**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**
**DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA**
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGUÍSTICA GERAL**

GISELE TOMAZ DO CARMO

# Estudo fonético qualitativo da fala e do canto no teatro popular em São Paulo

São Paulo
2018

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**
**DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA**
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGUÍSTICA GERAL**

Gisele Tomaz do Carmo

# Estudo fonético qualitativo da fala e do canto no teatro popular em São Paulo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Beatriz Raposo de Medeiros

**São Paulo**
**2018**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C287e

Carmo, Gisele Tomaz do
Estudo fonético qualitativo da fala e do canto no teatro popular em São Paulo / Gisele Tomaz do Carmo ; orientadora Beatriz Raposo de Medeiros. - São Paulo, 2018.
90 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Linguística. Área de concentração: Semiótica e Lingüística Geral.

1. Fonética acústica. 2. Qualidade da voz. 3. Canto. 4. Fala. I. Medeiros, Beatriz Raposo de , orient. II. Título.

GISELE TOMAZ DO CARMO, **Estudo fonético qualitativo da fala e do canto no teatro popular em São Paulo: padrão formântico e qualidade de voz.** Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Linguística.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição_____

Julgamento_____ Assinatura_____

Prof. Dr. _____ Instituição_____

Julgamento_____ Assinatura_____

Prof. Dr. _____ Instituição_____

Julgamento_____ Assinatura_____

Prof. Dr. _____ Instituição_____

Julgamento_____ Assinatura_____

# DEDICATÓRIA

Para Sophia, filha amada,
ser iluminado que me salvou
e me transformou

## AGRADECIMENTOS

À professora Beatriz, que desde o primeiro momento me acolheu com carinho. Agradeço, especialmente, sua paciência e orientação que delineou minha formação como pesquisadora.

À minha mãe, Neusa, pelo seu amor, compreensão e parceria. E à Cibele, minha querida irmã, pelo seu carinho e apoio em toda a minha trajetória.

Ao Gael, meu lindo bebê, que ressignificou a palavra amor.

À Juliana, pelo companheirismo e por plantar em mim a semente do possível.

À Janilda, Jane, Amarilis, Marina e ao Carlos, pelo acolhimento, respeito e carinho.

À atriz Naruna Costa, grande inspiração para este trabalho.

Aos amigos e companheiros de pesquisa, Flávio Caldas, Verônica Siqueira e Isabel Pie, pelas trocas de ideias, e em especial ao Cássio Santos, cuja contribuição foi crucial para este trabalho.

Aos professores Waldemar Ferreira Netto e Paulo Chagas, pelas contribuições no exame de qualificação.

Ao professor Emerson Inácio, por sua amizade e saber acadêmico.

Ao ministro José Gregori, por ser meu mentor e amigo.

À Poliana Pinheiro, a irmã que a vida me deu, pelas conversas e apoio incondicional.

Ao Grupo Heróis da Resistência, pelas risadas e suporte em todos os momentos desta jornada.

Ao Félix Garcia, pela leitura atenta e opinião motivadora.

Aos colegas do Gabinete do Reitor da USP, em especial ao Marcelo Cuzziol, pelo ombro amigo e por sua colaboração.

À Marília, pela paciência e revisão.

*“Se você quer ir rápido, vá sozinho.*

*Se quiser ir longe, vá junto”*

*(Provérbio africano)*

## RESUMO

CARMO, G. T., **Estudo fonético qualitativo da fala e do canto no teatro popular em São Paulo.** Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

O objetivo deste trabalho é comparar o padrão formântico da fala atuada com o canto no teatro popular em São Paulo, com base nos estudos de Raposo de Medeiros (2002) e Sundberg (2015). Definiu-se a fonética acústica como área de estudo para a escolha do método, bem como para as análises dos aspectos acústicos investigados. Quanto ao método, o primeiro passo foi selecionar a canção *Enchente,* da peça *Hospital da gente,* que pertence ao repertório do Grupo Clariô de Teatro. Em seguida, realizou-se a coleta de dados da qual participou uma atriz profissional, de 33 anos. Solicitamos à atriz que cantasse e falasse o texto da canção como se estivesse no palco. A fala produzida pela atriz apresentou duas características distintas: em alguns momentos foi executada de forma gritada e, em outros momentos, de forma não-gritada, que nomeamos de fala normal. A fala gritada nos chamou à atenção, e consequentemente, despertou-nos o interesse em observar esse aspecto de qualidade de voz, em nossos dados. Após a gravação, tratamento e segmentação dos dados, medimos e comparamos qualitativamente os três primeiros formantes, F1, F2 e F3, bem como a Frequência Fundamental, F0, das vogais do PB na posição tônica, em sua porção mais estável. Com a emergência dos dados de fala gritada, vimos, então, a necessidade de o *corpus* ser aumentado com uma terceira condição de gravação, a condição de fala neutra, que não pode ser coletada pela atriz por motivos de falta de agenda. Assim, coletamos os dados da autora desta pesquisa para ser utilizada como parâmetro nas análises de qualidade de voz. Em um análise qualitativa foi possível dizer que as vogais da fala apresentam variação em sua produção, o que resulta em valores muitos diferentes intra vogais, por exemplo entre as vogais [e]. Já no canto foi possível perceber que as vogais [a], [ɛ] e [ɔ] apresentam seus valores mais concentrados, enquanto as demais vogais cantadas, as vogais altas, tendem a mostrar valores mais dispersos mesmo quando cantadas. A qualidade de voz da atriz varia ao longo do texto, mas as ocorrências de fala gritada possuem o F1 elevado; uma das característica descritas na literatura para descrever esse tipo de fala. Essa dissertação tenta aproximar estudos acadêmicos da área linguística, com o movimento artístico da periferia de São Paulo, com o intuito de apresentar aos artistas como a fonética acústica pode auxiliá-los em suas composições, no sentido de dar um pouco de clareza de como funciona o processo de produção de fala.


Palavras-chave: Fonética Acústica. Padrão Formântico. Qualidade de Voz. Canto. Fala

# ABSTRACT

CARMO G. T., **Qualitative phonetic study of speech and singing in the popular theater of São Paulo.** Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

The objective of this work is to compare the formant pattern of speech with singing in the popular theater in São Paulo, based on studies by Raposo de Medeiros (2002) and Sundberg (2015). Acoustic Phonetics was defined as a study area both for the methodology and for the analysis of acoustic aspects investigated. As for the method, the first step was to select the song "Enchente" from the play "Hospital da Gente" which belongs to the repertoire of the Clariô Theater Group. Then, a data collection was performed, with the participation of a 33 years old professional actress. We asked the actress to sing and speak the text of the song as if she were on the stage. The speech produced by the actress presented two distinct characteristics: in a few moments she performed it in a shouted way and, at other times, in a non-shouted way, that we call normal speech. The shouted speech caught our attention, and consequently aroused our interest in observing this aspect of voice quality, in our data. After recording, treatment and segmentation of the data, we measured and compared the first three formants, F1, F2 and F3, as well as the Fundamental Frequency, F0, of the PB vowels in the tonic position, in their most stable portion. With the emergence of shouted speech data we then saw the need for the corpus to be increased with a third recording condition, the neutral speech condition, which could not be collected with the actress due to her full agenda. Thus, we collected data from the author of this research to be used as a parameter in the analysis of voice quality. In a qualitative analysis it was possible to say that speech vowels present variation in their production, which results in many different intra vowel values, for example between vowels [e]. In the song it was possible to perceive that the vowels [a], [ɛ] and [ɔ] present their most concentrated values, while the other vowels sung, the high vowels, tend to disperse even when sung. The voice quality of the actress varies throughout the text, but the shouted speech occurrences have high F1; one of the characteristics described in the literature to describe this type of speech. This dissertation tries to approximate academic studies of the linguistic area, with the artistic movement of the periphery of São Paulo, in order to present to the artists how acoustic phonetics can help them in their compositions, in the sense of giving a little clarity of how it works the process of speech production.

Keywords: Acoustic Phonetics. Singing. Speech. Formant Pattern. Voice Quality.

# SUMÁRIO


**1. INTRODUÇÃO 11**

1.1. OBJETIVO 11

1.2. PROBLEMÁTICA 12

1.3. DELINEANDO O OBJETO DE ESTUDO 12

1.3.1. Teatro Popular: breve descrição 13

1.3.2. Grupo Clariô de Teatro 14

1.3.2.1. Sobre o Grupo 14

1.3.2.2. A peça *Hospital da gente*: delineando a escolha do *corpus* 15

1.4. A FONÉTICA ACÚSTICA 17

**2. METODOLOGIA 20**

2.1. *CORPUS* 20

2.2. GRAVAÇÃO 21

2.3. SEGMENTAÇÃO 22

2.3.1. Preparação dos dados 22

2.3.2. Parâmetros Acústicos 23

2.4. TRATAMENTO DOS DADOS 23

2.5. ESTUDO AUXILIAR 24

**3. PADRÃO FORMÂNTICO 25**

3.1. SOBRE O PADRÃO FORMÂNTICO 25

3.2. ANÁLISE DOS DADOS 28

3.3. ANÁLISE POR VOGAIS 35

**4. QUALIDADE DE VOZ: APRECIAÇÃO DA VOZ GRITADA NA FALA 44**

4.1. FALA GRITADA 46

4.2. FALA NEUTRA 49

4.3. FALA GRITADA *VERSUS* FALA NORMAL 49

4.4. ESTUDO AUXILIAR 49

4.5. ANÁLISE DOS DADOS DO ESTUDO AUXILIAR 50

4.5.1. fala neutra *versus* fala gritada 50

4.5.2. Análise por sentenças 51

**5. CONCLUSÃO** **62**

5.1. SOBRE O PADRÃO FORMÂNTICO NA FALA E NO CANTO DA ATRIZ 63

5.2. OBSERVAÇÕES GERAIS SOBRE A FALA GRITADA 63

5.3. RESUMO DOS ASPECTOS ENCONTRADOS NA DISSERTAÇÃO 64

**BIBLIOGRAFIA** **65**

**ANEXO: ROTEIRO ORIGINAL DA PEÇA** **68**

# 1. INTRODUÇÃO

Ao idealizar este projeto investigativo, diversas questões e interesses se fizeram presentes, de imediato o interesse pela fala, o canto e o teatro eram nítidos. No entanto, havia a necessidade de uma sistematização do raciocínio e um norte para que a pesquisa se tornasse viável. Felizmente, o trabalho de Raposo de Medeiros (2002) fez com que o elo entre os três elementos parecesse possível. Já de início, o texto foi motivador e abriu-me um horizonte acerca da importância do teatro e, consequentemente a relevância das pesquisas nas áreas da fala e do canto.

A pesquisadora discutiu, brevemente, em sua tese, sobre os aspectos normativos e pouco divulgados das contribuições do Congresso da Língua Nacional Cantada em 1937, de autoria de Antenor Nascentes, Luís Heitor e de Mário de Andrade, o texto intitulado: "Normas para a boa pronuncia da língua nacional no canto erudito", foi ditado durante o referido Congresso e argumentava a respeito de uma língua padrão para o teatro.

Na época se falava sobre o "desleixo e impureza linguística" que supostamente eram características dos artistas de teatro. Pelo que nos conta Raposo de Medeiros (2002), a "impureza" da qual os autores se referiam tratava da convivência de vários falares no texto artístico, ou seja, a diversidade era algo em voga já naquele período, talvez não como algo positivo, mas como um elemento que despertava os olhares e interesses dos pesquisadores na ocasião.

É interessante observar que o teatro desde então já era considerado, como mencionado por Mariz (1985, apud. RAPOSO DE MEDEIROS, 2002, p. 332), uma "arma poderosíssima de lições e exemplos". Trazendo a discussão para a contemporaneidade, o teatro popular, num olhar global, demonstra ter relação direta com o meio em que se insere e responsabilidade em dar exemplos e lições sociais à população.

## 1.1. Objetivo

O objetivo deste trabalho é comparar o padrão formântico da fala atuada com o canto no teatro popular em São Paulo, com base nos estudos de Raposo de Medeiros (2002) e Sundberg (2015). Ficando definida a fonética acústica como área de estudo para a escolha do

método, bem como para as análises dos aspectos acústicos investigados, incluindo seus correlatos articulatórios.

Nas próximas seções justificaremos a escolha de observar os fenômenos acústicos em um *corpus* extraído do teatro popular, bem como a relevância social deste trabalho. O texto será dividido da seguinte forma: Capítulo 1- Introdução. Capítulo 2 - Metodologia. Capítulo 3 – Padrão Formântico. Capítulo 4 – Qualidade de voz: a fala gritada. Capítulo 5 – Conclusões.

## 1.2. Problemática

Este trabalho se propôs a lançar um olhar acerca do padrão formântico das vogais na fala e no canto no teatro. O motivo pelo qual nos interessamos por esse tema está relacionado com o fato de que existem, na literatura, trabalhos sobre a questão das vogais no canto erudito como em (SUNDBERG, 1969, 1977, 2015) e (RAPOSO DE MEDEIROS, 2002) que apontam como as técnicas do canto erudito alteram a produção das vogais, e na contramão pouco se estudou sobre o padrão vocálico na modalidade popular.

Santos partiu dessa mesma inquietação e lançou luz ao tema, ao traçar, em sua pesquisa de doutorado, um padrão para as vogais no canto popular:

> "...nossa intenção em analisar os formantes das vogais no canto popular se deve ao fato de a produção dessa modalidade de canto não exigir o conhecimento de técnicas específicas, como exige o canto erudito. Tanto por motivos estéticos quanto pelo objetivo de elevar o volume da voz, as técnicas do canto erudito exigem articulações diferentes do trato vocal em relação às articulações da fala, o que acaba modificando os valores dos formantes das vogais. " (SANTOS, 2017, p. 93)

Assim, o estudo do padrão formântico no teatro insere-se nesta lacuna entre o canto erudito e o canto popular, que já foram apresentados pelos estudos citados acimas, no qual vinte e sete trabalhos sobre canto e fala no Brasil foram levantados (RAPOSO DE MEDEIROS, 2002).

## 1.3. Delineando o objeto de estudo

O nosso objeto de estudo é composto pela fala e pelo canto no teatro popular. O objetivo principal será comparar, à luz da Fonética, essas duas formas de expressão inseridas no contexto teatral: a fala e o canto. Buscando elucidar algumas questões de ordem acústica, principalmente no que dizia respeito ao padrão formântico das vogais inseridas nesses dois contextos.

A presente pesquisa possui caráter descritivo de natureza qualitativa e alguns fenômenos que emergiram dos dados nos fizeram observar, também, alguns aspectos de qualidade de voz relacionados à fala gritada, observação desenvolvida em um estudo auxiliar.

### 1.3.1. Teatro Popular: breve descrição

O termo "teatro popular" tem seus primeiros registros na França, em meados do século XVIII com a fundação do Teatro Nacional Popular, em Paris. A proposta desse teatro popular francês era fazer com que a classe de operários, tivesse a oportunidade de frequentar o teatro para assistir a peças sofisticadas, a partir de textos dos grandes nomes da dramaturgia mundial, montadas por uma companhia estável. A concepção era de que o teatro popular seria mais um serviço público oferecido à população (SCHECHTER, 2003).

No Brasil, a partir dos anos 1950 surge uma dramaturgia engajada nos temas políticos nacionais, que aborda as questões da pobreza, de causas coletivas e da construção de uma identidade nacional, que também foi chamado de teatro popular (SANTOS, 2013).

A possibilidade de execução das suas montagens em espaços não convencionais também é uma característica marcante das produções de teatro popular. Por opção cênica pontual, por simples falta de recursos ou pela escolha de uma política de valorização do espaço público, esses espetáculos podem ser realizados em praças, ruas, feiras ou onde quer que o público esteja. Esta maleabilidade espacial influencia diretamente na natureza da encenação, sendo traduzido na preparação física e vocal dos atores, na cenografia, figurino, maquiagem e, muitas vezes, até mesmo nos enredos das peças.

O Grupo Teatro Ventoforte do Brasil, aponta que o teatro popular "não se encontra estacionado no tempo, em turnês interioranas de carroças mambembes". Mas a maleabilidade, de forma e conteúdo é a fonte para onde retornam muitos diretores de vanguarda modernos e contemporâneos e a forma que muitos deles encontraram para reciclar, legitimar ou aprimorar a sua arte.

O termo teatro popular faz referência a uma variedade de gêneros voltados para o entretenimento e a alguns movimentos teatrais cujo objetivo é montar espetáculos de alta qualidade ou engajados politicamente que sejam acessíveis às classes sociais mais pobres. No âmbito do entretenimento, são considerados teatro popular os espetáculos que se inserem na tradição do vaudeville, burlesco, comédias musicais e teatro de revista (SIGNEU, 2015), que misturam cantores, dançarinos, comediantes, palhaços, marionetes, ventríloquos e acrobatas em

apresentações nas quais o humor, a música, o erotismo e os movimentos acrobáticos são os elementos principais.

Não podemos deixar de mencionar o grande poeta negro Solano Trindade que, entre vários feitos e contribuições à arte; estava presente no primeiro concerto da Orquestra Afro-Brasileira, do maestro Abigail Moura; fundou, com Haroldo Costa, o Teatro Folclórico Brasileiro; com Abdias do Nascimento, constituíui o Comitê Democrátrico Afro-brasileiro - braço político do Teatro Experimental do Negro, liderado por Abdias. (MELO, 2009)

Em São Paulo, Solano fixou as atividades do Teatro Popular Brasileiro na cidade de Embú das Artes, vizinha à Taboão da Serra, tornando-se grande norte e referência aos artistas da Região, com sua poesia negra, inspirada em algumas das principais manifestações culturais brasileiras; o bumba-meu-boi, os caboclinhos, o coco e a capoeira.

### 1.3.2. Grupo Clariô de Teatro

#### 1.3.2.1. Sobre o Grupo

Julgamos necessária uma contextualização dos motivos pelos quais escolhemos o teatro popular para observar os fenômenos da fala e do canto neste trabalho. Podemos elencar dois dos principais motivos que nos fizeram eleger teatro popular: o primeiro motivo é o viés social e engajado do teatro popular, e o segundo, o vínculo que esta pesquisadora possui com a cidade de Taboão da Serra, cidade em que se fundou o Grupo de teatro observado.

Logo, a motivação deste estudo é mais bem compreendida quando realizamos uma breve reflexão social e a necessidade de comunicar-se do ser humano, como já citado análise do sinal acústico da fala é um dos meios básicos para entender a comunicação humana.

O teatro musical, como forma de intervenção artística, de uma forma geral, não pensa apenas em se encaixar no lado comercial da arte. Mas, também, prioriza a pesquisa de temas relevantes à sociedade. Observa-se que os artistas experimentam outra relação com o público, não se trata do simples entretenimento, e sim, de um texto carregado dessa temática social e de engajamento.

Bücher (1948, apud. RAPOSO DE MEDEIROS, 2002), em sua teoria da origem da música mostra que o canto nasceu da necessidade do homem de aliviar o esforço do trabalho corporal. Neste contexto, podemos refletir que o teatro musical, onde muitas artes se relacionam, mas cujo foco é o canto, proporcionou ao teatro popular permear e expressar os problemas e dificuldades de uma “comunidade” através da canção.

### 1.3.2.2. A peça *Hospital da gente*: delineando a escolha do *corpus*

A peça *Hospital da gente*, cujo texto integral se encontra nos anexos, é uma obra baseada nos contos do autor Marcelino Freire[1], cuja acidez dos textos funde-se com o espaço e a realidade local fazendo com que as ideias do grupo ganhassem voz.

Em fevereiro de 2008, o espetáculo entrou em cartaz e a peça foi considerada um dos espetáculos mais marcantes no Brasil naquele ano, segundo o Jornal O Estado de S. Paulo, e fez do Grupo Clariô a companhia de teatro mais premiada de São Paulo no 1º Prêmio da Cooperativa Paulista de Teatro. A peça retrata a vida de trabalhadoras do Brasil abrindo as portas de seus lares revelando o seu papel, e o seu lugar na sociedade.

O enredo da peça é descrito pelo grupo como "uma narrativa que aborda o papel das mulheres dentro de uma estrutura caótica e desigual". O pano de fundo é a favela, local em que se cruzam as vidas de figuras como as da moradora de rua, da mulher bêbada, de uma mãe que perde seus pertences e a vida de seu filho na enchente. A obra é composta por dez cenas intercaladas entre diálogos e canções.

A partir da peça elegemos a canção *Enchente* que, será utilizada como *corpus* desta pesquisa. A letra da canção aborda, assim como o próprio nome indica, a questão das inundações e enchentes em São Paulo e representa bem as dificuldades que a população local vive. Além disso, a sede do Grupo Clariô de Teatro também é afetada pela cheia do Rio Pirajuçara que circunda o local.

Ao ler o texto conseguimos identificar algumas oposições marcantes na sociedade. No que podemos revelar com alguma ajuda da semiótica, que nos oferece um apanhado conceitual adequado para uma breve analise, observamos que essas oposições ou características são elementos recorrentes e importantes para um olhar social sobre quem vive na periferia de uma grande cidade: ganho e perda, bem como vida e morte. Toda essa problemática muito presente no cenário periférico aparece de forma latente nas palavras da canção.

Neste texto, Marcelino Freire atribui um estado de tensividade ao sujeito. Logo, podemos definir a tensividade como um dos elementos de transformação do sujeito do discurso.

---

[1] Marcelino Freire é escritor. Nasceu em 1967, em Sertânia, PE. Viveu no Recife e, desde 1991, reside em São Paulo. É autor, entre outros, dos livros "Angu de Sangue" (Ateliê Editorial) e "Contos Negreiros" (Editora Record – Prêmio Jabuti 2006). Em 2004, idealizou e organizou a antologia de microcontos "Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século" (Ateliê). Alguns de seus contos foram adaptados para teatro. Participou de várias antologias no Brasil e no exterior. "Contos Negreiros" foi publicado em 2013 na Argentina, pela Editora Santiago Arcos e com tradução de Lucía Tennina, e no México, pela Librosampleados, com tradução de Armando Escobar.

Esse recurso é capaz de interromper e de desviar a sua própria racionalidade narrativa, para conduzir a um percurso passional, ou mesmo, acompanhar o precedente, perturbando-o por suas discordâncias (GREIMAS E FONTANILLE, 1993).

O próprio sujeito insinua nos seguintes trechos “mas olhe o meu menino tá nadando no esgoto o bicho parece louco tem miolo, mas, não cresce”. A relação do corpo do menino com a diversão marginal atrelada à falta de condições melhores. O “menino” em sua ingenuidade vê ali uma oportunidade de brincadeira. Todavia, a brincadeira na “enchente” faz com o que o sujeito adoeça, estabelecendo assim, uma sanção negativa que é a morte do menino, ou seja, no final da história, o menino adoeceu e morre “e o dia não amanheceu”[2].

Outra situação que se observa no texto é a sensação de ganho e perda, haja vista que as enchentes são ciclos que se repetem; “mas o dia amanheceu e de novo aconteceu”, fazendo com que as famílias, de forma reiterada, tenham destruídos seus objetos e móveis: “ih, já perdi o meu sofá e nem paguei a prestação” perdendo tudo quando uma nova enchente acontece “mas a gente lavou e queimou o que perdeu”.

A marginalidade, pensada no sentido de estar à margem ou na periferia, que é adotada por Marcelino Freire em seus contos e obras é observada pela opção de representar temas excluídos da maioria das narrativas. O autor aborda questões socialmente pouco discutidas ou condenáveis. Assim, a peça *Hospital da gente* abarca muitos desses elementos dissonantes na sociedade, como a prostituta, a mulher bêbada, a religiosidade fanática, a obesidade entre outros. Particularmente, neste estudo, as enchentes, as perdas e a morte tiveram destaque.

O que é notável nas obras de Freire é a coragem de colocar esses temas “polêmicos” como centro das narrativas e, não, como um elemento dentro de contextos globais, como é o caso da grande parte das obras literárias Brasileiras.

Santiago (1989), ao relatar em seus estudos uma “literatura marginal” referia-se aos diversos segmentos que não tinham representatividade nos escritos da época trata-se de determinados grupos sociais que eram e são desprovidos de voz dentro da sociedade brasileira, cuja voz era e é abafada”.

Como retrato deste pioneirismo literário de Marcelino, Inácio (2012) diz:

> (...) um nordestino em São Paulo, que vivencia literariamente temas tabu e ligados ao excesso e associa ao seu estar no mundo as várias vozes que se querem ouvidas, numa fusão entre sujeito e objeto do discurso que redunda necessariamente no impacto que muitos de seus contos causam (INÁCIO, 2012, p. 48).

---

[2] Texto da peça está reproduzido na íntegra no anexo e desta dissertação.

O corpo marginalizado marcado por desventuras, muitas vezes em série, toma voz e luz nas palavras de Marcelino Freire. As histórias dessas pessoas têm passado ao largo das vidas socialmente médias do país. O peso da vida vale menos nas periferias e as mazelas do povo passam despercebidas pelos olhos seletivos da sociedade. Como dizia Foucault "é no corpo que estão inscritas as lutas dos homens, as lógicas discursivas e a própria história como discurso".

## 1.4. A Fonética Acústica

Sendo a fonética acústica eleita como a área de conhecimento que norteará as análises deste trabalho, a seguir apresentaremos alguns elementos importantes verificados na literatura sobre o tema.

Os estudos fonéticos foram divididos em três grandes áreas: a Fonética Fisiológica, que trata dos fenômenos fisiológicos no processo de produção da fala, os articuladores responsáveis pela fala humana; a Fonética Acústica, que lida com os aspectos acústicos e propriedades físicas dos sons; e a Fonética Perceptiva, área que trata da percepção da fala (KENT e READ, 1992) e (MIRA MATEUS, 1990).

Cagliari aponta que "a produção da fala começa com uma programação neurofisiológica, cuja realidade pouco conhecemos" (CAGLIARI, 2007, p. 17). Os sons da fala são produzidos, dando início ao processo de comunicação com a transmissão desses sons até o ouvinte. Essa transmissão dos sons é objeto de estudo da Acústica.

O som é uma fonte de energia que se desloca no ar causando movimentos em suas partículas, de modo que, uma partícula afeta a partícula seguinte como se fossem vários dominós caindo em uma reação em cadeia, ou seja, a primeira peça cai, e bate na outra em um movimento consecutivo. Esse processo se dá por compressões e rarefações sucessivas e esse fenômeno é conhecido por ondas sonoras:

> It is in this way that vibratory motion is transmitted through the air. The individual particles move backward and forward, while the waves of compression move steadily outward. Consequently a listening ear will experience moment of higher pressure followed by moments of lower pressure (LADEFOGED, 1996, p. 8).

De acordo com Kent e Read (1992), podemos dizer que a análise do sinal acústico da fala é um meio básico para entender a comunicação humana. Ainda segundo esses autores, o sinal acústico é o produto da expressão da linguagem: "Podemos dizer que a representação

acústica da fala é um referente para entender como os humanos usam a linguagem" (KENT e READ, 1992, p. 48).

A Teoria Acústica de Produção da fala, de Gunnar Fant, *Acoustic theory of speech production* (1960), também conhecida na literatura fonética como *teoria linear fonte-filtro da produção da fala*, será referência básica no tocante à compreensão das relações acústico-articulatórias, bem como para fornecer fundamentos para os procedimentos necessários a uma análise acústica da fala.

Fant (1960) propõe que o sistema de produção de fala (o sistema fonador) se divide em duas partes: a laringe (fonte) e o trato vocal (filtro). As frequências de ressonância existentes no filtro são particularmente importantes na determinação da fala. Essas ressonâncias são chamadas de formantes: "ressonância consiste no reforço de determinadas frequências, devido à concordância de fase entre a fonte de excitação e as oscilações próprias do corpo em questão" (MIRA MATEUS, 1990, p. 126).

As frequências do primeira formante (F1) e do segundo formante (F2) são essenciais para determinar segmentos fonéticos, como, por exemplo, a identificação e a caracterização de uma vogal. Portanto, a análise dos valores das frequências dos formantes será o veículo pelo qual, de forma comparativa, tentaremos explicar os fenômenos acústicos encontrados na fala atuada e no canto e seus correlatos articulatórios.

Sobre alguns estudos das vogais cantadas temos em Sundberg (1969, 1977 e 2015) os trabalhos mais expressivos. Destacamos o trabalho de 1969 que faz uma comparação entre fala, o estudo analisou as nove vogais longas do sueco. O autor concluiu que as diferenças entre as frequências dos formantes da fala com as do canto são devidas às configurações articulatórias no momento da produção.

Podemos dizer que as vogais se distinguem das consoantes pelo som contínuo promovido pelo trato vocal sem bloqueios na passagem do ar. As características do som de cada segmento vocálico dependem da formação das cavidades supraglóticas que geram as frequências de ressonância no trato vocal. De forma geral, a formação das vogais se dá praticamente pela alteração do trato vocal em virtude da passagem do ar, e as constrições no tubo ressoador (tubo vocal) podem elevar ou diminuir a frequência dos formantes.

As frequências dos dois primeiros formantes, F1 e F2, estão relacionadas às dimensões da articulação das vogais. A frequência de F1 se eleva quando a mandíbula está mais baixa (maior grau de abertura do trato oral), bem como a frequência se abaixa quando a mandíbula está mais alta (menor grau de abertura do trato oral). A frequência de F2 sofre influência do

grau de avanço ou posição da língua: o F2 se eleva quando a língua está mais anterior e, se abaixa quando a língua está em posição mais posterior dentro do trato vocal.

Os lábios são articuladores que, também, afetam as frequências dos formantes. A razão para isso está no fato de que as frequências dos formantes dependem do comprimento do trato vocal. Ou seja, quanto maior o comprimento, mais baixos serão os valores dos formantes, pois o arredondamento tem o efeito de alongar o tubo (trato oral). Portanto, em comparação com as vogais não arredondadas, as arredondadas tendem a ter as frequências dos formantes mais baixas.

A teoria da perturbação, por sua vez, é importante para a acústica da produção da fala, pois pode explicar as frequências dos formantes dos sons vocálicos. A teoria é discutida como uma forma de determinar como variações no formato do trato vocal afetam os formantes (KENT e READ, 1992).

Desta forma, observamos que a análise do sinal acústico da fala que é um meio básico para entender a comunicação humana (KENT e READ, 1992), pode ser estudada sob a ótica do teatro popular. Segundo os autores, o sinal acústico é o produto da expressão da linguagem: “podemos dizer que a representação acústica da fala é um referente para entender como os humanos usam a linguagem”.

# 2. METODOLOGIA

Neste capítulo, apresentaremos a metodologia utilizada para a coleta e análise dos dados desta pesquisa. Como mencionado no capítulo introdutório, este trabalho conta com um estudo principal: padrão formântico; e um estudo auxiliar: qualidade de voz. O estudo auxiliar foi motivado pela emergencia de alguns dados com características vocais inesperadas que foram nomeados de fala gritada.

## 2.1. *Corpus*

Utilizamos, como *corpus* desta pesquis, um texto extraído da peça *Hospital da gente*, como descrito anteriormente. A peça é extensa e foi necessário fazer um recorte para que fosse viável a realização da coleta e análise. Assim, a canção *Enchente* foi a escolhida por motivos já detalhados na introdução deste estudo.

A canção, que será chamada de texto, foi falada de forma atuada e depois cantada.

Vejamos, a seguir, o texto tal como consta no roteiro da peça:

> "Encheu, Encheu
> Corre com a cadeira, bota a mesa na cabeça
> Não esquece a penteadeira o armário e o fogão
> Encheu, Encheu
> Pegue o meu colchão que aquele da prefeitura é mais duro que rapadura ninguém merece não
> Ih, já perdi o meu sofá e nem paguei a prestação
> Encheu, Encheu
> Mas olhe o meu menino ta nadando no esgoto o bicho parece louco tem miolo mas não cresce
> Mas como diria o outro no mundo maravilhoso cada qual com o seu esforço
> Tem a praia que merece
> Ai ai ai ninguém se mexe
> Ai ai ai ninguém merece
> E a água desceu, mas a lama ficou

Ai meu deus, ai meu deus, olha o estrago que sobrou
Mas a gente lavou e queimou o que perdeu
E o governo, o governo deu coberto, esqueceu
Mas o dia amanheceu e de novo aconteceu
Mas o dia amanheceu e de novo aconteceu
Mas o dia amanheceu e de novo aconteceu
Mas um dia aconteceu e o menino adoeceu
E o dia não amanheceu".

## 2.2. Gravação

Participou, como sujeito desta pesquisa, uma atriz profissional, de 33 anos, fundadora do Grupo Clariô de Teatro. A gravação foi realizada no Laboratório de Fonética e Linguagem (LAFALIN), do Departamento de Linguística da Universidade de São Paulo. Utilizamos microfone com fio da marca AKG e gravador da marca Marantz. Os arquivos foram salvos em formato *wav.*

Primeiramente, apresentamos à atriz a "Ficha de informação ao sujeito voluntário para consentimento esclarecido[3]", com uma apresentação geral deste estudo experimental em Fonética. Solicitamos que a atriz cantasse e falasse o texto da canção como se estivesse no palco. Disponibilizamos, também, uma versão impressa do texto para eventual consulta, apesar da voluntária nos informar saber o texto decorado. Não houve uma preparação dos estímulos, utilizamos o texto tal como ele é encenado no teatro. A gravação foi realizada em dois momentos: no primeiro gravamos o canto e depois a fala atuada, que chamaremos apenas de fala.

A fala produzida pela atriz apresentou duas características distintas: em algumas momentos foi executada de forma gritada e, em outros momentos, de forma normal[4]. A atriz produziu a fala e o canto como se estivesse no palco, para que a gravação ficasse o mais parecido possível com a produção teatral.

---

[3] Após a leitura e aceitação dos termos e assinatura da ficha, seguimos com a instrução para coleta.
[4] Os conceitos serão melhor esclarecidos no capítulo 4.

O surgimento dessa fala gritada nos dados nos fez analisar alguns aspectos de qualidade de voz, os quais serão abordados com mais atenção em um capítulo específico.

## 2.3. Segmentação

### 2.3.1. Preparação dos dados

Após a gravação, segmentamos os dados em sentenças menores, a partir dos seguintes critérios: pausas identificadas por vírgulas no texto/roteiro cedido pelo grupo e pausas identificadas por silêncio ao final do enunciado, como se segue:

1. Encheu, Encheu
2. Corre ca cadeira menino
3. Bota a mesa na cabeça
4. Não esquece a penteadeira
5. O armário e o fogão
6. Encheu, Encheu
7. Pegue o meu colchão
8. Que aquele da prefeitura
9. É mais duro que rapadura viu
10. Ninguém merece não
11. Ih, já foi o meu sofá
12. E nem paguei a prestação
13. Encheu, Encheu
14. Olhe o meu menino
15. Tá nadando no esgoto
16. O bicho parece doido
17. Tem miolo mas não cresce
18. Mas como dizia o outro
19. No mundo maravilhoso
20. Cada um com o seu esforço
21. Tem a praia que merece né
22. Ai ai ai ninguém merece

23. E a água desceu
24. Mas a lama ficou
25. Ai meu Deus
26. Ai meu Deus
27. Olha o estrago que sobrou
28. Mas a gente lavou
29. E queimou o que perdeu
30. E o governo e governo
31. Deu coberto
32. E esqueceu
33. Mas o dia amanheceu
34. E de novo aconteceu
35. Mas o dia amanheceu
36. E de novo aconteceu
37. Mas o dia aconteceu
38. E o menino adoeceu
39. Mas o dia amanheceu
40. E o menino

### 2.3.2. Parâmetros acústicos

Nesta pesquisa vamos comparar os valores da frequência fundamental (F0) e dos três primeiros formantes (F1, F2 e F3), das vogais do português brasileiro, em posição tônica e pré-tônica. Por se tratar de um estudo exploratório, de natureza qualitativa, os fenômenos acústicos foram analisados conforme as ocorrências no texto. Observamos por esta razão, que os dados extraídos não contemplam todas as vogais de forma igualitária. As rimas encontradas apresentam uma incidência maior de alguma vogais, como por exemplo, [e] e [o], que aparecem com mais frequência devido, especialmente, ao estilo de escrita.

## 2.4. Tratamento dos dados

As sentenças foram, posteriormente, segmentadas em unidades menores, as sílabas, para não isolarmos a vogal sem antes inspecionar visualmente o contexto de cada uma. O próximo passo foi isolar as vogais que foram analisadas.

Na segmentação dos dados utilizamos o *software* livre *Praat 5.2.22* (BOERSMA e WEENINK, 2006), e através da ferramenta *TextGrid* realizamos a separação das vogais e a rotulação daquelas que seriam medidas.

Verificamos acima que o texto rendeu quarenta sentenças para cada uma das modalidades (fala e canto), totalizando oitenta sentenças. Realizamos alguns ajustes na letra do texto em relação ao roteiro original da peça, pois no momento da gravação a atriz, ao produzir a fala, modificou algumas palavras. Julgamos que essas pequenas alterações não afetam a análise dos dados

## 2.5. Estudo auxiliar

A metodologia de coleta de dados do estudo auxiliar foi a mesma utilizada no estudo principal. As motivações para a realização da coleta e os resultados advindos das análises serão apresentados no capítulo 4.

A gravação foi realizada pela autora da pesquisa (que é formada em teatro), pois sua voz é parecida com a voz da atriz (sujeito do estudo principal) – o que foi detectado, inicialmente, de forma impressionística.

Assim, foi realizada a gravação do texto apenas na modalidade fala; de forma neutra. Desse modo, obtivemos uma base dos valores do padrão formântico do texto falado de forma neutra para verificar se os valores apresentados nos dados de fala gritada corresponderiam ao expresso na literatura.

# 3. PADRÃO FORMÂNTICO

Tendo em vista os estudos sobre o padrão formântico das vogais no canto erudito (RAPOSO DE MEDEIROS, 2002; SUNDEBERG 2015), norteadores desta pesquisa, bem como o estudo do padrão formântico das vogais no canto popular (SANTOS, 2017), propusemos uma reflexão sobre os formantes das vogais do canto no teatro popular.

O primeiro conjunto de estudos mostra que a técnica vocal utilizada na modalidade erudita altera a articulação e, portanto, altera os valores dos formantes das vogais. Já o segundo aponta que o canto popular é mais próximo da fala e lança um olhar sobre a falta de estudos nesse campo, conforme ressaltado por Santos: "como se a semelhança entre essa modalidade de canto e a fala fosse tão óbvia a ponto de não merecer ser estudada à luz da fonética ou a ponto de não despertar interesse dos pesquisadores." (SANTOS, 2017, p. 93). Santos buscou aproximar o canto popular da fala apresentando dados fonético-acústicos que corroboram a ideia, além de relacionar o fato de que a produção das vogais no canto erudito requer do cantor técnicas específicas. Seja para elevar o volume de voz, para vencer a massa sonora vinda da orquestra, seja por motivações estéticas, a técnica erudita exige diferentes articulações do trato vocal em comparação com a fala.

O canto no teatro popular, objeto de estudo desta pesquisa, apresenta características de um meio termo, que pode ser descrito pelos seguintes fatores: a elevação do volume de voz, por se tratar de um teatro sem amplificação eletrônica, as motivações estéticas utilizadas no teatro e a intenção de se entoar um canto com características próximas às da fala. Em outras palavras, a atriz, no momento de produzir o canto, ora utiliza a técnica semelhante à o canto erudito abaixando da mandíbula para elevar o volume de voz, o que altera os valores dos formantes, ora produz um canto com os formantes próximos dos valores da fala.

## 3.1. Sobre o padrão formântico

A teoria acústica de Fant (1960) nos propicia elucidar o comportamento de determinado padrão formântico segundo as manobras articulatórias, como, por exemplo, o abaixamento da laringe e a protrusão labial. Essas manobras têm como função, ou melhor, são responsáveis pela diminuição dos valores dos formantes. Por outro lado, o levantamento da laringe e a retração dos lábios elevam as frequências dos formantes. Com base nos quatro primeiros formantes, F1, F2, F3 e F4, podemos deduzir a articulação dos sons falados que, ainda de acordo com Fant, é a razão de interesse para a análise acústica da fala.

Baseados em medidas feitas a partir de fotografias laterais de radiografias de um informante ao produzir vogais longas do sueco, Lindblom e Sundberg (1971) apresentam um modelo dos articuladores para tentar prever um padrão formântico. Nesse modelo, a abertura do trato oral e o abaixamento da mandíbula foram milimetricamente medidos, de tal modo que, para determinar o quanto a língua altera sua forma, atribuíram-se valores numéricos, conforme a direção da língua no trato.

Kent e Read (2015) descrevem alguns estudos do padrão formântico de várias vogais em inglês americano; entre eles, os dados de Peterson e Barney (1952) são possivelmente os valores mais frequentemente citados em trabalhos de fonética acústica. Vide tabela 1.

Em português brasileiro, temos em Moraes *et al.* (1996, apud MIRANDA e MEIRELES, 2012) um levantamento acústico das vogais orais tônicas feito em cinco capitais brasileiras: Vitória, Recife, Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. Utilizou-se, no estudo, um *corpus* de fala espontânea constituída por três falantes (maiores de 25 anos) por cidade, todos com formação universitária.

**Tabela 1. Estudos do padrão formântico de várias vogais em inglês americano (KENT e READ, 2015 p. 189):**

| | | Vogal | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | i | I | e | ɛ | æ | ɑ | ɔ | o | U | ʊ | ʌ | ɜ^ |
| $F_0$ | 1 | 235 | 232 | — | 223 | 210 | 212 | 216 | — | 232 | 231 | 221 | 218 |
| | 2 | 227 | 224 | 219 | 214 | 215 | 215 | 210 | 217 | 230 | 235 | 218 | 217 |
| | 5 | 221 | 216 | 209 | 211 | 209 | 205 | 206 | 207 | 214 | 228 | 206 | 211 |
| | 6 | 233 | 228 | — | 219 | 216 | 214 | 216 | — | 220 | 222 | 215 | 217 |
| | 7 | 216 | 207 | 209 | 204 | 199 | 208 | 194 | 201 | 207 | 217 | 199 | 201 |
| F1 | 1 | 310 | 430 | — | 610 | 860 | 850 | 590 | — | 470 | 370 | 760 | 500 |
| | 2 | 437 | 483 | 536 | 731 | 669 | 936 | 781 | 555 | 519 | 459 | 753 | 523 |
| | 3 | 338 | 486 | — | 745 | 922 | 981 | 793 | 532 | 528 | 400 | — | 542 |
| | 4 | 362 | 467 | 440 | 806 | 1017 | — | 947 | 516 | 486 | 395 | 847 | 477 |
| | 5 | 390 | 466 | 521 | 631 | 825 | 782 | 777 | 528 | 491 | 417 | 701 | 523 |
| | 6 | 378 | 512 | — | 661 | 842 | 838 | 745 | — | 522 | 409 | 724 | 558 |
| | 7 | 429 | 522 | 572 | 586 | 836 | 688 | 816 | 636 | 516 | 430 | 767 | 640 |
| | 8 | 360 | 532 | — | 694 | 787 | 894 | 726 | — | 595 | 412 | 740 | 543 |
| | M | 369 | 474 | — | 697 | 855 | 877 | 772 | 532 | 503 | 408 | 757 | 520 |
| | sd | 44 | 27 | — | 76 | 115 | 80 | 114 | 14 | 24 | 30 | 56 | 29 |
| F2 | 1 | 2790 | 2480 | — | 2330 | 2050 | 1220 | 920 | — | 1160 | 950 | 1400 | 1640 |
| | 2 | 2761 | 2365 | 2530 | 2058 | 2349 | 1551 | 1136 | 1035 | 1225 | 1105 | 1426 | 1588 |
| | 3 | 2837 | 2284 | — | 2123 | 2089 | 1440 | 1176 | 1419 | 1437 | 1617 | — | 1532 |
| | 4 | 2897 | 2400 | 2655 | 2152 | 1810 | — | 1390 | 1392 | 1665 | 1700 | 1753 | 1558 |
| | 5 | 2826 | 2373 | 2536 | 2244 | 2059 | 1287 | 1140 | 1206 | 1486 | 1511 | 1641 | 1550 |
| | 6 | 2586 | 2197 | — | 2013 | 1933 | 1246 | 1190 | — | 1386 | 1361 | 1445 | 1504 |
| | 7 | 2588 | 2161 | 2309 | 2144 | 2051 | 1273 | 1203 | 1470 | 1685 | 1755 | 1751 | 1508 |
| | 8 | 2757 | 2183 | — | 2057 | 2078 | 1459 | 1079 | — | 1522 | 1388 | 1609 | 1481 |
| | M | 2822 | 2350 | — | 2153 | 2048 | 1349 | 1159 | 1393 | 1395 | 1374 | 1533 | 1562 |
| | sd | 52 | 98 | — | 118 | 180 | 142 | 150 | 183 | 204 | 295 | 156 | 47 |
| F3 | 1 | 3310 | 3070 | — | 2990 | 2850 | 2810 | 2710 | — | 2680 | 2670 | 2780 | 1960 |
| | 2 | 3372 | 3053 | 3047 | 2979 | 2972 | 2815 | 2824 | 2828 | 2827 | 2735 | 2933 | 1929 |
| | 3 | 3456 | 3093 | — | 3041 | 2981 | 2847 | 2860 | 2789 | 2848 | 2766 | — | 1992 |
| | 4 | 3495 | 3187 | 3252 | 3064 | 2826 | — | 2725 | 2903 | 2926 | 2866 | 2988 | 1995 |
| | 5 | 3416 | 3014 | 2991 | 2968 | 2928 | 2563 | 2895 | 2836 | 2836 | 2796 | 2901 | 1927 |
| | 6 | 3286 | 2996 | — | 2956 | 2982 | 2945 | 2853 | — | 2792 | 2730 | 2863 | 2024 |
| | 7 | 3256 | 2965 | 2990 | 2929 | 2875 | 2966 | 2947 | 2634 | 2734 | 2636 | 2887 | 1870 |
| | 8 | 3291 | 3064 | — | 3005 | 2916 | 2950 | 2986 | — | 2887 | 2804 | 2957 | 1884 |
| | M | 3389 | 3069 | — | 3000 | 2923 | 2796 | 2811 | 2839 | 2818 | 2760 | 2893 | 1971 |
| | sd | 82 | 68 | — | 43 | 69 | 141 | 76 | 47 | 81 | 67 | 78 | 39 |

Santos apontou, em sua tese, que os formantes das vogais no canto popular não são alterados em relação à fala, ao contrário do que acontece com o canto lírico. O trabalho retoma conceitos fonético-acústicos básicos, mas que, segundo o autor, podem confundir alguns leitores, principalmente os iniciantes:

> Na análise acústico-articulatória da relação entre fala e canto: as diferenças entre o padrão formântico da fala e o do canto erudito ocorrem, quase que exclusivamente, devido às articulações específicas exigidas pelas técnicas desta última modalidade de canto, e não pelo fato de se tratar de canto de maneira geral (popular ou erudito), ou seja, não se deve ao fato de se tratar, simplesmente, de um objeto do universo musical (SANTOS, 2017, p. 96).

A seguir, vamos observar a presença ou não de um padrão formântico na fala do sujeito e comparar com o canto. Poderemos, assim, verificar se ocorreram alterações como a elevação de F1 para quase todas as vogais cantadas, como ocorreu em Raposo de Medeiros (2002), ou se o padrão formântico se manteve como em Santos (2017).

## 3.2. Análise dos dados

Tínhamos, inicialmente, a hipótese de que os valores dos formantes da fala seriam elevados, pois, como já mencionamos anteriormente, a atriz produziu uma fala gritada em diversos trechos do texto. Para produzir essa fala a informante realizou o abaixamento da mandíbula, manobra articulatória que eleva os valores de F1, nas diferentes vogais. No entanto, ao iniciarmos a análise da sentença 24, trecho que pareceia ter mais realizações de fala normal, ou seja, não gritada, observou-se, também, a incidência de valores elevados de F1, o que nos leva a crer que mesmo nesta porção do texto (que nos pareceu uma fala normal) ela realizou o abaixamento da mandíbula em alguns casos.

Apresentaremos, a seguir, uma tabela geral com os valores obtidos de F0, F1, F2 e F3 das vogais-alvo [a] [e] [ɛ] [i] [ɔ] [o] [u] em posição tônica do português brasileiro, em sua porção mais estável. Em alguns casos, não foi possível medir a vogal tônica nas duas modalidades, fala e canto, uma vez que os segmentos produzidos na fala não apresentaram a mesma intensidade no sinal no canto e vice-versa. Esclarecemos que foi possível segmentar e medir a vogal tônica de alguns ditongos, mas em algumas ocorrências a vogal apresentou-se bastante reduzida e não foi considerada. Por fim, excluímos das análises as vogais nasais e nasalizadas pela complexidade da sua ressonância.

Segue abaixo a tabela com os valores extraidos dos formantes de canto e fala:

**Tabela 2. Vogais do Português Brasileiro – Tônicas:**

| VALORES DOS FORMANTES em Hz | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **FALA** | | | | | | **CANTO** | | | |
| **Sent.** | **vogal** | **F0** | **F1** | **F2** | **F3** | **F0** | **F1** | **F2** | **F3** |
| **1.** | [e] | 428 | 879 | 2078 | 2794 | 376 | 805 | 2154 | 2999 |
| | [e] | 449 | 910 | 2162 | 3067 | 371 | 828 | 2221 | 3144 |
| **2.** | [ɔ] | 415 | 1059 | 1610 | 2905 | 295 | 891 | 1490 | 2816 |
| | [e] | 425 | 864 | 2024 | 2711 | 355 | 745 | 2199 | 2728 |
| **3.** | [ɔ] | 390 | 1140 | 1593 | 3059 | 299 | 910 | 1472 | 2701 |
| | [e] | 396 | 828 | 2305 | 3194 | 298 | 654 | 2333 | 2839 |
| | [e] | 336 | 684 | 2314 | 3063 | 341 | 694 | 2351 | 3022 |
| **4.** | [ɛ] | 393 | 1153 | 1993 | 3067 | 295 | 899 | 2221 | 2924 |
| | [e] | 383 | 856 | 2187 | 3029 | 352 | 750 | 2274 | 2823 |
| **5.** | [a] | 397 | 1197 | 1657 | 2770 | 264 | 1090 | 1630 | 2922 |
| **6.** | [e] | 380 | 800 | 2194 | 2970 | 374 | 823 | 2236 | 3229 |
| | [e] | 407 | 1031 | 2024 | 3026 | 375 | 821 | 2237 | 3219 |

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **7** | [ɛ] | 406 | 1104 | 1996 | 3085 | 287 | 858 | 2039 | 2889 |
| | [e] | 411 | 845 | 1609 | 3068 | 293 | 779 | 1844 | 2771 |
| **8.** | [e] | 337 | 691 | 2269 | 2919 | 306 | 677 | 2338 | 2930 |
| | [u] | 313 | 583 | 1606 | 2874 | 377 | 688 | 1244 | 3151 |
| **9** | [a] | 297 | 1166 | 1786 | 2945 | 293 | 1036 | 1811 | 2925 |
| | [u] | 317 | 352 | 1013 | 2970 | 302 | 419 | 1211 | 3039 |
| | [u] | 235 | 379 | 1139 | 2887 | 374 | 1131 | 3338 | 4063 |
| **10.** | [ɛ] | 261 | 797 | 2277 | 2868 | 310 | 950 | 2142 | 3044 |
| **11.** | [a] | 231 | 1060 | 1681 | 2676 | 379 | 1140 | 1622 | 2611 |
| | [e] | 234 | 560 | 1639 | 2801 | 306 | 673 | 1617 | 3013 |
| **12.** | [e] | 333 | 700 | 2300 | 2887 | 242 | 544 | 2429 | 2960 |
| **13.** | [e] | 444 | 924 | 2272 | 3006 | 379 | 814 | 2221 | 3123 |
| | [e] | 343 | 694 | 2298 | 2732 | 378 | 839 | 2244 | 3166 |
| **14.** | [ɔ] | 382 | 994 | 1611 | 2366 | 284 | 852 | 1456 | 2887 |
| | [e] | 239 | 546 | 1910 | 2776 | 302 | 792 | 1889 | 2709 |
| | [i] | 325 | 405 | 2626 | 3316 | 346 | 727 | 2767 | 3445 |

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **15.** | [o] | 275 | 596 | 1091 | 3029 | 340 | 732 | 1368 | 3061 |
| **16.** | [i] | 362 | 378 | 2175 | 2858 | 300 | 339 | 2541 | 3142 |
| | [ɛ] | 341 | 944 | 1853 | 2999 | 294 | 914 | 2065 | 2889 |
| | [o] | 376 | 795 | 1176 | 3189 | 321 | 718 | 1301 | 3048 |
| **17.** | [o] | 386 | 820 | 1485 | 3134 | 252 | 637 | 1257 | 3013 |
| | [a] | 291 | 997 | 1520 | 3163 | 276 | 1029 | 1611 | 2985 |
| | [ɛ] | 326 | 1031 | 2081 | 2978 | 299 | 896 | 2108 | 2950 |
| **18.** | [a] | 344 | 1189 | 1801 | 2433 | 233 | 1001 | 1637 | 3028 |
| | [o] | 260 | 707 | 1121 | 2595 | 299 | 1002 | 1182 | 3384 |
| | [i] | 259 | 366 | 2327 | 3052 | 344 | 554 | 2417 | 3071 |
| | [o] | 261 | 713 | 1116 | 2598 | 299 | 1002 | 1182 | 3384 |
| **19.** | [o] | 261 | 642 | 1121 | 2966 | 356 | 806 | 1444 | 3091 |
| **20.** | [a] | 244 | 968 | 1580 | 2394 | 275 | 883 | 1689 | 2939 |
| | [o] | 252 | 512 | 1020 | 2879 | 378 | 902 | 1456 | 3104 |
| **21.** | [a] | 212 | 1084 | 1878 | 2507 | 249 | 975 | 1793 | 2968 |
| | [ɛ] | 288 | 851 | 2057 | 3028 | 298 | 892 | 2153 | 2953 |

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **22.** | [ɛ] | 156 | 661 | 2062 | 2903 | 302 | 908 | 2140 | 3054 |
| **23.** | [a] | 235 | 1147 | 1656 | 2957 | 247 | 1006 | 1566 | 2742 |
| | [e] | 167 | 410 | 2345 | 2946 | 376 | 776 | 2212 | 2954 |
| **24.** | [a] | 205 | 1009 | 1696 | 2767 | 304 | 1197 | 1630 | 2684 |
| | [o] | 235 | 1147 | 1656 | 2956 | 296 | 625 | 1192 | 2975 |
| **25.** | [e] | 263 | 571 | 1984 | 2864 | 299 | 633 | 2343 | 2976 |
| | [e] | 227 | 498 | 2378 | 2988 | 251 | 537 | 2378 | 2935 |
| **26.** | [e] | 327 | 684 | 1932 | 2925 | 299 | 638 | 2350 | 2980 |
| | [e] | 319 | 693 | 1285 | 2880 | 370 | 763 | 2191 | 2865 |
| **27.** | [ɔ] | 335 | 873 | 1345 | 2640 | 367 | 966 | 1467 | 3027 |
| | [a] | 385 | 1177 | 1706 | 3101 | 369 | 1113 | 1724 | 2986 |
| | [o] | 359 | 762 | 1173 | 2756 | 298 | 658 | 1204 | 2985 |
| **28.** | [a] | 241 | 927 | 1686 | 2993 | 297 | 1159 | 1556 | 2622 |
| | [o] | 267 | 560 | 1082 | 2902 | 253 | 541 | 1022 | 3036 |
| **29.** | [o] | 267 | 558 | 1082 | 2900 | 253 | 541 | 1022 | 2980 |
| | [e] | 167 | 410 | 2344 | 2948 | 249 | 524 | 2392 | 2933 |

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **30.** | [e] | 288 | 609 | 2260 | 2955 | 327 | 683 | 2265 | 2991 |
| | [e] | 385 | 812 | 1938 | 2987 | 375 | 775 | 2234 | 2992 |
| **31.** | [e] | 311 | 665 | 2040 | 2734 | 327 | 683 | 2265 | 2991 |
| | [o] | 271 | 561 | 1062 | 2790 | 372 | 826 | 1413 | 3088 |
| **32.** | [e] | 233 | 493 | 2015 | 2530 | 296 | 640 | 2324 | 2970 |
| **33.** | [a] | 203 | 851 | 1692 | 2765 | 293 | 1151 | 1673 | 2938 |
| | [e] | 201 | 485 | 2140 | 2811 | 293 | 624 | 2319 | 2995 |
| **34.** | [o] | 221 | 458 | 895 | 2892 | 252 | 557 | 1021 | 3035 |
| | [e] | 153 | 434 | 1901 | 2528 | 302 | 667 | 2129 | 2872 |
| **35.** | [a] | 187 | 918 | 1755 | 2781 | 294 | 1161 | 1670 | 2974 |
| | [i] | 345 | 362 | 2719 | 3193 | 254 | 375 | 2726 | 3002 |
| | [e] | 235 | 498 | 2101 | 2742 | 292 | 621 | 2297 | 3008 |
| **36.** | [o] | 350 | 754 | 1276 | 2945 | 251 | 543 | 1015 | 3020 |
| | [e] | 207 | 437 | 2277 | 2780 | 305 | 641 | 2176 | 2896 |
| **37.** | [a] | 236 | 974 | 1585 | 2441 | 286 | 1141 | 1699 | 2908 |
| | [i] | 325 | 355 | 2601 | 3167 | 255 | 427 | 2566 | 3022 |

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | [e] | 283 | 596 | 2212 | 2686 | 297 | 624 | 2340 | 2983 |
| **38.** | [e] | 231 | 480 | 2144 | 2657 | 302 | 649 | 2220 | 2924 |
| **39.** | [a] | 209 | 760 | 2040 | 2895 | 298 | 1183 | 1582 | 2945 |
| | [i] | 264 | 347 | 2343 | 2952 | 249 | 404 | 2653 | 3001 |
| | [e] | 191 | 410 | 2154 | 2769 | 296 | 663 | 2169 | 2854 |
| **40.** | [i] | 235 | 398 | 1099 | 3061 | 254 | 713 | 2808 | 3400 |

Adiante algumas figuras que demonstram como as vogais foram segmentadas para que fossem extraídos os formantes:

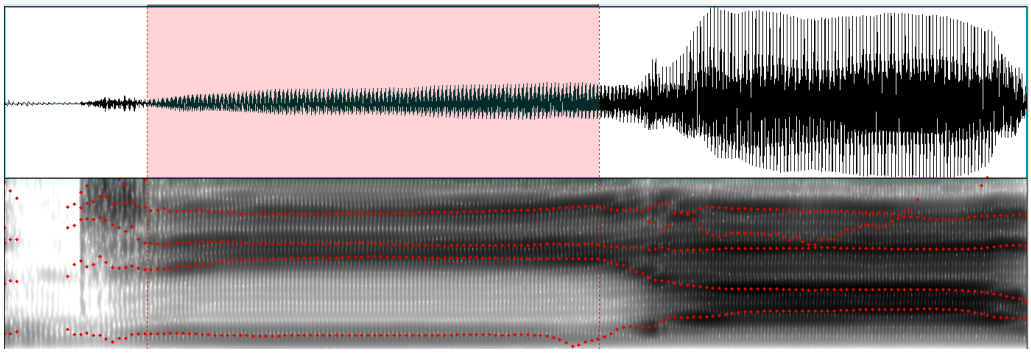

**Figura 1. Vogal [i] tônica da palavra [d'ia] cantada – sentença 35.**

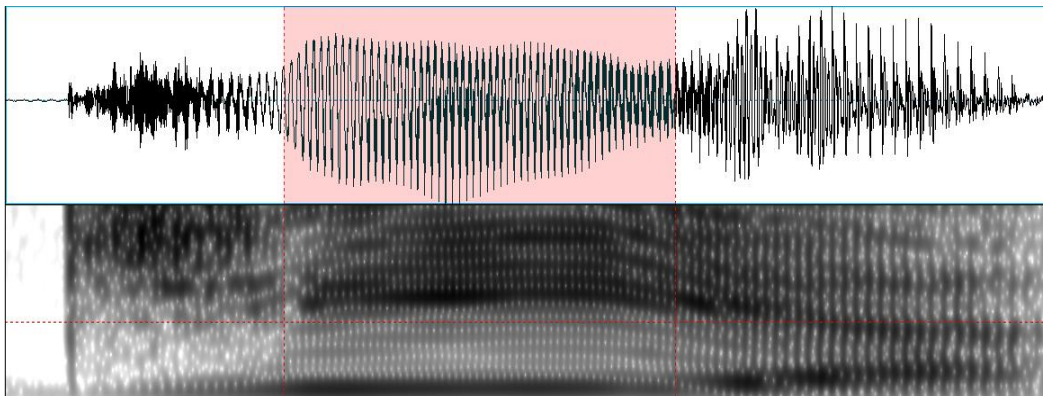

**Figura 2. Vogal [i] tônica da palavra [d'ia] falada – sentença 35**

### 3.3. Análise por vogais

Nesta seção poderemos observar o comportamento das vogais na fala e comparar com o canto, a fim de compreender o funcionamento da fala da atriz. Note que em muitos momentos os valores de F1 da fala estão elevados e praticamente se equiparam aos valores do canto, na contramão dos dados da pesquisa de Santos (2017), nos quais o padrão formântico da fala se assemelhou ao padrão do canto.

A fala produzida pelo sujeito apresenta uma particularidade em relação aos achados de Raposo de Medeiros (2002), o trabalho apresentou a ocorrência de elevação de F1 em todas as vogais exceto em [a], o que não ocorreu em nossos dados, uma vez que os valores de F1 de [a] se elevaram.

Nas vogais [e], [ɛ], [o] e [ɔ] podemos observar alteração nos valores dos formantes. Há alguns momentos em que o texto requer mais energia na produção das vogais, resultado da atuação necessária em dado momento da peça. Ou seja, quando existe um aumento da intensidade do sinal os valores, em relação à fala normal, se elevam, e em outros momentos a fala mantém os valores de F1, F2 e F3 não elevados. Já a vogal [i] não apresentou elevação dos valores em relação ao canto, assim como a vogal [u] em suas poucas ocorrências. O F0 corrobora a tendência de aumento da intensidade do sinal em alguns trechos, e foi valioso para entender qual a característica de qualidade de voz da atriz[5]. Podemos observar a movimentação dos valores de F1, F2 e F3 nas tabelas e gráficos abaixo:

**Tabela 3. Vogal [a]:**

| **Valores em Hz** | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **FALA** | | | | | | **CANTO** | | | |
| **sent.** | **vogal** | **F0** | **F1** | **F2** | **F3** | **F0** | **F1** | **F2** | **F2** |
| **5.** | [a] | 397 | 1197 | 1657 | 2770 | 264 | 1090 | 1630 | 2922 |
| **9** | [a] | 297 | 1166 | 1786 | 2945 | 293 | 1036 | 1811 | 2925 |

[5] O tema será melhor desenvolvido no próximo capítulo.

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **11.** | [a] | 231 | 1060 | 1681 | 2676 | 379 | 1140 | 1622 | 2611 |
| 17. | [a] | 291 | 997 | 1520 | 3163 | 276 | 1029 | 1611 | 2985 |
| **18.** | [a] | 344 | 1189 | 1801 | 2433 | 233 | 1001 | 1637 | 3028 |
| **20.** | [a] | 244 | 968 | 1580 | 2394 | 275 | 883 | 1689 | 2939 |
| **21.** | [a] | 212 | 1084 | 1878 | 2507 | 249 | 975 | 1793 | 2968 |
| **23.** | [a] | 235 | 1147 | 1656 | 2957 | 247 | 1006 | 1566 | 2742 |
| **24.** | [a] | 205 | 1009 | 1696 | 2767 | 304 | 1197 | 1630 | 2684 |
| **27.** | [a] | 385 | 1177 | 1706 | 3101 | 369 | 1113 | 1724 | 2986 |
| **28.** | [a] | 241 | 927 | 1686 | 2993 | 297 | 1159 | 1556 | 2622 |
| **33.** | [a] | 203 | 851 | 1692 | 2765 | 293 | 1151 | 1673 | 2938 |
| **35.** | [a] | 187 | 918 | 1755 | 2781 | 294 | 1161 | 1670 | 2974 |
| **37.** | [a] | 236 | 974 | 1585 | 2441 | 286 | 1141 | 1699 | 2908 |
| **39.** | [a] | 209 | 760 | 2040 | 2895 | 298 | 1183 | 1582 | 2945 |

**Tabela 4. Vogal [e]:**

| Valores em Hz | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **FALA** | | | | | | **CANTO** | | | |
| **sent.** | **vogal** | **F0** | **F1** | **F2** | **F3** | **F0** | **F1** | **F2** | **F2** |
| **1.** | [e] | 428 | 879 | 2078 | 2794 | 376 | 805 | 2154 | 2999 |
| **1.** | [e] | 449 | 910 | 2162 | 3067 | 371 | 828 | 2221 | 3144 |
| **2.** | [e] | 425 | 864 | 2024 | 2711 | 355 | 745 | 2199 | 2728 |
| **3.** | [e] | 396 | 828 | 2305 | 3194 | 298 | 654 | 2333 | 2839 |
| **3.** | [e] | 336 | 684 | 2314 | 3063 | 341 | 694 | 2351 | 3022 |
| **4.** | [e] | 383 | 856 | 2187 | 3029 | 352 | 750 | 2274 | 2823 |
| **6.** | [e] | 380 | 800 | 2194 | 2970 | 374 | 823 | 2236 | 3229 |
| **6.** | [e] | 407 | 1031 | 2024 | 3026 | 375 | 821 | 2237 | 3219 |
| **7.** | [e] | 411 | 845 | 1609 | 3068 | 293 | 779 | 1844 | 2771 |
| **8.** | [e] | 337 | 691 | 2269 | 2919 | 306 | 677 | 2338 | 2930 |
| **11.** | [e] | 234 | 560 | 1639 | 2801 | 306 | 673 | 1617 | 3013 |
| **12.** | [e] | 333 | 700 | 2300 | 2887 | 242 | 544 | 2429 | 2960 |
| **13.** | [e] | 444 | 924 | 2272 | 3006 | 379 | 814 | 2221 | 3123 |

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **13.** | [e] | 343 | 694 | 2298 | 2732 | 378 | 839 | 2244 | 3166 |
| **14.** | [e] | 239 | 546 | 1910 | 2776 | 302 | 792 | 1889 | 2709 |
| **23.** | [e] | 167 | 410 | 2345 | 2946 | 376 | 776 | 2212 | 2954 |
| **25.** | [e] | 263 | 571 | 1984 | 2864 | 299 | 633 | 2343 | 2976 |
| **25.** | [e] | 227 | 498 | 2378 | 2988 | 251 | 537 | 2378 | 2935 |
| **26.** | [e] | 327 | 684 | 1932 | 2925 | 299 | 638 | 2350 | 2980 |
| **26.** | [e] | 319 | 693 | 1285 | 2880 | 370 | 763 | 2191 | 2865 |
| **29.** | [e] | 167 | 410 | 2344 | 2948 | 249 | 524 | 2392 | 2933 |
| **30.** | [e] | 288 | 609 | 2260 | 2955 | 327 | 683 | 2265 | 2991 |
| **30.** | [e] | 385 | 812 | 1938 | 2987 | 375 | 775 | 2234 | 2992 |
| **31.** | [e] | 311 | 665 | 2040 | 2734 | 327 | 683 | 2265 | 2991 |
| **32.** | [e] | 233 | 493 | 2015 | 2530 | 296 | 640 | 2324 | 2970 |
| **33.** | [e] | 201 | 485 | 2140 | 2811 | 293 | 624 | 2319 | 2995 |
| **34.** | [e] | 153 | 434 | 1901 | 2528 | 302 | 667 | 2129 | 2872 |
| **35.** | [e] | 235 | 498 | 2101 | 2742 | 292 | 621 | 2297 | 3008 |
| **36** | [e] | 207 | 437 | 2277 | 2780 | 305 | 641 | 2176 | 2896 |
| **37.** | [e] | 283 | 596 | 2212 | 2686 | 297 | 624 | 2340 | 2983 |

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **38.** | [e] | 231 | 480 | 2144 | 2657 | 302 | 649 | 2220 | 2924 |

**Tabela 5. Vogal [ɛ]:**

| **Valores em Hz** | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **FALA** | | | | | | **CANTO** | | | |
| **sent.** | **vogal** | **F0** | **F1** | **F2** | **F3** | **F0** | **F1** | **F2** | **F2** |
| **4.** | [ɛ] | 393 | 1153 | 1993 | 3067 | 295 | 899 | 2221 | 2924 |
| **7** | [ɛ] | 406 | 1104 | 1996 | 3085 | 287 | 858 | 2039 | 2889 |
| **10.** | [ɛ] | 261 | 797 | 2277 | 2868 | 310 | 950 | 2142 | 3044 |
| **16.** | [ɛ] | 341 | 944 | 1853 | 2999 | 294 | 914 | 2065 | 2889 |
| **17.** | [ɛ] | 326 | 1031 | 2081 | 2978 | 299 | 896 | 2108 | 2950 |
| **21.** | [ɛ] | 288 | 851 | 2057 | 3028 | 298 | 892 | 2153 | 2953 |
| **22.** | [ɛ] | 156 | 661 | 2062 | 2903 | 302 | 908 | 2140 | 3054 |

**Tabela 6. Vogal [o]:**

| Valores em Hz | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **FALA** | | | | | | **CANTO** | | | |
| **sent.** | **vogal** | **F0** | **F1** | **F2** | **F3** | **F0** | **F1** | **F2** | **F2** |
| **15.** | [o] | 275 | 596 | 1091 | 3029 | 340 | 732 | 1368 | 3061 |
| **16.** | [o] | 376 | 795 | 1176 | 3189 | 321 | 718 | 1301 | 3048 |
| **17.** | [o] | 386 | 820 | 1485 | 3134 | 252 | 637 | 1257 | 3013 |
| **18.** | [o] | 260 | 707 | 1121 | 2595 | 299 | 1002 | 1182 | 3384 |
| **18.** | [o] | 261 | 713 | 1116 | 2598 | 299 | 1002 | 1182 | 3384 |
| **19.** | [o] | 261 | 642 | 1121 | 2966 | 356 | 806 | 1444 | 3091 |
| **20.** | [o] | 252 | 512 | 1020 | 2879 | 378 | 902 | 1456 | 3104 |
| **20.** | [o] | 235 | 1147 | 1656 | 2956 | 296 | 625 | 1192 | 2975 |
| **27.** | [o] | 359 | 762 | 1173 | 2756 | 298 | 658 | 1204 | 2985 |
| **28.** | [o] | 267 | 560 | 1082 | 2902 | 253 | 541 | 1022 | 3036 |
| **29.** | [o] | 267 | 558 | 1082 | 2900 | 253 | 541 | 1022 | 2980 |
| **31** | [o] | 271 | 561 | 1062 | 2790 | 372 | 826 | 1413 | 3088 |
| **34.** | [o] | 221 | 458 | 895 | 2892 | 252 | 557 | 1021 | 3035 |
| **36.** | [o] | 350 | 754 | 1276 | 2945 | 251 | 543 | 1015 | 3020 |

**Tabela 7. Vogal [ɔ]:**

| Valores em Hz | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **FALA** | | | | | | **CANTO** | | | |
| **sent.** | **vogal** | **F0** | **F1** | **F2** | **F3** | **F0** | **F1** | **F2** | **F2** |
| **2.** | [ɔ] | 415 | 1059 | 1610 | 2905 | 295 | 891 | 1490 | 2816 |
| **3.** | [ɔ] | 390 | 1140 | 1593 | 3059 | 299 | 910 | 1472 | 2701 |
| **14.** | [ɔ] | 382 | 994 | 1611 | 2366 | 284 | 852 | 1456 | 2887 |
| **27.** | [ɔ] | 335 | 873 | 1345 | 2640 | 367 | 966 | 1467 | 3027 |

**Tabela 8. Vogal [u]:**

| Valores em Hz | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **FALA** | | | | | | **CANTO** | | | |
| **sent.** | **vogal** | **F0** | **F1** | **F2** | **F3** | **F0** | **F1** | **F2** | **F2** |
| **8.** | [u] | 313 | 583 | 1606 | 2874 | 377 | 688 | 1244 | 3151 |
| **9.** | [u] | 317 | 352 | 1013 | 2970 | 302 | 419 | 1211 | 3039 |
| **9.** | [u] | 235 | 379 | 1139 | 2887 | 374 | 1131 | 3338 | 4063 |

Nos gráficos abaixo é possível visualizar melhor o padrão formântico das vogais faladas e cantadas. A partir da análise qualitativa da dispersão que se vê na área do gráfico 1,

é possível dizer que as vogais da fala apresentam variação em sua produção, o que resulta em valores muitos diferentes intravogais – por exemplo entre as vogais [e]. Algumas delas apresentam F1 altíssimo, como é o caso daquelas produzidas nas sentenças de 1 a 7, principalmente. Atribuímos esse aumento inesperado do valor do primeiro formante ao abaixamento da mandíbula para a produção da fala gritada.

É interessante, também, na observação do gráfico do canto (Gráfico 2), notar que as vogais [a], [ɛ] e [ɔ] apresentam seus valores mais concentrados, enquanto as demais vogais cantadas, as vogais altas, tendem a se dispersar mesmo quando cantadas. De qualquer forma, na comparação entre os gráficos, fica claro que houve mudanças na articulação da fala, enquanto no canto optou-se pela manutenção da articulação: ou seja, inferimos, pelos valores de F1, que o canto valeu-se do abaixamento da mandíbula, mas não tanto quanto a fala gritada valeu-se dessa mesma manobra articulatória.

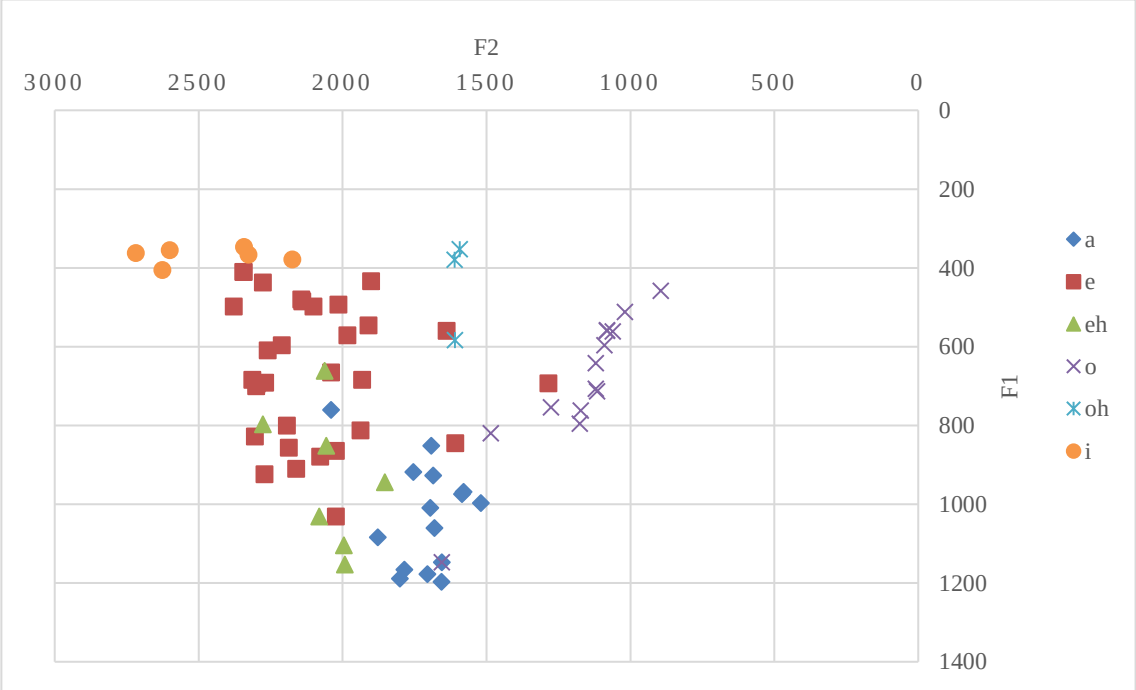


Gráfico 1. Vogais do português brasileiro em posição tônica – FALA

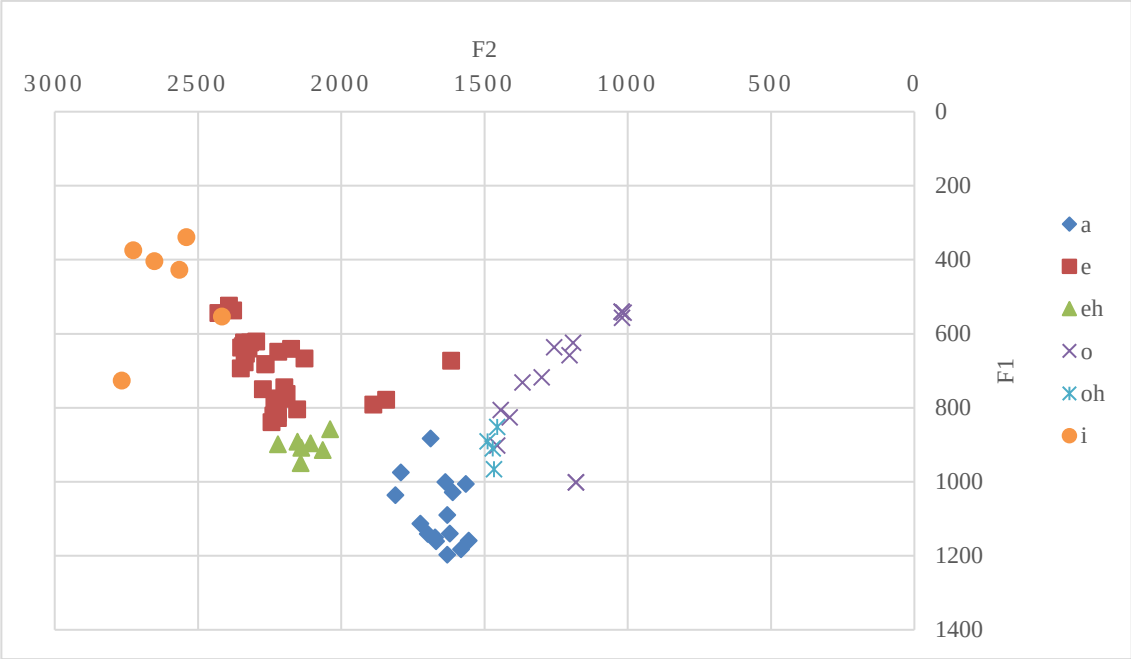


Gráfico 2. Vogais do português brasileiro em posição tônica – CANTO

Com base nos valores apresentados em Kent e Read (2015), Miranda e Meirelles (2012) e Martins (1998) os nossos dados apresentam uma tendência na elevação dos valores do primeiro formante da fala em comparação ao canto. Essa tendência está relacionada à qualidade de voz da atriz e à fala que denominamos gritada, que será melhor investigada a seguir.

# 4. QUALIDADE DE VOZ: APRECIAÇÃO DA VOZ GRITADA NA FALA

A qualidade de voz é definida por Laver (1980), como o conjunto de todas as características vocais que estão relacionadas à fala. A ideia de qualidade vocal aborda, também, aspectos contínuos da fala que carregam informações sobre características sociais, psicológicas e até mesmo físicas do falante. Cada qualidade vocal identificada pelo autor corresponde a uma postura articulatória diferente, e podemos dizer que uma determinada qualidade vocal se mantém até que ocorra a necessidade de mudança de postura articulatória. As posturas articulatórias, com seus resultados sonoros, são características de grupos sociais e regionais (LAVER, 1980).

Acusticamente, a qualidade de voz é observada através da frequência fundamental, da amplitude e do comportamento dos harmônicos, definidos de acordo com os ajustes do trato vocal, inclusive a vibração das pregas vocais, o tamanho e o formato da cavidade de ressonância e a textura das paredes (FANT, 1960; PINHO, 1998). *Setting vocal* é o nome que se dá à configuração mais recorrente do trato vocal de um falante, consequência de um ajuste. Os *settings* têm entre os seus componentes o formato e o volume das cavidades oral, faríngea e nasal (que moldam o trato vocal), o formato de maxila e mandíbula, o tamanho e o formato dos dentes, o volume da língua, a constituição de formato de maxila estrutural e mecânica da laringe, bem como o volume e a forma do sistema respiratório muscular. (ABERCROMBIE, 1967; LAVER, 1981). Entre os ajustes possíveis para determinar uma qualidade de voz, o ajuste neutro é a referência da qual resultam todos os outros ajustes. Na posição neutra, o trato vocal não deve sofrer nenhuma ação da musculatura. (LAVER, 1980; LAVER et al., 1981).

Laver (1980) apresenta algumas configurações do ajuste vocal neutro, chamado também de modal: os lábios não estão projetados e a laringe não se encontra nem abaixada nem levantada. O diâmetro do trato vocal supralaríngeo se mantém praticamente uniforme ao longo do seu comprimento. As articulações orais anteriores são realizadas pela lâmina da língua. A raiz da língua não está nem avançada nem recuada. Não há constrições no trato vocal. A mandíbula não está acentuadamente aberta nem fechada.

Ao todo, Laver descreveu 53 tipos de ajustes de qualidade de voz, que foram agrupados em laríngeos e supralaríngeos. Os ajustes laríngeos estão relacionados à fonação, e o autor descreveu três parâmetros de tensão muscular no controle laríngeo: tensão adutora, compressão medial e tensão longitudinal. Neste grupo se incluem ajustes supraglóticos que determinam as alterações de forma e dimensão. Os ajustes supralaríngeos se dividem entre os longitudinais, que promovem as mudanças na extensão do trato vocal, e os latitudinais, que são as tendências

de manutenção da constrição no diâmetro de algum ponto do trato vocal. Essas alterações acontecem devido à ação de órgãos divididos nos seguintes grupos: labiais, mandibulares, linguais e faríngeos (LAVER, 1980).

Observamos que o nosso *corpus* apresenta características do falar típico nordestino, sendo plausível aferir que a escolha por esse modo de falar advém da influência que o autor Marcelino Freire, que é pernambucano, tem sobre o Grupo Clariô. Já foi dito que Marcelino inspirou a peça da qual recortamos a canção estudada. Através dos achados de Laver, procuramos relacionar a fala nordestina, tal como a produzida para este estudo, com a voz metálica. A voz metálica pode ser identificada por muitas pessoas como indesejável, por ser considerada aguda e irritante. Todavia, como afirma Eliana Hanayama (2003), esse recurso de voz pode ser útil no teatro ou em determinados tipos de canto, como o sertanejo, *country* americano e o canto nordestino.

Além disso, a voz metálica auxilia na projeção vocal em ambientes ruidosos ou sem a acústica adequada (PINHO, 1998), que é o caso do grupo estudado. As peças do Clariô são encenadas sem amplificação e muitas vezes em ambientes abertos e ruidosos. Por essa razão, podemos crer que algumas manobras articulatórias são utilizadas para dar mais volume à voz.

O abaixamento da mandíbula (maior abertura da cavidade oral), por exemplo, pode ser entendido como a manobra que faz a alteração necessária no trato vocal a fim de dar à voz o volume esperado para o canto no teatro (SUNDBERG, 1977).

Hanayama (2003), em seus estudos sobre voz metálica, destacou que essa qualidade de voz pode, deliberadamente, desenvolver-se e ser eficiente em alguns casos. A autora dá exemplos como o de um orador ao fazer seu discurso, um ator numa peça de teatro e alguns estilos de canto. Essa qualidade pode aparecer, também, quando o indivíduo se torna tenso e faz constrição da faringe como parte de uma tensão global (PINHO, 1998).

Ao fazer a comparação entre a voz metálica e a voz chamada de oral, Hanayama (2003) concluiu que, estatisticamente, não houve mudança significativa de F1, tanto em relação à frequência quanto à amplitude, mas houve mudança significativa de amplitude de F2, F3 e F4 e houve deslocamento significativo de F2 em direção às frequências agudas. A autora observou, também, uma significativa elevação de amplitude de F3 e F4 (maior intensidade correlacionada), além da incidência relevante de ajustes do trato vocal, tais como abaixamento velar, medialização de paredes faríngeas, elevação laríngea e constrição ariepiglótica e lateral.

O estudo aponta que a voz metálica (voz metal) apresenta um aumento significativo da amplitude em F3 e F4 em relação ao F1. Essa característica acústica confere à voz metálica eficiência e potência em determinados ambientes e situações.

## 4.1. Fala Gritada

Ao analisar e nomear nossos dados como fala gritada, sentimos a necessidade de verificar como esse fenômeno era descrito na literatura e, assim, conhecer as características desse tipo de fala. O artigo *Analysis and Synthesis of Shouted Speech*, de Raitio et. al (2013), expõe uma análise das propriedades acústicas do discurso gritado em comparação com as da fala normal em finlandês – que levou os autores a identificarem grandes diferenças entre os dois tipos. Para os autores, a fala gritada é o modo mais intenso de produção vocal, geralmente usado para aumentar a relação sinal-ruído (SNR). Gritar pode ser uma forma de vencer que se impõem ao nos comunicarmos a distância ou sob a interferência de algum barulho. O ato de gritar também pode ser utilizado para expressar emoções ou intenções, sendo um fenômeno voluntário e de grande esforço vocal (RAITIO et al., 2013).

O artigo citado acima aborda, também, aspectos de inteligibilidade: o discurso gritado é mais inteligível em relação à fala normal na presença de ruído. Todavia, ressalva que gritos extremos podem ser menos inteligíveis. A fala gritada foi caracterizada pelos autores da seguinte forma:

*In addition to a large increase in SPL, shouting is characterized by a higher fundamental frequency (F0) due to increased subglottal pressure and vocal fold tension. The F0 contour also shows less variety as F0 tends to saturate towards high values due to physical constraints, due to which F0 contours of different speakers also become similar to each other. The relative length of the glottal closing phase decreases as the vocal effort is increased* (RAITIO et al., 2013, p.1).

Ao produzirem-se gritos, os sons vozeados tendem a alongar-se, e os desvozeados ficam mais curtos. Na fala gritada os primeiros dois formantes, especialmente o primeiro, são deslocados, fazendo com que as vogais se tornem mais parecidas umas com as outras. Existem algumas possibilidades para a investigação da qualidade de voz. Entre elas, uma é apresentada por Laver, de acordo com o conjunto de característica da voz; outra possibilidade é a apresentada por Meireles, que, em suas análises acústicas, utilizou o *software* VoiceSauce, nesta abordagem automatizada o programa analisa um conjunto de parâmetros.

Meireles (2016), com o objetivo de investigar a interação entre vozes masculinas agudas (366 a 666 Hz) e modos complexos de fonação, começou a desenvolver um programa de pesquisa com foco na produção de voz, a fim de analisar a qualidade da voz em *heavy metal* agudo. O trabalho descreve as interações complexas e configurações de qualidade de voz no canto, por meio da análise perceptiva e acústica. Além disso, o estudo abordou também a correlação entre os dados acústicos e perceptivos sobre o canto. O autor apresenta uma descrição das configurações de fonação no estilo de canto *heavy metal*, como a voz modal com

rangidos (voz rangente). Esse tipo de configuração corresponde ao que se espera do estilo estudado, mas apresenta um parâmetro interessante que podemos observar em outros estilos de canto.

A voz modal, segundo Laver (1980), tem uma postura correspondente à “neutra”. Do ponto de vista articulatório, é muito próxima à do órgão fonador em repouso. O canto, por sua vez, distancia-se da voz modal, por exemplo, já que apresenta manobras articulatórias que resultam em alterações acústicas importantes.

Nesse estudo, o pesquisador observou também que os cantores profissionais se diferenciaram significativamente no que diz respeito à manutenção contínua de alta tensão no trato vocal e das pregas vocais, e que, por outro lado, nos cantores amadores, a manutenção foi intermitente e em menor grau. Os cantores experientes também mantiveram uma posição aberta da mandíbula e levantaram a postura vocal da laringe para alcançar as notas altas, enquanto tais ajustes não foram observados nos cantores amadores.

Já no artigo *Acoustic Analysis of Voice Quality in Iron Maiden’s Songs*”, Meireles e Raposo de Medeiros (2017) abordam a qualidade vocal em registros agudos. As análises foram feitas a partir de três canções de *heavy metal*, do grupo Iron Maiden, através da combinação dos programas *VoiceSauce e Praat.*

Os dados foram analisados a partir de doze parâmetros de qualidade de voz, e eles se mostraram capazes de discriminar duas grandes categorias de qualidade vocal: “*pre-scream*" e “*scream*". Dentre esses parâmetros estavam o F1 e o F2, e o resultado foi de acordo com o esperado nas hipóteses iniciais do artigo: F1 se eleva nas notas agudas, ou seja, na parte “*scream*” decorrente da correlação com a manobra articulatória de alargamento do trato vocal; F2 também se elevou no mesmo trecho, como consequência da articulação da língua (em posição mais anterior).

No artigo, Meireles e Raposo de Medeiros demonstram que o estudo da qualidade da voz no canto é importante, uma vez que a adoção dos parâmetros citados acima requer atenção especial nas análises da voz clínica, a fim de evitar futuras patologias de fala em decorrência de seu uso em cantos agudos. Essa observação pode ser interessante, também, no estudo da fala e do canto no teatro popular, uma vez que os atores e cantores não utilizam amplificação e o esforço gerado pode causar danos à voz.

Oliveira (1997), em seu trabalho sobre voz de grande intensidade no espaço cênico, analisa a voz do ator sobre o viés da fonoaudiologia. A voz utilizada no teatro exige técnica e uma lógica anatômica para não incorrer em esforços vocais (OLIVEIRA, 1997). A voz de grande intensidade para Oliveira (1997) é o grito e segundo o autor algumas etapas devem ser

seguidas durante a “aprendizagem técnica deste gesto vocal”, e tem características fisiológicas especificas como se segue:

(...) do ponto de vista da anatomia e da fisiologia, observamos uma tensão das pregas vocais e das estruturas localizadas sobre as mesmas. Como exemplos, podemos ressaltar um forte fechamento glótico (uma prega vocal apertada contra a outra), uma constrição das pregas ariepiglóticas (que vão das cartilagens aritenóideas à cartilagem epiglótica), apresentando um aumento ou uma diminuição do diâmetro ântero-posterior da região sobre as pregas vocais, de acordo com o tipo de som produzido (OLIVEIRA, 1997, p.2).

No estudo realizado com amostras espectrográficas dos sons do grito, do gemido e do choro no teatro, o autor analisou as curvas de entoação e de intensidade: “a amplitude normalmente aumenta, à medida que a frequência fundametal varia para o agudo, ” atestando, assim, que as variações de frequência foram mais marcantes do que as oscilações da intensidade.

Apurou-se, também, que os atores de teatro aumentam a intensidade (amplitude) da voz praticamente na mesma proporção que a altura (frequência) e concluiu que o grito é uma manifestação sonora que exige forte constrição glótica e supraglótica, demandando grande esforço articulatório da parte do emissor.

Oliveira (2004) acrescenta que, as descobertas feitas por ele são o produto de a “vivência aliada à teoria”, tendo como objetivo atender à preparação do ator em relação à “voz de grande intensidade no espaço cênico”.

Sobre o canto no teatro achamos em Lopes (2007) estudos a esse respeito. A autora destaca que a aproximação entre canto e a fala, proposta pela canção, transforma-a num instrumento bastante adequado para o estudo dos elementos e qualidades integrantes da voz. Na canção popular, podem ser encontrados os valores para o estabelecimento de conceitos e princípios relacionados à voz e à fala, e buscados os fundamentos para uma elaboração técnica da arte de dizer.

Os cantores e atores utilizam algumas técnicas vocais, que podem, fisiologicamente, ser produzidas com diferentes configurações do trato vocal (PECORARO et al., 2010). Dentre essas técnicas apontamos o *belting*, que é utilizado, por exemplo, por grandes produções do teatro musical da Broadway. A técnica é utilizada nas regiões mais agudas da voz.

Gonsalves et al. (2010) afirmam haver muitos estudos sobre voz cantada, porém, boa parte desses trabalhos estuda cantores de formação erudita, os quais são treinados por métodos de canto tradicionais e constituem minoria entre os cantores. Outros estilos de canto carecem

de mais estudos, pois, cada estilo musical tem características próprias e técnicas vocais específicas (MEIRELES, 2016).

## 4.2. Fala neutra

Aline Oliveira e Beatriz Raposo de Medeiros, em artigo de 2013 intitulado "Frequência fundamental e as emoções", definiram a fala neutra como "a forma habitual de leitura em voz alta", ou seja, sem inflexões "intencionais", definição que utilizaremos neste trabalho. Nesse artigo, as autoras assumem, após extensa revisão bibliográfica, a hipótese de que a F0 é o parâmetro fundamental para diferenciar as quatro emoções – alegria, raiva, medo e tristeza – da fala neutra. Assim, podemos dizer que a fala neutra tem como principal característica a pouca variação de F0.

## 4.3. Fala gritada *versus* fala normal

É importante aclarar que, neste estudo, fazemos uma diferença entre fala normal e fala gritada. A fala gritada – que apresenta, entre os parâmetros descritos na literatura, o aumento da intensidade do sinal como uma das principais características – opõe-se também à fala neutra no F0. Enquanto na fala gritada observamos elevação da F0, a fala neutra apresentou, em F0, pouca variação. Entretanto, a configuração neutra do trato vocal, tal como nos foi descrita por Laver, não caracterizou bem a fala não gritada que observamos nos dados. Ou seja, trata-se de uma fala menos gritada e não neutra, que foi nomeada por nós de fala normal.

## 4.4. Estudo auxiliar

Inicialmente, o objetivo deste estudo era comparar, à luz da fonética, a fala e o canto, buscando elucidar algumas questões de ordem acústica, principalmente no que dizia respeito ao padrão formântico das vogais inseridas nesses dois contextos. No entanto, aspectos da voz relacionados à qualidade de voz despontaram nos dados, como já dito no capítulo anterior. A fala gritada nos chamou a atenção, e consequentemente despertou-nos o interesse em observar o funcionamento desse tipo de fala em nossos dados.

Como foi descrito na metodologia, a nossa informante, no momento da gravação dos dados, produziu a fala gritada, fato que só pudemos observar no momento em que iniciamos o

tratamento dos dados coletados. Nesse momento, verificamos que não tínhamos os parâmetros de fala neutra da atriz, para que assim pudéssemos comparar os dois tipos de fala e analisarmos se o nosso achado corroborava o que a literatura nos mostrava a respeito da descrição e parametrização da fala gritada.

A atriz, que participou como sujeito desta pesquisa, não pôde retornar ao laboratório para uma segunda rodada de gravação, para captação de fala normal, por falta de horário na agenda. Coincidentemente, após a gravação dos dados sua carreira ganhou destaque nacional, incluindo peças em circuitos famosos, filmes e uma novela na Globo. Por esse motivo, e com o intuito de não perder sua valiosa contribuição, definimos que a coleta dos dados de fala neutra seria feita pela autora deste trabalho, que além de possuir formação em teatro possui qualidade vocal parecida com a da atriz (definição realizada através de oitiva cuidadosa).

Não seria possível, por questões específicas do método deste estudo, comparar duas vozes distintas, sem que ambas produzissem exatamente as mesmas condições de enunciado. No entanto, utilizamos os parâmetros acústicos dos dados da autora, apenas como uma referência possível de voz não gritada em relação aos valores dos formantes das vogais que foram extraídas e analisadas do referido texto teatral.

## 4.5. Análise dos dados do estudo auxiliar

### 4.5.1. fala neutra *versus* fala gritada

Nesta seção observaremos algumas sentenças, individualmente, comparando a fala neutra com a fala normal. As sentenças são bons exemplos para que possamos verificar os momentos em que a sujeito principal (a atriz) utiliza a fala gritada e a fala normal. A comparação será realizada tendo como referência os valores extraídos dos dados da autora, que chamaremos a partir de agora de atriz auxiliar.

Comparar duas vozes diferentes em um estudo não é usual, mas julgamos a qualidade vocal de ambas parecidas, e nos propusemos a utilizar os parâmetros acústicos dos dados da sujeito auxiliar como referência aos valores dos formantes das vogais que constam nas tabelas de Kent e Read (2015), Miranda e Meirelles (2012) e Martins (1998).

A decisão de relacionar duas vozes distintas deu-se, também, para que a contribuição que os dados nos trouxeram sobre a fala gritada não se perdesse ou ficasse de fora da discussão. Os valores dos formantes extraídos da gravação da fala da atriz auxiliar foram verificados um

a um, para que pudéssemos conferir se o padrão formântico do estudo auxiliar estava dentro do esperado para as vogais no inglês e no português brasileiro.

Nas análises focaremos os valores de F1 e F2. Quanto ao F3, que não possui um correlato aricutilatório robusto, foi extraído excepcionalmente para tirar alguma dúvida sobre a trajetória de F2, o qual muitas vezes o F3 acompanha, que é o caso das vogais altas [e] e [i]. Outra razão de manter o F3 tabulado é que desse modo asseguramos que seus valores não estão apontando para algo muito divergente do que o encontrado até o momento.

### 4.5.2. Análise por sentenças

Nesta seção apresentaremos as tabelas nas quais realizamos as comparações da fala auxiliar (fala neutra) com a fala da atriz. As setenças não estão em ordem, agrupamos os exemplos da fala da atriz em fala gritada e fala normal.

Na tabela 9, a sentença 1 é gritada e podemos observar que o valor do F1 de [e] da fala da atriz está elevado nas duas ocorrências em relação ao F1 de [e] da atriz auxiliar, que apresenta valores de padrão formântico dentro do esperado para o português brasileiro. Essa elevação ocorre pela manobra articulatória de abaixamento de mandíbula que a atriz realiza, questão já abordada anteriormente, que se repete em outras sentenças. Já o F2 apresenta valores dentro do esperado.

**Tabela 9. Fala auxiliar *versus* fala da atriz – comparação dos valores dos formantes das vogais em posição tônica. Sentença 1: Encheu, Encheu:**

| VALORES DOS FORMANTES em Hz | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| FALA AUXILIAR (neutra) | | | | | | FALA da ATRIZ | | | |
| **Sent.** | **vogal** | **F0** | **F1** | **F2** | **F3** | **F0** | **F1** | **F2** | **F3** |
| **1.** | [e] | 223 | 469 | 2185 | 2621 | 428 | 879 | 2078 | 2794 |
| | [e] | 170 | 453 | 2100 | 2521 | 449 | 910 | 2162 | 3067 |

Nas tabelas 10 a 17, as sentenças seguem a mesma tendência da sentença 1 (tabela 9), ou seja, ocorre a elevação de F1 e o valor de F2 se mantém dentro do esperado.

**Tabela 10. Fala auxiliar *versus* fala da atriz – comparação dos valores dos formantes das vogais em posição tônica. Sentença 4: Não esquece a penteadeira:**

| VALORES DOS FORMANTES em Hz | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| FALA AUXILIAR (neutra) | | | | | | FALA da ATRIZ | | | |
| Sent. | vogal | F0 | F1 | F2 | F3 | F0 | F1 | F2 | F3 |
| 4. | [ɛ] | 174 | 558 | 2207 | 2894 | 393 | 1153 | 1993 | 3067 |
| | [e] | 189 | 410 | 2345 | 2800 | 383 | 856 | 2187 | 3029 |

**Tabela 11. Fala auxiliar *versus* fala da atriz – comparação dos valores dos formantes das vogais em posição tônica. Sentença 6: Encheu, Encheu:**

| VALORES DOS FORMANTES em Hz | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| FALA AUXILIAR (neutra) | | | | | | FALA da ATRIZ | | | |
| Sent. | vogal | F0 | F1 | F2 | F3 | F0 | F1 | F2 | F3 |
| 6. | [e] | 243 | 510 | 2072 | 2565 | 380 | 800 | 2194 | 2970 |
| | [e] | 175 | 389 | 2271 | 2665 | 407 | 1031 | 2024 | 3026 |

**Tabela 12. Fala auxiliar *versus* fala da atriz – comparação dos valores dos formantes das vogais em posição tônica. Sentença 8: Que aquele da prefeitura:**

| VALORES DOS FORMANTES em Hz | |
|---|---|
| FALA AUXILIAR (neutra) | FALA da ATRIZ |

| Sent. | vogal | F0 | F1 | F2 | F3 | F0 | F1 | F2 | F3 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 8. | [e] | 185 | 427 | 2409 | 2870 | 337 | 691 | 2269 | 2919 |

**Tabela 13. Fala auxiliar *versus* fala da atriz – comparação dos valores dos formantes das vogais em posição tônica. Sentença: 9. É mais duro que rapadura viu:**

| VALORES DOS FORMANTES em Hz | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| FALA AUXILIAR (neutra) | | | | | | FALA da ATRIZ | | | |
| Sent. | vogal | F0 | F1 | F2 | F3 | F0 | F1 | F2 | F3 |
| 9 | [a] | 175 | 638 | 1665 | 2473 | 297 | 1166 | 1786 | 2945 |

**Tabela 14. Fala auxiliar *versus* fala da atriz – comparação dos valores dos formantes das vogais em posição tônica. Sentença 10: Ninguém merece não:**

| VALORES DOS FORMANTES em Hz | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| FALA AUXILIAR (neutra) | | | | | | FALA da ATRIZ | | | |
| Sent. | vogal | F0 | F1 | F2 | F3 | F0 | F1 | F2 | F3 |
| 10. | [ɛ] | 231 | 568 | 2077 | 2812 | 261 | 797 | 2277 | 2868 |

**Tabela 15. Fala auxiliar *versus* fala da atriz – comparação dos valores dos formantes das vogais em posição tônica. Sentença 12: E nem paguei a prestação**:

| VALORES DOS FORMANTES em Hz | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| FALA AUXILIAR (neutra) | | | | | | FALA da ATRIZ | | | |
| Sent. | vogal | F0 | F1 | F2 | F3 | F0 | F1 | F2 | F3 |

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **12.** | [e] | 194 | 399 | 2459 | 2843 | 333 | 700 | 2300 | 2887 |

**Tabela 16. Fala auxiliar *versus* fala da atriz – comparação dos valores dos formantes das vogais em posição tônica. Sentença 14: Encheu, Encheu:**

| **VALORES DOS FORMANTES em Hz** | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **FALA AUXILIAR (neutra)** | | | | | | **FALA da ATRIZ** | | | |
| **Sent.** | **vogal** | **F0** | **F1** | **F2** | **F3** | **F0** | **F1** | **F2** | **F3** |
| **13.** | [e] | 171 | 415 | 2301 | 2702 | 444 | 924 | 2272 | 3006 |
| | [e] | 237 | 476 | 2143 | 2721 | 343 | 694 | 2298 | 2732 |

**Tabela 17. Fala auxiliar *versus* fala da atriz – comparação dos valores dos formantes das vogais em posição tônica. Sentença 21: Tem a praia que merece né.**

| **VALORES DOS FORMANTES em Hz** | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **FALA AUXILIAR (neutra)** | | | | | | **FALA da ATRIZ** | | | |
| **Sent.** | **vogal** | **F0** | **F1** | **F2** | **F3** | **F0** | **F1** | **F2** | **F3** |
| **21.** | [a] | 183 | 709 | 1763 | 2449 | 212 | 1084 | 1878 | 2507 |
| | [ɛ] | 158 | 511 | 2163 | 2789 | 288 | 851 | 2057 | 3028 |

As sentenças das tabelas 18 a 22 apresentam a fala gritada. No entanto, destacamos essas sentenças das anteriores (tabelas 9-17) por uma especificidade, que é a variação no valor do F2 ora elevado, ora dentro dos valores esperados.

**Tabela 18. Fala auxiliar *versus* fala da atriz – comparação dos valores dos formantes das vogais em posição tônica. Sentença 2: Corre ca cadeira:**

| VALORES DOS FORMANTES em Hz | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| FALA AUXILIAR (neutra) | | | | | | FALA da ATRIZ | | | |
| Sent. | vogal | F0 | F1 | F2 | F3 | F0 | F1 | F2 | F3 |
| 2. | [ɔ] | 192 | 670 | 1042 | 2412 | 415 | 1059 | 1610 | 2905 |
| | [e] | 193 | 443 | 2244 | 2706 | 425 | 864 | 2024 | 2711 |

**Tabela 19. Fala auxiliar *versus* fala da atriz – comparação dos valores dos formantes das vogais em posição tônica. Sentença 3: Bota a mesa na cabeça:**

| VALORES DOS FORMANTES em Hz | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| FALA AUXILIAR (neutra) | | | | | | FALA da ATRIZ | | | |
| Sent. | vogal | F0 | F1 | F2 | F3 | F0 | F1 | F2 | F3 |
| 3. | [ɔ] | 167 | 605 | 1101 | 2509 | 390 | 1140 | 1593 | 3059 |
| | [e] | 179 | 480 | 2285 | 2764 | 396 | 828 | 2305 | 3194 |
| | [e] | 155 | 383 | 2346 | 2848 | 336 | 684 | 2314 | 3063 |

**Tabela 20. Fala auxiliar *versus* fala da atriz – comparação dos valores dos formantes das vogais em posição tônica. Sentença 7: Pegue o meu colchão:**

| VALORES DOS FORMANTES em Hz | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| FALA AUXILIAR (neutra) | | | | | | FALA da ATRIZ | | | |
| Sent. | vogal | F0 | F1 | F2 | F3 | F0 | F1 | F2 | F3 |

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 7 | [ɛ] | 215 | 634 | 2120 | 2713 | 406 | 1104 | 1996 | 3085 |
| | [e] | 178 | 512 | 1307 | 2499 | 411 | 845 | 1609 | 3068 |

**Tabela 21. Fala auxiliar *versus* fala da atriz – comparação dos valores dos formantes das vogais em posição tônica. Sentença 11: Ih, já foi o meu sofá:**

| VALORES DOS FORMANTES em Hz | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| FALA AUXILIAR (neutra) | | | | | | FALA da ATRIZ | | | |
| Sent. | vogal | F0 | F1 | F2 | F3 | F0 | F1 | F2 | F3 |
| 11. | [a] | 102 | 851 | 1525 | 2291 | 231 | 1060 | 1681 | 2676 |
| | [e] | 158 | 466 | 1257 | 2496 | 234 | 560 | 1639 | 2801 |

**Tabela 22. Fala auxiliar *versus* fala da atriz – comparação dos valores dos formantes das vogais em posição tônica. Sentença 17: Tem miolo mas não cresce:**

| VALORES DOS FORMANTES em Hz | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| FALA AUXILIAR (neutra) | | | | | | FALA da ATRIZ | | | |
| Sent. | vogal | F0 | F1 | F2 | F3 | F0 | F1 | F2 | F3 |
| 17. | [o] | 188 | 515 | 926 | 2773 | 386 | 820 | 1485 | 3134 |
| | [a] | 186 | 722 | 1369 | 2499 | 291 | 997 | 1520 | 3163 |
| | [ɛ] | 166 | 523 | 2074 | 2662 | 326 | 1031 | 2081 | 2978 |

Em alguns momentos a atriz variou a qualidade de voz entre fala gritada e fala normal, ou seja, há duas qualidades voz realizadas durante a mesma sentença. Essa variação obviamente se deve aos recursos de atuação da atriz no momento de produzir a fala, mas não iremos nos aprofundar a respeito.

O gráfico de fala da atriz no capítulo 3 corrobora essa percepção de que a atriz varia sua qualidade de voz ao longo do texto. No gráfico podemos verificar como as vogais estão bastante dispersas.

Na sentença 14, “Olhe o meu menino” (tabela 23), a sujeito produz a vogal [ɔ] de “olha” com a fala gritada, tendo seu F1 elevado em relação ao valor de referência. Ao produzir o restante da sentença utiliza a fala normal, com F1 e F2 dentro dos valores previstos na literatura e próximos da referência da atriz auxiliar.

**Tabela 23. Fala auxiliar *versus* fala da atriz – comparação dos valores dos formantes das vogais em posição tônica. Sentença 14: Olhe o meu menino:**

| VALORES DOS FORMANTES em Hz | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| FALA AUXILIAR (neutra) | | | | | | FALA ATRIZ | | | |
| **Sent.** | **vogal** | **F0** | **F1** | **F2** | **F3** | **F0** | **F1** | **F2** | **F3** |
| **14.** | [ɔ] | 180 | 611 | 1313 | 2544 | 382 | 994 | 1611 | 2366 |
| | [e] | 175 | 445 | 1682 | 2546 | 239 | 546 | 1910 | 2776 |
| | [i] | 215 | 421 | 2546 | 2940 | 325 | 405 | 2626 | 3316 |

Nas tabelas 24, 25 e 26, as vogais [ɛ], [e] e [o] da fala da atriz seguem a tendência de F1 elevado em relação à fala neutra. Na vogal [i], os valores dos formantes são os previstos para português brasileiro, mas podemos observar que o F0, que não tem sido o foco das análises, tem seu valor aumentado em relação ao valor da fala neutra. A literatura descreve a elevação nos valores de F0 como uma das caractetísticas da fala gritada. Entretanto, não medimos parâmetros acústicos que justificassem essa elevação.

**Tabela 24. Fala auxiliar *versus* fala atriz – comparação dos valores dos formantes das vogais em posição tônica. Sentença 16: O bicho parece doido:**

| VALORES DOS FORMANTES em Hz |
|---|

| FALA AUXILIAR (neutra) | | | | | | FALA ATRIZ | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Sent.** | **vogal** | **F0** | **F1** | **F2** | **F3** | **F0** | **F1** | **F2** | **F3** |
| **16.** | [i] | 231 | 400 | 2432 | 2878 | 362 | 378 | 2175 | 2858 |
| | [ɛ] | 154 | 509 | 1979 | 2602 | 341 | 944 | 1853 | 2999 |
| | [o] | 177 | 481 | 938 | 2747 | 376 | 795 | 1176 | 3189 |

**Tabela 25. Fala auxiliar *versus* fala da atriz – comparação dos valores dos formantes das vogais em posição tônica. Sentença 18: Mas como dizia o outro:**

| VALORES DOS FORMANTES em Hz | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| FALA AUXILIAR (neutra) | | | | | | FALA da ATRIZ | | | |
| **Sent.** | **vogal** | **F0** | **F1** | **F2** | **F3** | **F0** | **F1** | **F2** | **F3** |
| **18.** | [o] | 196 | 507 | 942 | 2728 | 260 | 707 | 1121 | 2595 |
| | [i] | 171 | 351 | 2242 | 2588 | 259 | 366 | 2327 | 3052 |
| | [o] | 194 | 508 | 862 | 2721 | 261 | 713 | 1116 | 2598 |

**Tabela 26. Fala auxiliar *versus* fala da atriz – comparação dos valores dos formantes das vogais em posição tônica. Sentença 37: Mas o dia aconteceu:**

| VALORES DOS FORMANTES em Hz | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| FALA AUXILIAR (neutra) | | | | | | FALA da ATRIZ | | | |
| **Sent.** | **vogal** | **F0** | **F1** | **F2** | **F3** | **F0** | **F1** | **F2** | **F3** |
| **37.** | [a] | 189 | 611 | 1677 | 2505 | 236 | 974 | 1585 | 2441 |
| | [i] | 212 | 364 | 2289 | 2956 | 325 | 355 | 2601 | 3167 |
| | [e] | 202 | 424 | 2223 | 2674 | 283 | 596 | 2212 | 2686 |

Podemos observar que nas tabelas 27 e 28 a sentença realizou-se como fala normal, com valores de F1 e F2 dentro do do esperado para uma sentença não-gritada.

**Tabela 27. Fala auxiliar *versus* fala da atriz – comparação dos valores dos formantes das vogais em posição tônica. Sentença 15: Ta nadando no esgoto:**

| VALORES DOS FORMANTES em Hz | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| FALA AUXILIAR (neutra) | | | | | | FALA da ATRIZ | | | |
| Sent. | vogal | F0 | F1 | F2 | F3 | F0 | F1 | F2 | F3 |
| 15. | [o] | 173 | 440 | 872 | 2740 | 275 | 596 | 1091 | 3029 |

**Tabela 28. Fala auxiliar *versus* fala da atriz – comparação dos valores dos formantes das vogais em posição tônica. Sentença 25: Ai meu Deus:**

| VALORES DOS FORMANTES em Hz | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| FALA AUXILIAR (neutra) | | | | | | FALA da ATRIZ | | | |
| Sent. | vogal | F0 | F1 | F2 | F3 | F0 | F1 | F2 | F3 |
| 25. | [e] | 165 | 475 | 1862 | 2552 | 263 | 571 | 1984 | 2864 |
| | [e] | 200 | 423 | 2189 | 2588 | 227 | 498 | 2378 | 2988 |

O Capítulo 3 mostra o gráfico da fala da atriz comparado ao canto. Abaixo vamos compará-lo à fala da atriz auxiliar.

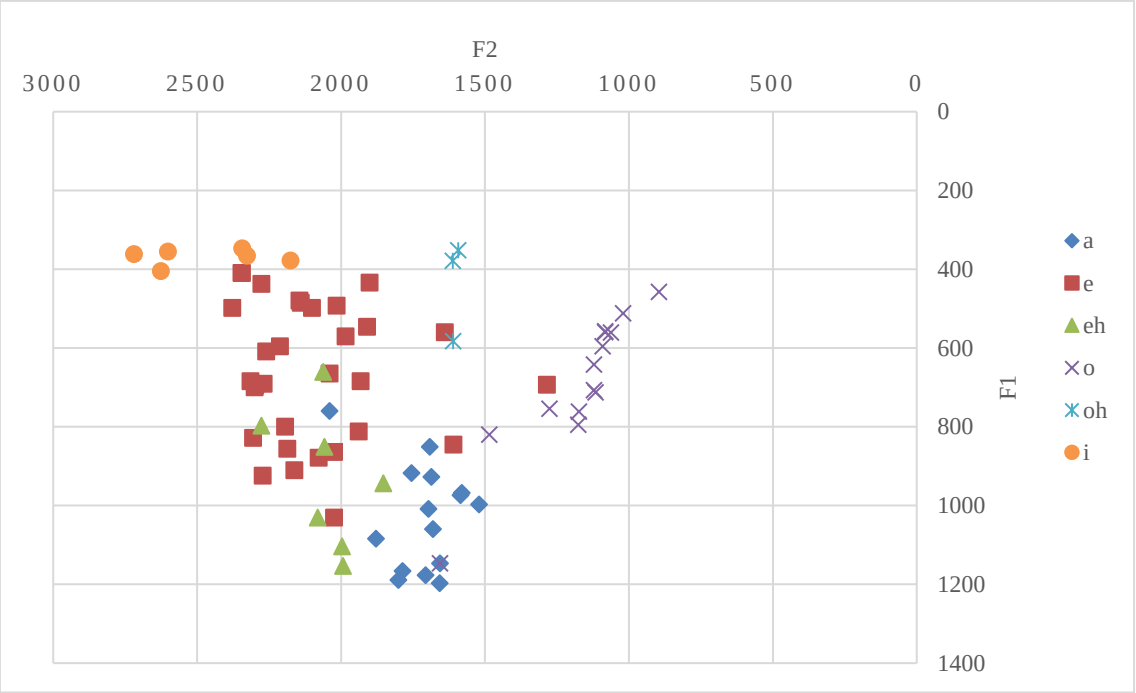


Gráfico 3. Vogais do Português brasileiro em posição tônica – FALA da ATRIZ PRINCIPAL

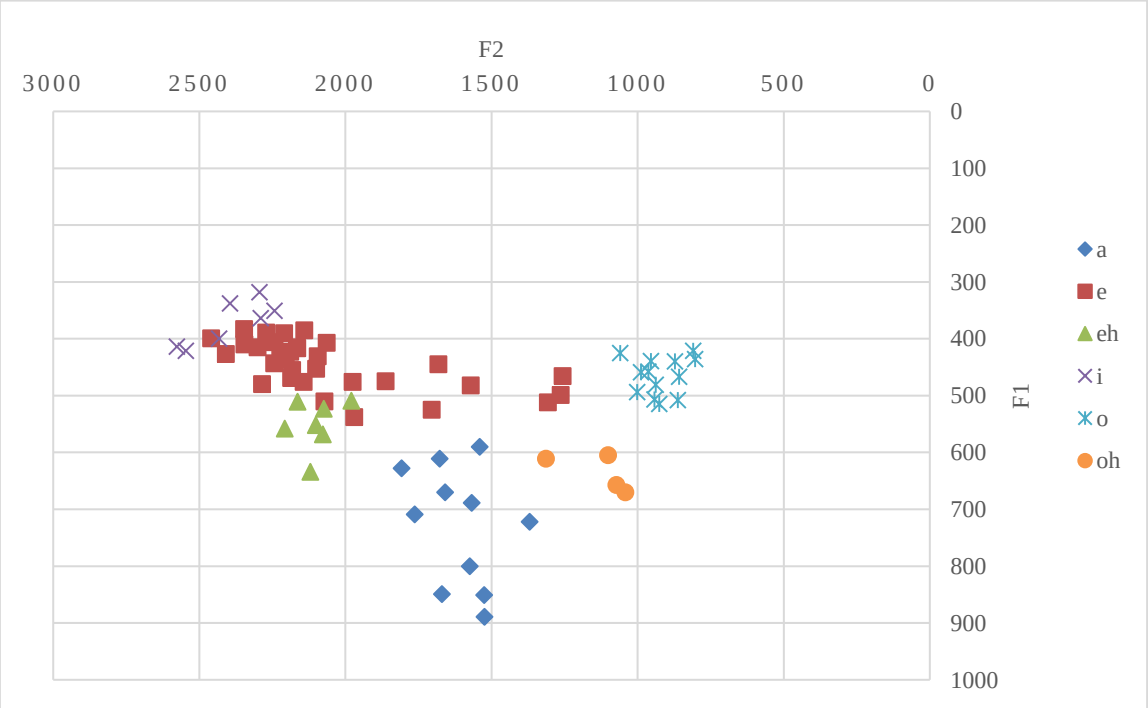


Gráfico 4. Vogais do Português brasileiro em posição tônica – FALA da ATRIZ AUXILIAR

Conforme citado no capítulo anterior, falamos sobre a disperão que se vê na área do gráfico 3, no qual é possível observar que as vogais da fala apresentaram variação em sua produção.

Já no gráfico 4, que representa a fala neutra produzida pela atriz auxiliar, os valores se mostram menos dispersos, demonstrando pouca variação F1 na produção das vogais.

A vogal [i] apresenta valores próximos nas duas modalidades: na fala neutra e quando a atriz produz a fala normal – pudemos observar que mesmo em setenças gritadas ela não abaixa tanto a bandibula na produção desta vogal.

# 5. CONCLUSÃO

Tendo como objetivo inicial comparar o padrão formântico da fala atuada com o canto, o presente trabalho iniciou uma ponte entre a fonética acústica e o teatro popular. Um dos primeiros estímulos para o desenvolvimento desta dissertação foi tentar aproximar estudos acadêmicos na área com o movimento artístico da periferia de São Paulo. A finalidade dessa aproximação foi apresentar ao Grupo Clariô o modo como a fonética acústica pode auxiliá-los em suas composições, esclarecendo um pouco como funciona o processo de produção de fala.

Já expusemos, mos no primeiro capítulo, os motivos pelos quais nossa aproximação com o Grupo Clariô ocorreu. No entanto, vale ainda ressaltar que o intuito desta pesquisa foi dar ao grupo ferramentas na produção de suas peças – não na dramaturgia, logicamente, mas sim demonstrando aspectos da produção de fala, ou seja, como as manobras articulatórias interferem na produção das vogais e, consequentemente, na inteligibilidade do texto falado. A preocupação com a inteligibilidade do texto veio à tona por se tratar de um teatro com uma temática social e muitas vezes de protesto, o que faz com que a compreensão da mensagem passada seja importante e relevante para que a peça obtenha sucesso.

Ao nos basearmos no fato de que o enunciado gritado é mais inteligível em relação à fala normal na presença de ruído (RAITIO et al., 2013), é possível afirmar que a fala gritada que a atriz produz auxilia na inteligibilidade do texto em ambientes como o do teatro popular. Esse ambiente tanto pode ser uma sala fechada, com ou sem tratamento acústico, como pode ser a rua ou ainda outro espaço em que a propagação do sinal da voz não seja adequada.

O Grupo Clariô se apresenta em um espaço sem amplificação eletrônica; a peça *Hospital da gente*, inclusive, inicia-se ainda fora do teatro, o que significa que a primeira cena da peça começa com o público ainda na rua em meio aos carros e demais barulhos. Nessas condições, a fala gritada, como recurso na encenação, é uma grande aliada para comunição de textos. A expectativa é que esse fato seja algo valioso para os artistas do teatro popular, em conjunto com a noção de que, para produzir essa modalidade de fala, é necessária realização da manobra articulatória de abaixamento da mandíbula.

## 5.1. Sobre o padrão formântico na fala e no canto da atriz

A fala da atriz apresentou um padrão formântico em que há dispersão dos valores de F1 e F2, o que indica muita variação entre os valores dos formantes, notadamente no caso da vogal [e]. Acreditamos que os elementos da fala atuada – toda a interpretação envolvida, as intenções do texto e as técnicas de canto utilizadas (popular e erudito), além de tudo que já foi discutido a respeito das manobras articulatórias – ajudam nessa falta de uniformidade na produção da fala.

Já o canto apresenta um gráfico mais próximo ao triangulo vocálico e sugere maior uniformidade em sua produção. Assim, podemos dizer que o padrão formântico do canto é mais uniforme.

## 5.2. Observações gerais sobre a fala gritada

O que chamamos de modo de falar nordestino, que é o modo adotado na peça, foi estudado por Hanayama em sua dissertação, com base nos estudo de Laver (1980) e Pinho (1998), entre outros. A dissertação citada teve como foco a qualidade metálica, "visando fornecer dados adicionais para sua descrição e compreensão" (HANAYAMA, 2003, p. 3). Como já observado, o nosso corpus reproduz esse modo de falar nordestino – como já dissemos, um traço da influência de Marcelino Freire.

Uma questão interessante foi a possibilidade de inferir que a voz metálica pode representar para o Grupo mais um recurso a ser utilizado de forma consciente, uma vez que essa qualidade de voz auxilia na projeção vocal em ambientes ruidosos ou sem acústica adequada. Por essa razão, acreditamos que tomar consciência sobre manobras articulatórias utilizadas para dar mais volume à voz são importantes e podem ser utilizadas pela atriz no momento de produzir a fala.

Em relação à voz metálica, parece haver um posicionamento da língua que podemos chamar de avultamento (*bulging*, em inglês), e também um abaixamento do véu palatino. Tais manobras, no entanto, não podem ser atestadas com as medidas feitas neste trabalho, muito menos com as análises realizadas. Contudo, constituem objeto muito interessante e importante de ser compreendido em estudos futuros.

## 5.3. Resumo dos aspectos encontrados na dissertação

Sucintamente, podemos dizer que os aspectos acústicos estudados na fala e no canto do teatro popular compreendem:

1. Um padrão formântico específico da fala gritada, em que há elevação dos valores dos formantes em relação aos valores médios reportados pela literatura.

2. Um padrão formântico específico do canto, em que há valores de formantes mais compactos no triângulo vocálico.

3. A voz gritada como recurso acústico da fala do teatro e que, assim, merece ser bem entendida e descrita, levando-se em conta o que se sabe sobre qualidade de voz.

4. A voz metálica como recurso acústico da fala do teatro para se obter mais volume do sinal. É preciso salientar que apesar desse tipo de voz ter sido comparado a um modo de falar nordestino neste trabalho, isso não quer dizer que seja uma qualidade de voz típica ou exclusiva desse falar.

# BIBLIOGRAFIA

ABERCROMBIE D. *Elementes of General Phonetics*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 1967.

BOERSMA, P; WEENINK, D. Doing phonetics by computer. Versão 5400. Software livre baixado em 10 de agosto de 2015 de http://www.praat.org/.

CAGLIARI, Luiz Carlos. *Elementos de Fonética do Português Brasileiro*. São Paulo: Paulistana, 2007

FANT, G., *Acoustic Theory of Speech Production*. Mounton: The Hague, 1960.

GONSALVES, A. et al. (2010). "Análise do grau global e tensão da voz em cantores de roque". Pró-Fono Revista de Atualização Científica [online]. 2010 jul-set. vol. 22, n. 3, p.195- 200. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/pfono/v22n3/a07v22n3.pdf. Acesso em: 2 de julho/2018

GREIMAS, A. J. e FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões*: dos estados de coisas aos estados de alma. São Paulo: Ática, 1993

HANAYAMA. E. M. *Voz metálica*: estudo das características fisiológicas e acústicas. 2006. Dissertação (Mestrado em Fisiopatologia Experimental) – Faculdade de Medicina, Universidade de São Paulo, São Paulo.

INÁCIO, E. C. Marginalidade, corpo, subalternidade, Evel Rocha e Marcelino Freire: à margem da margem, Revista Via Atlântica, São Paulo, n. 22, p. 43-54, dez/2012.

KENT, R. D. e READ, C. *Acoustic Analyses of Speech*. San Diego: Singular Publishing Group, 1992.

KENT, R. D. e READ, C. *Análise acústica da fala*. Tradução de Alexandro Rodrigues Meireles. São Paulo: Cortez, 2015.

LADEFOGED, P. *Elements of Acoustic Phonetics*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

LAVER, J. (1980). *The phonetic description of voice quality*. Cambridge: Cambridge University Press.

LAVER, J. et al. *Perceptual protocol for the analysis of vocal profiles*. Edinburgh: Edinburgh University Department of Linguistics Work in Progress. 1981.

LINDBLOM, B. e SUNDBERG, J. Acoustical consequences of lip, tongue, jaw and larynx movement. The Journal of the Acoustical Society of America, Vol. 50, n. 4, 1971, p. 1166-1179.

LOPES S., Do canto popular e da fala poética. Sala Preta. USP, São Paulo, v. 7, p. 19-24, 2007. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57314/60296. Acesso em 2 de julho/2018.

MARTINS, M. R. D, *Ouvir Falar*: introdução à fonética do português. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

MARIZ, V. *A canção de câmara no Brasil*. Porto: Editora-Livraria Progredior, 1948.

MEIRELES, A. R. , "Perceptual and Acoustic Study of Voice Quality in High-Pitched Heavy Metal Singing," In Proceedings of the 8th International Conference on Speech Prosody, Boston, USA, p. 1245-1249, 2016.

MEIRELES, A. R e RAPOSO DE MEDEIROS, Beatriz. Acoustic Analysis of Voice Quality in Iron Maiden's Songs. In: 9th INTERNATIONAL CONFERENCE ON SPEECH PROSODY 2018. 13-16 de junho/2018. *Atas*. Poznań, Polônia.

MIRA MATEUS, M.H. *Fonética, fonologia e morfologia do português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

MIRANDA, I. e MEIRELES, A. Descrição acústica das vogais tônicas da fala capixaba. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 47, n. 3, p. 325-332, jul/set 2012. Disponível em: http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/11864/8083. Acesso em: 12 de abril/2018.

OLIVEIRA, D. Sonorização, fisionomia e gesto na construção vocal do ator (Parte II). Revista Saúde, Sexo e Educação, Rio de Janeiro, ano V, n. 9, p. 9-13, jan./fev./mar. 1997.

_____. Os Índices Acústicos das Curvas Melódicas do Grito, Gemido e Choro na Voz do Ator. Signum: Estudos da Linguagem**,** Londrina, n. 7, p.95-105, jun. 2004.

PECORARO, G. et al. Cantores de rock: ajustes dinâmicos de trato vocal, análise perceptivo-auditiva e acústica das vozes ao longo de cinco décadas. In: 18º Congresso Brasileiro de Fonoaudiologia. Curitiba, 2010. Anais.

PETERSON, G. E. e BARNEY, H. E. Control methods used in a study of vowels, in The Journal ofthe Acoustical Society of America, 24, 1952, pp. 175-184.

PINHO, S. M. R., *Avaliação e tratamento da voz.* In: Fundamentos em Fonoaudiologia. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1998, p. 3-37.

PINHO, S. M. R. e TSUJI, D. H. Avaliação funcional da laringe em cantores. Acta a who. Escola Paulista de Medicina – UNIFESP, São Paulo, p. 87-93, 1996

RAITIO, T. et al., Analysis and Synthesis of Shouted Speech. In Interspeech 2013, 14th Annual Conference of the International Speech Communication Association. Anais. Lion, França, 25-29 de agosto/2013. p. 1544-1548.

RAPOSO DE MEDEIROS, B. Descrição comparativa de aspectos fonético-acústicos selecionados da fala e do canto em português brasileiro. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2002.

_____., O português brasileiro e a pronúncia do canto erudito: reflexões preliminares. São Paulo: ARTE UNESP. 2003.

SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989

SANTOS, C. A. A., Vogais cantadas e tonicidade: estudo experimental comparativo entre fala e canto com foco na duração. Tese de doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017

SANTOS, C. R., Dramaturgia engajada no Brasil: as produções Calabar: o Elogio da traição e Gota d´água / Cláudia Regina dos Santos. Franca : [s.n.], 2013 xxx f.

SÁVIO, Domingos. A Explosão da Voz no Teatro Contemporâneo. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1997

SIGNEU, S. (org.). *Peter Handke: peças faladas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SUNDBERG, J. Articulatory differences between spoken and sung vowels in singers. STLQPSR. Lund, Suécia, 1/1969. p. 33-46.

_____. The acoustics of the singing voice, Scientific American, v. 236, no. 3,
1977, pp 82-91.

_____. *Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto*. São Paulo, EDUSP, 2015.

SCHECHTER, J. *Popular theatre: a sourcebook*. Londres: Routledge, 2003.

**ANEXO: ROTEIRO ORIGINAL DA PEÇA**

TEXTO - HOSPITAL DA GENTE
CONTOS/CANTOS – MARCELINO FREIRE
ADAPTAÇÃO/DRAMATURGIA – GRUPO CLARIÔ DE TEATRO

CENA I – ENTRADA RÁDIO EITA PÔXA FM?
A RADIO QUE FALA DA NOSSA VIDA!
(Essa cena ocorre antes do público entrar. Em off)
LOCUTOR - Olha aqui Carlinhos, quero deixar claro que não vou mais admitir que você deixe seu celular ligado na hora do meu programa. Você parece aquele povo que não tem semancol.
MARQUINHOS - Mas seu Marcos Santos
LOCUTOR - Você acredita que ontem fui a um espetáculo de teatro, e o celular de uma baranga tocou bem na cena do beijo!
MARQUINHOS - Mas seu Marcos Santos...
LOCUTOR - Não tem mais nem menos! Vou repetir pela útima vez: NÃO QUERO NENHUM CELULAR TOCANDO AQUI NO MEU PROGRAMA, MUITO MENOS BIP.
MARQUINHOS - Mas seu Marcos Santos, o Programa ta no ar!
LOCUTOR - Como assim no ar? Meus ouvintes estão me escutando?
MARQUINHOS - Estão seu Marcos, estão...Ai meu Deus...!
LOCUTOR - Você me paga Carlinhos, você me paga.... (voz aveludada) Boa noite moradores da vila do Morro do Cristo, estamos iniciando mais um programa "Juntinho com você". Eu MARCOS SANTOS, pela graça de Deus estou aqui para mais uma noite de trabalho, Na melhor Rádio do Brasil: (jingle da rádio) Eita Pocha FM – A Rádio que fala da nossa vida,"Juntinho com você".
Nosso programa de hoje é especial, pois ele foi feito carinhosamente, pensando em cada pessoa da nossa comunidade... isso mesmo, na meninada da Rua Santa Luzia que vive batendo aquela bolinha.
DONA MARIA - Ei menino, não ta vendo minha janela? Vou furar essa bola!
MENINO - Eita poxa Dona Maria, faz assim não!
DONA MARIA - Eita poxa é o barulho do facão furando a sua bola, some daqui, some moleque desgraçado!
MENINO - Eita poxa...eita poxa!

LOCUTOR - Calma Dona Maria, a meninada só ta fazendo traquinagem... Aproveito a deixa para agradecer a sempre prestativa Dona Isaura que graciosamente recebe a nossas contas de luz e água todo mês, e a todos nossos vizinhos que cuidam da nossa rádio.

(Voz de Gil Gomes) Plantão Policial: E atenção, atenção!, são exatamente 21h10 minutos: Notícias de última hora, dão conta de que a polícia está dando uma blitz na Rua Santa Luzia!!! (Sirene)

CENA II - NAÇÃO ZUMBI

(Mulher vem correndo da polícia, para de frente para o público que está do outro lado da calçada. Essa cena ocorre fora do espaço cênico).

MULHER - E o rim não é meu? Logo eu que ia ganhar dez mil, IA GANHAR. Tinha até marcado uma feijoada pra quando eu voltar, uma feijoada. E roda de samba pra gente rodar. Até clarear, de manhã, pelas bandas de cá. E o rim não é meu, sarava? Quem me deu não foi Aquele-Lá-de-Cima, Meu Deus, Jesus e Oxalá?

O esquema é bacana. Os caras chegam aqui e levam a gente pra Luanda ou Pretória. No maior conforto e na maior glória. Puta oportunidade só uma vez na vida, quando agora? Dar um pulinho na cidade de Nampula? Quem sabe, tirar fotografia? Abraçar outra negrona igual a mim, conversar noutra língua mesmo sem saber conversar?

Assim: Lorotar, contar piada. Dançar no fogo, sei não. Em cima de brasa, dentro de caldeirão. Sumir na mata fechada. Espinho de flecha, pedra de amolar. Disseram que na África tem muita macacada. Tem muito leão e zebra. Hipopótamo-pigmeu, quem já ouviu falar? Nem eu.

Dizem que é bonito o hospital de lá. Bom de se internar. De se recuperar. Livre comércio de rim, sim. Isso mesmo, o que que há? Meu sonho não foi sempre o de voar, feito um Orixá? Pôr meus pés em cabine de avião? Diz aí, meu irmão, minha asa quem mandou cortar? Quando irei sorrir quando a nuvem me pegar? Ver o chão lá de cima? Recife comendo as beiradas de Olinda. De longe, as pedras de Itamaracá.

Que merda!

Por que não cuidam eles deles, ora essa? O rim é meu ou não é? Até um pé eu venderia e de muleta eu viveria. Na minha. Um olho enxerga pelos dois ou não enxerga? Se é pra livrar minha barriga da miséria até cego eu ficaria. Depois eu ia ali na ponte, ao meio-dia, ganhar mais dinheiro. Diria que foi um acidente, que esses buracos apareceram de repente, em cima do meu nariz. Quem quer ver a agonia de um doente, assim, infeliz, hem companheiro?

Fácil é denunciar, cagar regra e caguetar. O que é que tem? O rim não é meu, bando de filho da puta? Cuidar da minha saúde ninguém cuida. Se não fosse eu mesma me alimentar. Arranjar batata e caruá, pirão de caranguejo. Não tenho medo de cara feia, não tenho medo.

Por que vocês não se preocupam com os meninos aí, soltos na rua? Tanta criança morta e inteirinha, desperdiçada em tudo que é esquina. Tanta córnea e tanta espinha. Por que não se aproveita nada no Brasil, ora bosta? Viu? Aqui se mata mais que na Etiópia, à mingua. Meu rim ia salvar uma vida, não ia salvar? Diz, não ia salvar? Perdi dez mil, e agora?

A polícia em minha porta, vindo pra cima de mim. Puta que pariu, que sufoco! De inveja, sei que vão encher meu pobre rim de soco.

(mulher pula o muro adentrando o espaço cênico. Por dentro ela abre os portões conduzindo o público para "teatro".)

CENA III - MÚSICA - CANTO DE PROTEÇÃO

(Todas atrizes cantam convidando o público a entrar)

Venho para abrir as portas
Felicidade me traz
O que há de tristeza nesta casa
Vai embora e não volte jamais
Venho para abrir as portas
A saúde é que me traz
O que a de doença nesta casa
Vai embora e não volte jamais
Eieieieea...
Venho para abrir as portas o amor é que me traz
O que há de ódio nesta casa meia volta e nem olhe para traz
Venho pra abrir as portas mãe natureza me traz
Abençoe os filhos seus abençoe ai meu deus terra fogo água e ar
Aaaaaaaaaa...

(Atrizes terminam de cantar reverenciando a mulher de branco que está assumindo a cena. Após o canto, todas saem ficando apenas a mulher de turbante branco)

CENA IV - TRABALHADORES DO BRASIL

TRABALHADORA (mulher de turbante branco)

Enquanto Zumbi trabalha cortando cana na zona da mata pernambucana
Olorô-Quê vende carne de segunda a segunda
ninguém vive aqui com a bunda preta pra cima
tá me ouvindo bem?
Enquanto a gente dança no bico da garrafinha

Odé trabalha de segurança pega ladrão
que não respeita quem ganha o pão que o Tição amassou honestamente
enquanto Obatalá faz serviço pra muita gente que não levanta um saco de cimento
tá me ouvindo bem?
Enquanto Olorum trabalha como cobrador de ônibus
naquele transe infernal de trânsito
Ossonhe sonha com um novo amor pra ganhar 1 passe ou 2
na praça turbulenta do Pelô
fazer sexo oral anal seja lá com quem for
tá me ouvindo bem?
Enquanto Rainha Quelé limpa fossa de banheiro
Sambongo bungo na lama
e isso parece que dá grana porque o povo se junta e aplaude Sambongo na merda pulando de cima da ponte
tá me ouvindo bem?
Hein seu branco safado?
Ninguém aqui é escravo de ninguém.
(apaga luz do palco, acende geral. Entra a Radio. Cena de cotidiano. Enquanto a radio toca apresentando as personagens as vizinhas adentram o espaço cênico, lavando ou estendendo roupa, conversando cotidianamente, Vanicléia abre o bar.)

CENA V - RÁDIO / COTIDIANO
EITA POCHA FM – A RADIO QUE FALA DA NOSSA VIDA!
LOCUTOR - Queridos ouvintes estamos de volta com nosso programa: “Juntinho com você”. Essa parte do programa é dedicada a todas minhas amigas: A dona Totonha, que sempre me serve aquele cafezinho especial quando vou a sua casa, a Dona Da Luz que vive colocando ordem na favela, não poderia me esquecer da Dona da Paz, e aí dona Paz, cuidando para que tudo fique em ordem na nossa favela? E em especial àquela pessoa que suspira quando ouve minha voz, aquela que é detentora da coxinha mais gostosa do Morro do Cristo, do salgadinho mais picante de nosso bairro e que serve a cerveja mais gelada do Brasil... Sim estou falando de você ... jamais esquecerei a noite em que passei aí, com todos seus clientes, que dizer: fregueses...Isso, você mesma, minha ouvinte especial, estou falado da doce e feliz Vanicléa. Em sua homenagem eu dedico essa canção, a campeã do mês! (Secretária da beira do cais).
VIZINHA 1 - Eh Vanicléia tá podendo hem!

VIZINHA 2 - Será que a Ana ta em casa? Queria usar o varal dela.

VIZINHA 3 - Sei não, bate ai na porta.

VIZINHA 2 - Ana, oh Ana!

VIZINHA 3- Acho que ela deve ta dormindo, usa o varal acho que ela não vai se importar.

VIZINHA 1 - Oh Marina sobe aqui quero te contar uma coisa, vem cá mulher

VIZINHA 2 - To indo, é pra já.

MULHER DO BALÉ – Ô Vanicléia, ô Vanicleia.

VANICLÉIA – Que foi mulher?

MULHER DO BALÉ – Deixa eu te falar um negócio.

VANICLEIA (Arrumando o bar) Fala logo.

(Mulher do balé desce até o Bar para falar com Vanicléia. As outras ainda por ali ouvindo a fofoca sem dar tanta importância)

CENA VI – BALÉ

BALÉ - Disse que não, não vai cortar cana, morrer, moer neste sol.

Disse que não, não vai ajudar o pari, salvar a mãe, os irmãos.

Disse que não, bateu o pé, quer ir embora aqui da Favé.

Disse que não, pra que diabo amassar pedra? Não quer ver chumaço de algodão.

Disse que não, não quer rachar a linha da mão nem o quengo.

Disse que não sobe em caminhão.

Disse que não, o excomungado.

Por mais reza que reze, perdeu a fé, não escuta.

Não quer sujar o destino desse jeito, o menino.

O pai coloca de castigo, ele diz que não, não fica. Grita que é uma agonia. Só, não tem quem segure o cão, o cramunhão.

Falei pra comadre: procure Mãe Elvira. Ela tira do corpo o Satanás. Quero ver só o que ele faz. Mas não. Comadre não quer. Agora fica com essa criatura, essa criança sem Deus. Já blasfemou as alturas.

Disse que não. Não acredita em promessa. Pecado é viver na devoção. Que a gente é que ta errado de ter trabalho e garantir o pão. Pão que ele come. Por mim, deixava este diabo morrer de fome. Mas comadre tem pena, comadre diz que passa, comadre diz que ele um dia melhora. Xinga a mãe a toda hora, xinga quem trabalha, diz que não quer viver na merda, desculpe a palavra.

Morrer na bosta.

Não quer sofre no sufoco, não nasceu para mão escrava. Parado num é pior?

E o pai dessa criança? Eu pegava uma enxada e dizia assim; cava um buraco, faz uma cerca, pega a faca e corta palma, bate estaca. Não sei não. Se eu fosse mãe dessa trepeça, não prestava. No instante ele ganhava juízo. A gente nesse fim de mundo querendo viver de luxo.

Sabe o que ele fala? Que vai abandonar todo mundo, seguir estrada. Pois olhe: saia, desapareça. Tenho certeza de que ele voltava, arrependido. Fala, fala e fica nisso. Os irmãos saem pra cortar mato e ele nem ai. Se pelo menos ajudasse em casa, desbulhasse o milho, cozinhasse água com farinha. Mas não. Roga praga, diz que esta cheio de contar feijão, de chupar osso de galinha. Não agradece nadinha. Não levanta a mão. Não diz "obrigado, Senhor por mais um dia. Diz que vai seguir a sua vocação. Vocação? Agora mais essa, "vocação". Pois é. Será algum santo? Cruz-credo! Coitado de quem precisar desta alma, vai acender vela em vão, oração da braba. Comadre disse uma vez que era desnutrição. Sempre foi doente, o menino, desde quando nasceu. Sete meses, quase morreu. Só rindo. O danado fica é debochando de todo mundo. Debochando dos irmãos, é. Sabe o que fica fazendo enquanto a gente da duro?

Acredita que o negócio dele é ficar dançando?

É, mulher, dançando. Vive atrás de vento assobiando. Diz que segue canto de passarinho, que escuta água chover embaixo da terra. Vê só, ele ali na ponta quente da pedra se equilibrando. O que ele ta pensando, o que comadre ta pensando? É preciso pisar o chão, cortar a sola do dedo. Mas não. Fica ali, voando. O menino fica voando. Eu não sei não. Acho que essa desgraça não tem mesmo salvação.

CENA VII - RADIO/ ENCHENTE

(Entra o som da Radio com plantão)

EITA POCHA FM – A RADIO QUE FALA DA NOSSA VIDA!

Jingle - Plantão de urgência, Plantão de urgência!

LOCUTOR - Alô, Alô!...Como? fala mais alto... Sério? Atenção ouvintes, acabo de receber uma notícia de que vem vindo um temporal por aí! E pelo jeito vai dar enchente! Corram todos, se apressem! Ai meu Deus!!! Juntinho com você" Diz ai Pomba Rola, a tempestade está próxima?

POMBA ROLA – E aí Marcão beleza? é o seguinte mano, aqui do meu mirante posso ver toda a favela, e pelo jeito a barra tá limpa, já vou soltar os fogos liberando a venda da muamba! beleza mano?

LOCUTOR - Como assim muamba? Ta ficando louco Rola? Quer estragar tudo? Você ta no ar!

POMBA ROLA – No ar não que não sou pássaro, eu to aqui no mirante da favela ta ligado? Mas o que você quer saber mesmo Marcão?

LOCUTOR - Como assim o que eu quero saber? Você disse que está vindo uma tempestade! Como é, vem chuva ou não vem?

POMBA ROLA - Não disse que vinha? Pois então, ta vindo!, Aí Marcão, pelo visto o piscinão não vai dar conta...A chuva é das grossas, tá ligado?

LOCUTOR - Obrigado queridos ouvintes, por acompanhar mais um programa...Juntinho com você! Até manhã, na nossa querida Eita Pocha FM - A Rádio que fala da nossa vida!

VIZINHA 1 – Vamô tira a roupa do varal gente!

VIZINHA 2 – Me ajude aqui!

VIZINHA 3 – Meu deus será que ta vindo enchente de novo?

VIZINHA 1 – Sobe o colchão!

VIZINHA 2 – (Subindo o colchão para o barraco de cima) Ajuda ai comadre. Brigada! E o fogão já subiu?

VIZINHA 1 – Ajuda aqui!

(Toda movimentação das vizinhas tirando as roupas dos varaus, subindo colchão, etc. acontece simultaneamente com as informações da radio, até que finalmente a radio silencia e todas entram para casa.)

CENA VIII - MÚSICA – ENCHENTE

(Vizinhas saem de suas casas cantando, carregando moveis, roupas, tudo o que conseguir levar para a enchente não carregar).

Encheu, Encheu

Corre com a cadeira, bota a mesa na cabeça

Não esquece a penteadeira o armário e o fogão

Encheu, Encheu

Pegue o meu colchão que aquele da prefeitura é mais duro que rapadura ninguém merece não

Ih, já perdi o meu sofá e nem paguei a prestação

Encheu, Encheu

Mas olhe o meu menino ta nadando no esgoto o bicho parece louco tem miolo mas não cresce

Mas como diria o outro no mundo maravilhoso cada qual com o seu esforço

Tem a praia que merece

Ai ai ai ninguém se meche

Ai ai ai ninguém merece

E a água desceu, mas a lama ficou

Ai meu deus, ai meu deus olha o estrago que sobrou

Mas agente lavou e queimou o que perdeu

E o governo, o governo deu coberto, esqueceu
Mas o dia amanheceu e de novo aconteceu
Mas o dia amanheceu e de novo aconteceu
Mas o dia amanheceu e de novo aconteceu
Mas um dia aconteceu e o menino adoeceu
E o dia não amanheceu.

(Vizinhas terminam a musica montando um barquinho com os praticáveis que subiram para "salvar-se" da enchente. Ao terminarem, jogam seus móveis e coisas no Lixão em silêncio.)

CENA IX - MURIBECA

(enquanto as vizinhas jogam suas coisas no lixão, Muribeca, que já está lá no meio, de costas para o público, começa a cantarolar.)

MURIBECA

Achei... Um quilo de farinha
pra fazer farofa, pra fazer farofa-fa!
Achei!!! Um quilo de farinha,
Pra fazer farofa,Pra fazer farofa-fa!

Lixo?

Lixo serve pra tudo. A gente encontra a mobília da casa, cadeira pra pôr uns pregos e ajeitar, sentar. Lixo pra poder ter sofá, costurado, cama, colchão. Até televisão.

É a vida da gente o lixão. E por que é que agora querem tirar ele da gente? O que é que eu vou dizer pras crianças? Que não tem mais brinquedo? Que acabou o calçado? Que não tem mais história, livro, desenho?

E o meu marido, o que vai fazer? Nada? Como ele vai viver sem as garrafas, sem as latas, sem as caixas? Vai perambular pela rua, roubar pra comer?

E o que eu vou cozinhar agora? Onde vou procurar tomate, alho, cebola? Com que dinheiro vou fazer sopa, vou fazer caldo, vou inventar farofa?

Fale, fale. Explique: o que é que a gente vai fazer da vida? O que a gente vai fazer da vida? Não pense que é fácil. Nem remédio pra dor de cabeça eu tenho. Como vou me curar quando me der uma dor no estômago, uma coceira, uma caganeira? Vá, me fale, me diga, me aconselhe. Onde vou encontrar tanto remédio bom? E esparadrapo e band-aid e seringa?

O povo do governo devia pensar três vezes antes de fazer isso com chefe de família. Vai ver que eles estão de olho nessa merda aqui. Nesse terreno. Vai ver que eles perderam alguma coisa. É. Se perderam, a gente acha. A gente cata. A gente encontra. Até bilhete de loteria, lembro,

teve gente que achou. Vai ver que é isso, coisa da Caixa Econômica. Vai ver que é isso, descobriram que lixo dá lucro, que pode dar sorte, que é luxo, que lixo tem valor.

Por exemplo, onde a gente vai morar, é? Onde a gente vai morar? Aqueles barracos, tudo ali em volta do lixão, quem é que vai levantar? Você, o governador? Não. Esse negócio de prometer casa que a gente não pode pagar é balela, é conversa pra boi morto. Eles jogam a gente é num esgoto. Pr'onde vão os coitados desses urubus? A cachorra, o cachorro?

Isso tudo aqui é uma festa. Os meninos, as meninas naquele alvoroço, pulando em cima de arroz, feijão. Ajudando a escolher. A gente já conhece o que é bom de longe, só pela cara do caminhão. Tem uns que vêm direto de supermercado, açougue. Que dia na vida a gente vai conseguir carne tão barato? Bisteca, filé, chã-de-dentro – o moço tá servido? A moça?

Os motoristas já conhecem a gente. Têm uns que até guardam com eles a melhor parte. É coisa muito boa, desperdiçada. Tanto povo que compra o que não gasta – roupa nova, véu, grinalda. Minha filha já vestiu um vestido de noiva, até a aliança a gente encontrou aqui, num corpo. É. Vem parar muito bicho morto. Muito homem, muito criminoso. A gente já tá acostumado. Até o camburão da polícia deixa seu lixo aqui, depositado. Balas, revólver 38. A gente não tem medo, moço. A gente é só ficar calado.

Agora, o que deu na cabeça desse povo? A gente nunca deu trabalho. A gente não quer nada deles que não esteja aqui jogado, rasgado, atirado. A gente não quer outra coisa senão esse lixão pra viver. Esse lixão para morrer, ser enterrado. Pra criar os nossos filhos, ensinar o nosso ofício, dar de comer. Pra continuar na graça de Nosso Senhor Jesus Cristo. Não faltar brinquedo, comida, trabalho.

Não, eles nunca vão tirar a gente deste lixão. Tenho fé em Deus, com a ajuda de Deus eles nunca vão tirar a gente deste lixo.

Eles dizem que sim, que vão. Mas não acredito. Eles nunca vão conseguir tirar a gente deste paraíso.

(Mulheres vão até o lixão, pegam o que podem, encontram um cadáver no lixo, assaltam o cadáver, enquanto Muribeca Canta “Cadê Minha asa”)

MÚSICA - CADÊ MINHASA

Cadê minha asa, dê minha asa, dê que eu vou voar

Cadê minha asa, dê minha asa, dê que eu vou voar

Voa, voa pra onde me conte de lá,

Voa voa pra onde que eu vou encontrar

Voa voa, voa voa, voa voa vou voar

Vou avoar vou avoar vou avoar avoar

(Ao final da musica, Muribeca vai até o corpo e levanta a atriz. As dusa se olha e saem cantando e dançando. Felizes! Antes de entrarem elas param, silenciam, se olham, olham para o público e voltam a cantar. Saem. )

CENA X – VIELA

MULHER (em off atrás da porta)- Socorro, socorro! Me tirem daqui! Abre essa porta!! Socorro!!! (Ela abre a porta, aparece) Ô, Desculpa!

Podem entrar, podem entrar.

(o púbico é conduzido para a viela, se depara com imagens de mulheres conversando, uma mulher em trabalho de parto, e outras situações do cotidianas, até que chegam a casa da Totonha)

CENA XI - TOTONHA

TOTONHA - Podem entrar fiquem a vontade. Aceitam um cafezinho? Acabei de passar. Eu adoro receber visita. Voceis também? Aqui na minha casa vem gente me visita, sempre . Semana passada veio uma moça do governo aqui na minha casa querendo que eu aprendesse a ler, voceis acredita. Ela disse isso e ficou parada olhando pra minha cara. Ai eu olhei bem no zoio dela ...

Capim sabe ler? Escrever? Já viu cachorro letrado, científico? Já viu juízo de valor? Em quê? Não quero aprender, dispenso.

Deixa pra gente que é moço. Gente que tem ainda vontade de doutorar. De falar bonito. De salvar vida de pobre. O pobre só precisa ser pobre. E mais nada precisa. Deixa eu, aqui no meu canto. Na boca do fogão é que fico. Tô bem. Já viu fogo ir atrás de sílaba?

O governo me dê o dinheiro da feira. O dente o presidente. E o vale-doce e o vale-lingüiça. Quero ser bem ignorante. Aprender com o vento, tá me entendendo? Demente como um mosquito. Na bosta ali, da cabrita. Que ninguém respeita mais a bosta do que eu. A química.

Tem coisa mais bonita? A geografia do rio mesmo seco, mesmo esculhambado? O risco da poeira? O pó da água? Hein? O que eu vou fazer com essa cartilha? Número?

Só para o prefeito dizer que valeu a pena o esforço? Tem esforço mais esforço que o meu esforço? Todo dia, há tanto tempo, nesse esquecimento. Acordando com o sol. Tem melhor bê-á-bá? Assoletrar se a chuva vem? Se não vem?

Morrer já sei. Comer, também. De vez em quando, ir atrás de preá, caruá. Roer osso de tatu. Adivinhar quando a coceira é só uma coceira, não uma doença. Tenha santa paciência!

Será que eu preciso mesmo garranchear meu nome? Desenhar só para a mocinha aí ficar contente? Dona professora, que valia tem meu nome numa folha de papel, me diga honestamente. Coisa mais sem vida é um nome, assim, sem gente. Quem está atrás do nome não conta?

No papel, sou menos ninguém do que aqui, no Vale do Jequitinhonha. Pelo menos aqui todo mundo me conhece. Grita, apelida. Vem me chamar de Totonha. Quase não mudo de roupa, quase não mudo de lugar. Sou sempre a mesma pessoa. Que voa.

Para mim, a melhor sabedoria é olhar na cara da pessoa. No focinho de quem for. Não tenho medo de linguagem superior. Deus que me ensinou. Só quero que me deixem sozinha. Eu e a minha língua, sim, que só passarinho entende, entende?

Não preciso ler, moça. A mocinha que aprenda. O prefeito que aprenda. O doutor. O presidente é que precisa saber ler o que assinou. Eu é que não vou baixar a minha cabeça para escrever.

Ah, não vou.

Eu num to certa, fia ? ...mas gente, vocês tem mania? Ah, eu gosto de pitar, só que eu gosto é de pita sozinha aqui no meu barraquinho, mais o menos essa hora assim, vocês me dão licença, quando quisé tomar um cafezinho é só aparece, me acompanhe por favor.

(O publico é conduzido a um local em que ele encontra mulheres dançando, girando e tocando tambor).

CENA XII - PHODER

PHODER - Amor para mim sempre foi assim, nunca durou mais que vinte minutinhos. Pois é, não é? Pois é, não é? Abri o quarto e vi o velho, parado. O velho parado na porta, o buraco da porta tremia. O velho tem aquele mal, como chama?

POMBA GIRA - Mal de Alzheimer.

PHODER – Parkinson, ou outro mal que vem, ataca na flor da terceira idade.Mandei o velho entrar.

POMBA GIRA – Entre meu amor.

PHODER - O velho ficou la, sustentando o que? Aquele ar de caçador? Só vendo.

Tinha uns olhos azuis o velho. Não estava tudo morto, pois é. Reparei bem, fique sem graça. O olho azul do velho. Não sei se a boca do velho, a língua, o jeito de ficar na sombra.

POMBA GIRA- Entre meu amor.

PHODER – Veio o velho vindo. Senta aqui, na cama. Ele não disse nada, o velho parecia uma criança. Mostrei meus peitos, fiz um fico no bico do peito. Fiquei com vergonha, pode? Que é que é isso? Preciso só de vinte minutinhos, é o meu tempo ou não é?

Não vai ser difícil nenhum esforço físico. O velho esta para morrer mesmo. Mas que não morra aqui, Deus me livre.

POMBA GIRA – Já pensou o rolo?

PHODER - Vou balançar a bunda. Olha só o horário que ele chega. Três horas em ponto. Tirei os sapatos do velho, tirei as meias, desapertei a cintura, tirei o cinto. O velho fiou contente, só vendo. Eu é que fiquei triste, sei lá. Triste, triste.

POMBA GIRA – Onde já se viu isso?

PHODER – Sou puta ou não sou puta, o velho é um velho? Lembrei o meu pai, foi isso, aquele filho da puta. Não é hora de lembrar ,mulher. Vem cá, eu disse. Tirei a cueca, depois a camisa, a camiseta. Encostei a cabeça dele no travesseiro. Sou enfermeira. Sempre tive vontade de ser uma enfermeira. O velho parecia um medico, acredita? O pau bambo e as bolas. Beijei, dei um cheiro vazio neles, não sei. Havia já dez minutos, quinze, que eu estava ali. Meu pai, esse filho da puta, nordestino filho da puta. Meu pai cheirava a sabonete Phebo. O velho limpo. Vou começar a rebolar. Ó. Apaguei a luz da janela, repuxei a cortina, tudo para atrasar. Agora mais essa na minha vida, eternos vinte minutinhos. O velho cheio de ruído lambido. Porra, aquele não era o primeiro idoso que me aparecia, por que esse putaria, essa angustia, essa bosta de merda? O dinheiro é bom. Quanto? Vou cobrar mais do velho só por causa desse sacrifício, essa dor estranha que me apareceu. No juízo do peito. Fudeu tudo. O senhor não precisa pagar, viu? Não precisa. Deitei-me vestida. Ouvi o coração do velho bater, vivo. O pelo do peito, o queixo largo. Meu pai, eu lembro. Meu pai nordestino não morreu. Quem soltou esse fantasma aqui dentro? Toque o pau do velho.É preciso fazer alguma coisa com o pau do velho.

POMBA GIRA – Ele não pode ficar assim o pau do velho.

PHODER – Meu pai um dia mostrou o pau pra mim, balançou. Eu tinha onze anos, sei lá. Doze anos, nove anos. Mijou olhando para mim, os olhos azuis do meu pai. Vinte minutos já se foram, vinte anos. Vinte e tantos anos que nem começaram. Desci as unhas roxas pelas coxas do velho, toquei seu umbigo. Fingi um sorriso. Vencerei tudo isso. Era puta ou não era puta, porra? Corri o corpo inteiro do velho, deitei a língua nele. Riu, fechou e apertou os olhos azuis. Isso não vai ficar assim. Fugi quando tinha quinze anos, quatorze. Pequenininha.

(mulheres cantam a música - EU SOU BEM PEQUENININHA)

MULHERES - Eu sou bem pequeninha
Moro no morro de areia
A minha rede balanceia.
Eu sou pequenininha de mamãe
Moro no morro de areia.

PHODER – Abracei forte o corpo derramado do velho. O relógio do quarto, ali balançando quatro horas, cindo, seis , não sei. Revirei o corpo, quiz socar a unha nele. Porra. Tive pena. O velho precisa crê que não esta no fim, que a vida ainda vive. Em Quixeramobim ou onde o

Diabo fez a curva, curva. Não agüentei e abri as pernas. Correu uma lágrima, eu vi. O velho também viu, antes de cair no sono. No meu ouvidinho, o meu pai dizendo: “é a vida, minha filha. É a vida”.

CENA XIII – VANICLÉIA – DONA DO BAR

MULHER - Socorro, socorro! (em off, depois entra) Desculpe! Vanicleia o Xandão ta atrás de você que nem louco, ele ta quebrando tudo mulher, vai la ver (Vanicleia sai) Gente, vai ter briga, vamo lá ver!

(Barulho de Briga no barraco da Vanicleia, depois de um tempo Vanicleia sai do barraco e do bar).

VANICLÉLIA - Eu passo batom na hora que eu quizer ta entendendo? eu fico bem de batom! U, hum. (para o público, em frente ao buteco) Agora ter que agüentar esse bêbo belzebu. O que é que ele me dá? Bolacha na desmancha. Porradela na canela. Eu era mais feliz antes. Quando o avião estrangeiro chegava e a gente rodava no aeroporto. Na boca quente da praia. Pelo menos, um príncipe me encantava. Naquele feitiço de sonho. De ir conhecer outro lugar, se encher de ouro. Comprar aliança. U, hum.

Casar tinha futuro. Mesmo sabendo de umas que quebrava a cara. O gringo era covarde, levava para ser escrava. Mas valia. Menos pior que essa vida de bosta arrependida. De coisa criada. Qual é a minha esperança com esse marido barrigudo, eu grávida? Que leite ele vai construir?

Se for menina, vou ensinar assim: no porto, no Carnaval. No calçadão de Boa Viagem. Com cuidado para a polícia não ver a sacanagem. E querer participar. Um dia, eu tive que foder com a tropa inteira da delegacia. Mexeram comigo até o dia amanhecer. E ainda ficaram tirando onda: que eu devia respeitar o homem brasileiro. Rarará. Mataram a Vaniclélia, lembra, não lembra, lembra? De tanto que afolozaram ela.

Homem! U-hum. Não vale um tostão pelas banda daqui. Os caras pelo menos tinham educação, outra finura: levava a gente para restaurante, deitava em cama d’água. Sabonete de colônia. A gente era respeitada. Precisava ver como o garçom e o pivete e o gerente e o taxista da frente nos tratava. O que cada um ganhava de gorjeta não era brincadeira! Acabava saindo rendendo pra todo mundo. Uma beleza!

Agora que valor me dá esse belzebu? Quanto vale ele ali, na praça? Pergunta. A vida dele é me chamar de piranha e de vagabunda. E tirar sangue de mim. Cadê meus dente? Nem vê que eu tô esperando uma criança. Agora, nisso ninguém tem ciência. Ninguém dá fim. Mulher como eu ser tratada assim. Não é não DarLuz?

CENA XIV – DAR LUZ

BALÉ - É mulher não abaixa a cabeça não!

DARLUZ (Indo lavar roupa) - Eu já falei pra você largar esse marido que não te dar valor, mas não me escuta!

VANICLÉIA - Se eu não tivesse grávida já tinha largado.

DARLUZ - E desde quando filho é problema na vida de alguém?

NINA - Ela fala isso porque acha que todo mundo é igual a ela que gosta de dar, ontem mesmo deu um.

DARLUZ - Dei mesmo!

Dei José, dei Antônio, Maria, dei. Daria. Dou. Quantos vierem. É só abrir o olho.

NINA - Nem bem chorou, xô.

DARLUZ - Não posso criar. É feito gato, não tem mistério. É feito cachorro de rua. Rato no esgoto. Moço, quem cria? É fácil pimenta no cú dos outros. Aí vem a madame, aí vem gente dizer: arranje um trabalho. Arranje você. Me dê o trabalho, agora. Não sei ler, não sei escrever, não sei fazer conta. Nos dedos da mão a gente conta: José, Antônio, Maria, Isabel, Antônio. Dou nome assim só pra não me perder. Quem mais?

VANICLÉIA - Evoé, Evandro.

DARLUZ - Agora chamem como quiser. O filho depois ganha vida importante.

VANICLÉIA - Sei de um que até é doutor sei-lá-de-quê.

DARLUZ - Eu estou pouco me lixando. Menino é para largar mesmo. Agora dizer que dá um peso no peito, a consciência chumbada, que nada. Não tem essa. Vem você morar nesse buraco. Vem você dar um jeito no mundo, repartir seu quarto. Nunca. Esse olho é irmão desse. Veja Maria, pôs Jesus no mundo, filho do espírito santo. O pai largou.

Você viu como José sumiu, se evaporou?

VANICLÉIA - Maria é que foi lá, no pé da cruz, se arrepender.

DARLUZ - Eu, não. Eu quero mais é distância. Você ter filho chorando, no seu pé. Fome, está escutando? Fome. O que você faz com a fome, tem remédio?

Agora é fácil opinar nesse bê-á bá. Sei que quando morrer não vou para o inferno, já estou aqui. Só saio daqui para outro canto. Falo isso para o Altamiro. Ele ri. Meu quarto marido, Altamiro. Porra de marido. Só tem homem vagabundo no mundo. Por isso salvo os meninos. Faço mais do que o governo faz. Faço e dou destino.

Dou, dou, dou. Vendi a Beatriz no farol. A moça que comprou chorava de dar dó, um nó. A moça do carro abriu o vidro, o marido pegou e zum. Para nunca mais, como um vento. Para nunca mais, como um esquecimento. Cicatrizo tudo, entende? Meu corpo está vacinado. Agora a mulherada de hoje, na frescurinha. Ultra-som, escutar a batidinha do coração. Dão muita importância para o amor. Amor, quem me deu? Altamiro, esse porco? Já viu amor entre porco?

Entre sapo? Entre pombo? Aí dizem que pombo é bonito porque o pombo se empomba, porque o pombo corre atrás da pomba. Fico só vendo esse derramamento. Bom é pombo assado e pronto. Pombo melhor do mundo. Pombo para a necessidade e acabou.

Dizer que ninguém abandona ninguém,

NINA - Toda mãe é mãe até o fim

DARLUZ - Tá aqui, ó. Sou mais mãe que muita mãe aí. Leva o filho para a escola e abandona. Leva o filho para o shopping e abandona. Para a puta que pariu e abandona.

Pelo menos fui corajosa, não fui? Tive peito, não tive? Fala. Quem assume essa postura, qual o filho da mãe? Vai, diz. Quem, menina?

Agora deixar florzinha morrer murcha. Já vendi até leite do peito, você acredita? Vendo. Teta, treta, entende? Alimentei aí um bichinho que a mãe não quis dar pra ninguém. Fica ali, agarrando o filho na miséria, pode? Peito tá morto, não tem leite? Eu dou.

NINA - Mas cobra!

DARLUZ - Cobro cobra! Troquei por um sofá, não lembro.

Fiz negócio. Quero ver quando esta peste crescer, quero ver. Só de saber que meu leite ajudou esse diabo a se foder.

E tem mais. Todo mundo é solidário. Mas na hora, olha, o povo é foda. Vem aconselhar pílula, distribuir planejamento. Quero saber o que fazem com nosso sofrimento. Vai, quem diz? Quem já foi infeliz? A moça do carro, a moça que levou Beatriz, chorava naquele momento. Mas hoje é hoje. Hoje é outro tempo.

Agora esse filho de uma jumenta vem pra cima de mim, o Altamiro. Marido de merda, entende? Vem aqui, tira o caralho do corpo, bêbado. Eu agüento. Tenho mais pena do caralho dele do que de José, Antônio, Paulo, Juscelino. Melhor que ter filho morto, tenho esse orgulho. Todos nasceram vivos.

Dou, dou, dou Altamiro.

Desgraçado!!!

VANICLÉIA - Chega Darluz já falou demais! Vem beber alguma coisa para se acalmar mulher.

DARLUZ- Vanicléia eu não sou de briga não! É que essa vizinhança me tira do serio!

VANICLÉIA - Acalma mulher, toma um pouco de pinga pra relaxar.

DARLUZ- Manda ai.

CENA XV - BRIGA DAS VIZINHAS:

MULATA (com seu bebe no colo) - O Alzira, será que você tem uma novalgina, pra me emprestar? É que o menino tá ardendo de febre!

ALZIRA - Sai pra não sei onde pra fazer sei lá o que e ainda vem pedir ajuda!

MULATA- Olha aqui que eu faço ou deixo de fazer não te interessa, tô ganhando o meu agora você tem ou não tem o diabo dessa novalgina?

ALZIRA- O diabo é que deixou seu filho doente!

MULATA - E Deus te ajudou muito né Alzira, te ajudou a sair da cadeia pra morar de favor no barraco de sua irmã, sua barraqueira!

ALZIRA - Barraqueira não! Concubina do demônio

MULATA- Crente do rabo quente!

ALZIRA- Mulher da vida

MULATA - Mulher da vida não, sou prestadora de serviço...

VIZINHA 1 – Vamo tocar um samba ai, traz o pandeiro, vou tocar com isso mesmo (garrafa) vamo acabar com essa briga besta.

(Vizinhas cantam e tocam um samba no bar da Vanicleia enquanto Alzira e Mulata continuam a discussão)

MUSICA - SAMBA DA MULATA

Levanta bota a chinela, faz o café bem antes do sol
Acorda o moleque dorme não desespera e vai pro farol
Chocolate vai pirulito, vinte centavos para adoçar a vida
Amarga que só por cristo
Fazer o que se não tem saída
Fazer o que se não tem saída
E assim passa o dia passa, a tarde passa e a noite vem
Paga a taxa e vai casa
Fazer papa para o neném
Fazer papa para o neném
Hum hum hum hum hum hum hum hum

ALZIRA - Qué remédio? Pede pro teus macho!

Se banha bota a sandália
Penteia o cabelo e passa batom
Enquanto o moleque chora, lhe joga um beijo e sai pro mundão
Vai mulata com tudo em cima
Vinte reais para animar a vida
Desgraçada meu deus que dia
Fazer o que se não tem saída
Fazer o que se não tem saída

E assim passa, a noite passa, e a madrugada e o dia vem

Paga a taxa, leva uns tapas e vai pra casa contar vintém

Vai pra casa contar vintém

Hum hum hum hum hum hum hum hum

MULATA - Teu problema Alzira é que tu é seca, teu problema...é falta de AMOR!

ALZIRA - Amor....

VIZINHAS – Ih! De novo não! Vanicléia coloca na conta. Depois eu pago ta?

CENA XVI – CRISTÃO

(Alzira fala seu discurso sobre o amor enquanto a Mulata somente escuta com seu filho no colo)

ALZIRA - Amor é a mordida de um cachorro pitbull que levou a coxa da Laurinha e a bochecha do Felipe. Amor que não larga, na raça. Amor que pesa uma tonelada. Amor que deixa, como todograndeamor,asuamarca.Amor é o tiro que deram no peito do filho da dona Madalena. E o peito do menino ficou parecendo uma flor. Até a polícia chegar e levar tudo embora.

Demorou.

Amor é você esconder a arma em um buquê de rosas. E oferecer ao primeiro que aparecer. De carro importado. De vidro fumê. Nada de beijo. Amor é dar um tiro no ente querido se ele tentar correr.

Amor é o bife acebolado que a minha mulher fez para aquele pentelho comer. Filhinho de papai, lá no cativeiro. Por mim, ele morria seco. Mas sabe como é. Coração de mãe não gosta de ver ninguémsofrer.

Amor é o que passa na televisão. Bomba no Iraque. Discussão de reconstrução. Pois é. Só o amor constrói. Edifícios. Condomínios fechados. E bancos. O amor invade. Amor que liberta, meu irmão. Amor que desce o morro. Amor que toma a praça. Amor que, de repente, nos assalta. Sem explicação. Amor salvador. Cristo mesmo quem nos ensinou. Se não houver sangue, meu filho, não é amor. (Saem ambas)

CENA XVII - SOCORRINHO

SOCORRINHO (EM OFF) Moço, não.

MULHER - Sua mão, suando, grito no semáforo, em contramão, suada, pelos carros, sobre os carros.

SOCORRINHO (EM OFF) Carros, moço, não.

MULHER - Viu sua mãe e a cidade nervosa, avançando o meio-dia, dia de calor, calor enorme, ninguém que avista.

MÃE – Socorrinho.

MULHER - Algumas buzinas, céu de gasolina, ozônio, cheiro de álcool.

SOCORRINHO (EM OFF) Moço não

MULHER - Parecido sonho ruim, dor de dente, comprimido, pernilongo, extração de ouvido, o ônibus elétrico, esquinas em choques, paralelepípidos, viagens que não conhece.

REPORTER (EM OFF) - Hoje desaparecida menina de seis anos, ou sete, trajada de camiseta, sapatinhos ou chinelos, fita crespa no cabelo, azul forte ou infinito.

SOCORRINHO (EM OFF) Moço, não.

MULHER - Aquele grito franzino, miúdo.

REPORTER (EM OFF) - A polícia que alega estupro.

MULHER - Magia Negra, seqüestro, mastiga um fósforo, a mãe de socorrinho, acende velas incensos, chorando a ...

MÃE – Deus, justiça divina.

MULHER - Justiça duvidosa, viver agora o que seria se já não era, se por um descuido.

MÃE – Já se foi um dia sem ela, dois, Socorrinho!!!

MULHER - Céus e prece.

SOCORRINHO (EM OFF) Moço não.

REPORTER (EM OFF) - Maria do Socorro Alves da Costa, mulatinha, sumiu misteriosa, diz uma testemunha que um negro levou sua filha embora.

MULHER - Revolta da família, vizinho, jornal, televisão, igreja, depois de dois meses,

SOCORRINHO (EM OFF) Moço não.

MULHER - Boneca, foto de batizado, festinha de bairro

MÃE – Tudo que pudesse trazer Socorrinho de volta para a memória.

MULHER - Peito, o quarto morto, as horas puxando apreensão, suor, desesperança.

REPORTER (EM OFF) - Batida de polícia em favelas, rodoviárias, botecos, matagais.

MULHER - Tudo isso feito e desfeito, a mãe de Socorrinho ouvia boatos, silenciava a base de comprimidos, o marido já enlouquecido e internado,

MÃE – Que miséria.

MULHER - Agonia de cidade.

SOCORRINHO (EM OFF) Moço, não, gente ruim.

MULHER - Sem sentimento, pra que deixar a...

SOCORRINHO (EM OFF) Mãe!

MULHER - Humilde , o bairro, a câmera de TV que treme aquela realidade de cão.

MÃE – Mundo, cachorro, já noitinha de outra noite, mais outra, notícia mais nenhuma, nunca, Socorrinho desaparecida.

MULHER - Amor quando via embora, quando vira fé, chamado, suplica, saudade a filha fosse devolvida, a felicidade.

SOCORRINHO (EM OFF) Moço, não.

MULHER - Gritava.

MÃE – Três meses.

MULHER - Cinco, infinitamente, crônica policial, fichário, esquecida realidade, extraída do sonho para sempre, no horizonte.

REPORTER (EM OFF) - Trajada de camiseta, sapatinhos ou chinelo, descalça, fita crespa no cabelo, azul forte ou infinito.

SOCORRINHO (EM OFF) - Moço não.

MULHER - Descaso.

REPORTER (EM OFF) - Não escuto.

SOCORRINHO (EM OFF) Moço, não, quero ir pra casa, não moço, não.

MULHER - O homem arreava as calças, mais o grito.

SOCORRINHO (EM OFF) – Moço não, não.

MÃE – Socorrinho?

MULHER - Mas não entendia aquele mundo estranho, aquele desmaio de anjo.

MÚSICA - QUEM DEU (mulheres em procissão com vela na mão)

Quem deu e quem vai tirar
Quem prometeu fazer parar a minha dor
Se me esqueceu quem vai fazer voltar
Quem me dirá quem medirá o meu amor
Eu peço a Deus nosso senhor eu peço a santa
Santos e Guias para agonia me tirar
Talvez o meu amor do mundo já descansa
Mas quem me diga pra que eu possa me encontrar
(bis)

CENA XVIII - DA PAZ (lavando roupa)

DA PAZ - Eu não sou da paz.

Não sou mesmo não. Não sou. Paz é coisa de rico. Não visto camiseta nenhuma, não, senhor. Não solto pomba nenhuma, não, senhor. Não venha me pedir para eu chorar mais. Secou. A paz é uma desgraça.

Uma desgraça.

Carregar essa rosa. Boba na mão. Nada a ver. Vou não. Não vou fazer essa cara. Chapada. Não vou rezar. Eu é que não vou tomar a praça. Nessa multidão. A paz não resolve nada. A paz marcha. Para onde marcha? A paz fica bonita na televisão. Viu aquela atriz? No trio elétrico, aquele ator?

Se quiser, vá você, diacho. Eu é que não vou. Atirar uma lágrima. A paz é muito organizada. Muito certinha, tadinha. A paz tem hora marcada. Vem governador participar. E prefeito. E senador. E até jogador. Vou não.

Não vou.

A paz é perda de tempo. E o tanto que eu tenho para fazer hoje. Arroz e feijão. Arroz e feijão. Sem contar a costura. Meu juízo não está bom. A paz me deixa doente. Sabe como é? Sem disposição. Sinto muito. Sinto. A paz não vai estragar o meu domingo.

A paz nunca vem aqui, no pedaço. Reparou? Fica lá. Está vendo? Um bando de gente. Dentro dessa fila demente. A paz é muito chata. A paz é uma bosta. Não fede nem cheira. A paz parece brincadeira. A paz é coisa de criança. Ta ai uma coisa que eu não gosto: esperança. A paz é muito falsa. A paz é uma senhora. Que nunca olhou na minha cara. Sabe a madame? A paz não mora no meu tanque. A paz é muito branca. A paz é pálida. A paz precisa de sangue.

Já disse. Não quero. Não vou a nenhum passeio. A nenhuma passeata. Não saio. Não movo uma palha. Nem morta. Nem que a paz venha aqui bater na minha porta. Eu não abro. Eu não deixo entrar. A paz está proibida. Proibida. A paz só aparece nessas horas. Em que a guerra é transferida. Viu? Agora é que a cidade se organiza. Para salvar a pele de quem? A minha é que não é. Rezar nesse inferno eu já rezo. Amém. Eu é que não vou acompanhar andor de ninguém. Não vou.

Não vou.

Sabe de uma coisa: eles que se lasquem. É. Eles que caminhem. A tarde inteira. Porque eu já cansei. Eu não tenho mais paciência. Não tenho. A paz parece que está rindo de mim. Reparou? Com todos os terços. Com todos os nervos. Dentes estridentes. Reparou? Vou fazer mais o quê, hein?

Hein?

Quem vai ressuscitar meu filho, o Joaquim? Eu é que não vou levar a foto do menino para ficar exibindo lá embaixo. Carregando na avenida a minha ferida. Marchar não vou, muito menos ao lado de polícia. Toda vez que vejo a foto do Joaquim, dá um nó. Uma saudade. Sabe? Uma dor na vista. Um cisco no peito. Sem fim. Uma dor. Dor. Dor. Dor.

A minha vontade é sair gritando. Urrando. Soltando tiro. Juro. Meu Jesus! Matando todo mundo. É. Todo mundo. Eu matava, pode ter certeza. Todo mundo. Mas a paz é que é culpada. Sabe?

A paz é que não deixa. (sai)

CENA XIX - FAVELA FENIX

VANICLEIA - Ai o fogo apagou o barracão de dona preta, mas não apagou dona preta essa ninguém apaga! ela foi lá e levantou outro barracão, do nada!

BALÉ - Ai a água levou o barracão de dona preta

VANICLEIA - mas não levou dona preta essa ninguém arrasta! onde houver chão é lá onde ela agarra as patas!

PHODER - Aí a prefeitura mandou derrubar o barracão de dona preta

VANICLEIA - mas não derrubou dona preta essa ninguém segura! danou-se a espernear a criatura endemoniada.

TOTONHA - Aí a policia autuou o barracão de dona preta

VANICLEIA - mas essa ninguém autua justiça cega quem disse que enxerga o olho da rua

MURIBECA - Ai o dono da boca mandou fuzilar o barracão de dona preta

VANICLEIA - mas pra essa nem bala perdida quando menos se espera dona preta ressuscita, preta feito a luz do dia.

MAE DE SANTO - Ai a vizinha pôs um despacho na porta de dona preta

VANICLEIA - mas essa ninguém despacha acende uma vela tem muita fé na tabua ela uma mulher de raça. Foi ai que a vela derreteu o barracão de dona preta

mas essa não há quem derreta veja ela ali acesa, dentro da fumaça divina diz dona preta

TODAS - EU É QUE NAO VOU MORRER CINZA!!!

CENA XX - BERADEIRO (Composição Chico César)

(Todas mulheres vão fazendo alguma ação cotidiana, porem de desfecho, enquanto Muribeca canta Beradeiro)

Grito no HOSPITAL DA GENTE.

(Apagam-se as luzes. Fim do Espetáculo)