

RÁDIO NOVELA: EXPERIÊNCIAS DE APRENDIZAGEM PARA VOZ CÊNICA

Bene Martins *
Mailson de Moraes Soares **

Resumo: Neste texto versaremos sobre pesquisa realizada no Projeto *Resgate da Rádio Novela*, desenvolvido por Walter Bandeira, na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). Refletiremos a partir dos estudos desenvolvidos sobre o trato vocal para estudantes e profissionais do Teatro. Para tanto, traremos à tona informações acerca da construção da voz cênica num contexto histórico, a respeito da percepção da voz como entidade poética e ainda contribuições que as descobertas feitas na experiência radiofônica podem trazer ao ator.

Palavra-chave: Oralidade. Voz cênica. Rádio novela. Interpretação teatral.

RADIO NOVEL: EXPERIENCES OF APPRENTICESHIP FOR CENIC VOICE

Abstract: In this text we will talk about the research done within the Project *Rescue of Radio Novel*, developed by Walter Bandeira at Theatre and Dance School in the Federal University of Pará, Brasil (ETDUFPA). We will reflect about the studies developed there which are connected with vocal tract among students and professionals of theatre. Therefore, we will talk about information regarding the construction of the scenic voice in the historical context, the perception of voice as a poetic entity and the contributions of findings based on radio-phonetic experience and how they can benefit the actor.

Keywords: Orality. Voice cenic. Radio novel. Theatric interpretation.

RÁDIO NOVELA: EXPERIÊNCIAS DE APRENDIZAGEM PARA VOZ CÊNICA

As experiências criativas do dizer e ouvir trazem em si a certeza de que há um compartilhar da imaginação e da memória que nos torna mais humanos na nossa humana capacidade da linguagem. Se aqui me detenho na linguagem verbal, quero incorporá-la, ou seja, lembrar que não há dizer sem corpo e nem ouvir descarnado. Reivindico então para o ator, a ventura e o privilégio de ter no corpo seu ofício criativo. O corpo fala na contação de histórias, no teatro, na leitura em voz alta e no rádio, dizendo e ouvindo (SPRITZER, 2007).

O Projeto de Extensão *Resgate da Rádio Novela*, desenvolvido na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), efetuou experiências de trabalho com a voz por meio de leitura exercitada em diversas modalidades interpretativas e regravação de antigos textos radiofônicos. Projeto coordenado pela professora Iara Regina Souza¹ e desenvolvido pelo professor, ator e radialista Walter

Bandeira². O principal objetivo era o de contribuir para a formação do ator, no que se refere ao trato vocal e à utilização apropriada da voz projetada em cena.

Outro objetivo era/é o de repassar experiências exercitadas e gravadas para estudantes, professores e profissionais da voz, com vistas a dar continuidade ao projeto. A diversidade teórica e prática de estudos sobre a voz é campo vasto para pesquisas. Neste texto, registramos algumas possibilidades comprovadas no resultado parcial do projeto, com a gravação da antiga rádio novela: *Ouçá meu filho*. A princípio, pensar sobre a voz no teatro significa constatar que, desde os gregos, o elemento vocal ocupa lugar de destaque no processo de preparação dos atores. Grandes nomes do teatro dedicaram-se ao estudo da voz em cena: Antonin Artaud, Eugênio Barba, Jean-Jacques Roubine, Jerzy Grotowski, Meyerhold, Stanislavski, Eugênio Kusnet, entre outros. Esses estudiosos contribuíram para pesquisas voltadas ao trabalho com a voz em cena e, constataram a pluralidade da voz, os diversos usos que pode ter no campo cênico.

Assim, amparados por tais referências teóricas e exercícios diários, os professores e participantes perceberam o alcance que este elemento fônico atinge, pois em diálogo indispensável com o corpo, com o trato das emoções, com os jogos teatrais, com a diversidade de textos dramáticos que podem ser encenados, a utilização da voz deve estar a serviço da criação interpretativa e da estética de uma montagem teatral.

Após breve contextualização do trabalho desenvolvido no Projeto *Resgate da Rádio Novela*, afirmamos que, consoante com vieses contemporâneos da pesquisa vocal em teatro, a metodologia, não restrita apenas à compreensão do aparelho fonador e de seus recursos técnicos, das tradições teatrais no uso vocal e de suas manifestações expressivas, manteve a busca de procedimentos da construção de uma voz cênica ligada à inegável poética da voz. Esta é um dos elementos singulares e constitutivo da formação do sujeito que a emprega. O modo de pensá-la e dizê-la, é uma forma de reagir, comunicar e construir uma ideia sobre si e sobre os demais. Paul Zumthor (2010) afirma que:

A voz tem todo um lugar simbólico: ela tem o poder de subverter e de romper a clausura do corpo. Ela se identifica com o sopro e com

seus diversos simbolismos. A voz é uma materialidade do corpo e da palavra. Se a caligrafia humana especifica a corporeidade de uma palavra escrita é a voz que faz esse papel na palavra falada. A voz, como impressão digital, como elemento singular de cada indivíduo, é um paradoxo, já que constitui um acontecimento do mundo sonoro, do mundo corporal, visual e tátil. (ZUMTHOR, 2010, p. 13).

Para se compreender a complexidade e riqueza simbólica da voz, como característica pessoal, devemos lembrar que a projeção de vozes traz consigo a história do indivíduo a qual pertence e materializa-se como elemento distintivo do ser, já que por meio dela a maioria das pessoas se fazem presença no mundo. Portanto, esse entendimento é fundamental para a formação de jovens atores, estudantes de teatro, e interessados na pesquisa da voz cênica.

O tratamento dado à voz em cena está dentro de um processo de profundas mudanças ocorridas nos modos de expressão a partir do final do século XIX, daí o desenvolvimento do trabalho vocal na formação do ator brasileiro contemporâneo estabelecer-se como tarefa instigante e indispensável a ser cumprida. As necessidades vocais implicam acionar novas habilidades e treinamentos. Tendo em vista esse percurso, elencaremos dados resultantes das experiências desenvolvidas no Projeto citado, buscaremos refletir, à luz de diversos autores, sobre as contribuições que esses resultados podem fornecer àqueles que pretendem dar novos sentidos à voz no contexto da linguagem teatral.

Ondas sonoras: vozes radiofônicas no ar

Inúmeras metodologias podem ser adotadas em um processo de criação artística. No projeto em voga, a palavra era: experimentação! Palavra cara ao professor e maestro da voz Walter Bandeira. Homem de teatro, ser inventivo, irreverente, perspicaz, ator, cantor, radialista, formado na vida, nos palcos e com larga experiência em rádio e televisão, professor de inúmeros profissionais do audiovisual paraense; imprimiu, no trabalho vocal, sua marca, a da liberdade de criação para os participantes. Era *expert* sem ser engessado, um propositor e provocador que, apesar das propostas claras de trabalho, incentivava os atores que se dedicassem ao treino vocal, e se descobrissem detentores de sua própria voz,

sujeitos daquilo que diziam. Assim, enunciavam tons de vozes diversas, a partir do domínio e da clareza da voz projetada para outrem.

Considerando a formação de jovens atores e outros com certa experiência nos palcos paraenses, o trabalho da *Rádio Novela* consistia, fundamentalmente, numa investigação de subtextos, para entender como esses subtextos afetariam o dizerteatral. Texto e subtexto compreendidos como falas carregadas de sentido, a voz do intérprete, o jogo dos atores em cena, e as variadas maneiras de interpretação de um texto que implica diretamente nas (re)leituras que os espectadores/ouvintes farão. Nessa metodologia, compreendia-se o texto dramático como pretexto, elemento que fornece infindáveis possibilidades de adentramentos em seus subterrâneos, aquilo que Walter Bandeira denominou “sub-sub”, ou seja, as intenções, silêncios, tensões, sugestões escondidas nas entrelinhas do enredo. Sutilezas extraídas, a partir de mergulhos investigativos nos modos de dizer. Exercícios indicadores de novas conexões e relações experimentadas pelo ator na composição de seus personagens, e vivenciadas pelo espectador/ouvinte que o escuta.

O professor propunha que, durante as leituras do texto, fossem alterados subtextos, imprimindo assim, mais densidade ao que diziam, conseqüentemente, provocando novas sensações, as quais assinalavam novos sabores para si e para os ouvintes. A alteração, repentina ou planejada de subtextos, surpreendia aos atores em um contínuo jogo do dizer e de descobertas e surpresas de um diálogo que poderia ser comparado a uma conversa do cotidiano, quando não sabemos o que o outro nos comunicará.

Assim, as falas das personagens ditas pelos atores, tinham suas entonações desenhadas de acordo com o subtexto criado, e carregavam camadas de intenções, de modo a afetar o ouvinte. Dessa maneira, a intenção da personagem podia ser agradar alguém, mas seu subtexto seria agradar para conseguir algo em troca, sua entonação/interpretação devia dar conta dessa sutileza, por assim dizer. Ou, a intenção da personagem poderia ser agradar alguém, mas seu subtexto é agradar para conseguir algo em troca e, logo em seguida o matar, a interpretação devia dar conta desse jogo de intenções. O ator deve dar conta de passar a mensagem ao ouvinte, usando apenas a voz, naturalmente, em consonância com as reações do

corpo, ora mais tenso, ora mais relaxado, para que o dizer convença o ouvinte.

O dizer radiofônico marca presença, o encontro entre o ator e o ouvinte através da voz. É a voz-corpo do ator que alça a condição de presença e ousa ser uma performance, um acontecimento no presente da transmissão. E a escuta do ouvinte, o deixa perpassar-se pela voz que é ouvida, estabelece a sua presença presumida na fala do ator. Ainda que não visual, a performance radiofônica se institui presença no momento do acontecimento da voz. (SPRITZER, 2007, p. 2).

Desse modo, o ouvinte deveria entender e conectar-se, via suas próprias experiências, àquilo que é ouvido. No caso do exemplo mencionado acima, a ameaça de morte como subtexto, deve estar clara na intenção de fala, ainda que velada, pelo fingimento da personagem. Não esquecendo que esta seria a intenção final da personagem, porque antes, ele agrada a alguém para ganhar algo em troca, e só depois o deseja matar. É possível, que este exemplo, caracterize o desafio que era para os atores esta sobreposição de subtextos, ou “sub-sub”, pois no ato de dizer, agrega-se ao subtexto: corpo, memória, respiração, ritmo, volume, clareza, experiências pessoais do ator, os quais, devidamente trabalhados, juntam-se para a construção de uma *camada sonora*, conceito trabalhado por (LEHMANN, 2007) - citado livremente - ao afirmar que, na contemporaneidade há, no trabalho vocal, a valorização de aspectos sonoros não verbais. A junção de uma série de elementos: respirações, ressonâncias, multiplicidade de vozes, e até imperfeições vocais são admitidas e mesmo desejadas. Aspectos verbais e não verbais que estabelecem comunicações plurais, polifônicas e polissêmicas. Ao que Artaud (2006) complementa:

Sei muito bem que também as palavras têm possibilidades de sonorização, modos diversos de se projetarem no espaço, que chamamos de entonações. E, aliás, haveria muito a dizer sobre o valor concreto da entonação no teatro, sobre a faculdade que têm as palavras de criar, também elas, uma música segundo o modo como são pronunciadas, independentemente de seu sentido concreto, e que pode até ir contra esse sentido - de criar sob a linguagem uma corrente subterrânea de impressões, de correspondências, de analogias [...] (ARTAUD, 2006, p. 36-37).

Ao concordar com Artaud, sobre o alcance da entonação da palavra bendita e plena de sentidos para uma comunicação eficiente, em se tratando da interpretação de textos radiofônicos, lembramos que há que se observarem pontos essenciais, bem trabalhados por Walter Bandeira. A saber: a) a voz deve dar conta de um processo imagético; é pela escuta que os ouvintes idealizarão os personagens; é por meio da voz que se desenhará em suas mentes a figura, cenário e situação presentes no texto dramático gravado; b) não estando num palco e tendo o trabalho de interpretação concentrado na voz, os atores radiofônicos devem ter economia em seus gestos porque, normalmente, os espaços de gravação não permitem movimentação, isto por sua vez, exige muito dos atores de teatro acostumados com larga movimentação em cena; c) deve-se entender que falar, também implica um movimento físico, um processo orgânico complexo, do qual o ator deve ter consciência e domínio; d) o dizer teatral não comporta a dicotomia entre corpo e voz, o que se diz, diz-se com o corpo todo; e) e as emoções pessoais dos artistas, provavelmente, de alguma forma afetarão seu desempenho (se o ator está triste, muito cansado ou eufórico, isso talvez, transpareça, ainda que ele não queira em sua interpretação; f) suas experiências pessoais serão matérias para construir suas leituras do texto dramático, seja ele de que natureza for).

Para alcançar os pontos mencionados acima, a primeira etapa proposta por Walter Bandeira, eram exercícios de relaxamento corporal e aquecimento vocal; o professor insistia, sempre, que o ator jamais deveria realizar seu trabalho tenso, estressado, ansioso; antes, deveria buscar um estado de relaxamento físico, para executar suas atividades com leveza e com prazer. Para o professor, falar com domínio técnico, deveria ser um ato de prazer, uma descoberta pessoal, a partir de estudo apurado.

A etapa seguinte era a leitura do texto, todos sentados em volta de uma mesa, deveriam ler silenciosamente o texto para, em seguida, termos uma leitura em voz alta, cada um emitindo a fala de seu personagem. Sem palco, sem plateia, com gestual contido e interpretação concentrada na voz, os atores liam as cenas para, logo após, discutirem os efeitos alcançados com a leitura. Todos tinham total liberdade para falar do desempenho do outro e do seu, além de expor suas interpretações das falas e das outras personagens. Após diversas leituras, gravava-

se o texto, para primeira audição e, depois, havia uma discussão entre atores, professor e técnico de som sobre o material gravado: falhas técnicas, problemas de dicção dos atores, subtextos que deveriam ser alterados ou que não ficaram tão claros etc. Esse processo de leitura, gravação e audição do texto gravado, repetia-se inúmeras vezes.

Quando Walter Bandeira tomava a questão da necessidade de uma formação vocal aprofundada e apropriava-se da rádio novela, como estratégia para essa realização, num exercício contínuo de gravar e ouvir-se, realizava parte de uma formação do trabalho técnico do ator, sem perder de vista o ser humano que está por trás da voz que fala, pois, o ensino não se desvincula da vida. Em um processo como este, em que o ato do dizer se instaura como arte, o elemento sonoro é o vetor principal para a criação, como afirma Spritzer:

Deste modo, falar passa a ser base do personagem e também a manifestação da sua existência radiofônica. Da mesma forma, o som, o efeito sonoro, quando trabalhado no exercício de criação das cenas, é o propulsor da ação sonora e na audição realimenta o personagem e a cena. (SPRITZER, 2007 p. 2).

Spritzer (2007) reitera que tal prática proporciona ganho significativo para formação dos atores. A possibilidade de ouvir-se, aprender ouvindo-se; perceber o quanto o exercício da escuta, tanto no trabalho radiofônico (aqui leia-se também trabalho do ator), quanto numa dimensão mais ampla, é fundamental para os profissionais da voz.

A escuta no exercício radiofônico torna-se também corpo, uma vez que é contraponto da voz. Uma escuta criativa e ativa, seja na parceria da contracenação, entre os atores, seja na interlocução com o ouvinte. Contracenar no rádio, mostra-se uma ação de escuta sensível com todos os sentidos. (SPRITZER, 2007 p. 2).

A conquista do ouvir-se, de corpo inteiro mergulhado na projeção vocal, como exercício formador, foi oportunizada no estudo vocal mediado por Walter Bandeira, e possibilitado pelo trabalho feito com um único texto dramático para rádio, intitulado *Ouçã meu filho*, selecionado dentre tantos lidos. Tratava-se de uma dramaturgia para rádio novela da qual, infelizmente, não conseguimos acesso à versão original,

assim, não temos como saber sua autoria e data de publicação, mas podemos inferir pela linguagem do texto que tenha sido produzido entre as décadas de quarenta e cinquenta, do século XX. Sua trama gira em torno do personagem Alfredo, jovem sonhador que, se vê obrigado a um casamento de conveniência, para satisfazer a vontade dos pais e, sucumbindo à chantagem de seu Tio Marcos, embora apaixonado pela irmã de criação Davina, o jovem casa-se com Berta. Mas, infeliz e descobrindo a armação dos pais, o rapaz mergulha em tristeza e no vício da bebida; abandona Berta e, tempos depois, encontra o amor de sua vida, Davina. A primeira parte da trama passa-se em ambiente rural: fazendas e um pequeno vilarejo; já, o segundo momento da história, quando Alfredo reencontra seu amor, passa-se em contexto urbano.

O texto radiofônico *Ouçá meu filho* foi lido, discutido, gravado e escutado incontáveis vezes, durante o período de um ano (2008), resultou na experiência de análise criteriosa das personagens, da trama e situações peculiares envoltas num processo de interpretação radiofônica. A familiaridade com a dramaturgia selecionada ocorreu devido à leitura exaustiva e as inúmeras gravações refeitas, prática fundamental para a compreensão do processo. Apesar de o texto não estar decorado - esta era uma das condições do projeto – podemos afirmar que, em função da convivência com os atores, o texto dramático tornara-se parte deles. Os atores imprimiram o texto em seus corpos. Eis o resultado das exaustivas repetições, as quais, após praticadas, são assimiladas ao modo de ser do praticante.

Texto e corpos em ondas uníssonas

Nesse entendimento, texto em corpo seria a condição para o ator dizer com propriedade aquilo que, exaustivamente, memorizou ou que está lendo com domínio e sensibilidade, pois, as palavras, como expressão instantânea do pensamento, a voz como instrumento primordial e comum a todas as civilizações, as palavras em corpo, é nessa espécie de simbiose que os atores dão vida ao texto dramático. Este se materializa em cena, estando o ator fisicamente presente ou não. O texto existe, mas se torna som, quando deixa de ser apenas matéria do escrito e torna-se produto dizível. Estão aí expressos, agindo em consonância dois elementos: o verbal e o

sonoro.

No caso do Projeto *Resgate da Rádio Novela*, bem salientava Walter Bandeira, o ator é o encarregado de transformar uma informação escrita, possível de ser captada pela visão, em uma informação sonora, que será recebida pela audição, e isto implica criterioso processo de criação. A transposição da linguagem escrita do texto dramático para a linguagem falada do texto espetacular, aqui radiofônico, revela parte da natureza polissêmica da comunicação teatral. Portanto, o ator, com seu trabalho, não transmite ao espectador somente ou fielmente aquilo que foi escrito pelo autor, mas imprime sua marca, perpassada de estados de emoção, situações, ênfases, silêncios, suspenses que agregam significados outros ao texto dramático, gerando, muitas vezes, novos significados a um texto já bastante conhecido. Assim, sobrepondo à camada verbal a sonora, o ator torna-se criador e/ou potencializador da palavra.

Quanto aos resultados do projeto, podemos destacar, ainda, que os atores adquiriam visão ampliada de toda a trama dramatúrgica, visto que houve revezamento no estudo e na interpretação de todas as personagens. Tais trocas de papéis proporcionavam outros pontos de vista sobre cada personagem e trama, além de apurado senso crítico e estético de todo o texto, bem como, o entendimento sobre a produção de uma rádio novela, condições de suma importância para a gravação final do texto radiofônico *Ouçá meu Filho*.

Assim, descrita parte das atividades e descobertas realizadas no Projeto *Resgate da Rádio Novela*, podemos afirmar que, o exercício para se alcançar uma técnica vocal apropriada, a um ator radiofônico, é o processo de gravações sucessivas e audição das mesmas. Desde que, tal experiência seja acompanhada das devidas orientações de um profissional da voz. Ressaltamos, ainda, que a experiência radiofônica não circunscreve seus ganhos e benfeitorias àqueles que trabalharemos somente no rádio. Todo ator que passar por um estudo como este, levará para os mais diversos ambientes de trabalho cênico e, por que não, para seu dia a dia, os aprimoramentos vocais apreendidos. O que foi confirmado pelos participantes, todos destacaram os benefícios que esta experiência lhes legou: o trato com o texto dramático, o olhar ampliado sobre diversos aspectos textuais e extratextuais que, antes, não eram observados, o uso da voz numa interpretação

mais segura e a qualidade vocal melhorada.

Gravações encerradas, ressoam ainda hoje, duas perguntas que Walter Bandeira fazia: qual é o som que produz o sentido que você quer? Vamos imaginar isso, então? Estas indagações refletem bem a maneira como Walter ensinava, fazia com que o ator percebesse a sonoridade produzida e avaliasse se, com essa sonoridade, realmente dizia o que pretendia dizer, e se não, o induzia a procurar os ajustes necessários para encontrar o som que, em relação com o texto, produzisse o sentido desejado. Fazia o ator escutar sua própria voz, perceber como a emitia, identificar falhas e entender como era sua voz, e que voz desejava ou precisava ter. O ator então percebia algo evidente: o jogo com as qualidades do som, pausas, inflexões, ênfases estabelecidas, gradualmente, estabeleciam uma relação entre som e sentido. Esta construção de sentidos deve estar clara para o efeito eficaz do ato de comunicar. Segundo Derrida (1994):

O que acontece de fato na comunicação? Fenômenos sensíveis (audíveis ou visíveis etc.) são animados pelos atos de um sujeito que lhes dá sentido e cuja intenção um outro sujeito deve simultaneamente compreender. [...] Mas essa comunicação só se torna possível se o ouvinte também compreende a intenção daquele que fala como uma pessoa que não emite simplesmente sons, mas que *lhes fala*, que com sons, realiza simultaneamente certos atos conferindo-lhes o sentido, atos que ela quer tornar manifestos, ou cujo sentido ela quer comunicar. (DERRIDA, 1994, p. 46).

Finalizamos com a citação de Derrida, porque conforme destacado nas experiências do projeto, ele reforça a importância de se estabelecer uma boa comunicação, seja o falante/emissor, ator ou não. Assim, o ato de comunicar, em sua maior parte, está sob a competência do dizer, seja na magia da cena no palco ou em ondas sonoras de um rádio, tem seu território construído sob efeito dos sentidos que a voz carrega e/ou potencializa. Enfatizamos, também, que a voz ocupa seu espaço e realiza, por meio de si e do verbo, grande parte da existência humana. Instaurando, por meio do dizer e ouvir, as realidades que conhecemos ou que intentamos conhecer.

Desse modo, as palavras, por meio da voz corpo do ator, permanecem a encantar e nos conferir humanidade. A palavra, quando fruto do dizer, é pássaro viajante, lançado à alma do outro, se aninha e se reproduz. Ou apenas pouso,

momentaneamente, para descansar. Palavras que, contadas, ditas, transmitidas, por meio de um velho rádio amigo ou moderno equipamento sonoro, nos alegram e nos avivam, num perene encantamento humano que tem sua força resguardada na voz que bem diz. Assim, com a sensação crivada no corpo e em todos os sentidos, planamos à espera de vozes outras, benditas vozes!

Notas

* Benedita Afonso Martins (Bene Martins) é doutora em letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), pós doutoranda em Estudos de Teatro, na Universidade de Lisboa, Portugal, professora da Universidade Federal do Pará (UFPA) e do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA (PPGARTES). Coordena o projeto de pesquisa “Memória da dramaturgia amazônica: construção de acervo dramático”. E-mail: behne03@yahoo.com.br; behneafonso@gmail.com

** Mailson de Moraes Soares é graduado em Letras pela Universidade Federal do Pará (UFPA), atore cenógrafo formado pela Escola de Teatro e Dança da UFPA, diretor teatral, dramaturgo e bolsista PIBIC do Projeto “Memória e construção do acervo dramático da Amazônia”.

1 Iara Regina Souza é professora permanente da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETD-UFPA), de Ensino Básico Técnico e Tecnológico. Doutoranda do programa de Estudos Culturais da Universidade de Aveiro/Minho, Portugal. Mestre em Artes pelo Instituto de Ciências das Artes – UFPA, especialista em iluminação e designer de interiores pela faculdade Castelo Branco/RJ e graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em iluminação.

² Walter Bandeira foi um destacado artista paraense. Cantor, locutor, pintor, ator, professor, bacharel em Filosofia e poliglota, surgiu no cenário cultural paraense na década de 60. Começou cantando por volta de 1967/68 e acompanhou o início da carreira de cantoras do primeiro time da MPB, como Fafá de Belém, Jane Duboc e Leila Pinheiro. Walter Bandeira ficou conhecido como a grande voz do Pará. Pela versatilidade de seu talento, tornou-se um dos mais requisitados e prestigiados locutores paraenses, ganhando grande destaque no mercado publicitário e audiovisual. Foi professor de voz e dicção da Escola de Arte e Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA). Faleceu em Belém, no dia 2 de junho de 2009 aos 67 anos de idade.

Referências

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DERRIDA, Jacques. **A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux**. Paris: Seuil, 1966.

SPRITZER, Mirna. **Dizer e ouvir**. In: IV Reunião Científica da ABRACE, 2007, Belo Horizonte. Memória Abrace Digital, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em: junho de 2016.

Aprovado em: setembro de 2016.