



VOZ E TENSIVIDADE NO ESTUDO DA LINGUAGEM TEATRAL

**THE VOICE AND ITS TENSIVE CONFIGURATION IN THE STUDY OF
THEATRICAL LANGUAGE**

Alpha Condeixa Simonetti
USP – Universidade de São Paulo
CAPES

RESUMO: Este trabalho se atém à investigação sobre os usos da voz do ator teatral e sobre suas especificidades enquanto objeto sonoro, trazendo uma primeira aproximação entre os estudos da linguagem da encenação teatral e o modelo tensivo desenvolvido por Claude Zilberberg. Através da comparação entre duas elaborações cênicas diferentes, ambas concebidas por Antunes Filho, sobre uma mesma obra trágica, *Medeia*, de Eurípedes, a descrição do *corpus* selecionado procura os sentidos gerados pelas sonoridades vocais. A análise segue basicamente em duas etapas. A primeira busca as unidades constituintes mobilizadas pelos discursos proferidos. Com isso, a análise torna-se também uma reflexão sobre os critérios descritivos e sobre a pertinência dessas unidades nos discursos em questão. Na segunda etapa, há uma reflexão sobre as possíveis relações entre as entoações das personagens encenadas e categorias tensivas convocadas por essas construções.

PALAVRAS-CHAVE: Voz; ator; personagem; encenação; tensividade.

ABSTRACT: This work is an investigation on the use of the theatrical actor's voice and on its specificities as a sound-based object, where we bring together the studies of the theatrical performance language and the tensive model developed by Claude Zilberberg. Through the comparison of two different scene constructions, both conceived by Antunes Filho for the same tragedy: Euripides' *Medea*, the description of the selected corpus aims at the meanings produced by the vocal sounds. The analysis is done in two parts. The first one searches for the constitutive units produced in the discourses, which also makes the analysis a reflection on the descriptive criteria and on the relevance of these units in the discourses under investigation. On the second step, there is a discussion on the possible relations between the intonations of the characters in the play and the tensive categories called forth by each of these constructions.

KEYWORDS: Voice; actor; character; staging; tensive model.

Sobre o encenador e as encenações

Antunes Filho pode ser visto como parte da história do teatro brasileiro na procura de sua identidade. Foi reconhecido, em 1958, por críticos como Bárbara Heliodora e Décio de Almeida Prado como importante novo encenador teatral após um período de influências europeias que marcaram a criação do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), em 1948. Antunes explorou as colorações naturalistas e expressionistas, transitando por diferentes propostas de linguagens da encenação, do “realismo cinematográfico” ao distanciamento épico (MILARÉ, 2007, p.63).

Na passagem da primeira para a segunda metade do século XX, Antunes é um dos entusiastas da escritura cênica e do olhar sobre o trabalho do ator. No período em que consolidava seu reconhecimento pelo público, encabeçando o grupo Macunaíma, o teatro refletia os ecos modernistas. Essa necessidade tangenciava tanto o conteúdo ideológico das manifestações, como no teatro de Arena (1953), quanto o experimentalismo diante da fala e do corpo brasileiros que se sobrepusessem à simples adaptação estética dos achados importados.

Desde 1982, Antunes tem sua sede numa das unidades do SESC, no Centro de Pesquisas Teatrais (CPT). Três tragédias gregas foram realizadas em quatro encenações: *Fragmentos troianos*, uma adaptação de *As troianas* de Eurípedes (1999); *Medeia* (2001), *Medeia 2*, de Eurípedes (2003), e, por fim, *Antígona*, de Sófocles (2005). Nesse ciclo de tragédias, é possível observar a atenção especial aos usos da voz, que em um de seus limites tornam-se um instrumento. Tendo o tempo passado, um método é lapidado pelos ensaios e erros, depurando essa estranha ferramenta como técnica constituída para tocar a si mesmo. Os atores falam como se tocassem flauta.

Precedentes de uma comparação

O caso [...] de um traje que me tivesse sido roubado e que eu reencontro na loja de um adeleiro. Trata-se de uma entidade material, que reside unicamente na substância inerte, o pano o forro, os aviamentos, etc. Um outro traje, por parecido que seja ao primeiro, não será o meu. Mas a identidade linguística não é a do traje, é a do expresso e da rua. Cada vez que emprego a palavra Senhores, eu lhe renovo a matéria; é um novo ato fônico e um novo ato psicológico. O vínculo entre os dois empregos da mesma palavra não se baseia nem na identidade material nem na exata semelhança de sentido, mas em elementos que cumprirá investigar [...]. (Saussure, 1971, p. 126).

Selecionamos as encenações de *Medeia* como material passível de apreciação comparativa da emissão vocal. Embora, na tragédia de Eurípedes, a atriz, Juliana Galdino, e o encenador sejam os mesmos, as encenações trazem as escolhas e as invenções que singularizam seus próprios discursos. A problemática das identidades constituídas ou pressupostas é uma temática ampla. Diante disso, poderíamos reapresentar a questão junto aos procedimentos metodológicos que precedem a nossa descrição.

Procuramos as recorrências nos modos de entoar. Com isso, a peculiaridade de cada encenação é apresentada por suas semelhanças internas. Cada uma das concepções de *Medeia* revela uma estruturação particular, relativa aos seus próprios processos de significação. Convém ressaltar que não se trata, simplesmente, de duas execuções da mesma obra dramática, pois há algo além da extração de dois momentos em temporadas distintas. É

sobre essas características distintivas que incidimos nosso olhar. Assim, a descrição não pretende atestar somente que, de fato, um novo ato prevê a “renovação” das palavras.

Trabalhamos, portanto, sobre a hipótese de espécies de partituras subjacentes às entoações, marcantes em cada uma das concepções cênicas e, através disso, procuramos reconhecer as formas escolhidas ou inventadas e seus próprios conteúdos. Desse modo, o confronto entre essas escrituras traz as possibilidades, de um lado, de exposição das diferenças expressivas e, de outro, de aproximação do que se discute como linguagem teatral. Isto é, essas estruturações configuram um esboço das especificidades dos projetos estéticos ou das programações, que deveriam perpetuar na memória dos atores, construída pelos ensaios e pelas marcas da direção.

Para tanto, assistimos à gravação em audiovisual dos espetáculos e a escutamos repetidas vezes. Ao mesmo tempo, afinamos nossa escuta de acordo com as condições que viabilizam uma descrição. Os procedimentos de retorno e de reconstituição dos sentidos na encenação teatral são operados diante da expectativa de recorrência do ato.

Diante dessas possibilidades de expressão da cena, em *Medeia*, de 2001 e de 2003, o modelo tensivo surge como arcabouço teórico para compreensão do discurso mobilizado pela voz do ator teatral. Num primeiro momento, a descrição segue duas etapas: a primeira analisa a voz em cada encenação, e a segunda compara os comportamentos dessas emissões, procurando colocar em relevo suas diferenças de sentido. Ao observarmos escolhas expressivas contrastantes, estabelecemos interlocução com algumas das noções que comporiam certa “prosodização do conteúdo” (ZILBERBERG, 2006, p. 100). Num segundo momento, colocamo-nos diante de uma primeira aproximação dos estilos tensivos, ensejados pela regência da sintaxe intensiva, na projeção dos paradigmas da tonicidade e do andamento.

Nota preambular sobre a tragédia e o espetáculo

Nas longas trajetórias que constituíam os ciclos épicos, o mito era compartilhado pelo conhecimento geral da antiguidade clássica. A história de *Medeia* não narra somente o infanticídio ou a culminância numa catástrofe, conforme se apresenta na tragédia de Eurípedes. Há também o percurso precedente de uma mulher estrangeira que se torna companheira de Jasão, o então argonauta em busca do velocino de ouro. A heroína mítica chega ao momento agônico, após a realização de todas as espécies de sacrifícios para que os desejos do amante estivessem satisfeitos. A tragédia de Eurípedes começa a partir de uma notícia de ruptura: Jasão resolve se casar com a princesa de Corinto.

O interesse pela narrativa ou pelo mito ganha outros contornos dentro do espetáculo. A diferença fundamental desse interesse pode ser compreendida a partir da oposição entre os princípios de composição da épica e os da tragédia. Na épica, um aedo ou um rapsodo principiavam a récita como quem toma a palavra usando ele/ lá/ então. No drama, o olhar estava voltado para o que era compreendido como ação, fatos ou atos distribuídos e arrançados, conforme uma mesma unidade espaço temporal, no momento presente do espetáculo. O teatro era também o lugar para se assistir ao que era narrado nos mitos já conhecidos. Com o encadeamento fabular elaborado pelo tragediógrafo, o drama trazia não mais a atenção à narrativa cíclica dos feitos de então, mas procurava perscrutar as motivações da ação trágica no agora. As preocupações desse gênero estão traçadas no excerto da *Poética*, em que Aristóteles divide as partes da tragédia em: pensamento, caráter, elocução, melopeia e espetáculo.

O pensamento: consiste em poder dizer sobre tal assunto o que lhe é inerente e a esse convém. Na eloquência, o pensamento é regulado pela política e pela oratória. [...] Caráter é o que revela certa decisão ou, em caso de dúvida, o fim preferido ou evitado. [...] Denomino elocução o enunciado dos pensamentos por meio das palavras, enunciado esse que tem a mesma efetividade em verso ou em prosa. [...] A melopeia é o principal ornamento [da linguagem]. Quanto ao espetáculo cênico, decerto seja o mais emocionante [...]. (ARISTÓTELES, 1973, p. 449).

A partir disso, voltamo-nos para as diferenças entre as encenações e para os sentidos gerados por elas. As inscrições sobre os materiais cênicos, quando comparadas, divergem como luz e sombra. Esses contrastes podem ser vistos em diferentes planos de expressão da encenação como, por exemplo, no uso das cores, nas escolhas de movimentação pelo palco e do corpo em si. Na primeira encenação, o espetáculo se dá sobre o fundo branco, enquanto, na segunda, sobre o negro. Medeia 1 caminha do fundo ao centro do palco, procurando as laterais. Medeia 2 não despente suas forças, contém-se em certa imobilidade. Da mesma maneira, constituem-se as dinâmicas na regularidade dos perfis rítmicos e melódicos nas entoações. É possível contemplar diferentes construções das personagens delineadas pela ação vocal.

A seleção das cenas consiste na primeira entrada de Medeia e sua defrontação com o coro; posteriormente, no primeiro e no segundo confronto com Jasão. Aprofundamos o estudo da personagem central, pois, como foi possível perceber, nessas concepções das encenações sobre a obra dramática, ela distribui os outros elementos do espetáculo. Supostamente, é fácil imaginar que não há somente essa relação possível entre personagem e cena. Mas, afinal, Medeia definindo-se como um caráter regido pela ira apresentaria ou não, e de que maneira, suas modulações em relação às situações de confronto com as circunstâncias e com outros personagens?

Apresentação do *corpus*

O *corpus* é constituído a partir da edição da gravação integral dos espetáculos disponibilizada pelo diretor e por sua equipe somente para pesquisas e trabalhos acadêmicos. Abaixo, colocamos esses textos com subtítulos que seguem a ordem da comparação, conforme podem ser acessados no sítio virtual.¹ Nos subtítulos, há, entre parênteses, o trecho de acordo com os minutos corridos do espetáculo completo.

Em um primeiro momento, a comparação entre as encenações de *Medeia* explicita uma prerrogativa da análise: as possíveis diferenças entre propostas e concepções da linguagem cênica diante da obra dramaturgica. Em um segundo momento, selecionamos três episódios em que a heroína é configurada, procurando as nuances da entoação na personagem central. Neste artigo, descrevemos a voz na cena inicial, quando a personagem é apresentada dando início à ação. Essa cena é dividida em dois excertos, pois há uma fala do coro, intercalando as da personagem central, que não foi contemplada na descrição.

A representação gráfica abaixo possibilita visualizar os procedimentos contemplados, tendo como finalidade esquematizar seus processos discursivos em linhas amplas e gerais. Por um lado, essa representação atuou, sobretudo, na gestão interna da nossa abordagem, para que não nos esquecêssemos das armadilhas da multiplicidade do material em análise, a voz humana. Por outro lado, visto que seria difícil o acesso ao áudio original, ela

¹ <http://vimeo.com/27693293/password>. Para acessar aos vídeos, deve ser colocada a senha: medeiaCPT12

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

tornou-se indispensável. Desse modo, supomos ser proveitosa a reflexão sobre os possíveis meios de anotar algumas ações vocais sobre um mesmo texto escrito, por duas razões distintas. Primeiramente, a imagem permite extração dos acontecimentos regulares, explicitando mais claramente a organização de uma escritura cênica ou de uma partitura subjacente. Posteriormente, vislumbramos uma etapa comparativa entre essa espécie de trabalho e as imagens dos espectogramas, os quais permitem a redução do erro e da imprecisão subjetiva.

Ao propormos determinados grafismos, buscamos expor certos movimentos da dinâmica vocal que nos parecem pertinentes para a análise, em detrimento de outros. Tal escolha não se fez por simples arbitrariedade do analista, mas por considerar que alguns procedimentos podem e devem ser privilegiados, figurando como verdadeiros protagonistas. Um exemplo poderia ser dado pela descrição da mudança de registro, apresentado pelo caráter lamentoso em *Medeia 2*, a qual pode ser praticamente suprimida na sua interação com a acentuação, ou a dinâmica da tonicidade (forte e fraco), na medida em que a força do volume convergiria muitas vezes para o agravamento.

Com isso, não pretendemos esgotar todas as possibilidades de relação entre esquema e apreensão. O esquema, entendido como uma partitura, ou como a estabilização alcançada pelas formas delineadas, é tanto a particularização das possibilidades descritivas diante da escuta, quanto o esboço para geração de outros contrastes. Nesse ponto, ao passo que nossos traços procuravam mimetizar alguns percursos da voz, desvelavam-se seus rastros somente percebidos quando nos atemos às construções sobre sua paisagem neutralizada.

Legenda:

- Procedimentos melódicos (espectro de tons ou alturas) – tonicidade e tonificação.
x^x (sobrescrito) – acento tonal ascendente
x_x (subscrito) – acento tonal descendente
- Procedimentos rítmicos (acentuação e duração) – tonicidade e temporalidade.
x (fonte sem alteração) – breve
X (aumento da fonte) – longa
/ (barra diagonal) – pausa
// (dupla barra) – acentuação da pausa
Deslocamentos ou síncopas
~ (acento tio) – antecipação – aproximação
^ (acentu circunflexo) – atrasos – afastamento
- Procedimentos dinâmicos – tonicidade e tonificação.
Relações entre intensidades (conjunto de acentos de energia expiratória).
x (itálico) *diminuindo*
x (negrito) **crescendo**
- Procedimentos cinemáticos – andamento e temporalidade.
x̣ (pontilhado) – desaceleração
x̂ (sublinhado) – aceleração.
x̄ (duplo sublinhado) – mais aceleração

Primeiro excerto – *Medeia 1* (7'48'' – 8'52'')

Pobre// bem pobre mulher^{sou} / Pobre querido^{pai} / Pobre querida^{te}rra/ pobre querido ir^{mão}/ pobre tudo o que lá a^{trás} / dei_xei// Oh *Justiça*, oh Têmis, oh atento Júpiter, estenda

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

seus poderosos braços de fogo e transforme em brasas vivas **o tratante Jasão, junto com a princesa / ^ e também o rei/ com suas riquezas bosques e castelos/ Que essa voragem transforme em labaredas tenebrosas / e que das cinzas o vento cuide depois, arrogando as para o fundo do** ^{INFERNO}.

Segundo excerto – Medeia 1 (9' - 10'33'')

Acalmar^{-me}. Isso é fácil de falar./ Palavras podeis até cantar e dançar./ ~ **E eu?**/~ Eu nesse estado de absoluto abandono que me encontro./ ^ Então, onde estão as leis superiores, ^{onde ficam as promessas} e os ^{tratos sagrados?} ~ **VÓS! Vós tendes essa terra natal**, o protegido e aquecido lar paterno, a companhia e a amizade de outras mulheres./ **E EU? O QUE TENHO?/ O que me rest^{ou}?** Sou uma desterrada em terras estrangeiras./ sofrendo injustas afrontas de um marido que me seduziu / me arrancou da minha pátria e do meu lar./ Não tenho pai, mãe, irmão./ nenhum parente que possa me proteger dessa humilhante traição de que fui vítima./~ Ah. Pudesse eu, pudesse alguma de vós/ em algum meio, algum plano para vingar-me **de todas essas vilanias e humilhações que me impuseram.**/ Tanto o tratante de meu marido, **como o rei e sua filha que bem souberam negociar esse indigno matrimônio/ Todos eles** por Têmis e Júpiter devem **pagar por esse tão alto insulto. QUE VENHA, POIS, SEM TARDAR A JUSTIÇA!**

Primeiro excerto – Medeia 2 (5' 27'' - 6' 02'')

Pobre / bem pobre mulher **sou, pobre querido pai, pobre querida terra, pobre querido** ^{ir}^{mão}. Pobre tudo que lá atrás // **deixei** / Oh justiça, oh Têmis, oh atento Júpiter / estenda seus poderosos braços de fogo / e transforme em brasas vivas o tratante Jasão / junto com a princesa e também o rei / **com suas riquezas, terras, bosques e castelos / que essa voragem transforme tudo em labaredas tenebrosas e que das cinzas o vento cuide depois / arrogando - as para o fundo do inferno**

Segundo excerto – Medeia 2(6'09'' -7' 32'')

Acal^{mar}^{-me}. Isso é fácil falar. Palavras / podeis até cantar e dançar. ~ **E eu?** // // Eu aqui neste estado de absoluto abandono em que me encontro. Então,/ ~ onde estão as leis superiores, onde ficam as promessas e os tratos sagrados? ~ **Vós! Vós tendes essa terra natal, o protegido e aquecido lar paterno/ a companhia e a amizade de outras mulheres.**~ Mas, e **eu?** O que **tenho?** O que me ^{restou?} / Sou uma desterrada em terras estrangeiras, sofrendo injustas afrontas de um marido que me seduziu e arrancou-me da minha pátria e do meu lar. Não tenho pai, mãe, irmão, nenhum parente que possa me defender desta / humilhante traição de que fui vítima. ~ **Ah.** ~ Pudesse eu, pudesse alguma de ^{vós}, qualquer uma,/ socorrer-me com algum meio,/ **algum plano para vingar-me de todas essas vilanias e humilhações que me impuseram.** Tanto o tratante de meu marido, como o rei e sua filha que bem souberam negociar esse indigno matrimônio. Todos eles por Têmis e Jupiter devem pagar por esse tão alto insulto. Que venha, pois, sem tardar Justiça!

Medeia (M1)

Primeiro excerto: sobre a tensão e a dúvida

Na primeira encenação, as durações dos silêncios posicionadas entre figuras rítmicas reforçam a assimetria ou a irregularidade dos perfis e da personagem. A progressão do discurso sonoro se encontrará na aparente oscilação desordenada. As longas pausas bloqueiam o fluxo da frase, enquanto, no momento seguinte, a aceleração e a tonicidade imprimem o crescendo das intensidades. Quando o preenchimento descontínuo, entre sons e silêncios, torna-se, então, uma constante, a ruptura e a aceleração são tomadas como estabilização do caráter dessa construção.

Se concebermos a rítmica como aparecimento regular das figuras que a compõe, então não será a contenção de batidas precisas que se tornarão foco de atenção desse excerto. Poderíamos dizer que o acento tonal se impõe, portanto, como regente na configuração do perfil e que, com isso, M1 é programada pela tonificação. Além disso, suas modulações configuram uma curva ascendente nos usos das acelerações, acrescentadas às finalizações dos temas acentuais.

A tonicidade e a velocidade, que provocam o acme, o clímax, atribuem certa dubiedade à personagem dessa encenação de *Medeia*. O acento tonal, ou a intensidade que é acrescentada à modulação das alturas, pode surgir como demarcação das frases interrogativas. Mas, M1 não gera um quadro de pergunta e resposta, ou não inverte os acentos. Ou melhor, a modulação ascendente não surge seguida duma descendente, de modo que a tensão se complete com o repouso subsequente. M1 se lança ao emaranhado de dúvidas, de perguntas sem respostas que soam como uma ambiguidade para definição de seu estado.

Nesse primeiro trecho, encontramos a permanência do perfil com na ausência de respostas. Em outras palavras, as expectativas por resolução entram em suspensão. Ocasionalmente, o silêncio pode surgir como repouso, na medida em que tomamos a própria falta de som como uma solução em si mesma. A sonoridade, seja ela perturbada como um ruído ou perfilada como na melodia, é ainda figura do movimento, resultante do gesto necessário para sua produção e das obstruções que condicionam sua propagação. Em seu caso, a irrupção tônica torna-se suspense, e o silêncio decorrente da descendência da tonicidade é tanto chegada quanto retorno.

A ausência da sonoridade, posicionada na coda, não é suficiente para o arremate. A modulação não se encerra na falta de movimento. Pelo contrário, a personagem se cala pelo excesso de dinâmica. O silêncio, em sua disposição aspectual completiva, permite intensificar a expectativa de renovação do desenvolvimento. A não congruência entre o posicionamento sintagmático da emissão e seu papel narrativo no encadeamento sonoro caracteriza seu silêncio como suspensão ou elevação. De um lado, o silêncio ocupa o espaço sintático da terminação, de outro ele é iminência de um acontecimento, como retomada do programa.

Segundo excerto: uma hipérbole sonora ou o exagero ambíguo

O segundo trecho segue dentro da mesma cena. Assim, a intervenção do coro traz mais uma tensão com a qual M1 retoma sua fala. O início do lamento da suplicante se dá com o alongamento da duração inicial, reforçado pela desaceleração do andamento sobre a rítmica. A dinâmica da tonicidade, ainda crescente, é observada em segmentos mais extensos do que os apresentados na primeira intervenção da personagem. Se, no primeiro excerto, podemos encontrar um acento tonal regular, pontuando as finalizações de cada perfil, no segundo, o acúmulo de tonicidade se faz como preenchimento que percorre toda a frase, intensificando-se a cada repetição.

O parâmetro acústico da intensidade, ou a tonicidade no modelo tensivo, altera seu regime de presença do primeiro excerto para o segundo, de pontual e intenso para durativo e extenso. Assim, em M1, tonicidade se impõe de forma disseminada, procurando a máxima expiração e volume nas apresentações dos temas acentuais. Posterior ao alongamento inicial, o volume crescente está associado tanto à abreviação das durações quanto ao consequente crescimento da aceleração. Depois de encontrarmos a continuidade da suplementação da tonicidade e da velocidade, a percepção da temporalidade e da espacialidade seria dada pela abreviação e pelo estreitamento destes.

As exigências de velocidade e de volume trazem dificuldade para a dicção. M1 pisoteia a língua com a arcada dentária. Em alguma medida, o paroxismo se deixa ver na tentativa de sua retenção. Um espasmo pode ser tanto a paralisia do espanto, da perplexidade, quanto à própria exaltação e o êxtase. Desse modo se trabalha sobre os silêncios como resultantes da extinção dos sons. Nessa espécie de polifonia surda já anunciada, a respiração é arfada, como se a personagem tomasse um trago do ar na aspiração profunda, corrompida pela garganta. É quando se recomeça então o programa, para que a emissão reiniciada chegue vertiginosamente à aniquilação das possibilidades de continuidade, em tempo e espaço. O lamento inicial, na voz mansa de vítima, ganhando em intensidade, transforma-se rapidamente na distribuição dos limites de diferentes afetações. Nessa programação de excesso de tonicidade, os gritos transitam nas fronteiras ásperas (da ira ou da vingança) e agudas (de desespero ou de medo).

Os acúmulos das intensidades surgem como a constante do comportamento da modulação de M1. De maneira repetitiva se atualiza esse excesso, com alterações ou deslocamentos tanto na disposição dos acentos pontuais quanto nas qualidades de timbres vocais resultantes. Desse modo, as hesitações promovem como programação complementar a chegada deslocada dos acentos, esperados, como pulsação de andamento constante, problematizando a certeza de sua estratégia ou deliberação diante da situação. Os tons obstruídos por diferentes articulações poderiam corresponder às oscilações das suas paixões, dificilmente delimitadas a não ser pela ambiguidade já prenunciada como um dos eixos dessa construção.

A emissão resulta como uma espécie de angústia ou de acoçamento, em que a abundância de impulsos é suplantada pelo fracasso ou frustração de seu expurgo. Enquanto vítima dos acontecimentos no encontro com seu destino inexorável, M1 entra em comisseração como suplicante, recaindo em piedade por si mesma. É certo que, nesse momento, os deuses não respondem e ela terá de agir. Nessa defrontação, o momento catártico se prenuncia. O não compadecimento do herói trágico toma contornos de movimento dramático, no sentido moderno, em que a personagem está no embate consigo.

Medeia 2 (M2)

Primeiro excerto: sobre os regimes de acentuação

Extraímos, da segunda encenação, um comportamento vocal marcado por maior constância dos elementos rítmicos, tanto no posicionamento regular dos acentos quanto nas suas durações, que em termos tensivos podem ser vistos na projeção da tonicidade sobre a temporalidade. Essa manifestação obtém uma aceleração também marcada pela regularidade do andamento.

Na segunda encenação, o investimento sobre o ritmo e a complexidade de sua estabilidade é evidenciado. Os possíveis recortes das consecuições ganham contornos coesos,

na medida em que o aspecto perfectivo (pontual e iterativo) deve ser avaliado para a criação da periodicidade das medidas temporais. Nessa elocução, as durações articulam-se em série, num agrupamento que praticamente ganha métrica de poema. Desse modo, as frases rítmicas são contempladas e se singularizam umas em relação às outras, como na forma pergunta e resposta, ou tensão e repouso.

Seria importante esclarecer que o trabalho com ritmo subentende, muitas vezes, primeiramente, diferentes pulsações temporais, e, posteriormente, uma reflexão sobre essa rede de pulsos que convivem em diferentes modos de existência. Teríamos de discutir questões relativas à linguagem musical e uma passagem da estrutura serial, e o que se estabelece na linearidade, para os valores gerados em concomitância e na superposição. Da mesma maneira, seria necessário supor uma hierarquia manifestada entre as entidades temporais, tais como, por exemplo, compasso e subdivisão, ou ainda, simplesmente, o que caracterizaria uma regência efetiva entre elas.

Ao mesmo tempo, vemos que a procura por definições desse gênero, em que a consecução das durações cede espaço para as simultaneidades, levar-nos-ia a uma discussão mais extensa do que nossa análise permite. Tentamos nos ater ao que é explicitado na consecução de durações e silêncios. Assim, o ritmo é ainda uma forma linear que vem a ser a realização das figuras em relevo no nível discursivo do excerto. Com isso, é possível compreender que a regularidade nos valores das figuras rítmicas é engendrada na actualização da acentuação e de suas durações temporais que configuram suas unidades.

Do ritmo à variação implícita de seus valores

O reconhecimento do mesmo perfil rítmico repetido por quatro vezes num único fluxo respiratório possui o caráter assertivo. Os modos básicos de modulação entoativa – pergunta e resposta (ou tensão e repouso) – são apresentados tão somente na estabilidade da sonoridade, antes mesmo de podermos restituir a sua adequação às paixões, ou a caracterização das intenções correspondentes, expressadas verbalmente. Antes disso, o caráter, ou a personagem é construída na ausência de hesitação, no modo incisivo da sua entoação.

Todavia, devemos apontar o problema da descrição dos valores da duração. Primeiramente, nota-se a simples constatação do alongamento final ou da ênfase terminativa, tomando a sequência de quatro breves e uma longa (UUUU –). No interior da frase rítmica, as durações dos pulsos se alteram, conforme os agrupamentos possíveis. Assim, ao mesmo tempo em que os constantes alongamentos finais possibilitam a cesura de um perfil, a sequência das breves revelam a variação interna ao valor preciso de subdivisão. Seria igualmente pertinente que a escansão silábica procurasse inscrever, por fim, o velho e bom iambo (U –), o pé métrico que traduz essa unidade temporal, de uma breve seguida de longa. Quando dois acentos são consumados, seus valores internos são rearranjados.

Chegamos a duas organizações internas às células, ao incluir a possibilidade de um valor intermediário, para que se possa englobar o alongamento final como parte do perfil. Observamos a distribuição dos valores das subdivisões em duas maneiras:

- 1) Quatro breves e uma longa (UUUU –);
- 2) Dois iampos e uma longa [(U –) (U –) –].

A constância imprime uma pulsação implícita, como uma espera, mesmo diante da variação potencial. Essa dimensão traz a pertinência de um compasso mais ou

menos regular que comporta suas subdivisões, permitindo um andamento igualmente contínuo. Há uma alteração quando já estamos na penúltima apresentação do perfil interna a essa intervenção da personagem, que é observada tanto pela interrupção do fluxo respiratório, quanto pela modificação da distribuição das unidades rítmicas e melódicas. Antes da pausa e da respiração, com a qual se inicia a impressão de outro ritmo, o andamento se altera.

A ênfase nas terminações encontrada no primeiro excerto de M2 coloca o acento, a dinâmica da acentuação ou da tonicidade, na dupla via de acesso aos seus constituintes. Um acento pode ser tonal ou fruto da energia expiratória, ao passo que essas variações vibratórias não são excludentes quando manifestadas. Na medida em que um alongamento tonifica determinada unidade, há possibilidade da promoção do foco sobre o tom. Os acentos são apreendidos tanto com alongamento e abreviação regulares, quanto nas alturas propriamente entoativas ou melódicas.

Assim, mesmo que a melodia nesse instante não proponha grande movimento em relação às alturas, a continuidade da acentuação atualiza sua modulação com um gradativo aumento do volume de expiração. Ao movimentar-se principalmente por suas figuras rítmicas, a finalização soa como realização do repouso, conformando a asserção. Essa resolutiva, antecedida por seus passos breves e acelerados, revela sua chegada na súbita interrupção e na retomada do percurso já programado. M2 perfaz o ritmo antecipando o seu retorno, recolocando o golpe certo de um princípio inesperado.

Nesse sentido, temos a dupla implicação entre os parâmetros de análise. Pois, de um lado, as alturas no perfil melódico não são selecionadas pela acentuação, mantendo-se como um paradigma analisável de modo independente e latente na sua atualização como possível. De outro lado, a tonicidade coloca, em primeiro plano, o comportamento acentual como forma extensa e dinâmica, em que os usos do volume ou força expiratória são difundidos globalmente.

Segundo excerto: prolepse sonora, antecipação e aceleração

No segundo excerto, a partir da interferência do coro, M2 responde ao coletivo antecipando sua colocação, retomada de maneira ríspida. É possível afirmar que a emissão aproveita de maneira precisa três regiões da tessitura vocal: uma, grave e áspera, outra, média e branda e a terceira, aguda e sinuosa. Da mesma maneira, alguns procedimentos rítmicos surgem de maneira constante, como já apontamos anteriormente. O aproveitamento dos timbres suplementa a organização das sonoridades.

A continuidade da acentuação estabelece uma relação regrada com o andamento. As pequenas pausas de respiração são interrompidas, quando a emissão é antecipada, contribuindo para a aceleração do retorno das frases. Com isso, poderíamos ratificar o caráter assertivo do primeiro excerto e acrescentar a urgência promovida pelo adiantamento na elocução da personagem. Esse deslocamento da pulsação rítmica, ainda que não seja selecionado pela exatidão característica de sua resolução, compõe o estilo da modulação. Esse fato alteraria a figura retórica da prolepse, de uma simples previsão pontual para uma homogeneização de seu caráter.

A alternância entre as regiões da tessitura vocal ocorre de maneira precisa. O período entoado de maneira intensa e grave contrasta com o segmento seguinte. Essa segunda unidade do segmento é caracterizada pelo baixo tónus do fluxo expiratório e pela tonificação aguda, englobante, de todo trecho que expõe a lamúria da personagem. Ao transpor de uma região da tessitura vocal para outra, há uma espécie de glissando em semitons. A exposição e a movimentação de M2 pelo palco coincidem com essas alterações das alturas e as resultantes

de timbres por elas proporcionadas. A grave e gutural sonoridade passa à aguda e clara voz do lamento, correspondentes ao seu deslocamento das intenções. M2 aproxima-se junto ao proscênio, enquanto realiza a passagem de um afeto a outro.

Mais do que uma oscilação entre forte e fraco, a alternância na tessitura vocal possibilita a segmentação dos períodos. O grave surge junto à tonicidade, como força, enquanto o agudo posiciona-se no momento átono. Essa utilização da acentuação e dos espaços de ressonância funciona como alteração de expoentes e determinam seus conteúdos afetivos relacionados aos enunciados que são expostos dessa ou daquela maneira. M2 sai em sua defesa, alternando a demonstração da ira e do lamento abrandado. Explicita seu estado, sua disposição em situação, que pertencem também às vicissitudes do universo narrativo dessa personagem.

Uma personagem a duas vozes

Como se o tema regente da composição se apresentasse, as diferentes entradas iniciais das personagens encenadas já anunciam as possíveis oposições entre os eixos semânticos de suas construções. No primeiro gesto vocal, escuta-se a voz de M1, abafada pelos muros. Ela ainda está na coxia, gritando, fora de si e transtornada. Conhecemos os motivos do desespero, desde que nos lembremos do mito. Sua voz não omite o sofrimento, ainda que a segmentação lexical não esteja decifrada. “Eis a tempestade chegando”, a ama diz; um tambor marca a pulsação veloz, três átonas e uma tônica. Acompanhada por uma longa pausa, ela avança do fundo ao centro do palco e transforma a aceleração antecedente em silêncio, espera e tensão.

A outra, M2, faz uma pequena aparição, descortinando sua presença e seu desejo mais iminente. Surge, amaldiçoando Jasão e seus filhos, imbuída pela intenção de retaliação. Ao contrário da outra elocução, em que seu primeiro surgimento era somente através da distorção dos gritos suplicantes e desesperados, a resolução de M2 também está evidenciada por seu corpo trazido em cena. Na comparação dos modos de emissão, escutamos em M1 a hesitação e a suspensão das resoluções diante do sofrimento, enquanto, em M2, a emissão pode ser apreendida a partir das afirmações. Da mesma maneira que seu ritmo é ponderado, sua posição diante das circunstâncias é marcada pela asserção.

Temos, em meio aos nossos apontamentos comparativos, duas questões que parecem relevantes. Primeiramente, há a exposição dos traços que configuram os diferentes comportamentos da modulação entoativa. Em seguida, as recorrências que compõem esses comportamentos declinam com o modo como cada personagem se caracteriza, pois, de um lado, M1 se expõe buscando sustentar a intensidade do fluxo expiratório abundante. De outro, seus excessos incorrem na descontinuidade da emissão vocal. Com isso, observamos o caráter hesitante e heterônimo dessa construção. Essa encenação revela a personagem na necessidade de renovação de impulsos que, por vezes, são interrompidos. Esses impulsos de intensidades são ora os golpes sofridos diante das circunstâncias. Na entoação de M1, a hesitação e as rupturas perfazem sua entoação, conforme as paixões assolam a personagem. A voz ecoa uma personagem que se torna uma superfície para os impactos que estão fora de seu próprio controle.

O comportamento da modulação em M1 é indicado por uma série de descontinuidades. Essas rupturas geram suspensões. Uma delas é a do andamento que, por sua vez, interpela os usos das durações, perfiladas ritmicamente. A flutuação rítmica impõe a aceleração como um procedimento suplementar para regular a resultante das interrupções. Assim, a reprimenda do atraso ou a espera que não se pode mais conter irrompem numa

velocidade que suspende as possibilidades tanto de repouso, quanto de determinação de uma pulsação esperada.

Essa configuração se opõe em alguma medida àquela apresentada por M2. A segunda encenação manifesta uma personagem à procura de coesão rítmica. A atuação mais contida e a continuidade na disposição dos acentos traçam perfis rítmicos semelhantes. A contenção desta Medeia permite maior atenção às mudanças de timbre, o que colore sua fala. Essa variedade de espaços de ressonância gera uma exposição das paixões de maneira gradativa. Desse modo, a personagem se coloca como um caráter autônomo e mais controlado.

M2 surge mediante suas continuidades, sobretudo, de ritmo e de andamento. A personagem não perde tempo com interrupções e suspensões, mas ganha com antecipações na colocação de uma nova frase. Essas alterações de andamento nos atrasos de M1, ou nos adiantamentos de M2, são complementares aos outros procedimentos contemplados. Por isso, é possível afirmar que M2 é mais veloz do que M1, apesar dos rompantes acelerados de M1. Pois, a continuidade da pulsação rítmica economiza a temporalidade cronológica e organiza uma pulsação contínua e esperada.

Estilos tensivos e fazer missivo

Como primeira aproximação aos estilos tensivos (ZILBERBERG, 2006, p. 16), associados ao fazer missivo, o modelo pode ser mais amplamente contemplado. Com isso, visamos esclarecer determinadas noções que colaboram em nossa exposição, pois a descrição do comportamento das entoações convoca as categorias tensivas como, por exemplo, no uso hiperbólico da ascendência da tonicidade, tal como surge em M1 em sua retenção. Convém, portanto, explicitar a mobilização dessas categorias que, até certo ponto, podem ser percebidas a partir de sua matriz prosódica.

O acento ou a intensidade é configurado como elemento chave para acessar o modelo, contudo, ele logo se desdobra. De um lado, ele pode ser visto na formação de uma subdimensão do eixo da intensidade, chamada tonicidade (ZILBERBERG, 2006, p. 91), fundamental para compreensão do ritmo. De outro, ao ser apreendida em sua forma disseminada, a acentuação determina as direções e conseqüentemente os estilos, ascendente e descendente, imprescindíveis ao entendimento da dinâmica nas inflexões. Há ainda outra subdimensão da intensidade: o andamento que é articulado em aceleração e desaceleração. Trataremos, primeiramente, da tonicidade e do modo que a análise interpela seu lugar na teoria.

É necessário ressaltar, primeiramente, que os conceitos de Zilberberg são pensados para a análise do conteúdo. E, como procuramos explicitar, eles não podem ser convertidos automaticamente para a análise da expressão, em decorrência do que origina a reflexão sobre o acento prosódico. A análise da expressão vocal aponta para a distinção entre a tonicidade e a tonificação. Essa necessidade surge ao discretizarmos o acento na fala, sabendo que ele pode ser tonal ou de intensidade no volume expiratório. Na superfície discursiva, a sonoridade pode variar independentemente as alturas (grave e agudo) e as intensidades (forte e fraco) de maneira pontual ou global. Porém, ao aproximar nossa abordagem do modelo tensivo, é possível conviver com algumas oscilações no uso do termo tonicidade.

Até o momento, como pudemos observar, Zilberberg (2006, p. 238) coloca o uso dos termos tonicidade e tonificação para separar uma mesma espécie de surgimento dentro de uma categoria geral: a intensidade. De um lado, esses termos evitariam o

inconveniente da mesma nomeação para a dimensão e para a subdimensão. De outro, para a descrição da expressão sonora, esses termos devem ser utilizados com mais precisão, para evitar o mal entendido de uma correspondência imediata entre acento, ou intensidade prosódica, e a dimensão da intensidade. Na análise, nos atemos à tonicidade enquanto produção de força ou volume expiratório, procurando pontuar quando a questão se tratava de tonificação. Assim, a tonicidade oscila entre a tonificação e a atonização, equivalente à noção de acentuação enquanto tônica e átona, mas não ao acento tonal.

Para a análise do comportamento entoativo a partir do modelo tensivo, é necessário, portanto, demonstrar a articulação entre as subdimensões da intensidade (tonicidade e andamento) e as da extensidade (temporalidade e espacialidade). A partir da projeção da tonicidade sobre as categorias extensas, obtemos a construção dos estilos tensivos. Assim, notamos, por vezes, que essas articulações podem surgir como “pergunta e resposta”, ou acontecimento (tensão) e estado (resolução) (ZILBERBERG, 2006, p. 17). Na análise dos comportamentos vocais, essas propriedades do esquema surgem de modo latente. Como foi possível observar, M1 é mais indecisa, enquanto M2 é mais resolutiva.

Outro princípio que colabora com as análises é o da “parada da continuação” ou da contenção. Esse componente funcional é mais facilmente apreendido como uma irrupção pontual de um acontecimento. Mas, além dessa constituição mais imediata, a contenção poderia também ser aspectualizada, ganhando relevos específicos em suas possíveis manifestações. Ambas as construções das entoações das personagens analisadas estão articuladas com essa categoria, mas cada uma a sua maneira, como contemplamos ao retomar nossa descrição logo abaixo.

A partir disso, trataremos dessas noções (tonicidade e contenção) conforme seu aparecimento nas análises. De maneira predominante, em M1, a projeção da tonicidade sobre a temporalidade produz os efeitos de dinâmica, resultantes do alongamento de uma duração, a do fluxo expiratório. A primeira encenação transcorre na promessa da descendência, a partir da direção ascendente prestes a se extinguir, ou seja, nas sucessivas elevações esperamos um repouso que não se completa. Seu regime é regrado pelo excesso de tonicidade e aceleração, mobilizando a interrupção da emissão como uma resultante de um processo excessivo e repetitivo. Ocorre uma espécie de acontecimento durativo, em que seu *páthos*, caracterizado pela hesitação, é marcado por tentativas de manutenção do transitório. O caráter de M1 é concebido a partir do solapamento das medidas resolutivas, na perda razão. Com isso, o cumprimento da ação surge como consequência dessa desmedida, em que possivelmente a modalização deôntica se sobrepõe à sua recusa do querer.

Dissemos que M1 é marcada pela retenção que, nesse caso, funcionaria como um elemento para a configuração de seu estilo suspensivo. Nesse sentido, a emissão vocal é tanto contida quanto retida. Em outras palavras, em decorrência desse prolongamento da interrupção da continuidade, há também um aumento da tensão, tomados a partir dos acréscimos de tonicidade e de aceleração. Sua hesitação pode também ser percebida nesse instante, pois a remissão seria o momento para tomada de direção oposta. No lugar de acréscimos de intensidades, deveríamos encontrar a atenuação delas. O excesso de M1 torna presente uma espera aflita, pois repetidamente ela interrompe o curso, para retomar a produção de mais intensidades. O estilo suspensivo, que caracteriza M1, é promovido pela atualização constante de uma ruptura. A “parada da continuação” pode ser tomada como uma constante de atenuação e como algo que se dá também pela reiteração.

Retomemos também o dispositivo de M2. Na segunda encenação, em M2, encontramos os princípios de resolução e deliberação para um acontecimento futuro, resultante da preeminência da modalização volitiva. Seu programa emissivo, afirmativo,

procede com aproveitamento da tonicidade em sua continuidade. Para tanto, a tonicidade estaria articulada predominantemente com temporalidade rítmica. O ritmo se configura pela aspectualização da temporalidade tanto pelo aspecto perfectivo, quanto pelo iterativo os quais promovem a repetição de perfis semelhantes. Na fala de M2, encontramos certo repouso formado entre a contenção e a distensão da modulação entoativa. Nesse momento, M2 calcula a execução do ardil, e o seu desejo de vingança é demonstrado. Podemos compreender M2, a partir da resolução e previsão de chegada da eclosão catastrófica. Observamos que M2 não coloca em dúvida suas competências para a ação e nem imputa o fato de levar adiante sua ira a uma obrigação externa.

Essa construção traz em seu fundamento também uma relação com a contenção, para que seu ritmo mais preciso possa ser gerado. Se não houvesse cesura, não haveria também subdivisão rítmica. Desse modo, a continuidade de um perfil se manifesta na medida em que a descontinuidade é subentendida, como uma propriedade que compõe as figuras rítmicas. Para tanto, o estilo de M2 é determinado pelo aspecto perfectivo ou terminativo.

Além desses aspectos dos discursos que procuramos tratar até o momento, consideramos importante a reflexão sobre outros procedimentos. Vemos que ambas as personagens são aceleradas de modo geral. A fala no teatro tem um andamento diferente do que estamos acostumados no cotidiano. Com isso, devemos supor, de imediato, que as velocidades geradas em cada uma dessas emissões vocais possuem suas especificidades. É sobre essa questão que refletimos no próximo momento.

Andamentos, continuidades e descontinuidades

Em M1, como já dissemos, a entoação se caracteriza por rupturas e retomadas, promovendo o recrudescimento de um estado suspensivo. Essa construção, ao mesmo tempo em que é acompanhada pelo atraso, é constantemente restabelecida pelo acréscimo de tónus e velocidade. Em outras palavras, mesmo que acometida pelo excesso no investimento sobre o eixo da intensidade, a personagem ainda procura reparar uma falta. A hesitação, então, é gerada pelo embate entre dois programas. De um lado, o excesso exige uma direção descendente, do mais ao menos intenso. De outro, a falta pede uma direção ascendente, do menos ao mais.

Nessa construção da entoação, a passagem da temporalidade cronológica, aproximados setenta minutos, é percebida como demora. É certo que as horas do relógio podem ser esquecidas dentro da sala de espetáculo ou, simplesmente, na proposta de um mundo ficcional. Nesse ambiente, não nos preocupamos com a unidade temporal à moda antiga, pois um espetáculo não é construído perante uma restrição primordial promovida pelo tempo cronológico. Mas é interessante, de fato, notar, com isso, a divergência entre preenchimentos de diferentes proporções durativas.

Durante a encenação que se alonga, a entoação se apresenta de maneira contrária. Ela pode ser acelerada, como ocorre em M1, pois a profusão dos gestos vocais projetados abrevia as durações de seu movimento. Nessa modulação entoativa, há um deslocamento na confluência entre as pulsações de uma unidade uniforme do tempo, como há no cronológico, e de outra variada, como no movimento. O percurso da modulação estabelece uma relação entre a passagem consecutiva de unidades regulares e o andamento dos episódios. A ação propriamente dita, ou o desenrolar do enredo, parece secundária diante de tantos arrebatamentos passionais. Durante o espetáculo, as impressões temporais vividas

articulam a espera de um final e o envolvimento com as intensidades (aceleração e tonificação).

As inscrições descontínuas dos elementos expressivos promovem a aceleração, mas não a velocidade da entoação de M1. A personagem é solapada pelas paixões, dando intensidade a cada momento, como se sofresse sem interrupção uma perda. Para compreender esse problema, é necessário refletir sobre o movimento, primeiramente enquanto cinemática e, posteriormente, como cinética. Para tanto, temos de considerar as relações entre a incidência de um corpo sobre as categorias espaciais e temporais.

Se o andamento é a temporalidade cinemática, percebemos as qualidades desse tempo quando observamos a movimentação de um corpo no espaço ou através dele. Isto é, quando damos atenção a um trajeto e a seu preenchimento, procuramos a relação entre constantes e variáveis. Enquanto propriedade do andamento, o espaço pode ser visto tanto de maneira independente quanto a partir da sua construção pela movimentação de um corpo. Ele como espaço-tempo pode ser constante e variável, pois, de um lado, a velocidade é uma economia entre o tempo de deslocamento e a utilização do espaço constante e, de outro, a aceleração é uma qualidade variável do movimento no espaço. Há, nisso, linhas e contornos traçados pelas mudanças do andamento. Com isso, é possível chegar a coeficientes diferentes de velocidade diante de uma mesma manifestação.

Então, M1 constrói sua modulação acelerada, como qualidade variável do andamento, como uma cinética necessária para acompanhar a cinemática. Em decorrência do aproveitamento da tonicidade, na entoação de M1, encontramos movimentos fortes que resultam na sua aceleração. Mas, nisso, a personagem se atrasa e o espetáculo se alonga, como se ela estivesse ainda distante para levar adiante seu percurso de deslocamento na ação. Ela pode ser veloz em si, como uma dança frenética que articula todas as partes do corpo, mas se desloca lentamente através do espaço. Quer dizer, ela é acelerada, mas, ao variar suas velocidades, atrasa a chegada ao final do espetáculo.

Podemos examinar M1 como regida pela variável da aceleração, na medida em que isso é também uma variação da velocidade e da qualidade do movimento, ao passo que a regularidade de M2 a posiciona como uma personagem mais veloz. Sua continuidade diz respeito tanto à disposição dos acentos, quanto à uniformidade de uma velocidade constante. Enquanto M1 está mais distante, M2 está mais próxima da finalização do percurso e do cumprimento da ação. Outros questionamentos poderiam surgir, quando pensamos sobre o andamento. Além desses diferentes níveis de aproveitamentos temporais na economia do percurso e das qualidades do movimento durante seu deslocamento, as características de M2 também apontam para a relação entre ritmo e andamento.

A reflexão sobre o andamento ocorre de maneira intrincada, entre a continuidade da expressão e os possíveis implícitos, ou em unidades em modo de atualização e de potencialização. Primeiramente, na apreensão desse gradiente, o chamado andamento parece estar subordinado ao perfil rítmico. O ritmo, por sua vez, é injunção da tonicidade sobre uma espécie de temporalidade, em que as durações são definidas por suas qualidades de brevidade ou de alongamento. Justamente, o conjunto de acentos, ou a manifestação da tonicidade em sua pontualidade, aparece como possibilidade de instaurar a regularidade necessária para que se promova um perfil. A partir da subdivisão dos valores temporais, as distâncias entre as figuras determinam o andamento.

A espera de continuidade dos ataques rítmicos implica uma pulsação estranha à efemeridade do impulso. A distância entre esses pulsos esperados geram as impressões de velocidade. Nem sempre presente na manifestação, esse pulso pode regularizar a conformação da subdivisão e, por fim, dos perfis rítmicos com abreviações e alongamentos e com

antecipações e afastamentos. Desse modo, a pulsação subjacente pode eventualmente sobredeterminar os acontecimentos da superfície rítmica. Esse relevo temporal, que comporta modos de existência não uniformes, é decisivo no discurso musical.

Na fala, a organização simultânea dos pulsos é algo totalmente intuitivo, enquanto, no pensamento musical, ela se dá na confluência dos fluxos, em tal medida que até mesmo o ritmo poderia ter seus formantes separados como os tons na harmonia. Para compreender essa multiplicidade, ou essa polirritmia, é necessário gerir não somente sua linearidade e seu programa consecutivo como também a concomitância ou a sincronia. No interior dessa sincronia, há diferentes aproveitamentos de extensões temporais e de durações latentes.

Em relação ao cumprimento ou à frustração do esperado, em M1, localizamos uma aceleração disfórica, decorrente das intensidades que culminavam em suspensões silenciosas. Por sua vez, em M2, ocorre o contrário, pois o regime de semelhança entre os perfis rítmicos promove uma aceleração euforizante. Assim, com a acentuação regular e na procura pela conclusão de seu percurso, há a chegada do esperado. A aceleração disfórica estaria associada à preponderância da tonicidade como dinâmica extensa, enquanto, na eufórica, a continuidade da aceleração potencial rege a configuração rítmica. Em outras palavras, a regularidade do perfil converge para a presença marcada do andamento. Já a irregularidade tem em contrapartida um andamento que acompanha a tonicidade enquanto forma de preenchimento na agilidade do fluxo expiratório.

Considerações finais

Ao descrever comparativamente os usos da voz do ator teatral, a partir da mobilização das categorias tensivas, observa-se a proeminência dos conteúdos passionais. Em sua relativa autonomia, eles surgem junto às propostas de realizações estéticas, comentando em alguma medida a obra do autor trágico. As personagens encenadas apresentam as leituras e interpretações projetadas pelo trabalho do ator e do encenador, conforme é notado nos termos convencionais que dispomos no senso comum.

Suas leituras procuram, sobretudo, estabilizar um eixo para o deslizamento das paixões que mobilizam a ação da personagem no espetáculo. A audiência atenta coloca-se diante de uma emissão vocal marcada pelo distanciamento de uma espécie de comentário que o ator perfaz durante a encenação. Com a voz, o ator atravessa a máscara e produz uma ressonância percebida como parte da personagem. Em outras palavras, com as entoações, a atriz não somente caracteriza Medeia e sua relação com a ação, como também configura as situações específicas de cada encenação.

O trabalho vocal do ator se define pelas impressões de suposta subjetividade da personagem. Essas inclinações emocionais são tomadas em sua abrangência, mesmo que apareçam numa versão mais atenuada, como num comportamento ou numa atitude. Contudo as particularidades dessa ordem estarão sempre relacionadas com a ação, uma vez que o drama é ação e, também, embate entre a enunciação de uma disposição afetiva e o cumprimento de um deslocamento em cena. Nisso, haveria sempre o conflito entre o que se diz e o que se faz, conflito o qual existe para explicitar ou tangenciar as motivações ou as intenções que conduzem os gestos numa difícil missão de objetivação.

M1 e M2 controem, cada uma ao seu modo, o seu campo passional. Em ambas as construções a ira rege o caráter. Mas, na primeira, o início da história dessa paixão é enfatizado em decorrência das constantes rupturas vocais. M1 atualiza a humilhação inicial, o insulto que a desestabilizou, transformando a perplexidade diante do acontecimento em uma

atitude particular diante da ação. Na segunda encenação, a entoação enfatiza o aspecto final dessa trajetória, como se a personagem já procurasse os meios necessários para o reequilíbrio da sua identidade rompida. Em M2, o percurso de elaboração da retaliação será mais proeminente, o que soa como maior competência para a execução da vingança.

Em M1, sua súplica por justiça corrobora o estado de sujeição e de heteronomia. Ela evoca uma moral, uma legislação, que ela mesma não parece dominar. Com isso, em M1, o agir decorre de sua desmedida, a *hubris*, e da **até**, a cegueira da razão. Enquanto, em M2, há frieza no ardil e razoamento. Na segunda encenação, Medeia é um sujeito que decide e, por isso, revela mais autonomia.

Na dificuldade desse julgamento sobre a entoação que ajuda a configurar as personagens, vemos que a relação entre paixão e ação ultrapassa a mera oposição. Assim, a estabilização de uma articulação entre esses níveis de análise pode surgir como um mecanismo que revela a intencionalidade da personagem na origem das situações ou na adaptação diante delas. Medeia não está acometida pela ira, mas ela é definida em parte por isso. O encontro dessa permanência do caráter se transforma em possibilidade de posicionamento afetivo em todo o discurso das personagens analisadas.

Quando proposta a partir da análise da encenação, a relação de causalidade entre paixão e ação no interior do drama parece merecer mais atenção. Isso porque, ao tomarmos as personagens por intermédio de suas entoações, os percursos narrativos internos à construção de uma paixão podem variar conforme os usos da voz. E, assim, os traços da entoação desvelam as emoções gerando sua própria narrativa.

Nesse sentido, a teatralidade dialoga com a tensividade, já que a procura dos processos de significação no espaço tensivo também considera a primazia do afeto sobre o mundo inteligível. Isto é, uma análise tensiva traz não somente a possibilidade de uma gramática dos afetos, mas igualmente a necessidade de instaurá-la como pressuposto para a compreensão do sentido.

Com isso, a comparação entre as encenações possibilita vislumbrar certa independência da afetividade. Na relação entre enunciado e intenção ou entre ação e motivação, a ordem do verossímil se sobrepõe à ordem do possível e do impossível. Digamos que, diante desse tipo de ajuste, o julgamento da realidade é algo que nem sempre acompanha as necessidades atinentes ao interior da cena, já que até mesmo o absurdo pode ser tratado de maneira lógica se o seu papel no encadeamento cênico for conveniente. Assim, uma dicção pode ser “incoerentemente coerente”, dizia o filósofo grego, ao mostrar a pluralidade de um caráter, personagem ou máscara (Aristóteles, 1973, p. 456).

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. Poética. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- MILARÉ, S. **Antunes Filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 1971.
- ZILBERBERG, C. **Éléments de grammaire tensive**. Limoges: Pulim, 2006.

FONTE PRIMÁRIA

Para acessar o vídeo, acesse: <http://vimeo.com/27693293/password> e coloque a senha (medeiaCPT12), somente os números e as letras, diferenciando as maiúsculas e as minúsculas.

Recebido em: 14/08/11
Aprovado em: 05/05/12