



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

## CALÍOPE: A MUSA GREGA DA ELOQUÊNCIA INCORPORANDO-SE À ORALIDADE DO ATOR TEATRAL<sup>1</sup>

Profa. Dra. Marlene Fortuna  
Titular da Disciplina História da Arte da Faculdade de Comunicação Social Cásper  
Líbbero/SP.

**RESUMO:** Pretendemos apresentar neste trabalho, relações entre a beleza da voz da musa grega Calíope e a beleza da voz do ator – matéria indispensável em seu projeto poético.

Calíope é uma terminologia advinda da etimologia grega, composta de dois elementos: (*KALL* -) de (*KALÓS*) = “belo” e de (*ÓPS*), (*OPÓS*) = “voz”, o que quer dizer que Calíope é a que tem “uma bela voz”.

Calíope era uma das mais importantes musas, num total de nove. Segundo a mitologia grega elas eram filhas de Júpiter e de Mnemósine ou Memória. As demais musas são: CLIO que preside a História; EUTERPE a Música; TÁLIA a Comédia; MELPÓMENE preside a Tragédia; TERPSÍCORE a Dança; ERATO a Poesia Lírica; POLÍMNIA a Retórica; URÂNIA, a Astronomia e finalmente, CALÍOPE, a musa da Poesia Heróica e da grande Eloquência.

Se Calíope é portadora de uma voz dotada de califasia, califonia, calirritmia, eloquência, carisma, persuasão e empatia, o ator pode muito bem tê-la como referencial e através dela atingir a tão perseguida eloquência poético-comunicacional para persuasão empática?

Segundo os historiadores de arte grega, foi Calíope quem ensinou às sereias seus belos cantos e encantos, capazes de “enfeitiçarem” os heróis viajantes dos mares.

Acaso não poderia ser o ator, analogamente, as sereias, e a platéia, os heróis gregos dos mares, passíveis à recepção de um poder mágico de sedução?

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro, Ator, Oralidade, Calíope, Eloquência, Persuasão, Empatia, Técnica, Lúdico, Melopéia, Comunicação

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Sessão de Comunicações – Temas Livres, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 03. setembro.2002.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

Calíope é uma terminologia advinda da etimologia grega, composta de dois elementos: (*KALL -*) de (*KALÓS*) = “belo” e de (*ÓPS, OPÓS*) = “voz”, o que quer dizer que Calíope é a que tem “uma bela voz”.

Calíope era uma das mais importantes musas, num total de nove. Segundo a mitologia grega elas eram filhas de Júpiter e de Mnemósine ou Memória. As demais musas são: CLIO que preside a História; EUTERPE a Música; TÁLIA a Comédia; MELPÓMENE preside a Tragédia; TERPSÍCORE a Dança; ERATO a Poesia Lírica; POLÍMNIA a Retórica; URÂNIA a Astronomia e finalmente, CALÍOPE, a musa da Poesia Heróica e da grande Eloquência.

Os historiadores de arte grega, apontam Calíope como a soberana dentre as demais musas e afirmam ser ela mãe de Orfeu (herói da poesia, da música e da cítara). Segundo eles, ninguém a honrou tanto como os poetas gregos que jamais deixam de invocá-la em seus poemas.

Calíope é apontada como a inspiradora da poesia lírica e da poesia épica. Alguns mitógrafos asseguram que Calíope gerou igualmente as Sereias – de mágicos cantos e encantos, perturbadores, capazes de enfeitiçarem os heróis viajantes dos mares. Acaso não poderia ser o ator, analogamente, as sereias, e a platéia, os heróis gregos dos mares, passíveis à recepção de um poder mágico de sedução?

Diz-se que Calíope ensinou o canto a Aquiles (o deus de calcanhar frágil, porque sua mãe Tétis, mergulhou-o, ao nascer, por inteiro, nas águas do Estige, para torná-lo invulnerável, exceto o calcanhar, por onde o segurou. Daí, o mito afirmar que, o amor e o calcanhar causaram a morte de Aquiles. Apaixonado por Polixena, filha de Príamo, Aquiles pediu-a em casamento; e quando estava prestes a desposá-la, Páris enlouquecido de paixão por ela, feriu mortalmente Aquiles com uma flecha, no calcanhar – a parte mais vulnerável de seu corpo).

Afirma-se que Calíope tenha agido como árbitro na disputa por Adônis (o deus da mais resplandescente beleza) entre Afrodite ou Vênus (considerada uma das divindades mais célebres da antigüidade: era ela quem presidia os prazeres do amor) e Perséfone (filha de Ceres - a mãe natureza e de Júpiter - o rei do Olimpo. Deusa das quatro estações do ano: primavera, verão, outono e inverno).



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

Após estas breves e preliminares observações sobre a musa Calíope da mitologia grega, vamos às analogias entre a “deusa da bela voz” e a necessidade de um “deus de bela voz”: o ator. Se Calíope tinha mesmo essa voz tão mágica, tão carismática, tão enebriante, porque não pode o ator nela inspirar-se para conseguir ampliar sua califasia, califonia, calirritmia; conseguir obter maior poder de eloquência, muito mais luz e emoção em sua oralidade - “de onde podem brotar só estrelas”, e atingir, assim como Calíope o fez com as sereias, a persuasão, a empatia e a alucinação de seu receptor?

Fomos buscar o eixo destas teorizações, no arquivo de nossa história de vida. Ao longo, fomos investigando em práticas sucessivas de representação teatral no circo, no teatro, palco/arena, palco/italiano, as possibilidades mais inesgotáveis de utilização da voz e sua retórica em que, entidades gráficas (texto/autor) dialogam com entidades fônicas (performance/ator), e o que o ator pode fazer delas e com elas tendo suas emoções como sustentáculo. Consideramos a voz neste corpo teórico, a matéria central do ator-criador, a maior das seduções sensíveis de toda uma estrutura de interpretação teatral.

Mas, a que estrutura textual/sonora referimo-nos nestas relações?

A uma estrutura muito, mas muito maior do que simplesmente a que faz o ator falar; mais extensa do que a simples e óbvia forma técnica; uma forma estética global, a compreender: corpo, razão, emoção, criatividade, sensibilidade, jogo, humanidade. Uma verdadeira poética da expressão oral no teatro, construída pelo maestro do jogo, o ator: o próprio jogador mágico.

A voz é uma das matérias do ator e, como todas as outras, apresenta características de resistência; flexibilidade; domínio; insubordinação do ator sobre ela ou dela sobre o ator; mas, simultaneamente, a matéria apresenta também o poder de permitir para o não permitido; de extroverter para o não extrovertido; de impelir para o não impelido; porque, ela é carregada de possibilidades – um desafio às devastações. A matéria resiste. O ator enfrenta. A matéria e o ator transformam-se.

Importa-nos defender a imensa vontade do ator em negociar com a matéria: vencê-la e autovencer-se nela; superá-la e autosuperar-se nela; descarnar-lhe os limites e autodeslimitar-se nela. Suponhamos que o diretor do espetáculo teatral,



queira uma voz do ator, para determinado personagem, da qual o ator não dá conta orgânica, biológica, física e muito menos psíquica, para resolver o problema estético: houve portanto, neste caso, resistência entre a matéria/voz e a proposta estética do diretor. O ator não conseguiu vencer a matéria. Tão pouco superá-la. E muito menos deslimitá-la. Pronto, aí está o impasse! A matéria venceu o ator! O ator foi vencido por ela! O que fazer?: ou o diretor do espetáculo altera a proposta em função dos limites e possibilidades do ator mantendo a junção da beleza poética com a realidade; ou o ator tenta “brigar” com a matéria, “até a morte”, para conseguir responder à proposta do diretor; ou, ambos, diretor e ator, negociam a proposta estética, no que diz respeito à oralidade dos personagens e suas onomatopéias.

Voz, para nós atores e profissionais da palavra falada, é uma das matérias mais importantes do ator. Ao longo do processo, o ator vai reinventando e ampliando, paulatinamente, o significado das matérias, ateadado a uma imensa conexão afetiva com elas, o significado de sua plenitude vocal, por exemplo, formada em dinamizadas transformações sucessivas:

*“... nesta troca recíproca de influências entre o artista e a matéria, assistimos a um interessante processo de reinvenção da matéria ao longo da criação”<sup>2</sup>.*

E, mais ainda, mexer na matéria implica em mexer no artista; mexer no artista implica em mexer na matéria. Imprescindível se faz que o ator, no caso, conheça todas as leis das matérias, as leis essenciais de sua estrutura fonético-psico-física; conheça os cânones que regem seu império vocal e com ele o sentimental. E conhecer estas leis, compreende uma atitude de predisposição à experimentação técnica e com isso vislumbrar a realização progressiva de desígnios previstos. Aliás, síntese de vários desígnios possíveis diante do projeto poético do ator: uma diligência singular. Um comando estético. O ator tem na linguagem oral uma grande onda que súbito jorra os mais intensos e variados matizes. Surpreendentes.

Voz e fala são coisas diferentes. O indivíduo privado do ato de falar (sistemas já codificados), mas liberado no ato de emitir sons com a própria voz,

---

<sup>2</sup> Cecília Almeida Salles. *Criador e matéria*, p.8.



pode, em qualquer momento e situação, manifestar seus estados afetivos, suas necessidades imediatas, pode enfim, comunicar-se, inclusive, poeticamente.

*“... a voz é a expressão do momento emocional da personalidade. Ao enunciarmos nosso pensamento em voz alta, transmitimos mensagens através da voz e das palavras utilizadas, mas estas, nada mais representam, que parcela ínfima daquilo que acabamos de comunicar através das vibrações sutis da nossa voz”<sup>3</sup>.*

*“... pois a voz, de fato, é mais que a palavra. Sua função vai além de transmitir a língua. Ela não transmite a língua; antes se diria que a língua transita por ela, voz cuja existência física se impõe a nós com a força de choque de um objeto material. A voz é uma coisa; suas qualidades podem ser descritas e medidas – tom, timbre, amplitude, altura, registro. Várias civilizações atribuíram valor simbólico a cada uma dessas qualidades. Nas relações pessoais cotidianas, julgamos alguém por sua voz e (às vezes com má fé) estendemos esse julgamento ao valor do que é dito. No caso da poesia oral, tais considerações determinam, para quem escuta, a percepção estética”<sup>4</sup>.*

Antes dos famosos e inevitáveis julgamentos, conhece-se as pessoas por sua voz. Argumenta Denis Vasse:

*“... as modulações da voz fazem vibrar a caixa ressonante de nosso corpo de maneira única e específica para cada ser que encontramos: conhecemos as pessoas por sua voz. Ela nos indica, freqüentemente sem que nos demos conta disso, como*

---

<sup>3</sup> Edmée Brandi de Souza Mello. *Educação da voz falada 1*, p. 47.

<sup>4</sup> Paul Zumthor. *Permanência da voz*, p. 7.



*num curto-circuito da consciência, a maneira de ser de cada um. Nela, como num registro musical, manifestam-se os acordes e as dissonâncias, o ardor ou a chatice, a alegria ou a angústia de uma presença que procura dizer-se a si mesma. Estas manifestações são sempre já intrincadas e encobertas pelo jogo das significações da linguagem onde a voz, a partir do momento de sua emissão, se encontra presa sem contudo se reduzir a elas”<sup>5</sup>.*

Paul Zumthor, um dos especialistas no estudo da oralidade medieval, tece sobre a voz verdadeiras apologias, defendendo seu espaço consagrado no inconsciente humano como forma arquetípica: voz, imagem primordial e criadora, contém uma energia singular e configuração de traços que predispõem as pessoas a certas experiências, sentimentos e pensamentos.

*“... está ali um corpo humano, que me fala, representado pela voz que dele emana. Através da voz, a palavra se torna algo exibido e doado, virtualmente erotizado, e também um ato de agressão, uma vontade de conquistar o outro, que a ela se submete pelo prazer de ouvir. Em casos extremos, o sentido das palavras deixa de ter importância, e é a voz em si mesma que nos cativa, devido ao autodomínio que manifesta... Assim nos ensinaram os antigos com o mito das sereias”<sup>6</sup>.*

Voz é feitiço, enigma, poder. Voz é alma. Voz, com ela o ator atrai ou separa, une ou cinde, envolve ou rompe. Voz, magia viva, lenta ou rápida. Rara! Voz, instrumento nobre do ator. Seu corpo estético-erótico. Sua carne amante e rebelde.

Isidore Isou, poeta romeno, em 1947 radicado em Paris, defende uma nova estética redimensionada pelas possibilidades da voz contra o esgotamento da

---

<sup>5</sup> Denis Vasse. *O umbigo e a voz*, p. 187.

<sup>6</sup> Paul Zumthor. *Op. cit.*, pp 7-8.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

escrita, que foi chamado de *o letrismo de Isou*. Diz da experimentação acústica com sons não-verbais produzidos pelo aparelho fonador humano (arroto, tosse, espirro, etc.), propondo o desmanche interno da verbalidade. Filiado aos projetos desconstrucionistas da linguagem – *alfabeto de ruídos vocais do letrismo*, afirma:

“... a onomatopéia, como direta evocação do real, é decalque sonoro, entidade de rumor, síntese conceitual, e igualmente efeito cênico”<sup>7</sup>.

Quanto ao *zaum*, lembra o poeta:

“... o ‘zaum’, denominação do setor mais radical do futurismo russo, trabalha contemporaneamente ao dadá a mesma proposta de linguagem sem sentido, de palavras destituídas de significado. Contudo, parece possuir um maior teor organizativo, ao menos na intenção, talvez em função do contato direto com as pesquisas rigorosas do formalismo russo. Se o dadá se baseia na linguagem das crianças em sua procura de uma comunicação pré-gramatical, o ‘zaum’ da língua transmental recupera a linguagem dos loucos e dos folclores dialetais, procurando fixar a partir daí sua transracionalidade”<sup>8</sup>.

Frente à referência a estes conceitos tão pertinentes ao universo oral, é oportuno precisar algumas terminologias o tempo todo adotadas por nós e carregadas de sutis interdependências neste corpo teórico:

“... Oral (do lat. Os, oris, boca). *Transmitido de boca em boca.*  
*Tradição oral: feito de viva voz – ‘transmissão oral’*”

---

<sup>7</sup> Enzo Minarelli, “História da poesia sonora no séc. XX – cânones e classificações”, in, *Poesia sonora – poéticas experimentais da voz no séc. XX*, p. 115. Trad. Yolanda Steidel de Toledo. Org. Philadelpho Menezes.

<sup>8</sup> Philadelpho Menezes, “Introdução: da poesia fonética à poesia sonora”, in, *Poesia sonora – poéticas experimentais da voz no séc. XX*, pp. 12-13. Trad. Yolanda Steidel de Toledo. Org. Philadelpho Menezes.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

*(conhecemos este fenômeno através de John Giorno, Paul-Armand Gette, Michèle Métail, etc.). Fonética (tomamos este título no sentido restrito dos poetas dadaístas e letristas): ‘fonética articulatória’ (em contraste) – parte da fonética que tem por objetivo analisar os sons realizados na linguagem oral e reconhecer o modo de produção destes sons. Sonoro (tomamos esta palavra no sentido de nos termos ‘multiplicado’ graças aos nossos meios técnicos). Em fonética: é assim chamado todo fenômeno em que na articulação as cordas vocais entram em ‘vibrações’”<sup>9</sup>.*

Atentemos, zelosamente, para a advertência de Eudisia Acuña Quinteiro registrada em seu livro *Estética da voz – uma voz para o ator*, quanto a gama infinita de mitos, estereótipos e fantasias vocais que o ator alimenta durante a vida, na tentativa de tentar, frustradamente, parodiá-los; e assim, sempre mais, prosseguir fugindo da atenção, do cuidado e do esmero para com seu próprio aparelho, encaixado em seus peculiares limites e dentro de seu legítimo potencial. Ingenuamente, vive vagando por estradas que não são suas, vegetando inutilmente por territórios que não são seus, é a adoração do grave de uma voz de alguém, de um grave que não é o seu; do agudo de uma voz que também não é a sua; de uma voz de peito que quer imitar, de uma voz de cabeça, de um timbre caloroso e sensual que encontra num determinado ator e cada vez distancia-se mais de ouvir, sentir, dialogar com seu próprio timbre, enfim, tantas procuras estéreis e o ator, expondo-se, sucessivamente, ao ridículo de imitações burlescas.

*“... a partir das observações que fizemos ao longo de nosso trabalho com os profissionais da voz e da fala, temos percebido*

---

<sup>9</sup> Poder-se-ia ir bem longe com estas definições. Sabe-se por exemplo que o chinês troca o som pela tonalidade. Para respeitar os poetas *dadás* e *letristas*... nota-se que estes últimos entendem o alfabeto através de novas noções de fonemas. Por outro lado, as ‘vibrações’ no campo sonoro, ao contrário do que fazem os poetas fonéticos, se recuperam eletronicamente. Os parênteses são acrescentados pelo autor, in, *Poesia sonora – poéticas experimentais da voz no séc. XX*, Henri Chopin, “Mutações poéticas”, pp. 64 65;73.





– e com muita clareza – que as pessoas querem ter uma determinada voz especial. Constatamos também o quanto esse desejo está estigmatizado por modelos vocais que se sucedem no desenrolar do tempo, por modismos influenciados por estereótipos contínuos, alimentados por fantasias vocais de pouca relevância. Temos encontrado atores que não se importam com a voz que efetivamente têm. Querem, a todo custo, aprimorar a voz que imaginam ter. Querem possuir uma voz igual aos modelos vocais oferecidos pelos grandes esquemas sonoros de consumo, que lançam no mercado vozes e mais vozes, na maioria das vezes sem a menor qualidade, atendendo apenas às necessidades impessoais, tangidas por modismos. A falta de informação ou, o que é pior, uma informação truncada ou mesmo inadequada, faz dos atores verdadeiros joguetes de sua fantasia vocal ou então fantoches vocais, frutos de orientação duvidosa. O ator desconhece o funcionamento do seu aparelho fonador, logo, desconhece a melhor maneira de aproveitá-lo a seu favor no decorrer do seu trabalho. O problema, no entanto, não é ter uma voz assim ou assado, mas descobrir as possibilidades vocais reais de cada indivíduo, evitando-se ao máximo toda influência ou modelo e criando-se condições para que essa voz cresça, florescendo com toda a unicidade que a voz humana apresenta. A hora é de esclarecer o ator para que assuma o aprimoramento de sua voz com responsabilidade, ciente de que é a voz um dos elementos imprescindíveis ao seu trabalho cênico e que não deve ser relegada ao abandono”<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Eudosia Acuña Quinteiro. *Estética da voz – uma voz para o ator*, pp. 43-44.



São diversos os pólos de ação e reação da poética da oralidade do ator no teatro. Ainda que havendo nela algo de migrante, transitório e nômade, mesmo advinda da sacralização grafada do autor, a oralidade teatral compreende desde uma interpessoalidade da comunicação, até a intrapessoalidade, passando por todo um jogo jogado dialeticamente, até chegar ao que chamamos – uma sensibilidade superior, individual, seletiva: a sensibilidade artístico-estética-teatral. Pensamos que o ator não é o criador de suas próprias palavras, mas de seus próprios sons, ele é o criador do como falar, do como emitir o som, *a priori*, determinado pelo autor e torná-lo, verdadeiramente, um encanto poético empático! “Assim, ele se torna o maior representante de Calíope!”. Daí afirmar-se que o ator joga com os sons vocais emitidos, sejam palavras ou onomatopéias, assentados no mais apurado gosto. Gosto que leva à seleção das emoções adequadas e à aplicação elaborada nos momentos devidos.

Além disso, a capacidade de oralizar qualquer texto no teatro (agora limitamo-nos um pouco mais à palavra), é peculiar a cada tipo de discurso escrito. Conta com uma técnica própria, uma expressão diversa, uma estética específica, enfim, uma relação entre emoção/oralidade/persuasão/empatia/retórica/eloquência, elaborada diferentemente em cada produção escrita. Isto deve contar com amplos recursos na categoria do talento e da versatilidade do ator, recursos anexos ao brilho, à luz própria, ao poder de empatia natural.

Cabe atenção, sem que se escape do aparato científico, a quatro elementos que juntos constituem a medula da atividade expressiva de emissão oral no teatro: técnica, jogo, melopéia e relação ator/platéia.

A técnica vocal sempre foi e desde muito cedo, uma preocupação para os diversos gêneros de interpretação teatral. Desde a Grécia antiga, com o coro do ditirambo, o coro do drama satírico de tonalidade burlesca, a parábase da comédia (fala inicial dirigida ao público) que exigia dos coristas o domínio de sete técnicas vocais específicas, até as narrações épicas confiadas ao personagem emblemático do mensageiro, apresentavam formas determinadas de declamação. Sobre isso, lembramos do recurso das máscaras no teatro grego, adotado, além de outros objetivos, com o propósito de ampliar a voz do intérprete, dadas às condições materiais do local das declamações.



A partir destes tempos imemoriais, colocam-se os termos de um debate fundamental:

*“... será que a voz deve ser esse instrumento trabalhado, utensílio essencial senão único de um virtuose da declamação, meio de estilização deliberada? Será que, através de artifícios, ela deve se transformar em eco teatral dos artifícios formais encontrados no texto dramático? Ou será que, ao contrário, ela deve reproduzir mimeticamente a ‘vida’, ser o reflexo de uma ‘realidade humana?’ Mas, afinal de contas, talvez se trate apenas de um falso debate: os atores mais ‘realistas’ não podem prescindir de uma técnica vocal elaborada; quanto aos ‘declamadores’, eles não conseguem impor-se a não ser pela sensibilidade, pela precisão e autenticidade de suas interpretações. Mas esse debate nunca mais vai deixar de estar na ordem do dia”<sup>11</sup>.*

Dado às evidências de algo tão fundamental ao ator quanto a poderosa teatralidade da voz e a certeza de que para conquistá-la é imprescindível o caminho do domínio técnico, enalteçemos que nosso propósito não é submeter o ator a um amontoado de exercícios sempre tão repetitivos e cansativos, tão mecânicos que o transforme num autômato da técnica. Pretendemos outra abordagem do que seja técnica. É oportuno questionarmos, ainda que brevemente, o sentido desta palavra tão estigmatizada pelos que dela precisam.

A palavra técnica em si, tomada longe de um universo de inferências, analogias e relações, parece encerrar o que há de fria, imperativo, automatismo, alienação, algo desagradável como encarar o *de fora para dentro* de qualquer apreensão.

---

<sup>11</sup> Jean-Jacques Roubine. *A arte do ator*, pp. 16-17.



Contudo, no sentido que não só a empregamos, como a experimentamos ao longo de tantos anos de atuação em teatro, técnica parece ganhar para nós uma conotação diferente, dentro de entremeaças de caráter filosófico-ideológico. Uma *filosofia de captação*. Uma ideologia do saber técnico, compreendido sobre o eixo do mental, do intelectual, do espiritual e do sensível. Uma filosofia que alicerce o desenvolvimento e a aplicação de possibilidades físico-psíquicas do ator.

Tal sistema assim encarado, objetiva a abertura da consciência do ator que passa a viver globalmente a interpretação teatral. Uma entidade harmoniosa. O ator aprende a posicionar-se de forma ampla diante da vida, forçando-se a cultivar constantemente a essência de sua própria natureza. Estará sempre desperto a cavar a própria autolibertação à medida em que se avançam os estágios. Praticar a técnica nestas medidas, levará e exigirá, simultaneamente, um autoconhecimento humano e artístico em seus limites últimos. O que não ocorre se o ator tratar a técnica como técnica, algo que ele veste e desveste como uma roupa; algo que ele aplica e desaplica, aciona e desaciona como uma alavanca, nela mesma.

Adotada desta forma, como uma ideologia técnica, uma estrutura de pensamento, uma cumplicidade visceral com o aprendizado prático/teórico, o ator recria e singulariza um modelo técnico da ordem do ideal. O ator transfigura um signo técnico convencional. Torna-se um verdadeiro “jogador” de suas possibilidades orais. Só por este caminho, o ator pode atingir a melopéia (“estado de graça”), atingir o chamado “nirvana cênico”, e desta forma empatizar a platéia, que não o deixa ao final do espetáculo, mas, “carrega-o consigo talvez para sempre”. Há uma expressão criada por nós, que sintetiza todo este estado de ser do ator, que assim preparado pode atingir a: *eloqüência poético-comunicacional para persuasão empática*.

O âmbito fechado de apreensão da técnica, ou seja, a técnica desenvolvida *de fora para fora*, sem incorporação e consciência, pode conduzir o ator a resultados e manifestações intelectuais cristalizadas, em que a técnica passa a comandar palavras dissociadas de sentimentos. O ator que se desenvolve tecnicamente só com o intelecto e com uma técnica apreendida com enfoque nas exterioridades, tende a ter a poética de sua criação teatral amputada. Tende a conduzir-se a um necrosamento de processo, a uma ruptura cênico-poética. Mas, provar a diferença entre a técnica



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

incorreta, a técnica correta e a maneira de abordá-la, incorporá-la e treiná-la do ator, é assunto para um próximo texto, mais específico, dirigido e extenso (perto de um manual).

Marlene Fortuna

Profa. Dra. Titular da Disciplina História da Arte da Faculdade de Comunicação Social  
Cásper Líbero/SP.

## BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint S. A., s.d., 290p. (Coleção Universidade de Bolso-Ediouro).

BAKHTIN, Mikhail. *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1984.

BROOK, Peter. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais – 1946/1987*. Trad. Antonio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1994, 324p.

CAPRA, Fritjof. *O tao da física*. Trad. José Fernandes Dias. São Paulo: Ed. Cultrix, 1983, 274p.

FERREIRA, Jerusa Pires. *A palavra, ocupação de rivais*. Biblioteca PUC/SP.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

- HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. Trad. J. C. Ismael. São Paulo: Ed. Pensamento, 1975, 91p.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. 2ª ed., São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990, 236p.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística, poética e cinema*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970, 208p. (Coleção Debates).
- MEICHES, Mauro e FERNANDES, Silvia. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988, 177p. (Coleção Teatro).
- MELLO, Edméa Brandi de Souza. *Educação da voz falada I*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Ed. Livraria Atheneu, 1984, 186p.
- MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia sonora – poéticas experimentais da voz no séc. XX*. São Paulo: Educ – Ed. da PUC, 1992, 156p.
- MONASTIRI, Calogeros. *O segredo da palavra criativa*. Revista Planeta, nº 231, dez. 1991.
- QUINTEIRO, Eudisia Acuña. *Estética da voz, uma voz para o ator*. São Paulo: Ed. Summus, 1989, 119p.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Trad. Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1987, 96p. (Coleção Cultura Contemporânea).
- SALLES, Cecília Almeida. *Criador e matéria*. Biblioteca PUC/SP (texto inédito).



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

VASSE, Denis. *O umbigo e a voz*. Trad. Luiz João Caio. São Paulo: Ed. Loyola, 1977, 222p.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1993, 324p.

\_\_\_\_\_ *Introduction à la poésie orale*. Paris: Éditions du Seuil, 1983, 312p.

\_\_\_\_\_ *Permanência da voz*. Unesco. Ed. Brasileira, nº 10, 1985, Biblioteca PUC/SP.