horário para a entrevista presencial, muito prontamente.

D2 – Sexo feminino, 43 anos. Foi aluna-ouvinte do curso de Cinema da Escola de Comunicação e Artes da Universidade do Estado de São Paulo. Dirigiu treze curtas e cinco longas-metragens. Recebeu cerca de treze premiações nacionais e internacionais, dentre elas: melhor filme, melhor direção, melhor roteiro, melhor montagem, melhor edição de som, além de menção honrosa. O contato com a diretora foi realizado por e-mail. Ela agendou um horário para a entrevista via *skype*.

D3 – Sexo feminino, 45 anos. Formada em Cinema pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade do Estado de São Paulo. Diretora e também roteirista. Dirigiu três longas-metragens. Recebeu cinco premiações por seus filmes e várias premiações como melhor roteiro. A entrevista foi agendada via *e-mail* e realizada via *skype*.

D4 – Sexo masculino, 55 anos. Formado pela Escola Superior de Cinema São Luiz. Dirigiu quinze longas e cinco curtas-metragens. Recebeu vinte premiações por seus filmes, incluindo prêmios internacionais. Entrevista realizada via telefone.

D5 – Sexo masculino, 42 anos. Formado em Cinema e Televisão pela

Universidade do Sul da Califórnia. Dirigiu quatro longas e vários curtas-metragens. Recebeu indicação de melhor filme no Festival de Gramado. O diretor foi contatado via *e-mail*, respondeu prontamente e agendou entrevista presencial em seu escritório.

D6 – Sexo masculino, 31 anos. Formado em Cinema e Televisão pela Universidade do Sul da Califórnia, produziu um longa-metragem durante a graduação e mais de vinte curtas-metragens; atuou como diretor de fotografia para cinema, roteirista; atuou como diretor teatral e produziu alguns programas televisivos. Entrevista realizada via *Skype*.

A1 – Sexo feminino, 25 anos. Realizou dez filmes nacionais, sendo oito longas e dois curtas-metragens. A atriz recebeu premiação como melhor atriz e também foi indicada à premiação na categoria como melhor atriz coadjuvante. A entrevista foi realizada via *skype*.

A2 – Sexo masculino, 38 anos. Formado em Artes Cênicas pela Escola de Artes Dramáticas da Universidade do Estado de São Paulo. O ator atuou em dezesseis filmes nacionais. Foi indicado à premiação como melhor ator duas vezes; e como melhor ator coadjuvante, também, duas vezes. A entrevista foi realizada via *skype*.

A3 – Sexo feminino, 43 anos. Começou a atuar na infância. Fez licenciatura em dança pela Universidade Federal da Bahia. A atriz atuou em onze filmes nacionais e quatorze novelas. Recebeu seis premiações como melhor atriz em festivais nacionais. A entrevista foi realizada via telefone.

A4 - Sexo feminino, 39 anos. Formada em Artes Cênicas pela Escola de Artes Dramáticas da Universidade do Estado de São Paulo. Atuou em sete filmes nacionais. Recebeu premiação na categoria melhor atriz no Festival

de Cinema de Gramado. Entrevista realizada via *skype*.

A5 - Sexo masculino, 46 anos. Formação prática. Atuou em dezesseis filmes nacionais. Recebeu seis premiações como melhor ator e melhor ator coadjuvante, além de outras indicações. Entrevista realizada pessoalmente, no salão de festas do prédio onde o mesmo reside.

A6 - Sexo feminino, 35 anos. Formação teatral e assessoria fonoaudiológica para teatro. Atuou em dois filmes nacionais. Entrevista realizada pessoalmente, na casa da atriz.

S1 - Sexo feminino, 26 anos. Formada em música pela Universidade Federal do Paraná. Mestrado em Música pela mesma universidade. Têm em seu currículo vinte e dois filmes nacionais. Recebeu cinco premiações nacionais. Entrevista realizada via *skype*.

Convidar a editora de som foi sugestão do diretor Fernando Meirelles, via *e-mail*. O diretor não participou da entrevista, referiu que sua opinião talvez não fosse diferente da de outros profissionais. Segundo ele, o maior desafio com relação à voz e fala é manter uma interpretação verdadeira e inteligível.

Sugeri que seria mais interessante para a pesquisa que houvesse a opinião dos editores de som, visto que lidam com todos os problemas de fala e de som, no planejamento da captação sonora e na pós-produção, quando as falas e a trilha sonora são editadas.

RESULTADOS

*She may be the beauty or the beast
May be the famine or the feast
May turn each day into a heaven or a hell*

*She may be the mirror of my dreams
A smile reflected in a stream
She may not be what she may seem
Inside her shell*

(Trilha sonora em *Notting Hill*)

Os resultados desta pesquisa foram divididos em capítulos conforme as categorias propostas a partir do processo de análise das entrevistas. O tema maior, tema desta pesquisa, é a **expressividade oral no cinema**.

EXPRESSIVIDADE ORAL NO CINEMA

Por meio dos relatos dos entrevistados, observou-se que a voz e a fala dos atores estavam envolvidas dentro de um processo, o de fazer o filme. Portanto, criou-se dois grandes grupos: **processo** e **produto**. Toda criação envolve um fazer, com materiais, métodos, objetivos e resultados.

Foi assim que as outras categorias foram propostas e enriquecidas com os trechos das entrevistas que, posteriormente, no capítulo de discussão, foram dialogadas especialmente com os saberes científicos da Fonoaudiologia.

Dentre o **processo**, encontraram-se três categorias: **formação da expressividade oral**, que engloba as subcategorias 'preparo', em oposição à 'despreparo', e 'reparo', quando nenhuma estratégia ou técnica permitiu atingir o resultado esperado; **tecnologias de apoio e infra-estrutura**, que

engloba 'equipe e equipamentos', 'ambientes e recursos financeiros' e 'reparo', referente a problemas de origem tecnológica ou de infra-estrutura; e a **fragmentação da expressividade oral**.

O quadro 1 apresenta todas as categorias conforme a proposta de organização desta dissertação.

No mesmo quadro, encontram-se as categorias referentes ao grupo **produto**, que neste estudo é a expressividade oral ideal para o contexto cinematográfico. Neste grupo temático, encontram-se as categorias **objetivos e características**.

Quadro 1 - Categorias temáticas a partir da análise das entrevistas com os profissionais do meio cinematográfico.

Processo			Produto
Formação da expressividade oral no cinema			Expressividade oral no cinema
A Preparo	A1 Instrumentalização Prévia - IP	Biológico-histórico-psíquico	Características
		Educação formal e informal	
	A2 Processo Criativo - PC	Influências do roteiro, da direção e de assessorias	Naturalista Intimista Irreversível Arte e Entretenimento
		Construção da expressividade oral no cinema	
	A3 Despreparo - DP	Educação ineficiente e/ou inespecífica	Objetivos
	B Reparo	Dublagem	Transmitir verdade, inteligibilidade, continuidade, estética e harmonia ou organicidade.
Edição			
Tecnologias de Apoio e Infra-Estrutura			
	Equipe e Equipamentos e Ambientes		
	Reparo	Dublagem	
		Edição	
Fragmentação da Expressividade Oral			

O trabalho do ator no cinema se diferencia do teatro pela presença da tecnologia de gravação visual e sonora como mediadora de sua expressividade. A possibilidade de filmar e captar o som proporciona uma liberdade maior em relação às narratividades das histórias, a incluir desde a utilização de cenários diversos, iluminações e ângulos especiais, até a gravação não-cronológica, fracionada, com edição e efeitos especiais.

A necessidade de aproveitar o ambiente, o clima, uma equipe ou recurso financeiro leva ao planejamento das gravações das cenas em ordens aleatórias. A possibilidade de filmar alguém em *close*, no quarto, leva a uma sensação de intimidade que não existe no teatro.

A irreversibilidade de modificação de um filme depois de editado proporciona uma preocupação maior com acabamentos e detalhes mínimos, uma vez que o que foi feito não poderá ser regravado. Essa intimidade que a câmera e o microfone proporcionam exige uma expressividade oral verdadeira, realista, sem esquecer que cinema é arte e, também, entretenimento, pois deve atrair e manter a atenção do espectador.

Estas informações são parte sintetizada da análise das entrevistas. Abaixo, seguirão as categorias, de acordo com o quadro proposto acima, onde trechos das transcrições serão apresentados na íntegra, para compor o diálogo com a Fonoaudiologia, na posterior **discussão**.

PROCESSO

A palavra processo vem do latim *procedere* e significa colocar ações em sequencia a fim de atingir uma meta. Uma série de ações envolve a criação da expressividade oral ideal de uma personagem cinematográfica.

FORMAÇÃO DA EXPRESSIVIDADE ORAL NO CINEMA

O ator, instrumento da expressividade oral e porta-voz de outras vidas, histórias e emoções é o centro de todo este estudo. Assim, os procedimentos serão discutidos do ponto de vista dos próprios e de profissionais diretamente envolvidos no mesmo processo. O diretor, que é a figura de maior influência na organização de um filme, muitas vezes é o próprio roteirista, além de escolher o *casting*⁵, dirige de acordo com seu estilo e gênero cinematográfico o elenco e a equipe técnica.

Este tópico sobre a formação da expressividade oral no cinema envolve todos os processos até a finalização do longa-metragem, após a edição das gravações.

A- Preparo

Três subcategorias compõem os relatos sobre o preparo da expressividade oral no cinema: a instrumentalização prévia; o processo criativo; e o despreparo.

A1 - Instrumentalização Prévia

Os atores têm sua estrutura física, a constituição biológica, histórica e psíquica, que irá representar o ideal de personagem que o diretor pensou.

Além da constituição biológica, histórica e psíquica, a instrumentalização prévia envolve a construção do conhecimento, com a educação informal, em outros meios de comunicação (televisão e teatro), a própria experiência prática ou empirismo; a educação formal em graduação de artes cênicas; ou

⁵ Atores que irão incorporar suas personagens.

complementar, com aulas de canto, preparadores de elenco e assessoria fonoaudiológica.

A1.1 – Constituição Biológica, Histórica, Psíquica

Essa constituição permite a produção das vozes e das falas necessárias na composição das cenas. História de vida, aspectos familiares, culturais, sociais e educacionais estão presentes na voz do ator e podem ajudar a representar alguma personagem. Dessa forma, o passado emotivo e as experiências de vida fazem parte do repertório, como recursos prévios da comunicação, que tais profissionais buscam para se preparar ou treinar.

- Compatibilidade entre Corpo, Voz e Personalidade

O tema apareceu no relato de vários diretores, atores e da editora de som, com a questão da compatibilidade entre corpo e voz, na relação psicodinâmica. Como pré-requisito para o cinema, arte e entretenimento, a sedução do espectador se dá por meio da visão e da audição, ou seja, expressividade corporal, visual, e oral, sonora.

“Eu acho que o cinema trabalha muito com a sedução. É da característica do veículo, do suporte, essa proximidade toda. As pessoas nos olham e nos percebem de outro jeito, de um jeito que nem a gente percebe, nem eu tenho essa proximidade que o cinema tem comigo, essa invasão que tem, de se aproximar tanto de mim, essa quebra territorial, inclusive na questão sonora, também.” A5

Tal preocupação com os estímulos visuais e auditivos talvez seja a razão para que a temática compatibilidade entre corpo, voz e personalidade emergisse no relato de vários profissionais. A relação harmoniosa e estética

entre esses elementos se mostra importante desde a seleção do *casting*.

“Agora a questão da voz... É... Eu não sei, porque os atores têm as suas vozes e se você chama o ator, você já comprou a voz dele.” D3

O discurso de D3 traz uma concepção do ator e sua voz como ferramenta estática, sem possibilidade de alteração ou adaptação a outro padrão. Sem a possibilidade de outra forma de expressão. Esse conceito também está presente no relato de D4.

“Ao mesmo tempo em que é uma preocupação imediata, não há dúvida que na escolha do ator, a questão da voz vem junto. Eu acho que isso passa por um processo de seleção, também!” D4

Entretanto, o relato de alguns atores mostra possibilidades diferentes, inclusive levanta a questão do despreparo dos atores em se adaptar a outros padrões de expressividade oral, limitando a seleção para determinados papéis.

“E é muito fácil você descartar, por exemplo, numa situação de escolha de elenco... No cinema isso é muito drástico, você descartar atores por causa da voz, porque, pra homem, pra mulher também, você tem que trabalhar num registro grave. Se você não trabalha num registro grave, você tem uma tendência a ser usado mais pra comédia, pra um papel leve...” A5

Outro ator, A2, também mencionou a voz como critério de seleção de *casting*, devido à voz e ao tipo físico ideais para a personagem. Referiu que acredita que isso ocorre porque, em geral, os atores estão mal preparados para o que ele chamou, ao longo do relato, de construção vocal da personagem.

“O cinema tem essa tendência de colar o personagem ao ator, o casting no cinema é muito próximo! Ninguém vai chamar você (entrevistadora), por exemplo, pra fazer uma senhora de 70 anos, num filme... No teatro, isso é possível! No teatro, isso é bem-vindo! No cinema é difícil esse risco, porque eu acredito que, sim, os atores

estão muito mal preparados... Vocalmente, é... Então assim, em vez de pedir pra você envelhecer a sua voz pra interpretar uma mulher de setenta anos, eu vou chamar uma mulher de setenta anos pra fazer uma mulher de setenta anos..." A2

Esse comentário do ator trouxe a questão do despreparo dos atores para a construção da expressividade oral no cinema, o que ele qualificou como um risco. Os atores se arriscam ousar na criação teatral, mas o despreparo para o naturalismo cinematográfico parece, segundo alguns dos relatos, limitar a criação.

"Existe infinitas possibilidades de coisas pra se fazer com a voz, e pra mim, quem abriu essa história foi a MM (fonoaudióloga). E era realmente de libertar o ator da própria voz para conseguir criar outras vozes, dar vozes verdadeiras para os personagens, não ficar emprestando só a sua. Às vezes convém emprestar a sua, porque combina! Mas às vezes, não. Às vezes fica meio deslocado... Sempre tem uma mudancinha aqui, outra ali, que você pode fazer... É você sacar qual é e aí vai de cada ator..." A6

A experiência de A6 traz a questão da flexibilidade no uso da voz, o que ela qualificou como algo libertador para o trabalho do ator.

"E a voz é fundamental, conheço muita gente que não chama uma atriz ou outra por causa da voz, porque não gosta da voz da pessoa e ela é uma pessoa que sempre faz a própria voz... Nem tem consciência de que a própria voz não agrada! Isso é muito importante, mesmo, para o trabalho do ator e precisa ser mais desenvolvido." A6

O diretor D4 trouxe exemplos da história do cinema sobre incompatibilidade entre corpo, voz e personalidade que na época só puderam ser resolvidos por meio da dublagem. A qualidade vocal, referida como timbre por ele, em alguns casos de atrizes muito famosas fez com que tivessem a própria voz dublada em grande parte de suas carreiras. Mulheres que ele considerou extremamente femininas, porém com voz masculinizada ou rouca; bem como homens altos e fortes com voz infantilizada ou feminilizada.

“Evidentemente, a compatibilidade, quando você fala em voz no cinema, existe aí uma preocupação desde o começo da trilha sonora! Compatibilidade do timbre com o tipo físico que está na frente da câmera!” D4

E isso é algo que não ficou apenas na história. Apesar de nas últimas décadas haver maior aceitação de mulheres com a voz mais masculinizada por mudanças nos padrões sócio-culturais (D4). O relato de S1 trouxe vários exemplos em que houve necessidade de dublagem total de alguns atores devido à incompatibilidade da expressividade oral com o tipo físico do ator ou com a personalidade da personagem.

“Eu acho que existem muitas dificuldades, começando, por exemplo... eu já passei por muitas situações em que o casting que é feito pelo diretor, do ponto de vista da voz mesmo, não se encaixa com o personagem que ele queria! (...) Isso é algo que acontece muito! Do casting ser feito não para o ator correto, sabe? Então, aí a gente entra com problema de sotaque, a gente entra com problema disso que você falou, de timbre, de qualidade vocal, às vezes você tem um personagem que tem um vozeirão e ele faz o casting para um ator que fala fininho. E aí o ator tem que ser o personagem principal, o cara é um herói, aí não funciona, aí tem que dublar o filme inteiro...” S1

A5 também trouxe a questão da compatibilidade vocal, mas referiu-a em relação ao meio.

“Acho que se o ator não tem um registro de voz agradável, um timbre agradável, não sabe trabalhar a tonalidade de uma maneira agradável, ele eventualmente vai ser descartado. Porque a parafernália do cinema implica numa sensação de gosto. Então, por exemplo, tem pessoas lindas que, quando aparecem na frente da câmera, ficam feias. Tem pessoas feias, que aparecem na câmera e ficam lindas. A voz é a mesma coisa (...) com relação ao microfone. Tem atores que não combinam com o meio ali, com o veículo. E ator de cinema com voz ruim é muito difícil, ou que não sabe trabalhar, que não tem consciência de como se expressar naquele veículo, específico.” A5

De acordo com o relato de A5, há vozes que combinam com a captação

sonora cinematográfica e vozes que não combinam. Ao longo de sua argumentação, ele explica que isso deve ser critério para fazer cinema. Ao final do parágrafo, diz que há ator “que não sabe trabalhar (a expressividade), que não tem consciência de como se expressar naquele veículo”. Para ele, não há atores com vozes ruins, porque esses nem chegariam a ser contratados. Acredita, também, que essa ‘voz ruim’ possa ser falta de preparo ou de conhecimento específico para se expressar nesse meio.

- Bem-Estar Vocal

Com base no relato dos profissionais entrevistados, A3 referiu à importância do preparo, do cuidado com o que chamou de “ferramentas do ator”.

“E tem o aspecto técnico que é de você cuidar da voz, de você aquecer a voz. Não tem muito tempo que eu aprendi uns exercícios muito básicos de aquecimento das cordas vocais. (...) Sempre tive o hábito do aquecimento corporal, sempre tive muita consciência corporal e o entendimento e a consciência de que é preciso aquecer o corpo e como trabalhar esse corpo e tal. Mas as cordas vocais, eu não tinha esse conhecimento, o conhecimento de coisas básicas que agora eu tenho. (...) Eu tenho visto alguns exercícios muito básicos, que são de aquecimento, de preparação pra entrar em cena. E não é pra você ficar com uma voz linda, perfeita, e isso ou aquilo. É pra você ficar com a voz disponível. Muitas vezes até, numa fala, uma palavra fica engasgada ou você titubeia, dá uma gaguejada numa outra palavra e isso foi fruto da emoção ali da cena, do momento, e isso ajuda muito a contar essa história. Então, a coisa do aquecimento vocal é justamente pra você depois relaxar e deixar vir a verdade do momento. (...) Você tem que estar com tudo pronto, todas as ferramentas muito bem preparadas, disponíveis e afinadas, que são o corpo, a voz, o pensamento que traz o entendimento do que acontece, a emoção. Todas essas ferramentas têm que estar super trabalhadas, relaxadas, pra servir essa história, essa personagem...”
A3

Doenças que afetam a voz podem interferir no trabalho dos atores, conforme o relato de D1, D6 e A3.

“Pode até em alguns momentos que acontecem no dia-a-dia da gente... Sei lá... Pegou uma gripe e está sem fala! Daí tem umas tecnicazinhas porque o trabalho não pode parar ao mesmo tempo, porque tem muita grana em jogo pra você falar ‘Vamos parar uma semana pra você melhorar’” D1

As ‘tecnicazinhas’, referidas por D1, são os exercícios vocais. Em seu relato referiu já ter trabalhado com assessoria fonoaudiológica, bem como considera importante que os atores realizem acompanhamentos constantes, tanto com fonoaudiólogos, quanto com professores de canto, para ampliar e aperfeiçoar suas possibilidades de atuação. No relato abaixo, A3 refere uma experiência positiva de seu aprendizado sobre exercícios de aquecimento vocal. A atriz explicou que descobriu isso há pouco tempo, que ao longo de sua carreira, cerca de vinte anos que trabalha como atriz, sempre fez aquecimento corporal e sempre teve muita consciência corporal, mas nunca tinha se preocupado com a voz.

“Estou saindo de uma gripe, isso é até interessante, ontem eu estava com febre de noite e achei que eu não ia conseguir, mas hoje à tarde eu fiz uma locução e uma apresentação de um vídeo. Graças a esses exercícios vocais e muita água, pra conseguir fazer!” A3

Já outro relato de ator, A2, evidenciou nunca ter visto alguém aquecer a voz para atuar no cinema. Ele explicou que isso se deve ao conforto da projeção vocal, que o microfone resolve, pois, segundo ele, ninguém cansa a voz para fazer cinema.

“Ninguém aquece pra fazer cinema, ninguém cansa a voz pra fazer cinema.” A2

No relato a seguir, D6 também compara cinema à experiência teatral, ao referir que o primeiro contexto exige menos esforço físico e vocal dos atores e, por essa razão, exigiria menos cuidados em relação ao bem-estar vocal.

“Normalmente o maior problema que a gente vê de voz, é o ator estar gripado, ou estar com algum tipo de doença que ele fica mais fanho ou que ele tem algum probleminha.” D6

O diretor explicou:

“Se você pega um dia típico de filmagem, trabalhando, eu sei que é absurdo isso, mas se você trabalha dez ou quatorze horas num dia típico de filmagem, de um longa-metragem de ficção, que é normal, um ator, em termos de falar, ele vai falar no máximo duas horas. Se você está fazendo um filme, você vai usar a voz dele na filmagem por mais ou menos umas duas horas. Então ele não sofre um estresse que nem ele sofre no teatro, que tem que fazer a voz chegar até o fim do teatro, até a última pessoa da platéia.” D6

Já o diretor D1 referiu ter presenciado casos em que os atores ficaram roucos ao longo das filmagens.

“Agora, quando você pega um não-ator, aí esse é grave. Daí você começa a sentir problema de dicção, problema de como colocar a voz, começa a perceber que o cara começa o filme de um jeito, acaba rouco porque não soube trabalhar as cordas vocais e tudo mais, então isso é muito comum, né?” D1

A1.2 - Educação formal, informal e complementar:

Vários profissionais relataram a importância da busca de conhecimentos específicos para o trabalho do ator. Dentre as maneiras de se preparar foram mencionadas faculdades de artes cênicas, escolas de teatro, experiência ou empirismo a partir de peças de teatro ou atuação em televisão ou cinema, aulas ou assessorias de profissionais como professores de canto, preparadores de elenco e fonoaudiólogos.

A partir da experiência, do contato, que cada profissional teve com essas formações, surgiram os relatos e julgamentos sobre pontos positivos e negativos de cada uma dessas maneiras que os atores podem encontrar de

se preparar.

Grande parte dos profissionais referiu ser mais fácil a atuação daqueles com educação formal em teatro, pois vêm com conhecimentos e embasamentos que permitem o processo criativo e transmitem mais verdade na expressividade oral.

Tanto diretores, quanto atores referiram que o cinema costuma contratar pessoas pelo critério físico, a aparência ideal, o que, muitas vezes, dificulta a **preparação**. Essas pessoas são citadas como não-atores, atores eventuais ou tipos. Os atores com formação por experiência televisiva foram citados por um diretor e por um ator. Ambos referiram que atores de televisão possuem o naturalismo mais ideal para o cinema, entretanto, em ambos os discursos apareceu certo desapontamento em relação a esse naturalismo televisivo, por ser algo cotidiano demais, sem ousadia criativa, artística.

O diretor referiu sobre esse naturalismo como “aquele naturalismo que está ficando cada vez mais chato, inclusive” (D1) e o ator (A2) explicou que o público tem se acostumado com esse naturalismo da televisão e não tem aceitado outra maneira de representar. Por isso, A2 acredita que esta seja a tendência do cinema, apesar de não gostar.

A educação prévia para atuação pode variar, conforme já referido, e vai direcionar os caminhos que o ator irá percorrer para realizar um trabalho de sucesso. Segundo D1, é importante saber a educação que o ator selecionado para o *casting* possui, pois auxilia o diretor a prever alguns problemas durante a produção.

“São várias vertentes, quer dizer, cada fonte te fornece um tipo de ator e daí você tem que saber inclusive até aonde chega cada um. Como jogar com isso, saber aonde chega cada um é o fundamental... A gente faz coisas que são feitas da fala e se a fala não estiver bem colocada vira um problema...” D1

Outro diretor, D6, comentou a importância do preparo do ator, como um

profissional, que é dominar seu instrumento de trabalho.

“Cada artista dentro da cinematografia trabalha com uma ferramenta, o ator também tem as ferramentas dele e essa ferramenta é a fala. Ele tem que cuidar disso, ele tem que preparar isso. Se eu chegar no setting de filmagem sem estar preparado, o meu amadorismo fica óbvio. Então, o que eu penso é que o ator também tem que ter essa noção.” D6

O relato também denota a necessidade de uma preparação – educação – específica, quando D6 diz “cada artista dentro da cinematografia trabalha com uma ferramenta, o ator (...) essa ferramenta é a fala (...) ele tem que preparar isso”.

A atriz A1 explicou que como profissional que usa a voz como instrumento de trabalho, deve saber usá-la com profissionalismo.

“Hoje eu tenho certeza que preciso saber como colocar a minha voz. Por mais que seja uma cena mais íntima, é um trabalho, eu tenho que usar a minha voz de forma profissional. Eu tenho percebido a importância do trabalho da voz no cinema.” A1

Importante notar que, nos vários trechos relatados, os profissionais trouxeram questões que refletem o próprio conceito do que é ser ator. A seguir, todos os relatos específicos de maneiras de preparar a expressividade oral foram selecionados e divididos a fim de organizar as opiniões dos profissionais e o raciocínio do leitor.

- Educação teatral

Segundo o relato dos profissionais, os atores com educação teatral possuem mais conhecimentos ou maior instrumentalização com relação à expressividade oral (D1).

“Mas no dia-a-dia de cinema e eu te falo de televisão também, porque é muito próximo e eu trabalho com ela também, o que você vê é isso, a questão toda está na formação do ator. O bom ator, o ator estudado, formado, e que em geral o berço dele é o teatro, esse vem com uma preparação muito forte de voz, de colocação, de como articular, de como quebrar a articulação, porque daí ele tem papéis que pedem isso... Sei lá, vai... Ele tem que gaguejar, ter a voz falha, ou ficar rouco.. Ou ficar sem voz tal, quer dizer, o cara tem uma técnica vocal que vem de estudo. Então, com esses caras é muito prazeroso trabalhar porque eles chegam em qualquer lugar...” D1

Para o diretor D4, o timbre e a dicção, ou seja, a qualidade vocal e a pronúncia ou articulação, são essenciais para o ator de cinema. Por isso, para ele (D4), o ator com educação teatral está mais bem preparado para atuar, visto que tem maior domínio no uso da voz e da fala.

“Com o som direto, hoje tem que se preocupar, a meu ver, uma das grandes preocupações são com relação a timbre e dicção! São as coisas essenciais! Por isso que o ideal é sempre trabalhar o ator com formação teatral. Porque o problema da dicção já é um problema vencido por antecipação. Não só com a disciplina... Tem a disciplina que o ator já tem: sabe trabalhar a dicção, sabe trabalhar a questão da modulação, ou seja, que altura, e o resto a gente trabalha em conjunto...” D4

No trecho abaixo, o mesmo diretor (D4) explicou que pessoas sem preparação da expressividade oral no cinema, o que ele chamou de atores eventuais, precisam passar pelo mesmo processo de preparação antes de gravarem um filme.

“Bom, de qualquer forma, isso aí que eu tô te dizendo pressupõe uma preparação dos atores, uma formação teatral bastante sólida! Mesmo que você trabalhe até com atores eventuais, que não são atores, mas pessoas que você encontra, tipos... Normalmente esses tipos passam por um processo de aprendizado, inclusive pra poder aprender a disciplina do ator teatral. Pelo menos é assim que eu tenho trabalhado nos últimos vinte, trinta anos.” D4

A educação teatral pode englobar atores com experiência em teatro, desde uma formação prática, empírica, até uma formação em instituição de ensino superior. O relato desses profissionais não evidenciou tais detalhes.

Os relatos acima trouxeram o lado positivo da educação teatral, tendo como justificativa o maior domínio no uso da voz e da fala. Entretanto, há opiniões divergentes. Abaixo, o relato do diretor D6 e do ator A5 reflete as dificuldades na adequação da expressividade oral teatral no cinema.

“A hora que você recebe esse ator no seu setting e você começa a trabalhar com ele, começa a trabalhar as cenas com ele, você vê que ele usa a fala dele do jeito errado. Do jeito errado, não para o teatro, mas para o cinema. Então ele tenta falar tudo certinho, fazer todas as entonações certinhas, ele tenta... Como eu posso dizer...? Ele foge do natural! E o cinema tem isso, ele tenta ir para a realidade. Essa ilusão de realidade. O cinema tem que criar um mundinho verdadeiro e esse mundinho verdadeiro tem um jeito de falar!” D6

Outro diretor, que viu como positiva a educação teatral, também levantou a questão da adaptação da expressividade oral entre os meios. D1 referiu:

“Só que eu tinha que lembrar eles toda hora ‘Isso é teatro. No cinema, oh, o microfone está aqui’ ((apontando para cima)). Então não tem porquê sair falando assim, não tem ninguém que escuta lá ((apontando para o fundo, como o fundo da sala de teatro)), então é possível trabalhar de uma forma diferente. Esse é o ator de teatro que, quando começa a ir para o cinema ou para a televisão começa a perceber que são dois meios completamente diferentes no uso da voz. Tanto de entonação, tanto de se colocar e tudo mais!” D1

Outra questão importante foi levantada pelo ator A5, que referiu encontrar dificuldades em contracenar com atores de formações diferentes. Há a dificuldade em tornar o diálogo harmonioso, visto que cada ator traz uma maneira de se expressar devido aos embasamentos distintos.

“O ator do teatro é muito articulado e muito orgulhoso da própria voz, muito encantado... Os atores, as atrizes, eles se encantam com a

própria voz e às vezes você vê atores mais cantando que falando no palco. Isso no cinema é trágico. Uma coisa impossível. E, quando eu tenho que trabalhar com esse tipo de ator é sempre muito difícil. Porque eu tenho todo um trabalho que é voltado para a linguagem do cinema, eu não gosto de falar natural, porque isso não existe, é uma linguagem premeditada e estudada pra um veículo.” A5

Os relatos dos profissionais discutiram a questão da preparação da expressividade oral do ator de teatro que vai para o cinema. Segundo os relatos, em relação a outras maneiras de preparação, o teatro proporciona maior domínio da expressividade oral. Entretanto, por não ser específica para o cinema, pode gerar problemas quanto à naturalidade da interpretação; problemas na relação entre atuação e tecnologias de captação; bem como na relação dialógica harmoniosa entre atores com preparações distintas.

▪ Educação televisiva

O relato dos profissionais é recorrente quanto ao objetivo da expressividade oral no cinema transmitir verdade e naturalidade. Segundo dois dos profissionais entrevistados, com os relatos a seguir, o naturalismo é a fala semelhante ao cotidiano, “fala como se estivesse na casa dele”.

“Tem os atores que já foram criados dentro da televisão, é bom falar que no Brasil, principalmente quando se fala de cinema, boa parte dos atores, ou saíram do teatro ou da própria televisão. É raro o ator que tenha iniciado no cinema, hoje em dia... Aí a televisão já dá outro espírito absolutamente indiscutível, que é aquele naturalismo, que está ficando cada vez mais chato, inclusive, que é aquela coisa que o cara fala como se estivesse na casa dele. Aí esse cara não consegue fazer teatro, mas esse cara, no cinema, se sai muito bem porque é aquele naturalismo que a gente busca cada vez mais.” D1

O fato da televisão também se relacionar com as tecnologias de captação

de imagem e som, além de contar com uma produção, faz com que o ator com esse tipo de experiência consiga lidar muito bem com o contexto cinematográfico.

A seguir, o ator A2 propôs uma reflexão sobre o naturalismo difundido pela televisão, como algo que limita o processo criativo e, por essa concepção, o papel do ator quanto à expressividade oral envolveria apenas o saber falar de maneira inteligível, com boa dicção, ou seja, não haveria a necessidade de criar outras maneiras de se expressar oralmente.

“Essa questão da interpretação hoje em dia é uma questão séria, porque a televisão difundiu um tipo de interpretação que é chamada de naturalista, mas é um naturalismo televisivo, um naturalismo cotidiano, é quase um não-interpretar, então dá a sensação, hoje em dia, que quanto mais à vontade você for, quanto mais à vontade você estiver em cena, melhor ator você é. Eu venho de uma escola um pouco diferente, venho de uma escola que os atores antigos... Se você comparar a interpretação de um ator jovem, via de regra é claro, e de um ator de uma geração passada, você vê que eles tem uma preparação vocal diferente, tanto na projeção vocal, quanto no desenho vocal. Existe uma preocupação na construção do personagem e da frase através da modulação vocal. Hoje em dia, a interpretação, no caráter vocal, na minha opinião, está muito plana, está muito nada, sabe? Tá muito jogar o texto fora! Não existe uma construção dramática do verbo, existe um dizer já na maneira mais natural possível e isso, hoje em dia, é reconhecido como uma boa interpretação.” A2

A opinião do diretor D1 ao afirmar que esse naturalismo “está ficando cada vez mais chato”, entretanto é o que se “busca cada vez mais”, encontra semelhança no relato do ator A2, quando diz “eu não penso assim, mas infelizmente eu acho que é uma tendência”, ao abordar o naturalismo televisivo como ausência da construção expressiva da oralidade para a personagem.

“Ninguém aquece pra fazer cinema, ninguém cansa a voz pra fazer cinema. Então a sensação que dá é que você não precisa de uma

preparação. Eu acho que não, eu quando vejo um ator da geração antiga que é capaz de modular a sua voz, de construir bem uma voz diferente da sua para a personagem, de construir bem a personagem, eu adoro! Mas acho que é uma questão geracional mesmo, não só dos atores, mas do público também! Hoje em dia, o público vai ao teatro e sai dizendo 'ai, eu achei muito teatral...'. Mas ele foi ver teatro! Então é assim, achar teatral virou uma degradação da interpretação, porque o público também está se acostumando com esse naturalismo televisivo... E também está estranhando qualquer coisa que seja um pouco além desse naturalismo televisivo, tá estranhando qualquer construção vocal, tá estranhando qualquer elaboração maior da personagem. Então eu acho que é uma tendência dos atores e do público de quanto mais você jogue o texto fora, melhor é. Eu não penso assim, mas infelizmente eu acho que é uma tendência, é um caminho que a gente tá indo..." A2

A reflexão que esses dois profissionais trouxeram sobre o ator com experiência em televisão é por um lado positiva, ao afirmar que há grande semelhança em relação à expressividade oral em ambos os contextos, televisivo e cinematográfico.

Entretanto, há o lado negativo proposto no contexto televisivo que é a limitação do processo criativo, em relação à maneira da personagem se expressar, que talvez não desafie o ator a realmente viver outras vidas, ou seja, criar. O ator, como todo artista, sente prazer na criação, afinal que trabalho haveria em apenas dizer as falas do roteiro como se fossem eles mesmos? O próximo relato da atriz A6 também levantou essa questão e diverge em relação ao aspecto positivo levantado pelos profissionais anteriores.

"É que os atores da televisão, eles não tem nenhum preparo. Muitas vezes, esses mais famosos, esses bonitinhos, que são criados na televisão para televisão... Tem ator de teatro, também, que aí é diferente, fazendo televisão, lógico! Mas esses, a maioria que a gente tá vendo, que a gente já não agüenta mais, às vezes é isso, o cara sai de uma novela de italiano, pra fazer uma novela de chinês ((risos)), de indiano... E falava com o mesmo sotaque nas duas novelas! ((risos)) É muito engraçado! O próprio (...) ((nome de ator)), ((risos)) que é um

ator bacana, vai... Fez novela a vida inteira... Mas é um ator que deve ter tido uma formação de teatro, que naquela época, só se tinha formação de teatro... Hoje em dia, não... Hoje em dia tem até formação de cinema, né? Com a (...) ((nome de preparadora de elenco))”

A atriz A6 fez uma crítica importante. Tanto televisão, quanto cinema, ambos lidam tanto com o prazer visual, quanto auditivo, e por isso há a preocupação em selecionar pessoas com boa aparência. Entretanto, o relato da atriz ao refletir sobre a formação do ator, evidenciou a preferência pela educação teatral. A atriz explicou, em outras palavras, que os atores com educação televisiva não são preparados para ousar na criação da expressividade oral das personagens, mas para entretenimento cotidiano.

- Educação Cinematográfica por Experiência ou Empirismo

O depoimento da atriz A3, baseada nos caminhos e dificuldades que encontrou ao longo de sua carreira no cinema, abordou aspectos do contexto nacional e da ausência de uma educação formal para o ator de cinema. Ela explicou que aprendeu na prática métodos e estratégias pessoais de atuação nesse contexto.

“Hoje até existem mais faculdades e alguns cursos regulamentados pra atores no Brasil, mas a gente não tem uma formação com know-how, de fato. A gente acaba aprendendo muito com a experiência do trabalho. Se quiser, a gente pode fazer vários cursos e, sei lá, fazer uma faculdade, mas a grande escola continua sendo a experiência do trabalho e não a da escola, aqui no Brasil. Então, eu acho que cada um vai descobrindo o seu método, a gente não tem uma super escola com método de interpretação, então a gente também não tem uma escola de utilização da voz, a gente vai aprendendo cada um por si, que é um pouco do que eu te falei que há pouco tempo eu aprendi esses exercícios super básicos que estão me ajudando muito! Então, eu acho que a dificuldade é essa, a gente não ter várias escolas, utilizando métodos consistentes... A gente não tem know-how, mas a

gente tem muita inspiração, a gente tem muita criatividade, a gente tem histórias muito boas, personagens muito fortes. A gente tem a emoção à flor da pele, eu acho que tudo isso acaba nos ajudando, acaba compensando essa falta que eu acho que a gente tem de uma escola. A gente é muito intuitivo, tudo vai muito na intuição e você vai descobrindo algumas coisas que ajudam, então eu acho que a maior dificuldade é essa: a gente não ter escolas com métodos que nos auxiliem, que nos ajudem logo no início. A gente acaba que vai aprendendo e tendo experiências e quebrando a cara.” A3

Segundo a atriz A3, ainda que, atualmente, existam escolas para os atores, elas não têm métodos consistentes que os preparem de maneira efetiva. Para ela, os métodos ainda são muito intuitivos e os atores precisam contar com a própria criatividade, personalidade, passionalidade, para representar. Referiu que os atores aprendem muito mais no trabalho que em alguma formação específica.

Outra questão importante, quando a atriz referiu “a gente acaba que vai aprendendo e tendo experiências e quebrando a cara”, é que os atores, ao contrário da maioria das profissões, lidam com uma exposição pessoal muito grande, têm sua vida particular exposta em revistas, jornais e *internet*, além de serem avaliados o tempo todo pelo público e pelos críticos de cinema. É comum o hábito entre os espectadores brasileiros de avaliar o desempenho profissional dos atores, tanto na televisão, quanto no cinema.

Nesse depoimento, a expressão ‘quebrando a cara’, utilizada pela atriz, provavelmente se referiu a alguns fracassos no início de sua carreira, que poderiam ter sido evitados caso houvesse uma preparação mais consistente para os atores iniciantes.

A2- Processo Criativo

Ainda com relação ao preparo da expressividade oral no cinema, alguns

dos profissionais entrevistados mencionaram estratégias utilizadas na criação, para planejar ou construir a expressividade oral das personagens, a qual se concretiza somente após a finalização de todo o processo de edição do filme.

Há, então, além da instrumentalização prévia, as influências das propostas da direção, da escrita dos roteiros e estratégias específicas, de conhecimento geral ou desenvolvidas individualmente, para a construção da expressividade oral das personagens.

Primeiramente, a direção escolhe ou escreve um roteiro. Então escolhe o *casting* que irá representar aquelas personagens e a equipe técnica que irá acompanhá-los.

Assim, a ordem dos tópicos seguirá a mesma já citada: direção, roteiro e estratégias e métodos.

- Influência da Direção

Há diversos diretores e estilos de direção. Entretanto, se a direção seguirá uma linha mais flexível ou mais rígida é critério do diretor, que centraliza as decisões principais da produção cinematográfica. Os diretores de cinema possuem formações variadas e isso também interfere na maneira de dirigir os atores e a equipe.

“Existem estilos de direção. Você pega uma direção mais inglesa, você tem um respeito maior pelo trabalho artístico do ator... (...) Agora, tem diretor que fala ‘eu quero que você entre por essa porta e fale ‘Bom dia, Camila, como você está, hoje?’” ((Fazendo voz grave e fala sem curva entoacional)). O cara vai querer exatamente isso! E o ator vai ter que fazer isso!” D6

Há diretores que preferem escrever os próprios roteiros e isso será discutido no tópico sobre a *influência do roteiro* e há diretores que participam

desses roteiros, como no caso do diretor D5.

“Dos filmes que eu dirijo, eu participo do roteiro também, eu consigo dirigir bastante no roteiro. Roteiro é uma coisa que o ator vai levar pra casa e vai ler, vai prestar bastante atenção, pra fazer um bom trabalho. Então eu já coloco bastante informação ali sobre o personagem, sobre a situação, sobre as coisas que estão em volta da cena. Então é claro que a tonalidade da fala, o timbre, o volume e acima de tudo a interpretação.” D5

O mesmo diretor, D5, referiu realizar a preparação dos atores através da direção.

“Então, para uma variação emocional do filme, essa interpretação na voz também tem haver, a gente pensa nisso quando a gente faz a preparação dos atores ou a direção. Pra depois ter um bom material na hora de montar.” D5

Sobre a influência da direção, a atriz A3 comentou que devido à função do diretor de exigir que ele observe toda a equipe, há um foco menor para o ator, ainda que alguns diretores consigam dirigir todos os detalhes e ainda dirigir os atores.

“Não é o caso do diretor, o diretor olha o ator, olha a câmera, ele olha a luz, ele olha o enquadramento, olha milhões de coisas técnicas. Alguns diretores conseguem fazer tudo isso e dirigir o ator, mas eu acho que quanto mais gente com know-how, sensível e criativa, podendo trocar com o ator, enriquecer o trabalho do ator, melhor! E a voz é fundamental! Eu acho que a voz e o corpo são as duas ferramentas principais...” A3

A atriz acredita que quanto mais profissionais puderem trocar informações com os atores, é melhor.

- Influência do Roteiro

A escrita do roteiro é a parte inicial do processo criativo da expressividade oral no cinema. No roteiro encontram-se as palavras que a personagem irá dizer e, por elas, quem é a personagem, quais situações e quais sentimentos irá experimentar ao longo do filme.

“Existe a questão do diálogo, eu vou falar do meu ponto de vista. Existe a questão do diálogo que é uma coisa que como autora eu procuro chegar o mais próximo possível da fala real. Muitas vezes eu até imito a fala real. (...) E isso é uma parte. A outra parte é o ator que vai chegar e vai ler. E óbvio, mesmo sendo uma fala transcrita da realidade, quando ele lê já não vai ser a realidade. Então vem a questão de como soar, mesmo sendo uma frase real, ela pode soar falsa. E eu venho caminhando para trabalhar cada vez mais no sentido da improvisação. Então, ter essa verdade na hora que a frase é dita. Isso... é a questão da fala.” D3

O depoimento da diretora D3 demonstrou uma preocupação em transmitir verdade através da fala. Uma estratégia que ela tem buscado para isso é trabalhar com a improvisação das falas, na oralização. Refere que, ainda que o roteiro contenha falas transcritas de situações reais, o ator lê e não soa real.

Outro diretor, D4, seguiu um caminho diferente em relação aos roteiros que escreve. Ele acredita que suas falas são possíveis de serem reais, de soarem verdadeiras, e explicou que se o ator tem dificuldades em transmitir verdade na interpretação, analisa se a falha é realmente do roteiro ou do ator, para propor os ajustes necessários.

“O processo de preparação é importante... Bom, no meu caso específico... Específico porque eu escrevo os meus próprios roteiros, eu não sigo o roteiro de terceiros, talvez porque a minha formação foi essencialmente literária. (...) Antes de começar qualquer trabalho, de botar os atores na mesa e começar a ouvi-los falando o texto que eu escrevi... Não são eles que mexem no texto, mesmo porquê eu escrevi, eu passei meses e meses debruçado diante de um texto e não vai ser o ator que vai me dizer que não está bom o texto e que ele não consegue dizer aquilo... Eu troco o ator na hora! Não tenho o

menor pudor de fazer isso! O meu único ciúme é com o texto que eu escrevo! ((risos)) (...) Se eu sinto que o texto realmente não está batendo bem, ou se o ator traz um manancial melhor que aquele que está no texto, claro que a gente modifica, é evidente. (...)” D4

O diretor D6 mencionou a importância do roteiro como o responsável por mover a narrativa da história e explicou que ainda que o som seja algo colocado em segundo plano no cinema, em relação à imagem, a fala é quem sustenta a narrativa.

“O som no cinema é muito menosprezado, pelo cinema ser uma arte tão visual. É uma arte que tem movimento, visual; o som é uma coisa menosprezada, o som em geral. A fala é dada muita importância, em compensação. Porque a fala, em muitos casos, move uma narrativa pra frente. A fala, o diálogo, normalmente até num roteiro ruim, você usa mais diálogo que ação pra mover uma cena pra frente. Isso é natural.” D6

E acrescentou que, por ter realizado também a escrita de vários roteiros, a fala no papel é só o começo da expressividade oral da personagem no cinema. Ele acredita que grande parte da expressividade está na maneira de falar e não no conteúdo verbal propriamente dito.

Dessa forma, as visões do diretor, do roteirista e do ator se somam no resultado final da expressividade oral no cinema.

“Então, óbvio, como roteirista, quando você está escrevendo, você está imaginando a fala, você tem que visualizar a fala, você tem que visualizar o jeito que o ator vai entregar aquela fala, você vai ouvir aquela fala na tua cabeça. (...) Você pensa em entonação, você pensa em projeção, você pensa em tudo! Nesse momento. Porém, o roteiro é só a pontinha do iceberg, depois você vai ter a interpretação do diretor, que possivelmente interprete aquela fala de outro jeito. (...) Aí, o diretor está conversando com o ator e o ator cria um jeito novo de falar essa fala, de entregar essa fala... Então aí você tem três interações artísticas distintas e o produto final vai ser um diálogo entre essas três.” D6

- Influência de Assessorias

Além da educação prévia, alguns profissionais são contratados para preparar os atores de cinema em relação a filmes específicos, assessorar algumas pessoas do elenco contratado, ou mesmo todo o elenco.

Esses podem ser professores de canto, preparadores de elenco ou fonoaudiólogos.

Um dos pré-requisitos para o ator é ter a articulação ou pronúncia clara, precisa. A menos que faça parte da caracterização da personagem, ou em momento de alguma emoção ou algum outro estado que demande uma articulação de qualidade comprometida.

“O segundo passo é justamente ao contrário, é, com o aparelhamento necessário, como atores que são, exercitarem essa dicção com perfeição, ele não está trabalhando em local aberto, nem em local que ele tenha que projetar ou usar a voz em excesso, é uma preocupação de modulação! O que estou querendo dizer é que, no cinema, você já começa tendo pessoas que estão aparelhadas tecnicamente para o diálogo.” D4

Um dos profissionais entrevistados explicou que se há problema de dicção, a pessoa não pode ser ator. E nesses casos, há a necessidade de um fonoaudiólogo.

“Aí, nesse sentido eu não sei, francamente, não entendi até hoje, tanto no teatro, quanto no cinema, essa intervenção que acontece dos fonoaudiólogos. Porque, teoricamente, o ator deveria saber falar direito, né? E aí, de uma ou duas décadas pra cá, tem essa entrada dos fonoaudiólogos que eu não consigo compreender por que e até hoje, também, não me foi útil. É, porque você não concebe um ator que tenha problemas de fala, de dicção.” A5

O relato denota um conceito limitado em relação à atuação fonoaudiológica, delegando a essa profissão apenas o exercício de adequar pessoas com problemas de fala ou problemas vocais.

Nem sempre o cinema contrata *casting* de atores profissionais. Muitas vezes há a preferência por alguém que tenha a aparência ideal, algo que acontece em filmes biográficos, por exemplo. Dessa forma, é possível encontrar problemas articulatórios, ao que o diretor D4 referiu:

“Eu prefiro contratar uma fonoaudióloga pra ajudar a atriz que tem a tipologia ideal e eu não tenho a menor dúvida, pra poder melhorar a dicção dela. Muitas vezes acontece isso, sim!” D4

O ator A5 explicou que no caso das artes performáticas, como o teatro e o canto, a preparação deve voltar-se para isso. Assim, ele referiu o canto como uma ótima maneira de preparar a expressividade falada do ator.

“Pra mim, se o ator não tem problema de dicção, de emissão, que aí é o trabalho do fonoaudiólogo... Se ele não tem esses problemas, ele tem que trabalhar canto, ele tem que trabalhar tessitura vocal, agudos, graves, ele tem que aprender a trabalhar timbre de voz, para compor personagens. Tem que estudar música, aprender ritmo. Eu acho que a fala, a linguagem, nas artes performáticas, ela é muito parecida com o canto. O bom ator, ele tem uma qualidade musical, de saber dar ritmo, tom, dinâmica... Então, pra mim, o estudo do ator é a música. Coral... fantástico! Porque no coral o ator aprende música e aprende a ouvir, aprende a timbrar, aprende a trabalhar em conjunto. Eu acho que canto lírico é um trabalho excepcional porque o ator aprende a aumentar a tessitura, ele explora as possibilidades mínimas e máximas. Eu falo de uma pessoa que está com o aparelho ok, tá? Agora, se tem problema respiratório, se tem problema de pulmão, se tem problema no aparelho fonador, aí eu acho que já não pode ser ator. Se conseguir resolver no fonoaudiólogo, aí vai fazer um trabalho específico pra ator, o que, pra mim, é música. Porque o cara que tem um problema de fala, ele não pode ser ator. Pode ser bailarino, não é? Mas ele não pode ser ator. Ele tem que resolver o problema dele no fonoaudiólogo. Depois disso, ator... não tem porquê... Pelo menos, até hoje eu não me convenci ainda. Eu acho muito saudável na formação do ator, ele aprender a configuração do aparelho, por onde é que passa o ar, eu acho saudável, mas não acho fundamental... Saber aonde é que o corpo vibra quando ele faz o grave, quando ele trabalha o agudo, isso você aprende no canto, não é? Acho que o canto lírico, pra mim, é uma grande formação para o ator.” A5

Outro profissional referiu a importância do treino constante, do aperfeiçoamento da expressividade oral do ator. Segundo o relato do diretor D1, os treinamentos complementares aumentam as possibilidades criativas do ator.

“Você vê a própria DF ((nome de atriz)), ela tem uma gama de possibilidades ali imensa, mas pô, o que ela faz o tempo inteiro é o que eu vejo, ela faz fonoaudióloga, ela faz trabalho de canto, é técnica, então é um exercício ali constante.” D1

O ator A2 argumentou que devido à seleção de *casting* sem preparo, sem alguma formação específica para ator, há a necessidade da intervenção de outros profissionais.

“O problema maior é que hoje em dia qualquer pessoa acha que é ator... Então não tem a menor formação pra sequer entender o que eu tô falando, sequer entender o que é a construção de um personagem... Sequer entender o que é fingir ser outra pessoa... Então, claro, eu acho que as fonos, tanto as fonos, quanto as preparadoras de elenco, estão sendo chamadas pra tirar o mínimo dessas pessoas...” A2

Com relação aos preparadores de elenco, o depoimento da editora de som S1 evidenciou as dificuldades que ela observa ao lidar com a edição dos diálogos e com dublagem. Ela referiu sentir falta de um conhecimento mais específico sobre voz e fala nos profissionais que lidam com a preparação de elenco.

“O que eu ouço dos atores na hora das filmagens é, eles falavam que não vêem a voz porque o preparador de elenco não dá a atenção necessária, eles ficam preparando o físico, preparando o corpo, alongando... (...) Sempre que eu tive oportunidade de conversar com os atores, eles falavam que nunca tinham tido ênfase em qualquer tipo de preparação dessa forma, preparação vocal, mesmo, vocal artística, não vocal ‘exercício vocal’, mas vocal artístico! Eu acho que isso acaba fazendo com que as pessoas não pensem o quanto isso é significativo...” S1

O relato da atriz A3, em relação à preparação com preparadores de elenco foi positivo, visto que os diretores gerais não dão conta de dirigir especificamente os atores, por terem que controlar muitas variáveis durante as gravações. Ela referiu haver consciência e aquecimento corporal, bem como preparação vocal.

“Mas quando eu trabalhei com um preparador de ator, foi muito bom. Alguns filmes se utilizam disso, e hoje em dia até as novelas. Os diretores buscam auxílio porque, realmente, dirigir é administrar tantas necessidades em cena, o diretor tem que ter tantos olhos, pra tanta coisa, que um diretor de ator, auxilia muito. E uma das coisas que esse diretor de ator ajuda, é nessa parte também, de preparação vocal, de consciência e aquecimento corporal. É uma pessoa que está ali com os olhos só para o ator.” A3

Outra atriz, A6, comentou sua experiência com a assessoria fonoaudiológica na área teatral. A atriz referiu a importância dos conhecimentos que a preparação da Fonoaudiologia lhe proporcionou no processo criativo.

“Eu fiz aula, um ano de aula com uma fonoaudióloga muito bacana, que estuda teatro e dá aula pra atores, que é a MM ((nome da fonoaudióloga)), não sei se você conhece ela, eu sou fã dela! (...) Ela é mestra, ela que me ensinou isso porque realmente eu tinha dificuldade, porque quando eu mudava minha voz, eu achava que ficava forçado. Parece que tá fazendo falsete... Você está querendo imitar alguém, falso, né? Como tornar essa voz verdadeira e apropriada pro ator? E ela é uma pessoa que sabe ensinar isso.” A6

Sobre outras maneiras de preparação menos conscientes e mais intuitivas, a mesma atriz, A6, referiu certo descontentamento por privarem o ator de seu papel criativo, visto que mantém o ator dependente do estímulo de outra pessoa para atuar.

“Aí, por isso, até essa moda de chamar a coaching pra treinar

... pessoas pra fazer o filme e tal, porque ninguém tem realmente a técnica do cinema. Existem bons atores, mas não existe técnica de cinema, porque não tem escola de cinema. Porque eu já fiz essas escolas de técnica de cinema e isso é um lixo! Eu fiz essa (...) ((nome da pessoa)), é um lixo, entendeu, é uma porcaria! De um negócio psicológico na cabeça das pessoas pra elas pensarem que elas são atores e essas pessoas não são... Não é isso, o ator é um artista que cria. Que sabe comunicar aquela obra que ele foi chamado pra trabalhar nela! Ele entende aquilo e ele entra naquilo. Isso, pra mim, é um trabalho sério. É esse que eu quero fazer, é esse que eu vou fazer. Agora, tem muito ator que é ator por vaidade. E isso tem muito no cinema e na televisão.” A6

Para concluir esse tópico, o comentário da atriz A3 se mostrou bastante agregador, por considerar que existem muitos caminhos favoráveis para a preparação do ator.

Muitas vezes, independente da formação básica do profissional, há muita competência e o mais importante é dar subsídios para o trabalho do ator, que ele possa aprender a cuidar e a utilizar seu instrumento de trabalho de maneira efetiva.

“Mas eu acho que quanto mais gente com know-how, sensível e criativa, podendo trocar com o ator, enriquecer o trabalho do ator, melhor! E a voz é fundamental! Eu acho que a voz e o corpo, são as duas ferramentas principais, a voz, o corpo e a emoção!” A3

Entretanto, este estudo defende a preparação com métodos mais conscientes, de maneira a subsidiar os atores quanto à expressividade oral no contexto cinematográfico.

A Fonoaudiologia, como ciência que estuda a expressividade oral, possui embasamento, tanto teórico, quanto prático, para assessorar o ator de cinema em seu trabalho e permitir a esse profissional mais recursos criativos, de maneira consciente e saudável.

A2.2 - Construção da Expressividade Oral da Personagem

Alguns dos entrevistados referiram se basear nas propostas para preparação do ator por Stanislavski. Dentre as estratégias referidas para o processo de construção da expressividade oral, que envolve a construção da personagem, foram citados: a observação de pessoas no dia-a-dia e atores consagrados de cinema; entender o contexto da personagem e imaginar como seria ser ela de fato, a ponto de escrever cartas como se fosse ela; evitar a construção para não perder a espontaneidade; imaginar a voz e os recursos de fala que a personagem tem, para a partir da voz incorporar a personalidade a ser representada; muito ensaio e treino para tornar natural a nova maneira de representar; adaptações da expressividade oral para o contexto cinematográfico.

O diretor D5 teve formação como ator no início de sua carreira e referiu ser importante para o processo de criação os conhecimentos propostos por Stanislavski, disse que isso ajuda o ator a ser verdadeiro nas emoções e que eles precisam saber lapidar isso, de maneira não real, mas artística. O relato evidenciou também uma preocupação com a estética da expressividade.

“Essa memória sensorial voltada pra arte, como ele dizia, Stanislavski dizia que não adianta você ter uma lembrança emocional forte, que aquilo vem em você de uma forma bonita e então veio tudo, e você chorou ((mudança na expressão vocal para indicar exagero)) e você ficou feliz e você whatever! Você teve raiva, mas ela veio de uma forma extrapolada, ela veio de uma forma que você fez o real em usar a memória sensorial. O ator, ele tem que saber lapidar isso.” D5

A atriz A3 referiu gostar do processo descrito por Stanislavski para compreender melhor a personagem. Então usa a própria imaginação para criar detalhes da vida da personagem, que não estão descritos no roteiro, ela vai além do roteiro e explica que ao ter essa compreensão, é mais fácil lembrar as falas. Além disso, referiu tentar esquecer essas falas e deixá-las

vir naturalmente, para transmitir espontaneidade na fala.

“Eu gosto do processo Stanislavski, então eu estudo muito a história, escrevo cartas como se fosse ela, imagino como foi essa vida, a história e tal. E aí, depois desse entendimento da história a cena fica muito clara. Você apreende as palavras e as falas. Não é uma decoreba vazia. Você já entendeu tudo, então você aprende com muita facilidade o que você vai dizer. Mas no momento que eu vou entrar em cena, eu apago tudo da minha cabeça! Eu não sei como vai ser o fim daquela cena, eu só sei, mais ou menos, como ela vai começar, (...) eu consigo esquecer tudo, pra tentar o máximo que aquilo seja fresco, que seja espontâneo...” A3

A atriz A3 referiu que para conseguir entender ou ter essa criatividade no momento da construção da personagem, é importante observar as pessoas no dia-a-dia, na maneira como se expressam oralmente.

Ela acredita que é importante entender o sentimento antes das palavras, pois são as circunstâncias e sentimentos que geram essas palavras.

“Então observar no dia-a-dia como a gente fala é super importante, porque uma coisa é a fala escrita num papel e outra coisa é quando ela vem pra boca do ator. Primeiro que quando eu estudo um trabalho, preparando um trabalho, eu nunca penso na palavra em si, mas sim no sentimento que gerou essa fala. Depois que você entendeu a história, entendeu a situação, o sentimento dessa personagem vai se manifestar através de palavras e ações. As circunstâncias fictícias vão gerar essa fala que tem que vir de dentro, imbuída desse sentimento que deve ser o mais verdadeiro possível... Então, são múltiplas as funções da voz e da fala, porque realmente é um dos instrumentos do nosso trabalho.” A3

A atriz A6 explicou que a voz pode ser um recurso muito rico, responsável por metade do processo criativo, mas que isso, pra ela, às vezes acontece por *insight*, na intuição.

“Eu acho que a voz é um recurso muito rico. Pra mim, é a metade de um processo criativo, já... A voz pode vir antes do corpo do personagem! Através da voz você imagina como é aquela pessoa. Às

vezes o primeiro insight que você tem pra criar um personagem, porque tem todo um processo pra criar assim, que não é muito organizado, é meio intuitivo.” A6

Ela, A6, acrescentou que pensar na voz é ver como o psicológico se expressa, pois muito da personalidade e da emoção estão presentes na voz.

“Se a voz não convencer, não tiver a firmeza do personagem, a verdade do personagem na voz, você não acredita nele. Mesmo quando o personagem pode ser uma pessoa forte, ou se é uma pessoa que vacila, como é a voz de uma pessoa forte, como é a voz de uma pessoa que vacila? Como isso pode ajudar um ator a criar um personagem? Não só criar ele psicologicamente, mas é ver como esse psicológico reflete na própria voz, daquela pessoa com aquela flexibilidade de personagem, de criação do personagem quando a gente pega o personagem...” A6

Para a atriz A6, dar importância para a voz no processo de criação é importante por ampliar as possibilidades de representação.

“O ator que não tem consciência da própria voz, como ela é escutada na platéia, também não tem condições... Tudo isso a gente já sabe, mas a novidade é essa: é dar importância na criação, entendeu? Do ator, a voz... E eu acho que você pode dar voz a muitas pessoas diferentes, se você tiver essa consciência e essa técnica, é isso.” A6

Ela, A6, detalhou sua explicação sobre maneiras de construir personagens e pensar na voz como parte do processo criativo, aprendizado que obteve com uma fonoaudióloga que trabalha com atores de teatro.

“É a única pessoa (a fonoaudióloga) que eu saiba que tenha esse contato tão forte da voz com a criação do ator. E não é só uma técnica, que você tem que ter a voz projetada... Não! É como você cria a voz de um personagem, é mais profundo... (...) A voz ajuda você a sair do seu registro pessoal. E tentar outras, fica mais fácil você se imaginar outra pessoa quando você muda sua voz, quando você entende que aquela voz não é sua, que você é outra pessoa, é uma coisa que te ajuda. (...) Porque tem gente que se trai pela voz,

né? É sempre a mesma voz, às vezes a gente até cansa da voz dos atores. (...) Porque ela (fonoaudióloga) ensina você não só a cuidar da própria voz, projetar a voz ou coisas técnicas, mas como criar através... a partir da voz! E ela ensina partituras de ritmo, velocidade, de agudos pra grave, você pode alterar tudo isso, existe infinitas possibilidades de coisas pra se fazer com a voz, e pra mim, quem abriu essa história foi a MM. E era realmente de libertar o ator da própria voz para conseguir criar outras vozes, dar vozes verdadeiras para os personagens, não ficar emprestando só a sua. Às vezes convém emprestar a sua, porque combina! Mas às vezes, não, né? Às vezes fica meio deslocada... Sempre tem uma mudancinha aqui, outra ali, que você pode fazer... É você sacar qual é e aí vai de cada ator...”
A6

Uma necessidade específica relacionada à expressividade oral no cinema é a caracterização de sotaques e regionalismos, o que surgiu no relato da atriz A6. Ela explicou a importância de treinar e praticar bastante para não ficar caricato e engraçado.

“Ainda mais no Brasil, você tem que fazer um nordestino, um baiano, um carioca... É tanta variedade de maneiras de falar! A gente tem que estar muito aberto pra isso, tem que treinar, tem que praticar. Porque é difícil, de repente eu tô aqui e vou começar a falar baiano, os baianos vão rir da minha cara!” A6

Outra atriz, A4, comentou sobre o trabalho mais detalhado com relação aos recursos vocais, com o uso das entonações e, também, referiu a necessidade de muito treino a fim de transmitir verdade, não soar falso.

“A dificuldade eu acho que está um pouco nisso, quer dizer... Essas tônicas, quando você coloca no lugar errado, e o que mais acontece quando eu assisto as coisas, eu já consigo identificar muito facilmente, sabe, de ouvir? Me tira ali da verdade da ação. Eu acho que é um pouco isso, eu acho que é a dificuldade do cinema em você fazer... Aquilo precisa ser muito ensaiado pra não ser muito fake...” A4

A atriz A3 explicou que para se sentir tranquila, segura, em cena, é

necessário muito estudo, principalmente com relação ao jeito de falar, se é diferente do jeito próprio da atriz.

Mais uma vez, a importância de muito treino foi referida, para que a fala seja expressa com naturalidade, com espontaneidade.

“Mas antes, pra ter essa tranquilidade, esse relaxamento em cena, é preciso muito estudo, principalmente se a personagem tem um jeito de falar que é diferente do meu, então é muito treinamento, falar muito desse jeito, pra ficar muito natural ali na hora e eu não ter que pensar no jeito que eu estou falando e isso ser uma coisa espontânea.” A3

Devido a essa espontaneidade, o ator A2 explicou que há uma tendência por ‘jogar o texto fora’, que seria evitar a fala decorada, mas saber o conteúdo e pensar como a personagem.

Ele disse que o close faz com que a câmera capte até os pensamentos do ator. Ele referiu como construção algo que não seja natural, algo artificial.

“No cinema não cabe muito a construção de um personagem, porque o cinema evidencia muito a construção, porque o cinema tem o close, que capta pensamento quase. Você não precisa movimentar, quando você pensa numa imagem, a câmera de cinema é capaz de captar essa imagem só com o seu pensamento... Então o cinema é muito resistente às construções. Mais, também, porque os atores, eu acho, hoje em dia, estão muito pouco preparados para as construções, então quando um ator tenta fazer a construção da personagem, a construção fica muito evidente, fica na frente do ator, fica na frente da personagem e aparece demais. Então é esse não fazer nada, jogar o texto fora.” A2

A atriz A6 referiu que o processo de construção precisa ser ‘equalizado’, que é possível criar a voz para a personagem, mas sem muitas modificações para garantir a credibilidade.

“No cinema, eu faço essa equalização, ela é bem menor. No teatro, ela é bem maior. Então você equaliza, você não pode mudar muito a

sua voz porque senão você fica muito diferente e como a câmera tá aqui em você, você tem que ter uma credibilidade ainda maior. Então eu acredito nisso, que para o cinema é a mesma coisa, você cria a voz para o teu personagem, mas é outra dinâmica, essa projeção dessa voz, ela é bem mais fechada. Então você tem que ser mais cuidadoso, principalmente no volume.” A6

A atriz A6 referiu ter um cuidado maior com relação ao volume da voz. A atriz A4 explicou que devido a essa diferença de volume, é possível fazer mais com menos.

“O aprendizado está em fazer mais com menos... Acho que é isso, o cinema permite, acho que o barato é esse!” A4

O ator A5 referiu em seus relatos que considera importante que ator saiba usar a voz de maneira sedutora, ‘ao pé do ouvido’, e algumas vezes mencionou que essa voz deve ser no registro mais grave ou no mais baixo da tessitura e deve ser quase sussurrada.

“Mas em geral, o ator de cinema e de televisão, o ator que trabalha com microfone, com a captação por lente, a captação óptica, ele tem que estar muito consciente de que ele tem que trabalhar no mais baixo da tessitura, que é a voz sedutora.” A5

Para concluir esse tópico, segue o relato da editora de som S1 sobre a edição como parte do processo de criação da expressividade oral da personagem.

Ela explicou a importância que a voz tem em relação às personagens, na função de ajudar o espectador a identificá-los.

“A fala é essencial e a voz diz tudo sobre personagem, ou como ele usou a voz, de que forma falou aquilo, quais são as características dele, ou quais as características que ele colocou pra fazer aquele personagem e vai passar uma porcentagem muito significativa para o espectador. De certa forma, eu acabei descobrindo que a voz, talvez porque conduz mais a nossa, a narrativa da história, a percepção do

espectador, o que a gente acrescenta de voz ou o como a gente cria a voz do personagem na edição de som ajuda o espectador a identificar o personagem.” S1

O próximo tópico irá discutir o despreparo em relação à formação da expressividade oral no cinema.

A3 - Despreparo

Enquanto os profissionais falavam a respeito do preparo da expressividade oral dos atores no cinema, foram surgindo discussões a respeito do despreparo na atuação, evidente pelas dificuldades em se expressar de maneira inteligível, verdadeira e harmoniosa com a tecnologia e demais elementos estéticos que compõem a cena.

“Eu vejo problemas por parte da direção, da atuação, com relação à dicção, com relação a sotaque.” S1

Sobre a questão do despreparo, talvez a questão mais básica exigida para o cinema, seja a precisão articulatória, a boa dicção, para garantir a inteligibilidade, visto que a não compreensão da fala gera desinteresse no ouvinte, que não poderá repetir a cena para entender a mensagem.

“Eu valorizo muito a disciplina do ator de teatro. E isso, na verdade, até pra atores que estejam tendo sua primeira experiência dramática, então você sempre conta que haja um período de pré-preparação, ou seja, esses atores, os atores eventuais que passaram por um processo de preparação, a primeira coisa que eles vão se preocupar é com dicção!” D4

Tanto a editora de som S1, quanto alguns diretores e os próprios atores se queixaram da falta de preparo da expressividade oral. Alguns profissionais explicaram que essa é uma realidade brasileira.

“O que eu acho é que um problema que a gente tem no Brasil, acho que em todas as artes, de dança, cinema... Cinema ainda tem uma vantagem, porque você tem uma pequena indústria (...) mas você tem um certo despreparo nas artes... Então, é natural isso, quando você está iniciando sua carreira nas artes, normalmente você não pega uma equipe totalmente preparada... Isso acontece também com o ator. A gente pega muito ator que vem do teatro, o teatro é a base para o ator.” D6

O diretor D6 explicou que há o despreparo não só por parte dos atores, mas também de toda a equipe técnica, inclusive da direção cinematográfica.

“Então, o problema que a gente tem é essa falta de preparação. Essa falta de preparação do diretor, essa falta de preparação do ator, essa falta de preparação de quase todos os elementos da sua equipe. Por quê? A gente não tem escola, as pessoas não se interessam porque sabem que esse é um trabalho difícil, né? Então a gente tem esse grande problema dentro da indústria cinematográfica.” D6

E justificou o fato ao explicar que o Brasil não possui escola específica para isso, porque o cinema no Brasil é algo que, embora esteja em ascensão, ainda é uma indústria pequena, quando comparada aos cinemas de outros países. O argumento desse diretor, D6, se pauta pela experiência no exterior, onde se graduou em cinema.

Com relação a especificidades do contexto nacional, o ator A5 também comentou sobre a questão esporádica do cinema, onde poucos atores fazem muitos filmes e confirmou a ausência de uma escola apropriada para cinema.

“Atores no Brasil, em geral, nunca fazem filme. Às vezes fazem um, poucos fazem cinco, pouquíssimos, muito pouquíssimos, fazem dez, vinte... Então a gente não tem um trabalho, não tem uma escola. E, geralmente, os diretores vão buscar os atores no teatro. E a voz do teatro é completamente diferente! Você tem uma tendência de grandiloquência teatral, que no cinema não cabe. Você tem canastrices no teatro, que não cabem no cinema. O ator do teatro é

muito articulado e muito orgulhoso da própria voz, muito encantado. Os atores se encantam com a própria voz e às vezes você vê atores mais cantando que falando no palco. Isso no cinema é trágico. Uma coisa impossível. E, quando eu tenho que trabalhar com esse tipo de ator, é sempre muito difícil. Porque eu tenho todo um trabalho que é voltado pra linguagem do cinema, eu não gosto de falar natural, porque isso não existe, é uma linguagem premeditada e estudada pra um veículo. Não tem nada haver com naturalidade, é o uso premeditado, pensado, de um veículo, através de uma linguagem.” A5

A queixa do ator A5 revelou um problema importante, pois, segundo o relato, mesmo o ator com experiência em teatro, ao se deparar com o contexto cinematográfico, encontra dificuldades em adequar sua expressividade oral, e gera desarmonias no diálogo com os outros atores, com diferentes instrumentalizações prévias.

Junta-se a isso o fato desses atores contracenarem com pessoas que nunca atuaram. O diretor D1 também falou sobre eles, que são necessários por diversas razões, seja pela semelhança em filmes biográficos ou por falta de atores com determinado perfil físico, crianças, idosos ou outros.

“E daí tem os não-atores, esses não-atores eu acho que são os mais graves (...). Daí você começa a sentir problema de dicção, problema de como colocar a voz, começa a perceber que o cara começa o filme de um jeito, acaba rouco porque não soube trabalhar as cordas vocais e tudo mais, então isso é muito comum.” D1

O diretor apontou, inclusive, a questão do desgaste vocal, evidente pela rouquidão. Explicou que prefere seguir um caminho intuitivo, possivelmente sem grandes elaborações na maneira de agir ou falar no processo criativo com não-atores.

“Agora, se ele não é formado, é tudo intuitivo, então você tem de pegar o máximo que aquele ator pode dar, mas não adianta pedir pra outro caminho de fala ou de voz porque você vai dançar...” D1

A atriz A1 referiu achar o preparo da expressividade oral no cinema, no que refere à projeção e articulação, tão importante quanto no teatro.

“Em minha opinião, apesar de o cinema e o teatro serem totalmente diferentes, a importância de a voz estar bem colocada e bem articulada é a mesma.” A1

Outra atriz, A6, comentou sobre o contexto brasileiro de cinema:

“Ainda fazer cinema no Brasil é uma coisa nova... Não é que nem lá nos Estados Unidos que os caras têm escolas super incríveis, com tudo! Então aqui é novo... Aí, por isso, até essa moda de chamar a coaching pra treinar pessoas pra fazer o filme e tal, porque ninguém tem realmente a técnica do cinema. Existem bons atores, mas não existe técnica de cinema, porque não tem escola de cinema. Porque eu já fiz essas escolas de técnica de cinema e isso é um lixo! (...) De um negócio psicológico na cabeça das pessoas pra elas pensarem que elas são atores e essas pessoas não são. (...) Ator é um artista que cria.” A6

O relato da atriz A6 demonstrou sua insatisfação com o despreparo, com a realidade das escolas de cinema no país, e sua ansiedade por maneiras de preparar os atores mais efetivas, que a libertem para o papel criativo, que lhe dê recursos, subsídios, para o processo criativo no cinema.

“O cinema brasileiro carece de uma escola técnica. Não tem. Nem mesmo os diretores sabem dirigir os atores. Só alguns sabem dirigir atores, porque eles têm escola de quê? (...) Nem os diretores sabem dirigir, nem os atores ainda sabem atuar! Eu acho que rola assim uma coisa de intuição, de fazer junto! Eu acho que o cinema... Como que eu estudo o cinema? Eu, atriz. Assistindo. Eu vejo tudo. Filmes que eu gosto, por quê que eu gosto? Atores que eu gosto, por quê que eu gosto? É assim que a gente vai aprendendo... Como que esse ator põe a voz? Como usa, como não usa? Então, é por aí, através da observação mesmo, não da técnica. Carece muito de... Isso carece, eu careço de ser ensinada... A mesma coisa é fotografar pra câmera, como usar a voz, tudo isso é necessário ser ensinado, porque a gente não sabe, é tudo novo. É isso que eu acho.” A6

No trecho acima, ela, A6, explicou como faz para estudar e aperfeiçoar seu trabalho no cinema, por meio da observação da expressividade oral de outras atrizes, com as quais identifica o bom desempenho.

“Eu penso que a voz do ator no cinema é um ponto fundamental do trabalho. Você vê grandes trabalhos dançando porque o ator está mal colocado vocalmente.” A5

O despreparo de um ator pode prejudicar o resultado final de um filme, segundo o relato do ator A5.

Dessa forma, os problemas encontrados durante o processo de formação da expressividade oral no cinema, explicitados nos relatos dos profissionais envolveram problemas na compatibilidade corpo, voz e personalidade; educação não qualificada, ineficiente ou inexperiente dos atores, diretores e equipe técnica; desarmonia no trabalho de equipe e nos diálogos entre personagens; expressividade oral exagerada ou artificial; problemas articulatórios referidos como dicção ininteligível; dificuldades de captação em ambiente com muito ruído de fundo ou outras causas.

B- Reparo

Devido às falhas, as quais este estudo optou nomear falhas tipo I, que são as falhas decorrentes de problemas na expressividade oral, ou seja, falhas primárias; ou devido às falhas nomeadas tipo II, decorrentes de problemas durante a captação sonora, falhas secundárias.

Quando essas falhas acontecem e não há possibilidade de refazer as cenas, os diretores recorrem à edição e à dublagem. Os dois processos serão discutidos no próximo tópico.

TECNOLOGIAS DE APOIO E INFRA-ESTRUTURA

O trabalho do ator no cinema é mediado pela captação áudio-visual e, para isso, há a necessidade de equipamentos, equipe e procedimentos que viabilizem a produção do filme.

Pela proximidade que a câmera e o microfone colocam o ponto de vista e o ponto de escuta do espectador, o cinema tem uma relação maior com a realidade, a verdade e a intimidade. Além da utilização de cenários reais. A gravação em estúdio facilita o controle das variáveis acústicas do ambiente, como o ruído de fundo. A questão ambiental ajuda a controlar a qualidade do áudio e favorece a continuidade da expressividade oral, o que foi possível compreender pelos relatos da editora de som S1, ao longo desse tópico.

Entretanto, essa não é a realidade. No cinema, para transmitir maior realidade à narrativa, as cenas são gravadas em locais reais e podem acontecer dentro de um quarto, na rua, no shopping, na praia ou outros.

Essa diversidade ambiental expõe a produção aos ruídos de fundo e, para garantir a qualidade da captação da fala dos atores, é necessário um planejamento da captação sonora, com equipamentos de qualidade e indicados para cada situação, bem como uma equipe técnica preparada para utilizar esses equipamentos e monitorar a captação sonora.

O monitoramento é necessário para garantir a qualidade da gravação do sinal sonoro. Ainda que a gravação tenha a qualidade ideal, todo o processo passará por edição final, para inserção da trilha sonora musical; para equalização do volume das vozes; e para a edição do diálogo, devido a alguma edição de imagem, visto que as cenas são gravadas em vários *takes* e precisam ser montadas, a gerar a unidade fílmica que o espectador irá assistir nas salas de exibição.

Entretanto, as falhas, ainda assim, podem acontecer, tanto de origem primária, da expressividade oral dos atores, quanto de origem secundária,

da captação sonora, e então o cinema recorre à dublagem, que também tem suas dificuldades.

A - Equipe, Equipamentos e Ambientes

A partir dos relatos, foi possível elencar três profissionais que atuam em relação ao momento da edição do som no cinema, entre eles o engenheiro ou desenhista sonoro, o técnico de som e o editor de som, propriamente dito.

Segundo o relato de S1, existem duas formas de captação, a direta, que ocorre durante a gravação das cenas; e a indireta, que ocorre após as gravações, mais conhecida como dublagem.

Para a captação direta, a equipe utiliza dois tipos de microfones, o *boom*, que é o microfone instalado no alto de uma haste e capta o som dos atores e do ambiente, em 360 graus; e o lapela, que fica posicionado em algum lugar escondido, na roupa do ator, e capta principalmente a fala do mesmo. Com relação ao ambiente:

“O cinema trabalha nessas condições, especialmente o cinema brasileiro não tem aí um trabalho em estúdio, não há o hábito de se trabalhar em estúdio. No estúdio você tá o tempo inteiro trabalhando em função do timbre do ator, ele é preparado pra isso, pra não ter interferência de som externo. Agora, botou o ator na rua ou em locais mais complicados, essas modulações vão ter que ser mexidas, mesmo por que, na vida real também se mexe.” D4

O diretor D4 justificou a necessidade de um desenhista sonoro em função das variáveis encontradas durante a captação, especialmente com relação ao ambiente sonoro.

“E hoje existe o que a gente chama de desenhista sonoro. Normalmente é um trabalho que é feito em parceria entre o técnico da

mixagem e o editor de som. Então, esse técnico vai lá e desenha o som do filme, levando sempre em consideração onde o esquema foi feito... E isso é essencial, porque não adianta chegar lá na hora e posicionar os equipamentos aleatoriamente. Chega na hora da mixagem, você não escuta nada que os atores estão falando, você escuta o passarinho, o farfalhar das árvores, mas os atores você não escuta, você não entende nada que os atores estão falando. Mas isso é uma coisa que você já pode trabalhar porque já tem o engenheiro de som, o desenhista de som!” D4

O diretor D1 contou alguns exemplos de não-atores e até mesmo de atores experientes que em algum momento da fala, por alguma imprecisão articulatória ou dificuldade de pronúncia tiveram a compreensão da oralidade comprometida, enfatizando a importância do monitoramento da captação sonora.

“É muito importante o técnico de som te ajudando pra você ter a certeza do entendimento do que está se falando, porque aí ((com não-atores)) tem tudo, tem a questão de dicção, tem problema de entonação, tem problema de música, de fala, de tudo que você quiser (...) e aí o técnico de som é fundamental pra te ajudar” D1

Outro problema, sugerido no relato do diretor D5, é o nível do sinal sonoro, a qualidade do sinal de entrada, importante para garantir que haja uma qualidade mínima do sinal de entrada, que viabilize qualquer edição necessária posteriormente, na equalização ou edição de diálogo.

“Quem mais reclama da voz no setting é o cara do som, porque ele que fala, tem uma responsabilidade. Porque ele fica distante na cabine dele, com o fone de ouvido e tal, e eles tem ou os microfones de lapela ou os sunrises, que vão em cima dos atores. E ele vai dizer lá, às vezes o ator tá falando/ eu to aqui né, normalmente eu fico com o fone de ouvido no monitor, vendo a cena, porque eu não tô ali dentro da cena. Eu ensaio e depois eu fico fora. Então, pra mim tá bom, às vezes, e pra ele ainda não tá, ele não tem um nível bom.” D5

A editora de som S1 também trouxe outro problema: é possível que o equipamento não funcione, falhe, sofra algum defeito. Por essa razão, ela

também defende o monitoramento da captação sonora em tempo integral e referiu, ainda, que isso não acontece na maioria das vezes. Explicou que a negligência nesse monitoramento é um erro recorrente.

“Trabalhar com edição de fala pra som direto acontece tudo que você pode imaginar! Ou mesmo um microfone que não funciona! Técnico de som direto que não monitora! Eu tenho uma birra muito grande com eles, porque eles não monitoram! Eles colocam o microfone, gravam e depois mandam pra você...” S1

Essa é uma questão muito importante, porque muitas vezes, o ator teve um desempenho muito bonito durante a gravação das cenas, que às vezes se perde devido à má qualidade da captação sonora.

“Por outro lado, o cinema apresenta uma série de outras restrições técnicas com relação à voz... O microfone é sempre um problema técnico a ser resolvido...” A2

Tanto pode acontecer do ator não saber lidar com a tecnologia, quanto os técnicos não terem o preparo necessário para garantir a qualidade do material.

“Eu acho que o cinema nacional ainda tem algumas questões de áudio e de voz, que a gente ainda está aprendendo.” A1

O depoimento da atriz A1 reconheceu que ainda há muito a aprender em relação à utilização da tecnologia.

B – Reparo

Edição

Após a captação sonora, vem a fase da edição, que é parte fundamental para montagem das cenas, a inclusão das trilhas sonoras e demais efeitos. A edição também é feita para reparar problemas ocorridos durante a fase de captação. Com relação à captação sonora, o diretor D4 explicou que o grande desafio da edição é o momento de equalizar as gravações, que são realizadas em microfones de lapela nas personagens e ainda através do *boom*.

“O grande desafio tecnológico, o grande desafio técnico, do bom técnico de som, é conseguir equilibrar as vozes dos diversos atores, o ator que fala mais baixo, que tem um timbre mais baixo, ou o ator que já tem um timbre mais agudo ou mais alto, esse é o grande desafio que existe no cinema! Com todos os avanços técnicos, existe ainda esse tipo de preocupação e às vezes um pouco a dificuldade de poder trabalhar com as diversas modulações de vozes. Acho que isso é um cuidado que a gente tem que ter, muito grande, porque vai interferir diretamente na qualidade do trabalho do ator. Na qualidade da interpretação do ator” D4

A editora de som S1 explicou como é realizada a equalização das falas:

“Quando eu falo de uma diferença de altura, de uma diferença de projeção, a gente tenta suavizar com a intensidade e trabalha com o plugin, mesmo, pra mudar a altura do som! Então eu tento pegar esse que está mais projetado e mais agudo e abaixo a tonalidade dele; pego o mais grave e tento aumentar um pouquinho... A gente tenta usar de artifícios para regularizar o máximo possível.” S1

Ela, S1, também explicou como é realizada a edição e elencou os problemas que eles encontram durante a edição:

“Tem duas etapas, a etapa da edição mesmo, do som direto! Que é uma etapa muito complicada que você fica restrita ao material que vem do setting de filmagem e no setting de filmagem tem noventa e seis por cento do pessoal trabalhando pra imagem e quatro por cento trabalhando pra som, né? Desses quatro por cento, que uma pessoa preste atenção na voz, a gente já tá pedindo demais!” S1

Um dos problemas, já mencionado por outros profissionais, foi a questão do ruído de fundo, devido a diversidade de ambientes acústicos. S1 explicou que existem situações em que a cena, por ser gravada em *takes*, o que acontece em momentos diferentes, acaba captando ruídos de fundo diferentes e, durante a montagem dos *takes*, não há continuidade do ruído de fundo, não há linearidade.

“Então esse diálogo, com o som direto, é muito complicado! Que a gente se depara com muitas situações dessas, ninguém tem essa continuidade de diálogo. Mesmo não só tratando de fala, mas a gravação aconteceu num dia inteiro e aí de manhã tinha muito trânsito e a tarde choveu, e aí a gente pega uns takes que ficam cortando... Então um tem chuva e o outro tem trânsito! Você consegue formar isso na cabeça? Parte do diálogo de ruído de trânsito e parte de chuva?” S1

Outro problema que a editora S1 mencionou foi a continuidade do diálogo, visto que o editor de som recebe o material após a edição das imagens. Ela referiu que os editores de imagem não estão preparados para pensar na questão dos diálogos.

“Então, quando o editor vai montar as imagens, ele nunca vai pensar numa continuidade de diálogo. Isso é o que menos vai passar pela cabeça dele! Então, às vezes, ele cola um plano com o outro, que quando você vai ver continuamente, a última fala do ator terminou aqui... (...) e você vê que não é contínuo. Por mais que o plano da imagem seja, ou pegue um plano de costas, e aí quando a gente acaba trabalhando com esse tipo de material de setting de filmagem e não há a possibilidade de dublar, a gente usa qualquer tipo de artifício (sonoro).” S1

Nesses casos, a editora de som referiu usar a criatividade para reparar os problemas de continuidade, porque nem sempre é possível contar com a dublagem.

Além desses problemas, tanto S1, quanto o diretor D4, referiram que às

vezes o material que é captado aqui no Brasil, vai para o exterior ser editado lá. Eles explicaram que os programas de edição dos Estados Unidos, por exemplo, são preparados para as características da língua falada nos Estados Unidos.

Dessa forma, realizam algumas alterações automáticas, como a diminuição da nasalidade ou a diminuição dos prolongamentos das consoantes fricativas, denominadas ‘sibilantes’ pelo diretor D4. Tais alterações implicam realmente na alteração da compreensão para os falantes do português brasileiro, visto que a redução dos traços distintivos fonêmicos de continuidade ou de nasalidade geram distorções nos fonemas e alteram a compreensão das palavras.

“Eu me lembro que eu tinha um filme... Já tinham me falado isso! Não pensei que fosse uma coisa tão séria! Quando o filme DC., ele foi todo processado nos Estados Unidos (...) Nunca prestei a atenção! (...) é normal, todos nós sibilamos! Mas é assim, se você não sibilar, você não vai entender o que o cidadão está falando! (...) porque o português falado no Brasil, os ésses são bem puxados mesmo... (...) isso pra eles é insuportável, eles ficam incomodados com isso! O inglês do americano, ele é flat... (...) pra eles, esse é esse é insuportável, incomoda, fere os ouvidos... Mas pra nós é nossa personalidade! ((risos)) (...) e por causa dessa filtragem que eles passam em todo som do Brasil a gente perde sobretudo o entendimento...” D4

Nessa temática, da edição que gera problemas na expressividade oral, o ator A5 trouxe outra queixa importante. Referiu ter observado que em alguns trabalhos, o desempenho do ator perde em qualidade ao passar pela edição.

“Você vê trabalhos que são estragados na pós-produção, por causa de equalização mal-feita e tal. A gente teve um problema muito sério de captação de som no Brasil. Então você vê, por exemplo, o cinema americano, que pra mim é melhor no sentido do posicionamento do ator diante da voz e da parafernália eletrônica e microfones e tal. Você vê que tem uma captação muito mais sensível” A5

Além da equalização mal-feita, ele se queixou da qualidade dos equipamentos de captação sonora utilizados no Brasil.

Para finalizar esse tópico, o relato do diretor D5 ilustrou a importância de todas as pessoas da equipe de apoio tecnológico ao trabalho do ator.

“Uma cena, como um todo que pouca gente vê, é o resultado de todo um clima emocional de um setting de filmagem, das pessoas da técnica, da equipe falando, sabe aquela vibração... sabe aquele zummm no setting: tá ali na tela ((risos)), no resultado final... E aí "SILENCIO!" ((em loudness forte, como se fosse iniciar a gravação)). Fica tudo comprimido ali. É muito legal isso!” D5

Dublagem

Uma das maneiras de se reparar os problemas de expressividade oral no cinema, tanto primários, quanto secundários, é a dublagem. Segundo o relato do diretor D4, problemas quanto à imprecisão articulatória quase não existiam quando os filmes eram em sua maioria dublados. No contexto referido pelo diretor, as dublagens não eram realizadas pelos atores, mas por dubladores profissionais.

“Antigamente a gente tinha menos problema com isso (dicção, inteligibilidade), porque noventa por cento dos filmes até o final da década de sessenta eram parcialmente dublados e normalmente o dublador já tem o domínio disso. Todo dublador teoricamente tem uma dicção perfeita...” D4

A dublagem, conforme já referido, pode acontecer por incompatibilidade entre expressividade corporal e oral.

A editora de som S1 referiu que ao pensar em qualidade de material sonoro para a edição, a captação pela dublagem é mais fácil, porque é mais controlada acusticamente, pois é possível gravar controlando a distância do microfone e a ausência de ruído de fundo.

“Agora, quando a gente fala de dublagem, o negócio fica mais fácil. Quando você trabalha com o diretor que compreende, quando você tem tempo com os atores no estúdio. Quando os atores estão dispostos a resgatar aquela cena. Aí tudo fica mais fácil, porque você está controlado, você já tem a montagem pronta, já faz na seqüência que o espectador vai ver... Então as coisas ficam um pouco mais fáceis.” S1

S1 também referiu que para que a dublagem tenha a qualidade ideal com relação à expressividade oral, é necessário que o diretor colabore e que os atores tenham disponibilidade.

Entretanto, a dublagem também apresenta dificuldades, principalmente por se tratar de uma situação artificial. O ator deve ser capaz de reproduzir a mesma fala do momento da gravação, o que exige um preparo maior e específico. Segundo o diretor D4, há dificuldade em resgatar a naturalidade do momento da filmagem. É preciso haver harmonia entre a fala e o corpo que fala.

“A naturalidade do momento da filmagem não vai se repetir... Vai sair uma coisa mecânica, o ator vai reproduzir o que foi feito na hora da filmagem. Se ele conseguir reproduzir ipsis literis o que ele fez, ótimo, mas não são todos eles que tem habilidade pra isso, não... (...) É uma naturalidade que no fundo, no fundo, você perde... Evidentemente, claro, tem um fator importante: pra quem não viu o que foi feito antes, vai estar sempre parecendo igual.” D4

Esse preparo para a dublagem preocupou a atriz A1, que referiu já ter passado por essa situação algumas vezes e ter sentido insegurança diante do ambiente isolado com cabine acústica sem a presença do interlocutor.

“Eu descobri há pouco tempo que a maioria dos filmes nos Estados Unidos é dublado. Que as pessoas não têm a preocupação no setting de filmagem, de articular e falar no tom que deveriam ou gostariam. Eu fiquei muito assustada, porque todos os filmes que eu tive que dublar, eu achei tão difícil! A gente dubla dentro de uma cabine, totalmente vedada e solitária, com um monitor na frente que mostra a

cena que você está dublando. É muito desconfortável ainda pra mim. Você tem que reproduzir o que você estava sentindo na hora em que estava filmando, é tão diferente, é tão frio.” A1

Segundo S1, devido ao tempo de preparação dos atores ser às vezes muito curto antes de iniciarem as gravações, os problemas com relação à expressividade oral acontecem e, quando o ator vai para a dublagem tentar resgatar algumas cenas muito difíceis do ponto de vista emocional, o processo de gravação na cabine acaba estendendo o esperado.

“Isso eu acho que acaba caindo direto na questão da dublagem. Como ele (o ator) não teve tempo para viver esse personagem, para construir esse personagem, a gente tem muita dificuldade para construir algumas cenas. Cenas muito tensas, dramáticas, que foram difíceis de construir e você chega lá, o ator diz que não teve uma preparação, que precisa... Já presenciei vários episódios em que os atores dependiam de recursos subjetivos, como alguns rituais, para atingir determinadas emoções e acho que seria interessante se houvesse uma maneira mais objetiva de atingi-las, porque às vezes isso acaba levando um tempo importante... Tem que ter uma forma um pouco mais dinâmica, um pouco mais objetiva de se construir. E é aquilo, a entonação, que eu vou falar pra transmitir essa emoção... Adoro isso! Adoro o trabalho de vocês!” S1

Na opinião da editora de som S1, o despreparo do ator para as situações de dublagem prejudica a qualidade do produto final.

Ela mencionou ausência de métodos mais objetivos, mais conscientes no preparo dos atores e que isso prejudica o diálogo entre diretor, ator e editor de som.

“A gente vai dublar alguma coisa, o diretor não acompanha a dublagem... Aí a direção que ele nos dá é que ‘ah eu preciso que... isso aqui tá muito discursado, eu preciso de uma coisa mais falada numa conversa mais informal’ e aí uma conversa informal você pode ir pra tantos lugares do mundo! Aí eu falo para o ator ‘olha, depende de você, faça uma conversa informal pra mim’. Então, as coisas são muito subjetivas na nossa área. Eu não sei aonde vocês querem chegar com essa pesquisa, mas muito me interessa saber se é do

ponto de vista mais prático, se vocês acham que a gente consegue... (...) Se vocês estão em busca de uma coisa mais objetiva, pra definir essa subjetividade de uma forma, não manual, mas de uma forma mais... Pra gente parar de falar essa coisa de 'com mais emoção', 'com menos emoção'..." S1

Outra questão levantada por S1 foi o intervalo temporal entre gravação e edição, que pode levar um tempo maior do que o esperado e ocorrer mudanças físicas importantes no corpo dos atores e influenciar alterações vocais.

Em alguns casos específicos, os atores precisam engordar durante as filmagens, o que também gera alterações na qualidade vocal e problemas na continuidade da dublagem.

"Às vezes a pessoa tem que engordar dez quilos e nesse engordar dez quilos já mudou completamente a voz dela e as pessoas não vão se dando conta, mas a gente se dá conta depois! Ou, assim, a descontinuidade em três meses acontece e tal, mas tem filmes, por exemplo, que demoram cinco anos pra serem finalizados. Aí cinco anos depois, eu tô lá editando o som e aí eu vou dublar com o ator! Imagina cinco anos depois, uma criança de quinze anos que vai estar com vinte... Nossa, faz toda a diferença do mundo! É melhor chamar outro ator pra fazer que pegar o mesmo ator, sabe? É completamente diferente..." S1

Ela também comentou sobre a dificuldade dos atores em reproduzir a própria fala. Reproduzir pressupõe a habilidade de ouvir e captar as características da expressividade oral utilizada no momento da cena de maneira espontânea, a transmitir verdade de sentimentos.

"Aí a dificuldade de edição de dublagem, se o ator entra na cena (...) e você fala 'ouve o que você fez e repete pra mim'. Por exemplo, num baile que foi gravado com música junto... Isso não pode ter música, porque trocou a música na montagem, você precisa ter só a voz dele. (...) Aí você fala 'ouve o que você falou exatamente assim, porque eu só preciso tirar o som da música!'. (...) Mas ele não consegue levantar pro tom que a gente precisa! Então, tirando essas dificuldades de

“você conseguir fazer o ator chegar aonde você quer, depois a única dificuldade na edição, é você sincronizar! Sincronizar e colocar os movimentos direitinhos do ator e tal... Então, eu acho que dificuldade de dublagem, de edição, se você consegue tirar do ator aquilo que você precisa, a dificuldade é mínima!” S1

S1 concluiu seu raciocínio, ao dizer que cada situação, ou seja, a captação de áudio direta em cena ou a dublagem, possui aspectos positivos e negativos: na primeira situação, há a expressividade oral mais próxima do ideal, mas problemas na qualidade da captação de áudio; na segunda, há boa qualidade de captação de áudio, mas a expressividade oral fica comprometida.

“Então, são duas coisas: no setting de filmagem, você tem o ator, mas você tem muita dificuldade de captação; na dublagem, você não tem o ator, mas em compensação, a facilidade que a dublagem te dá compensa do ponto de vista da edição.” S1

FRAGMENTAÇÃO DA EXPRESSIVIDADE ORAL

Uma especificidade do cinema é a fragmentação das gravações. Devido à diversidade de ambientes, cenários e ao realismo, as cenas podem ser gravadas de maneira aleatória, para aproveitar os efeitos do clima, um cenário, um corte de cabelo, etc. Essa categoria foi criada por constituir um dos grandes diferenciais na atuação do ator que atua no meio cinematográfico, juntamente às tecnologias de apoio e infra-estrutura. Embora haja a expectativa de continuidade ou linearidade na interpretação dos atores, esta é produzida de maneira fragmentada.

“O cinema trabalha muito em ordem completamente descronológica, né? Na verdade, às vezes você começa pelo final do filme, filma o começo e depois meio. Evidentemente, tanto o diretor, quanto os seus

companheiros de trabalho, quanto os atores, já tem um trabalho antecipado pra se preocupar com esse tipo de processo do personagem, como ele vai estar no começo e como vai estar no fim, especialmente em filmes que exijam mudanças de comportamento. Para manter essa continuidade, se faz muito um pré-trabalho, um trabalho quase teatral, de mesa, de preparação do ator, com o diretor, quando há condições financeiras para isso, obviamente, de ficar até um mês, dois meses, trabalhando. Então, naquele momento o ator já vai saber como ele vai se portar, se vai estar berrando, sussurrando...”
D4

Dessa forma, o ator deve ter cuidado na hora de produzir suas ações, suas falas, para manter a linearidade, mesmo que encene a morte de alguém que ele, na narrativa, ainda não teve o primeiro encontro.

Isso exige maior flexibilidade e maior concentração do ator. É necessário muito estudo e conhecimento aprofundado sobre a personagem e sua história, através do roteiro. O diretor e outros profissionais da equipe ajudam muito nesse processo.

“E também a grande dificuldade do cinema eu acho que é o fracionado da coisa. É tudo muito fracionado, às vezes... Dependendo do diretor ou do plano, uma mesma cena é filmada em vários planos, ela é fracionada. Então você tem que pegar a continuidade da mão, dos gestos que estão lá, então o ator tem que estar ligado não só como estava o gesto, mas como estava a emoção... Se você for falar, como eu dei aquilo, como aquela emoção, aquela voz, aquela voz entre aspas, aquela emissão, pra ter uma unidade e uma verdade! É tão difícil e eu acho que a graça está aí!” A4

A atriz A4 referiu que as gravações fracionadas dificultam o trabalho do ator e exigem maior atenção a vários detalhes, inclusive vocais, sobre a expressividade oral.

PRODUTO

EXPRESSIVIDADE ORAL NO CINEMA

Todos os procedimentos discutidos anteriormente visam à produção, construção ou criação da expressividade oral no cinema. A partir dos relatos da categoria **processo**, os dados foram organizados de maneira a esclarecer, ou pelo menos sugerir, o que se espera, quais os objetivos, quais as características da expressividade oral ideal para cinema.

Objetivos

Os principais objetivos encontrados foram o transmitir verdade, com inteligibilidade, continuidade, estética e harmonia ou organicidade.

- Verdade

“Eu busco no meu trabalho, com relação a todos os aspectos, o máximo de verdade possível. Eu busco o máximo de verdade.” A3

- Inteligibilidade

“...com um cuidado pra que a inteligibilidade não se perca...” S1

- Continuidade

“...uma mesma cena ela é filmada em vários planos, ela é fracionada, então você tem que pegar a continuidade da mão, dos gestos que estão lá, então o ator tem que estar ligado não só como estava o gesto, mas como estava a emoção... Se você for falar, como eu dei aquilo, como aquela emoção, aquela voz, aquela voz entre aspas, aquela emissão, pra ter uma unidade e uma verdade!” A4

- Estética

"Você teve raiva, mas ela veio de uma forma extrapolada, ela veio de uma forma que você fez o real em usar a memória sensorial. O ator, ele tem que saber lapidar isso" D5

- Harmonia ou organicidade

"Primeira coisa que você espera na verdade é que o timbre da voz do ator seja compatível ao seu tipo físico." D4

"...eu já passei por muitas situações em que o casting que é feito pelo diretor, do ponto de vista da voz mesmo, não se encaixa com o personagem que ele queria!" S1

Características

As principais características encontradas foram o naturalismo, a irreversibilidade, a intimidade, o entretenimento e a arte.

- Naturalismo

Um dos objetivos mais referidos ao longo dos relatos foi a verdade na voz e na fala.

"Eu acho que na questão do cinema é mais pra adequação da verdade na voz e não exatamente a voz." D3

"Tem uma questão que a gente chama de verdade cênica pro ator, eu não sei se é um termo muito entendível pra quem não é ator, mas é um conceito chamado verdade cênica, que é quando a gente tenta aproximar aquela realidade que o personagem vive o mais próximo da gente, quando a gente tenta fazer um misto entre entender a realidade daquela personagem e como projetar essa realidade para o público." A2

"É lógico que você pode eventualmente fazer um personagem mais caricato no cinema, também, mas eu falo mais desse cinema realista,

naturalista, dessa interpretação. (...) você tem que estar bem convencida da voz do personagem e sem exageros, sem mudar muito, também... a voz, eu acho.” A6

- Irreversibilidade

Um aspecto importante do cinema é a irreversibilidade. No teatro, a fala também é irreversível. Entretanto, as peças se repetem de maneira única a cada apresentação para público diferente.

“Cinema é aquilo que você vê na tela! Não adianta você falar ‘Puxa, por que eu não fiz aquilo?’ Não fez, não vai fazer mais!” D4

No cinema, não há a possibilidade de aperfeiçoar após a finalização do filme e a repercussão acontece em proporção muito maior de espectadores.

- Intimidade

A captação sonora, mediante microfones e gravadores, viabiliza uma forma de expressar a fala em *loudness* natural; e a captação visual é, também, muito próxima, muito íntima.

“E a câmera também, a lente da câmera aproxima muito a imagem. Então você tem uma sensação de intimidade, de proximidade, muito grande.” A5

- Entretenimento

O cinema tem a preocupação em manter a atenção e o interesse do espectador. Isso é um dos princípios para atrair uma grande bilheteria e recompensar o investimento na produção.

“E pior, se o espectador não entende algo, ele sai do filme, entra naquela história da suspensão da descrença e demora um tempo

pra resgatar esse espectador que se perdeu.” S1

- Arte

*“Cada artista dentro da cinematografia trabalha com uma ferramenta”
D6*

“O ator é um artista que cria.” A6

Parâmetros vocais

Os profissionais mencionaram vários parâmetros vocais que influenciam a expressividade oral e quais os requisitos possíveis para que esses se aproximem do ideal.

- Qualidade vocal e *pitch*

A qualidade vocal foi citada como importante na relação corpo-voz-personalidade. Ela, como outros parâmetros, é dotada de significados, às vezes inconscientes, e representa o corpo da personagem. Se a qualidade vocal não condiz com a imagem da personagem, a representação perde em credibilidade. Vários relatos referiram o *pitch* e a rouquidão como fatores importantes na representação cinematográfica.

Um *pitch* agudo transmite fragilidade, feminilidade ou imaturidade, o que não é coerente com um personagem forte, masculino e adulto. A rouquidão, talvez associada à sensualidade ou à doença, limita os atores na seleção do *casting*.

Ter uma voz de boa qualidade foi mencionado por alguns profissionais como um pré-requisito para o trabalho do ator no cinema, o que representa

ter uma voz disponível e flexível para as várias pessoas e momentos que irão viver.

- **Projeção e Loudness**

Conforme já referido, projeção e *loudness* podem se aproximar do real, do natural, devido à proximidade do microfone. Essa característica foi uma das mais citadas pelos profissionais. A atriz A1 utilizou as expressões ‘mais íntimo’ e ‘menor’ para se referir à utilização do *loudness* mais fraco.

“É libertador poder falar, poder se expressar através da voz. E, no cinema, eu vou aprendendo, artisticamente ele é muito diferente do teatro. O cinema é menor, mais íntimo, mais próximo e às vezes eu me confundo, acho que posso falar baixo.” A1

Os demais relatos abaixo trazem as mesmas opiniões.

“Eu acho que a questão da projeção pro ator é muito complicado! Projeção no teatro, quando você tem que falar mais alto do que você fala normalmente, implica numa série de coisas... Implica num sentimento de não-verdade muito doído pra gente! O cinema resolve esse problema...” A2

“Eu costumo dizer o seguinte: que no teatro, o ator discursa pra cem, duzentos, mil! E no cinema, o ator sussurra pra UM ouvido! Isso implica numa diferença técnica fundamental.” A5

“A fala no cinema, ela é praticamente um segredo. Ela é diferente da fala comum, da fala do dia-a-dia. Eu acho que uma parte significativa da sedução dos atores de cinema está nesse segredo. O ator esperto, o ator inteligente de cinema, sabe disso e usa isso. A voz sedutora ao pé do ouvido.” A5

“O microfone permite trabalhar pequeno, você não tem que se preocupar tanto com uma emissão grande. Você pode trabalhar o suspiro, uma coisa pequena, tudo isso passa... Coisa que no teatro, não...” A4

“Mas o que diz respeito à projeção vocal (no cinema) é um conforto, pelo menos pra mim... Que posso ter um desenho mais sutil, posso ter um desenho mais tranqüilo, porque eu não preciso me preocupar tanto com a projeção...” A2

- Articulação

A precisão articulatória está associada à inteligibilidade de fala, que é uma das exigências do cinema. Alguns relatos trouxeram exemplos em que a distorção de algum fonema, a omissão de partes de palavras, ou mesmo dificuldades específicas de pronúncia aconteceram. Portanto, é necessário que o ator de cinema, como qualquer profissional da voz, articule a fala com precisão.

Outro fator articulatório é a caracterização de algumas personagens, que envolve a representação da personalidade, estilo pessoal, regional, de classe profissional; bem como o cuidado para não soar falso o com as condições não saudáveis.

- Ressonância

Outro aspecto que pode interferir na inteligibilidade é a ressonância. Principalmente no que se refere à nasalidade. Ressonâncias hiponasais podem distorcer o som de alguns fonemas nasais, tornando-os mais orais. Ressonâncias com foco excessivamente nasais podem tornar a personagem caricata, além de tornar o *pitch* mais agudo. Alguns microfones tendem a realçar as frequências mais agudas. Ressonâncias mais baixas, com foco laríngeo, por exemplo, conhecidas pelos cantores como “de peito”, possuem menor projeção e menos brilho, o que gera problemas na qualidade da captação sonora.

- Prosódia

Outro aspecto importante a ser trabalhado pelos atores de cinema é a prosódia. Pequenos ajustes temporais na emissão de vogais, consoantes, pausas; variações de frequência ou intensidade nas sílabas tônicas de palavras específicas: tais alterações implicam na variação da velocidade, do ritmo e da melodia da fala e enriquecem a comunicação.

Associada a modificações de qualidade vocal e de ressonância, ou seja, de fonte e de filtro, proporcionam resultados variados, com significados variados.

“No cinema, em geral, o que eu gosto é poder trabalhar com as sutilezas, tanto de interpretação, quanto na voz também... Você trabalhar com as sutilezas...” A4

A atriz A4 refere sua preferência por trabalhar os detalhes sutis da expressividade oral. Em outro parágrafo ela explicou que uma das dificuldades da atuação no cinema é saber utilizar adequadamente os recursos de entonação e as tônicas das palavras.

“Agora, eu acho que, no cinema, a preocupação maior, além de ser com a entonação, é um pouco com a tônica! (...) A gente está perdendo as tônicas do português, isso eu acho que acaba descaracterizando as palavras, descaracterizando as intenções. As tônicas das pontuações, elas acabam mudando as intenções. Está ficando uma coisa muito de cada um, o jeito que cada ator fala e acaba não dando espaço para os personagens aparecerem...” A4

Essa preocupação da atriz A4 trouxe a reflexão sobre a importância do uso da prosódia para caracterização das personagens.

- Sotaque e regionalismo

O sotaque é característica de um modo de falar de algum país evidente quando o falante se comunica através de outra língua. A exemplo: italianos que falam português. Além das características de prosódia, envolve características articulatórias na produção de fonemas específicos ou mesmo padrões de qualidade vocal e ressonância. É comum a classificação leiga para regionalismo como sotaque. Regionalismo caracteriza um modo de falar de uma região do mesmo país, modo paulista, carioca, baiano de falar.

“Pensando no universo do filme, no ambiente da história que está sendo narrada, ou na personagem em si, cada pessoa tem um jeito de falar, de acordo com a sua história e existem gírias de acordo com o seu meio cultural, enfim você também observar no dia-a-dia as diversas formas de comunicação através da fala.” A3

Tanto no sotaque, quanto no regionalismo, há a presença de vocabulários e expressões regionais.

“Essa coisa do sotaque, um filme a gente pretende que seja universal. Se você tem um filme regional, do pessoal do nordeste e você quer que o pessoal do sul veja... Então no Brasil tem isso, às vezes você tem que tentar neutralizar demais, e acaba perdendo características, mas para que o público entenda... Neutralizar as características específicas do local pra atingir um público maior.” S1

Outro aspecto da caracterização de regionalismo é a neutralização deste, quando atrapalha a caracterização de uma personagem e, também, quando prejudica a inteligibilidade de outros ouvintes estranhos ao regionalismo do ator, conforme apontado por S1.

A fim de concluir o capítulo sobre os resultados, os dados foram organizados em um quadro de frequência temática conforme os relatos dos entrevistados.

Quadro 2 - Frequência temática a partir dos relatos dos entrevistados.

Categorias	Processo				Produto
	Formação da Expressividade Oral no Cinema				Expressividade Oral no Cinema
	Preparo IP PC e DP	Reparo	Tecnologias de Apoio e IE	Fragmentação	
Profissionais					
D1	IP, PC, DP		X		X
D2	DP				X
D3	IP, PC				X
D4	IP, PC, DP	X	X	X	X
D5	PC		X		X
D6	IP, PC, DP				X
A1	IP	X	X		X
A2	IP, PC, DP		X		X
A3	IP, PC, DP				X
A4	PC			X	X
A5	IP, PC, DP		X		X
A6	IP, PC, DP				X
S1	IP, PC, DP	X	X	X	X

Legenda: D – diretor; A – ator; S – editora de som; IP – instrumentalização prévia; PC – processo criativo; DP – despreparo; IE – infra-estrutura.

O tema mais recorrente, abordado por todos os profissionais entrevistados, foi o preparo da expressividade oral no cinema. Muitos utilizaram a comparação com o teatro para suas argumentações. Os temas menos recorrentes foram o reparo e a fragmentação.

A expressividade oral no cinema foi tema abordado direta ou indiretamente por todos os profissionais entrevistados.

Não houve diferença em relação à frequência temática de acordo com as categorias profissionais atores ou diretores. A editora de som S1 e o diretor D4 abordaram todos os temas encontrados nesta pesquisa.

DISCUSSÃO

A discussão seguirá a organização temática proposta no Quadro 1 na tentativa de dialogar Fonoaudiologia e Cinema.

FORMAÇÃO DA EXPRESSIVIDADE ORAL NO CINEMA

Instrumentalização Prévia

Constituição Biológica, Histórica e Psíquica

- Compatibilidade entre voz, corpo e personalidade

Ao longo dos relatos desta pesquisa, falou-se de compatibilidade e também da relação estática ou flexível entre corpo, voz e personalidade. A compatibilidade entre corpo e voz pode ser entendida como um pré-requisito para a organicidade, que, segundo Xavier (1983), é a compatibilização entre os efeitos visuais e sonoros, de maneira que pareçam emanar de um mesmo corpo, de forma coerente e integrada, sendo uma referência da qualidade de um filme. Isso também se refere às mudanças de planos e de cenas, as quais devem acontecer de maneira quase imperceptível pelo espectador.

Conforme explicou Fónagy (1983), a expressividade está na fala como índice de natureza acústico-articulatório, responsável pelos efeitos de sentido ao reproduzir uma emoção ou atitude. Dessa forma, é possível compreender que a expressividade oral de um indivíduo vai além da constituição física.

Segundo Bakhtin (1997), a expressividade da fala é a simbolização acústica de fenômenos não-acústicos, a partir da escolha de segmentos ou suprasegmentos que representam propriedades de objetos, sexo (gênero), atitudes e emoções. O estilo oral surge da expressividade singular recorrente em cada falante, inserido num contexto histórico e constituído a

partir de gêneros discursivos.

Assim, é construída ao longo da vida, ao sofrer influência de fatores sociais, culturais e mesmo da personalidade individual e das emoções que as palavras carregam por meio da fala.

O estudo de Viola (2006) trouxe a concepção da voz como gesto, a fim de compreendê-la de maneira dinâmica, flexível e adaptável. A autora (2006) explicou que o gesto vocal, ou por que não dizer a expressividade oral, é um produto da integração biológica-histórica-psíquica, que ultrapassa os conceitos da anatomofisiologia, e compreende a voz e a fala como expressão.

Portanto, a correspondência entre corpo, voz, personalidade e emoção é construída naturalmente em cada indivíduo. Quando essa correspondência não ocorre de maneira harmoniosa, a expressividade parece falsear e perde a credibilidade. Entretanto, é possível ser flexível dentro de uma criação harmoniosa e transmitir credibilidade, verdade e naturalidade. Para isso, é preciso dominar os recursos que envolvem a expressividade, tanto corporal, quanto oral.

- Bem-estar vocal

Alguns dos profissionais entrevistados acreditam ser desnecessário o aquecimento vocal no cinema, devido à presença da tecnologia favorecer a fala em *loudness* fraco e evitar ou amenizar o cansaço vocal.

Outros profissionais, entretanto, realizam o aquecimento vocal por acreditarem que facilita a emissão. A atriz A3 referiu que o aquecimento torna a voz mais disponível.

Entende-se por aquecimento vocal, uma série de exercícios vocais e respiratórios, a fim de preparar a musculatura das pregas vocais para uma atividade intensa, em que haja risco de sobrecarga, uso inadequado ou quadro de fadiga vocal (Costa e Andrada e Silva, 1998).

O objetivo do aquecimento vocal é preservar a saúde do aparelho fonador. Viabiliza a coaptação adequada da mucosa das pregas vocais, maior flexibilidade muscular, aumento da habilidade ondulatória da mucosa, maior intensidade e projeção sonora, bem como melhores condições gerais para a produção sonora como um todo (Francato et al, 1996).

Além disso, a temperatura muscular aumenta e faz a viscosidade do muco natural da região diminuir. Conforme a viscosidade diminui, a pressão fonatória também diminui (Elliot et al, 1995) e viabiliza variações de voz mais sutis e com maior energia acústica.

O estudo de Ferreira et al (2010b) referiu que o contexto cinematográfico tem necessidades específicas, e que demanda além de exercícios vocais para o aquecimento, outras técnicas para adequação da projeção aos diversos ambientes sonoros e à captação sonora. A repetição das cenas exige exercícios voltados para aumentar a resistência vocal.

A fim de avaliar a manutenção vocal, o fonoaudiólogo pode adotar recursos como o registro vocal dos atores e a análise acústica ao longo das gravações, também são realizadas orientações sobre cuidados alimentares antes das gravações (Ferreira et al, 2010b). Outros cuidados também devem ser orientados para garantir que a voz mantenha uma continuidade ao longo das gravações.

Uma necessidade em relação à expressividade oral no cinema é a inteligibilidade de fala, que pode ser resolvida se a voz, ainda que em *loudness* naturalista, tiver energia sonora suficiente para um bom sinal acústico na captação e se a fala do ator estiver bem articulada. Para isso, existem exercícios específicos, que podem variar de acordo com as necessidades do ator e da personagem.

Vale lembrar que uma sequência de exercícios de aquecimento vocal, na literatura fonoaudiológica, não é algo fixo, como uma receita que serve para todas as pessoas.

Existem exercícios vocais que não tem contra-indicação, desde que realizados de maneira correta, mas há exercícios que precisam ser prescritos por um profissional especializado, que conheça bem a voz do ator para não gerar transtornos vocais (Ferreira, 1987).

- Educação Formal, Informal ou Empirismo

Os atores selecionados para compor o *casting* de um filme podem ter formações distintas. Alguns fazem curso de teatro, alguns graduação em artes cênicas, outros crescem fazendo televisão sem ter formação em alguma instituição, outros nem mesmo atuaram alguma vez na vida. Há fatores positivos e negativos em cada uma das formações referidas. Por isso, vários relatos apontaram para a necessidade de uma formação específica para cinema, de qualidade, a fim de preparar os atores. Outros relatos apontaram para o despreparo de muitos profissionais, o que leva o cinema a perder em riqueza artística, criativa.

Segundo Munsterberg (1983), o cinema poderia dispensar atores com formação profissional, por dispensar a arte de falar, referida pelo autor como a dicção ou imitação. Provavelmente o autor se referia a maneira mais teatral de comunicar. Entretanto. Os relatos dos profissionais entrevistados neste estudo não concordam com essa afirmação, visto as dificuldades mencionadas.

Uma das diretoras entrevistadas neste estudo referiu utilizar a improvisação para que a fala da personagem soe mais verdadeira. Ela criou essa alternativa por necessidade, ao perceber que, por mais que ela se empenhasse em criar um roteiro com falas muito próximas do cotidiano, os atores não conseguiam transmitir verdade por meio da expressividade oral.

O ator A5 referiu dificuldades em atuar com pessoas de diferentes formações, por encontrar desarmonia entre as maneiras de falar o texto.

Castro (2001) comprovou a existência de problemas de comunicação em

um dos filmes analisados em seu estudo, o que evidenciou a necessidade de que ter um profissional com olhar mais atento para a comunicação acompanhando a produção.

Segundo Santoro (2004), o cinema possui características diferentes de atuação, que demandam menos esforço vocal, entretanto ampliam e colocam em evidência a respiração oral ruidosa, além de requerer maior clareza na articulação das palavras e dos fonemas. A autora Santoro (2004) sugere que os atores e estudantes saibam as especificidades de cada meio para realizar os ajustes necessários e evitar desgaste vocal e desenvolvimento de alterações laríngeas.

Se a construção vocal for mal realizada, ou melhor, se a expressividade oral da personagem for mal construída, a personagem irá perder em credibilidade, visto o insucesso das adaptações vocais dos atores (Ferreira et al, 2010b).

Processo Criativo

- Influência da direção e do roteiro

Segundo os relatos dos profissionais entrevistados, há vários estilos de direção. Há diretores mais autoritários, outros mais flexíveis. Alguns criam o próprio roteiro, outros convidam terceiros para escrevê-los. Alguns preparam seus próprios atores, fazem leitura de mesa, outros dirigem por meio do roteiro, contratam preparadores de elenco, professores de canto ou fonoaudiólogos para assessorar os atores.

O estudo de Amaral (2006) corrobora ao dizer que algumas direções podem ser mais flexíveis, outras mais rígidas. Ferreira et al (2010b) também concordam que o diretor, como autor da obra, define cada detalhe quando decide a estética que o filme ou cena irão seguir. Dessa forma, os atores e as fonoaudiólogas tentam adequar-se às propostas do diretor. O diretor é o

centralizador, é a referência que todos procuram seguir, num trabalho de parceria.

O diretor entrevistado no estudo das autoras (2010b) explicou que a personagem é construída em etapas, primeiramente é o roteirista quem irá construí-la. Posteriormente a interpretação do próprio diretor irá influenciar as buscas e processos que o ator irá percorrer para a atuação.

Por essa razão, é importante que o ator siga as indicações do roteiro e de ouça a idéia do diretor, para conhecer a história da personagem e compreender o que ele quer dela (Ferreira et al, 2010b).

O presente estudo levantou a questão da influência não apenas do diretor, mas também do roteirista, de outros profissionais da equipe, incluindo os profissionais da edição no trabalho do ator.

Segundo Stam (2000), o diretor representa a assinatura da obra, entretanto é impossível negar a natureza coletiva da criação cinematográfica.

▪ Influência de Assessorias

Dentre os profissionais convocados para assessorar os atores, estão os professores de canto, os preparadores de elenco e os fonoaudiólogos. Como a discussão se propõe a um diálogo com a Fonoaudiologia, nesse tópico os argumentos irão se ater às referências fonoaudiológicas sobre cinema e sobre a diferenciação entre voz cantada e falada, a fim de esclarecer alguns mitos levantados em alguns dos relatos deste estudo.

O trabalho que vem sendo desenvolvido por fonoaudiólogos no cinema envolve:

“...projeção vocal dissociada de *loudness*, modificações de padrões de articulação, de ressonância, de qualidade vocal, velocidade de fala, de padrão respiratório, de postura corporal e de coordenação pneumofonoarticulatória; uso de partitura vocal para marcação de idéias, de curvas entoacionais, de pausas; interferência em sotaques,

regionalismos, vocabulários e gestualizações; cuidados com a voz por meio de aquecimento vocal, exercícios visando aumentar a resistência vocal, controle da voz ao longo das gravações por meio de registro vocal e análise acústica; orientações sobre cuidados alimentares antes das gravações; trabalho com voz cantada. Há diferenças quanto às demandas de acordo com as necessidades de cada direção, atores e personagens, o que impossibilita a um padrão na atuação fonoaudiológica quanto a técnicas vocais, o importante é conhecer as necessidades de voz, fala e linguagem, e adaptar-se a elas, favorecendo o trabalho do ator e as intenções do diretor. O fonoaudiólogo se faz necessário nos cuidados com a voz; na construção vocal da personagem - em aperfeiçoamento e adequação; na continuidade vocal da personagem; nas questões de canto; no trabalho de questões lingüísticas e para-lingüísticas, envolvendo voz e fala; e nas comunicações mediadas pelo corpo em harmonia com a voz” (Ferreira et al, 2010b).

Com relação à diferença entre voz cantada e falada, a fim de desmitificar a afirmação de que o treino da voz cantada favorecer a voz falada, foi encontrado na literatura científica três estudos que corroboram entre si. Treinar a voz cantada, melhora a voz cantada, sem influenciar os padrões habituais de fala. Brown et al (1998) concluíram que cantores com treino e cantores sem treino possuem ajustes fisiológicos similares durante a fala.

O estudo de Brown et al (2000) analisou os padrões de fala em dois grupos, o grupo de vinte cantores profissionais e o grupo de vinte não-cantores. O estudo (2000) concluiu que, tanto a avaliação perceptivo-auditiva, quanto a avaliação acústica não evidenciaram diferenças nos padrões de fala.

Outro estudo, dos mesmos autores Rothman et al (2001), analisou cinco sujeitos do mesmo grupo de cantores, por se destacarem dos demais sujeitos do grupo de vinte cantores, visto que esses foram identificados por noventa por cento dos juízes na avaliação perceptivo-auditiva da voz falada. Não foram analisados todos os parâmetros vocais, entretanto, o que diferiu a fala desse grupo *outlier* dos outros do grupo foi a variação maior da frequência fundamental, inclusive com semitons, além do prolongamento

maior de vogais com redução na emissão das consoantes plosivas.

Behlau et al (2005) explicou que a diferença entre voz falada e voz cantada, basicamente, se deve ao uso natural e inconsciente, sem necessitar de ajustes ou treinamentos prévios, que em geral pressupõe a voz falada; e ao uso que exige treino e adaptações prévias específicas e conscientes que pressupõe tanto a voz profissional, quanto a voz cantada.

O treino da voz cantada certamente proporciona maior consciência das dinâmicas que a voz pode ter, entretanto, o cantor trabalha sua voz em regiões não naturais para a voz falada, além de ter uma representação neurológica mais intensa no córtex direito, na região que trabalha a música, enquanto a fala tem representação mais intensa em outro córtex, o esquerdo (Jourdain, 1998). Muitas pessoas confundem essas duas tarefas, entretanto os estudos da literatura fonoaudiológica evidenciam diferenças importantes entre essas duas modalidades.

O estudo realizado por Rocha et al (2007) comparou a voz de idosos coralistas e não-coralistas, a fim de verificar benefícios relacionados ao envelhecimento vocal. As autoras (2007) observaram especificamente a tarefa da extensão vocal e concluíram que a extensão vocal dos idosos coralistas era maior em relação aos não-coralistas.

O objetivo dessa reflexão não é afirmar que os atores de cinema devem ou não buscar o preparo complementar das aulas de canto para melhorar sua expressividade oral, mas esclarecer os objetivos que cada treino pode favorecer. O treino da voz cantada pode favorecer o condicionamento vocal por exercitar a musculatura que envolve o aparelho fonador, entretanto não há comprovação de que tal treino beneficie a fala. Assim como exercícios de voz, por si só, apenas melhoram sua qualidade e podem dar maior condicionamento vocal. Entretanto, não implicam em aperfeiçoamento da fala. É importante que os atores de cinema saibam cantar, eventualmente essa função lhes pode ser solicitada, mas se o foco maior é a fala, então se

deve trabalhar a fala.

- Estratégias e Métodos

Os atores e diretores entrevistados nesta pesquisa mencionaram algumas estratégias para a construção da expressividade oral das personagens e também os pressupostos de Stanislavski para a preparação dos atores. O objetivo principal das estratégias é o conhecimento aprofundado da personagem, a fim de dominar de maneira espontânea suas maneiras de agir e de falar.

No estudo de Ferreira et al (2010b), os atores também referiram algumas estratégias para a construção da expressividade da personagem, tendo apontado a memorização ativa para todos os fatos vivenciados durante toda a vida, além do hábito de assistir a filmes e peças teatrais, bem como a leitura de muitos livros (Ferreira et al, 2010b).

Outro recurso utilizado para a construção das personagens é a pesquisa observacional realizada *in-loco*. Por meio desse procedimento, o ator encontra subsídios para a representação. Seja na rua, na vida real, na literatura, cinema, teatro ou outra forma de pesquisa, os atores procuram encontrar a atmosfera ideal para sua personagem (Ferreira et al, 2010b).

Lima (2005) observa que o ator precisa de todo tipo de experiência, tanto interna, quanto externa, para construir seu personagem. Acredita que a preparação vocal deve despertar algo interno no ator e fazê-lo perceber que voz e corpo são um só, a personagem. A autora (2005) afirma que deve haver um entendimento ou internalização da ação da personagem para sua composição, resultando na criação de um roteiro interno.

Guberfain (2004) acredita que o processo criativo tem início na imaginação, é sentido no coração e expressado por todo o ser do ator.

No estudo de Ferreira et al (2010b), um dos atores entrevistados referiu o trabalho vocal na caracterização de suas personagens. Ao poupar o volume

da voz, guarda energia e fôlego para trabalhar sutilezas interpretativas, alterando volume, ritmo, dinâmica, dubiedades na intenção. Este mesmo ator referiu que a voz de personagens caricatas permite uma caracterização mais detalhada, enquanto personagens mais realistas podem e devem ter vozes normais, sem grandes qualidades especiais. E referiu pensar em elementos como a idade da personagem, a condição social, o estado psíquico, se deve passar credibilidade ou ambiguidade.

De maneira geral, os conceitos e discussões sobre cinema aqui expostos sofrem influência das propostas sobre o teatro realista, de Stanislavski. Gielgud (1999) apresentou o livro “A Preparação do Ator” com a discussão do que é ser ator, pela arte, ou ser ator comercial, pela popularidade. A proposta do teórico Stanislavski (1999) foi partir de um conhecimento mais completo da personagem, desde a estimulação da imaginação do ator até exercícios corporais e vocais. Propôs que os atores exercitassem a imaginação, o estudo do roteiro, conhecessem a personagem a fundo e que treinassem muito, que cada ator buscasse o seu próprio método, suas estratégias para conhecer profundamente a personagem. O ator deve permitir a influência do diretor e do roteiro, mas há muitos detalhes além das indicações destes, que o ator deve buscar compreender por si mesmo.

Segundo Gielgud (Stanislavski, 1999), atores que confiam demais no instinto, em situações de repetição, colocam a espontaneidade em risco; por outro lado, atores que confiam demais num modo de representar totalmente consciente podem perder a espontaneidade. Poucas regras foram propostas para o sucesso do trabalho do ator: a audibilidade, a imaginação e a concentração. São raros os atores que se sentem à vontade ao desempenhar papéis diferentes e comuns os atores exímios em desempenhar apenas um papel.

Por vezes, os atores só percebem o despreparo durante o ensaio de alguma peça. Então, diante das limitações, buscam o conhecimento que lhes

falta. Com o despreparo, perdem a voz, apresentam imprecisão articulatória nas falas mais longas, omitem palavras ou perdem o fôlego (Gielgud, 1999).

Gielgud (1999) refere que o grande artista deve buscar a verdade, a dignidade e o estilo na atuação; ele deve apreciar o que faz e se empenhar em compreender as intenções do autor (roteirista) e do diretor; bem como auxiliar os colegas durante os treinos, ensaios, para harmonia das intenções.

TECNOLOGIAS DE APOIO E INFRA-ESTRUTURA

Equipe, Equipamentos

O presente estudo avançou em relação aos estudos anteriores por discutir a expressividade oral e relacionar às questões ambientais e tecnológicas. Abordou, ainda que superficialmente, as questões financeiras que levam a ajustes na locação dos cenários e de equipamentos e as repercussões que pode acarretar no trabalho do ator.

Foi possível compreender um pouco a respeito do trabalho do engenheiro, do técnico e do editor de som. O diálogo com S1 foi reconfortante por compreender que há dificuldades que podem ser resolvidas pela edição sonora, ao mesmo tempo em que há muitas outras em que a Fonoaudiologia pode estar presente para agregar forças na busca da expressividade oral ideal para cada personagem, em cada direção.

O estudo de Lima (2005), explicou que o ator precisa se preocupar com as questões envolvidas com a tecnologia, pois com a presença do microfone e da câmera, as ações do ator devem ter uma dimensão menor quando comparada às ações teatrais. No cinema, há preocupações a projeção da voz para a captação sonora e a preocupação com o ângulo que a câmera irá filmar.

Reparo

- Edição e Dublagem

Os relatos da presente pesquisa trouxeram informações sobre estratégias de edição para melhorar a qualidade sonora do filme, seja para equalizar as diferenças de *loudness* das vozes captadas por diferentes microfones, para retirar algum excesso ou ruído de fundo, ou mesmo inserir a trilha sonora musical.

Os fatores positivos da captação direta são muitas vezes perdidos por falhas de equipamento ou de monitoramento da equipe técnica. Por sua vez, são reparados com a dublagem, situação acusticamente controlada, porém pobre em estímulos para a interpretação dos atores, que referiram dificuldades na realização de tal procedimento.

Segundo Behlau et al (2005), os dubladores são atores profissionais que substituem a trilha original por outra em língua diferente. A arte da dublagem exige uma apurada técnica de sincronização sonora e deve conquistar o espectador por meio de uma interpretação construída em segundos. O dublador deve incorporar a personagem e transmitir as nuances do contexto, as expressões faciais e outros detalhes da versão original por meio da voz.

Nos casos relatados na presente pesquisa, os atores não são dubladores e, portanto, não dominam a arte e suas técnicas. Como referido, os atores de cinema possuem formações distintas e alguns nunca atuaram. Eles devem dublar a si mesmos para garantir a qualidade sonora da versão final do filme. Embora já tenham incorporado a personagem ao longo das gravações, a situação da dublagem os coloca em dificuldades. Se alguns não têm preparo para atuar em contexto cinematográfico, solicitar a dublagem pode ser também complicado por exigir deles ainda outras habilidades.

Segundo Doane (1983) deve haver sincronia entre imagem e som, ou seja, entre movimentos fonoarticulatórios e a fala que o espectador escuta,

para soar real. Para Xavier (1983), os elementos heterogêneos, audiovisuais, devem se apresentar em harmonia, com coerência, de maneira integrada, como se emanassem de um só corpo.

Dessa forma, ainda que a expressividade oral original seja editada, dublada, deve se apresentar integrada a expressividade corporal, formando realmente uma unidade, corpo-voz.

FRAGMENTAÇÃO DA EXPRESSIVIDADE ORAL

Alguns dos profissionais entrevistados neste estudo referiram a dificuldade em manter a continuidade da expressividade oral no cinema devido à fragmentação da gravação das cenas e seus vários *takes*.

O estudo de Ferreira et al (2010b) referiu que a fragmentação da gravação das cenas acontece por diversas razões, como locação de cenário, variações climáticas, orçamento restrito, e exige que os atores mantenham grande concentração na personagem e nos momentos que ela viverá durante as cenas aleatórias. Por essa razão, deve haver um cuidado maior com a continuidade da expressividade oral, é preciso prestar atenção na qualidade vocal, frequência, *loudness* e as questões da dinâmica vocal, como velocidade de fala, articulação, entre outros. O estudo de Lima (2005) também referiu a fragmentação como um fator que exige do ator um conhecimento consistente sobre a personagem e sobre o roteiro, com o desenvolvimento de estratégias para adequação diante das situações propostas nas gravações.

Ferreira et al (2010b) explicaram que a gravação fragmentada exige maior concentração por parte do ator e que o diretor e a equipe devem trabalhar em colaboração para garantir a coerência e a continuidade da expressividade oral ao final da edição do longa-metragem.

As autoras (2010b) sugeriram que os fonoaudiólogos atuem ao longo da produção com o objetivo assessorar os atores na manutenção da linearidade ou continuidade da expressividade oral, utilizando recursos como a partitura vocal (Gayotto, 2002), análise acústica, mapas mentais e respiração (ritmo e padrão) como referência para auxiliar o ator.

EXPRESSIVIDADE ORAL NO CINEMA

Objetivos: transmitir verdade, com inteligibilidade, continuidade, estética e harmonia ou organicidade.

A questão de o cinema ser crível, transmitir verdade, por contar com câmera aproximada, microfone aproximado, ambientes reais e, ainda, pessoas comuns, foi amplamente comentada neste estudo. Entretanto, deve garantir a compreensão da fala e a estética proposta pela direção.

Um dos filmes analisados no estudo de Castro (2001) apresentou diálogos sem harmonia, com reações incoerentes, fatores que geram barreiras comunicativas. A autora (2001) defendeu a importância do cinema como influência cultural, de moda e costumes, e também como modelo de comunicação oral.

Segundo o estudo de Lima (2005), a preparação vocal no cinema deve ser direcionada para a minimização dos movimentos, com voz ressonante e projetada para inteligibilidade, priorizando o entendimento sem esforço em sua produção.

O estudo de Ferreira et al (2010b) referiu que algumas das fonoaudiólogas entrevistadas procura trabalhar a articulação dos atores, enfocando as consoantes, a fim de garantir a inteligibilidade. Outra questão apontada pelas autoras é a necessidade do trabalho em equipe, visto que o

trabalho de construção de cada personagem deve se harmonizar ao das outras personagens e os momentos vividos sofrerão influência de outros elementos.

Com relação à estética, o autor Morin (1983) referiu que o cinema é magia, estética e afetividade.

Características: naturalista, intimista, irreversível, arte e entretenimento.

O estudo de Ribeiro (2005) propôs que a cena cinematográfica seja sustentada por três paradigmas: a representação naturalista; a câmera como instrumento de criação; e a montagem como elemento de construção do sentido através da justaposição da imagem/signo.

Segundo Ferreira et al (2010b) explicou que a presença da tecnologia, audiovisual, tornou o ponto de vista e o ponto de escuta dos espectadores mais próximo e levou os atores para ambientes reais. Dessa forma, a expressividade oral ideal tem característica naturalista. Assim, deve ser mais contida, mas não menos intensa em sentimentos.

Por ser mais contida, permite explorar recursos mais sutis da expressividade oral, com variações de volume, ritmo e dinâmica, de forma a atrair e entreter o público espectador (Ferreira et al, 2010b).

O entretenimento é pensado desde a elaboração do roteiro, segundo Pudovkin (1983). O autor afirmou que o roteirista deve construir elementos que despertem a atenção do espectador e ao mesmo tempo despertem curiosidades sobre a trama. Bem como, a montagem deve excitar o espectador dirigindo deliberada e compulsoriamente seus pensamentos e associações.

Parâmetros vocais

Os vários relatos deste estudo permitiram avançar na compreensão de

alguns parâmetros específicos da voz mais apropriados para o cinema, como a qualidade vocal adaptada à personagem, características de *pitch*, *loudness*, articulações, prosódia e até mesmo com relação aos regionalismos e sotaques, que algumas vezes devem ser atenuados e outras vezes mais acentuados.

Outros estudos mencionam alguns parâmetros, como *loudness*, entonação, velocidade, prolongamentos, pausas e outros constituem recursos importantes para a expressividade oral no cinema (Amaral, 2006). Estes podem estabelecer uma relação harmoniosa com os efeitos visuais, posicionamento de câmera, iluminação, figurino, montagem e outros (Amaral 2006; Ferreira et al, 2010a).

A voz, entendida como ação vocal, é ampliada no cinema, o que torna possível ouvir respiração, articulação, sussurros e exige maior atenção para sua expressividade (Lima, 2005).

A expressividade oral segue as normas da língua e varia de acordo com os momentos, estados pessoais, intenções e motivações (inclusive inconscientes), que aparecem na maneira de dizer, muito mais que o conteúdo verbal. A prosódia e seus recursos (altura, intensidade, ressonância, inflexão, etc) compõe a voz da fala (Souza, 2007).

Parâmetros Segundo Amaral (2006), as demandas do trabalho fonoaudiológico no cinema envolvem sotaque, regionalismos, canto, caracterização vocal, bem como o trabalho focado na alteração vocal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A expressividade oral no cinema possui características específicas referentes ao meio, portanto, deve em primeira instância transmitir verdade, estética, harmonia ou organicidade e inteligibilidade.

São necessários alguns pilares para a construção da expressividade oral no cinema, entre eles: a instrumentalização prévia, ou seja, a constituição biológica-histórica-psíquica e os diversos processos de aprendizagem; o processo criativo, que envolve a influência do roteiro, da direção, e de assessorias; da tecnologia e infra-estrutura, na captação, gravação e edição, recursos financeiros e ambientação; e da fragmentação da captação, pois afeta a linearidade do trabalho do ator.

Dessa forma, alguns problemas podem ocorrer, em algum desses aspectos, durante o processo de construção da expressividade oral. Alguns deles podem ser prevenidos e alguns reparados.

As maneiras de se prevenir é investir na formação da expressividade oral voltada para o cinema, ou seja, no que refere à constituição biológica-histórica-psíquica, cuidar da saúde física, investir em conhecimentos gerais, culturais e cuidar da saúde emocional; investir em aprendizagem especializada, com ênfase em cinema; investir em comunicação eficiente entre atores, diretores, roteiristas, preparadores de elenco e fonoaudiólogos, assim como investir na capacitação de cada profissional para resultar no sucesso do trabalho em equipe; investir em equipamentos de qualidade, equipe técnica capacitada e planejamento dos recursos financeiros e ambientais; por fim, investir na criação de estratégias que auxiliem o ator a manter a linearidade, a continuidade, da interpretação.

As maneiras de reparar são a edição e a dublagem. Ambas apresentam uma série de dificuldades, desde a capacitação dos atores, quanto dos editores de som, além de problemas com a qualidade do material a ser

editado, que depende do trabalho anterior de outros profissionais.

A atuação fonoaudiológica no cinema é sensível para abranger os aspectos da expressividade oral nos aspectos do preparo e do reparo.

Quanto ao preparo, nos aspectos biológico-histórico-psíquico, a assessoria fonoaudiológica pode lidar com a avaliação da expressividade oral compatível para o ator e para a personagem e com os cuidados essenciais para sua manutenção.

Quanto aos aspectos da aprendizagem e do processo criativo, a assessoria fonoaudiológica é sensível para abranger qualquer adaptação que envolva a expressividade oral a fim de caracterizar as personagens, de maneira individual, sem prejudicar as condições saudáveis referentes aos aspectos biológico-histórico-psíquico dos atores.

Quanto aos aspectos da comunicação entre roteirista, diretor e atores, a assessoria fonoaudiológica é sensível para torná-la mais objetiva, pois possui embasamento científico para descrever minuciosamente um perfil comunicativo, não apenas no que se refere à expressividade oral, mas em todos os parâmetros que envolvem a expressividade de um indivíduo, a incluir postura corporal, expressões faciais e gestuais.

Quanto aos aspectos que envolvem a relação com a captação sonora e visual, bem como a ambientação, a assessoria fonoaudiológica é sensível para promover as melhores condições possíveis de expressividade oral dos atores adaptando-a a tecnologia e ao ambiente.

Quanto aos aspectos que envolvem a fragmentação das gravações, a assessoria fonoaudiológica é sensível para criar recursos individuais para cada ator expressar da melhor maneira possível, a garantir a continuidade de sua interpretação, pois lida com recursos tecnológicos e cognitivos que auxiliarão e facilitarão o trabalho do ator.

Quanto ao reparo, a assessoria fonoaudiológica é sensível para instrumentalizar os atores para a dublagem, considerando que é uma

situação comunicativa diferenciada, visto a escassez de recursos simbólicos (cenário, figurino, interlocutor) que tanto auxiliam a expressividade oral mais verdadeira.

A assessoria fonoaudiológica também é sensível para auxiliar a edição da expressividade oral no cinema, pois domina os conhecimentos sobre todos os aspectos da comunicação humana, desde os aspectos físicos, fisiológicos até os aspectos psicofísicos. Dessa forma, pode trabalhar em parceria, na sugestão dos reparos em qualquer estrutura da fala.

Embora a assessoria fonoaudiológica esteja se desenvolvendo, alguns aspectos importantes foram observados neste estudo que corroboram estudos anteriores. Alguns profissionais do meio cinematográfico apresentam uma compreensão limitada do papel do fonoaudiólogo, por desconhecerem a complexidade da atuação, as possibilidades de avanço e parceria.

Da mesma forma, a assessoria fonoaudiológica no cinema acontece, muitas vezes, para lidar com aspectos apenas técnicos, muito semelhantes aos da clínica tradicional, que lida com distúrbios. Assim, os diretores solicitam ambos os profissionais, ou seja, um fonoaudiólogo para lidar com as alterações, e um preparador de elenco para lidar com o processo criativo.

Há algumas fonoaudiólogas que são convidadas para lidar com o processo criativo, entretanto, ainda ligadas aos conceitos mais técnicos. O trabalho com a voz profissional exige que o fonoaudiólogo adapte seus conhecimentos para ousar em lidar com o patológico - a doença - e, também, com o saudável, mas principalmente, para lidar com o estético, com o artístico. No caso, se por parte dos profissionais do meio cinematográfico há um desconhecimento do potencial da Fonoaudiologia, por parte da Fonoaudiologia há certa reserva ou timidez.

Fica como resultado deste trabalho uma conquista para a Fonoaudiologia e para o Cinema, que ambas as áreas podem ousar e crescer por meio

dessa parceria. Visto que o cinema é amplo em estilo e gêneros, há um vasto campo a ser explorado em pesquisas fonoaudiológicas, além dos estudos específicos sobre dublagem.

REFERÊNCIAS

Amaral VRP. A voz na mise-en-scène: o filme Cidade de Deus sob o ponto de vista fonoaudiológico. [Dissertação de Mestrado em Fonoaudiologia] São Paulo: PUC, 2006.

Bakhtin MM. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Behlau M, Madazio G, Feijó D, Pontes P. Avaliação de Voz. In: Behlau M. *Voz o livro do especialista*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

Behlau M, Feijó D, Madazio G, Rehder MI, Azevedo R, Ferreira AE. Voz profissional: aspectos gerais e atuação fonoaudiológica. In: Behlau M. Org. *Voz o livro do especialista*. Vol 2. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

Bjorkman S. O cinema segundo Bergman: entrevistas concedidas a Stig Bjorman, Torsten Manns e Jonas Sima. Tradução de Lia Zats. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

Brown O, Hunt E, Williams W. *Physiological differences between trained and untrained speaking and singing voice*. J. Voice, 12:102-10, 1998.

Brown WS, Rothman HB, Sapienza CM. Perceptual and acoustic study of professionally trained versus untrained voices. J. Voice, 14:3019, 2000.

Buñuel L. Cinema: instrumento de poesia. In: Xavier I. A experiência do cinema: Antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

Cánepa LL. Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros. [Tese de Doutorado em Multimeios] Campinas: UNICAMP, 2008.

Carrière JC. A linguagem secreta do cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

Castro L. Análise dos padrões de voz no cinema: a comunicação oral humana em duas versões de *The Nutty Professor*. [Dissertação Mestrado - NUTES] Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

Chekhov M. Para o ator. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Cap. 4, p 42.

Chion M. *Audiovision sound on screen*. New York: Columbia University

Press, 1994.

Chion M. *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.

Costa HO, Andrada e Silva MA. Voz cantada - evolução, avaliação e terapia fonoaudiológica. São Paulo: Lovise 1998. 167 p.

Doane MA. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: Xavier I. A experiência do cinema: Antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

Droguett J. Sonhar de olhos abertos. São Paulo: Arte e Cinema, 2004.

Elliot N, Sundberg J, Gramming P. *What happens during vocal warm-up?* J. Voice, 9: 37-44, 1995.

Fant G. *Acoustic theory of speech production*. Paris: Mouton, 1970.

Ferreira L P. Trabalhando a Voz. São Paulo: Summus, 1987.

Ferreira LP, Amaral VRP, Märtz MLW, Souza PH. Representações de voz e fala no cinema. São Paulo: Revista Galáxia, 2010.

Ferreira LP, Amaral VRP, Souza PH. A fonoaudiologia e o ator de cinema: relatos de profissionais do meio cinematográfico. São Paulo: Revista Distúrbios da Comunicação, 2010 (submetido).

Fonagy I. *La Vive Voix*. Paris: Payot, 1983.

Francato A, Nogueira JJ ; Pela SM, Behlau M - Programa de aquecimento e desaquecimento vocal. In: Marchesan I, Zorzi JL, Gomes ICD. Tópicos em Fonoaudiologia. Vol 3. São Paulo: Lovise, 1996. p. 713-16.

Gayotto LHC. Voz, partitura da ação. São Paulo: Plexus, 2002.

Gayotto LHC, Silva TPP. A voz do ator de teatro. In: Voz Profissional: A produção científica da Fonoaudiologia Brasileira. Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia: Departamento de Voz, São Paulo, 2007.

Guberfain JC. Voz em cena. Vol 1. Rio de Janeiro: Revinter, 2004.

Januzelli A. A aprendizagem do ator. São Paulo: Ática, 1986.

Jourdain R. Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa imaginação. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

Laver J. *The phonetic description of voice quality*. Cambridge: Cambridge University, 1980.

Lima MP. Voz no cinema: A visão de uma atriz de teatro, TV e cinema. [Monografia de Graduação em Fonoaudiologia – PUC-SP]. São Paulo, 2005.

Morin E. A alma do cinema. In: Xavier I. A experiência do cinema: Antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

Munsterberg H. Hugo Munsterberg – A atenção – A memória e a imaginação – As emoções. In: Xavier I. A experiência do cinema: Antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

Peirce CS. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1972.

Peirce CS. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

Penna S. Processo de preparação de elenco do filme Não Por Acaso. Disponível em: <HTTP://sergio.penna.vilabol.uol.com.br> Acesso em: 19 nov. 2010.

Pretti D. *Estudos de Língua Falada: Variações e confrontos*. São Paulo: Humanitas, 1998.

Pudovkin VI. O ator no cinema. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1956.

Pudovkin VI. Os métodos do cinema – O diretor e o roteiro. In: Xavier I. A experiência do cinema: Antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

Ribeiro WK. À procura da essência do ator: um estudo sobre a preparação do ator para a cena cinematográfica. [Dissertação de Mestrado em Artes] Campinas: UNICAMP, 2005.

Rocha TF, Amaral FP, Hanayama EM. Extensão vocal de idosos coralistas e não-coralista. *Rev. Cefac*, 9, 2007.

Rocha MMC. A preparação de elenco no cinema brasileiro. [Dissertação de Mestrado em Produção e Crítica Cultural] Belo Horizonte, 2009.

Rodrigues C. O cinema e a produção. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

Rothman HB, Brown WS, Sapienza MC, Morris RJ. *Acoustic analysis of trained singer perceptually identified from speaking samples*. J. Voice, 15:25-35, 2001.

Santoro M. A aplicação do método espaço direcional Beuttenmuller no trabalho com atores. In: Guberfain JC. Voz em cena. Rio de Janeiro: Revinter, 2004.

Sapir E. *Speech as a personality trait*. American Journal of Sociology, 1927.

Stam R. Introdução à teoria do cinema. Campinas: Papirus, 2000.

Souza LAP. Voz, corpo, linguagem. Revista Sala Preta, n7, 2007.

Gielgud AJ. Apresentação. In: Stanislavski K. A preparação do ator. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

Spink MJP. Linguagem e produção de sentidos no cotidiano. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

Viola IC. Religiosos católicos: assessoria fonoaudiológica coletiva durante a formação profissional. In: Ferreira LP, Andrada e Silva MA, org. Saúde Vocal: Práticas fonoaudiológicas. São Paulo: Roca, 2002.

Viola, IC. O gesto vocal: a arquitetura de um ato teatral. [Tese de Doutorado em Lingüística Aplicada aos Estudos da Fala – PUC-SP]. São Paulo, 2006.

Xavier I. A experiência do cinema: Antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

ANEXO I

TERMO DE CONSENTIMENTO INFORMADO

Nome do entrevistado.....Data:.....

Pesquisador Principal: Priscila Haydée de Souza

Instituição: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Endereço: Rua Ministro de Godoy, nº 969, 4º andar – PEPG em Fonoaudiologia - Perdizes

- 1) *Título do estudo:* Voz e Fala no Cinema – um ponto de partida para o Fonoaudiólogo⁶.
Propósito do estudo: Os propósitos deste estudo são (a) investigar sob o ponto de vista de profissionais do meio cinematográfico quais as questões pertinentes relacionadas ao tema “voz e fala no cinema”; (b) investigar se há dificuldades com relação ao tema nesse veículo e (c) identificar se há demandas fonoaudiológicas nesse meio⁷.
- 2) *Procedimentos:* Serei entrevistado pela pesquisadora para responder ao tema “voz e fala no cinema” e permitirei o registro audiodigital da entrevista por meio do uso de câmera digital. Sei que a entrevista será transcrita e utilizada em sua dissertação de mestrado. Eu poderei ter acesso à transcrição, com permissão para revisar meu depoimento no momento que achar necessário, até a publicação da dissertação. A entrevista será publicada na íntegra no corpo da dissertação e meus dados de identificação, tempo de atuação na área, filmografia e/ou papéis desempenhados serão divulgados por dar credibilidade às informações concedidas, visto que a pesquisa segue metodologia qualitativa.
- 3) *Riscos e desconfortos:* Não existem riscos ou desconfortos associados a este projeto. Caso ocorra qualquer tipo de incômodo, solicitarei a anulação da minha entrevista quando desejar. Terei acesso a todos os dados que desejar e eles só serão divulgados com a minha autorização.
- 4) *Benefícios:* Compreendo que não existem benefícios fonoaudiológicos imediatos a mim como participante deste estudo. Entretanto, os resultados do mesmo podem ajudar os pesquisadores a entender melhores formas de atuar no cinema, o que poderá me favorecer futuramente.
- 5) *Direitos do participante:* Eu posso me retirar deste estudo a qualquer momento.
- 6) *Compensação financeira:* Estou ciente que não serei reembolsado pela participação.
- 7) *Confidencialidade:* De forma a registrar exatamente o que foi discutido em nossas reuniões, uma câmera digital será utilizada para captação audiodigital. A

⁶ No momento da qualificação foi sugerida a alteração do título para Expressividade Oral no Cinema: Diálogos com a Fonoaudiologia.

⁷ No mesmo momento, foi sugerida a adequação da escrita do objetivo para a forma vigente nesta pesquisa.

gravação será ouvida somente pelo investigador principal e pelos membros autorizados do grupo de pesquisa da Linha de Voz. Compreendo que os resultados desse estudo poderão ser publicados em jornais profissionais ou apresentados em congressos profissionais, mas que minhas gravações não serão reveladas a menos que a lei o requisite.

- 8) *Se tiver dúvidas, posso telefonar para:* Priscila, no número (11) 8659-4047, a qualquer momento.

Eu compreendo os direitos dos sujeitos da pesquisa e voluntariamente consinto em autorizar a realização desse estudo nesta produção. Compreendo sobre o quê, como e porquê esse estudo está sendo feito. Receberei uma cópia deste formulário de consentimento.

Assinatura do participante

Assinatura do pesquisador

Assinatura da Testemunha

____/____/_____
Data

ANEXO II

Estudos de Língua Falada: variações e confrontos (Pretti, 1988).

OCORRÊNCIAS	SINAIS	EXEMPLIFICAÇÃO*
Incompreensão de palavras ou segmentos	()	do nível de renda... () nível de renda nominal...
Hipótese do que se ouviu	(hipótese)	(estou) meio preocupado (com o gravador)
Truncamento (havendo homografia, usa-se acento indicativo da tônica e/ou timbre)	/	e comé/ e reinicia
Entoação enfática	maiúscula	porque as pessoas reTÊM moeda
Prolongamento de vogal e consoante (como s, r)	:: podendo aumentar para ::: ou mais	ao emprestarem os... éh::: ...o dinheiro
Silabação	-	por motivo tran-sa-ção
Interrogação	?	eo Banco... Central... certo?
Qualquer pausa	...	são três motivos... ou três razões... que fazem com que se retenha moeda... existe uma... retenção
Comentários descritivos do transcritor	((minúsculas))	((tossiu))
Comentários que quebram a seqüência temática da exposição; desvio temático	-- --	... a demanda de moeda -- vamos dar essa notação -- demanda de moeda por motivo
Superposição, simultaneidade de vozes	{ ligando as linhas	A. na { casa da sua irmã B. sexta-feira? A. fizeram { lá... B. cozinham lá?
Indicação de que a fala foi tomada ou interrompida em determinado ponto. Não no seu início, por exemplo.	(...)	(...) nós vimos que existem...
Citações literais ou leituras de textos, durante a gravação	" "	Pedro Lima... ah escreve na ocasião... "O cinema falado em língua estrangeira não precisa de nenhuma baRRElra entre nós"...

ANEXO III

AMOSTRA DE ANÁLISE POR QUADRO TEMÁTICO

Transcrição	Tema
E: A primeira pergunta que eu vou te fazer é “Baseado na sua experiência como diretor de cinema o que você acha pertinente falar sobre voz e fala no meio do cinema? E se quiser citar exemplos, pode citar, fique a vontade!”	Pergunta
D1: Na verdade, quando se fala de atuação, existem alguns tipos de atores que estão se formando no Brasil. Por exemplo, quando você pega um ator de teatro, tem até uma brincadeira que é do meio, que talvez você já tenha escutado, que quando o ator está no palco, ele tem que fazer a velhinha que está na última fileira escutar o que ele está falando. Então o que acontece? Eles fazem o teatro sempre jogado mais pra fora da boca, sempre mais assim, falado mais alto ((aumentando a intensidade da voz com projeção mais oral)), mais colocado...	Formação da expressividade oral - teatro Especificidades do contexto – expressividade oral – projeção
Apesar de hoje você também já começar a ver uma coisa que não se pode mais fechar os olhos, a tecnologia, você começa a ver muita peça com o microfone, então daí muda a impostação do ator completamente, porque daí ele já sabe que se <i>ele quiser falar assim vão me escutar</i> ((falando baixinho fazendo um tom mais triste)), que se tem uma cena triste, ele pode falar assim, mas sem microfone ele vai falando assim ((faz uma voz forte e grave, imitando uma projeção vocal sem o microfone)) porque ele tem que fazer todo mundo escutar...	Tecnologias de apoio – equipamentos – microfone Especificidades do contexto – expressividade oral – projeção
Mas, esquecendo o microfone por enquanto, o ator que é formado no teatro, ele tem essa tendência, e o que acontece quando ele vai para a televisão ou para o cinema, e eu tive uma coisa muito curiosa que no meu primeiro longa, chamado PTP. ((nome do filme)) cuja história fala dos bastidores do teatro e algumas cenas eram cenas de ensaios, os atores ensaiando com o teatro vazio, porque era um ensaio... E o quê que acontecia? Principalmente quem estava nessa cena eram o LM. e a DF. ((nomes de atores)), eles iam para o palco e começavam a falar como se fosse um ensaio de teatro! Só que eu tinha que lembrar eles toda hora “Isso é teatro. No cinema, oh, o microfone está aqui” ((apontando para cima)), então não tem porquê sair falando assim, não tem ninguém que escuta lá ((apontando para o fundo, como o fundo da sala de teatro)), então é possível trabalhar de uma forma diferente. Esse é o ator de teatro que, quando começa a ir para o cinema ou para a televisão começa a perceber que são dois meios completamente diferentes no uso da voz. Tanto de entonação, tanto de se colocar e tudo mais! Tem os atores que já foram criados dentro da televisão, é bom falar que no Brasil, principalmente quando se fala de cinema, boa parte dos atores, ou saíram do teatro ou da própria televisão. É raro o ator que tenha iniciado no cinema hoje em dia... Aí a televisão já dá outro espírito absolutamente indiscutível, que é aquele naturalismo, que está ficando cada vez mais chato, inclusive, né? Que é aquela coisa que o cara fala como se estivesse na casa dele. Aí esse cara não consegue fazer teatro, mas esse cara, no cinema, se sai muito bem porque é aquele naturalismo que a gente busca cada vez mais. E daí tem os não-atores, esses não-atores eu acho que são os mais graves, quer dizer, porque quando o ator já é formado, ele já vem com esse trabalho de dentro da faculdade dele, ele já	Formação da expressividade oral – preparo – teatro

tem esse trabalho de voz, muitos deles fazem coisas com fonoaudióloga, fazem canto, um trabalho de voz mesmo, de desenvolvimento.. Agora, quando você pega um não-ator, aí esse é grave. Daí você começa a sentir problema de dicção, problema de como colocar a voz, começa a perceber que o cara começa o filme de um jeito, acaba rouco porque não soube trabalhar as cordas vocais e tudo mais, então isso é muito comum, né? São várias vertentes, quer dizer, cada fonte te fornece um tipo de ator e daí você tem que saber inclusive até aonde chega cada um, né? Como jogar com isso, saber aonde chega cada um é o fundamental... A gente faz coisas que são feitas da fala e se a fala não estiver bem colocada vira um problema... Acho que é isso, é isso mais ou menos que você queria saber ou não?	
E: A segunda é se você acha que existem dificuldades, se você percebe, em alguns filmes que você dirigiu, se você percebe que existiu alguma dificuldade em relação à voz e à fala no cinema, e quais seriam elas? D1: Quando você fala de voz e fala no cinema, do quê que você está falando? E: ã..Voz: qualidade de voz, se tem haver com o personagem, com a personalidade da personagem ou se a voz... Saúde vocal mesmo, se acontece... você já falou alguma coisa.. Fala: eu falo de velocidade de fala e isso tem haver com linguagem também, é articulação, sotaque... D1: Então, ah sim! Tá bom, então como que é a pergunta mesmo? Desculpa... E: Se você percebe que existem dificuldades com relação a voz e fala no cinema e quais seriam?	Pergunta
D1: É... Eu acho, na verdade, é quase uma repetição do que eu te falei, mas no dia-a-dia de cinema e eu te falo de televisão também, porque é muito próximo e eu trabalho com ela também, o que você vê é isso, a questão toda está na formação do ator, entendeu? O bom ator, o ator estudado, formado, e que em geral o berço dele é o teatro, em geral né, não que seja <i>sine-qua-non</i>, entendeu? Mas em geral, o berço dele é o teatro, esse vem com uma preparação muito forte de voz, de colocação, de como articular, de como quebrar a articulação, porque daí ele tem papéis que pedem isso... Sei lá, vai... Ele tem que gaguejar, ter a voz falha, ou ficar rouco.. Ou fica sem voz tal, quer dizer, o cara tem uma técnica vocal que vem de estudo. Então, com esses caras, é muito prazeroso trabalhar porque eles chegam em qualquer lugar... Quando você pega atores assim, e eu te digo, tem muito haver, que são muito próximos dos comediantes, quer dizer, você vê a própria DF., ela tem uma gama de possibilidades ali imensa, mas pô, o que ela faz o tempo inteiro é o que eu vejo, ela faz fonoaudióloga, ela faz trabalho de canto, é técnica, então é um exercício ali constante. Agora, tem os que não se formaram, então, nos que não se formaram, você se baseia numa coisa muito intuitiva... Se ele não é formado, é tudo intuitivo, então você tem de pegar o máximo que aquele ator pode dar, mas não adianta pedir pra outro caminho de fala ou de voz porque você vai dançar... Entendeu? Então daí eu acho que é outra vertente, quando a gente fala de ator, eu acho que, assim, os bons atores, os atores formados, não vejo uma grande dificuldade,	Formação da expressividade oral – preparo – teatro – prática
pode até em alguns momentos que acontecem no dia-a-dia da gente... Sei lá... Pegou uma gripe e está sem fala! Daí tem umas tecnicazinhas porque o trabalho não pode parar ao mesmo tempo, porque tem muita	Formação da expressividade oral –

grana em jogo pra você falar “Vamos parar uma semana pra você melhorar”... Antigamente tinha a coisa de “Bebe uma bebida alcoólica que tem um golinho que esquenta”... Aí tem os exercícios, né. Então, mas eu não vejo, não vejo dificuldade.	biológico - saúde
D1: Eu acho curioso uma coisa, mas daí eu não sei nem se está dentro da tua pesquisa, acho curioso quando um ator tem que fazer um outro sotaque, diferente. Então, por exemplo, agora estava vendo um capítulo dessa novela, a Passione, e ali você vê os caras tentando falar italiano, tem cara que entende qual é a música do italiano. Agora, tem carioca lá e paulista que não entende, e é até engraçado, “porrrque o cara vem lá e <i>capiche</i>” ((imitando um sotaque carioca, colocando uma expressão italiana))! Acho que vai do estudo de cada um... Por isso eu falo que é a formação, você vê o cara que é o ator, ator de raiz, ele fica escutando muito italiano, deve ter pegado filme, ouvido como é aquela música e então coloca aqueles “caquinhos” que passaram pra ele, o “capiche”, “ma quê!” parara... Esse vem com a música! Agora o outro vem e fala como fala na esquina e acha que falar um “capiche” faz ele virar italiano, então... Aí eu acho que depende do grau de envolvimento e de profissionalismo do cara... E o não-ator, a gente tá cansado de ver no cinema, na produção recente brasileira há muitas experiências! Inclusive, meu último filme tem isso, eu precisava de adolescentes e crianças para fazer o filme, então são não-atores. E é o que eu estou te falando, é uma coisa de intuição, de você tentar fazer um trabalho ali “da hora”, é muito importante o técnico de som te ajudando pra você ter a certeza do entendimento do que está se falando, porque aí tem tudo, tem a questão de dicção, tem problema de entonação, tem problema de música, de fala, de tudo que você quiser, entendeu,	Especificidades do contexto cinema – expressividade oral – sotaque – dicção – entonação
mas daí a gente vai trabalhando segurando daqui, e aí o técnico de som é fundamental pra te ajudar, porque às vezes você está envolvido com a cena e o cara come algum... Vou dar um exemplo de uma palavra aqui... ((risos)) “Fundação”, vai! Fundação e sai “fudação”. Fudação. Aí você está envolvido com o texto, com a cena, às vezes você não percebe o que o cara falou, então é fundamental essa figura do técnico de som ali o tempo inteiro para falar “Meu, desculpa, mas deu fudação!” e “fudação” é muito diferente de “fundação”, né... Então isso é uma questão que você tem que estar “ligadasso” quando você trabalha com não-atores, em geral, às vezes até com atores isso pode acontecer... Outro dia eu tive um ator super conceituado que não conseguia falar uma palavra que era em inglês. Não saía. Não saía! Saía afrancesado, mas não saía em inglês. Por quê..eu não sei, mas enfim.. Acontece esse tipo de coisa e daí tem que ter um cuidado danado, né...	Tecnologias de apoio – Equipe – técnico de som

ANEXO IV

Aprovação da Pesquisa⁸ pelo Comitê de Ética da PUC-SP



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA DA PUC-SP
SEDE CAMPUS MONTE ALEGRE

Protocolo de Pesquisa nº 089/2010

Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde
 Programa de Estudos Pós-Graduados em Fonoaudiologia
 Orientador(a): Prof.(a). Dr.(a). Lésile Piccolotto Ferrelira
 Autor(a): Priscila Haydée de Souza

PARECER sobre o Protocolo de Pesquisa, em nível de Dissertação de Mestrado, intitulado *Voz e fala no cinema - um ponto de partida para o Fonoaudiólogo*

CONSIDERAÇÕES APROVADAS EM COLEGIADO

Em conformidade com os dispositivos da Resolução nº 196 de 10 de outubro de 1996 e demais resoluções do Conselho Nacional de Saúde (CNS) do Ministério da Saúde (MS), em que os critérios da relevância social, da relação custo/benefício e da autonomia dos sujeitos da pesquisa pesquisados foram preenchidos.

O Termo de Consentimento Livre e Esclarecido permite ao sujeito compreender o significado, o alcance e os limites de sua participação nesta pesquisa.

A exposição do Projeto é clara e objetiva, feita de maneira concisa e fundamentada, permitindo concluir que o trabalho tem uma linha metodológica bem definida, na base do qual será possível retirar conclusões consistentes e, portanto, válidas.

No entendimento do CEP da PUC-SP, o Projeto em questão não apresenta qualquer risco ou dano ao ser humano do ponto de vista ético.

CONCLUSÃO

Face ao parecer consubstanciado apensado ao Protocolo de Pesquisa, o Comitê de Ética em Pesquisa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP – Sede Campus Monte Alegre, em Reunião Ordinária de 03/05/2010, **APROVOU** o Protocolo de Pesquisa nº 089/2010.

Cabe ao(s) pesquisador(es) elaborar e apresentar ao CEP da PUC-SP – Sede Campus Monte Alegre, os relatórios parcial e final sobre a pesquisa, conforme disposto na Resolução nº 196 de 10 de outubro de 1996, inciso IX.2, alínea "c", do Conselho Nacional de Saúde (CNS) do Ministério da Saúde (MS), bem como cumprir integralmente os comandos do referido texto legal e demais resoluções do Conselho Nacional de Saúde (CNS) do Ministério da Saúde (MS).

São Paulo, 03 de maio de 2010.

Prof. Dr. Edgard de Assis Carvalho
 Coordenador do Comitê de Ética em Pesquisa da PUC-SP

Rua Ministro Godói, 969 – Sala 63-C (Andar Térreo do E.R.B.M.) – Perdizes – São Paulo – SP – CEP: 05015-001
 Tel/Fax: (11) 3670-8466 – e-mail: cometica@pucsp.br – site: <http://www.pucsp.br/cometica>

⁸ No momento da qualificação, foi sugerida a alteração do título da pesquisa e adequação da escrita do objetivo. A alteração foi solicitada ao Comitê de Ética da instituição e efetuada, entretanto houve um atraso no recebimento da documentação.