

**DO CLASSICISMO FRANCÊS À ESCOLA MODERNA: UM ESTUDO COMPARATIVO SOBRE A ESTÉTICA VOCAL DE SARAH BERNHARDT E ELEONORA DUSE .**

**Lidia Becker**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Estética vocal, historicidade, voz em cena.

## **1. Introdução**

A lingüística tem sido fortemente utilizada como arcabouço teórico para as pesquisas em teatro. Saussure define dois campos de estudos distintos, a saber: *langue* e *parole*. *Langue* é um repertório abstrato, um código reconhecido, de caráter social, e *parole*, uma apropriação individual e concreta da língua. A semiologia parte de uma abordagem interdisciplinar, utilizando parâmetros metodológicos de outros campos do conhecimento e tem sido instrumental teórico e metodológico para o estudo do teatro. Em que pese a sua relevante obra de abordagem semiológica, Pavis vem propondo a fusão das teorias ficcional e figural na tentativa de um resgate do caráter pulsional do espetáculo, mediante a semiotização do desejo. Segundo esse autor, a teoria ficcional refere-se à análise semiológica, aprofundando-se em seu objeto de estudo pela decupagem dos diversos elementos de cena. A figural refere-se a uma abordagem libidinal, cujo objeto é a situação em que a dramaturgia torna-se “irredutível à linguagem”. (PAVIS, 2003: 49) Tal pensamento reflete uma importante questão, acenando para uma aproximação dos universos da teoria e da prática. Pavis abandona a tradicional visão sedentária do espectador: “O teatro convida o espectador a completar com o seu corpo a aparente cisão entre o visual e o tátil” (*ibid*: 49) – ao que acrescentamos: um espaço a ser preenchido com a voz e o corpo do ator.

É precisamente nesse espaço que inserimos o estudo da voz do ator, em suas dimensões fisiológico-funcional e lingüística. Os avanços da análise computadorizada permitem a visualização dos aspectos funcionais da fonação e dos quatro sistemas acionados para a produção da voz: respiratório, fonatório, ressonador e articulatório. Sons lingüísticos são gerados por condicionamentos neuromotores nos órgãos articulatórios: lábios, bochechas, véu palatino, dentes e língua. A precisão no exercício das posturas intra-orais é responsável pela clareza da emissão dos fonemas e qualquer desajuste pode incorrer em alterações de sonoridade, bem como modificar o próprio sentido da mensagem. É exatamente a construção do sentido que nos remete à dimensão lingüística – e artística – da voz e da fala, na medida em que o ator, ao se apropriar do texto, realiza a sua *parole*. Segundo Malmberg, cada enunciado lingüístico possui substância e forma: “a substância ou significante é representada por um *continuum* sonoro; a relação de enunciação significante/significado pode apresentar-se em forma de amálgama ou de ruptura, provocando efeitos que ora se inserem no universo lingüístico, ora serão fatos extralingüísticos,<sup>1</sup> constituindo relações

---

<sup>1</sup> Fato extralingüístico é aquele que não pertence ao sistema da língua.

paradigmáticas e sintagmáticas que compõem o sentido da interlocução” (MALMBERG *apud* OLIVEIRA, 1997:37).

## 2. Objetivos e metodologia

Decidiu-se por uma pesquisa de caráter histórico cujo objeto de estudo é a definição das características das vozes de Sarah Bernhardt e Eleonora Duse a partir de indicadores de cena recolhidos na literatura selecionada. O objetivo geral é discutir sobre uma metodologia para a análise da voz em cena. Parte-se da hipótese de que a estética corporal vocal possui temporalidade e tem seu perfil definido pela contextualização de seu momento histórico e artístico. O objetivo específico é desenvolver um estudo comparativo da estética vocal das duas atrizes, complementado pela análise da voz de Bernhardt,<sup>2</sup> já que, lamentavelmente, após longa investigação, conclui-se que não há registros disponíveis da voz de Duse.<sup>3</sup>

As amostras da voz de Sarah, recebidas dos Estados Unidos em fita cassete, receberam tratamento acústico incluindo processo de remasterização por profissional especializado e transcodificação para formatos áudio e Wave, este último necessário à inserção do material no programa de análise vocal computadorizada. Para a visualização dos espectrogramas utilizou-se o programa GRAM, versão 5-7. Foi selecionado para análise o primeiro segmento sonoro representado em quatro gráficos dispostos em anexo.

Como instrumentos de investigação foram selecionadas algumas categorias de caráter metodológico para a coleta de informações de ordem histórico-cultural e alguns parâmetros de análise vocal, a fim de direcionar o pinçamento dos trechos de interesse para a pesquisa. Optou-se por apresentar uma análise vocal de um segmento da voz de Sarah Bernhardt com a finalidade de cruzar as sugestões encontradas na literatura com a assinatura acústica, demonstrando que a visualização desses parâmetros parece reiterar aquilo que é percebido pela visão e pela audição, ou seja, pelos sentidos. Para melhor visualização dos resultados obtidos optou-se por elaborar duas tabelas comparativas; a primeira quanto ao contexto histórico-cultural, e a segunda, quanto às qualidades vocais específicas, promovendo uma síntese de suas principais características estéticas.

---

<sup>2</sup> Os registros em fita cassete da voz de Sarah Bernhardt foram gentilmente cedidos por Connie Clark, atriz, pesquisadora e colecionadora de sua obra nos Estados Unidos; a amostra, gravação original de 1903, foi remasterizada em programa de computação especializado, a fim de eliminar ruídos que prejudicavam a audibilidade do som.

<sup>3</sup> Foram consultados inúmeros sítios na internet sobre a obra de Duse, listados na bibliografia, incluindo museus em toda a Europa, além de bibliotecas e fonotecas de universidades, e editoras das biografias de Duse; a Sra. Helen Sheehy, biógrafa de Duse nos Estados Unidos, respondeu pessoalmente a nosso chamado e afirmou que, tendo desenvolvido a sua pesquisa durante três exaustivos anos, não encontrou nenhuma referência à existência de qualquer gravação da voz de Eleonora Duse em toda a Europa ou nos Estados Unidos.

### 3. Sarah Bernhardt & Eleonora Duse: do classicismo francês ao surgimento da escola moderna – breve histórico da representação teatral na virada do século passado.

A transição para a escola moderna deu-se de forma lenta e gradual, com características distintas nos diferentes países da Europa. Este trabalho aborda aspectos característicos da representação teatral na passagem do século XIX para o século XX em ensaios, biografias, artigos e sítios na internet, com o objetivo de desenvolver uma análise comparativa das atuações de Sarah Bernhardt e de Eleonora Duse, em particular sobre a estética vocal, pontuando-se o surgimento de uma atuação atorial moderna.

#### 3.1 O classicismo francês

O teatro clássico francês, eternizado pela *Comédie Française*<sup>4</sup> era direcionado a um público sofisticado, culto e afeito a rígidas normas de comportamento social. Caracterizou-se pelo textocentrismo, que predomina até o final do século XIX. A movimentação em cena era bastante restrita. Cada ator avançava para frente do palco no momento de declamar as suas falas e, ao terminar, recuava, deixando espaço para o seu sucessor, numa espécie de reprodução da estrutura dos solos operísticos. Resende descreve: “O teatro clássico francês se estruturava na polidez de um discurso literário, aspecto bem cuidado, mais ligado à artificialidade, com versos rimados e acentuação fixa, seguindo regras cada vez mais rígidas” (RESENDE, 1994:130). E cita a definição de Gassner:

O teatro e a dramaturgia deviam possuir a beleza formal de um camafeu cravejado de pedras. A peça devia mostrar o mínimo de ação possível; os acontecimentos deviam ser relatados por mensageiros; as personagens deviam revelar suas emoções conversando com essas chaturas do teatro francês, os confidentes ou as confidentes; e o drama devia ser confinado a uma situação central. (*ibid*: 130)

O classicismo francês tinha estética criada para o *divertissement*, elitista, direcionada aos homens da corte e aos burgueses. Resende comenta: “Um teatro feito de grandes poetas e grandes feitos declamatórios, a serviço da teoria clássica dos gêneros, cuja estética repousa sobre a noção do belo ligado à idéia de perfeição e de harmonia, em defesa da razão e do bom senso” (*ibid*: 140). As salas de teatro ostentavam uma forte hierarquia social, ficando a unidade da encenação a cargo da ilusão dos cenários, montados em sucessivos painéis que terminavam numa tela de fundo, imperando a perspectiva frontal ou oblíqua, e o *trompe l’oeil*<sup>5</sup>. O ator não estava realmente inserido na decoração, mas representava *diante* de um cenário”

<sup>4</sup> A companhia oficial da França é chamada de *Comédie Française*, sendo *comédien* a palavra para ator em francês.

<sup>5</sup> Expressão de origem francesa, comumente usada para designar uma ilusão de ótica; refere-se a um estilo de desenho feito para causar a impressão de tridimensionalidade.

(*ibid*: 162). Entretanto, apesar de pedante e intencionalmente rígido, é o grande momento do teatro francês, um completo sucesso, que permaneceu em sua integridade e que terá influências definitivas na arte dramática em geral. Ali se estruturaram as primeiras companhias de teatro, donas de uma estabilidade até hoje invejável, que permitiu o exercício intenso e constante dos grandes autores teatrais, um momento de efervescência e de grande criatividade.

### 3.1.1 Corpo e voz do ator na formação tradicional

Durante a segunda metade do século XIX praticava-se o chamado teatro sério, sob rígidos parâmetros estéticos, com personagens convencionais e marcações cênicas muito simples. Além disso, havia a prática do *ponto*, que socorria a memória do ator e tinha função disciplinar: ler a peça em voz baixa e indicar as marcações, quando necessário. Por isso, a movimentação no palco era realmente muito restrita: “levantar-se, sentar-se, dar três passos à frente para proferir uma fala diante da caixa do *ponto*” (ASLAN, 1994:3). A função do *ponto* no classicismo era garantir a reprodução fiel do texto, reafirmando a presença simbólica do autor do texto teatral. O espaço físico de atuação é de fundamental importância e está intimamente relacionado com a forma de emitir a voz. Aslan comenta que a disposição do palco italiano configura uma caixa acústica de excelente ressonância, tanto para o comediante quanto para o cantor (*ibid* : 17), orientando por longo tempo a postura corporal vocal do artista em cena. A principal característica estética da emissão da voz no classicismo francês é, sem dúvida, a arte da declamação: “Recitar era mais importante que interpretar” (*ibid* : 6).

Grandes atores reconheciam a importância do treinamento do corpo e da voz para a cena. Os professores davam ênfase ao estudo da dicção. Jouvet (*apud* ASLAN, *op. cit.*, 1994: 7) dizia que “o teatro é, sobretudo, um exercício de dicção que equivale ao amassamento do pão”. E pontua algumas alterações de pronúncia a serem corrigidas: “o ratassismo (pronúncia gutural do *r*), o sibilado (*s* sibilante entre os dentes), o ceceio (*s* que se torna *z*), o lambdacismo (pronúncia errada de dois *ll* por um *só*) ou o yotismo (*mi-yeu* por *millieu*)”<sup>6</sup>. Bernhardt dizia que o ator precisava ter domínio absoluto do seu maxilar e mastigar intensamente as palavras para estar seguro de sua articulação, além de aprender a contornar e a tirar partido das suas imperfeições físicas, tais como um grande maxilar ou um palato profundo.

<sup>6</sup> Esses são aspectos fonéticos característicos da língua francesa; no Brasil, além das diferenças regionais, que constituem variantes lingüísticas, inúmeras alterações na emissão dos fonemas são objeto de estudo do lingüista e do fonoaudiólogo: várias formas de pronúncia do *r*, do *l*, do *t* e do *s* e uma enorme gama de variações na emissão das vogais, ditongos e tritongos, responsáveis pela projeção do som, produzindo diferentes composições silábicas e rítmicas. A fonética impressionista não tem fundamento científico, pois nasceu de uma percepção subjetiva da fala e traduz didaticamente as sensações produzidas pelo ouvido humano. “É preciso não confundi-la com a fonética acústica, em franco desenvolvimento, que estuda os sons da fala utilizando-se de aparelhos e equipamentos modernos” (Oliveira, 2002), instrumentos de avaliação que tornam os resultados menos empíricos. É no discurso – ato da fala – que aparecem a singularidade, a criatividade, a emoção, pelas quais o sujeito expressa o elemento extralingüístico, aquilo que está além do verbal. É interessante notar que o estudo da fonética aplicada à arte de falar fornece importantes subsídios para o ator que deseja aprimorar a sua capacidade de expressão corporal vocal.

Para produzir uma boa voz o ator precisa ter um volume de ar adequado e um bom controle da saída desse ar durante a sua emissão – e isso exige treinamento. O repertório clássico era em grande parte composto de estrofes de métrica regular. Bernhardt sugere que um volume de ar suficiente para dizer quatro versos ou 25 palavras seria sua medida ideal.

Foram citados aspectos da técnica vocal referente à respiração, ao sotaque e à dicção. Acrescentamos a fonética e entoação<sup>7</sup>, uma maneira de pronunciar que ressalta o significado do texto e define a fluência, o ritmo e a acentuação. Bernhardt afirma que é preciso atribuir sentido às palavras e entende que este sentido vem essencialmente da dicção e do ritmo da fala. Segundo Aslan, (*op. cit.*, 1994: 8) Rousselot, apontado como o criador da fonética experimental, em artigo publicado, em *La Revue française de phonétique*, em 1934, afirma que “conhecer foneticamente os elementos que constituem a sílaba dá à palavra a realização viva do que ela representa, porque existe uma afinidade misteriosa entre o pensamento e a sua expressão sonora”. Parte dessa afinidade entre o pensamento e o som da fala está traduzida na linha melódica produzida pela voz. Entretanto, ainda não se observa nenhum comentário sobre a modulação da voz. A melodia da voz é transmitida pelos harmônicos das vogais, enquanto as consoantes exercem uma função de interrupção desse fluxo sonoro, privilegiando o ritmo. Portanto, a técnica de marcar as tônicas define um padrão de emissão da fala. Sarah Bernhardt ficou conhecida como *a voz de ouro*, porque, entre outros encantos, tinha grande habilidade para explorar as matizes de sua voz. Adequada à estética de seu tempo, ora dava saltos de uma oitava, ora mantinha-se na monotonia. Aslan (*ibid*:12) conta que em *Fedra*, “descia brutalmente uma oitava (...) ou recitava cinco ou mais versos na mesma nota, jogando com a monotonia”. Sua voz tornou-se lenda, digna representante de uma estética de grande glória da história do teatro ocidental.

A escola francesa tradicional ensinava o ator a colocar a voz na máscara.<sup>8</sup> Os alunos, bem treinados, apresentavam a mesma característica de emissão vocal: elocução cuidada, caracterizada por um estilo triunfal, ritmo acentuado e fraseado enfático, necessários ao repertório clássico. Representando em época na qual não havia *feed back* auditivo, amplificação elétrica ou caixas de retorno, o ator não se ouvia. Projetar a voz, manter a audibilidade e lidar com as questões acústicas decorrentes das condições do espaço cênico eram e continuam sendo um desafio.

### 3.2 Sarah Bernhardt & Eleonora Duse

<sup>7</sup> A entoação é fonte considerável de informações e conotações individuais e sociais, que encerram um significado para uma determinada comunidade lingüística, formando o que se convencionou chamar de gesto vocal.

<sup>8</sup> “A voz é emitida pelas cordas vocais e modificada pelas ressonâncias sucessivas da própria garganta, da boca e do nariz. Se a boca e o nariz intervêm pouco, a voz parece sair da garganta. Se a boca exerce um papel preponderante, parece que a voz vem do palato ou dos dentes. Por fim, é pelo nariz que os sons parecem soar. Ora, é incontestável que a voz, tendo batido no palato, venha a bater nos dentes, tornando-se mais bonita, mais maleável, mais sonora; não treme, não hesita, está mais facilmente homogênea e se conduz melhor: está mais bem colocada. É isso que se chama ter a voz na máscara”. (*op. cit.*, 1993, p. 221; tradução nossa)

A estética declamativa dirigida ao público mais erudito continha uma postura fortemente elitista. Paris era o centro da cultura européia, e a *Comédie Française*, seu templo. O teatro de Bernhardt é feito de euforia e de ilusão – e, por que não dizer, de certa vaidade. É o teatro das grandes divas e, tal como na ópera, desvela seqüências de árias impactantes destinadas ao desempenho dos grandes solos.

Eleonora Duse trazia em si a chama da transformação. Nela, algo incomodava e estava decididamente fora dos padrões, causando uma sensação sempre exacerbada – fosse deslumbramento, fosse desconforto. Comentou o diretor italiano Giovanni Emanuel: “Era uma atriz que agarrava o coração da gente e amarrotava-o como se fosse um lenço!” (*apud* PONTIERO, 1995: 37). Uma nova estética que se apresenta, mudando os rumos do teatro, na busca de uma representação mais verdadeira, “em que o ator se entrega a um estado fluido e maleável (...) e venha a expressar algo de sua própria personalidade, sempre de modo fugidío e quase imperceptível... uma interpretação que se submete ao apagamento necessário para gerar aquele estado maleável” (RABETTI, 2004:29). A atuação de Duse dialogava com as bases dessa nova estética que a Europa respirava em todos os domínios da arte. “Valoriza-se o trabalho do ator através da perspectiva do jogo de esconder-se ou anular-se no ato de entrega ao poeta dramático” (*ibid*: 27).

Enquanto Bernhardt entendia o fascínio do público como um estado de êxtase, que continha certo imobilismo, Duse rompia com as barreiras entre ela e a platéia. É interessante notar que Duse exercia também um grande fascínio sobre o público e outros artistas, muitos deles enfatizando “a profunda influência que ela exerceu sobre a sua arte”. (*op.cit.*, 1995: 278) Além do talento extraordinário e da sua maneira inusitada de representar, Duse era o exemplo vivo de uma nova concepção de mulher, distanciado do lugar de objeto de desejo masculino, apresentando um certo tipo de despojamento que remetia a um novo padrão de elegância e de beleza, considerada como a primeira atriz moderna, atuando com naturalidade, sem afetação.

Tanto Sarah quanto Duse adquiriram a fama de serem pessoas difíceis, de temperamento perturbado. Coisa de artista, dir-se-ia. Entretanto, há uma diferença essencial. O humor de Sarah é atribuído, em vasta literatura, a uma imagem de vedete caprichosa e imoral, que lhe rendeu certo clima de oposição da crítica e da imprensa. Duse, por sua vez, foi vista “por alguns escritores da época com uma grande neurótica – personalidade irrequieta, perturbada, com vestígio do sofrimento humano impressos em seus olhos e em seus lábios” (*op.cit.*, 1995: 276). Entretanto, suas aspirações estavam mais fortemente ligadas à busca de uma nova arte do que a vaidades pessoais. Optou-se pelo estudo comparativo da atuação de Sarah Bernhardt e Eleonora Duse como expoentes de duas estéticas distintas da arte de representar. Trechos da crítica teatral da época caracterizam de forma muito especial cada uma delas, e apontam para o abismo que as separava:

Bernhardt possui o encanto da maturidade ainda fresca, com maneiras autoritárias de criança mimada (...) Suas vestes e suas jóias são de grande beleza (...) o brilho de sua tez prova que ela não estudou em vão a arte da pintura moderna (...) efeitos encantadores, dando às carnes as cores ternas do morango e do creme batido, pintando sombras pálidas ou de um vermelho rutilante (...) E é a própria personalidade de Sarah que age continuamente. O vestuário, o título da peça e os trechos mudam, mas a mulher fica sempre a mesma. Ela não se identifica com a personagem que representa; coloca-se em seu lugar.

(...) à Duse, bastavam cinco minutos em cena para ultrapassar a mais bela mulher do mundo inteiro (...) O repertório de poses e de mutações de fisionomia que possui a trágica francesa seria tão fácil de catalogar quanto o seu repertório de efeitos dramáticos: bastariam os dez dedos da mão para contá-los. Duse nos dá a ilusão de ser inesgotável na diversidade de seus movimentos (...) ágil e flexível como um acrobata ou uma pantera (...) se a maior parte das trágicas se distingue justamente por exprimir paixões que são comuns ao homem e ao animal, compreende-se melhor o lugar excepcional que cabe à arte de Duse, pois um pensamento altamente e puramente humano está na origem de todos os seus gestos (...) é por esta razão que reduz a tão estreitas proporções as pequenas oitavas tão poucas e tão insignificantes, pelas quais Sarah canta seus romances encantadores e cavatinas cheias de brilho. (REINHARDT, 1940: 194)

Sussekind *et all.* sintetizam, a seu modo, o espírito das duas atrizes:

Bernhardt representaria o que o teatro tem de encantador, mas também de totalmente previsível e superficial: não podemos esquecer que divas como ela pouco se mexiam no palco e concentravam sua arte no rosto, na voz e em alguns gestos (...) Já Duse devolve ao teatro emoção, mas, sobretudo mistério. Essa atriz cujo depoimento existencial estabelece as bases para a teoria do teatro moderno (...) sente o peso de ter que levar sua vida no mal estar da imitação. “E é, sem dúvida, por isso que ela, de certa forma, revolucionou o teatro do seu tempo” (SUSSEKIND *et all.*, 2003: 366).

Estamos diante de um quadro de transição cultural e artística de final de século em que ambas foram protagonistas.

### **3.3 O nascimento do teatro moderno**

No desenrolar do século XIX, o teatro foi invadido por uma visão realista. Bernstein comenta: “o realismo da cena acentuou-se com o surgimento da fotografia (...); as pesquisas etnográficas e arqueológicas em curso naquele momento (...) despertaram o uso no palco de objetos reais” (BERNSTEIN, 2004:162). Enquanto o teatro clássico promove momentos individuais de glória profissional e artística, o teatro moderno entende o espetáculo como um conjunto coerente, do qual é banido qualquer vedetismo. Os atores

trabalham em grupo, interagem entre si e, pela primeira vez, o cenário é integrado à encenação, entendida como um processo de criação autônoma, que conjuga todos os elementos teatrais a partir de uma reflexão sobre a totalidade da obra” (BERNSTEIN, 2004: 166).

Uma série de experimentos renova as artes cênicas. O surgimento da quarta parede afeta sensivelmente o trabalho dos atores e a representação no proscênio é considerada antinatural. O ator está inserido no cenário e a unidade do espetáculo torna-se uma necessidade absoluta, e todos os recursos disponíveis são utilizados para promover esse clima de envolvimento e de harmonia: música, movimento, luz e sonoplastia, criando novas atmosferas. O teatro moderno buscava uma linguagem própria e novos espaços teatrais, promovendo um jogo de metáfora que relativiza o texto e flexibiliza a movimentação cênica, opondo-se à estética declamativa, atribuindo maior importância à expressão corporal e à improvisação. Reagindo contra o rigor da escola clássica, incentivavam a prática da improvisação, consagrando a relativização total do texto teatral por meio dos elementos de ruptura com os clássicos: naturalidade, emoção, subtexto, iluminação, movimentação do grupo de atores em cena e libertação do corpo e dos figurinos que restringiam os movimentos.

Foi nesse ambiente de transformação ainda embrionária que Duse desenvolveu, na Itália, uma nova maneira de representar que revolucionou o conceito de representação. Com uma arte requintada e poderosa, enfrentou com determinação os movimentos de reação a seu modo de trabalho, desde os figurinos até a escolha do repertório diferente, de cunho essencialmente moderno e psicológico. Vários autores afirmam que Duse elevou sua arte ao sublime, provavelmente pela sinceridade de seus sentimentos e a sua identificação com os personagens. Chaplin teria comentado: “Duse é a maior artista que já vi. Vendo-a atuar, você tem a sensação de que ela é uma psicóloga maravilhosa. Uma mulher de alma simples, infantil – mas direta e aterradora” (PONTIERO, 1995: 383). A atriz definitivamente não se enquadrava nas escolas de interpretação tradicionais, aturdindo a crítica com sua capacidade de transformação do texto e seus efeitos não ortodoxos, como se apresentar sentada, de costas para a platéia, ou falar do fundo do palco – uma atuação já inserida na linguagem moderna.

### **3.3.1 Corpo e voz no teatro moderno**

Influenciada pelo naturalismo e pelo realismo, a estética da voz no teatro sofreu gradativa transformação. Ao contrário dos grandes papéis trágicos, sinônimos de impositivação heróica e imperiosa presença cênica, uma nova geração de atores apresentava técnicas mais introspectivas, buscando a emoção e a verdade, por meio de enfoque mais psicológico e menos previsível dos personagens. Como comportamento vocal previsível entende-se a variação padronizada do gesto entoativo, em que a tristeza torna a voz mais agravada, o medo, mais trêmulo. A identificação com o personagem se processa também na busca de uma tessitura vocal original. Avesso ao histrionismo, o ator moderno desenvolve um gestual

minimalista, eliminando movimentos supérfluos e priorizando a sutileza de detalhes. Dullin se pronuncia sobre a colocação da voz:

A voz vem de dentro e não simplesmente da laringe. Deve exteriorizar os movimentos da alma pois faz parte desse lote de qualidades e de defeitos de que se constitui a personalidade (...) Já a respiração é fundamental. Só se terá domínio total da respiração quando se souber reter o ar e usá-lo de acordo com a vontade. Ninguém precisa se cansar, basta obter um controle perfeito, pois isso vai permitir o resultado desejável. (DULLIN, 1985: 102; tradução nossa)

O autor reforça a importância da respiração e aconselha o treino intensivo de exercícios respiratórios para desenvolver mais resistência e maior capacidade de controle da saída de ar, afirmando: “a dicção é simplesmente a arte de fazer entender com clareza aquilo que se diz, de dar peso e sabor às palavras; e tudo isso, sem afetação, de modo natural” (*ibid.*:100).

Alguns aspectos caracterizam a concepção moderna de expressão vocal. A naturalidade relacionada à respiração contrapõe-se à idéia de uma emissão eloqüente, baseada demonstração de virtuosismo, domínio de técnica vocal e de recursos estilísticos, como prolongamentos, gemidos e grandes saltos de freqüência. Destacam-se os aspectos ressonantais, em contraposição à “voz na máscara”, tradicional no classicismo. A escola moderna pressupõe uma projeção vocal multidirecionada que possa dar conta de flexibilização do espaço cênico. A seguir, a “mastigação” das palavras, promovendo maior abertura bucal, agilidade e rapidez articulatória para melhor projeção da voz. Vale ressaltar ainda a noção do corpo. Considera-se que no classicismo francês haja uma atitude corporal escondida, o corpo do ator coberto por um figurino engessado, e os gestos, caricatos.

Por fim, a crítica à recitação monótona dos atores trágicos reflete uma espécie de reconhecimento da *alma* que se esconde por detrás da palavra, entendendo-a como um signo que possui conteúdo e forma. A interpretação de Eleonora Duse foi considerada pelos críticos e pelo público como absolutamente original. Durante uma turnê à Rússia, um crítico publicou que seria impossível rotulá-la ou determinar a que escola ela pertencia. Duse assim se referia aos gestos previsíveis dos atores trágicos:

É comum acreditar que, em certas circunstâncias, uma atriz deveria erguer a voz e enfurecer-se. Minha tendência é fazer exatamente o oposto quando estou expressando paixões violentas. Se experimento uma grande alegria ou uma grande tristeza é freqüente eu ficar sem palavras. Em tais momentos, vejo-me falando baixinho, quase num sussurro. (*op. cit.*, 1995: 56)

Duse transmitia um poderoso senso de verdade, atribuído a sua exata compreensão dos sentimentos que guiavam a intenção dos personagens, muitas vezes ressaltada por sua capacidade de mudar de um estado de alma a outro, de transformar completamente a cena com pouquíssimos recursos acessórios e o máximo

de naturalidade. Não era bonita no sentido convencional, porém era cativante e causava forte impressão. Sua atitude foi entendida como a materialização de um ideal revolucionário. A nova dramaturgia russa, que tinha em Stanislavski uma liderança, rendeu-se a seu magnetismo. Tchecov reconheceu nela seu ideal: “ (...) em oposição às técnicas canastronas de uma geração mais velha (...) uma presença cênica natural, com inesquecíveis momentos de eloqüente silêncio” ( PONTIERO, 1995:104).

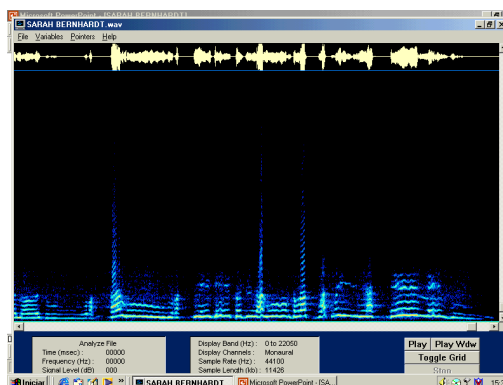
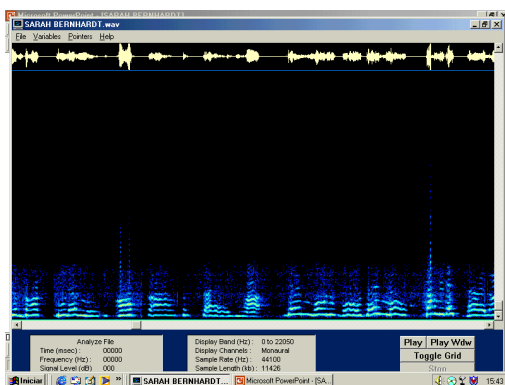
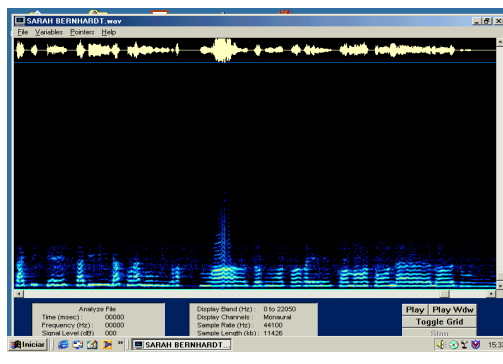
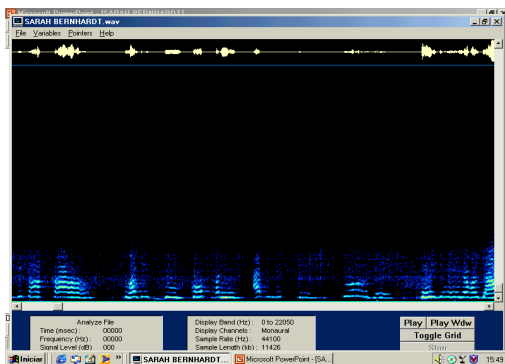
Ressaltamos a alusão a “eloqüentes silêncios”, expressão que remete à linha melódica e à estrutura rítmica, elementos que sofreram profunda transformação na passagem para o modernismo, emergindo como recurso estilístico. Ao longo do século XX, com o desenvolvimento de uma expressão corporal vocal mais introspectiva e menos histriônica, a pausa adquiriu caráter semântico, colorindo a palavra de valor e comunicando pelo silêncio. Entendida como recurso estilístico, permite a reorganização das idéias do sujeito falante/ator, a definição da intenção da comunicação e a possibilidade de perscrutar a resposta do ouvinte/espectador. Em contraposição à forma recitativa, emissão de grande intensidade, com variação tonal de grandes intervalos, a linguagem da escola moderna caracterizou-se por uma emissão vocal modulada, emocional e colorida de *glissandos* suavizados, desenhando curvas melódicas mistas, ascendentes e descendentes. O uso da pausa expressiva foi um dos recursos estilísticos mais importantes introduzidos pela escola moderna. Os textos sobre a voz no classicismo se referem à técnica respiratória como recurso para produzir uma emissão prolongada, sustentar a emissão e desenvolver a capacidade de reabastecimento rápido. Não encontramos nenhuma menção à utilização do silêncio como elemento expressivo. Já em Duse, são várias as menções aos silêncios de extrema significação. Transcrevemos aqui parte de uma resenha publicada em 1892:

Seu rosto não tem nada de bonito; sua voz não tem cor. (...) No meio da cena, costuma fazer longas pausas e esses momentos de demorado silêncio dificilmente poderiam ser mais eloqüentes (...) Com Duse vive-se um silêncio que capta a mais elevada expressão de sentimento humano, uma reação há muito aguardada contra as gritarias e as poses extravagantes em nossos teatros” . (*op. cit.*, 1995: 116)

Outro traço da modernidade na atuação de Duse é a presença da emoção, que lhe valeu a fama de ser uma atriz instável. Entretanto, pode-se atribuir essa suposta instabilidade à incompreensão dos críticos, que só entendiam a atuação mais previsível da escola clássica. Essa suposta instabilidade se traduz também na voz, já que a sua interpretação era sempre inusitada, “colorida pela paixão e controlada pela inteligência” (*ibid.*: 235). A entoação expressiva é outro aspecto que aponta para uma atuação vocal moderna. Representando sempre em sua língua natal, Duse provocava grande comoção nas platéias estrangeiras. Os depoimentos falam da importância de sua entoação já que, sem entender o italiano, o público deixava-se enlevar pela musicalidade de sua voz e o envolvimento de seu gesto entoativo. Pela entoação a escola moderna revela conflitos contidos nas entrelinhas do discurso teatral.

As reformas liberais vieram acompanhadas de um interesse renovado pela questão do feminismo. As mulheres passaram a destacar-se nas atividades sociais e intelectuais, gerando um novo conceito de independência. Em torno da segunda década do século XX, já se observa um movimento feminista organizado, com plataformas políticas e palavras de ordem radicais. As mulheres estabelecem vínculos e grupos de apreciação das várias formas de produção artística: poesia, literatura, música, teatro. Duse respirou esses ares, vivendo momentos de grande revitalização ao lado de jovens artistas e intelectuais. As grandes transformações ocorridas ao longo do século XX, preconizadas por Duse, dizem respeito também aos diferentes modos de significação do corpo e a seu lugar na dimensão dramática – movimento que se perpetuou até a arte contemporânea. Segundo Pavis, “o gesto é a face que emerge de um comportamento legível”, possui determinações sociais e contém um índice de veracidade ou falsidade, relativo ao que ele chama de dualidade do gesto do ator. A partir da escola moderna, considera-se que o envolvimento gerado pela presença do artista é tanto melhor quanto ele for capaz de desenvolver um perfeito equilíbrio entre o pensamento, o sentimento e sua postura corporal – melhor dizendo: de seu propósito, sua emoção e seu corpo. Habitar o próprio corpo significa ocupar o espaço físico, demarcar os limites de seu próprio espaço, do espaço do outro, com suas semelhanças e diferenças, e do espaço global em que estamos inseridos. Elegância natural, emoção, postura relaxada, porém alerta, intenção e ação – eis a estrutura sobre a qual se sustenta a interpretação moderna.

#### 4. Análise da voz de Sarah Bernhardt - Segmentos 1, 2, 3, 4



#### **4.1) Fonte: gravação ao vivo da voz de S.B. em cena**

Peça: *La samaritaine* (cena II, ato 4)

Autor: Edmond Rostand

Tempo de gravação: 2'05''

Idioma: francês

Local da gravação: Paris

Ano: 1903

#### **4.2) Tratamento da fonte**

Vale ressaltar que as amostras obtidas sofreram processo de remasterização sendo a voz, dessa forma, modificada em seus parâmetros de frequência, timbre e, talvez, de intensidade. Optou-se pela avaliação dos aspectos expressivos que, embora possam também ter sofrido modificações, deixam transparecer a energia da emissão vocal e a propagação da onda sonora no espaço. Considerando que a assinatura acústica não corresponde exatamente à voz original de Sarah, optou-se por uma observação mais qualitativa e menos quantitativa, já que os números são apenas relativamente verdadeiros. Quer-se demonstrar que os dados apurados são pertinentes e correspondem claramente aos indícios apontados na literatura. Em anexo, quatro espectrogramas que representam a assinatura acústica de Sarah Bernhardt correspondente ao segmento selecionado.

#### **4.3) Observação dos parâmetros de análise vocal**

Essa seqüência de gráficos nos permite, portanto, reconhecer com precisão alguns dos aspectos apontados na tabela comparativa dos parâmetros vocais. Na porção inicial, percebe-se com nitidez uma longa pausa imediatamente após a emissão de algo breve, que difere de modo ostensivo da assinatura acústica de Sarah nos demais segmentos. Trata-se da introdução do trecho a ser apresentado, pela voz da própria Sarah, em situação que antecede sua postura cênica, ou seja, entende-se que ela esteja falando com voz natural, sem impostação. Ela inicia – *par Edmond Rostand, dite par Mme Sarah Bernhardt* – faz a pausa e então entra no texto propriamente dito.

**4.4) Respiração:** Admirável *continuum* sonoro; exímio domínio da técnica respiratória, permitindo o uso de prolongamentos com brilho e nitidez; chega ao final das estrofes sem reabastecer, fazendo jus ao padrão respiratório que ela mesma recomenda, e sustenta o padrão de energia vocal. O abastecimento faz-se tão rapidamente, que a pausa se torna quase imperceptível, tanto do ponto de vista acústico (ao ouvirmos o som), quanto do ponto de vista visual (ao observarmos o gráfico).

**4.5) Freqüência:** curva entoativa regular em torno de 367Hz; início de emissão em Fá sustenido 3 e o prolongamento, com ligeiras oscilações, praticamente todo em Mi 3, ou seja, uma diferença de meio tom apenas.

No primeiro gráfico: altura tonal absolutamente regular.

No segundo: força dos harmônicos mais intensa; altura tonal se define meio tom acima da faixa inicial e se mantém regular; pico de freqüência na porção média, que corresponde à acentuação enfática da palavra *bien* – ao final da frase: *votre frère est bien ... !* (1',10'').

Durante todo o percurso, com ênfase no terceiro gráfico, a emissão de vibratos<sup>9</sup> - efeito que pode ser obtido nos instrumentos de corda, de sopro e na voz humana, pelo controle do diafragma e da técnica de ressonância, que permite controlar a diretividade da voz e do uso dos órgãos articulatórios. Arredonda os harmônicos e melhora a qualidade vocal e a afinação. O vibrato é considerado, portanto, ornamento ou recurso expressivo.

Do ponto de vista acústico, valoriza o segmento sonoro, criando ênfase a partir de uma acentuação prolongada. No quarto gráfico: aumento do padrão energético, preparando o clímax do texto; ressalta-se a capacidade de aumentar a intensidade mantendo a faixa de freqüência relativamente regular. Observam-se as mesmas características dos gráficos anteriores; picos de freqüência nesse gráfico correspondem às seguintes ênfases entoativas:

- *Coeur !* (0,27'')
- *Des mots !* (com acentuação tônica sobre o artigo < *des* > 0,33'')
- *Amour, amour relié* (acentuação com prolongamento, 0,37''-0,39'')
- *Frère !* (0,56'')
- *Beaucoup !* (1',41'')
- *Encore !* (1',44'')
- *Poitrine !* (1',58'')
- *Aimez-vous* (2',03'' inicia desenho descendente e finaliza).

**4.6) Intensidade:** nível de intensidade muito forte, do início ao fim; provavelmente, esse padrão de intensidade tenha sido responsável pela fama de sua “voz de ouro”, pois sua emissão é sempre brilhante, sendo igualmente admirável a capacidade de sustentação desse padrão durante longos períodos de emissão;

---

<sup>9</sup> Segundo o Novo Aurélio, o conceito de vibrato é: “efeito técnico que consiste em produzir uma ligeira oscilação na altura de um som a fim de reforçar o valor expressivo das notas” (AURÉLIO FERREIRA, 1999).

intensidade realizada claramente com fins expressivos, ressalta a pontuação do texto e valoriza a inteligibilidade da dicção.

**4.7) Dicção:** precisão articulatória como elemento expressivo.

**4.8) Duração:** uso constante e preciso da técnica de prolongamento, sustentando as vogais; observa-se um tipo de prolongamento distinto, que recai sobre a emissão do fonema *r*; cujo ponto de articulação se faz pelo toque da base da língua contra o palato, portanto, bastante posteriorizado. Destacamos nos exemplos sonoros os seguintes prolongamentos de *r* – co-articulados com outros fonemas vocálicos:

Exemplo nº 1 – Rostand – *Embrasser* (1',07'')

Exemplo nº 2 – Hervieu – *Révolution* ( 0,23'' – 0,37'' e 1',02'')

Exemplo nº 3 – Hervieu – *Erreur* (2',13'')

**4.9) Entoação:** manifesta-se por picos de freqüência e de acentuação tônica, na forma de saltos bruscos, às vezes de uma oitava, para cima ou para baixo, apreciada como virtuosismo e eloqüência; observa-se nos gráficos uma linha melódica regular, monocórdia, – porém no sentido literal, ou seja, que se sustenta sempre na mesma nota (ou faixa de freqüência) – sem a conotação mais atual do termo, que remete a enfado.

**4.10) Pausas:** observa-se nos gráficos em anexo a presença de interrupções significativas do *continuum* sonoro. As pausas têm função de reabastecimento e são muito breves, graças a uma exímia técnica vocal. Sendo assim, pode-se concluir que a pausa expressiva ou o silêncio ainda não eram tratados à época como recurso estilístico.

**4.11) Ritmo & ênfase:** alternância de tempos fortes e fracos. Bernhardt considerava que as vogais “saíam sozinhas” e, por isso, era preciso exagerar a expressão das consoantes: exercendo uma interrupção do fluxo sonoro das vogais, seu discurso privilegiava o ritmo.

**4.12) Velocidade:** grau de aceleração com que o som é propagado, muitas vezes confundido com o ritmo. É possível emitir um segmento sonoro de forma mais ou menos veloz, sem alterar o desenho rítmico. É fácil experimentar: basta uma canção bem conhecida – repare que você poderá cantá-la de forma mais acelerada ou mais lenta sem modificar a sua melodia. No classicismo, a velocidade era apreciada como habilidade, atrelada à precisão articulatória.

## **5. Conclusões**

A partir dos indícios coletados na literatura e da análise percepto-auditiva e acústica foram observados alguns dos principais fenômenos lingüísticos que caracterizam o falar teatral. Estimou-se necessário conhecer os fatores histórico-culturais que influenciam a estética vocal para construir um perfil da estética vocal das atrizes Sarah Bernhardt e Eleonora Duse, demonstrando-se que corpo e voz fazem parte de uma contextualização sócio-lingüística e que os recursos estilísticos falam de um movimento estético inserido no seu tempo.

Alguns aspectos vocais pertinentes ao universo da dramaturgia merecem destaque na transição para a modernidade: o surgimento da pausa expressiva, ressaltando-se a presença de silêncios significativos; a partir da ruptura com a rigidez do classicismo francês e da abolição do ponto, em função da relativização do texto e da dinamização da movimentação no palco flexibilizou-se o espaço cênico, exigindo-se do ator uma técnica especializada para a projeção da sua voz em cena.

Os resultados permitem elaborar algumas conclusões: a) a estética vocal está inserida no contexto social e histórico, portanto faz parte da proposta de encenação, constituindo-se valioso recurso de representação e de análise teatral; b) os parâmetros fonoaudiológicos aplicados ao estudo da voz no teatro permitem identificar aspectos fisiológicos e expressivos, revelando-se como instrumentos pertinentes aos objetivos apontados; c) a pesquisa consistiu exercício metodológico de excelente aplicabilidade para o estudo da voz no teatro, construindo um pensamento reflexivo e interdisciplinar; d) os instrumentos de investigação utilizados nesta pesquisa revelaram-se bastante satisfatórios para o objetivo almejado, possibilitando a obtenção de elementos significativos sobre o efeito das vozes. Demonstrou-se que a análise acústica permite visualizar o seu percurso, contribuindo de certa forma para traduzir o impalpável, já que as sensações acústicas provocadas pela observação direta da voz se refletem no espectrograma e podem confirmar essas experiências empíricas. Afirma-se que há ressonância entre os dados obtidos nas duas fontes, sendo estes doravante considerados fatos lingüísticos, de valor científico.

A seguir, uma síntese das reflexões elaboradas se apresenta sob forma de duas tabelas, reunindo, respectivamente: as principais características estéticas das duas escolas de interpretação na virada do século passado e os parâmetros de análise vocal, que permitem delinear um perfil estético de cada uma das atrizes e demonstrar que a voz no teatro está inserida em um contexto histórico e a preparação vocal de atores requer do fonoaudiólogo um estudo aprofundado da estética teatral.

## **6. Tabelas comparativas**

### **6.1 Aspectos históricos e culturais da representação teatral**

### **6.2 - Parâmetros de análise vocal: a voz em cena inserida na concepção estética do espetáculo**

**TABELA 6.1**

**Parâmetros**

**Classicismo francês**

**Escola moderna**

Texto	Textocentrismo, <i>divertissement</i> para a corte e a burguesia	Relativização do texto; transformação, toque pela emoção
Signo lingüístico	Significado/significante amalgamados	Significante aberto para o subtexto e as metáforas
Encenação	Reprodução fiel do texto; demonstração de solos virtuosísticos	Valorização da criação teatral e do trabalho do ator
Cenários	Painéis pintados, <i>trompe l'oeil</i> , representação <b>diante</b> do cenário	Tridimensionalidade, representação <b>dentro</b> do cenário
Figurinos	Extravagantes, maquiagem carregada	Despojados, quase sem maquiagem
Espaço cênico	Sala italiana, platéias seletas, proscênio, apoio do ponto	Exploração do espaço cênico; abolição do ponto
Movimento	Pouca movimentação cênica, ênfase nos solos, pouca movimentação corporal	Movimentação não ortodoxa: de costas, no fundo do palco, valorização do grupo
Iluminação	Iluminar a sala e os solos: visibilidade	Luz, cor e movimento criam atmosferas
Linguagem	Parâmetros gramaticais e regras rígidas	Flexibilização em favor da expressividade
Discurso	Exercício da retórica	Exercício da modulação, verdade interior
Interpretação	Recitar mais importante que interpretar; momentos individuais de glória artística	Interpretar é sentir; apagamento do espírito virtuosístico; doação à arte
Eloquções	Declamações retumbantes	Eloqüentes silêncios
Efeito vocal	Fazer-se ouvir; precisão articulatória	Emocionar, dar peso e sabor às palavras
Corpo	Contenção corporal vocal: corpo controlado e adequado	Liberação corporal vocal: corpo ágil e flexível

Gesto	Repertório restrito e previsível de gestos exacerbados	Gestos minimalistas, surpreendentes, interpretação livre
-------	--	--

**TABELA 6.2**

<b>Parâmetros</b>	<b>Bernhardt</b>	<b>Duse</b>
Respiração	Consciente e controlada	Consciente, porém a serviço da emoção
Pausas	Revelam-se nos prolongamentos, na acentuação das tônicas e na força articulatória	Pausas psicológicas, reveladas no silêncio e na modulação ligada à emoção
Ataque vocal	Forte, a voz de ouro, eficaz	Variável, a voz do coração, insinuante
Frequência ( <i>Pitch</i> )	Total controle da tessitura vocal, grandes intervalos, finalizações ascendentes	Níveis variados, com curvas entoativas mistas, ora ascendentes, ora descendentes
Intensidade ( <i>Loudness</i> )	Eminentemente forte, picos de fortíssimo	Variável, maior exploração de nuances
Timbre	Histriônico	Envolvente
Efeito vocal	Perfeição técnica, harmônicos e vibrato	Desperta sensações com a voz
Ressonância	Amplificação equilibrada	Ligeiramente anasalada
Articulação	Precisa, valorização da palavra	Clara, a serviço da expressividade
Entoação	Linha entoativa monótona, com picos de frequências agudas e graves; mais comprometida com a demonstração de técnica vocal	Realização mais flexível, a técnica é ressaltada pela capacidade de modular; mais comprometida com a emoção
Ritmo, marcação das tônicas	Realização regular em versos alexandrinos; o <i>continuum</i> sonoro privilegia a declamação	Realização mais próxima da fala humana; grupos sonoros privilegiam o ritmo, mais visceral
Psicodinâmica vocal	Domínio dos recursos vocais; expressividade concentrada no rosto e na voz, mais estática	Verdade na atuação e equilíbrio de movimentação de corpo-voz, expressividade mais dinâmica

## 8. Bibliografia:

- ASLAN, Odette. **Ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- ATTALI, Jacques. **Bruits**. Paris, Presses Universitaires de France, 1977.
- BECKER, Lidia. **Estudo sobre voz e idiomas**. In: *Voz - Diversos Enfoques em Fonoaudiologia*, (Valle, M. Org.). Rio de Janeiro: Revinter, 2002.
- BEHLAU, Mara. & RUSSO, Iara. **Análise Acústica do português brasileiro**. São Paulo: Lovise, 1993.
- BÉRENDT, Rachel. **Sarah Bernhardt en mi recuerdo**. Buenos Aires: Uiau, 1945.
- BERNHARDT, Sarah. **Mémoires de Sarah Bernhardt**. Paris: Eugène Fasquelle Éditeur, 1923.
- \_\_\_\_\_. **L'Art du théâtre**. Paris: L'Harmattan, 1993.
- BEUTTENMÜLLER, Glorinha. & LAPORT, Nelly. **O despertar da comunicação**. Rio de Janeiro: Enelivros, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Expressão vocal e expressão corporal**. 2ed. Rio de Janeiro: Enelivros, 1992.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. 2ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- DULLIN, Charles. **Souvenirs et notes de travail d'un acteur**. Paris: Librairie Théâtrale, 1985.
- DUVIGNAUD, Jean. **O papel do ator nas sociedades liberais**. In: *Sociologia do comediante*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972:111-154.
- GASSNER, Joseph. **Teatro. Coleção Mestres do Teatro II**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- KUSNET, Eugênio. **Ator e método**. Rio de Janeiro: INACEN, 1985.
- SUSSEKIND, F.; DIAS, T.; AZEVEDO, C. (orgs.) **A interpretação segundo Eleonora Duse**. In: *Vozes femininas – gêneros, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003: 363-369.
- NOVARINA, V. **Diante da palavra**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.
- OLIVEIRA, D. **Voz na Arte: uma contribuição para o estudo da voz falado no teatro**. In: *Voz em Cena*. GUBERFAIN, J.C. (org.). Rio de Janeiro: Revinter, 2004.
- REINHARDT, M. **A vida de Eleonora Duse**. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1940.
- RESENDE, Beatriz. **O classicismo francês**. In: *O teatro através da história*. v.1. *O teatro ocidental*. Rio de Janeiro: CCBB/Entourage, 1994.
- RICHARDSON, J. **Sarah Bernhardt and her world**. Nova York: Putnam, 1977.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ROUBINE, Jean Jacques. **A Linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PINHO, S. **Tratando os distúrbios da voz**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1998.

PONTIERO, G. **Eleonora Duse. Vida e Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

#### **Monografias, Dissertações e Teses consultadas:**

BECKER, L. *Por uma estética da voz em cena: harmonização de conteúdo e expressão sob a ótica do Método Espaço-Direcional Beuttenmüller*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, RJ, 2007.

BECKER, L. *Descrição e análise comparativa da entoação expressiva do português em falantes estrangeiros: experiência desenvolvida na clínica fonoaudiológica*. Monografia de Especialização em Voz, apresentada à Coordenação da CLINVOZ, Niterói, 2003.

OLIVEIRA, D.S.F. de. *A explosão da voz no teatro contemporâneo: uma análise espectrográfica da voz de grande intensidade no espaço cênico*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado apresentada à Coordenação do Curso de Pós-Graduação de Teatro da UNI-RIO, Junho, 1997.

\_\_\_\_\_. *Distúrbios vocais e problemas de entoação: estratégias articulatórias e correlatos acústicos*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de concentração em Estudos da Linguagem, Universidade Federal Fluminense. Niterói: UFF/RJ, 2004.

#### **Obras em periódicos:**

ALCANDRE, J.J. **As articulações do espaço teatral**. In: *Folhetim*: nº 16, 2003.

BERNSTEIN, A. **Atos da fala, representação teatral e teorias da performance**. In: *Folhetim*, nº 20: 59-71, 2004.

MATHER, C. **A representação política pós-mortem de Eleonora Duse**. In: *Theatre Survey*, v. 45, nº.1, 2004: 5-29.

OLIVEIRA, D. **Sonorização, Fisionomia e Gesto na Construção Vocal do Ator**. In: *Saúde, Sexo e Educação*, Rio de Janeiro, 2000.

RABETTI, B. **Eleonora Duse por Silvio D'Amico: a interpretação que se esconde**. In: *Folhetim*, nº 20. Rio de Janeiro: *Teatro do Pequeno Gesto*, Jul-Dez 2004: 23-33.

VELHO, G. **Memória, identidade e projeto. Uma visão antropológica**. In: *Revista TB*, nº 95, Rio de Janeiro, 1988.

#### **Obras institucionais:**

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *Anais do primeiro congresso brasileiro de língua falada no teatro*. Rio de Janeiro: MEC, 1958.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *O teatro através da história*. Volume 1. *O teatro ocidental*. Rio de Janeiro: CCBB/Entourage, 1994.

**Sítios consultados para Eleonora Duse:**

[www.funarte.gov.br](http://www.funarte.gov.br)

[www.brasilcult.pro.br](http://www.brasilcult.pro.br)

[www.mixbrasil.uol.com.br](http://www.mixbrasil.uol.com.br)

[www.allabouts.com.br](http://www.allabouts.com.br)

<http://hps.infolink.com.br>

[www.dionisius.hpg.ig.com.br](http://www.dionisius.hpg.ig.com.br)

[www.farpasteatro.com](http://www.farpasteatro.com)

[www.cini.it/fondazione](http://www.cini.it/fondazione)

<http://win2nt203.digiweb.com.br>

[www.italiadona.it](http://www.italiadona.it)

[www.museionline.it](http://www.museionline.it)

[www.teatroallascala.org](http://www.teatroallascala.org)

[www.museumland.com](http://www.museumland.com)

[www.museopoldipezzoli.it](http://www.museopoldipezzoli.it)

[www.letteraalfemminile](http://www.letteraalfemminile)

[www.special.lib.gla.ac.uk](http://www.special.lib.gla.ac.uk)

[www.bookreporter.com](http://www.bookreporter.com)

[www.akuaria.com](http://www.akuaria.com)

**Sítios consultados para Sarah Bernhardt:**

<http://search.eb.com>

[www.paris.org.expo/bellepoque/bernhardt.html](http://www.paris.org.expo/bellepoque/bernhardt.html)

[www.jewishencyclopedia.com](http://www.jewishencyclopedia.com)

[www.novomilenio.inf.br](http://www.novomilenio.inf.br)

[www.venexia.com](http://www.venexia.com)

[www.arqnet.pt](http://www.arqnet.pt)

[www.cinema.terra.com.br](http://www.cinema.terra.com.br)

[www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista](http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista)

[www.tvcultura.com.br](http://www.tvcultura.com.br)

<http://divirta-se.correioweb.com.br>

<http://vozesbrasileiras.com.br/home.html>

<http://win2nt203.digiweb.com.br/cgi-bin/delta.exe/galeria/vozoteca#>

<http://www.templeresearch.eclipse.co.uk/sarah/Recs.htm#08>

<http://vvl.lib.msu.edu/showfindingaid.cfm?findaidid=Bernhardt>