

Análise da Composição Corporal-Vocal dos Atores Wagner Moura e Al Pacino

Jane Celeste Guberfainⁱ

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil

Lidia Beckerⁱⁱ

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro/RJ, Brasilⁱⁱⁱ

Resumo - Análise da Composição Corporal-Vocal dos Atores Wagner Moura e Al Pacino

O domínio da expressão corporal e vocal é necessário ao ofício do ator. Dependendo do personagem, da proposta cênica e do tipo de representação, o ator precisará criar corpo e voz específicos, exigindo um conhecimento técnico e prático para esta realização. Este estudo se propõe a apontar recursos para a apreciação da construção cênica de Al Pacino e Wagner Moura. Apresenta-se uma análise da atuação cênica cinematográfica de ambos os atores atuando em dois personagens cada, complementada com os respectivos elementos culturais e sociais. Esse trabalho se insere no estudo do corpo e da voz em cena. Propõe também novas referências para a prática de atores na sua vida profissional.

Palavras-chave: Corpo, voz, expressividade, cena, treinamento.

Abstract - Analysis of the Vocal-Body Composition of the actors Wagner Moura and Al Pacino

The actor should be able to dominate the body and voice expression. According to the role and scenic proposal, the actor must create a body and a voice, and that may not be so easy. This study offers some resources and parameters to guide the appreciation of Al Pacino and Wagner Moura on their scenic construction for two roles each. Observing the actors and their interpretation, one has to understand their social and cultural context. This work adjusts perfectly well for this type of analyses. We believe these might be new references for the actor's practice in professional life.

Keywords: Body, voice, expressiveness, scene, training.

Introdução e Justificativa

Os atores cuja criatividade prevalece demonstram habilidades artísticas de extrema qualidade e competência, o que os impulsiona na posição de grandes artistas, icônicos e inesquecíveis nas telas do mundo pela notória arte da interpretação.

A partir do final século XIX, e de maneira mais marcada na arte contemporânea, o herói existe no confronto com seu duplo - o anti-herói. O herói é, hoje, um indivíduo cheio de contradições e sempre integrado a uma história. A história é um conjunto relatado, mas também a maneira pela qual um texto - ou um personagem - fala do seu tempo, seu vínculo com a historicidade.

Nas artes cênicas, o personagem está em condições de assumir os traços e a voz do ator, de maneira fluida e natural - quanto mais verdade na atuação, mais natural. A evidência desta identidade entre o ator e o personagem é considerada a máscara, a *persona*. No teatro grego, o ator está separado do seu personagem. É apenas executante, a ponto de dissociar gesto e voz. No entanto, toda sequência da evolução do teatro ocidental será marcada pela completa inversão dessa perspectiva: “o personagem vai se identificar cada vez mais com o ator que o encarna, provocando uma identidade psicológica e moral semelhante a outros homens, criando um efeito de identificação” (Pavis, 2003, p. 285) - possivelmente, essa identidade ilusória, faz com que a audiência se apaixone pelo protagonista, independente de suas raízes ou ações morais, imorais ou amorais.

“Drama” vem do grego e significa ação. No teatro grego, o *héros* era um personagem elevado ao nível de um semideus. Na dramaturgia moderna, o herói é um personagem dotado de qualidades extremas e atributos acima dos simples mortais. Segundo Pavis, “quando o herói não chega a provocar uma catarse no espectador, ele é, pelo menos, reconhecido como o personagem que recebe a cor emocional mais viva” (Pavis, 2003, p. 193). Todo personagem realiza a ação na obra dramatúrgica. Ao mesmo tempo, toda ação, para ser encenada, precisa de um protagonista. Segundo Pavis (2003, p. 286), até meados do século XX “a ação se difere pelo ator, pelo papel ou pelo tipo”. Nesse sentido, pode-se afirmar que o personagem se define pela constituição de um signo, inserido em um sistema mais amplo. A definição de Pavis merece ser destacada:

Para que haja ação e herói, é necessário que se defina um campo de ação normalmente proibido ao herói, e que este viole a lei que o impede de entrar aí. A partir do momento em que o herói sai da sombra, deixa seu ambiente

sem conflito para penetrar no ambiente alheio, o mecanismo da ação é acionado (Pavis, 2003, p. 287).

Abrigado sob os traços do ator, o personagem se apresenta ao espectador e produz um efeito de realidade e de identificação. O cinema, produto de que aqui se trata, não oferece uma ilusão do aqui e agora, como o teatro, mas cria o que a literatura identifica como *dimensão semântica*, de significação global do sistema do signo. O herói contemporâneo se integra aos demais personagens. Afirma seu valor e significação pela diferença, num sistema feito de unidades correlatas. Certos traços de sua personalidade são comparáveis aos traços de outros personagens, e o espectador percebe e manipula essas características como num arquivo em rotatória em que cada elemento remete a outro, e mais outro. Pavis afirma que “esta habilidade de montagem/desmontagem fazem do personagem matéria bastante maleável, apta a várias combinações” (Pavis, 2003, p. 288).

O termo pícaro tem sido entendido como um tipo inferior de servo, sujo e esfarrapado. Entretanto, este servo inferior, vai passando de amo em amo, percebendo e vivenciando diferentes tipos de ambientes, entrando em contato com várias camadas sociais, desenvolvendo-se como ser de palavra inesgotável, da derrisão carnavalesca ante o poder dos grandes, da cultura popular ante a cultura erudita, à moda do pícaro espanhol.

Curtido pela vida, acuado e abatido, ele não tem sentimentos, mas tão somente reflexos de ataque e de defesa. Traíndo os amigos e enganando os patrões, segue seu caminho, seus objetivos, porque não apresenta a fragilidade do amor (Candido, 1970, p. 83).

“Desde as profundezas da Idade média, o bufão é um louco. Diz as verdades que ninguém pode dizer, em sua fala louca fica o dito pelo não dito” (Pavis, 2003, p. 35). Seu pensamento não apresenta um senso moral, mas procura dar um cunho exemplar às suas malandragens. Cândido (1970) reafirma:

A malandragem têm aspectos universalizantes mas repletos de referências pontuais, que perfazem os aspectos culturais de cada malandro. Dessa forma, torna-se possível encontrar este tipo de personagem em vários mundos, em vários países, sempre oscilando entre polo positivo e negativo, a ser ditado pelas condições sociais da sua trajetória (Candido, 1970, p. 77).

As artes cênicas contemporâneas exercem a emancipação do ator, o sentido de valorizar a criatividade e a intuição do artista, que deixa de ser “um amplificador a serviço do encenador, encarregado das questões ideológicas da produção” (Pavis, 2003, p.57). A arte do cinema segue a linha libertária da criação do ator que, inclusive, tornou-se também produtor e diretor.

Objetivos e Métodos

O trabalho proposto trata da observação de dois grandes atores, em produções cinematográficas, cada um representando dois personagens. O domínio da expressão corporal, facial e vocal é necessário ao ofício do ator. Dependendo do personagem, da proposta cênica e do tipo de representação, o ator precisará criar o corpo, o figurino, o movimento e a voz específica, nem sempre de fácil emissão, exigindo um conhecimento técnico e prático para esta realização. Nossas opções recaíram sobre quatro filmes cujos personagens protagonistas são todos homens, atuando no mundo do crime e do tráfico de drogas. Todos em ambientes de muita violência, mas profundamente sustentados por uma ética particular, em que o afeto intrínseco está às avessas. O trabalho se desenvolveu nas seguintes etapas: a) seleção dos atores e personagens; b) seleção dos critérios de avaliação e análise. A seleção dos atores se deu pela sua expressividade no mercado cinematográfico, atendendo-se ao critério de apresentar um artista nacional e um internacional. Foram analisadas várias opções e optou-se por selecionar Al Pacino e Wagner Moura, em situação dramática com algumas afinidades. Os critérios de avaliação procuraram atender aos parâmetros dos estudos de corpo e voz das artes cênicas e da fonoaudiologia.

Parâmetros e Referências Teóricas

Segundo Behlau e Pontes, “a psicodinâmica vocal é o procedimento básico para identificarmos uma pessoa através de sua voz” (2005, p. 127), por meio do qual a mente cria imagens que permitem visualizar o interlocutor, inferindo-lhe uma série de atributos. Saber lidar com as possibilidades de construção da voz pelo manejo das estruturas do trato vocal e das caixas de ressonância favorece a criação vocal do ator, e permite que este possa desvendar os efeitos do potencial sonoro da própria voz.

As diversas composições podem ser experimentadas a partir de manobras corporais e vocais específicas, que vão ampliar a sua capacidade expressiva e articulatória. É muito importante instrumentalizar o ator para a utilização de novos recursos, a partir de suas condições fisiológicas. O ator deve expressar-se com criatividade, podendo fazer combinações de acordo com o efeito desejado e com as condições físicas, psicológicas, sociais e culturais do personagem, conforme o diretor e a proposta cênica. Deve ser capaz de identificar, contrair e alongar de forma consciente todos os seus músculos do trato vocal, pescoço e ombros, além do

grupo de músculos faciais, de modo a não prejudicar os músculos intrínsecos e extrínsecos relacionados à fonação e à postura corporal.

Jean Pierre Ryngaert, em seu livro *Introdução à análise do teatro*, recomenda a leitura em voz alta para experiências com o texto, independente da sua abordagem intelectual. E complementa:

O que está em jogo nada tem a ver com o sentido, a entonação, o ‘tom correto’, a maneira certa de dizer, o autor ou qualquer preocupação de êxito. Essas leituras constituem uma série de tentativas de dizer, que privilegiam a materialidade do texto durante os primeiros contatos, em que convém ser sério sem se levar a sério e, por que não, encontrar prazer no que se faz (Ryngaert, 1996, p. 48).

E ainda sugere: Esses jogos e exercícios de colocação na boca partem de instruções mecânicas ou do desejo de experimentar particularidades do texto. Entre as instruções mecânicas, experimentam-se todas as oposições de ritmo, de articulação, de nível sonoro: lê-se muito depressa ou muito devagar, berra-se, sussurra-se ou salmodia-se; procura-se terminar o mais rápido possível, ou pelo contrário, saborear todas as harmonias e asperezas; tentam-se acentos e acentuações; lê-se sozinho ou com várias pessoas; variam-se os leitores e os enunciadores, com o mínimo de *a priori* possível. Até se parodia, talvez chegando ao exagero (Ryngaert, 1996, pp. 49-50).

Stanislavski reforça: “No processo de encarnação física, o ator faz uso imoderado e extravagante de tudo que possa transmitir suas emoções criadoras: palavras, voz, gestos, movimento, ação, expressão facial”. E o autor afirma:

[...] quanto maior for o número de recursos que utilize para dar forma física a cada momento individualmente, quanto maior for a possibilidade de escolha, mais substancial ficará a encarnação física propriamente dita (Stanislavski, 1995, p. 108).

O domínio da expressão corporal, facial e vocal é necessário ao ofício do ator. Às autoras, dedicadas ao estudo do corpo e da voz em cena, lhes parece importante que o ator conheça a musculatura a fim de melhor dominar os músculos que deseja fazer uso na construção do seu personagem. Os músculos, muitas vezes, desenvolvem contrações indesejáveis, causando dor e desconforto ao ator. Conhecendo-os mais intimamente, o ator poderá ampliar significativamente o potencial expressivo movimentando, contraindo ou alongando determinado músculo por determinada emoção. Dessa forma, os músculos se colocam a serviço da flexibilidade e da expressividade. Se o assunto interessar, poderá encontrar as figuras correspondentes às ações dos músculos no *Atlas de Anatomia Humana*

indicado nas referências bibliográficas (Netter, 2011).

A rotina de desafios da construção cênica demanda do ator reconhecer as suas características e limitações. O desenvolvimento da sensibilidade através de vários exercícios e a consciência vai se refletir também na voz. Nesse sentido Glorinha Beuttenmüller afirma: “A educação do equilíbrio postural e vocal, realizada através da conscientização do movimento e de uma série de exercícios normativos, destina-se a atuar sobre o esquema de atitudes do indivíduo” (Beuttenmüller; Laport, 1989, p. 86) - ao que Guberfain (2012) complementa que a sensibilidade e a consciência corporal são temas amplamente abordados e interligados nas obras de Moshe Feldenkrais, razão pela qual propõe-se uma releitura dos seus princípios.

Os cuidados com a saúde corporal e vocal devem fazer parte da rotina do ator. Uma orientação especializada é recomendável sempre que for realizar uma caracterização vocal específica na sua atuação. O especialista avaliará as suas condições anatomofisiológicas e as suas possibilidades de realização de determinadas manobras musculares. É importante que o ator se exercite antes e após o uso da voz modificada, com o objetivo de reequilibrar a musculatura envolvida e retornar à sua postura habitual.

Uma boa articulação requer um posicionamento adequado de todos os órgãos articulatórios, a saber: lábios, dentes, língua, bochechas, palato duro e palato mole - responsáveis pela emissão correta de cada som linguístico, como consoantes, vogais e grupos sonoros derivados de acordo com as regras de cada idioma. O ator pode criar uma composição corporal vocal com marcas específicas para cada personagem. Essas marcas podem estar relacionadas ao sexo, idade, condições físicas e socioculturais. Acredita-se ser interessante compreender bem estas marcas e alterações articulatórias para utilizar estes recursos na sua construção cênica de maneira mais eficiente. Observar as alterações fonêmicas, que podem ocorrer em função de regionalismos ou de dificuldades articulatórias. No caso da construção do personagem, observar a proposta cênica e os efeitos esperados. A consciência ajuda não somente a amenizar eventuais alterações, como escolher a melhor forma de expressão.

Análise da Composição Corporal-Vocal dos Atores

Al Pacino

- 1) Contextualização: Michael Corleone (Mike) no filme *God Father II - O Poderoso Chefão*. Direção: Francis Ford Coppola, ambientado nos anos 1920, nos Estados Unidos. Ambiente de muita violência, sustentado por uma lógica familiar às avessas, cuja forma de fazer justiça transparece a sociedade e suas instituições.

01'

O filme abre com um close no rosto de Mike. Sua fisionomia inspira um sentimento profundo de superioridade, mas também de pesar. O ator é um mestre da interpretação, e consegue, sem usar a voz, expressar um mundo de emoções, que situa o espectador imediatamente no interior do seu mundo particular. Está recebendo um cumprimento de um colaborador - um beijo na mão, coberta de anéis valiosos. Seus olhos, instrumentos fundamentais do ator Al Pacino, têm as pálpebras levemente abaixadas, e o gesto de oferecer a mão para o beijo-cumprimento é quase enfadonho, mas necessário.

17'

Cena de negociação. Mike está ouvindo críticas às suas ordens e atitudes como chefe da máfia e a sua atitude é impassível. Nenhum músculo se move. Seu corpo existe como um escudo protetor. Ao responder, sua voz é pequena e soprosa, mas a atitude é firme em manter o seu posicionamento. Controle absoluto.

25'

Mike tem atitude relaxada ao receber a sua irmã, Connie, em sua sala sombria. A irmã entra com o namorado imediatamente rejeitado pelo Mike, irritado com a ousadia da irmã. Levanta a voz e caminha lentamente ao se aproximar de Connie, que banca a presença do namorado, abraçando-o. Mike chega perto dela, põe a mão em seu rosto, num gesto carinhoso e familiar. Coloca-se de costas para o interlocutor, ignorando-o. Convida a irmã para morar com a família e proíbe o casamento com palavras duras - as mãos no bolso e a voz impassível - dizendo que aquele homem está se aproveitando dela. Não grita, não eleva a voz, quer passar a sua posição de chefe da família e o faz com voz moderada, mas autoritário. O recurso clássico do ator faz com que a sua emoção exploda pelos olhos.

30'

Negociação com um velho amigo da família, que questiona as suas relações. A visita foi leal com o seu falecido pai, e Mike ouve com paciência. Age como se estivesse paciente e compreensivo, mas quando tem que dizer não, ele não hesita, e a fisionomia se retesa. Seu maxilar se enrijece, os lábios estão levemente trêmulos e o olhar torna-se desafiante.

33'

Mike está dançando com a sua esposa. Tem o rosto mais suave e nota-se o “desligamento” dos músculos mandibulares, sempre travados. Cheira o pescoço dela, fala manso e baixinho. Ele se desarma nos braços dela, como um refúgio - e a câmara foca no rosto dele relaxado, através do movimento da dança.

35'

A cena retrata uma conversa íntima em família. Sua voz é soprosa, de baixa intensidade, porém bastante diferente do romance da cena anterior, com a esposa. Em toda a sequência da cena com a família, sua voz é afetuosa, envolvente. Preocupa-se com a segurança e o conforto dos membros da família. Na verdade, é uma encomenda de morte, e o seu olhar é novamente frio e determinado.

01h01'

Cena de negociação. Mike tem uma atitude vigorosa, impondo medo e respeito; está sisudo, rígido. Impera no ar uma sensação de que tudo é secreto, tudo é ardiloso. Seu corpo fala, sem necessitar da voz.

01h04'

Cena de negociação. Veio cobrar a ajuda que acha devida a ele e à sua família. Apresenta uma postura rígida. Seu corpo quase não se movimenta. A voz tem pouca intensidade, mas o tom é imperativo.

01h39'

Mike descobre a traição do irmão, porque ouve um comentário alheio casual. Ao ouvir, por detrás de uma coluna, recuado na cena, e com pouca luz, sua face se transforma. Surpreso e atônito, sua atitude corporal é intransponível, os músculos não se movem, mas a expressão ocular é espantosa.

01h45'

Sob o peso dessa descoberta, chega em casa. Embora exausto, triste e desanimado, fala com a família de coisas seríssimas, de providências. Sua atitude é firme e atenta, recusa ajuda para descansar. A voz, embora pequena, é implacável.

02h21'

A cena é um tribunal, onde Mike é acusado de uma série de crimes como Chefe da Máfia italiana. Está sentado numa grande sala, rodeado de advogados e juizes. Tem ao seu lado o seu advogado particular, com o qual já havia se articulado e agora enfrenta o interrogatório. Está inquieto, porém contido e preocupado. Jamais deixa transparecer as suas emoções. Responde às perguntas com voz sóbria, mas firme, mesmo quando a resposta é visivelmente mentirosa.

02h29'

Conversa com o irmão traidor, por quem desenvolveu um ódio total. Aproxima-se dele, com calma, e fala manso, suave, porém atento, no controle da situação. Diz barbaridades ao irmão, deixa claro que já sabe da traição, e termina por deserdá-lo. A voz é firme, impiedosa, mesmo diante da argumentação angustiada do irmão por perdão e piedade.

02h35'

Briga de casal. Um casal que se ama, mas cujas diferenças morais e éticas impedem a convivência. Ela perdeu um bebê e diz que vai deixá-lo. Diz também que não fora um aborto natural, mas proposital, porque não queria mais um filho dele para viver em meio àquela violência. E ainda insiste que era um filho homem. Chora ela. Chora ele. Perder um filho homem é mortal.

Al Pacino

- 2) Contextualização: Tony Montana, em Scarface. Direção: Brian de Palma, ambientado nos anos 1980, nos Estados Unidos. O personagem cubano chega a Miami num barco de imigrantes indesejados por Fidel Castro, considerados inimigos da Revolução Cubana. Seu discurso é de quem veio buscar o sonho do sucesso na América. Acomodado numa espécie de alojamento conjunto com outros cubanos, logo arruma um serviço escuso, cujo pagamento é o *green card* e um emprego nos Estados Unidos.

03'

Arrogante, cínico, mostra-se na defensiva, mas enfrenta os policiais de maneira insinuante. A cena do interrogatório já insinua tensão. Muito interessante observar a sua postura. Sentado, em frente ao policial, não está à vontade na cadeira. Tem os ombros rijos e os braços em prontidão, como se um perigo se acercasse. Fala petulante e levemente agressiva. O olhar é penetrante e o personagem fala inglês, mas pode-se perceber que tem dificuldade com certos fonemas, como os interdentais, por exemplo. Sua língua tem dificuldade de colocar-se na posição correta, entre os dentes; ao mesmo tempo, ele compõe a face com o lábio inferior protruído (revertido para fora e para baixo). É uma bela construção cênica, pois intensifica bastante a sensação de que ele acaba de chegar na América.

09'

O personagem passa desprezo, sente raiva, tem os olhos frios e fixos. Sua construção de desprezo se faz notar marcadamente pelos lábios, quando flexiona as comissuras labiais para baixo. Percebe-se ainda bem montada a dificuldade de articular o fonema interdental, muito natural no idioma inglês.

23'

Cena de tensão máxima, o personagem tem medo, mas se faz de valentão. Não deixa transparecer as suas emoções no rosto impassível. A voz é firme, ele é controlado, percebe e controla tudo à sua volta. Tem o controle absoluto da sua fisionomia.

33'

Sala de reunião, na casa de um rico, chefe de uma rede de tráfico de drogas, que deseja lhe conhecer para eventualmente lhe dar um emprego. Estão conversando no sofá, tomando drinks quando, subitamente, vê uma linda mulher no alto, esperando o elevador. Interessa-se por ela e olha despudoradamente sem se importar com o fato dela ser a mulher do

chefão. Sua boca está entreaberta, os olhos fixos. Ao se dar conta, dá uma lambida nos lábios, para disfarçar e mudar de posição.

42'

Dentro do carro. O personagem sente raiva, está em situação de enfrentamento por se sentir traído. Seu maxilar está rijo, dentes serrados, os lábios tensos.

53'

Vai visitar a mãe e a irmã. Na cozinha da família, ele aparece depois de 5 anos, bem vestido, trazendo dinheiro para elas, como se fosse apagar todas as mágoas da vida familiar. Fala com elas, se apresenta como um homem de sucesso, e quer ditar as regras. Sua voz é menos agressiva, não grita, poderia dizer quase íntima. A irmã quer aceitá-lo, e ao seu dinheiro, mas a mãe se interpõe e bota ele pra fora.

58'

Sai de casa muito aborrecido, a irmã vem atrás dele, se abraçam e cochicham segredos. Ele lhe dá dinheiro e ela aceita. Vendo a cena do carro, está seu parceiro, que se encanta com a beleza da sua irmã. Entra no carro, o comparsa menciona qualquer coisa e toda a raiva contida é despejada em cima dele: a voz se transforma em grito, rígida e intensa, os olhos soltam faíscas, reassume imediatamente seu ar de “chefia” e proíbe o subordinado de sequer sonhar com sua irmã. Sua transformação imediata é sensacional.

01h06'

Uma negociata. A face está tensa, fechada, a voz soprosa, o que torna a intensidade mais fraca. É uma conversa mais intimista, a postura labial novamente realiza o movimento que desce as comissuras para baixo, em sua construção de valentia e tensão. A conversa vai ficando tensa. Quando se aborrece, levanta a voz, e faz um teatro de controle corporal e vocal. Aparenta uma calma contida, novamente as comissuras rebaixadas, olhos fixos e frios. A voz tem entonação fraca, mas o olhar e a voz apresentam dureza de caráter e cinismo.

01h15'

O personagem se apresenta vestido de rico e caminha à volta da piscina. Acabou de ter uma discussão com o chefão, marido da linda mulher que toma sol, calmamente. Senta-se ao lado dela e fala baixinho que a ama, que quer casar com ela, bem baixinho e sedutor, mesmo sabendo que vai criar uma grande confusão.

01h34'

Ferido no ombro, e muito furioso, ele entra na cova do leão. Sente-se traído e vai se vingar. Entra, se faz notar e senta-se, aparentemente jogado na cadeira, mas o olhar é fixo no seu alvo, aguardando o momento certo de agir. A conversa é tensa. Provocações petulantes contra o inimigo, o tal chefão, vão deixando o homem lívido, curvado e amedrontado, enquanto a sua voz aumentava de intensidade. É o jogo da comunicação e do medo. O olhar se torna cada vez mais fixo e mau. O outro chora, suplica por sua vida, oferece dinheiro. Ele parece satisfazer-se com aquela cena. O clímax é o tiro que mata o ricaço e, em seguida, outro tiro mata o chefe de polícia - um o subornava e o outro tentou lhe matar. Após o tiro, levanta-se e vai embora com seu capanga, no seu terno de 800 dólares, furado e ensanguentado, do qual se orgulhava muito, e ainda oferece um emprego para o capanga do chefão morto, que ficara ali olhando tudo.

01h42'

Uma cena de amor e intimidade. Ele chega de noite, acorda a mulher que ama, diz que matou o marido dela, e propõe que ela venha com ele. O corpo ferido curvado sobre a cama, a voz sussurrada, um raro momento de fragilidade e intimidade.

01h49'

Sai o gerente do banco. Ele está contrariado. Sua postura, antes compenetrada e educada com o gerente, voz moderada, se transforma instantaneamente: monta as comissuras labiais rebaixadas, uma inspiração forçada, acompanhada de um movimento de contração do lábio superior, como se estivesse inspirando, tomando força para fazer alguma coisa, o lábio inferior protruído para baixo, e seu corpo todo enrijece, dá um soco na mesa - tudo na sua atitude demonstra contrariedade e nervoso.

01h52'

Na banheira, já levando vida de rico, se mostra cada vez mais irritado e desconfiado, realizando o perigo que ronda a sua vida. Com todo o dinheiro que tem, surgem novas preocupações. Mantém-se desafiador, chateado, conversando com a TV, de dentro da banheira, reclamando da sociedade e dos bandidos que querem lhe prejudicar. Sua mulher faz críticas e ele grita. Grita com o seu sócio também. Saem todos e ele fica sozinho naquele salão majestoso, gritando sozinho, e depois resmungando. O corpo está mergulhado. Não se vê. Mas os seus olhos e o tom da sua voz dizem tudo. Uma cena que sugere amplamente que a sua trajetória está por decair.

01h59'

O personagem é traído e pego pela polícia. Sua postura se mantém calma, impassível, como quem tem honra e coragem. Os músculos da face estão tensos, em posição de embate, as comissuras labiais se colocam na sua postura de desprezo. Não têm provas. Ele se safá.

02h01'

A cena se passa num restaurante elegante, onde jantam ele, a esposa e o sócio. Começa uma briga entre ele e a esposa, ambos drogados e magoados. Ele tem o corpo desabado, curvado, mal consegue falar. Tem a articulação da fala totalmente atrapalhada, descontrolada por causa da droga. Mal consegue manter-se de pé. A esposa levanta, diz que vai abandoná-lo e sai. Ele se vira para o público, que já está apavorado, e fala mil desaforos, desabafa tudo que carrega no peito, anda perambulando. Seus capangas o levam para fora, derrotado, bêbado e drogado. Tudo nessa cena para apontar para o seu declínio.

02h02'

Estão em um carro para realizar um assassinato a pedido de seu comparsa de tráfico na Colômbia. Tem um especialista em bombas de explosão no carro, para eliminar um político que estava atrapalhando os planos deles. Na véspera colocam a bomba embaixo do carro dele. Na manhã seguinte, algo sai errado e o tal político aparece saindo do hotel com a esposa e filhos - duas crianças. Ele quer desistir, incomodado por matar uma mulher e duas crianças. Todos lhe dizem que não dá para desistir. Era uma ordem urgente. Ele entra em conflito pela mulher e crianças, mas também porque não suporta receber ordens. Tem um ataque de ordem ética e termina matando o especialista em bombas dentro do seu próprio carro. Sua composição é extraordinária. Da voz meio gritada e aflita durante o conflito de emoções, cria uma gritaria intensa, perde o controle e mata o homem. Esquece a importância daquela operação que lhe foi confiada e que teve que aceitar mesmo a contragosto. Drogado e acuado, não consegue avaliar com clareza os riscos que corre ao reagir dessa forma.

02h26'02"

Seu sócio e melhor amigo desaparece e ele estranha muito. Depois de 2 dias de busca, saem todos à procura. Chega com os capangas na casa do amigo, e ele vem abrir a porta de roupa. Ele entrevê a sua irmã lá em cima, arrumando o robe, feliz por vê-lo. Ela desce e diz que eles casaram há dois dias e queria lhe fazer uma surpresa. Ele fica surpreso, abre bem os olhos, eleva as sobrancelhas, reflete por um segundo, puxa a arma, dá um abraço no sócio e amigo e atira sem dó nem piedade. Sente-se desonrado. Um exagero. Seu rosto se mostra

desorientado. Seu jeito impulsivo já está confundindo o seu pensamento. Saem todos transtornados e levam a irmã desconsolada.

02h31'

Chega a casa exausto, com a consciência perturbada pela droga e se deixa cair na sua poltrona, que mais parece um trono, recoberto de preto e outro. Sua irmã entra em seus aposentos, nua, recoberta por um leve robe, dizendo que entendeu que ele a deseja, e por isso matou o seu marido. Ele se surpreende: levanta a cabeça, eleva a fronte e as sobrancelhas - levanta-se e se aproxima dela. Ela empunha um revólver mas, antes que possa atirar, é metralhada por um atacante de fora. São os colombianos: não perdoam a sua falha e mandam um verdadeiro exército de mercenários para matá-lo. Ele fica assustado com a morte da irmã e entra em choque.

Wagner Moura

- 1) Contextualização: personagem Boca, de *Ó Paí, Ó*, direção de Monique Gardenberg (2007). O filme se passa no Pelourinho, em Salvador, nos anos 60, em meio à desigualdade social, má distribuição de renda e abandono do poder público, responsáveis por lançar grande parcela da população na criminalidade e na prostituição. Parafraseando Antonio Candido: “a precariedade é a incubadora ideal para o surgimento de seres curtidos pela vida, acuados e batidos [...]” (Candido, 1970, p. 82). Se *Ó Paí, Ó* dialoga com Candido (1970) no que se refere ao conceito de malandragem, também o faz na verossimilhança do binômio *ordem x desordem*, que representa um recorte específico da sociedade Candido (1970, p. 83).

22’17”

Boca chega à oficina de Roque perguntando sobre os carrinhos. Logo no início da cena, o traficante faz uma fala que pode ser utilizada como uma guia para todo o processo de análise do personagem: aponta para si mesmo e diz “imagem” e, depois, para Roque “semelhança”. Sua corporeidade intimidadora e dominadora o faz parecer maior e mais robusto: peito inflado, lábios distendidos se projetando exageradamente para frente, fala direta e agressiva, com uma voz firme de tom grave, em conduta exploradora. O diálogo é pouco amistoso: Roque lembra que o combinado era às 5 horas e que cumpriria o trato mediante o pagamento completo do serviço. Então Boca retruca de maneira ofensiva: “Só não vai dar uma de preto e cagar minha porra na saída, né meu *brother*?” (tom irônico, fala ligeiramente arrastada). Roque repele com firmeza a agressão, Boca quebra o ritmo da discussão escarnecendo e falando com uma voz aguda: “*Pera aí*, rapaz! Eu tô brincando com você!” Roque novamente reage: “Você é surdo?”. Boca decide que é o momento de abandonar a postura passivo-agressiva e se impor de maneira belicosa e ameaçadora. Quebra seu padrão corporal mais retraído construído durante a postura jocosa, torna a protruir os lábios, franzir as sobrancelhas e diz com uma voz intensa: “Surdo é você, seu cão!”, fazendo um gesto com a mão, como se fosse um revólver pronto para atirar enquanto encara seu adversário desafiadoramente. A interação entre os dois termina com Boca batendo na mesa, encerrando o discurso e assumindo a suposta superioridade na prosa - uma vez que Roque é quem determina as condições do acordo. Boca não pôde vencê-lo no conteúdo, então lhe restou somente a forma: voz em alta intensidade, tapa na mesa, palavra final apontando dedo na cara e uma saída resoluta.

24'

Nessa cena chama a atenção o seu comportamento corporal: sua locomoção, seus gestos rotineiros, seu ritmo. Essa análise trata de elementos que certamente irão influenciar sua fala, objeto do nosso estudo. Boca sai da oficina de Roque e caminha pelas ladeiras do Pelourinho. Sua marcha é dura, passos pesados, gesticula violenta e expansivamente. Segue murmurando irritado em um diálogo interno, remedando e debochando de Roque, visivelmente com raiva por conta da interação recente: “Aqui ó! No meu sacudo!”, diz ele pegando no sexo com movimento brusco.

José Eustáquio Diniz Alves, em *A Linguagem e as Representações da Masculinidade*, 2004, nos ajuda a entender um pouco da semiótica por trás desse padrão gestual. Primeiramente é necessário compreender que, em amplo aspecto no contexto social androcêntrico, o *falo* e o *pênis* freudiano não se distinguem e seus significados acabam se fundindo e se traduzindo como força, potência, dominância. Uma vez que “o discurso é um instrumento de ordenação do mundo” (Scott, 1998) e que “ter um falo significa estar no centro do discurso” (Gallop, 2001), fica mais fácil compreender o motivo pelo qual Boca recorre tanto a esses códigos quando deseja impor sua dominância.

O ato de agarrar o falo material e responder agressivamente para um Roque que estava presente somente em sua imaginação, dotou Boca de uma força verbal advinda do poder exercido pelo seu falo simbólico. Embora tenha, dentro de seus próprios parâmetros, dominado o campo da discussão verbal contra Roque, talvez o fato de seu oponente ter se posicionado e não ter recuado perante sua superioridade tenha sido um golpe na frágil certeza de superioridade de Boca, que não tolera ser contestado por seu oponente - seja nos termos no acordo ou seja por ter recebido um limite em sua interação racista - e se queixa para Reginaldo, em tom de briga. Fragilizado, quase supersticiosamente, Boca toca em seu falo material, evocando sua potência para ‘recarregar’ seu falo simbólico.

Já se sentindo poderoso novamente, estando na presença de alguém que aceita sua dominância (que se dá seja por sua cor, condição financeira ou imposição de violência), fica à vontade para desferir um discurso violento. Eleva a intensidade da voz, abaixa a tonalidade, ergue o tronco e se impõe pela força, enquanto exerce total dominância: seus termos são acatados pacatamente e sua violência permanece inquestionada.

37

Nessa cena também evidenciamos a linguagem corporal de Boca quando ele joga sinuca, dança e canta em um bar, descontraidamente. Boca está bebendo e aparenta estar alcoolizado. O som está alto e sua voz, ainda assim, supera o volume da música. Canta alto, dança com movimentos muito amplos e mexe inconvenientemente com as pessoas. Ele canta com os lábios bem protruídos, levantando o lábio superior. Os movimentos de dança são principalmente com a parte superior do peito e tronco de um modo geral, parecendo meio “desengonçado”. É possível perceber também o dente de ouro em sua arcada dentária superior, denotando superioridade.

01h06”

Boca chega novamente na oficina de Roque perguntando sobre os carrinhos que encomendou, mas sem pagar o preço total combinado. O reencontro dos dois começa num tom bastante diferente da última vez: Boca já chega de forma atribulada falando para os meninos que estão com ele para *irem pegando* os carrinhos, ao mesmo tempo em que começa a contar uma história sob o pretexto de conquistar a simpatia do artesão. Com os gestos mais contidos, em postura submissa, o traficante diz que precisou aplicar parte do dinheiro em propina para um policial que percebeu irregularidades em seu carro. Sua voz tem baixa intensidade nesse momento, lábios exageradamente protruídos, fluxo de ar irregular, um timbre característico de choro - fabricado através de uma intensa contração facial, com especial ênfase para os abaixadores do ângulo da boca, zigomáticos e orbiculares e também vibratos em passagens específicas. Roque mantém a sua postura e não entrega a mercadoria. Boca faz um discurso apelativo (tom de súplica: usa vocábulos afetivos como “meu velho”, “irmão”), utilizando como argumento os compromissos sociais com as mães dos companheiros que precisariam dos carrinhos para sobreviver, etc. Seus trejeitos corporais complementam sua comunicação verbal de forma bem harmônica.

Quando Roque rejeita firmemente seu pedido o acusando de explorar os meninos e reforçando o combinado inicial, que previa pagamento total da encomenda, Boca muda radicalmente seu discurso e sua postura: começa a agredi-lo verbalmente, tenta humilhá-lo através de uma fala racista. Fica clara a posteriorização de sua voz, falando com firmeza e aumentando gradativamente a intensidade. Boca diz que Roque age dessa forma por querer ganhar dinheiro, por ser negro e não ter tido oportunidade. Segue de maneira agressiva num crescendo de volume, intenção e projeção corporal: “Você é negro, você é negro, você é negro!”

Repete essa frase várias vezes junto com o aumento de intensidade, enquanto arregala os olhos e enfrenta o *inimigo*, além de levantar o peito e os ombros, em atitude de combate.

Depois dessa agressão, é notável o quanto Roque fica ofendido, o que o levou a revidar com veemência, fazendo uma fala representativa sobre igualdade. Uma leitura possível acerca da obra traz Roque, nesse momento, atuando como porta-voz e materializando o ideário aventado na trama. O argumento tem como esteio uma narrativa de empatia para com aquele grupo de pessoas retratadas em suas diversas facetas, com profundidade e respeito - o filme cede holofote a um estrato específico da população e dá voz a diversas mazelas sociais de forma sensível, pois atua em direção à humanização daqueles que são sistematicamente animalizados.

Eu sou negro sim, mas por acaso negro não tem olhos, Boca? Hein? Negro não tem mão, não tem pau, não tem sentido, Boca? Hein? Não come da mesma comida? Não sofre das mesmas doenças, Boca? Hein? Não precisa dos mesmos remédios? Quando a gente sua, não sua o corpo, tal como um branco, Boca?! Hein? Quando vocês dão porrada na gente, não sangra igual, meu irmão? Hein? Quando vocês fazem graça a gente não ri? Quando vocês dão tiro na gente, porra, a gente não morre também? Pois se a gente é igual em tudo, também nisso vamos ser, caralho! (cena transposta)

Ao final do discurso de Roque há uma pausa dramática em que se pode observar Boca desconcertado, sem argumentos para contestá-lo. Acabara de ter dizimado o cerne racista de sua argumentação vazia, humilhado perante os vários meninos que explora, negros como Roque. Porém, talvez como forma de manter alguma dominância no debate, que poderia ser justificada por sua crença de superioridade e, já sem a força vocal de uma agressividade, responde debilmente: “Vai tomar no cu!”, que tem o efeito de quebrar do ritmo da cena, e trazer alívio cômico para a tensão gerada pelo debate. Roque fala para os meninos que trabalhem para ele, pois pagará o dobro e, vendo que poderia perder sua mão de obra, Boca entrega o resto do dinheiro e leva os carrinhos.

Wagner Moura

- 2) Contextualização: personagem Pablo Escobar, no primeiro episódio de *Narcos* (2015-2016), dirigido por José Padilha. Apesar de os dois serem traficantes de drogas, são personagens e contextos distintos. A primeira escolha se passa em Salvador, Bahia e, a segunda, na Colômbia, mostrando a formação do cartel de Medellín e o narcotráfico dos Estados Unidos nos anos 80.

14'13"

Os caminhões liderados por Pablo são parados em uma blitz policial para verificação. Escobar pergunta por Felipe e ao descobrir que está preso, responde de maneira casual “Besteira. Felipe trabalha para mim.”. Já é possível notar em seus gestos e palavras a certeza da impunidade, como se suas ações estivessem acima da lei. Quando o oficial lhe responde de maneira mais afrontosa, seu cúmplice, Gustavo, se altera e dá uma resposta mais enérgica em defesa de seu patrão, que pede para que se acalme e respeite os policiais. Pablo sai do carro e apesar de ter dito para seu *funcionário* para que fosse mais respeitoso, cita nominalmente todos os oficiais presentes, como que em uma ameaça velada.

O coronel pede para ele abrir o veículo: cheio de contrabando de aparelhos eletrônicos. Pablo abre a traseira do caminhão sem a menor cerimônia ou receio de ser pego fazendo algo ilegal. Os policiais começam a questioná-lo sobre os documentos; ele os confronta de modo “sereno”, porém firme. Algumas vezes inclina sua cabeça, em uma atitude arrogante e desafiadora e diz para um deles: “Pode levar a TV!”. O policial contesta imediatamente com um tom de deboche e divertimento, dizendo que o salário deles é bom e por isso não precisam se corromper. Pablo então responde: “Não é para você, é para seu filho Carlitos!” E vai demonstrando com detalhes que conhece bem os nomes e a vida pessoal de cada policial. Sua fala tem uma velocidade constante; voz branda, amena, porém em forma camuflada de ameaça. Sua expressão facial é séria, com pouca movimentação muscular. Escobar vai oferecendo os aparelhos a cada membro da família dos policiais. Ao passo que nota-se visivelmente a reação de medo ou de estranhamento dos oficiais, o então contrabandista parece obter algum prazer contido, orgulho ou satisfação pessoal com a situação. Pergunta, por final, sobre a mãe do coronel e quando Gustavo responde que ela está bem, Pablo diz: “Estamos felizes que ela esteja bem!”.

A partir daí seu discurso muda de tom e de conduta corporal. Sua voz se eleva e sua expressão facial se abre e realiza gestos largos e firmes. O olhar, antes escrutinador, se torna

mais firme e impositivo - seu discurso é como um híbrido entre um vendedor e um político em um palanque. Primeiro ele cospe no chão, como se dissesse *agora quem dá as cartas sou eu!* e declara em voz intensa e firme: “Senhores, vou lhes dizer quem sou: sou Pablo Emilio Escobar Gavinia! Meus olhos veem tudo! Isso significa que vocês não podem fazer uma puta só merda em toda a Antioquia sem que eu saiba! Entenderam? Nem um dedo!” E disse com ainda mais firmeza e peito levantado: “Um dia vou ser Presidente da República da Colômbia!” Enfim pede para eles decidirem qual conduta tomar: “*plata o plomo!*” (ou dinheiro ou bala). Ou seja, ou aceitam a corrupção ou vão sofrer as consequências com o chumbo. Os policiais os deixam passar: aceitam ser corrompidos. Escobar fecha a porta do caminhão numa postura resoluta e dominante - seu olhar para os oficiais é desafiador, com o queixo erguido, expressão séria e sobrancelhas ligeiramente franzidas.

27'14”

Pablo fuma um cigarro de maconha com Gustavo enquanto observam a *cozinha* (lugar onde é processada a cocaína). Os *negócios* estão se expandindo: Barata assumiu a produção da cocaína e consegue extrair um produto de alta qualidade. Escobar e Gustavo estão satisfeitos com o progresso, conversando despreocupadamente com os braços cruzados e apoiados em um carro. Apesar de estar em um momento mais tranquilo e à vontade, Escobar ainda assim parece de alguma forma carregar um semblante sério com seu cenho franzido - quase como se estivesse o tempo inteiro atento ou preocupado. Gustavo pergunta “Será que vão sufocar com toda essa fumaça?”, se referindo aos *funcionários* trabalhando na *cozinha* sem ventilação. Pablo, por sua vez, traga fortemente, prende a respiração por um momento para sentir melhor o efeito da droga, o que propicia uma fala suave, lenta e uma voz comprimida e responde: “Vamos fazer uma chaminé!”. Os dois riem descontraidamente e nesse instante, finalmente, temos o relance de um Pablo mais relaxado. São poucos os momentos em que iremos ver o personagem com a expressão facial descontraída e voz relaxada, mas algumas vezes comprimida ao tragar maconha.

35’

Pablo chega aos laboratórios de cocaína, no interior do país, com *un regalito*: “*Brasileras! Los mejores culos del mundo!*”. Escobar demonstra, de sua maneira, que busca ser leal àqueles que o cercam. Presentear os trabalhadores de seu laboratório pode ser um símbolo do quão grandioso ele acredita ser: a megalomania de Pablo Escobar não tarda a aparecer na narrativa

de *Narcos*, seja em seus gestos exagerados ao recompensar o seu círculo mais próximo de trabalhadores, em seus planos demasiadamente ambiciosos ou até mesmo em sua corporeidade contida porém altiva e arrogante, como se estivesse acima da lei. Chega fazendo uma fala descontraída de maneira divertida, sorrindo, porém com pouca mobilidade na boca, uma articulação meio travada.

Esse clima rapidamente muda quando Barata se queixa por estar “apodrecendo na selva” ao invés de curtir os luxos das viagens, mansões e boas comidas que Escobar e Gustavo estão aproveitando. Pablo ouve a questão com seriedade e diz que mandará construir casas de luxo em todos os seus laboratórios, porém Barata retruca muito irritadamente: “Só há um problema. Estes laboratórios são meus.”. Nesse momento o produtor da droga cutuca veementemente o peito de Pablo, que fica lívido: a postura *política* logo se esvai e o *tirano* toma forma, transformando sua expressão se de maneira sutil, porém muito contundente. Escobar gradual e discretamente tensiona os lábios e mandíbulas, seu olhar é duro e não se desvia de Barata, com o já habitual franzido em seu cenho. Gustavo conduz Barata para longe enquanto ameniza a situação e deixa seu patrão com sua postura inalterada, com exceção dos olhos que se movimentam como se estivesse pensando ou tramando alguma estratégia - talvez acerca desse insubordinado funcionário de alto escalão.

45'

Pablo vai até a delegacia para conversar com o coronel que apreendeu 390kg de cocaína, apesar de ser pago para permitir que a droga passasse pela fronteira. Na realidade, o oficial queria renegociar a propina. O traficante apresenta uma atitude rígida, com um caminhar resolutivo. Nota-se uma postura fria, arrogante e calculista ao falar com o coronel, pois ele está furioso com toda a situação: o policial lhe deu um grande prejuízo com a apreensão e ainda desejava um aumento no valor do suborno. Recebe a declaração do coronel dizendo duas vezes: “Coma mierda!” Sua fala, na primeira vez, é direta e rápida, porém a repetição é pausada, acompanhada de um deslocamento lento e com um olhar fuzilante. O oficial saca sua arma e o ameaça, porém sem efeito. Com essa má conduta ele é preso, mas isso não o abala, pelo contrário: tem um riso sarcástico o tempo todo, ajeita o cabelo jocosamente como se fosse para um evento festivo, faz questão de debochar da situação. Essa atitude fez com que o outro policial ficasse inseguro e perguntasse ao coronel se ele tem certeza desse procedimento. O coronel afirma que são do DAS, dando a entender que são de uma instituição mais sólida do que a figura do narcotraficante.

Pablo é novamente conduzido à sala do coronel, agora algemado, e seu semblante não traz alterações significativas desde a última vez em que esteve lá - em atrito com o coronel. Desta vez, porém, aceita ouvir o que o oficial tem a dizer. Na renegociação do valor da propina, o coronel repetiu as palavras de Escobar, porém estando ele, assim acreditava, na posição de poder na situação “Ganho a vida fazendo negociações. Você pode aceitar minha proposta ou aceitar as consequências. Você decide.”. Escobar sorriu - não um sorriso descontraído como o do episódio com Gustavo, mas um sorriso de quem admirava e se resignava perante a situação. Seu padrão facial mudava enquanto fazia sua proposta: um milhão de dólares em troca do nome de quem havia entregado o valor da cocaína para o DAS. Pablo fala com raiva e desprezo, porém sempre contido e sem elevar a intensidade da voz.

Considerações Finais

Em *Godfather II*, Al Pacino rouba a cena quando se insere nela. É um ator impactante que domina com agilidade o seu corpo e a sua voz. Tem uma atuação minimalista, mas contundente, capaz de se transformar sua máscara instantaneamente. Seus olhos representam um elemento fundamental, capaz de expressar emoção intensa. Cabeça, ombros e elevação do queixo também são recursos utilizados pelo ator de pequena estatura - tal como um pequeno animal arripia os pelos para enfrentar o inimigo. O ator é capaz de construir a sua fisionomia de raiva trincando os músculos mandibulares, contraindo os lábios, e o faz de forma instantânea.

O filme *Scarface* oferece uma realidade de declínio. Sente medo, mas não se entrega. Quando percebe o ataque, pega as suas armas e ameaça os atacantes aos gritos lancinantes. É uma longa cena apoteótica, onde os seus gritos se confundem com os tiros barulhentos das metralhadoras, em que a sua dramaticidade supera a banalidade do tiroteio e eleva a compreensão.

Wagner Moura é um ator criativo, versátil e não poupa esforços para interpretar seus personagens com verdade cênica: emagrece, engorda, muda o cabelo, a voz, a maneira de falar, com grande fidedignidade, principalmente em cinema e TV. O ator brasileiro se destaca pela diversidade de papéis que representa e pela dedicação à sua atividade profissional. A qualidade de sua performance obteve reconhecimento na forma de uma série de prêmios como

melhor ator em festivais de cinema, de revistas e homenagens internacionais.

A voz do personagem Boca em *Ó Pai, Ó* traz composições relacionadas com a voz chorosa, tiques vocais e padrões repetitivos. O personagem é malandro e tem como linha de base uma fala lenta, com desequilíbrio corporal quando embriagado, gesticulação vigorosa e até agressiva em consonância com o arquétipo do *macho dominante*, sua boca tem um forte cacoete que a faz estar bastante protruída na maior parte do tempo, uso de voz pastosa e com poucas variações na tonalidade, no ritmo e na velocidade. Boca tem uma comunicação direta, popular, com vícios de linguagem, gírias e sotaque baiano (vogais mais abertas e regionalismos), além de utilizar verbetes agressivos em grande profusão: seja em exclamações ou em adjetivações pouco honrosas, para se dizer o mínimo, de seu círculo de convivência.

Podemos notar episódios de omissões e de troca/substituição em sua fala. O personagem fala, por exemplo, “pegano”, “veno”, “pedino” e “dor”, em vez de “pegando”, “vendo”, “pedindo”, “dos” e “dois”. Podemos destacar também que há vício de linguagem ao repetir diversas vezes a palavra “mermão” e “certo”. Com a projeção da boca e o conseqüente exagero na projeção labial, há também articulação travada, com movimento mandibular reduzido, sem que essa rigidez interfira negativamente em sua dicção. Na cena em que há a tentativa de persuasão (no início da cena de 01h06”) e com temor à resposta que obterá de Roque, o ator escolhe adotar uma voz soprosa, anteriorizada e hipernasal; esta última é influenciada pelo sotaque baiano adotado e pelo tom apelativo, configurando uma quebra de seu padrão habitual, porém intencional. A cena possui uma virada de intenção, o personagem fica irritado e insatisfeito com a resposta que Roque lhe dá e passa a ser agressivo, retornando para um *set* de ativações musculares mais próximo daquilo que vemos na maior parte do tempo. É possível notar o surgimento de uma hipertonia facial quando a voz se torna tensa, em adição ao corpo e rosto do ator que também se contraem, além da aceleração de seu ritmo.

Boca talvez seja como um animal de pequeno porte que, para amedrontar, se faz maior com seu padrão corporal, voz e gestual. Podemos observar vários momentos em que sua falta de dominância aparece, ainda que ele se mantenha como se não tivesse perdido o controle da situação. Boca explora e diminui todos ao seu redor e o faz no nível verbal, psicológico e físico, havendo bastante congruência em como o personagem desenvolve cada um desses aspectos.

Pablo Escobar é uma figura contraditória até os dias de hoje: alguns o defendem como um salvador e outros o repelem como o próprio mal. Como a dicotomia maquiavélica, Escobar

oscilava entre o líder que ansiava ser amado, o *político*, e um dirigente a ser temido, o *tirano*. De qualquer forma, era um *príncipe* em sua megalomania. O primeiro episódio da série *Narcos* permite analisar e vislumbrar os elementos que compõem o personagem, capaz de recompensar grandiosamente seus protegidos e condenar friamente outros tantos à morte.

À frente de um grande esquema, que em breve se tornaria o maior do mundo, o Pablo Escobar do início de *Narcos* possui um tom de voz grave e imponente, não muito elevado em potência (não porque a falte, mas por fazer uso de outros meios para impor seus desígnios), é extremamente controlado e calculista em seus gestos, tendo uma postura grave e cirúrgica na maior parte do tempo. Pablo se mantém fiel à sua linha de base ao longo de todo o episódio, não possui grandes variações. Sua postura, apesar de muito diferente de Boca, também se enquadra no arquétipo da masculinidade dominante (Alves, 2004). Pablo tem plena consciência de seu *falo*, portanto suas investidas são por vezes mais sutis. Mesmo quando cospe no chão, marcando seu território e estabelecendo dominância através de um ato socialmente difundido como desrespeitoso, o faz como que para frisar seu discurso tanto verbal quanto extralinguístico: já possuía o domínio da situação, não precisou disputá-lo. Selecionamos cinco verbetes do Quadro de Dimorfismo que fazem parte do campo semântico da masculinidade dominante e que possuem materialidade em sua postura, no gestual e/ou em sua fala/parâmetros vocais: “superior, homem público, profundo, dominação e objetivo” (Alves, 2004, p. 15).

Se observar as estratégias vocais e corporais utilizadas na composição de Pablo Escobar requer atenção aos detalhes, compreender o contexto que embasa o ator em sua criação é fundamental. O personagem dá uma série de sinais de que é perigoso e inescrupuloso de maneira bastante coesa, entretanto também é um hábil político e sabe como poucos a arte da manipulação. É um dominador em vários aspectos de sua vida. Em *Narcos*, Pablo Escobar, já no primeiro episódio, nos mostra ser um personagem complexo e misterioso com uma profissão que talvez justifique a pouca variação de sua postura - sempre com um aspecto atento e, em sua práxis, na sua posição de político e tirano.

Observa-se que os dois atores têm grande potencial artístico. Utilizaram em suas performances recursos corporais e vocais da forma mais criativa possível, superando limitações corporais e físicas, demonstrando conhecimento, consciência e domínio do seu instrumento comunicativo.

Referências

- ALVES, José Eustáquio Diniz. **A Linguagem e as Representações da Masculinidade**. Textos para discussão. Rio de Janeiro. Escola Nacional de Ciências Estatísticas. n. II, 33p. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv3121.pdf>. Acessado em 13/02/2020.
- BEHLAU Mara. **Voz - O Livro do Especialista**. 1.ed. Rio de Janeiro: Revinter, v. 02, 2005.
- BEUTTENMÜLLER; LAPORT. **Expressão vocal e expressão corporal**. Rio de Janeiro: Enelivros, 1989.
- CANDIDO, Antonio. **Dialética da Malandragem caracterização das Memórias de um sargento de milícias**. Revista do Instituto de estudos brasileiros, São Paulo. Universidade de São Paulo. n. 8. pp. 67-89, 1970.
- FERNANDES, Fernanda Moreto. **Levando a sério a palhaçada: um estudo da natureza ambivalente do riso**. Belo Horizonte: Programa de Pós- Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2012. Dissertação (Mestrado em Artes).
- GUBERFAIN, Jane Celeste. **A Voz e a poesia no espaço cênico**. Rio de Janeiro: Synergia, 2012.
- NETTER, Frank Henry. **Atlas De Anatomia Humana**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.
- NOGUEIRA, Virginia Lemes. **Psicodinâmica vocal e audiovisualização da voz: práticas da clínica fonoaudiológica a serviço da ação vocal cênica**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2010. Dissertação (Mestrado em Artes).
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RYNGAERT, Jean Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- THEBAS, Cláudio. **O livro do Palhaço**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2009.

Artigo recebido em 15/05/2020 e aprovado em 17/06/2020.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.vli01.31565>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Jane Celeste Guberfain - professora titular, responsável pelas disciplinas de Voz da Escola de Teatro da UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro). Fonoaudióloga, Especialista em Voz pelo CFFa; Mestre e Doutora em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO. Principais publicações: Livros: Voz em Cena volumes 1 e 2 (org.). Revinter; A voz e a poesia no espaço cênico (Synergia e FAPERJ). Práticas, poéticas e devaneios vocais (org. junto com César Lignelli). Synergia. janeceleste@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9389435332363986>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3431-5057>

ⁱⁱ Lídia Becker - professora adjunta da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Especialista em Voz pelo CFFa; Mestre e Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO; Preceptora do Programa de Residência Multiprofissional da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Supervisora do Ambulatório de Voz Do HU-UFRJ. lidia.becker@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1004477177156800>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7999-2759>

ⁱⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

