

IZABEL CRISTINA VIOLA

**O GESTO VOCAL:
*a arquitetura de um ato teatral***

Tese apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem.

PUC/SP
2006

IZABEL CRISTINA VIOLA

***O GESTO VOCAL:
a arquitetura de um ato teatral***

Tese apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Lingüística Aplicada e Estudos da Linguagem, a orientação da Profa. Dra. Sandra Madureira.

PUC São Paulo
2006

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Programa de Estudos Pos Graduated em Lingüística Aplicada e
Estudos da Linguagem

Coordenadora do Curso de Pós-Graduação
Profa. Dra. Beth Braith

Izabel Cristina Viola

**O GESTO VOCAL:
*a arquitetura de um ato teatral***

Banca Examinadora

Aprovada em: ____/____/____

DEDICATÓRIA

À minha mãe,

*Que me ensinou...
o valor da letra durante a minha alfabetização
como minha primeira professora;
o valor do som durante o meu doutorado
como nossa possibilidade de comunicação;*

*Que me fez enxergar o valor...
do gesto vocal na construção do sentido e
da vida na sua determinação em se comunicar.*

A Profa. Dra. Sandra Madureira pelo acompanhamento paciente e sensato nas horas de desespero; pela dedicação e participação ao descobrir e indicar caminhos e pela convivência alegre, confiante e doce que proporciona.

A Profa. Dra. Leslie Piccolotto Ferreira que na prática, nos pequenos e grandes gestos, oferece uma convivência exemplar em retidão de caráter, integridade pessoal, generosidade, alegria e afetividade.

A Profa. Dra. Laura Martz por sua lucidez ao ponderar, compreender e apoiar. Por sua docilidade e compreensão nas muitas situações profissionais e pessoais que partilhou comigo.

A Profa. Dra. Regina Yu Chun por seu carinho, disponibilidade e contribuições nas qualificações.

A Profa. Dra. Aglael Gama Rossi pelo empenho, sugestões, disponibilidade, atenção e carinho em todo processo do trabalho.

A Profa. Fga. Laura Munhoz, as Fgas. Ana Carolina Gihardi e Susilei Moura Souza e ao meu amigo produtor teatral Guilherme Abraão pela agradável convivência e pela colaboração em uma das etapas deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Mauro Spinelli (*in memoriam*), o sempre presente mestre querido, que me introduziu e me acompanhou nos estudos clínicos psicanalíticos.

Ao excelente ator Paulo Autran, que me acolheu com carinho e presteza, mesmo não acreditando que um trabalho escrito e de cunho científico, pudesse dar conta de mostrar a beleza de um material sonoro.

Aos colegas do LIAACC por dividirmos as dúvidas, os esgotamentos e conquistas: Gláucia Salomão, Claudia Pacheco, Sabrina Cukier, Fabiana Gregio, Maria Teresa Bonato, Fernanda Allegro, Fabiola Castilho, Luciana Carrijo, Márcia Polaczek e Isaias Santos.

Aos integrantes diretos e indiretos do LIAACC pela colaboração e disponibilidade: Prof. Mário Fontes, a secretária Ângela Brito, aos funcionários do Mauricio Souza Campos, Leila Houf Marreiro, Eduardo Vanso Kawanishi, Jefferson dos Santos, Acácio de Paz Silva e Ernesto Luis Foschi.

Aos colegas do Curso de Fonoaudiologia da PUC-SP por diferentes trocas e apoios: Marta Andrada e Silva, Lucia Gayotto, Zuleica Camargo, Leny Kyrillos, Luis Augusto Souza, Altair Puppo, Cecília Bonini, Claudia Cunha, Ana Luiza Marcondes Garcia, Beatriz Mendes e Luiza Ficker.

As minhas tias Maria Madalena Viola e Maria Janice Pereira Lima, minha irmã Marta Viola e meu cunhado Camilo Tello pelo acolhimento e pronta colaboração nos domínios do francês, português, inglês e matemática.

Aos meus amigos, que tanto me ouviram dizer “não” e que me acolheram de formas e em tempos diferentes, com carinho e atenção: Bernadete Andreolli, Celso Lopes, Hugo Groschitz, Marcos Biancardi, Mônica Brito, Maria de Lourdes Rangel, Mário Werneck, Mônica Monteiro, Roberto Niccolo, Renata Egydio, Renata Quina, Maria Teresa Dourado e Vera Neisser.

Aos meus funcionários, que sem eles o meu dia a dia seria impossível: Ana Claudia, Andréia, Cristina, Giana, Regina, Rosana e Zezito.

Ao apoio financeiro da PUCSP para a realização deste trabalho.

Sumário

DEDICATÓRIA	
AGRADECIMENTOS	
LISTAS	
RESUMO	
ABSTRACT	
INTRODUÇÃO	1
I. O SIMBOLISMO SONORO NA FALA	9
1 O signo motivado	16
2 Modelo de Comunicação “À Viva Voz”	24
II. A EXPRESSÃO ORAL E OS NÍVEIS DE FALA	32
1 O nível dos segmentos	34
2 O nível prosódico	36
2.1 A qualidade de voz	36
2.2 A dinâmica da voz	38
3 A expressão oral das emoções e atitudes	45
3.1 Modelo de comunicação vocal: “Covariância e Configuração”	50
III. ESTILÍSTICA DA FALA	61
IV. MÉTODO	73
1 <i>Corpus</i>	74
2 Procedimentos de análise dos dados	78
2.1 Estudo preliminar do poema	80
2.2 As análises qualitativa e quantitativa	80
2.3 As análises quantitativas dos parâmetros de duração e f0	83
V. A ARQUITETURA DO ATO TEATRAL: análise dos dados	90
1 O ator e a criação de personagens	91
1.1 Considerações sobre os depoimentos	96
2 O poema	101
3 A expressividade: o simbolismo sonoro	113
3.1 A letra interpretada na voz	116
3.2 A estruturação temporal expressiva	121
3.3 Qualidade de voz	141
3.4 <i>Loudness</i>	146
3.5 Entoação	148
3.6 As emoções e atitudes interpretadas na voz	154
4 O uso de segmentos como marca estilística	174
VI. A CONSTRUÇÃO DA EXPRESSIVIDADE ORAL: discussão	180
CONCLUSÕES: O GESTO VOCAL	188
ANEXOS	192
REFERÊNCIAS	202

Bibliografia Consultada

Lista de Tabelas

Tabela 1 - DISTRIBUIÇÃO DAS MEDIDAS DE FREQUÊNCIA E INTENSIDADE NAS VOGAIS NO ENUNCIADO “TATEANDO AS TREVAS DA SUA NOITE LÚGUBRE MEDONHA”	118
Tabela 2 - DURAÇÃO DAS PAUSAS DE MUDANÇA DE TURNO DO DIÁLOGO ENTRE O CHEFE E O GUERREIRO	134
Tabela 3 - DURAÇÃO DAS PAUSAS DE MUDANÇA DE TURNO DO DIÁLOGO ENTRE PAI E FILHO (CANTO VI)	135
Tabela 4 - VALORES DA DURAÇÃO DOS ENUNCIADOS E PAUSAS EM PORCENTAGEM E TAXAS DE ELOCUÇÃO E ARTICULAÇÃO EM NÚMERO DE SÍLABAS POR SEGUNDO E EM GIPC POR SEGUNDO	138
Tabela 5- ANÁLISE DA DURAÇÃO E DOS VALORES MÉDIO, MÍNIMO, MÁXIMO E EXTENSAO DE f_0 DOS TRÊS ENUNCIADOS “EM MIM”	163
Tabela 6 – MEDIDAS DE f_0 , DURAÇÃO, TAXA DE ARTICULAÇÃO E AJUSTE DE QUALIDADE DE VOZ	170
Tabela 7 - MEDIDAS DE TAXA DE ARTICULAÇÃO, DURAÇÃO DO ENUNCIADO E DAS PAUSAS, f_0 INICIAL, FINAL, MÍNIMO, MÁXIMO , EXTENSÃO E CONTORNO DA INTRODUÇÃO DO ÁPICE DO POEMA	171
Tabela 8 – MEDIDAS DE DURAÇÃO DO SEGMENTO, f_0 DA VOGAL TÔNICA E DESCRIÇÃO DO <i>LOUDNESS</i> DA PALAVRA “CHORASTE”	171
Tabela 9 - MEDIDAS DE TAXA DE ARTICULAÇÃO, DURAÇÃO DO ENUNCIADO E DAS PAUSAS, f_0 INICIAL, FINAL, MÍNIMO, MÁXIMO, EXTENSÃO E CONTORNO DA PARTE FINAL DO ÁPICE DO POEMA	173

Lista de Quadros

Quadro 1 - PERFIS DE FALA E DA VOZ SEGUNDO OS ELEMENTOS PULSIONAIS E OS CORRELATOS FONÉTICOS E ACÚSTICOS	28
Quadro 2 - PARÂMETROS ACÚSTICOS DAS EMOÇÕES DESCRITOS POR BANSE, SCHERER (1996)	56
Quadro 3 - POEMA "I-JUCA PIRAMA" DIVIDIDO PELAS ESTROFES E COM VOCABULÁRIO	103
Quadro 4 - DIVISÃO DAS ESTROFES POR PAUSAS RESPIRATÓRIAS E PERCEPTIVAS	122
Quadro 5 - CLASSIFICAÇÃO DO RITMO EM ENUNCIADO FALADO EM TAXA DE ELOCUÇÃO MÉDIA	142
Quadro 6 - CLASSIFICAÇÃO DO RITMO EM ENUNCIADO FALADO EM TAXA DE ELOCUÇÃO RÁPIDA	142
Quadro 7 - ANÁLISE PERCEPTIVA-AUDITIVA E ACÚSTICA DOS VERSOS INICIAIS DO CANTO X	152
Quadro 8 - ANÁLISE PERCEPTIVA-AUDITIVA E ACÚSTICA DOS FINAIS DO CANTO X	152
Quadro 9 - ENUNCIADOS COM FORTE INFLUÊNCIA DA INTERPRETAÇÃO SEMÂNTICA	154
Quadro 10 - ENUNCIADOS JULGADOS PREDOMINANTEMENTE COMO EXPRESSÃO DE TRISTEZA	155
Quadro 11 - ENUNCIADOS JULGADOS PREDOMINANTEMENTE COMO EXPRESSÃO DE DETERMINAÇÃO	156
Quadro 12 - ENUNCIADOS JULGADOS PREDOMINANTEMENTE COMO EXPRESSÃO DE ORGULHO	156
Quadro 13 - ENUNCIADOS JULGADOS PREDOMINANTEMENTE COMO EXPRESSÃO DE DESESPERO	157
Quadro 14 - ENUNCIADOS JULGADOS PREDOMINANTEMENTE COMO EXPRESSÃO DE ANSIEDADE	157
Quadro 15 - ENUNCIADOS JULGADOS PREDOMINANTEMENTE COMO EXPRESSÃO DE RAIVA E ÓDIO	158
Quadro 16 - ANÁLISE DA FREQUÊNCIA FUNDAMENTAL E DA DURAÇÃO DOS ENUNCIADOS JULGADOS COMO EXPRESSÃO DE RAIVA E ÓDIO	158
Quadro 17- MAPEAMENTO GERAL DOS RECURSOS VOCAIS USADOS DURANTE O CANTO DE MORTE	164
Quadro 18 - ANÁLISE DE TRÊS ENUNCIADOS "ÉS LIVRE PARTE" SEGUNDO AS CARACTERÍSTICAS PERCEPTIVO-AUDITIVAS E ACÚSTICAS	169
Quadro 19 – CLASSIFICAÇÃO GERAL DAS PALAVRAS CONTENDO A VARIANTE SEGUNDO O CONTEXTO, O TIPO DE VARIANTE USADA, A DURAÇÃO DA VARIANTE DENTRO DA PALAVRA E O f0 DA VOGAL TÔNICA	175
Quadro 20 – CLASSIFICAÇÃO GERAL DAS PALAVRAS CONTENDO A VARIANTE SEGUNDO O CONTEXTO, O TIPO DE VARIANTE USADA, A DURAÇÃO DA VARIANTE DENTRO DA PALAVRA E O f0 DA VOGAL TÔNICA	176
Quadro 21 – CATEGORIZAÇÃO DA PALAVRA "TERRA" NO ENUNCIADO E SUA EMOÇÃO, SEGUNDO O TIPO DE VARIANTE USADA, A DURAÇÃO DOS SEGMENTOS E DO TOTAL DA PALAVRA E A f0 DA VOGAL TÔNICA	179

Lista de Figuras

Figura 1 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA, CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO DO ENUNCIADO "SÓU BRAVO SÓU FORTE" EM TRANSCRIÇÃO ORTOGRÁFICA, CAMADA DE DIVISÃO DAS SÍLABAS, CAMADA DO ENUNCIADO E DURAÇÃO TOTAL DO ENUNCIADO	84
Figura 2 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA E CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO QUE DO ENUNCIADO "DIZEI" MOSTRAM A PRESENÇA DE RUÍDO INSPIRATÓRIO E OBSTRUÇÃO DOS ARTICULADORES NA PLOSIVA	86
Figura 3 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA, CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO DO ENUNCIADO "PROPAGANDO QUANTAS VAGAS DE POVO ENFURECIDO" EM TRANSCRIÇÃO ORTOGRÁFICA, CAMADA DE DIVISÃO DAS SÍLABAS, CAMADA DO ENUNCIADO TOTAL E CAMADA DE DIVISÃO DO ENUNCIADO POR GIPC	88
Figura 4 - GRÁFICO DEMONSTRATIVO DA SUBIDA ABRUPTA DE f_0 DO ENUNCIADO "FACES OS SILVOS FUGACES"	115
Figura 5 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA E CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO DO ENUNCIADO "LONGE", MOSTRANDO A DURAÇÃO DOS SEGMENTOS E OS CONTORNOS DE f_0 E DA INTENSIDADE	117
Figura 6 - GRÁFICO DEMONSTRATIVO DA EVOLUÇÃO DA DURAÇÃO E FREQUÊNCIA FUNDAMENTAL NA PALAVRA "MEIGOS"	118
Figura 7 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA MOSTRANDO A DURAÇÃO E A EVOLUÇÃO DE f_0 NO ENUNCIADO "ESPECTRO D'HOMEM / PENETROU NO BOSQUE"	119
Figura 8 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA E CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO DO ENUNCIADO "TALADOS" MOSTRANDO A OBSTRUÇÃO DOS ARTICULADORES NA PLOSIVA /t/	120
Figura 9 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA E CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO DO ENUNCIADO "MANDAI" DEMONSTRANDO A PORÇÃO NASAL DA VOGAL /a/ E O /n/ ARTICULADO	121
Figura 10 - GRÁFICO DEMONSTRATIVO DA DURAÇÃO DOS ENUNCIADOS E DAS PAUSAS RESPIRATÓRIAS	136
Figura 11 - GRÁFICO DEMONSTRATIVO DA DURAÇÃO DOS ENUNCIADOS E DAS PAUSAS RESPIRATÓRIAS	137
Figura 12 - GRÁFICO DEMONSTRATIVO DA DURAÇÃO DOS ENUNCIADOS E DAS PAUSAS RESPIRATÓRIAS EM CONTEXTO DE ANSIEDADE	137
Figura 13 - GRÁFICO DEMONSTRANDO A COMPARAÇÃO DA TAXA DE ARTICULAÇÃO MÉDIA E RÁPIDA, EM SÍLABAS POR SEGUNDO E EM GIPC POR SEGUNDO	138
Figura 14 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA E ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA DEMONSTRANDO A MUDANÇA DA QUALIDADE DE VOZ DA VOGAL NO ENUNCIADO "CONTENHO"	143
Figura 15 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA E ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA, DEMONSTRANDO A VARIAÇÃO DA QUALIDADE DE VOZ NO ENUNCIADO "TU"	144
Figura 16 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA, DEMONSTRANDO A VARIAÇÃO NA CONCENTRAÇÃO DE ENERGIA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA COM TRAÇADO AMARELO SOBREPOSTO, CORRESPONDENDO À MEDIDA DE INTENSIDADE REGISTRADA NA GRAVAÇÃO, E AS CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO DOS ENUNCIADOS	147
Figura 17 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA DO ENUNCIADO "E A NOITE NAS TABAS 1" JUNTAMENTE COM A CURVA DE ENTOAÇÃO E AS CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO COM ANÁLISES DE DURAÇÃO, TE E TA, QUALIDADE DE VOZ E ATITUDE	150
Figura 18 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA DO ENUNCIADO "E A NOITE NAS TABAS 2" JUNTAMENTE COM A CURVA DE ENTOAÇÃO E AS CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO COM ANÁLISES DE DURAÇÃO, TE E TA, QUALIDADE DE VOZ E ATITUDE	150
Figura 19 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA DO ENUNCIADO "SE ALGUÉM DUVIDAVA DO QUE ELE CONTAVA, DIZIA PRUDENTE 1" JUNTAMENTE COM A CURVA DE ENTOAÇÃO E AS CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO COM ANÁLISES DE DURAÇÃO, TE E TA, QUALIDADE DE VOZ E ATITUDE	152
Figura 20 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA DO ENUNCIADO "SE ALGUÉM DUVIDAVA DO QUE ELE CONTAVA, DIZIA PRUDENTE 2" JUNTAMENTE COM A CURVA DE ENTOAÇÃO E AS CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO COM ANÁLISES DE DURAÇÃO, TE E TA, QUALIDADE DE VOZ E ATITUDE	152
Figura 21 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA DO ENUNCIADO "MENINOS, EU VI 1" JUNTAMENTE COM A CURVA DE ENTOAÇÃO E AS CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO COM ANÁLISES DE DURAÇÃO, TE E TA, QUALIDADE DE VOZ E ATITUDE	153
Figura 22 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA DO ENUNCIADO "MENINOS, EU VI 2" JUNTAMENTE COM A CURVA DE ENTOAÇÃO E AS CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO COM ANÁLISES DE DURAÇÃO, TE E TA, QUALIDADE DE VOZ E ATITUDE	153

Figura 23 - GRÁFICO DEMONSTRATIVO DA DURAÇÃO E DA VARIAÇÃO DA f_0 NOS TRECHOS QUE EXPRESSAM RAIVA E ÓDIO	159
Figura 24 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA E CONTORNO DE f_0 DO ENUNCIADO "EM MIM SE APOÍAVA" (1)	166
Figura 25 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA E CONTORNO DE f_0 DO ENUNCIADO "EM MIM SE APOÍAVA" (2)	166
Figura 26 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA E CONTORNO DE f_0 DO ENUNCIADO "EM MIM SE APOÍAVA" (3)	166
Figura 27 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA, CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO DO ENUNCIADO "ES LIVRE PARTE" 3, MOSTRANDO O SILÊNCIO DA PAUSA ASSOCIADA A OBSTRUÇÃO DA PLOSIVA	169
Figura 28 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA, CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO DA PALAVRA "LARVAS" MOSTRANDO TRÊS BATIDAS DA VARIANTE MULTIPLA ALVEOLAR.....	177
Figura 29 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA, CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO DA PALAVRA "TORRE" MOSTRANDO OITO BATIDAS DA VARIANTE MULTIPLA ALVEOLAR	177

Lista de Abreviaturas

#	Pausa
dB	Decibéis
Dur	Duração
E	Enunciado
Exten	Extensão
f0	Frequência fundamental
Hz	Hertz
Max	Máximo
Min	Mínimo
ms	Milisegundos
P	Pausa
PB	Português Brasileiro
PT	Pós-tônica
S	Segundo
Sil	Sílaba
T	Tônica
TA	Taxa de articulação
TCH	Fonema africado - /tʃ/
TE	Taxa de elocução

RESUMO

Esta tese tem como objetivo focar os elementos que constroem as relações entre som e sentido na fala, contribuindo teórica e metodologicamente para a análise da expressividade oral. O simbolismo sonoro, o estilo e a expressão de emoções e atitudes são discutidos do ponto de vista da fala. Os modelos de comunicação “À Viva Voz” e da “Covariância e Configuração” apóiam a interpretação do potencial expressivo da fala. O *corpus* é constituído pelo poema de “I-Juca Pirama”, interpretado por um ator profissional, e a análise dos dados é realizada por uma combinação das análises perceptivo-auditiva e fonético-acústica e pelo pareamento entre materialidade fônica e o sentido. As análises qualitativas abarcam o estudo das qualidades de voz, dos alofones do /r/, da “loudness” e de seus usos expressivos. As análises quantitativas abrangem as medidas de duração em ms em segmentos, sílabas, GIPC, silêncios, ruídos inspiratórios e enunciados e medidas de frequência fundamental (f0) das vogais em palavras e enunciados. São analisados aspectos rítmicos, entoacionais, de continuidade e de taxa de elocução e articulação. A confrontação de contornos de duração e f0 é utilizada para a interpretação dos dados da análise prosódica. Pautamos pela concepção de que o vínculo entre som e sentido na fala é de natureza motivada ou arbitrária, usado de forma consciente ou inconsciente, estabelecido historicamente e modificado constantemente na cultura, pelos processos de desmotivação e remotivação do signo. O indivíduo suscita na atividade prática os índices de caráter gestual, denominados de gestos vocais, que são compostos pela interação (e impossível dissociação) dos elementos prosódicos (qualidade e dinâmica da voz) com os segmentos fonéticos (vogais e consoantes) e sons não verbais produzidos na comunicação (ruídos respiratórios, sons bucais e linguais). Enquanto movimentos corporais, de uma ou mais estruturas do trato vocal que se deslocam no tempo e no espaço, de forma sincrônica ou não, os gestos vocais são utilizados para reduzir imediatamente a tensão e podem ser a reprodução voluntária ou assinalar a presença de uma emoção. Enquanto elementos simbólicos, os gestos vocais pertencem ao sistema total de signos expressivos que respondem a um simbolismo sonoro universal, podendo representar outros objetos animados ou inanimados que lhes são associados pela semelhança ou por uma analogia funcional, e podem assumir uma determinada configuração e/ou estão sujeitos à ativação do organismo, ao veicular uma informação lingüística ou uma emoção ou atitude. Os gestos vocais, enquanto fatos estilísticos, são representantes da dialogia da língua e são uma marca prática do trabalho do locutor, que exhibe sua singularidade e sua subjetividade, de forma recorrente e saliente no discurso, construindo e sendo constituídos pelo sentido, ora no papel principal ora como coadjuvante. Os gestos vocais são os elementos fisiológicos e lingüísticos dinâmicos que efetivam na expressão do indivíduo as demandas contextuais e subjetivas que refletem a variabilidade da língua e, por isso, integram a voz no universo da linguagem.

ABSTRACT

This thesis elucidates the elements that build the relationship between sound and meaning in speech and contributes theoretically and methodologically to the analysis of the oral expression. The symbolism of sounds, the style and the expression of emotions and attitudes are discussed from the point of view of speech. The models of communication “The Live Voice” and “Covariance and Configuration” help interpret the expressive potential of the speech. The corpus is constituted by the poem “I-Juca Pirama” performed by a professional actor. The data analysis dwells upon its auditive-perceptive and acoustic-phonetic analysis together with the parallelism between phonic materialization and the meaning. The qualitative analysis deals with the study the qualities of voice, the allophones of /r/ and the loudness. The measurement of the duration of speech segments, in ms, was carried out in order to analyse speech and articulation rates, rhythm and continuity. Furthermore, fundamental frequency values, in Hz, of vowel segments in words and phrases were obtained to investigate intonation aspects. The confrontation of duration and f0 contours are used to interpret the data of the prosodic analysis. We favor the conception that the relationship between sound and meaning in speech is either motivated or arbitrary, used consciously or unconsciously, historically established or continuously changed within culture, by the demotivation or remotivation processes of the sign. The individual promotes in practical activities the indexes of the nature of gestures, known as vocal gestures, which are composed by the interaction (and impossible dissociation) of prosodic elements (quality and dynamics of voice) with the phonetic elements (vowels and consonants) and non-verbal sounds produced in the communication (breathing, mouth and tongue sounds). As body movements of one or more structures of the vocal tract that move through time and space, in synchronic or non-synchronic ways, the vocal gestures are used to reduce tension being or not the voluntary reproduction an emotion or mark the presence of an emotion. The vocal gestures, as symbolic elements, belong to the system of expressive signs that respond to a universal sound symbolism. They can represent other animate or inanimate objects that are either associated by similarity or by functional analogy, may have a specific configuration and/or are subject to the activation of the organism when express linguistic information or an emotion or an attitude. The vocal gestures, as stylistical facts, represent the dual character of the language. They are practical trademarks of the job of the locutor who shows his/her singularity and subjectivity in a recurrent and salient way in the speech, building and being built by meaning, one time playing the main role, other times a secondary role. The vocal gestures, as physiologic and dynamic linguistic elements carry out in the individual expression the subjective and contextual demands that reflect in the variability of language and, therefore, integrate the voice into the universe of the language.

INTRODUÇÃO

“Só num contexto de produção de sentido pode-se afirmar que se por um lado, o som faz sentido, por outro, o sentido faz som” (Albano, 2001).

O som faz sentido e o sentido faz som. Do som, novos sentidos se produzem, os quais produzirão novos sons... E assim, continuamente... Em conversas entre pessoas, sentidos vão sendo construídos. Com as palavras se alinham silêncios. Os sentidos perpassam as formas sonoras. Como construímos estas relações multilaterais e dinâmicas do som e do sentido?

O nosso percurso para este trabalho de tese foi movido, num primeiro momento, pela insatisfação com os referenciais teóricos e as orientações práticas da Fonoaudiologia ao assessorar profissionais da voz, particularmente no que diz respeito à expressão oral, cujos subsídios advindos da Lingüística, do Teatro, do Canto e da Oratória eram utilizados de modo fragmentado e sem referência à linguagem em seu uso efetivo. Especialmente, em relação à Oratória, muito nos incomodavam as normas e os padrões descritos e preconizados coletivamente, como se todos os oradores e todas as pessoas se expressassem da mesma forma e pudessem se beneficiar unicamente de regras e normas.

Na verdade, como afirma Märtz (2005), o trabalho fonoaudiológico na melhor das hipóteses, visou apenas instrumentalizar tecnicamente, sem dar continuidade às necessidades, desejos e vontades expressivas, embora desde o primórdio, preocupado em dar forma à matéria sonora para a expressão artística.

Na compreensão da complexidade da expressividade oral, vale reconhecer os trabalhos que representaram estágios de avanço da Fonoaudiologia brasileira: as propostas pioneiras de Mello (1972), Beuttenmuller e Laport (1974), Bloch (1977) e Soares, Piccolotto (1977). As contribuições de Behlau, Ziemer (1987), Ferreira (1990) e Märtz (1990) para o entendimento que a voz é reveladora da psicodinâmica indivíduo, nos seus papéis sociais e na sua singularidade; os trabalhos de Ramos (1996) e de Chun (2000) para o estudo da voz como estilo e na interação social e a dissertação de Gayotto (1996) para o registro dos recursos vocais.

Após o ano 2000, o aumento na produção de pesquisa fonoaudiológica na área da expressividade é significativo e tem conseguido reverter o embasamento da atuação prática nos mais diferentes contextos expressivos da voz, como por exemplo, na interpretação artística cênica (teatro, cinema, dublagem) e do canto, na interpretação falada cotidiana e profissional, na interpretação de uma narrativa (contar histórias) ou de uma poesia.

Percebemos que o caminho do entendimento do profissional da voz era mais particularizado ao sair do senso comum dos manuais para as leituras sobre as

retóricas atuais, quando constatamos que os estilos de fala se diferenciavam intra-sujeito, dependendo da tarefa que ele desempenhava, bem como, uma mesma tarefa falada variava intersujeitos (Viola, 2003b). Esse olhar desvelou a expressividade de cada um em cada momento e indicou a necessidade de individualizar o trabalho prático. Ao tomarmos conhecimento de que os estilos de fala variavam segundo os contextos e variáveis sociolingüísticas (Labov, 1972), percebemos que o campo de estudo da voz poderia avançar muito trilhando pela Lingüística.

Ao nosso ver, era preciso definir e explicitar conceitos e diminuir as dicotomias e cisões; era preciso ampliar o diálogo entre a Lingüística, Psicanálise e a Fonoaudiologia e aprofundar os conhecimentos sobre a fala e a voz, por meio da Fonética Acústica. Nossa expectativa era que assim poderíamos gerar novos conhecimentos, cuidando para não meramente reproduzir um conhecimento de outra área e conferir aos recursos práticos, uma singularidade da Fonoaudiologia.

Na Fonoaudiologia, o termo “expressividade” vem sendo usado mais associado à idéia de atribuir à fala, alegria, confiança, dinamismo, credibilidade e/ou naturalidade (Ghirardi, 2004). Embora o aspecto positivo esteja ressaltado nesse direcionamento, a fala expressiva deve transmitir emoções e atitudes de toda natureza, tanto positivas como negativas. O termo aparece na literatura complementado de diferentes formas: expressividade da comunicação oral e corporal (Beuttenmüller, Laport, 1974; Kyrillos, 1995; 2004; Cotes, 2000; Panico, 2002); expressividade vocal referindo-se a voz (Viola, 2002, 2003a); expressividade oral (Ferreira, 2002, 2004a 2004b, Arruda, 2003) e expressividade de fala (Salomão, 1998; Madureira 2004) referindo-se à fala e voz. A necessidade desta complementação nos remete a duas instâncias: aos diferentes domínios gestuais e a dissociação entre o que é da área da fala e da área da voz.

Segundo Sapir (1927), a expressão é inerente à comunicação oral e se dá em diferentes níveis da comunicação verbal, que incluem a qualidade e a dinâmica da voz, a pronúncia (entendida como articulação das vogais e consoantes), o vocabulário e o estilo. Os movimentos corporais (corpo e cabeça) e faciais, contato de olho, gesticulação e posturas estão continuamente na atividade da fala, complementando e sustentando-a (Laver, 1994). Não há cisão entre corpo e fala nos processos comunicativos, pois na fala tais informações indexicais interagem e são co-produtoras de um sistema total de comunicação. As gestualidades oral e corporal revelam dados do falante, por meio dos quais o ouvinte pode fazer inferências sobre aspectos biológicos, psicológicos e sociais. Tais aspectos são denominados por muitos

autores como informações paralingüísticas. O comportamento paralingüístico na fala é o comportamento comunicativo, não lingüístico e não verbal, que é codificado e tem o objetivo de comunicar as emoções e atitudes do falante e regular a conversação (Laver, 1994).

A referida dissociação entre fala e voz apenas se justificaria se as características fonéticas dos sons pudessem ser determinadas sem ser a partir da sincronização entre o gesto glotal e os articuladores. Ora, se a voz é produzida na glote e modelada nos tubos pelos articuladores (Modelo Fonte-Filtro de Fant, 1970), não é possível entender uma voz isolada da fala e de seus órgãos articuladores e, portanto, a cisão conceitual fala e voz não deveria persistir. Poderíamos entender que os termos “expressividade da fala” e “expressividade da voz” são usados não porque se pense em fala dissociada da voz, mas em decorrência de maior ênfase, em aspectos da dinâmica da voz ou da qualidade vocal.

Assim posto, adotaremos o termo expressividade oral, por não carregar uma ou outra acepção (fala-voz), mas por se referir “ao som que sai da boca” (etimologicamente do radical latino os, oris “boca”). Ao som que é uma gama de freqüência de vibração (harmônicos e ruídos), que se realiza em espaços de tempo, que é moldado articulatoriamente, que se projeta com determinada intensidade em direção ao espaço e que se realiza no ouvido do outro, com as propriedades acústicas integrando as palavras.

O significado da palavra “expressão” no sentido etimológico é apertar com força, espremer e tirar comprimindo (do latim expressio,ónis, rad. de expressum, supn. de exprimere). Como interpreta Fónagy (1983) é ex-pressão ou eliminação de tudo o que cria tensão. Assume também o significado de reproduzir, representar, retratar, exprimir, dizer, expor e enunciar claramente. Desta forma, do ponto de vista do falante, o objetivo da expressão é eliminar as tensões internas e neste processo, reproduzir tais tensões em comportamentos, que se manifestam por meio de signos próprios, de natureza visual, auditiva e tátil.

De forma objetiva, podemos dizer que há um fluxo contínuo de informações de natureza evidencial acompanhando o significado direto da expressão falada (informação semântica), revelando características pessoais do falante, como marcas físicas (sexo, idade, condições físicas e estado de saúde), marcas sociais (afiliação regional, social e nível educacional, ocupação e papel social) e marcas psicológicas (personalidade, de estado afetivo e de humor). Ao mesmo tempo, a informação regulativa é usada pelos participantes para controlar a interação, pelo canal

visual, como, movimentos de cabeça e contato de olho e/ou pela própria fala (entoação e sincronismo) (Laver, 1994; Pittam, Scherer, 1993).

Ao escopo deste trabalho, conforme a nomenclatura usada por Laver (1994), interessam particularmente as marcas psicológicas, veiculadas pelo simbolismo sonoro exclusivamente oral. Tratamos da expressividade oral como a impressão que acontece no ato da fala, no momento falado, que não pode ser revista e recolocada. Ela é. No instante seguinte, está no passado e já disparou o efeito. É a voz viva, em oposição à letra morta (Fónagy, 1983).

Falar é tão natural que raramente o falante se atém a particularidades do como dizemos, ficando este papel reservado ao ouvinte, que por sua interpretação, sinaliza o que passou despercebido ao falante. São duas faces da mesma moeda: o uso do simbólico sonoro para expressar e para interpretar.

Fónagy (1977, 1983) defende que os signos gestuais somados à natureza motivada dos fonemas e às modificações prosódicas são responsáveis pela distorção da mensagem lingüística (produzida pela gramática) que se transforma em mensagem estilística, denominado por ele de estilo verbal, possibilitando que uma mesma seqüência de fonemas seja pronunciada de inúmeras maneiras para expressar diferentes situações e atitudes, modificando o sentido do texto. Afirma que a mensagem lingüística comporta os símbolos socialmente cultivados por uma parcela arbitrária e por outra motivada, gerados pelo movimento entre a desmotivação e a remotivação dos sons dentro da cultura.

Os termos motivado e arbitrário se referem ao vínculo que se estabelece entre a palavra e seu significado, que posteriormente se estenderam ao vínculo entre som e sentido, ou seja, ao vínculo natural e/ou universal ou aleatório, convencional instituído e/ou local. O dito dominante de Saussure sobre o caráter arbitrário do signo foi sem dúvida uma das causas do ceticismo em relação ao reconhecimento do simbolismo sonoro, como ocorre, por exemplo, nas onomatopéias. Entretanto, hoje muitos lingüistas reconhecem e pesquisam a área, para compreender esta íntima e natural associação entre som e sentido; por isso, o simbolismo sonoro está na base da expressão oral.

Outro ponto importante para delinear o campo de trabalho desta tese se remete aos meandros interpretativos. É fato que a pluralidade de sentidos é dada no encontro daquele que diz (ou escreve) com aquele que ouve (ou lê), ambos movidos por seus desejos e sua história. Para se compreender a expressividade do outro com o mínimo de contaminação dos desejos interpretativos do interpretante, ou seja, na

situação desta tese, para estudar a expressividade de forma mais objetiva e ao mesmo tempo, atender ao rigor científico, usamos a análise fonético-acústica como recurso instrumental que complementa e amplia a análise perceptivo-auditiva.

A análise fonético-acústica fornece evidências ao dito e auxilia na interpretação dos dados, uma vez que possibilita um “ouvir” melhor e oferece um registro possível de ser “visto e revisto” quantas vezes forem necessárias.

As inúmeras possibilidades que o homem tem de moldar os sons a partir do seu aparelho fonador para criar formas expressivas bastante diferenciadas ficam evidenciadas neste trabalho, que focaliza a fala de um mesmo ator que dá voz a quatro personagens. O ator cria quatro “vozes” ao interpretar o poema “I-Juca Pirama”, escrito por Gonçalves Dias. As personagens exigem do ator uma individualidade, ou seja, exigem fluidez e rapidez nos momentos interativos e na expressão de diferentes emoções e atitudes. O ator, em contrapartida, precisa corporificar ou, melhor, “vozificar” cada uma das personagens por meio de um mesmo trato vocal, o que revela um uso efetivo da plasticidade e flexibilidade do seu aparelho. Dado que do ator é esperada essa efetividade de uso, o que tem de *sui generis* na interpretação deste ato teatral são as dificuldades com o vocabulário do poema e com a forma sonora materializada pelo ator.

Ademais, escolhemos um material que foi gravado em estúdio, sem público. Os atores constroem uma personagem e sua emoção dentro da situação cênica, juntamente com diferentes elementos contextuais, como a interação com outros atores, o cenário, o figurino, iluminação, som etc. Entretanto, uma interpretação solo e isolada de tais elementos cênicos exige uma interpretação vocal mais rica para dar vida ao texto. Nessa situação, um grau muito maior de atenção é atribuído à fala, e assim, estaríamos mais próximos dos elementos sonoros básicos da face sonora da língua.

Ainda assim, corremos o risco de os atores supervalorizarem a fala e, com isso, a expressão das emoções e atitudes soarem falsas e exageradas, como ocorre em muitas pesquisas que usam a interpretação teatral como parte da metodologia. A busca desses elementos em situações de fala natural é de difícil acesso para fins de uma pesquisa que pretende analisar acusticamente tais efeitos, pois necessita de qualidade no som captado. Entretanto, mesmo sendo as emoções e atitudes deste *corpus* representadas, as suas comunicabilidades atestam o estreito vínculo com as expressões naturais, dadas em situação não controlada.

Portanto, o *corpus* desta tese, segundo a análise do ator que interpretou o poema, é um trabalho teatral de uma peça lírica, escrita em forma de poesia. É uma

peça composta por um ato, pois possui todos elementos dramaturgicos necessários para tal classificação, e não constitui um monólogo, embora interpretada por um único ator, constituída de vários personagens. É uma peça teatral em um ato, interpretado por um único ator.

Partimos da hipótese de que as relações entre o sentido e o som são dinâmicas e multilaterais e assim sendo, ora o locutor pode buscar o sentido via o som que moldará suas palavras, ora o contrário, o sentido da(s) palavra(s) será interpretado por uma determinada configuração sonora. Em ambos os caminhos, sentido e som se alinhavam, tanto no papel principal, como no coadjuvante.

As questões que formam o âmago deste trabalho caminham na direção de aprofundar as investigações sobre o trabalho do locutor sobre as formas sonoras faladas, tendo como objetivo dar visibilidade aos elementos que constroem as relações entre som e sentido na fala e contribuir teórica e metodologicamente para a análise da expressividade oral.

Esta tese consta de seis capítulos. O primeiro capítulo trata da base da expressividade oral, “O simbolismo sonoro na fala”. Discutimos seu conceito tendo em vista suas raízes históricas e os posicionamentos atuais sobre a questão, os quais perpassam a discussão do que é arbitrário e motivado na constituição do signo lingüístico e apresentamos a teoria de Fónagy (1983) sobre como se constitui para ele “À Viva Voz”, aquela que transmite as emoções e atitudes.

No segundo capítulo, tratamos da “A expressão oral e dos níveis de fala”, abordando os conceitos básicos que nortearão o entendimento do papel da prosódia na expressão das emoções e das atitudes, situando-nas historicamente e remetendo-nos ao modelo de “Covariância e Configuração” de Scherer *et col.*, e aos achados das pesquisas empíricas no neste campo.

Dois modelos de comunicação foram escolhidos como embasamento desta pesquisa, “À Viva Voz” (Fónagy, 1983) e o modelo de “Covariância e Configuração” (Scherer, 1979, 1995, 2003), visto que ambos admitem que as emoções e as atitudes são frutos da ativação de processos fisiológicos, que repercutem na comunicação e são representadas na forma sonora da fala pelas variáveis acústicas, vastamente pesquisadas por eles. O trabalho psicofonético de Fónagy tem como base propulsora a admissão de processos inconscientes que geram a manifestação verbal e oferece uma rica interpretação psicanalítica aos dados acústicos, enquanto os trabalhos do grupo de Scherer interpretam as emoções e atitudes como fruto de processos de avaliação entre fatores internos e externos ao indivíduo.

Como uma das particularidades da expressividade oral é sua manifestação se dar de forma estilística, no terceiro capítulo, “Estilística da fala”, apresentamos a evolução histórica do conceito de estilo, para nos auxiliar na compreensão do posicionamento atual de estilo, particularmente a fonoestilística.

Após a exposição da metodologia usada no estudo, chegamos ao quinto capítulo, intitulado “Arquitetura de um ato teatral”, onde as análises dos dados desta tese dão corpo aos conceitos anteriormente apresentados. Procuramos evidenciar como o simbólico sonoro pode se materializar em forma de sons verbais e não verbais, em forma de silêncios e falas, em forma de segmentos ou palavras alinhavadas na qualidade e na dinâmica vocal.

No sexto capítulo, “A construção da expressividade oral”, discutimos de maneira mais ampla os dados obtidos com a literatura de base do trabalho.

Como conclusão deste trabalho, delineamos o conceito de gesto vocal. Tomar a voz como gesto é entender que a voz é dinâmica, flexível e adaptável. Portanto, não pode ser concebida e gestada por elementos ideais e normativos. Este posicionamento conceitual demanda, sem dúvida alguma, uma releitura, na dimensão clínica, das alterações que acometem o aparato fonador (e geram as chamadas disfonias) e, na dimensão educativa e terapêutica, dos seus métodos.

Para a Fonoaudiologia, o gesto vocal reafirma a voz como produto da integração biológica-histórica-psíquica, responde às limitações impostas por modelos terapêuticos baseados somente em conceitos ideais da anatomofisiologia, alicerça o entendimento da voz como expressão e possibilita a expansão de pesquisas na área da voz profissional.

O SIMBOLISMO SONORO NA FALA

“Na história, as formas carregam-se de marcas, como as velhas árvores cheias de parasitas” (Possenti, 1986).

A base da expressividade da fala está na possibilidade de usar os sons de forma simbólica, traçando paralelos e associações, com os símbolos com que convivemos na cultura e que ficam arraigados em nosso consciente e inconsciente. Os sons têm forte influência sobre o psiquismo, desde sempre. Se numa época, os sons da natureza eram tidos como manifestações do divino e de seus deuses, ora temidos, ora não, em outros tempos, a música ofereceu ao homem a possibilidade do encontro com o divino. Os grandes compositores arranjam as notas e seus arranjos, emocionam. E a fala? O que os sons da fala, independentes dos arranjos em unidades, transmitem?

Na fala, a natureza da relação entre o som e sentido remonta a “Crátilo” de Platão, nos diálogos entre Sócrates e Hermógenes sobre a linguagem, quando investigavam a definição dos signos e discutiam o papel da motivação e da convenção, ou seja, na linguagem forma e conteúdo se ligam “por natureza” (*physei*) ou “por convenção” (*thései*). Ora com argumentos a favor, ora contrário a uma ou outra posição, o diálogo se presta a mais de uma interpretação e inaugura uma polêmica que persiste até os dias de hoje. Para Jakobson (1979), Sócrates inclinou-se a reconhecer que a relação feita por semelhança é superior àquela feita arbitrariamente, contudo a despeito do poder de sedução da semelhança, ele admitiu a intervenção da convenção, do costume e do hábito.

Ao longo dos séculos, muitos argumentos a favor e contra a existência do simbolismo sonoro, tanto de caráter universal como específico para cada língua foram apresentados. O termo arbitrário comportou, segundo Garcia (1994), uma variedade de concepções, inclusive podendo ser substituído por convencional e/ou aleatório, imotivado, intencional, proposital, não-icônico ou não natural. Fazendo um rastreamento da origem e do próprio conceito, a autora afirma que “não é absolutamente necessário que um signo lingüístico seja motivado por natureza para que se institua historicamente como tal” (p.37). Os termos convencional e imotivado convivem no conceito saussuriano de arbitrário, mas não são sinônimos. Imotivado pode remeter à relação natural de um nome mantém com aquilo que designa (de motivo como causa), como se pode entender que o ato da designação é intencional (motivo como fim com que fazemos alguma coisa). Convencional, por sua vez, supõe a idéia de um acordo, que obscurece um pouco a oposição entre natural e imposto. Garcia prefere, assim, usar o termo motivado naturalmente para dizer que a escolha do nome foi determinada por características naturais e intrínsecas daquilo que se deseja nomear e o termo “instituído para designar o caráter historicamente estabelecido das palavras” (Garcia, 1994:40).

Dois fatores interferiram para manter o simbolismo sonoro em segundo plano dentro da Lingüística. O primeiro fator se refere à falta de uma teoria convincente o suficiente para propor o motivo pelo qual o simbolismo sonoro devesse existir nas línguas e ao mesmo tempo, oferecer razões para o enlace entre as características fonéticas e semânticas. Ohala (1994) observa que faltou rigor na argumentação lingüística dos defensores do simbolismo sonoro, embora reconheça que numerosos estudos estatísticos e experimentais bem controlados foram ignorados, entre eles os de Fónagy (reunidos na obra de 1983), autor importante para esta tese. Segundo Madureira (1992), atualmente há uma tendência de se focar estas relações dinâmicas e multilaterais entre som e sentido por natureza, via funcionalismo. O segundo fator foi, sem dúvida, a influência dos pressupostos de Saussure na Lingüística. A defesa do autor da arbitrariedade do signo e suas propriedades geraram boa parte do descrédito aos defensores do simbolismo sonoro. Apesar desta influência, Jakobson (1979:100) afirma que se as notas da Semiótica de:

“Peirce não tivessem permanecido inéditas, na sua maior parte, até 1930 e anos seguintes, ou se pelo menos suas obras publicadas tivessem sido conhecidas dos lingüistas, suas pesquisas teriam, sem dúvida, exercido influência única no desenvolvimento internacional da lingüística”... “o programa traçado por Saussure proibiu que se invocassem as diferenças de som e de significado devidos ao fator espaço ou tempo em apoio do caráter arbitrário da conexão entre os dois constituintes do signo verbal” (Jakobson, 1979:103).

Em busca do que está na base desta discussão teremos que posicionar aos leitores sobre como Pierce e Saussure concebem o signo.

O signo para Pierce (1972, 2000) é algo que representa uma outra coisa: seu objeto. Este, portanto, só pode funcionar como signo, se carregar o poder de representar e de substituir uma outra coisa diferente dele. É visto em si mesmo por meio dos seus fundamentos e se diferencia, dependendo da relação entre os elementos que o compõem e de sua ação específica (ou semiose). A natureza dos signos é triádica, operando como ícones, índices e/ou símbolos.

O signo, quando um ícone opera pelas semelhanças entre eles, refere-se às características do objeto e evidencia um ou mais aspectos qualitativos deste, como uma fotografia, uma estátua ou um esquema. O índice opera, principalmente, pela contigüidade de fato, vivido, entre seu significante e seu significado. Ele resulta da ação

do próprio referente, mantendo com ele uma relação direta sem, no entanto, tratar-se de similaridade. Por exemplo, o chão molhado é indicativo de chuva. Outra característica dos índices é sua singularidade, o que na linguagem seria exemplificado pelos nomes próprios ou por um objeto específico ("esta cadeira" e não qualquer cadeira, por exemplo). As informações semânticas, evidenciais e regulativas (Laver, 1994) que transitam entre interlocutores durante a conversação são signos do tipo índice e estão expressas diretamente do sinal de fala, atendendo melhor às necessidades expressivas do locutor (Fónagy, 1983).

O símbolo opera pela contigüidade instituída, apreendida entre significado e significante. Esta conexão constitui uma regra e, portanto, mantém com o referente uma relação arbitrária e convencional que o intérprete deverá conhecer. Há impossibilidade de alteração individual desses signos, como, por exemplo, a bandeira branca ser símbolo de paz ou a cruz, do cristianismo. Os tipos, generalidades e idéias são signos simbólicos, quando não se restringem à singularidade, e abrem-se à multiplicidade e universalidade por seu alto grau de abstração.

A diferença se dá pela preponderância de um dos constituintes sobre os outros: primariedade, secundidade e terceiridade. As qualidades puras, imediatamente sentidas, são típicas da primeiridade. É a categoria do "desprevenido", da primeira impressão que recebemos das coisas, pois é a constatação relacionada à caracterização material do signo (icônico).

As relações diádicas, ou seja, que tratam do relacionamento direto de um fenômeno de primeiridade com outro, englobam a experiência analogística (analítico-comparativa) são exemplos de secundidade.

Finalmente, a terceiridade. É categoria que trata da mediação. Expressa a inter-relação de triplo termo: interconexão de dois fenômenos em direção a uma síntese, lei, regularidade, convenção e continuidade. Por exemplo, trata das palavras, pois elas remetem algo para alguém.

A preocupação que teve Pierce de esclarecer o lugar desempenhado pelo acúmulo das três funções, com diferenças de grau, em cada um dos três tipos de signos, está intimamente ligada à sua tese de que os mais perfeitos dos signos são aqueles nos quais o caráter icônico, o caráter indicativo e o caráter simbólico estão amalgamados em proporções tão iguais quanto possíveis.

Na fala é possível exemplificar as classes propostas por Pierce por meio da interpretação de uma subida de *pitch*. A primeira impressão é "o que está para cima", a expressão icônica da direção ascendente. Como um contorno entoacional esta

direção é índice de alegria e pode ser expresso simbolicamente por números como 2 e 5, representando a subida de um *pitch* grave, denominado de 2, para um *pitch* mais agudo, marcado por 5.

Para Saussure (s.d.), o signo é uma entidade psíquica de duas faces: o significado e o significante. O relacionamento entre elas se dá de forma arbitrária e com caráter linear, ou seja, todo meio de expressão aceito numa sociedade repousa em princípio num hábito coletivo ou na convenção, e os significantes acústicos dispõem apenas da linha do tempo, cujos elementos se apresentam um após o outro, formando uma cadeia.

O princípio fundamental da arbitrariedade do signo não impede distinguir, em cada língua, o que é radicalmente arbitrário, vale dizer, imotivado, daquilo que só o é relativamente. Apenas uma parte dos signos é absolutamente arbitrária. Em outras, intervém um fenômeno que permite reconhecer graus no arbitrário sem suprimi-lo; nesse sentido, o signo pode ser relativamente motivado. As onomatopéias e as exclamações, embora ilustrem o princípio da motivação relativa, para o autor são de importância secundária e sua origem simbólica é, em parte, contestável. Para a maior parte delas pode-se negar a existência de um vínculo necessário entre significado e significante. Os signos inteiramente arbitrários realizam-se melhor que os outros, o ideal do procedimento semiológico.

Os signos lingüísticos se ligam na cadeia da fala por simples justaposição e se desdobram na linha do tempo (eixo do que vem depois – sucessividade). É o princípio linear do significante. Em alguns casos este caráter uno pode não parecer claro. Por exemplo, quando se acentua uma sílaba, parece que há acúmulo apenas em um só ponto de elementos significativos diferentes.

Saussure (s.d.) afirma que se trata de uma ilusão, que a sílaba e seu acento constituem apenas um ato fonatório, que não existe dualidade no interior deste ato, mas somente oposições diferentes com o que se acha a seu lado.

“A fala é mera realização física, sem valor semiótico, da qual se desentranha com esse valor um fonema uno ou uma variante fonêmica combinatória ou facultativa, a que se adjunge, fora da função representativa, com uma carga emotiva ou caráter estilístico, que a fonêmica (fonologia) propriamente dita pôs de lado”. (Câmara 1977b: 41).

Jakobson (1979:116) acredita que a “*idéia sugestiva e luminosa*” de Pierce propôs à ciência da linguagem novas perspectivas:

“Um dos traços mais importantes da classificação semiótica de Pierce reside na perspicácia com que ele reconheceu que a diferença entre as três classes fundamentais de signos era apenas uma diferença de lugar no seio de uma hierarquia toda relativa. Não é a presença ou a ausência absoluta de similitude ou de contigüidade entre o significante e o significado, nem o fato de que a conexão habitual entre esses constituintes seria da ordem do fato puro, que constituem o fundamento da divisão do conjunto de signos em ícones, índices e símbolos, mas somente a predominância de um desses fatores sobre os outros” (Jakobson, 1979:103).

Concordamos com o posicionamento de Jakobson e defendemos a concepção peirciniana de signo, dado que o entendimento de signo como dual e arraigado no caráter arbitrário da linguagem, elimina a possibilidade de entendimento escalar, processual e dinâmico da relação entre som e sentido, conforme demonstraremos nesta tese. Polarizar a motivação e o arbitrário também não parece ser a melhor alternativa, visto que há uma terceira via: o conceito de remotivação de Fónagy.

Fónagy (1977, 1983,1993) acha difícil estabelecer uma clara distinção entre a motivação e a arbitrariedade, dado que uma língua institui-se (caráter historicamente estabelecido) pela convenção para novamente ser desmotivada e remotivada. É neste vai e vem, entre a motivação e a arbitrariedade, que a língua evolui. Defende que o signo motivado é um signo que admite a presença da realidade, que incorpora uma parcela da realidade em seu significante em vez de se contentar, por exemplo, com sua entoação pura e simples.

Desse modo, criam-se as metáforas: para formar vogais claras, a língua se endireita e avança, aponta para a luz; retrai-se e aponta para o canal digestivo ao articular as vogais sombrias; endurece para articular as consoantes não-sonoras e se relaxa nas sonoras. As metáforas fonéticas supõem, pois uma análise pré-consciente ou inconsciente muito adequada da articulação e combinam os resultados da análise com uma interpretação subjetiva.

A metáfora é provavelmente o modelo mais importante das distorções expressivas, geradoras de mudanças. Na linguagem poética a integração é inegável: a

expressão é inteiramente remotivada, transformada em mensagem, sem enfraquecer a função lingüística própria. A metáfora revela ao mesmo tempo a necessidade da mudança. Em todos os níveis lingüísticos, a mudança começa onde termina a metáfora, onde ela cessa de ser interpretada com movimento semântico, onde ela se desliga de sua base para ser fixada ao termo de seu trajeto ideal.

O movimento virtual (mental) do sinal lingüístico no decorrer do ato da dupla codificação está na fonte das mudanças e toda mudança lingüística (fonéticas, segmentais e prosódicas) supõe uma remotivação da expressão verbal, uma volta à fonte, à comunicação pré-verbal.

A gênese e a evolução da linguagem, para Fónagy (1977), é uma luta permanente entre as tendências que conduzem a desmotivação e as que favorecem a remotivação. A língua deve seu nascimento à desmotivação, mas não poderia evoluir sem recorrer permanentemente a remotivação dos signos e estruturas. Este processo se dá sem a intervenção consciente dos usuários; é a sua revelia.

Para Jespersen¹ (1922), a correspondência natural entre som e sentido é um processo vital que se renova constantemente e pelo qual, as línguas ao longo do tempo se enriquecem com palavras simbólicas e se desenvolvem progressivamente com um maior número de expressões fáceis e adequadas, expressões em que o som e o sentido se unem mais intimamente (citado por Jakobson e Waugh, 1987).

As pesquisas atuais mostram que tanto na fonética como no léxico das línguas, coexistem os simbolismos sonoros, tanto de ordem convencional (que poderia estar mais ligado à questão da arbitrariedade), como universal (mais relacionado ao caráter da motivação natural entre som-sentido). É possível que haja diferença na quantidade de associações naturais entre as línguas, ou seja, algumas línguas são mais ricas em simbolismo sonoro que outras, e isso depende da estrutura e dos fatores culturais de cada uma. É possível também que algumas línguas enfatizem mais, ou não, o uso de determinados tipos do simbolismo sonoro para determinadas finalidades (variações de tipos e funções) (Hilton *et al*, 1994).

Temos condição agora de delinear o emprego do termo simbolismo sonoro. Se por um lado, não é um termo satisfatório para designar uma íntima e natural associação entre sons e significado, pois se confunde com a concepção Pierciniana de “símbolo”, de natureza arbitrária e convencional, é por outro lado, familiar e, em seu sentido inclui uma analogia entre a forma concreta e o objeto que ele simboliza

¹ Jespersen O. Language – its nature, development and origin (1922) apud Jakobson R, Waugh L. A forma sonora de la lengua. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1987.

(Peterfalvi, 1970). O termo expressividade natural foi a opção sugerida por Bally² (1909) e Piot (2002), mas também teríamos que adjetivá-lo para fazer a oposição entre o natural e o arbitrário, o que constitui um preciosismo difícil de constatar em muitas situações.

Nossa opção neste trabalho será adotar o termo simbolismo sonoro para designar o vínculo direto entre som e sentido, sem estabelecer distinção sobre natureza motivada ou arbitrária do signo. Da mesma forma não faremos distinção se o simbolismo está sendo usado de forma consciente ou inconscientemente, pois ambas situações podem ocorrer e nem por isso se perde o vínculo entre som e sentido, conforme veremos com as concepções de Fónagy.

O signo motivado

Muitas das experiências sobre o simbolismo sonoro foram realizadas ao longo dos séculos no sentido tanto de investigação do caráter universal dos sons, como dos sons pertencentes a uma determinada língua. Para este trabalho selecionamos alguns dos achados e pesquisadores mais importantes que possam contribuir para a análise dos nossos dados.

Dos gregos, como já mencionado no diálogo Crátilo, Sócrates atribui às letras qualidades físicas. O “r” imita a mobilidade, assemelha-se ao movimento, à agitação e à dureza. Afirma ser a letra “*um belo instrumento para imitar a mobilidade, dado a sua forma de articulação*” (Platão, s.d.: 143), ou seja, “*demorar-se a língua, o menos possível, nessa letra e vibrar o máximo*” (Platão, s.d.: 122).

Os romanos consideravam o /r/ como “*littera canina*”, ou melhor, o som que lembra o rosar de um cão, de forma que a vibrante pronunciada com um rolamento mais ou menos forte seguida de vogal clara, assemelha-se a um ranger dos dentes e quando seguida de vogal grave, exprime um ronco, um estrondo (Callou, Leite, 1990:104).

No século XX, o estudo de Sapir (1929) sobre o simbolismo sonoro, denominado por ele de caráter simbólico expresso dos sons, marca o começo do interesse na associação natural do som e do significado para os lingüistas. As experiências de Sapir correlacionando os fonemas ao tamanho, vogal “a” simboliza

2 Bally C. *Traité de stylistique Française*. 1909 apud Guiraud P. *A estilística*. São Paulo: Mestre Jou; 1970.

grande e a “i” pequeno, constataram que o simbolismo fonético poderia ser interpretado pelos traços acústicos, em que o “volume” inerente de certas vogais seria maior que o de outras) e/ou cenestésicos, quando o indivíduo sente inconscientemente que a posição da língua ou a coluna de ar em uma vogal é simbolicamente contrastante com outra.

Para Sapir (1927), a explicação cenestésica quer dizer que um gesto com amplitude espacial simboliza a referência daquilo que é “grande” em melhores condições do que um gesto espacialmente restrito. Admite que há pessoas muito mais simbólicas no uso dos sons do que outras e cita como exemplo uma fala com ceceio, que pode inconscientemente simbolizar traços de personalidade, se este não for um traço da língua ou parte dos hábitos sociais da fala da comunidade na qual um indivíduo está inserido.

Peterfalvi (1970) ampliou as questões levantadas por Sapir ao demonstrar que a explicação da gênese do simbolismo fonético não está somente na explicação acústica e/ou cenestésica, mas na concomitância de estímulos de diversas modalidades sensoriais, ou seja, na sinestesia. A sinestesia engloba os estímulos auditivos, visuais, táteis e a sensação cenestésica do corpo. Assim, as consoantes surdas, por exemplo, são mais “pequenas”, mais “claras” e mais “angulares” que as consoantes sonoras.

Ao longo dos séculos, associações acústicas foram realizadas entre os segmentos sonoros, relacionando-os com tamanho (grandes ou pequenos), peso (leve ou pesado), espessura (fino ou grosso), consistência (duro ou mole), textura (liso ou rugoso), unidade (seco ou molhado), cor (claro, sombrio, transparente, opaco), sexo (masculino e feminino) e atitudes (carinhoso ou erótico). O termo cenestésico foi substituído por sinestésico e usado por diversos autores, entre eles Todorov (1977), Fónagy (1983), Jakobson e Waugh (1987), Hilton *et al* (1994) e Ohala (1994, 2001).

Foi justamente a apreensão do valor expressivo dos sons, calcados na impressão auditiva, que levaram gramáticos a adotarem denominações como oclusivo, sibilante, chiante, vibrante, rolado e aspirado para vogais e consoantes.

Jakobson e Waugh (1987) não admitem que entre os fonemas e os outros meios fônicos como os fatores prosódicos haja apenas diferença de graus. Os meios fônicos exibem um papel expressivo e delimitativo e implicam, portanto, em si mesmos, num valor semântico. Numa extensa revisão bibliográfica, os autores mostram que em muitos casos e em todos os níveis da língua aparecem motivações nos signos lingüísticos, demonstrando que os sons parecem ter um simbolismo universal. A

oposição de fonemas graves, como o /a/, e os agudos, como /i/ sugere a imagem do claro e do escuro, do pontudo e do arredondado, do fino e do grosso, do ligeiro e do maciço. As onomatopéias indicam ruído, sons brutais e repentinos, como pancadas que começam sempre por consoantes oclusivas. Isso não ocorre somente nas onomatopéias, mas conjuntos de palavras apresentam sentidos similares, como *bash, smash, dach, lash, rash, clash, flash* entre outros.

Os autores admitem que todo traço distintivo está construído sobre uma oposição que, à parte de seu uso lingüístico e convencional, transmite uma associação sinestésica latente e, portanto, uma matriz semântica imediata. A relação habitual de contigüidade entre som e significado cede a uma relação de semelhança, uma espécie de equivalência entre o signo e o significado. Na poesia, a motivação do signo aparece com toda sua força quando o material sonoro contribui para produzir significação, e os sons são escolhidos em razão de seu poder imitativo - as aliteraões, as assonâncias e os ritmos imitam aquilo que o poema fala - portanto, os elementos da cadeia sonora lembram de algum modo, o significado presente no plano do conteúdo. Para Jakobson e Waugh (1987) são precisamente o jogo e as transformações míticas da língua que ajudam a dinamizar o potencial semântico autônomo dos traços distintivos e seus complexos. A poesia, enquanto jogo mítico deliberado, é a realização mais completa e universal da síntese entre a contigüidade e a semelhança.

No Brasil, Câmara (1977a) avançou na discussão das manifestações expressivas da linguagem na Fonética e na Fonologia, ao apresentar um conceito delimitado e preciso da motivação sonora do signo lingüístico quando a serviço da exteriorização psíquica e do apelo, embora mantenha sua característica básica de ser um fato da cultura e, portanto, concretiza-se em sistemas arbitrários. Para o autor, caberá à Lingüística estudar seus princípios, partindo do aspecto do rigor coletivo da língua (como sistema representativo) e estilístico (como processo de exteriorização psíquica e apelo). A idéia de mais e menos expressivo está embutida na proposição de Câmara (1977a) quando na observação direta da fala cotidiana, analisa os traços fonéticos de expressão das variantes estilísticas do Português, em sua abordagem, entendidas como alterações articulatorias de vogais e consoantes que não interferem na função distintiva, mas que envolvem uma carga afetiva. Entre elas cita o /r/ emitido com intensificação de vibrações, que lhe aumenta a duração e o rolamento.

Da Antroposofia, preconizada por Rudolf Steiner (filósofo nascido dentro das fronteiras do antigo Império Austro-Húngaro, em 1861), surgiram como propostas terapêuticas a Euritímia e a Quirofonética, divulgadas no Brasil desde os anos 70.

Essas terapias valorizam a fala como a forma mais perfeita de organização do movimento e por isso, a correlacionam ao movimento do fluxo aéreo para a emissão dos fonemas com movimentos corporais e com massagem. Assim, na Euritimia, o corpo e, em especial, os braços imitam os movimentos do aparelho fonador enquanto se fala poesia e, na Quirofonética, desenhos fonéticos de vogais e consoantes são deslizados nas costas do cliente enquanto simultaneamente o terapeuta entoia o som correspondente aos fonemas, como nos exemplos em que o movimento vibratório do /r/ é realizado com pequenos tremores, a fricção com movimentos contínuos etc. (Baur, 1987). De forma similar, com influência do meio teatral e dos trabalhos corporais, há na Fonoaudiologia trabalhos que associam movimentos corporais com as qualidades sinestésicas dos sons (Beuttenmüller, Laport, 1974; Santiago, 1998; Souza, Gayotto, 2004).

A influência do simbolismo sonoro pode ser vista também nos descritores impressionísticos que tratam da qualidade de voz, como os inúmeros termos divulgados por Boone (1996) que se remetem à cor (clara, escura, dourada, incolor, branca, brilhante), forma (aberta, redonda, pontuda, cortante), velocidade (lenta/ rápida), peso (leve/ pesada), sexo (efeminada/ masculinizada), temperatura (quente/ fria), força (forçada, comprimida, relaxada, mole, fraca, forte), textura (áspera, macia, suave, dura), umidade (seca/ úmida), espessura (grossa/ fina), tamanho (alta, grande, pequena), qualidade (feia, bonita, boa, ruim, crepitante, gostosa), movimento (flutuante, efervescente, oscilante, trêmula), idade (velha, infantil, jovial), atitude (ameaçadora, cruel, falsa, convincente, sedutora, antipática, descontrolada), emoção (alegre, triste, medrosa) e outras categorias, que implicam em oposição, como, por exemplo, pobre/ rica; suja/ limpa; ardida/ melosa.

Sobre o alongamento de sons, Bolinger (1985) afirma que ele pode tanto ser usado como recurso para intensificar as palavras, como é usado de vários modos na expressividade imitativa; quando aumentado sugere lentidão e a diminuição rapidez. Se combinado com o *pitch* monotônico e baixo, se torna um ingrediente de histórias de fantasma (alongamento fantástico).

O papel da entoação como elemento simbólico da linguagem de caráter universal é discutido por muitos autores e uma série de evidências tem se acumulado ao longo dos anos. Esses trabalhos demonstram como determinados usos globais da entoação nas línguas exibem uma ligação motivada entre a forma do padrão entoacional e seu significado ou função. Correlacionam metaforicamente a entoação com a tensão e o esforço de todo corpo, de forma que, o que é alto é tenso e o que é

baixo é relaxado; o contorno ascendente e *pitch* alto são associados à noção de início ou questões abertas, enquanto que o contorno descendente e *pitch* baixo, com a noção de finalização. A porção que sobe atrai a atenção do ouvinte enquanto a porção que desce corresponde ao relaxamento da tensão, à satisfação do ouvinte (Fónagy, 1983, 1993; Bolinger, 1985; Ohala (1994, 2001); Vaissière, 1995).

A teoria do Código de Frequência (“*Frequency Code*”) proposta por Ohala (1994, 2001), baseada na etologia e pesquisada desde 1984³, celebra o simbolismo sonoro imitativo e sinestésico, associando a frequência fundamental (doravante f_0) com tamanho e dimensões relacionadas (distância, familiaridade e status). A teoria pode ser resumida da seguinte forma: f_0 elevado e/ou em elevação significa o menor, atitude não ameaçadora, desejo para colaborar com o receptor, mensagens sociais de deferência, polidez, submissão e falta da confiança. Frequência fundamental baixa e/ou em queda significa grandeza, ameaça, autoconfiança e auto-suficiência, assertividade, autoridade, agressão e confiança. A queda terminal íngreme de f_0 ou um pico elevado antecedendo a queda terminal faz a queda parecer ser mais íngreme (pela grande queda de altura) e isso pode ser interpretado como uma voz dominante.

A grande semelhança prosódica entre as línguas, para Vaissière (1995) é atribuída ao fato de que as línguas derivam de um único subjacente de motivação biológica, com base na psicologia e na etologia – o padrão entoacional ascendente-descendente e de uns poucos padrões contrastivos que dele são derivados.

Várias tentativas de classificação dos fenômenos que compõem o simbolismo sonoro foram propostas, mas não será nosso objetivo revisá-las. As duas classificações, que apresentamos a seguir, ilustram o quão amplo é este universo de pesquisa e ao mesmo tempo, contextualizam a classificação de Hilton *et al*, cujos parâmetros orientarão nossos dados.

Segundo Ullmann (1964) há três categorias de palavras motivadas, geradas pela forma onde elas se encontram (fonética, semântica ou morfológica). A motivação fonética ou onomatopéia pode surgir na poesia e na prosa artística e o efeito motivado baseia-se não tanto nas palavras individuais, mas na combinação das palavras com sua modulação sonora, que também pode ser reforçada por fatores como a aliteração, o ritmo, a assonância e a rima. Na motivação semântica, há uma distinção entre as onomatopéias primária e secundária, no plano semântico. A forma primária é uma imitação do som pelo som, o verdadeiro “eco do sentido” dado que o próprio referente é a experiência acústica imitada pela estrutura fonética da palavra, por

3 Ohala JJ. An ethological perspective on common cross-language utilization of f_0 of voice. *Phonetica* 41:1-6, 1984.

exemplo: “hum de murmurar”. A forma secundária, o som evoca não uma experiência acústica, mas um movimento, como “titubeia”; ou uma qualidade física ou moral, geralmente desfavorável, tal qual “lúgubre”. Uma palavra, neste plano, pode ser usada em sentido metafórico, de semelhança entre os dois elementos, como na expressão “jabuticaba de seus olhos”. Outra possibilidade de motivação seria advinda da estrutura morfológica da palavra adequada ao seu significado, como, por exemplo, a palavra “guarda-chuva”.

Todorov (1977), embora defensor da arbitrariedade do signo, detalhou e analisou as teorias (semânticas, sintáticas e diagramáticas) e as práticas (línguas mágicas e religiosas, glossolalias⁴, línguas universais) do simbolismo sonoro. Argumenta que antes de serem concorrentes, essas teorias são complementares, pois cada uma dentre elas se liga a um único aspecto do complexo fenômeno do simbolismo. O autor classifica entre os trabalhos das teorias semânticas, aqueles que defendem a idéia de que os sons são exteriores à língua (extralexicais) e aqueles que acreditam que os sons designam outros sons próprios da língua (lexicais). Os primeiros, as teorias extralexicais subdividem-se nas teorias acústicas e articulatórias, ambas captam somente associações subjetivas e são de caráter universal. Na teoria acústica, os sons lingüísticos imitam os sons não lingüísticos, são os tropos e a sinestesia, enquanto na teoria articulatória os sons da língua provocam associações de diversas naturezas: vogais depreendem sensações, representam nossos sentimentos e são femininas, enquanto que as consoantes depreendem as idéias, remetem ao mundo exterior e são masculinas.

Como o termo simbolismo sonoro designa uma gama de fenômenos bastante ampla, Hilton *et al* (1994) propõem uma nova categorização, que aborda a tipologia e as formas do simbolismo sonoro integradas na e para a comunicação. Divide a tipologia em quatro categorias: corporal, imitativo, sinestésico e convencional.

A primeira categoria elencada é a chamada *corporal*, em que há o uso de determinados sons ou padrões da entoação que expressam o estado interno do falante, emocional ou físico⁵. São sons involuntários, "sintomáticos" (como tosse ou soluço), escalas com entoação expressiva, qualidade expressiva da voz e interjeições.

4 Glossolalia se refere à fala privada de sentido destinado à comunicação com um público humano real ou com um espírito divino, ou, ainda, como conexão entre os mundos humano e divino, por orações ou em mensagens transmitidas pelo poder divino sobre o corpo humano (Jakobson e Waugh, 1987)

5 Na medicina muitos desses sons são indicativos de estados internos e são tanto relatados pelos pacientes como examinados pelos clínicos, via palpação, ausculta, percussão e inspeção. São presenças marcantes em algumas distúrbios neurológicos e psiquiátricos (Ostwald, 1994).

Os vocativos têm determinadas similaridades ao simbolismo sonoro corporal, com a função de ganhar atenção do ouvinte ou mudança de turno, podendo haver sobreposição entre a expressão corporal e o vocativo. Pigarro ou tosse, freqüentemente usados para estas funções comunicativas, são manipulados pelos falantes nas interações lingüísticas. Os vocativos freqüentemente usam o vocabulário normal da língua (como os nomes) conjugados com fatores expressivos, como o aumento de amplitude e da duração do segmento. Há também os vocativos com características especiais, para servir as limitações acústicas do ambiente, da audição e da “mente”, como, por exemplo, o uso de assobios e estalos bilabiais para chamar cães ou chamar um ouvinte distante ou próximo.

O simbolismo sonoro imitativo relaciona-se às onomatopéias e às frases que representam sons ambientais. Incluem padrões sonoros fora da fala convencional e são difíceis de se representar na escrita (como representações de sons de pássaro, de animal, imitação de sereia, etc), os sons rítmicos e nos ritmos dos movimentos. A estratégia lingüística da reduplicação é utilizada freqüentemente, como, por exemplo, o “ding-dong”, que é uma imitação direta do ritmo que está sendo representado.

O simbolismo sonoro sinestésico é mais explorado pela literatura e pode ser definido como a simbolização acústica de fenômenos não acústicos. Determinadas vogais, consoantes e propriedades suprasegmentais são escolhidas consistentemente para representar propriedades visuais, táteis ou proprioceptivas dos objetos, como as consoantes palatais e as vogais elevadas são usadas freqüentemente para formas diminutivas e, outras palavras representam objetos pequenos. Padrões de entoação expressiva são usados associados ou não, à qualidade de voz e variações na duração. Considera-se também o tempo de ascensão, tempo de queda, *loudness*, continuidade e o contraste entre o periódico e o aperiódico, como, por exemplo: era um “eeeenooooorme” peixe.

O simbolismo sonoro convencional é a associação analógica de determinados fonemas e de conjuntos com certos significados, de forma que nomes congêneres podem ser criados a partir deles. A maior parte deles é específico de cada língua pela escolha de segmentos fonéticos. Essas novas entidades carregam o significado submorfêmico e são chamadas, às vezes, de fonestemas. Enquanto os fonestemas são freqüentemente convencionais, alguns têm propriedades universais e cabem em outras categorias descritas acima. Há grande uso do simbolismo sonoro convencional na criação dos nomes para produtos comerciais. O xampu L’Oreal é um nome que soa feminino (Laura) e similar a um nome de flor (laurel), ao mesmo tempo

dá idéia de continuidade e soa "fluindo" para simbolizar o cabelo fluindo (simbolismo sonoro sinestésico).

Emerge, de todas as formas acima, um tipo específico de simbolismo que sinaliza aspectos da estrutura e da função lingüística, denominado metalingüístico. É um tipo de simbolismo altamente convencionalizado e abstrato que inclui várias restrições do idioma específico no cânone formal de classes de palavras individuais da fala e incluem a "exclusão de" ou a "preferência por" padrões de entoação e segmentos. São as alterações em vogais e consoantes para expressar, por exemplo, plural, conjunções verbais, afixos e vocativos (como no simbolismo corporal).

Três estratégias simbólicas sonoras, com tendência universal emergem desta categorização: (1) uso da reduplicação, (2) uso marcado dos segmentos que são de outra maneira incomuns na língua e (3) a associação de determinados tipos de segmentos e de suprasegmentos com determinados reinos semânticos. As formas simbólicas sonoras imitativas e sinestésicas são os exemplos mais comuns dessa estratégia. Os plosivos são usados para sons e atos abruptos, enquanto que os contínuos são para dar a idéia de continuidade. Os fricativos são usados para movimentos rápidos de um objeto pelo ar, e os nasais são usados para soar, reverberar os sons.

Para Hilton *et al* (1994) o simbolismo sonoro universal está presente na comunicação animal (humana, inclusive), como na expressão de pequenos ruídos dos sons ambientais e internos, na expressão de estados internos, emocional e físico, na expressão das relações sociais, nas características de objetos e atividades, como movimento, tamanho, cor, forma e textura, nos indicadores gramaticais e discursivos (marca entoacional do discurso e estrutura da sentença e distinção entre partes da fala), na expressão de avaliação e nas relações afetivas do falante com o assunto discutido.

O “Modelo de Comunicação à Viva Voz” proposto por Fónagy (1983) é uma das teorias sobre o simbolismo sonoro, cujas bases estão nos signos gestuais somados à natureza motivada dos fonemas e às modificações prosódicas, que distorcem a mensagem lingüística, transformando-a em mensagem estilística (estilo verbal). A metáfora usada pelo autor, “a viva voz se opõe à letra morta”, faz referência à vivacidade inerente de toda comunicação vocal em oposição à falta de mobilidade da escrita – “à letra morta”. Essa vivacidade da fala deriva-se da possibilidade de o sentido do texto ser modificado de inúmeras formas pela maneira de pronunciar uma mesma seqüência de fonemas.

O autor parte da proposta clássica de comunicação verbal, que prevê a codificação da mensagem a partir do código lingüístico indiferenciado para a fala e para a escrita. Explica a codificação e a decodificação como processos duplos, passando por um “*código natural, pré-lingüístico*” (Fónagy, 1983:14): a partir do primeiro ato de codificação lingüística (a gramática), as marcas prosódicas segmentam a série contínua em unidades de diferentes dimensões (sílabas, palavras prosódicas, grupos de sentidos ou frases), concretizam diferentes graus de ruptura entre essas unidades e exprimem as modalidades enunciativas (declaração, pergunta e exclamação). Os sinais de pontuação, de uma certa maneira tentam desempenhar algumas funções de delimitação e de estabelecimento de contrastes que os elementos prosódicos realizam, como, por exemplo, o ponto e a vírgula são pausas, as exclamações, interrogações e reticências representam a forma entoativa da frase, o travessão marca a interlocução, e assim por diante.

Na segunda codificação (o modulador), as regras paralingüísticas de caráter motivado transformam (deformam) a mensagem lingüística primária e a concretizam em forma de sentido. A mensagem secundária, afetiva, gradiente e gestual, aparece como uma maneira de dizer e exprimir a atitude do locutor a respeito do que diz, seu estado psicológico e fisiológico e sua estratégia de interação social.

Para marcar as divergências entre as regras de ordem lingüística e as paralingüísticas, Fónagy assinala que a gramática produz elementos distintivos e o modulador cria sinais inteiros, não articulados, como uma careta, uma constrição expressando o sentimento. Estes sinais são motivados, ao passo que a relação entre o sentido e a significação da palavra e seus elementos sonoros é geralmente arbitrária.

As mensagens lingüísticas compõem-se por um número limitado de elementos discretos, enquanto os sinais produzidos pelo modulador são de caráter contínuo. Podemos exemplificar com o alongamento, como uma vogal, lingüisticamente breve ou longa, pode ser mais ou menos alongada, conforme a intensidade da emoção. As mensagens lingüísticas revelam geralmente um pensamento conceitual, ao passo que as mensagens produzidas pelo modulador não alcançam um alto grau de organização semântica. As mensagens semânticas, por outro lado, têm um caráter utilitário e mais lógico, são expressas por meio de um código normalizado e são compostas por estruturas abstratas e constantes, que envolvem regras de sintaxe e de organização fonêmica. As mensagens estilísticas têm um caráter pessoal, de realizações concretas e individuais, mas segundo o autor, de característica parasitária e dependente das mensagens semânticas.

As mensagens estilísticas são expressões manifestas de seu próprio caráter auxiliar, o que supostamente facilita a expressão das atitudes e intenções pré-conscientes ou inconscientes. O autor afirma que, relegadas ao segundo plano, disfarçadas pelas mensagens lingüísticas e consideradas como maneira de falar, elas gozam de uma maior liberdade, pois antes de tudo, é essa desvalorização semiótica que assegura seu anonimato e lhes permite expressar de maneira mais ou menos vaga, o indizível. Como no exemplo dado por Fónagy (1983:22):

“o caráter pré-conceitual dessas mensagens evita ao locutor certas confrontações, como: a interlocutora não poderia mais formalizar o beijo prefigurado que implica uma labialização insólita. Com mais forte razão, seria absurdo querer sustentar o choro pela tentativa de homicídio referindo-se à voz estrangulada do locutor”⁶.

Apesar do seu caráter motivado, as mensagens sonoras gestuais não são "espontâneas", não escapam às convenções colocadas pelas diferentes línguas, sendo pré-fabricadas pelas convenções que desempenham um papel mais importante na expressão das atitudes complexas sociais e intelectuais, do que na expressão das emoções mais simples (Fónagy, 1977,1983).

O estilo verbal (o que outros autores chamam de estilo vocal, modo de pronunciar ou maneira de falar) é uma série de manipulações expressivas nas frases

⁶ Para melhor entendimento, este simbolismo advém da abordagem psicanalítica, em especial dos conceitos psicanalíticos de pulsão e representação, abordados na página 46.

engendradas pela manipulação das seqüências de sons, da acentuação, da entoação, da distribuição de pausas, da ordem dos elementos significativos, transformação dos signos lexicais e gramaticais e da pontuação.

Fónagy argumenta que a prosódia pode ser considerada como pertencente a uma fase arcaica da evolução da linguagem, uma vez que é portadora de elementos musicais que comportam traços de uma pré-linguagem ancestral, em que uma regressão estrutural e funcional restaura na comunicação verbal um estado de comunicação gestual, pré-lingüística ou mesmo pré-comunicativa, por meio de uma distorção regida por um código natural, universal, que ignora o signo arbitrário. Tais tendências pré-lingüísticas são, contudo, perfeitamente domadas e submissas ao princípio da realidade - elas acontecem a serviço da comunicação, enriquecendo a linguagem e atribuindo-lhe uma nova dimensão de profundidade.

O sinal expressivo representa, desse modo, um estado intermediário entre um sistema de comunicação mais evoluído - a língua - e um estado arcaico e autístico de agir, cujos movimentos corporais são utilizados para reduzir imediatamente a tensão. Dois sons podem ser idênticos na medida em que representam o mesmo fonema, e diferentes, quando comportam como gestos vocais, duas mensagens diferentes: ameaça e carícia, tristeza e alegria etc.

“Cada atitude é expressa por meio de um jogo mimético que lhe é próprio, que traduz em movimento exteriorizado o conteúdo mental de uma atitude emotiva ou intelectual. É como se ocorresse uma materialização da emoção. A emoção, que não é, parece, é a internalização de uma ação recalcada, é transformada em atos” (Fónagy, 1983:40).

O que distingue as mímicas bucal, faríngea e laríngea de outras externalizações é sua perfeita integração à comunicação verbal propriamente dita, que podem ser registradas instrumentalmente e podem ser identificadas e reproduzidas pelo ouvinte. Tais performances vocais de caráter gestual, como as metáforas são interpretadas num nível pré-consciente ou inconsciente, normalmente escapando da análise consciente, e são explicadas a partir das relações das sensações sinestésicas, táteis e acústicas.

O gesto vocal não é um gesto em si, direto, mas um gesto virtual “desviado” entre a realização ideal e a concreta. Por exemplo, o gesto articulatório goza de certa independência no que diz respeito às restrições fonéticas impostas pela

língua, podendo a tensão psíquica manifestar-se por uma articulação mais tensa que a exigida normalmente para um fonema dado, num determinado contexto fonético. Um gesto glótico é integrado à palavra tanto quanto um gesto nervoso de mão tremula uma folha de papel.

A disparação do gesto, enquanto gesto, ao nível da consciência não implica, naturalmente, a sua dissolução total: mantém-se intacto na interpretação inconsciente da palavra, do mesmo modo que a metáfora guarda o seu sentido primitivo para o inconsciente.

Os gestos vocais que constituem o estilo vocal transformam-se, desaparecem enquanto gestos fonatórios portadores de mensagens gramaticais, para reaparecerem enquanto maneira individual de falar. Isto significa que os gestos vocais destacam-se na atitude emotiva a que se referem, por individualizarem o locutor, como parte da sua descrição, assim como a cor dos seus cabelos ou o seu nome.

O princípio de condensação inerente à comunicação “À Viva Voz” para supor a distorção da mensagem lingüística primária e, conseqüentemente, a produção de sinais gestuais, é constituído de regras “estreitas, rigorosas e relativamente simples”, como:

1. A representação sintomática, ou seja, a reprodução voluntária dos sintomas vocais duma emoção, assinala a presença dessa emoção, como, por exemplo, a contração da faringe assinala a náusea, e a reprodução deste sintoma que marca as emoções ou atitudes derivadas, como desgosto, mal-estar, falta de prazer, desprezo e/ou ódio.

2. A representação simbólica, ou seja, os órgãos da fala podem representar, simbolizar outros objetos animados ou inanimados que lhes são associados pela semelhança ou por uma analogia funcional, como outros órgãos do corpo humano ou objetos exteriores. Um exemplo é o fato de a língua poder representar o braço ou a língua próxima do céu da boca representar objeto próximo ou pequeno.

3. O princípio do isomorfismo exige que diferentes graus semânticos correspondam a diferentes graus de intensidade no plano da expressão sonora. Assim, a intensidade de uma emoção corresponde à intensidade da respectiva atividade muscular ou o alongamento de sons indicam emoções (vogais indicam as emoções carinhosas e as consoantes as agressivas).

Fónagy conclui que o estilo verbal é uma mensagem secundária produzida com ajuda de um sistema de comunicação pré-verbal e é integrada à

mensagem lingüística propriamente dita. Amplia suas indagações quanto às regras do estilo vocal para outros níveis da linguagem e ainda, para outros modos de agir, de se comportar. Afirma que:

“todo modo de se comportar encerra uma atividade parasitária (oculta), enxertada na atividade projetada com um fim preciso, consciente.... as atividades ocultas, involuntárias, respondem as veleidades incontroladas, inconscientes” (Fónagy, 1983:25).

Fónagy baseia-se na teoria psicanalítica para descrever a relação entre a função lingüística e suas bases pulsionais, que são melhor evidenciadas quando se trata de estados regressivos da emoção. O quadro 1 apresenta uma síntese dos elementos pulsionais e os correlatos fonéticos e acústicos da fala e da voz, que podem ser resumidos em três perfis vocais.

Quadro 1 - PERFIS DE FALA E DA VOZ SEGUNDO OS ELEMENTOS PULSIONAIS E OS CORRELATOS FONÉTICOS E ACÚSTICOS

Elementos pulsionais (Fónagy, 1983:185)		
Perfil 1	Perfil 2	Perfil 3
Articulação tensa	Articulação relaxada	Articulação distinta, nem tensa, nem relaxada
Longa duração das oclusivas	Longa duração das fricativas	Tendência a /r/ múltiplos
Constricção glótica e faríngea	Ausência de constricção	Voz cheia
Ataques vocais fortes freqüentes (oclusivas glóticas)	Ausência de ataques vocais fortes	Ataques vocais fortes e freqüência moderada (depende do sexo)
Acentos vigorosos	Acentos fracos	Acentos de força média (dependente do sexo)
Acentos sobre sílabas contíguas	Acentos raros	Acentos distribuídos harmoniosamente
Acentos deslocados harmoniosamente	Acentos distribuídos	
Pausas numerosas, inúteis e longas	Poucas pausas ou muito breves	Pausas bem distribuídas
Ritmo <i>staccato</i> , embora pouco rápido	Taxa de elocução rápida	Taxa de elocução média
Curva melódica "angular"	Extensão melódica estreita	Extensão melódica bastante larga, ondulante
Melodia dependente dos acentos	Melodia monotônica	Ritmo tenso/ abrandamentos na melodia

As metáforas fonéticas são frutos da análise pré-consciente ou inconsciente da articulação e da interpretação subjetiva dos sons da língua e estes são associados aos objetos sonoros, coloridos (claro ou sombrio), grandes ou pequenos,

leves ou pesados, finos ou grossos, duros ou moles, lisos ou rugosos, secos ou molhados, transparentes ou opacos. São ainda associados com o sexo (masculinas e femininas), com atitudes carinhosas ou eróticas etc. O estudo detalhado de Fónagy (1983) sobre as metáforas fonéticas indicou em diferentes línguas, na literatura e na poesia que o valor estilístico de uma variante não depende unicamente da interpretação inconsciente do gesto fonatório, mas também, do grupo social e da idade, os quais preferem certa variante.

Em muitas línguas, a dureza das consoantes está ligada à sílaba acentuada, sobretudo as oclusivas que se alongam, que emprestam ao discurso um caráter “*staccato*”, que atende as bases pulsionais da retenção. Na cólera, alongam-se as consoantes surdas enquanto que nas emoções ternas prolongam-se as consoantes “doces” (l, j, m) e as vogais.

O autor relacionou, por um lado, o uso do [r] apical múltipla à pulsão genital masculina, exteriorizado em ações e acontecimentos violentos e agressivos e em relação à masculinidade. Por outro lado, a variante múltipla ([R]) e as fricativas uvulares ([ʁ]) exprimem sinais de fraqueza, de caráter ou de idade. Afirmou que a dureza da variante apical múltipla ([r]) é qualitativamente diferente da dureza das oclusivas surdas e das constrictivas laríngeas e faríngeas, pois está relacionada à idéia de grandeza e de majestade. A consoante r “*mais fortemente rolada*” ([r] apical múltiplo) confere às línguas espanhola e italiana um caráter de masculinidade e no francês está enfraquecida, já que não está mais associada à idéia de violência. A respeito deste enfraquecimento, afirmou que na época de Victor Hugo, o ([r]) apical múltiplo cedeu lugar ao ([R]) múltiplo uvular e ao ([ʁ]) fricativo uvular, mais amáveis e mais populares nos meio aristocráticos, distinguindo as

“*castas dominantes das massas do povo baixo*” (p.96), de forma que a “*renúncia da agressividade fálica a uma manifestação muito direta da força viril parece corresponder a certas tendências da civilização mundana*” (Fónagy,1983:102).

O acento gramatical ou lógico é oposto ao acento dinâmico, de caráter estilístico, isomórfico e universal, que tem por regra expressar uma emoção particularmente intensa, muda-se de lugar o acento e reforça a ênfase do acento. O acento vigoroso, múltiplo é, por exemplo, uma das principais marcas da cólera, do ódio, ou de uma atitude mais agressiva, tendo como bases biológicas e filogenéticas as

contrações violentas dos músculos laríngeos, torácicos e abdominais, a hiperventilação e a ejeção violenta de ar, as quais refletem a tendência à vontade em reduzir uma forte tensão e ao mesmo tempo o impulso para enfrentar o inimigo.

A interpretação psicanalítica sugere que uma atitude agressiva acentuará, não importa em que língua, a estrutura rítmica da frase, reforçará os acentos, reduzirá a melodicidade. E mais: simplificará o esquema melódico, encurtará a duração das vogais e prolongará as consoantes obstruïntes, introduzindo pausas freqüentes e, muitas vezes, irregulares.

“O que aproxima o acento enfático e a performance articulatória expressiva em geral é a realização mímica de um fantasma, sua internalização, sua incorporação, o salto no soma. O que o separa de um sintoma é a integração perfeita de uma atividade pulsional à comunicação verbal.... No decorrer de uma crise de cólera faz-se uma recaída instantânea... a expressão – ex pression - torna-se um substituto de substâncias corporais. O acento enfático restitui a linguagem corporal sem destruir a mensagem verbal. A relação entre a performance lingüística e a mensagem corporal torna-se sensível, ressentido-se, plenamente, o prazer que nasce de sua fusão, sem tornar-se consciente. Esta contradição aparente está na base do prazer sem partilha e sem remorso que nos oferece a fonação expressiva, e em geral, a linguagem expressiva, inclusive a expressão poética” (Fónagy 1983:115).

A alta regularidade da curva melódica, a melodicidade, produz uma sensação agradável. Está estreitamente relacionada à expressão de emoções carinhosas e faz referência ao esforço exigido na sua decodificação: a economia intelectual representa o prazer estético. Simbolicamente o movimento periódico provoca uma regressão que desliga o “eu” de sua companhia real, induz ao sono ou ao êxtase.

Para Fónagy (1983) a entoação é a imagem da alma e tais mudanças na freqüência do tom, determinantes das inflexões e das nuances sucessivas da voz, são refletidas na consciência, não como mudanças de freqüência ou de tensão, mas sob a forma de um movimento espacial - o tom sobe quando a vibração das cordas vocais se acelera; o tom desce quando a vibração diminui. Este tipo de relação bem estabelecida entre a freqüência de vibrações e o movimento espacial, permite reduzir os gestos manuais ou corporais a dimensões modestas e ocultá-los completamente.

É dessa forma que a entoação é a uma projeção espacial da mímica laríngea. Assim como na poesia e na prosa artística ou na música vocal, os movimentos melódicos entoacionais revelam-se ainda como fonte de prazer, criam tensões e as resolvem, exprimindo emoções em movimentos, como na dança.

É preciso destacar a grande capacidade de Fónagy de integrar em sua teoria conhecimentos de vários campos, em particular a Medicina, a Psicanálise, a Lingüística e das Artes (música, teatro e poesia). Da união entre as pesquisas sobre simbolismo fonético e acústico e Psicanálise nasceram às metáforas fonéticas (articulatórias e melódicas), que não poderiam ser compreendidas se o autor não concebesse os movimentos motores bucais, faríngeos e laríngeos como gestos virtuais. Finalmente, compreendeu que os vínculos entre os gestos e as metáforas estão a serviço da externalização das emoções e atitudes.

A teoria de Fónagy é admirável por reunir tantos argumentos a favor do simbolismo e da integração do som e sentido, mas ao materializar suas evidências (dupla codificação verbal) mantém em sua concepção de linguagem a cisão entre o que é da ordem da gramática e, portanto, pertencente a língua (*langue*) na concepção saussuriana, do que é da ordem do expressivo-estilístico, pertencente a fala (*parole*). Indiscutivelmente, o autor abriu o caminho para a discussão e o aprofundamento das relações entre os movimentos corporais (gestos oro-faríngeo-laríngeos), o simbolismo sonoro e as demandas da língua e do indivíduo, que em sua concepção é o estilo vocal.

A EXPRESSÃO ORAL E OS NÍVEIS DE FALA

“Cada fonema deixa certa margem às realizações possíveis, e é em todas estas margens que se pode elaborar a pintura sonora” Bühler (1934).

Sapir (1927) propõe que a análise da “*fala como um traço da personalidade*” (p.892) deva considerar o papel da sociedade e do indivíduo nos diferentes níveis: qualidade e dinâmica da voz, pronúncia, vocabulário e estilo, pois em cada um dos níveis estão contempladas distintamente as variações sociais (do idioma e dos hábitos lingüísticos de um grupo particular) e as variações individuais.

O posicionamento do autor de forma muito intuitiva e com as tantas limitações da época, vem ao encontro de muitos dos pressupostos hoje pesquisados e conhecidos, na Fonética e na Estilística. Remete-se à prosódia, quando fala do estudo das línguas como as variações dialetais e individuais, quando inter-relaciona o que é do domínio do articulatório e do fonatório e quando distingue a qualidade e dinâmica da voz. Remete-se à estilística, quando estende ao vocabulário e ao estilo de fala a investigação da expressão emocional, tocando na questão do gênero, ao afirmar que há um estilo conversacional.

O autor apresenta a qualidade de voz como o elemento mais “baixo” e fundamental, por ser o primeiro modo de expressão do organismo psicofísico, desde o nascimento, que se manifesta em nuances, muitas vezes, inomináveis (referindo-se às muitas classificações vocais). No nível da dinâmica de voz, Sapir engloba a entoação, o ritmo, fluência e velocidade, enquanto manifestações e leituras sociais e individuais, que devem ser avaliadas separadamente.

Ao falar em pronúncia, remete-se ao simbolismo sonoro das vogais e consoantes que podem ser exploradas expressivamente pelo orador, da mesma forma que a escolha do vocabulário não é somente uma opção social. Refere-se a um estilo de fala conversacional, próprio de um grupo ou de um indivíduo, que traduz mais que relações arbitrárias e casuais.

Compreendendo a fala expressiva em níveis de análise, análogo aos níveis de Sapir (1927), neste capítulo o nosso objetivo será apresentar como os segmentos fonéticos (vogais e consoantes) e a voz (em qualidade e dinâmica) constituem as unidades de sentido, chamados por Bakthin (1997) de enunciados. Pretendemos fornecer subsídios para as análises dos dados, tanto do ponto de vista teórico como do ponto de vista das pesquisas empíricas realizadas no campo prosódico e, posteriormente, no campo da expressão de emoções e atitudes.

Entendemos a prosódia como responsável pelas propriedades temporais do enunciado, pois agrupa as palavras em estruturas rítmicas e tem função integradora na organização e na produção do discurso. É na interação entre prosódia e segmento

que se constroem as estruturas melódicas e rítmicas da fala. E a fala caracteriza-se por variação. Além da variação segmental (alofônica), um mesmo segmento varia em função do contexto prosódico.

O nível dos segmentos

Como apontado no primeiro capítulo, as associações acústicas relacionaram os segmentos sonoros com outras dimensões da sensação e da percepção física, sexo e com emoções e atitudes e, tal apreensão do valor expressivo dos sons levou os gramáticos a categorizarem as consoantes. Além das propriedades sinestésicas, os sons da fala podem ser usados de forma incomum, reduplicada ou marcada, compondo os elementos do simbolismo sonoro.

Em paralelo ao elemento simbólico do som propriamente dito, temos a forma com a qual os segmentos na fala são ditos, ou como diz Sapir (1927) e outros autores posteriores, a própria variação articulatória (pronúncia nas palavras de Sapir) de um mesmo som tem o valor de um gesto, o que enfatiza a noção simbólica inconsciente. Temos como exemplo o fato de o alongamento do segmento vocálico ou consonantal (a plosão ou fricção) poder apresentar-se de forma nivelada e em desnível. Se em desnível temos a mudança de tom ocorrendo concomitante, este alongamento se torna mais perceptivo do que quando nivelado. Outro exemplo é a variação f_0 e intensidade que pode ocorrer conforme a pressão exercida nos articuladores, como nas oclusivas que se alongam, emprestando ao discurso um caráter “*staccato*” e duro (Fónagy, 1983).

Bolinger (1985) descreve que há diferenças no comprimento de vogais e consoantes que envolvem alguma forma de expressividade, já considerando as diferenças provindas da estrutura acentual da língua. Aponta que algumas palavras têm um comprimento inerente que permite alongamento juntamente com uma descida de *pitch* até o final do enunciado, enquanto outras, de mesma composição sonora, produzem a perda do significado da sentença. O alongamento é usado mais sistematicamente como um intensificador dos adjetivos que expressam grau e na exclamação, onde todas as palavras podem estar alongadas.

O fonema /r/ no Português Brasileiro (doravante mencionado como PB) tem sido objeto de muitos estudos por se realizarem na fala com variações, tanto de ponto quanto de modo de articulação e voz. Do ponto de vista articulatório, as

variações encontradas podem ser atribuídas ao espaço articulatório existente tanto na dimensão vertical da boca (grau de abertura), quanto longitudinal (área de articulação) (Callou; Leite, 1990).

Lima (2003) sintetizou os estudos no Brasil que registram variação quantitativa do fonema na dimensão social e geográfica. Observa que há uma tendência geral de mudança na norma de pronúncia do /r/ em posição de coda silábica, que permite dividir o Brasil em duas áreas dialetais, partindo do Rio de Janeiro, para cima e para baixo. Acima, em direção ao Norte, predominam as variantes posteriores velares sonoras [ʀ], uvulares surdas [χ] e glotais surdas [h] e sonoras [ɦ], enquanto que abaixo do Rio de Janeiro (em direção Sul), predomina a pronúncia das vibrantes simples [r].

Em dois momentos, o Brasil discutiu normas para a pronúncia do Português (1937 e 1956). Em 1958, as normas aprovadas pelo Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro admitiram para o fonema /r/ as variantes vibrantes ápicoalveolar simples e múltipla e dorsovelar múltipla (França, 2004).

Segundo Callou; Leite (1990) na versão culta do dialeto, as variantes posteriores são mais comuns do que as anteriores. A articulação anterior foi substituída pela realização posterior em Português e em outras línguas, não só uma mudança quantitativa no número de vibrações (vibrante simples e múltipla), mas também qualitativa, do ponto de articulação (de alveolar para uvular ou velar) e de vibrante para fricativa. Estas mudanças podem ser atribuídas por processos fisiológicos de relaxamento e comodidade articulatória, vista na tensão necessária para se articular as vibrações da variante ápico-alveolar, para a fricativa velar e desta para uma aspiração da fricativa glotal. As mudanças no PB parecem datar do final do século XVIII e as diversas pronúncias ainda concorrem, embora a realização ápico-alveolar, variante considerada de maior prestígio, fosse considerada uma forma padrão básica para a linguagem do rádio, teatro e televisão.

Os segmentos podem ainda ser marca estilística, conforme destacaram Rocha Filho (1989) e Madureira (1992) para o uso da variante de /r/ no PB. Rocha Filho encontrou o uso da vibrante alveolar entre os locutores de futebol no Brasil conferindo um caráter eloqüente ao discurso e que, em muitos momentos, funcionava também como pausa. Madureira, analisando a fala de um orador em situação de palestra, encontrou as variantes fricativas faríngeas (uvular e glotal), em geral alongadas, associadas com fala enfática ou extremamente enfática.

2.1 A Qualidade de Voz

A voz, segundo Sapir (1927:895), é um “*índice simbólico da personalidade total*”, vista como um gesto que toma parte do jogo mimético total, resultante tanto de elementos sociais como individuais, que é “*em grande parte uma simbolização inconsciente da atitude geral da pessoa*”.

Do ponto de vista da interação das estruturas do trato vocal na produção sonora há duas formas de se compreender a qualidade de voz, que se diferenciam no entendimento das interações entre as fontes de produção e modificação do som.

O primeiro posicionamento, mais tradicional, diferencia e descreve as fontes glótica e supraglóticas separadamente. Nessa perspectiva, é necessário especificar o ajuste glótico (tipo de coaptação das pregas vocais: fenda, sobreposição, desnivelamento), os ajustes ressonanciais (laríngeo, faríngeo, oral, nasal e nasal compensatória) e a forma de articulação, referentes não só aos pontos articulatorios (precisa e imprecisa) como ao grau de abertura mandibular (travada, fechada, adequada, aberta e sobrearticulada).

A somatória desses elementos é a impressão global que a voz causa no ouvinte caracterizando a qualidade vocal, descrita segundo o aspecto de maior saliência. Como a descrição é baseada na fonte acústica predominante, ela traduz não somente a qualidade da fonte glótica ou dos ressoadores (como por exemplo, vozes sussurradas, estridentes ou nasais), mas também, pode descrever uma característica física ou emocional do falante (como voz infantilizada, virilizada, afeminada ou pastosa). Tal descrição de qualidade de voz é, muitas vezes, restrita ao denominado por Behlau, Pontes (1990) como tipo de voz.

Uma vasta nomenclatura é encontrada para descrever a qualidade ou tipo da voz e tem sido usada na clínica fonoaudiológica e em assessoria a profissionais da voz, como material para apontar coincidências e divergências entre a imagem vocal pessoal e social do indivíduo (Viola, 2002). Mesmo com o alto grau de subjetividade que esses termos carregam, eles refletem o simbolismo da voz e as impressões que a voz pode causar no ouvinte. Fato é que não há nomenclatura capaz de fazer justiça à vasta e confusa gama do fenômeno vocal, conforme afirmava Sapir (1927), quanto mais encontrar um único nome para descrever as inúmeras variações que acometem a qualidade vocal a curto e longo prazo.

O segundo posicionamento, que nos parece mais apropriado à pesquisa e à clínica, parte da qualidade de voz concebida como modificações que ocorrem em diferentes perspectivas temporais, permitindo que um mesmo trato veicule na qualidade vocal informações com diferentes funções (Sapir, 1927; Abrecombrie, 1967; Scherer, 1979, 2000; Laver, Trudgill, 1979; Fónagy, 1983; Laver, 1980, 1994, 2000). Assim, teremos as informações veiculadas permanentemente (ou a longo termo) e as temporárias (ou característica quase permanente). De forma mais permanente e fora do controle do falante, a voz transmite características inatas, sexo, idade e estado físico (como afecções respiratórias) e, temporariamente, controláveis ou não, sua voz veicula informações de ordem comunicativa e/ou emocional.

Entendida a qualidade de voz como produto final da integração da fonte (glote) e dos filtros (ressoadores e articuladores), conforme o Modelo Fonte-Filtro (Fant, 1970) é possível localizar as partes do aparelho fonador que realmente contribuíram para a qualidade sonora gerada, considerando a influência dos níveis orgânico e fonético (variações momentâneas relacionadas aos segmentos).

Assim, Laver (1980) buscando diminuir tal grau de subjetividade na descrição da qualidade vocal, propôs um modelo atomístico que descreve os aspectos pontuais relativos aos efeitos sonoros decorrentes de elementos identificáveis e controláveis de forma independente no aparelho fonador.

A qualidade vocal emerge como uma abstração cumulativa num período de tempo da qualidade característica do falante, a qual é deduzida das flutuações momentâneas, esporádicas dos segmentos, mas que responde às variações de ordem psicológica e estilística. Um ajuste pode e deve ser uma propriedade que se estende por mais de um segmento, mas não há limite para sua ocorrência no tempo.

Laver (1980) descreveu 53 tipos de ajustes (*settings*) que representam variantes do ajuste neutro em nível supralaríngeo (articulatório) e laríngeo (fonatório), agrupados em laríngeos, supralaríngeos e de tensão.

O modelo de Laver foi amplamente discutido pelo autor em várias publicações e teve uma última versão (2000) adaptada por Camargo (2002); embora a autora não tenha tido a intenção de validar uma adaptação do protocolo para uso clínico, o modelo resultante tem aplicações para tal fim, já que foi discutido com parâmetros da área fonoaudiológica e para o Português Brasileiro (Viola, 2003c) e incluem na proposta as ocorrências de curto termo de diplofonia, de quebras e de instabilidades.

Para expressar o quanto um ajuste está afastado do ajuste neutro, Laver previu seis graus, sendo que estes não traduzem somente graus de comprometimento da voz, e sim, o quanto um ajuste afeta em maior grau os segmentos não susceptíveis. Deste modo, um segmento pode estar afetado sendo ou não uma fala comprometida. Os graus são distribuídos de 1-3, faixa dos ajustes presentes na fala normal e 4-6 para patologia ou extremos paralingüísticos da expressão da emoção (Camargo, 2002).

Entendendo que em Camargo (2002) encontramos as discussões necessárias para o entendimento do modelo, não retomaremos os pressupostos do modelo, denominado Descrição Fonética da Qualidade Vocal. O protocolo final apresenta-se em anexo (anexo 1).

2.2 A Dinâmica da Voz

O nível da dinâmica de voz distingue os comportamentos que se emaranham na voz, propriamente dita, por meio da interação da entoação, mudanças de intensidade, ritmo, taxa de elocução e continuidade, que acentuam e segmentam a fala.

A palavra acento evoca o significado dos sinais gráficos convencionalizados colocados acima da vogal, comumente usado na Gramática Normativa do Português, os quais coincidem com a noção de “ênfase” e “força”. Em Fonética, o significado está relacionado à proeminência da sílaba ou da palavra em relação aos outros elementos vizinhos, mas não perde o caráter que a pressão tem na produção do acento. Neste sentido, o elemento acentuado é aquele que exprime a tensão, aquele em posto destaque, que revela. A sua distribuição é dada, então, pelas regras da língua e pelas intenções do falante.

Acusticamente, o acento, no sentido de proeminência ou saliência, pode ser sinalizado por variações de duração, intensidade, altura e qualidade de voz e não necessariamente está relacionado àquilo que se eleva, que está acima. Portanto, a proeminência pode estar sinalizada, por exemplo, por uma queda de altura ou intensidade.

Gramaticalmente, numa frase existe o acento lexical (da palavra) ou frasal (acento da frase). No PB, o principal correlato acústico do acento lexical é a maior duração da sílaba acentuada (a sílaba tônica) e queda de intensidade na sílaba posterior (a pós-tônica) (Massini-Cagliari, 1992; Barbosa, 1996, 2000). Assim, a

diferença de duração das vogais entre as palavras *sabia*, *sabiá* e *sábia* é o que expressa os diferentes significados.

A intensidade é o correlato acústico usado em muitas línguas para se realizar o acento lexical e pode ser o elemento usado para se dar foco a uma mensagem. Seu correlato psicoacústico é a *loudness* e é medido em decibéis (dB). Geralmente, é mais fácil detectar a mudança do *pitch* do que a mudança da *loudness*, pois é necessário, ao menos, 5% de aumento na *loudness* para um ouvinte perceber a mudança. A percepção da *loudness* está relacionada diretamente ao *pitch* (ou à frequência). É um parâmetro de difícil pesquisa, dadas as condições exigidas para captação do som, isolando-o do ruído ambiental e controlando a distância do microfone. Poucos harmônicos determinam a percepção de *loudness*, sendo particularmente salientes na percepção de ódio (fúria) e da alegria (Chung, 2000; Scherer, 2003).

O acento frasal se realiza com movimento de f_0 mais amplo, que recai sobre a palavra, que na frase veicula a informação mais importante (o foco). Os acentos lexicais alongam a vogal e a consoante da sílaba acentuada, enquanto os acentos frasais alongam também a consoante seguinte à vogal acentuada e, por isso, o ritmo de uma língua é dado por ambas acentuações (lexical e a frasal), que estão sujeitas a variações, dependendo da língua, da taxa e do estilo de locução.

Em outras palavras, a combinação dos acentos nos intervalos de tempo forma o ritmo de uma língua (ou de um tipo de fala específico). Outrora, o ritmo foi compreendido como uma recorrência de um evento em um intervalo regular de tempo. Nessa perspectiva, as línguas foram divididas em ritmo silábico e acentual. Na língua de ritmo silábico, as sílabas teriam duração aproximadamente igual, enquanto que nas de ritmo acentual, o isocronismo seria advindo da duração entre os intervalos das sílabas acentuadas, o que gerava a diminuição duracional das sílabas não acentuadas, de acordo com o seu número, para ocorrerem entre as duas sílabas acentuadas (Abercrombie, 1967).

O princípio do isocronismo não pode ser sustentado. Segundo Barbosa (2000) a sensação isocrônica é dada pelas características universais do componente rítmico incidirem sobre o início da vogal, denominado por ele de *perceptual center* (*p-*

center) (ponto de ancoragem psicoacústica)⁷. Este dado confirma a importância que a transição entre a vogal e a consoante tem para o processamento periférico auditivo.

Uma tendência ao ritmo mais acentual é encontrada no inglês e nos estilos coloquiais e rápidos; e a tendência mais silábica, no francês e nos estilos formais e mais lentos (Barbosa, 2000). O Português, tido por muitos autores como uma língua acentual, mostra uma estrutura rítmica híbrida, tanto acentual quanto silábica (Massini-Cagliari, 1992; Barbosa, 1999, 2000).

Quando se pretende investigar o ritmo, o parâmetro acústico mais estudado é a duração, embora seja preciso incluir a frequência fundamental e a intensidade como integrantes para a percepção, apesar de ser o ritmo um fato a ser percebido e estruturado pelo ouvinte e, dessa forma, os valores absolutos não traduzem o ritmo percebido.

Como o ritmo é dado pela variação a longo termo da duração, ele poderá ser avaliado através da medição e distribuição de eventos temporais, ao longo de um enunciado. Barbosa (1999) propôs um modelo de estudo da produção dinâmica do ritmo baseado em um sistema que associa o oscilador silábico e o acentual simultaneamente, ou seja, um sistema de osciladores acoplados. Tais osciladores interagem e um influencia o outro, podendo, desta forma, variar de amplitude de acordo com a força de acoplamento entre eles (Barbosa, 1996, 1999, 2000, 2002).

O ritmo da língua, às vezes, pode diferir daquele que expressa a personalidade (Sapir, 1927) e do apresentado em falas de portadores de doença neurológica (como no Parkinson e esclerose lateral amiotrófica) e psiquiátrica (como em algumas psicoses). O ritmo é influenciado pela taxa de elocução⁸, uma vez que ela interfere na duração dos segmentos, sílabas, palavras e enunciados; contudo, não devemos confundir-los, como muitas vezes aparece na literatura fonoaudiológica (Ghirardi, 2004).

Retomando a questão da acentuação, para Levelt (1989) o planejamento métrico e a entoação ocorrem em conjunto. A entoação pode ser definida como a forma de associação dos acentos de palavra numa seqüência que forma a melodia da fala. O parâmetro acústico principal da entoação é a frequência fundamental (f_0), que expressa como os impulsos glotais se sucedem (abertura e fechamento das pregas

7 GIPC, ou *grupo inter perceptual center*, é segundo Barbosa (1996, 1999) o local de culminação do acento na frase, entre duas vogais, que ancora a percepção do ritmo. Em trabalhos mais recentes, Barbosa usa o termo unidade vogal-vogal, mas manteremos neste GPIC, dado que este é o termo que aparece nas publicações usadas neste trabalho.

8 Para Barbosa (2000) a melhor tradução para o termo "speech rate" é taxa de elocução, pois o termo velocidade de fala evoca a medição da grandeza física pela taxa de sílabas por unidade de tempo, não traduzindo os movimentos dos articuladores.

vocais). É medida em Hz e seu correlato perceptivo é o *pitch* (conhecido também como *pitch* habitual), referido como alto e baixo.

A melodia da fala é definida principalmente, mas não somente, pela variação de *pitch* e sua modulação. Os picos métricos são os principais locais onde ocorrem os movimentos do *pitch*. Normalmente numa frase os movimentos de *pitch* nuclear e o de fronteira (em posição de final da frase) são independentes e se relacionam (“jogam”) nos diferentes papéis expressivos.

O termo *pitch accent* (traduzido por acentos de *pitch*) é usado para denominar qualquer configuração de *pitch* que torne uma sílaba proeminente, coincidente ou não com a tônica. A relação entre vários pontos de *pitch* ao longo do enunciado configura um contorno, que pode ser nivelado, ascendente, descendente, ascendente-descendente ou descendente-ascendente.

A f_0 pode variar intrinsecamente (micromelodia) refletindo um efeito de co-articulação de dois segmentos produzidos em seqüência. Como exemplo temos a freqüência fundamental que sobe em média entre 10 Hz e 20 Hz no início de uma vogal, seguindo uma obstruínte intrinsecamente vozeada e desce entre 5 e 18 Hz no início de uma vogal, seguindo uma consoante não vozeada e, por variação fisiológica normal, em torno de 18% de um dia para o outro (Mira Mateus, 1990).

A unidade básica de descrição da entoação é o grupo entoacional (também chamado de frase entoacional ou oração fonêmica), definido por Cruttenden (1986) como as variações melódicas em torno de um núcleo (sílabas que recebe os movimentos mais amplos de f_0), que pode ser delimitado pelos seguintes fenômenos prosódicos: pausa, anacruses⁹, alongamento de sílaba final e mudança de nível de altura ou direção de altura entre sílabas acentuadas. A fronteira marca a divisão entre os grupos entoacionais, os quais podem ou não coincidir com o término da oração. Assim, temos os grupos entoacionais terminais (em final de oração) e os não terminais.

No PB, as melodias associadas aos diferentes tipos de enunciados (afirmativa, interrogativa, imperativa e exclamativa) realizam-se independentemente do número de segmentos ou de sílabas acentuadas que a frase possa ter. Essas melodias foram chamadas de modalidades por Fónagy (1993). As modalidades são atitudes fundamentais com relação ao objetivo da comunicação, ou seja, a apresentação do enunciado como narração de um fato, hipótese, desejo, ordem, pergunta ou como estímulo que provoca fortes emoções. Essas atitudes básicas são marcadas nas

⁹ Anacruses são as sílabas não acentuadas que antecedem o primeiro acento tônico da frase.

diferentes línguas por meio de morfemas determinados, pela ordem das palavras ou por formas de entoação constantes, delimitadas de maneira nítida.

A melodia de uma frase entoacional é o resultado de uma variedade de forças que expressa a participação afetiva do falante. O tom é aumentado quando um tópico novo é introduzido pelo falante ou em resposta ao interlocutor. O falante sinaliza se pretende continuar ou não por meio de prolongamento ascendente ou queda final. Os *pitch accents* ocorrem onde há uma informação nova ou contrastiva.

Entre as propriedades melódicas globais da sentença temos a declinação, extensão e registro. O abaixamento progressivo de f_0 ao longo da frase, designa-se declinação e é uma tendência considerada universal (presente tanto em línguas tonais como nas acentuais), mas pela variabilidade das medidas há autores que põem em dúvida a universalidade do fenômeno da declinação, que poderia estar relacionada somente a fatores fisiológicos como diminuição da pressão aérea subglótica (Levelt, 1989). No fim de uma frase entoacional, o falante respira e o nível do *pitch* é restaurado à posição inicial mais elevada.

A faixa de extensão do movimento do *pitch* em uma frase entoacional é expressa pela variação entre as frequências máxima e mínima que o falante usa na conversação e depende, em particular, da importância da informação contida na frase. A extensão é mais elevada quando expressa a informação principal, quando se introduz um tópico novo (as excursões diminuem quando um tópico se torna exaustivo) e quando o falante expressa algo com forte carga emotiva.

O termo registro refere-se a variações globais da extensão do *pitch* como um todo, podendo localizar tanto em níveis baixos quanto mais altos, ou seja, movem-se para cima ou para baixo.

Estes ajustes de extensão e de registro não requerem nenhum planejamento prévio específico, pois serão ajustados pelo falante conforme ele contrapõe as informações de primeiro plano e as de fundo (Levelt, 1989).

Laver (1994) faz uma distinção entre *pitch range* e *paralinguistic range*, denominando o primeiro como a faixa de extensão de *pitch* que o falante é fisicamente capaz de produzir, enquanto o segundo corresponde aos ajustes que o falante realiza para marcar uma emoção ou atitude particular, mas está submetido às limitações filológicas e às distinções culturais das línguas. É nesse sentido que usamos o termo extensão, uma vez que não avaliamos fisicamente o sujeito dessa pesquisa.

Para a análise da frequência fundamental usamos as medidas de faixa de extensão, variabilidade, valores medianos, máximo e mínimo, o modo que o movimento

se desenvolve (abrupto, atenuado ou contínuo) e o grau de mudança (grande ou pequeno) (Madureira, 2004).

Bolinger (1985) ressalta que é difícil separar a expressão de emoções dos atos do discurso e dos contrastes gramaticais, aos quais os lingüistas confinaram a entoação, pois a entoação pode ser compreendida como um sintoma de como nós sentimos o que falamos e quando falamos. Para o autor, a entoação e a localização da tonicidade relacionam-se diretamente com a emoção. Fónagy (1993) demonstra como as emoções e atitudes são expressas nas modalidades com discreta modificação nos contornos entoacionais, como ocorre com o imperativo.

A distribuição das pausas segmenta e estrutura o discurso de um locutor (intrapessoal) ou entre os interlocutores (interpessoal). A estrutura do diálogo é marcada pelas mudanças de turno entre os participantes e o uso da pausa é a forma mais comum para sinalizar tal mudança, mas nem sempre elas acontecem de forma ordenada, pois podem também introduzir uma ruptura ou, se suprimidas, sobrepõem os enunciados dos participantes (Bakhtin, 1997).

As pausas, enquanto decorrentes da necessidade fisiológica de retomada de ar, são controladas pelos falantes e ocorrem mais freqüentemente nas mudanças de turno e no final do grupo entoacional (também chamado de frase entoacionais ou oração fonêmica).

As pausas, enquanto fatos gramaticais, só são possíveis no interior do discurso de um único locutor, calculadas e deliberadas por ele em seu turno de fala. A pausa marca a fronteira do grupo entoacional e coincide, de um modo geral, com fronteira sintática, isto é, a fronteira de frase ou de constituinte, quando no interior da frase (Cruttenden, 1986). Quando, porém, a pausa cai internamente e quebra a coerência da estrutura entoacional, a fala é interrompida, tornando o discurso não fluente ou hesitante (Laver, 1994).

Tanto as pausas de mudanças de turno como as de fronteiras dos enunciados, podem apresentar função respiratória e/ou expressiva e serem silenciosas, preenchidas ou perceptivas. A chamada pausa silenciosa para Laver (1994) é qualquer silêncio de duração mínima de 200 ms. A pausa preenchida é aquela que tem conteúdo não-lingüístico, como, por exemplo, o alongamento de parte da palavra, em geral uma vogal (tipo [a:], [o:]) ou preenchidas com sons tipo [m:].

A pausa perceptiva é uma sensação de interrupção gerada por pistas acústicas como na diminuição de f_0 , seguida de elevação, maior duração de sílabas (alongamento) e alterações na qualidade vocal, como a soproidade em final de

palavra. Outra estratégia é o alongamento da oclusão de um som obstruente surdo (plosivo ou fricativo), que pode ou não se misturar ao silêncio de uma pausa que o precede (Fónagy, 1983).

A combinação do local de incidência da pausa na oração fonêmica, o tipo de pausa e a variação de sua duração estão a serviço do sentido que se quer atribuir ao dito. Nesse caso, as pausas assumem uma função no planejamento do discursivo, ligando unidades sintáticas e semânticas e a função expressiva, na comunicação de emoções e atitudes.

Fónagy (1983) afirma que, tanto na expressão como na linguagem poética, a ambigüidade sintática e léxica é irredutível. Num poema, a estruturação métrica dos versos exige uma pausa ao final do verso, porém a estrutura lingüística pode criar elos sintáticos e semânticos entre os versos, de tal modo que uma pausa torna-se impossível. O locutor terá que decidir entre seguir estruturação métrica dos versos ou as estruturas sintática e semântica entre os versos.

A percepção da taxa de elocução é intimamente ligada aos padrões temporais, sendo que a familiaridade com a língua e seus acentos influencia o julgamento. Para escolher como realizar a medição, deve-se levar em conta a sílaba em cada língua o que decorre a impossibilidade de estabelecer padrões universais, embora no plano da interpretação de emoções e atitudes haja mais consenso.

Laver (1994) diferencia taxa de elocução de taxa de articulação, referidas de agora em diante de TE e TA, respectivamente. A TE refere-se ao tempo total da fala, incluindo as pausas preenchidas, os prolongamentos de sílabas e os silêncios. A TA refere-se ao tempo audível, o que exclui as pausas silenciosas. A combinação entre as duas determina a continuidade da fala, ou seja, na fala não fluente temos TA rápida com TE lenta, devido às interrupções (silêncios freqüentes ou de duração variável).

Podemos distinguir as taxas média, rápida e lenta e duas dinâmicas de tempo: acelerando e desacelerando. Em nível de produção, os segmentos são afetados com o aumento da taxa e pelo posicionamento da sílaba na frase. Em inglês, por exemplo, as primeiras são faladas mais lentamente que as últimas. A taxa se associa ainda à formalidade do estilo de fala: o estilo mais formal é mais lento que o casual.

A expressão oral das emoções e atitudes

Ao longo dos séculos, as emoções e as atitudes foram estudadas por filósofos, psicólogos e sociólogos. Desde a Filosofia antiga grega identificamos os elementos que versam sobre as teorias das emoções atuais: o racional *versus* o irracional, os efeitos corporais e a classificação das emoções positivas e negativas.

Da análise de Aristóteles, em *Retórica* sobre ser o medo uma dor ou uma agitação produzida pela perspectiva de um mau futuro que seja capaz de produzir morte ou dor, emergiu o conceito de emoção como índice de uma situação, ou melhor, do valor que ela tem para a existência do homem, para pôr o ser vivo em estado de alarme e para dispô-lo a enfrentar a situação. Esta idéia foi combatida pelos estóicos, que defendiam que as emoções não têm significado e função para o homem, uma vez que para o homem dotado de *razão* (em oposição ao instinto) elas são opiniões ou juízos ditados, leviandades. Os estóicos distinguiram as emoções fundamentais e suas derivadas, sendo que algumas correspondiam a estados normais e outras foram consideradas como doenças ou enfermidades (Abbagnano, 1999).

A partir da segunda metade do século XIX, as emoções tornaram-se objeto de indagação científica e passaram a serem consideradas em conexão com movimentos e estados corpóreos que as acompanhavam. Darwin (1872) organizou “o terreno aleatório e irracional nos estudos da emoção” (Fónagy, 1983:33), restituiu o contexto natural de origem das expressões emocionais e analisou suas funções e expressões sobre a continuidade filogenética e ontogenética nos primatas (teoria evolucionista).

Na teoria darwiniana, as emoções estão ligadas às funções psicológicas inferiores - os instintos (com base exclusivamente fisiológica, de ativação simpática) e os atos ou movimentos expressivos se constituem de atividades práticas (arreganhar os dentes para o ataque, estremecer a um sinal ou ruído de perigo, cerrar as pálpebras) com uma função definida que sobrevive hereditariamente em situações análogas. A teoria lançou as bases para os estudos posteriores, tanto aos que apelam para ação do hábito e da associação, para as teorias somáticas, como para as pesquisas empíricas que correlacionam as emoções e suas expressões.

Contudo, foi a Psicanálise, partilhando da perspectiva evolucionista, que deu o primeiro passo para a compreensão de que a emoção não se esgota na subjetividade como “estado de espírito”, mas inclui uma relação de circunstância

objetiva, que lhe confere o seu significado específico, ou seja, a *“psicanálise evidenciou o significado dos fatos psíquicos em relação às situações que os determinam”* (Abbagnano, 1999:318).

Para Freud, as emoções são uma

“reprodução de acontecimentos que precedem a existência individual, uma reprise de experiências ancestrais traumatizantes e de modo que, a emoção normal é uma histeria coletiva tornada hereditária, ou seja, compactua com a origem filogenética das emoções e dos efeitos corporais que elas causam” (Fónagy, 1983:34; Abbagnano, 1999).

Por outro lado, *“a emoção é um comportamento ou o elemento de um comportamento que visa enfrentar a situação ou fugir dela, resolver o problema que ela apresenta ou a eludi-lo”* (Abbagnano 1999:318). Em outros termos, tem-se conduta emotiva sempre que a emoção, em vez de transformar-se rapidamente de preparação em ação, na ação efetiva, desenvolve-se agindo como inibição, recusa ou censura da própria ação.

Neste sentido, ao tratar da angústia, Freud pontua que um estado afetivo pode não ser um acontecimento presente, pois pode tratar-se de uma impressão profunda e oculta, pertencente não à história do indivíduo, mas à espécie, enquanto que a crise histérica que pode estar acompanhada de um estado afetivo individual recém formado é, freqüentemente, uma recusa de reviver uma recordação desagradável (Laplanche, Pontalis, 1992; Abbagnano, 1999).

Nesta síntese, ancoram-se as idéias psicanalíticas de que todas as emoções e ações têm causas que podem ser desconhecidas, pois estão no inconsciente. É no inconsciente que está a pulsão, pressão ou força (carga energética, fator de motricidade) que faz o organismo tender para um objetivo e tem a sua fonte numa excitação corporal (estado de tensão). Toda pulsão se exprime no afeto e na representação. O afeto é a expressão qualitativa da quantidade de energia pulsional e das suas variações, é a ressonância emocional de uma experiência geralmente forte e é usada para *“qualquer estado afetivo, penoso ou desagradável, vago ou qualificado, que se apresente sob a forma de uma descarga maciça, quer como tonalidade geral”* (Laplanche, Pontalis, 1992:9). A representação se refere àquilo que forma o conteúdo concreto de um ato de pensamento, em outras palavras, são nesses elementos ou processos que a pulsão encontra sua expressão psíquica.

As teorias psicológicas e filosóficas não se afastam e concordam em considerar as emoções como formas de comportamento específico, que exprimem um modo de ser fundamental do homem (Abbagnano, 1999). As muitas teorias psicológicas que se sucederam, tentaram explicar as emoções por meio de observações de casos normais e patológicos e temos atualmente grande diversidade nas abordagens, diferentes conceituações para os mesmos termos e dificuldades de se comparar resultados das pesquisas empíricas (Chung, 2000).

Ainda que reine a confusão na conceituação e na nomenclatura usada na área das emoções e atitudes, a expressão vocal foi estudada em várias destas teorias e é importante revermos como ela foi abordada mais recentemente. Contudo, já de posse dos elementos acima expostos, podemos fazer uma digressão para nos posicionarmos sobre a nomenclatura antes de retomarmos as teorias.

Fónagy (1993) estabelece a distinção entre emoção e atitude, considerando as emoções como descargas espontâneas da tensão psíquica de fonte pulsional (como a cólera, a alegria, a tristeza e a angústia), enquanto as atitudes designam comportamentos determinados, conscientes, controlados, que têm um componente moral e intelectual (como ironia, circunspeção, reprovação e justificação). A expressão da emoção e da atitude está vinculada às exigências formais da língua, chamadas de modalidades pelo autor, conforme definimos na página 41. Entretanto, frases de uma mesma modalidade, podem expressar emoções ou atitudes diferentes. Por exemplo, um padrão entoacional descendente-ascendente que se associa tanto a uma atitude assertiva quanto à questão surpresa.

Para Chung (2000) a distinção entre as emoções, atitudes e modalidades é feita de acordo com os graus de regularidade convencional. As emoções primárias são exprimidas em todos os níveis do aparelho vocal por mudanças fisiológicas, o que torna a natureza da expressão essencialmente paralingüística. A expressão de atitude repousa sobre um nível mais elaborado e regularizado em termos de convenções comunicativas e a expressão de modalidade é altamente estruturada num sistema gramatical. Segundo a autora, o modelo de Fónagy não precisa a relação dos processos emocionais expressivos com os processos cognitivos gerados ou o lugar das codificações fonoestilísticas entre outros processos mentais.

Não faremos distinção na nomenclatura do conceituado como sentimento, paixão, conduta emotiva, expressão afetiva, emocional, vocalização afetiva e expressão emotiva. Adotaremos os termos emoção e atitude, conforme definidos

segundo Fónagy, como sinônimo de afeto (lat. *affectus* ou *passion*; in. *Emotion*; fr. *Emotion*; al. *Affekt*, it. *Emozione*), conforme a terminologia psicanalítica.

Dorsch *et al* (2001) organiza as teorias das emoções em três grandes grupos: no primeiro grupo estão aquelas que reduziram as emoções em poucas dimensões emocionais básicas ou a dimensão da ativação e as divididas por classes (primárias e secundárias); no segundo, aquelas que definem as emoções como síndrome, por abrangerem vários componentes: subjetivo, cognitivo, fisiológico, motivacional e expressivo; e por fim, afirma que as teorias atuais têm muitas vezes o caráter de teoria dos sistemas, uma vez que acentuam a implicação recíproca e a colaboração dinâmica de processos cognitivos e motivacionais ou são de natureza integrativa.

Nos estudos sobre a expressão oral das emoções destacam-se duas tendências diversas, do primeiro e do segundo grupo acima mencionados, que abordaremos a seguir. Por um lado, a emoção é considerada como uma percepção das modificações fisiológicas pelos acontecimentos externos, de outro lado, o processo cognitivo é o produtor da emoção, deixando de ser um fator secundário. Essas são as teorias cognitivas (dentre elas a postulada por Scherer em diferentes publicações) e aquelas, as teorias evolucionistas (dentre elas as neuroculturais, as etiológicas e as diferenciais) (Dorsch *et al*, 2001).

Dentre as teorias cognitivas, a teoria das emoções discretas usa o conceito de emoções básicas ou primárias¹⁰, fundamentais para outras emoções, que são modificações ou combinações delas. Nesta concepção, as emoções são uma coleção de respostas publicamente observáveis, que se expressam através de expressões faciais, posturas do corpo, de gestos e inflexões vocais específicas a cada uma delas.

As pesquisas realizadas sob a luz dessa teoria buscavam os distintos padrões específicos para uma emoção e, conseqüentemente, parâmetros vocais específicos para cada emoção, como fizeram diversos autores para a expressão facial, aprimorando as relacionadas por Darwin. Exemplificando a divergência na área, Tomkins (1962) elencou nove (9), os afetos primários: três positivos (satisfação, alegria, surpresa) e seis negativos (aflição, medo, raiva, vergonha, desprezo e nojo) e Izard (1991) considerou onze (11) as emoções primárias: três como positivas

10 O termo emoção primária de afeto nos estudos psicológicos ingleses, segundo Chung (2000) e não se relaciona à definição psicanalítica de afeto. Para Tomkins (1962), proponente da teoria do afeto, este é um mecanismo primário motivacional, que consiste num conjunto das respostas fisiológicas a um estímulo interno ou externo, ativado pelo perfil geral da ativação neural na ausência de avaliação cognitiva.

(interesse, alegria, surpresa) e oito como negativas (cólera, nojo, desprezo, medo, angústia, vergonha, culpa e tristeza).

As emoções básicas são tidas como universais e as mais aceitas são a alegria, tristeza, raiva e medo, enquanto que as emoções “não básicas” são apreendidas e dependentes da cultura. Embora, o conceito das emoções discretas assuma que há diferenças qualitativas entre as emoções, ele mostrou-se insuficiente para explicar as inúmeras variações emocionais (Banse, Scherer, 1996; Scherer, 2003; Laukka, 2004).

Conforme notou van Bezooijen (1984), os modelos categóricos dimensionais discretos não são exclusivos, pois uma ou mais emoções discretas existem como um ponto dentro de uma quantidade contínua. Esse é o modelo dimensional, cujas dimensões primárias das avaliações e as emoções que delas resultam são identificadas, e não o conjunto primário de emoções que especificam os tipos de situação e avaliação, provocadas pelas emoções. Por exemplo, na ocorrência de um evento avaliado como desejável, a emoção provocada será alegria, mas se não ocorrer, será tristeza. Ao contrário, se o mesmo evento for avaliado como indesejável, sua ocorrência causará angústia e a sua não ocorrência alívio.

A teoria da avaliação para Scherer (1995, 2000, 2000, 2003) formaliza os últimos dois séculos de noções filosóficas sobre as emoções. A emoção é um episódio relativamente breve e sincronizado de todos, ou da maioria dos subsistemas orgânicos em resposta à avaliação de um evento externo ou interno tido como muito significativo. Por isso, envolve um estado dinâmico de eventos físicos e cognitivos, gerados e diferenciados em função da interpretação ou da avaliação subjetiva de uma situação, objeto ou evento (e não do evento em si), o que torna possível as diferentes respostas entre os indivíduos e em diferentes épocas.

São três funções principais das emoções: refletir a relevância da avaliação e significação dos estímulos particulares, em termos das necessidades do organismo, planos e preferências, preparar fisiológica e psicologicamente o organismo para uma ação apropriada; e comunicar o estado do organismo e intenções do comportamento a outros organismos do ambiente. Como diferentes padrões de avaliação precedem e geram a resposta emocional, há como prever quando certas respostas serão mais eficazes que outras, o que cria uma adequação consciente das emoções às situações ou ao surgimento de aspectos irracionais quando a avaliação é conflituosa.

Tanto a teoria das emoções discretas como a teoria da avaliação positavam a existência de expressões vocais específicas. Enquanto para a primeira os padrões vocais específicos são encontrados em agrupamentos bem definidos (cada um corresponde a uma emoção discreta, ou seja, a raiva se caracteriza por X,Y Z características vocais), para a teoria da avaliação há um jogo diferenciado de perfis vocais que mudam com o resultado da avaliação, mas as conseqüências funcionais da avaliação podem atribuir aspectos específicos na expressão vocal.

Por exemplo, ante a uma ação forte, a estimulação simpática desencadeará mudanças na respiração e tensão, conseqüentemente haverá mudança da freqüência fundamental, que pode tanto ser compatível com a raiva como com a alegria efusiva. Da mesma forma, um mesmo evento pode provocar emoções diferentes entre vários indivíduos, o que remete ao estudo da avaliação subjetiva. Assim, uma pessoa pode produzir padrões vocais variados para uma mesma emoção, dependendo do grau, da valência e da qualidade da avaliação da situação produtora da emoção que ela realizou.

As três dimensões das emoções são:

1. Força (potência) - Distingue entre emoções iniciadas pelo sujeito e aquelas que surgem do ambiente. Corresponde aos pólos atenção – rejeição. Varia de desprezo e medo para surpresa, de voz potente ou não potente.
2. Valência - Corresponde ao modo como a experiência é interpretada subjetivamente, entre positivo - negativo ou prazer - desprazer. Varia de amor e felicidade à raiva.
3. Ativação – Refere-se à sensação subjetiva da mobilização ou energia. Varia do sono (adormecimento) à tensão (excitação frenética), da voz tensa à soprosa.

1. Modelo de comunicação vocal: Covariância e Configuração

A expressão vocal não verbal, segundo Scherer (1995) reflete o processo de avaliação cognitiva de eventos e situações que precedem as emoções humanas, mesmo que este processo ocorra em nível automático e inconsciente. Essas informações acústicas permitem ao ouvinte reconstruir as principais características da emoção e inferir sobre ela, sobre o ego do falante e sobre seu potencial de avaliação.

Scherer (1979, 1995, 2000, 2003) parte de uma versão modificada do modelo lenticular de Brunswik que permite a avaliação sistemática dos vários componentes que envolvem julgamentos de personalidade da voz e da fala. O modelo

sugere que as disposições de personalidade são externalizadas ou expressadas por pistas indicativas, isto é, as variáveis objetivas medidas na fala (“pista distal”), que por sua vez são percebidas por ouvintes e representadas por perceptos subjetivos. Essas representações perceptuais das pistas da fala (“pista proximal”) são a base para os processos cognitivos da inferência que conduzem a uma atribuição particular da personalidade do falante. Adotando uma aproximação sociopsicobiológica, o autor reivindica que vocalizações afetivas têm determinantes múltiplas e servem a funções múltiplas (Scherer, 1995).

Para justificar as determinantes múltiplas, o autor distingue os efeitos *push* e *pull*, responsáveis pela expressão emocional de origem mais interna, fisiológica e a de origem mais externa, social. O efeito *Push* (empurrar) se refere aos efeitos diretos dos processos fisiológicos, caracterizando várias respostas emocionais no sistema de produção da fala e da voz. Por exemplo, a tensão muscular empurra as vocalizações para uma determinada direção e essas variam segundo a excitação simpática, que também eleva a frequência fundamental da voz. Assim, os fatores *push* produzem mudanças nos estados do subsistema no organismo que têm um efeito direto nos parâmetros da vocalização. Trabalham em geral involuntariamente e os efeitos em órgãos vocais e os parâmetros acústicos resultantes são determinados quase exclusivamente pela natureza e pela força de mecanismos fisiológicos.

O efeito *Pull* (puxar) reflete que a vocalização e outros comportamentos expressivos são freqüentemente monitorados e regulados pelas reações do ouvinte, embora sejam mediados pelos sistemas internos. Os fatores externos direcionam a vocalização afetiva para um modelo acústico particular, em geral, governados por convenções sociais, que influenciam a produção dos sinais, uma vez que muitas situações sociais requerem um padrão acústico particular, ao contrário dos comandados pela cognição ou pelos processos psicológicos internos.

Em cada caso, diferentes fatores determinarão a natureza da expressão e estes podem se antagonizar, como em situações em que uma alta excitação fisiológica empurra a frequência fundamental para cima e a tentativa consciente de se mostrar "controlado" puxa para baixo, o que pode produzir mensagens misturadas ou mesmo contraditórias.

O tipo de determinante terá um efeito nas características de codificação do sinal, de forma a seguir os modelos de covariação ou de configuração. Se, em uma condição de *push*, a tensão muscular aumentar pelo estresse, produzindo um aumento na frequência fundamental da voz, espera-se uma variação direta entre as quantidades

de aumento da tensão muscular e do aumento na frequência fundamental. Espera-se uma variação contínua, mas não necessariamente linear (Scherer, 2003) entre a resposta emocional e as variáveis acústicas – é o modelo de covariação. Desta forma, f_0 é diretamente relacionado com a estimulação fisiológica, ou seja, f_0 será mais alto na raiva do que na irritação moderada. Há uma independência entre os índices prosódicos e o conteúdo verbal.

O modelo da configuração (*Pull*) é mais "lingüístico" e cognitivo. Para conseguir efeito no ouvinte usa-se uma combinação particular de entoação, de acento, da palavra e/ou da estrutura sintática (percepção categórica). Não há nenhuma dimensão variável, não contínua, uma vez que determinadas classes dos fenômenos têm que co-ocorrer para produzir um efeito.

Para compreender como os processos de uma comunicação seguem um modelo de variação ou de configuração, vários estudos foram realizados por Scherer, Ladd e Silverman (1984), mostrando que mesmo quando um texto de perguntas é reproduzido ininteligivelmente, muito do significado afetivo permanece no sinal acústico, o que confina o modelo da covariação em sua alegação. As pistas vocais não verbais transportam o afeto de uma maneira direta, independente do contexto. Resultados semelhantes foram obtidos por Fónagy (1983).

É possível então, segundo Scherer (1995) assumir que algumas pistas acústicas operem de acordo com regras da covariação, ou seja, variação direta com estados fisiológicos, como a qualidade de voz. Outras pistas são usadas de acordo com as regras de configuração, uma vez que podem ser baseadas, ou na configuração total das escolhas lingüísticas no contexto, em categorias fonológicas ou em outras pistas familiares ao sistema de linguagem.

O contorno da entoação e a variação de f_0 podem ser codificados de acordo com ambos os princípios, dependendo de características específicas de sua mudança dinâmica no tempo. Movimentos de *pitch* finais são codificados pelo princípio de configuração, como os ligados a um tipo de sentença (pergunta, afirmação, etc) ou ao contexto. Por exemplo, o contorno entoacional descendente é julgado como neutro em questões tipo WH (no inglês), mas é julgado como agressivo ou provocador em questões tipo sim/ não.

Ladd *et al* (1985) sugeriram que a extensão de f_0 e a qualidade vocal poderiam refletir estimulação, enquanto diferenças de tipos de contornos prosódicos sinalizariam diferenças mais cognitivas fundadas nas atitudes do falante. Poderia ser hipotetizado que variáveis contínuas estão ligadas ao efeito *push* (externalização de

estados internos), enquanto as variáveis categóricas estão mais associadas ao efeito *pull* (modelos normativos específicos para sinais de afeto ou exibição).

Muitos problemas têm sido apontados nas pesquisas empíricas para estudar as emoções e atitudes. Um problema básico é a dificuldade relativa à semântica dos termos empregados nos estudos, pois não há consenso nem na aceitação de regras para se dar um nome a um estado psicológico particular, nem na definição de descritores psicológicos. Outro fator é a diversidade do método de obtenção do material de fala, ou seja, as pesquisas usam tanto a fala natural e a simulada, como a leitura como materiais advindos da expressão emocional induzida, além das diferentes condições, procedimentos e medidas acústicas. Tais adversidades explicam a falta de consenso entre as características acústicas que, portanto, geram dificuldades na comparação (Murray, Arnott, 1993; Bänziger *et al.*, 2001; Scherer, 2003; Laukka, 2004).

As diferentes emoções e atitudes têm sido alvo de muitas pesquisas, tanto analisando a produção como a percepção. Os estudos de percepção das emoções e atitudes mostram concordância entre os ouvintes. O trabalho clássico de Lieberman, Michaels (1962) mostrou que a porcentagem de concordância foi de 85% , diminuindo para 44 % quando a única informação presente no sinal acústico é o contorno da f_0 obtido por síntese. A revisão da literatura de Bänziger *et al.* (2001) baseada em estudos anteriores aos anos 80, indica a porcentagem média de 60% de reconhecimento, quando cada emoção é considerada especificamente. Esses estudos revelam que essa porcentagem é cinco vezes mais elevada do que seria, se os ouvintes respondessem ao acaso.

Scherer, Banse, Wallbott (2001) relatam exatidão total de 66% em todas as emoções, como resultado da experiência realizada simultaneamente na Alemanha, Suíça, Inglaterra, Países Baixos, EUA, Itália, França, Espanha e Indonésia. Os dados sugerem a existência de regras de inferência similares da expressão vocal entre as culturas e indicam que padrões de linguagem específicos de cada cultura e aspectos paralingüísticos podem influenciar no processo da decodificação. Globalmente, o consenso dos dados limitou-se ao grau da ativação associado ao estado emocional expresso, como aumento e diminuição dos valores de f_0 , da intensidade e duração de diferentes segmentos nas emoções de forte ativação, como a cólera, o medo, o pânico e a euforia, em oposição aos estados que incluem um grau da ativação fraco, como a tristeza.

Segundo Johnstone, Banse e Scherer (1995), determinadas emoções são mais facilmente produzidas por atores e decodificadas por ouvintes, como o ódio e o aborrecimento. As expressões de tristeza e raiva são, em geral, melhor reconhecidas que as expressões de medo e alegria, enquanto desgosto é a menos reconhecida. Outras emoções, tais como o interesse, embora bem reconhecido pelos ouvintes, parecem ser comunicado por outras características suprasegmentais e não pela modulação média da fala em longo prazo. A aversão parece ser mal codificada e mal reconhecida universalmente na fala.

As confusões entre emoções (como entre vergonha e tristeza) são decorrentes da má interpretação dos atores ou/e pela similaridade entre emoções (Johnstone, Banse, Scherer, 1995). Estas similaridades podem ser devido às emoções pertencerem às mesmas famílias, como, por exemplo, raiva e desprezo (Banse, Scherer, 1996) ou ainda por terem valência semelhante: confundir interesse com orgulho ou alegria. Matte (2002) aponta que a confusão entre cansaço e tristeza leva a compreender que as diferenças entre emoções próximas estão no gradiente dos traços organizados hierarquicamente.

É preciso lembrar que as pistas acústicas que envolvem a expressão de emoções são principalmente redundantes, ou seja, uma pista isolada não é suficiente para indicar uma emoção respectiva, pois faz-se necessária uma combinação de várias delas. A redundância entre as pistas reflete muito dos mecanismos de produção vocal, como, por exemplo, o fato de o aumento da pressão subglótica não aumentar somente a intensidade, mas também o f_0 em algum grau.

Banse, Scherer (1996) estudaram várias emoções interpretadas por 12 atores profissionais, que variaram na intensidade e na valência (combinação) ou na qualidade. Um total de 224 interpretações diferentes foram sujeitas à análise acústica digital para obter perfis de parâmetros vocais das diferentes emoções com um grande número de variáveis acústicas. Os dados indicaram que os parâmetros vocais posicionam não somente o grau de intensidade típico para emoções diferentes, mas diferenciam também aspectos da valência ou da qualidade.

Muitos estudos têm procurado descrever parâmetros acústicos correlacionando a conexão fisiológica com a ativação. Assim, as emoções com alto grau de ativação, que na fala se traduzem com aumento de intensidade f_0 e taxa de elocução, são a raiva, a alegria e o medo. No outro pólo, de baixa ativação, estão a tristeza e o aborrecimento (Bachorowski, 1999 e Scherer, 2000, 2003).

O quadro 2 sintetiza bem os dados empíricos até agora pesquisados, confirmados ou não, em outras pesquisas (baseado em Banse, Scherer, 1996 e modificado em Scherer, 2003). Entretanto, Scherer (2000) após sucessivos trabalhos de revisão dos achados empíricos e bibliográficos, alerta que é mais produtivo se pesquisar a evolução de f_0 no tempo, do que buscar perfis acústicos estáveis para as emoções.

Alguns comentários sobre as principais emoções serão tecidos posteriormente para melhor elucidar os achados empíricos que sustentam as análises fonético-acústicas das emoções e atitudes.

Quadro 2 - PARÂMETROS ACÚSTICOS DAS EMOÇÕES DESCRITOS POR SCHERER (1986) E CONFIRMADOS POR BANSE, SCHERER (1996)

	prazer felicidade	euforia alegria	desprazer desgosto	desprezo escárnio	tristeza desânimo	pesar desespero	preocupação ansiedade	medo terror	irritação raiva	fúria ódio	tédio indiferença	vergonha culpa
Frequência fundamental												
Perturbação	< =	>			>	>		>		>		
Médio	< ✓	> ✓	>	<>	<> ✓	> ✓	>?	>> ✓	<> ✓	<>	< ✓	> ?
Extensão	< =	>			<	>		>>	<	>>		
Variabilidade	<	>			<	>?		>>?	<	>> ✓		
Contorno	<	>			<	>	>	>>	<	=		>
Regularidade da inflexão	=	<						<		<	>	
Formantes												
F1 médio	<	<	>	>	>	>	>	>	>	>	>	>
F2 médio			<	<	<	<	<	<	<	<	<	<
F1 largura da banda	>	<>	<<	<	<>	<<	<	<<	<<	<<	<	<
Precisão formântica		>	>	>	<	>	>	>	>	>		>
Intensidade												
Média	< ✓	< ✓	>?	>>?	<< ✓	> ✓		> ✓	> ✓	>> ✓	<>	
Extensão	< =	>			<			>	>	>		
Variabilidade	<	>			<			>		>		
Parâmetros Espectrais												
Extensão da Frequência	>	>	>	>>	>	>>		>>	>	>	>	
Energia em frequência alta	<	<> ✓	>	>	<>	>> ✓	>?	>>	>>	>> ✓	<>	>
Ruído espectral					>							
Duração												
Taxa de elocução	<?	> ✓			< ✓	>		>> ✓		> ✓		
Tempo de transição	>	>			>	<		<		<		

Fonte: Banse, Scherer (1996) reproduzido de Scherer (2003). Legenda: > aumento; < diminuição. Símbolos duplos indicam tendência na direção prevista aumentada. Dois símbolos em direção oposta referem-se a resultados de análise conflitantes, em termos da influência dos parâmetros na classificação das emoções veiculadas pelos tipos de vozes; (✓) resultado confirmado; (?) resultado não confirmado.

Raiva: f0 alto, grande variação de f0, aumento na extensão de f0, grande diferença entre energia em frequências altas e baixas, contornos descendentes de f0, taxa da elocução geralmente aumentada (Pittam, Scherer, 1993; Murray, Arnott, 1993; Scherer, 2003; Laukka, 2004) vogais tendem a ser articuladas com maior abertura de boca, o que leva a valores altos de F1 (Murray, Arnott, 1993), consoantes têm a fase de fechamento mais claramente definida, voz imperfeita e soprosa, articulação muito tensa (Murray, Arnott, 1993), poucas pausas e *loudness* é aumentado (Laukka, 2004). Segundo Murray, Arnott (1993) a contração espasmódica gera voz estrangulada em conjunto com solturas súbitas, como explosões de voz.

Fónagy (1983) descreve as seguintes características para a cólera: curva melódica angular configurando queda brusca (relacionada à reprovação principalmente); linha melódica, reta e sem grandes alterações de f0, é interrompida com intervalos iguais nas sílabas acentuadas, por separações bruscas, em intervalos de quarta ou quinta. Saltos melódicos que atingem quase sempre a mesma altura. Os bruscos afastamentos de tom podem marcar golpes, que atingem a mesma altura, não menos rígidos que o patamar tonal de base. A regularidade do esquema melódico contrasta com o anárquico da crise. O registro é do tipo peito. Na música, há o ritmo “*staccato*” (silabado) e pequenos acentos agudos; saltos.

Medo: Aumento de f0 médio e na extensão de f0 (Pittam, Scherer, 1993; Murray, Arnott, 1993; Scherer, 2003; Laukka, 2004). Fónagy (1978 apud Murray, Arnott, 1993) relata aumento do nível de *pitch* com redução dos intervalos melódicos. A taxa de elocução é aumentada, segundo Laukka (2004). A voz é irregular por alteração respiratória e a articulação melhor definida (Murray, Arnott, 1993). A intensidade é baixa, exceto no pânico e há muita variabilidade na intensidade vocal (Laukka, 2004).

Há discordância entre Pittam, Scherer (1993) e Laukka (2004) para o contorno de f0 e para energia de alta frequência. Laukka (2004) não encontrou aumento no contorno de f0, conforme foi descrito por Pittam, Scherer (1993), inclusive para as formas mais suaves da emoção, como a preocupação ou a ansiedade (Scherer, 2003).

Na angústia, estado prolongado de medo, segundo Murray, Arnott (1993) há aumento no f0 e extensão de *pitch* extremamente estreita, gerando uma curva melódica plana.

Tristeza: Os achados são convergentes: média de f0 baixa, diminuição na variabilidade e da extensão de f0; os contornos de f0 são descendentes. Há

evidência de que a energia de frequência alta e a taxa de elocução diminuem (Pittam, Scherer, 1993; Murray, Arnott, 1993; Scherer, 2003; Laukka, 2004). Intensidade baixa (Fónagy, 1983; Scherer, 2003; Laukka, 2004); baixa variabilidade da intensidade; muitas pausas (Laukka, 2004) e irregulares (Murray, Arnott, 1993). As formas mais brandas de tristeza foram mais estudadas do que as formas mais excitadas, como o desespero (Pittam, Scherer, 1993). No tédio, Scherer (2003) relata f_0 baixo, intensidade baixa, taxa de elocução lenta. Chung (2000) encontrou na expressão de aflição (é uma forma extrema de tristeza) entre locutores coreanos, vibrações glotais irregulares e retardadas na parte final do enunciado. Murray, Arnott (1993) descrevem baixo *pitch* médio, extensão de *pitch* estreita, taxa de elocução lenta pela alta quantidade de pausas e alongamentos. Fónagy (1983) descreve a lamentação como uma reprodução da ação de chorar realizada por elevação da voz em intervalos regulares de meio tom.

Desgosto ou aversão: Os resultados para a aversão tendem a ser inconsistentes, apresentando aumento ou abaixamento no contorno de f_0 (Pittam, Scherer, 1993; Murray, Arnott, 1993); f_0 médio baixo, variabilidade e extensão de f_0 restrita, contornos descendentes de f_0 , precisão articulatória, taxa de elocução lenta (Scherer, 2003; Laukka, 2004) e muitas pausas (Laukka, 2004).

Ansiedade, nervosismo e preocupação: alto nível de ativação sustenta as evidências de aumento de f_0 médio, extensão de f_0 e energia em alta frequência. Taxa de articulação rápida (Pittam, Scherer, 1993; Scherer, 2003).

Alegria: Essa é uma das poucas emoções positivas estudadas. Consistente com o nível elevado de excitação que se pode esperar, há uma forte convergência dos achados com aumento significativo no contorno de f_0 , na extensão de f_0 , na variabilidade de f_0 e no contorno da energia. Há alguma evidência para um aumento de energia em alta frequência e da taxa de elocução (Pittam, Scherer, 1993; Murray, Arnott, 1993; Scherer, 2003; Laukka, 2004). Taxa de articulação rápida, intensidade média para alta com grande variabilidade (Laukka, 2004). Chung (2000) encontrou contorno ascendente-descendente sobre a última sílaba do enunciado que particularmente é alongado.

Fónagy (1983) descreve a alegria com as seguintes características: registro médio e de cabeça; acentos fortes, mas de intensidade desigual; movimento melódico saltitante; extensão de frequência ampla; movimentos vivos, irregulares, ondulados e dinâmicos para o alto. Nas palavras do autor, a alegria nos empresta asas.

Falta completa de organização melódica. Assim, a expressão da alegria, por exemplo, combina traços sonoros de agressividade e de carinho, com saltos bruscos e imprevisíveis de tom, acentos vigorosos, freqüentes e irregulares, articulação sonora e plena, e ausência de rigidez.

Afeto e ternura: Segundo Fónagy (em 1983 e Fónagy, Magdics¹¹, 1963 citado por Murray, Arnott, 1993) a alta regularidade da curva melódica está estritamente relacionada à expressão de emoções carinhosas. O padrão melódico remete a um contorno descendente de f_0 em vez de variações bruscas (ocorrência de variações de f_0 em intervalos temporais curtos, formando picos espaçados), ocorrem variações mais graduais que formam contornos ondulados, que finalizam em nível acima ao do f_0 de base, por conta da pouca extensão de f_0 . A *loudness* é reduzida, a articulação é branda, há ausência de tensão na glote e uma discreta ressonância nasal em sílabas acentuadas e longas torna-se audível e a voz soa “cheia” (projetada). Outros autores encontraram do já especificado acima *pitch* baixo, taxa de elocução lenta (Murray, Arnott, 1993; Laukka, 2004) e ausência de ataques vocais bruscos (Laukka, 2004).

Surpresa: Fónagy e Magdics (1963 citado por Murray, Arnott, 1993) notaram que na surpresa, a curva nivelada na sílaba acentuada eleva-se rapidamente (mudança súbita), cai ao nível medial (surpresa jovial) ou para um nível mais baixo (estupefação) na última sílaba. No começo da frase há um acento forte, as sílabas seguintes são fracas e a voz é soprosa. A elevação do *pitch* para o alemão e inglês é um intervalo de quinta ou sexta. Essa grande extensão de *pitch* para surpresa foi confirmada por outros autores, segundo Murray, Arnott (1993).

Chung (2000) mostrou que os contornos entoacionais que contêm um elemento ascendente (como o contorno ascendente e o ascendente-descendente) são interpretados perceptivamente para uma emoção positiva (alegria), enquanto os contornos não ascendentes (como o contorno descendente e o contorno plano) são para uma emoção negativa (tristeza), principalmente o contorno ascendente-descendente é colocado na parte final do enunciado (em detrimento a parte inicial ou mediana), ou seja, não é uniforme a distribuição dos índices acústicos de emoção ao longo de todo o enunciado.

11 Fónagy e Magdics (1963) citados por Murray IR, Arnott JL. Toward the simulation of emotion in synthetic speech: A review of the literature of human vocal emotion. J. Acoust. Soc. Amer, 1993. 93(2):1097-108.

Piot (2002) pesquisando a expressão de atitude em francês e inglês, concluiu que a informação emocional está distribuída sobre as duas últimas sílabas (em vez da última sílaba apenas) como uma queda ou subida no contorno entoacional. A intensidade da sílaba final teve em seu estudo uma influência positiva para a modalidade assertiva.

Concordamos com Scherer (2003) ao afirmar que é desejável o abandono de posições atóricas no campo de investigação empírica das emoções, de forma que é necessário planejar e administrar estudos nessa área com uma investigação teórica dirigida. Isto não apenas permitirá um exame crítico dos conflitos das tendências feitas por teorias concorrentes, mas também, possibilitará acumular achados empíricos, hoje muitas vezes, divergentes na nomenclatura, nos métodos de pesquisa e, conseqüentemente nos resultados encontrados.

ESTILÍSTICA DA FALA

“Certa vez trabalhei com um jardineiro. Ele me passou uma tesoura e me disse para cortar um loureiro. A árvore ficava num vaso e era alugada para festas. Por isso tinha que ter a forma de uma bola. Comecei imediatamente a cortar os brotos selvagens, mas não conseguia atingir a forma de uma bola, por mais que me esforçasse. Uma vez tirava demais de um lado, outra vez de outro. Quando finalmente ela havia se tornado uma bola, esta era pequena demais. O jardineiro falou, decepcionado: “Certo, isto é uma bola, mas onde está o loureiro?” (Brecht, 1989).

A palavra estilo tem uma utilização bastante ampla, sendo usada para falar de um criador qualquer (escritor, artista, locutor), de uma “escola” (romantismo, modernismo), de uma época (móveis Luis XV, Barroco), de um tipo de linguagem (o estilo jurídico, diplomático), de qualquer atividade humana (estilo de governo do PT), ou seja, fala-se de um conjunto de traços particulares que define desde as coisas mais banais até as mais altas criações artísticas (Fiorin, 2003).

A diversidade na concepção de estilo pode ser justificada pela própria evolução dos estudos que, ao longo da história, deu-se vinculada aos estudos Lingüísticos, Semióticos, Literários e Poéticos, ora enfocando o autor, ora a obra, ora o contexto social, ora o leitor ou ora adotando um modelo de análise específico, que pode inclusive, advir de uma ciência particular, como a Psicanálise, a Sociologia e a Filosofia. Nas concepções de estilo estão registradas as separações entre forma e conteúdo e entre língua e fala. Ora os conceitos se orientam mais por um ou por outro e ora buscam romper as dicotomias em favor de uma unicidade. Da mesma forma, os conceitos de expressividade e estilo sempre estão embricados. São estes os caminhos que agora tentaremos expor numa retrospectiva histórica, até os dias de hoje.

“A *Retórica é a Estilística dos antigos*” (Guiraud, 1970:35¹²) e daí decorrem as reflexões acerca da importância do discurso na sociedade. Embora outros autores tenham versado sobre a importância do discurso como fundamento para a sociedade e como meio pelo qual o homem expressa sua sabedoria, foi Aristóteles (339 - 338 AC) quem sistematizou os conhecimentos da época em duas obras: a *Retórica* e a *Poética*.

Aristóteles, segundo Mosca (1997), concebe a *Retórica* como técnica da argumentação; os argumentos e provas relativos ao tema do discurso (*Inventio*) juntamente com sua organização interna (*Dispositio*) representam a manifestação do objeto do discurso que lhe sustenta. As outras partes do discurso merecem igual referência: o estilo escolhido pelo orador para a expressão adequada do conteúdo (o *Elocutio*), a execução propriamente dita do discurso, o lugar do verbal e do não-verbal (o *Actio*), a capacidade de retenção do material argumentativo e a improvisação (a *Memoria*). Entretanto, nos séculos posteriores, a ênfase sobre o *Elocutio* restringe o estudo da *Retórica* ao uso exagerado de normas e regras que valorizam demasiadamente o uso de ornamentos (as figuras da linguagem). Na obra *Poética*

12 A primeira edição é francesa e data de 1954.

trata a poesia como imitação da realidade e refere-se aos gêneros discursivos, sobretudo à tragédia e à epopéia, e à elocução poética. Menciona que são os desvios da linguagem comum que tornam a linguagem poética mais elevada. No classicismo, a Retórica se confundira com a Poética, oferecendo orientação para a elaboração literária em geral e estabelecendo critérios para o julgamento das obras.

Nos séculos XII e XIII os estilos de elocução que se diferiam pelo léxico, pela riqueza e adorno na construção (anteriormente apontados por Cícero) passaram a ser considerados juntamente com o assunto tratado e as personagens postas em cena (Yllera, 1979). Deste ponto de vista, o estilo era concebido como algo que o indivíduo podia adquirir, já que estava codificado à sua disposição em aspectos formais da língua.

Durante o século XVIII, e com o advento do Romantismo no séc XIX, há uma reviravolta de valores, pois com a valorização do individual e repúdio de normas estabelecidas, “a Retórica cai em desprestígio e passa até ser ridicularizada”. Muito contribuiu para isso a obsessão pela nomenclatura, a classificação pela classificação, que fazia do texto literário, um pretexto para a identificação e a denominação das figuras, com prejuízo da emoção e do prazer que ele deveria proporcionar (Martins, 1997:19).

Assim, opondo-se aos valores absolutos impostos ao indivíduo, a concepção psicologista passou a predominar. O estilo é entendido como intransferível e próprio de cada escritor, já que é subjetivo. A associação direta do conceito de estilo com expressão afetiva do indivíduo foi reforçada no século XX com a oposição *langue/parole*, e seguida posteriormente pelos defensores das funções da linguagem, pois mantém a dicotomia entre a gramática de um lado e o estilo, de outro. O estilo capta fatos não gramaticais (Câmara, 1977a; Possenti, 1986, 1988).

A conhecida frase de Buffon, que o estilo é o próprio homem, marca esta vertente individual, seguida posteriormente por muitos autores, embora a interpretação do posicionamento de Buffon seja até hoje, segundo Yllera (1979) um exemplo da falta de exatidão advindo da retirada da frase de seu contexto. Para a autora, esta afirmação não se refere a uma marca do gênio pessoal, mas sim, a uma qualidade de organização dos pensamentos, que não significa nenhuma modificação radical do conceito de estilo como “qualidade da elocução”:

“o estilo não é senão a ordem e o movimento que pomos nos nossos pensamentos, se os encadeamos, se os concentramos, o estilo torna-se firme, nervoso e conciso, e, se os deixamos sucederem-se lentamente e a favor das palavras, por muito elegantes que sejam, o estilo será prolixo, sem nervo e arrastado” (Yllera, 1979: 203).

Todas essas proposições de estilo relacionaram-no com a noção de desvio, pressupondo o afastamento do uso normal da língua ou enquanto ornamento, pensando em estilo enquanto invólucro de expressividade daquilo que é despido de expressão. O uso do método estatístico abriu a possibilidade de se estabelecer uma norma quantitativa para a localização objetiva dos desvios. O efeito estilístico é visto, nesse caso, enquanto afastamento daquilo que é ordinário e comum, como uma norma ou como grau zero de expressão. O problema desta abordagem é justamente supor a uniformidade e o reducionismo da língua, e separar o bom do mau estilo (Paschoal, 1975; Yllera, 1979; Campos, 2001).

Em Spitzer e Bally¹³, mestres que lideraram as duas correntes estilísticas importantes do século XX, na Literatura e na Língua, respectivamente, o estilo como perspectiva desviante conflui com a perspectiva da escolha, que são as variantes estilísticas e as escolhas entre várias modalidades expressivas. A escolha estilística supõe substituições (variantes estilísticas no plano denotativo) para o mesmo referente (plano conotativo). Por exemplo, ao escolher entre morrer, falecer, expirar, bater as botas, etc. irá refletir diferentes atitudes da formação e do temperamento do autor, que repercutem em diferenças sociais e culturais. A escolha pode ser por opção ao agramatical e/ou de baixa ocorrência na língua, isto é, quantitativo ou qualitativo, constituindo um aspecto original. A busca por marcas estilísticas reconhecíveis não deixa de lado a noção de desvio, embora tenha evoluído daquilo que é diretamente relacionado ao seu criador (do estado da alma) para um traço estrutural, formal que se submete a um princípio ordenador, que é a intenção do autor (Campos, 2001).

Spitzer considera o estilo a maneira particular do indivíduo de usar a língua (desvio) relacionado com o psíquico subjacente, com a arquitetura da obra, com o processo de elaboração e com a visão de mundo do autor. Para Spitzer, a intenção

13 Em 1905, Chales Bally publica a obra *Précis de Sylistique* e em 1909, o *Traité de Stylistique Française*. Como ambos autores são citados por outros (Guiraud, 1970; Paschoal, 1975; Câmara, 1977a, b; Martins, 1977; Yllera, 1979; Possenti, 1986, 1988; Campos, 2001), de forma sistemática, não os incluímos entre as obras originais que tivemos acesso.

do autor é algo específico, definido e, em princípio, encontrável. Seu método buscava um traço estilístico significativo, que servia de ponto de partida para a penetração no centro da obra, apreendendo a totalidade dela e do espírito de seu autor (Yllera, 1979).

Bally, discípulo de Saussure, distingue duas faces na matéria fônica: a intelectual (ou lógica) e a afetiva. Na linguagem, as impressões fônicas permanecem em estado latente, enquanto o significado e o matiz afetivo das palavras em que figuram, indiferentes ou opostos a esses valores, brotam quando há concordância. O conceito de estilo se apóia nos processos expressivos, mas inclui, indistintamente, todos os traços lingüísticos individuais que a norma tolera e as funções da linguagem (Câmara, 1977b).

O conteúdo da expressão é complexo e apresenta um tríplice aspecto. O primeiro aspecto é o nocional ou gnômico. É uma lógica da expressão cujos sons em si mesmos têm valor de pura comunicação, exprimem o significado da mensagem e informam o interlocutor. O segundo aspecto é a sociopsicofisiologia da expressão, mais ou menos inconsciente. Ele aparece no acento ou sotaque, espontâneo e inconsciente que denuncia as origens sociais ou provinciais, as tendências e os caracteres psicobiológicos. O último aspecto - o impressivo ou intencional - refere-se à entoação voluntária, que procura produzir determinada impressão sobre o interlocutor. É relativa a uma estética, uma ética e a uma didática da expressão, que distingue entre a intenção direta e natural e uma segunda intenção, imitada do artista ou do autor (Guiraud, 1970).

A estilística da expressão é, portanto para Bally, o estudo dos valores expressivos e impressivos próprios aos diferentes meios de expressão de que a língua dispõe. Esses valores se acham ligados à existência de variantes estilísticas, isto é, de diferentes formas para expressar a mesma idéia, de sinônimos que exprimem um aspecto particular da comunicação.

Bally estuda os aspectos afetivos dividindo-os entre os de efeito natural e os de efeito por evocação. Os de efeito natural são assim denominados por pressupor que haja vínculos naturais (relacionados ao simbolismo sonoro, embora ele não mencione tal expressão), uma espécie de adequação da forma ao fundo, uma aptidão natural da forma para expressar certas categorias do pensamento, como nas onomatopéias e em grande número de palavras, cuja forma é apropriada para expressar determinada idéia, como por exemplo, as vogais posteriores altas, em palavras como “lúgubre” ou o diminutivo para fragilidade e o aumentativo para força.

Os efeitos evocativos sugerem certo meio social ou certa época. Nesse caso, as formas refletem as situações nas quais se atualizam e extraem seu efeito expressivo do social que as emprega. Há língua de classes e de ambientes (camponesas, provinciais), de profissões (médica, administrativa, da gíria etc.), língua de gênero (científica, literária, poética etc), e por fim, as de tons (familiar, comum etc.). Cada uma se distingue por entonações, palavras, imagens que, por sua vez refletem ou evocam sentimentos e atitudes mentais ou sociais particulares. São palavras de poder evocativo o estrangeirismo, arcadismo, termos dialetais, neologismos, gírias, entre outras (Martins, 1977).

O conceito de afetividade logo se mostrou um pouco estreito, foi substituído por Bally pela noção de expressividade, sendo mais tarde, estendido ao estudo da expressão literária (Guiraud, 1970).

Seguindo nessa direção e apoiado nas funções da linguagem de representação, expressão e apelo (preconizadas por Bühler, 1934¹⁴), Câmara (1977a) afirma que o estilo engloba a exteriorização psíquica e o apelo, distinguindo-se da língua por ser esta um sistema lingüístico organizado para a função informativa com base numa representação pura. Ao lado de um sistema de fundo intelectual, há um sistema de expressividade (exteriorização emotiva) que nele se insinua e com ele funciona inelutavelmente (intenção requisitiva). Chega à conclusão de que se deve caracterizar o estilo, não pelo contraste individual em face do que é coletivo, mas sim, pelo contraste emocional em face do que é intelectual, não diferente de Bally, mas complementar.

Paschoal (1975) aponta que, para a crítica principal, a perspectiva da escolha reside justamente no fato de as escolhas não considerarem o elemento escolhido em relação ao contexto (eixo sintagmático) e Riffaterre e Jakobson acrescentam-no. Analisar os processos expressivos em relação ao contexto faz com que o processo estilístico não esteja mecanicamente ligado à anormalidade, dado que um processo normal pode num contexto converter-se em efeito estilístico e, paralelamente, um desvio pode perder esse valor.

Nessa perspectiva, a estrutura que reflete um estilo é particular, própria e pode oscilar desde a expressividade simples até a mais complexa. Ocorre, quando há um contraste em relação a um contexto, ou seja, quando um elemento marcado e

14 Bühler foi um importante lingüista. Sua obra, originária do alemão (1934), é reconhecida e referida por inúmeros outros autores, como Guiraud (1970), Paschoal (1975), Jakobson (1975, 1979), Câmara (1977a, b), Martins (1977), Yllera (1979), Possenti (1986, 1988) e Scherer (1979, 1989, 1995 e 2003).

imprevisível rompe o contexto neutro, que é o elemento marcado. A forma é o constituinte do estilo, que não admite substituição, mas a atuação simultânea de dois ou mais recursos estilísticos num mesmo processo. Essa teoria foi criticada justamente por sua ênfase ao aspecto formal, em detrimento do conteúdo.

Para Jakobson (1975, 1979) é no eixo sintagmático, numa relação de contigüidade, que se dá a combinação dos constituintes lingüísticos selecionados em unidades mais complexas, ou seja, entre os diversos elementos ligados por diferentes graus de similaridade. Jakobson estabelece uma importante relação entre os dois processos fundamentais do comportamento verbal com os tropos. Na relação de similaridade (eixo paradigmático) realiza-se a metáfora, em que objetos e idéias são associados pelos pontos comuns na forma, na substância ou na função. Na relação de contigüidade situa-se a metonímia, em que objetos contíguos se confundem no espaço ou no tempo. Jakobson rejeitou os termos estilísticos e estilo, substituindo-os por poética e função poética, respectivamente. Para o autor, a mensagem para ser poética deve atrair a atenção do leitor, deverá ser inesperada, imprevisível e oscilar entre a informação e a redundância. Para tal, a elaboração deve valer-se das metáforas e metonímias, voltando suas características intrínsecas para si própria e produzindo ambigüidade.

Na tentativa da investigação dos fatos estilísticos considerar o significado, o estilo passou a ser visto como conotação. A mensagem atrai a atenção do leitor primeiramente para a sua forma, mas depois atinge o conteúdo através da atribuição de valores conotativos, ou seja, de um significado emocional ou poético produzindo uma mudança na natureza do sentido. A denotação não é suficiente para a compreensão da mensagem e nem vem para preencher a função poética. A negatividade denotativa é a condição "*sine qua non*" da positividade conotativa. A interpretação conotativa baseada em aspectos subjetivos implica em uma grande variabilidade de respostas, dada a grande variação de leitor para leitor e a expressividade do autor. O caráter científico de uma pesquisa conotativa no campo fonológico encontrou respaldo nas pesquisas científicas no campo do simbolismo fonético, que forneceu várias evidências do sentido natural dos sons que são muito usados nas construções estilísticas poéticas (Paschoal, 1975).

É nesse contexto da conotação que se insere a concepção estilística de Fónagy. Para ele o estilo verbal é uma mensagem secundária e integrada à mensagem lingüística (dupla codificação), produzida por sistema de comunicação pré-

verbal, involuntário e inconsciente, que confere valor emotivo a expressão do indivíduo. Contudo pensamos que o autor confere demasiada particularidade ao estilo ao empregar as interpretações pulsionais.

Labov (1972), no seio da sociolinguística, dedica-se ao estudo dos estilos contextuais. O desvio está presente quando compara os estilos de fala usados em diferentes situações comunicativas com um particular - o familiar e detectar a variabilidade fonética determinada pelas situações. Labov parte da hipótese de que o grau de formalidade é definido em função do grau de atenção dispensado à maneira como se fala, que varia de acordo com os contextos. Estes são o discurso familiar (vernáculo), a situação de entrevista, a leitura de um texto escrito em linguagem próxima à oralidade, à leitura de uma lista de palavras e à leitura de pares mínimos. Os resultados apontam que falantes de diversos níveis sociais têm basicamente a mesma atitude em reação às formas de prestígio e às formas estigmatizadas. O estilo está presente sempre e não apenas quando o falante se distancia do vernáculo (o que seria a norma). Ressalta que há variantes que chamam mais a atenção do que outras, mas deixa de lado a intenção da escolha do falante sobre determinada forma e não outra. Sua concepção é unidirecional: o estilo é determinado pelo contexto (Paschoal, 1975; Yllera, 1979; Possenti, 1986, 1988).

Como discorrido acima, a concepção de linguagem que permeia os posicionamentos vistos até aqui, toma a forma da língua independentemente do seu conteúdo, mesmo quando o autor assume a defesa das funções da linguagem, como, por exemplo, a função expressiva de Bally (1902), expressão e apelo (Bühler, 1934), função emotiva e poética de Jakobson (1975), entre outros. A oposição entre a expressividade da língua e do indivíduo é mantida pelas restrições normativas da língua e, desta forma, o estilo é atribuído pelas questões individuais, sendo muitas vezes tomado como uma forma desviada.

Além do mais, neste tipo de posicionamento, a preocupação dos autores ainda está limitada ao nível da palavra ou no arranjo entre as palavras, e não com o discurso. Podemos considerar Fónagy como um autor que apontou para uma análise mais global do discurso, quando integra o sentido às formas gramaticais usadas pelo locutor.

Outras concepções de estilo surgiram a partir do momento em que a Linguística passou a se preocupar com a questão discursiva e, com isso, o entendimento da língua e suas relações com o sujeito e com o contexto. Desses

posicionamentos selecionamos alguns autores que se complementam. Bakhtin lança questões centradas no dialogismo, base das concepções de linguagem, e de estilo hoje discutidas. Possenti e Madureira partem da concepção de estilo de Granger (1974) e analisam respectivamente o estilo de forma geral e a fonoestilística, campo de nosso interesse.

Para Bakhtin (1997)¹⁵, o estilo do enunciado é a escolha dos recursos lingüísticos do locutor, que se pauta no conteúdo do discurso, na relação expressiva do locutor com este conteúdo e na relação do locutor com o outro e com seus enunciados (existentes ou presumidos). Segundo o autor, a estilística tradicional desconsidera este terceiro elemento e, muitas vezes, reduz o estilo à expressividade dos aspectos emotivo-valorativos do discurso. Assim, Bakhtin retoma a importância dos gêneros do discurso dada na antiga Retórica e os correlaciona com o estilo, enquanto formas típicas de enunciado.

Os gêneros do discurso são enunciados relativamente estáveis do ponto de vista temático, composicional e estilístico, usados em diferentes esferas de utilização da língua. Os gêneros primários são a linguagem familiar e cotidiana, das reuniões sociais e dos círculos. Os gêneros secundários incorporam diversamente os gêneros primários como no discurso literário, científico, ideológico e retórico (Bakhtin, 1997).

O enunciado possui um estilo individual porque reflete quem fala (ou escreve), mas nem todos os gêneros são aptos para refletir a individualidade, especialmente aqueles que requerem uma forma padronizada, tais como a formulação de um documento oficial, da ordem militar, da nota de serviço. Os gêneros mais propícios são os artístico-literários.

O vínculo entre estilo e gênero mostra-se com clareza quando se trata do problema de um estilo lingüístico (ou funcional), que nada mais é senão o estilo de um gênero peculiar de uma dada esfera da atividade e da comunicação humana. As funções (científica, técnica, ideológica, oficial, cotidiana) e as suas condições geram um dado gênero. O estilo está vinculado às unidades temáticas determinadas e às unidades composicionais: tipo de estrutura e conclusão de um todo, tipo de relação entre o locutor e outros parceiros da comunicação verbal (ouvinte, leitor, interlocutor, discurso do outro etc). Quando passamos de um gênero para outro modificamos a

15 Em 1952-53 Bakhtin escreve um projeto sobre os gêneros do discurso que não foi publicado até 1979, em Moscou. A primeira edição brasileira foi publicada em 1979.

ressonância deste estilo, graças a sua inserção no que não lhe é próprio. Destruímos e renovamos o próprio gênero. Para o estilo ser objeto de um estudo específico, a pesquisa deve partir do fato de que os estilos da língua pertencem por natureza ao gênero e deve basear-se na investigação prévia dos gêneros em sua diversidade.

Na perspectiva dialógica, o estilo é o conjunto de traços recorrentes do plano do conteúdo e da expressão, por meio dos quais se cria um efeito de sentido de singularidade discursiva. O estilo toma forma numa práxis enunciativa e produz um efeito de sentido de identidade. Por isso, configura um *ethos* discursivo, uma imagem do enunciador. O estilo, sendo um fato discursivo, é dialógico, mostra seu direito e seu avesso, exibe-se a si mesmo e ao outro ao qual se constituiu. Nele ressoam duas vozes, como num jogo incessante de retomadas, diferenças e deslocamentos, Campos (2001) e Fiorin (2003) parafraseando a afirmação de Buffon, afirmam que o estilo é dois homens, uma vez que o "eu" se constitui dialogicamente.

No sentido de compreender como um estilo escrito pode constituir-se sobre o outro estilo, Campos (2001) afirma que a intertextualidade entre eles, compreendida como a imitação de um estilo por outro, pode ocorrer por captação (como é o caso da estilização e da paráfrase) ou por subversão (como é o caso da paródia e da polêmica). Na relação com o estilo de referência, temos, no caso da estilização, o estilo à moda do outro. Na paráfrase, o estilo à nossa moda, na paródia, o estilo à moda contrária e na polêmica, o estilo à minha moda. Para a autora, assim considerado, desfaz-se a oposição entre presença e ausência de estilo e não se circunscreve ao dito, reconstrói quem diz pelo modo de dizer, à medida que reconstrói mundos no rastro do diálogo constitutivo de todo sentido. Embora este estudo seja direcionado à escrita, foi mantido aqui porque aborda questões úteis e aplicáveis a estudos direcionados ao estilo de fala de um determinado grupo social.

Para Granger (1974), o estilo é definido como a modalidade de integração individual num processo concreto que é trabalho e que se apresenta necessariamente em todas as formas da prática, a qual constitui atividade considerada no seu contexto complexo e, em particular, nas condições sociais que lhe dão significação num mundo efetivamente vivido. O próprio vivido prático apresenta constantemente redundâncias ou sobre-determinações, que serão constituídas do estilo. Assim, em um fragmento da cadeia falada pronunciada por um locutor, mil traços aparentemente não pertinentes ao sistema da língua, sobrecarregam a mensagem e a individualizam. O estilo, então, é a marca do trabalho, da escolha entre uma forma de representação e outra, definido pelo

uso do simbolismo. O autor defende a indissociabilidade entre forma e conteúdo, sendo que o trabalho do indivíduo se resume em relacioná-los suscitando-os.

Partindo dessa concepção filosófica do estilo, Possenti (1996, 1988) defende que uma abordagem do estilo deve considerar seu papel na constituição do sentido e a pressão que o sentido exerce como um dos condicionadores da seleção e da escolha de uma determinada forma. Ao mesmo tempo, deve também considerar que é o falante quem tem um papel, uma vez que é ele quem produz o sentido na ordem da significação. Isso quer dizer que as regras lingüísticas lhe permitem espaços e as regras sociais lhe permitem pelo menos aspirações, representações e, mesmo, rupturas de regras, lugares onde a subjetividade se manifesta como não necessariamente assujeitada, mas como ativa.

Em síntese, as duas questões devem se consideradas: o papel da coletividade na construção de uma língua com certas características dominantes e o papel do indivíduo nesse trabalho coletivo. A pressão destas forças é revelada pelas variações de estilo do mesmo locutor (do mesmo indivíduo) em diversas circunstâncias. Dessa forma, o falante é quem escolhe o efeito e os recursos para produzir o sentido, e assim sendo, o estilo será a marca do individual que o falante deixa na sua atividade de fala.

Para Madureira (1992) a redundância é constituinte do estilo; na constituição de estilos orais, um mesmo recurso fônico pode ser usado para veicular diversos efeitos de sentido e um mesmo efeito de sentido poder ser veiculado por diversos recursos fônicos. Essa flexibilidade revela o caráter dinâmico e multilateral da relação entre som e sentido, que se apresentam tanto na expressão individual como na coletiva, de ordem estilística ou não.

De acordo com a autora, os efeitos de sentido podem ser agrupados nas classes discursivas (ênfase, dramaticidade, planejamento discursivo reveladas pela dinâmica da voz), subjetivas (expressão de emoções, estados de espírito e sentimentos do sujeito expressos na qualidade de voz) e situacionais (formalidade e informalidade que o sujeito adota diante da situação e do seu interlocutor, que será expressa na pronúncia). As classes podem interagir de acordo com os princípios de compatibilidade e incompatibilidade entre recursos fônicos, ou seja, similaridade (por exemplo: a tensão dos articuladores mostra tensão emocional, angústia e nervosismo) ou discrepância (uso da voz sussurrada para se dar um efeito enfático).

Aproximando-se da síntese desse texto e do âmago dessa tese, podemos dizer que para se caracterizar um fato estilístico precisamos num primeiro momento assumir um posicionamento sobre a concepção de língua e, conseqüentemente, sobre o relacionamento entre forma e conteúdo e entre o social e o individual.

Num segundo momento, é preciso buscar os elementos sonoros marcados na fala e recorrentes na expressão do indivíduo ou de um grupo social, que espelham uma singularidade e que, ao mesmo tempo, denotam o trabalho do locutor na direção da relação da forma e do conteúdo. Estes elementos sonoros estão nos recursos fônicos enquanto manipulações realizadas nas seqüências de sons e suas relações com a qualidade e a dinâmica de voz, conforme descrevem Sapir (1927), Fónagy (1983), Madureira (1992), embora não possamos esperar que exista uma correspondência, uma a uma, entre a classificação de estilos de fala e parâmetros fonéticos (Kohler, 1995).

Concebendo o estilo como fato dialógico e como marca do trabalho do locutor que se realiza na prática, as marcas fonoestilísticas expressarão a singularidade do falante, exibindo a si mesmo e ao outro. É, portanto, no elo indissociável entre forma e conteúdo, que o falante resgata a individualização, a variabilidade do código, a incorporação do social e do afetivo, cuja expressão se manifesta no estilo e o estilo refletirá a expressão.

MÉTODO

“São os artistas que trabalham com a palavra, poetas e atores, os que melhor apreendem o potencial de expressividade dos sons e que deles extraem o uso mais refinado” (Martins, 1977).

As pesquisas empíricas que estudam a expressão das emoções e atitudes pela voz têm sido baseadas em material de fala advindo da expressão vocal natural, expressão emocional induzida, da expressão vocal simulada por atores e, ainda, por meio da leitura.

Para a análise experimental, os dados devem ser controlados por ambiente acústico e metucioso planejamento metodológico que envolve recursos tecnológicos sofisticados para se captar os sinais de fala, e as dificuldades na captação deles se apresentam tanto nas situações onde a expressão da emoção é natural, como nas situações onde a expressão emocional é induzida, em geral por meio de jogos.

Nos estudos simulados, podemos encontrar certa inabilidade dos atores em controlar aspectos da voz ou da fala relevante à interpretação da emoção e com isso, o ator vir a usar padrões vocais estereotipados, o que poderia dar uma ênfase exagerada ou menosprezada do que seria o esperado em situações naturais. Assim sendo, a voz estaria refletindo não somente o efeito psicofisiológico (efeito *push*) da emoção na voz, mas também as normas socioculturais que a conduzem para direções particulares (efeito *pull*), de forma que, se ambos efeitos divergirem demasiadamente, a interpretação do ator não será credível (Bänziger *et al.* 2001; Scherer, 2003).

A forma que encontramos para minimizar os problemas apontados na literatura foi escolher um ator experiente, qualificado e reconhecido pelo meio teatral e pela mídia como tal e que se disponibilizasse a gravar em estúdio de rádio.

O ator profissional que preencheu tais requisitos estava com 80 anos (nascido no Rio de Janeiro, em 07/09/22) e 54 anos¹⁶ de profissão, quando realizou a gravação do material usado nesta tese, em julho de 2002. Intérprete de mais de 80 peças ao longo da carreira, num repertório que inclui grandes autores, como Shakespeare e Molière. O ator fez cinema, gravou discos com leituras de poemas e na televisão fez novelas, programas e minisséries.

Corpus

O **corpus** é constituído pelo poema de “I-Juca Pirama”, de Gonçalves Dias, interpretado por ele, em forma de Ato Teatral e gravado em CD, em estúdio

¹⁶ Tomamos como referência o ano da gravação da entrevista, ou seja, 2002. A título de curiosidade, sua primeira peça estreou em 13/12/49.

profissional. Apoiando e complementando o *corpus*, coletamos depoimentos do ator sobre seu processo de criação das personagens de duas fontes: por entrevista semidirigida, gravada em áudio e vídeo simultaneamente e por entrevistas que circulam na mídia.

A escolha do texto se deu em função das características estruturais e estilísticas que apresenta. Embora seja um texto poético, ele se constitui em um ato teatral. Em teatro, um ato refere-se a cada uma das partes em que se divide uma peça teatral. É uma representação curta, cujo número pode variar, geralmente, de um a cinco (Pavis, 1999). O ator interpreta o narrador e três personagens, que dialogam entre si. É uma interpretação desprovida de recursos cênicos e da presença de outros atores e público para interagir.

O material em áudio usado neste trabalho é comercializado no Brasil pela gravadora Luz da Cidade (www.luzdacidade.com.br).

Este estudo foi aprovado pelo Comitê de Ética da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob o número 021/2005.

O poema “I-Juca Pirama” é uma lenda indígena contada em versos que trata da história de um índio que foi aprisionado por uma tribo canibal, cujos membros acreditavam que ao ingerir a carne de um guerreiro valente incorporariam suas qualidades. O título da poesia, traduzido literalmente da língua tupi, significa “o que há de ser morto, e que é digno de ser morto”.

São quatro as vozes de personagens:

-“I-Juca Pirama” é o guerreiro jovem da tribo Tupi, cuidava de seu pai e caiu prisioneiro. Representa o herói romantizado, perfeito, sem mácula, que desperta bons sentimentos.

- O velho Tupi é o pai que simboliza a tradição secular dos índios Tupis. Fora honrado e valente quando jovem, mas agora, cego e debilitado, é dependente dos cuidados do filho.

- O chefe é o cacique Timbira, nação de índios ferozes e canibais e, ao mesmo tempo, é a personagem ocular da história, responsável por transmitir oralmente os ensinamentos às crianças da aldeia.

- O narrador é quem, além de narrar os fatos, interpreta os sentimentos das outras personagens. O poema não explicita quem ele é, mas é provável ser o cacique Timbira em idade mais avançada.

O poema é do gênero épico–dramático, organizado em dez cantos (cada uma das partes de um poema longo) e com vocabulário erudito e indígena.

No primeiro canto, o narrador descreve a taba Timbira, seus habitantes e o preparo da festa canibalística, que terá o jovem índio Tupi prisioneiro como prato principal. O segundo canto, conclui a descrição do preparo ritual e, como em um monólogo, o narrador fala das aflições do guerreiro Tupi, que será sacrificado. No terceiro canto, o chefe Timbira, devidamente ornado, se apresenta para iniciar o ritual e manda que o guerreiro Tupi conte quem é, fale sobre seus feitos heróicos e defenda-se. No quarto canto, o guerreiro Tupi declama o seu canto de morte. Relembra seus feitos e sua valentia, mas ao final, emocionado e em lágrimas, pede liberdade ao Timbira, para cuidar do pai alquebrado e cego, comprometendo-se a voltar para submeter-se e cumprir os ritos desta feita. No quinto canto, para admiração de todos, o cacique ordena sua soltura, entendendo ser tanto seu pedido, como seu choro, atos de covardia e, desse modo, desqualifica-o para o sacrifício. O guerreiro, que a princípio achou a reação do chefe generosa, percebe a situação de humilhação a que se expusera e segue ao encontro do pai na floresta. O sexto canto, trata do encontro do filho com o pai. O diálogo entre eles é entrelaçado pela percepção do pai de que o filho tinha estado prisioneiro. Frente à confirmação do filho, ambos partem para a tribo dos Timbiras a fim de sanarem o ato tão vergonhoso para o povo Tupi. No sétimo canto, o pai agradece ao chefe, mas desculpa-se por não poder aceitar a liberdade do filho e o entrega para o sacrifício. Entretanto, sob alegação de que os Tupis são covardes, o chefe dos Timbiras não permite a consumação do ritual, e o pai, envergonhado, maldiz o suposto filho covarde. Assim, neste oitavo canto, as palavras do pai eclodem com grande rispidez e raiva, atingindo o ápice do poema. No nono canto, o jovem guerreiro Tupi, enraivecido, lança o seu grito de guerra e enfrenta sozinho a tribo Timbira, em nome de sua honra para provar que é bravo e não covarde e, assim, digno de ser morto, ou seja, “I-Juca Pirama”. O chefe dos Timbiras reconhece a bravura do guerreiro Tupi dizendo: “assaz lutaste, e para o sacrifício é mister forças”. O pai, agora honrado, cai em pranto copioso - em lágrimas que não desonram. No canto final, o décimo, o cacique Timbira narra a história do guerreiro para outras gerações.

Como mencionado anteriormente, os **depoimentos** foram colhidos em entrevista semidirigida concedida à pesquisadora e em entrevistas que circulam na mídia (livros, jornais, revistas e entrevistas na TV).

A entrevista semidirigida foi gravada em fita de áudio e filmada simultaneamente, no dia 22 de novembro de 2002, no camarim do Teatro Faap, em São Paulo, e teve a duração de aproximadamente 45 minutos. Na apresentação do objetivo da entrevista, o sujeito foi solicitado a falar espontaneamente sobre o tema interpretação vocal e, posteriormente, a entrevistadora foi direcionando, por meio das seguintes perguntas:

1. Que tipo de análise o senhor costuma fazer para compor a voz da personagem ou escolher a voz para representar a personagem?
2. Que tipo de informação contextual usou? Fez pesquisa sobre o texto?
3. Como planejou as diferentes vozes?
4. Pelo fato de o CD ser realizado em estúdio, diferente do palco, quais as dificuldades o senhor encontrou?
5. Por não haver público, o senhor “pensa” nele? Fala para alguém? Quem?
6. Em que ano o senhor gravou “I-Juca Pirama”?

A entrevista pessoal foi transcrita ortograficamente e organizada de acordo com a temática tratada. Trechos de outros depoimentos dados pelo ator a diferentes meios de comunicação foram selecionados também de acordo com as referidas temáticas. Para organizar e facilitar a leitura, além de resguardar a fidedignidade, optamos por apresentar os dados dos depoimentos entremeados em discurso direto e indireto. Assim, alguns trechos da entrevista e citações do ator feitas à mídia serão mantidos em forma literal, e em outros momentos, não haverá o compromisso de preservar a “letra”, mas a transformação se integrará ao discurso citado (Paulillo, 1993), de forma a compor ao final um único texto sobre o processo de criação teatral no que diz respeito ao uso da fala e da voz.

No final dos depoimentos, serão tecidas as considerações deles despertadas.

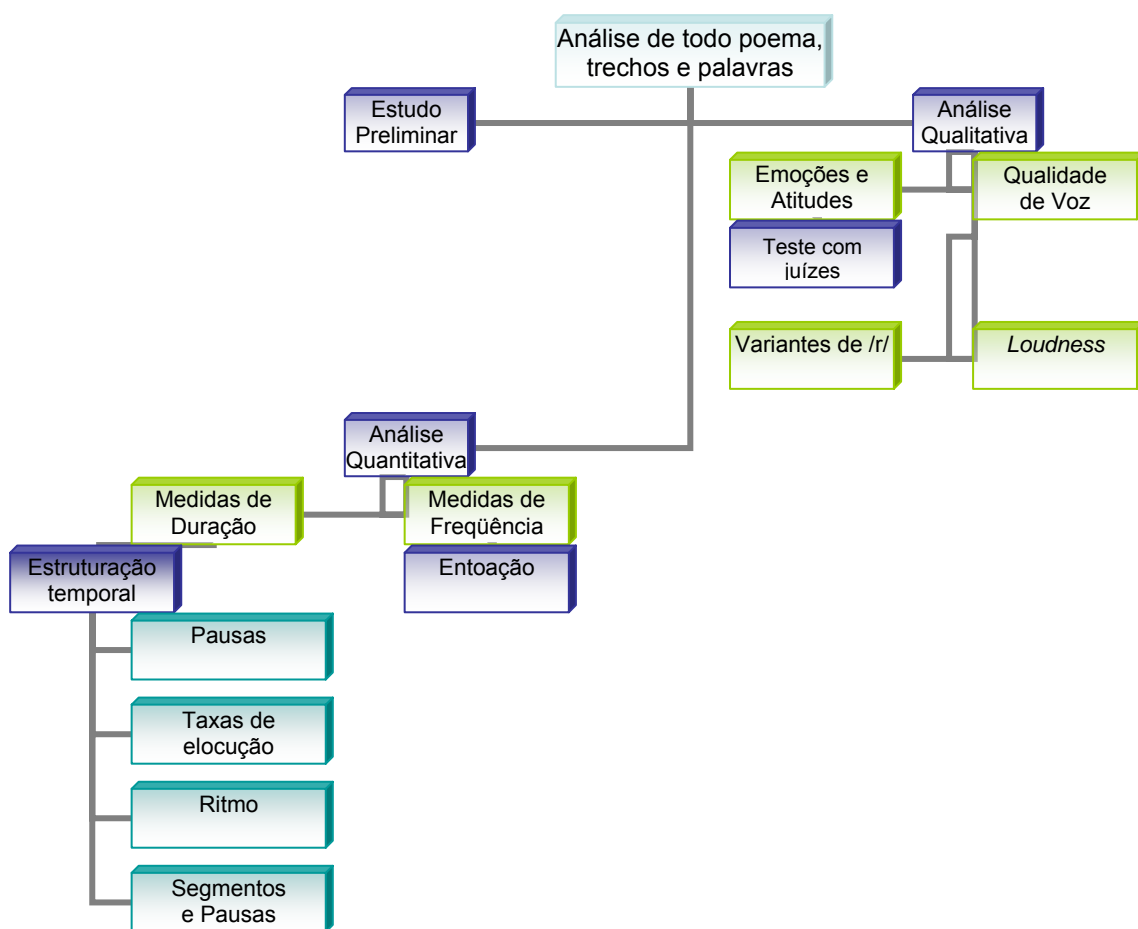
Nesse trabalho usamos a combinação das análises perceptivo-auditiva e fonético-acústica para a análise da gravação do poema. Num primeiro momento, realizamos um estudo preliminar para determinar a natureza das análises a serem realizadas e a escolha das partes do poema a serem investigadas. Esse estudo gerou análises da materialidade fônica na perspectiva qualitativa e quantitativa que ao final, foram pareadas com os efeitos de sentido.

As análises qualitativas abarcaram o estudo dos elementos simbólicos variados, inclusive das atitudes e emoções, das qualidades de voz, dos alofones do /r/ e da “*loudness*”, sendo que para a interpretação buscamos apoio na análise fonético-acústica. As análises subjetivas das atitudes e emoções foram realizadas, a partir de avaliações por teste de avaliação perceptivo-auditiva por juízes e por trechos da fala.

As análises quantitativas abrangeram os parâmetros de duração e f₀, medidos em ms segmentos, sílabas, GIPC¹⁷, silêncios, ruídos inspiratórios e enunciados. Analisamos os aspectos duracionais de elementos segmentais, rítmicos, de continuidade e de taxa de elocução e os aspectos entoacionais, medindo valores de f₀ em elementos vocálicos. A confrontação de contornos de duração e f₀ foi utilizada para a interpretação dos dados de análise prosódica.

Analisado o contexto e sua particularidade fônica, pudemos realizar o pareamento entre materialidade fônica, avaliada auditivamente e acusticamente e efeitos de sentidos, tomando como referência a literatura apresentada nos capítulos anteriores.

¹⁷ GIPC, *grupo inter perceptual center* ou unidade vogal-vogal (Barbosa, 2000).



2.1 Estudo preliminar do poema

A compreensão textual do poema foi o primeiro passo da análise dos dados. Segundo Firth (1969), vários elementos pertinentes no contexto devem ser considerados ao se analisar a situação de fala. O primeiro se refere aos traços dos participantes (pessoas, personalidades), tanto na ação verbal como na não-verbal. O segundo diz respeito aos objetos relevantes e, por fim, o efeito da ação verbal. Isso significa que o contexto de um ato de interação comunicativa abrange tanto o próprio ato e seu cenário, quanto o ambiente físico e social em que ele se dá.

Buscamos ainda referências na literatura sobre o autor e o poema. Realizamos um rigoroso estudo sobre o léxico empregado no poema, uma vez que a forma elaborada do vocabulário e da construção sintática dificulta seu pronto entendimento. Como produto final, tínhamos um mapeamento geral das falas de cada personagem e de suas emoções e atitudes, como o próprio ator define na entrevista: “quem fala com quem e o quê”.

As muitas escutas do material permitiram a familiaridade com a interpretação do ator e a percepção dos elementos salientes e suas relações com o sentido veiculado. Durante o processo de “escuta atenta” anotamos os tipos de variantes segmentais utilizadas, emprego de elementos prosódicos e relações entre as características da matéria fônica e dos sentidos, modalidades, atitudes e emoções.

Assim, pudemos fazer um guia para elegermos as passagens importantes que deveriam ser analisadas e particularizadas.

2.2 As análises qualitativas

Tendo em vista o referencial teórico adotado na escuta atenta do material, investigamos subjetivamente os elementos simbólicos, a partir de avaliações impressionísticas da fala, contando ou não com apoio da análise fonético-acústica. Numa exploração mais ampla elegemos como guia as **categorias do simbolismo sonoro** corporal, imitativo e sinestésico, conforme elencadas por Hilton *et al* (1994).

Num segundo momento, demos destaque para as emoções e atitudes, que foram mapeadas e classificadas segundo as diferentes personagens e em diferentes momentos. Essa classificação foi realizada em concordância da pesquisadora e da orientadora. Quando não houve concordância, solicitamos o

juízo de outras pessoas, não necessariamente fonoaudiólogas ou lingüistas, para compor este perfil global das emoções e atitudes.

Este tipo de metodologia é vastamente empregado e mostra credibilidade na seleção e classificação das emoções (Murray, Arnott, 1993; Bänziger *et al.*, 2001; Scherer, 2003), com maior confiabilidade quando realizada a partir de um protocolo, do que aleatoriamente (Scherer, 2003).

Mediante a dificuldade de se identificar uma emoção ou atitude usou-se o termo “não marcado”. Esse foi o termo que nos pareceu mais adequado que o termo “neutro” empregado em muitos estudos, referindo-se à existência de uma fala que não denota significado. Sabemos que uma fala neutra não existe de fato, pois no mínimo teríamos que distinguir a função informativa da função emotiva (Bolinger, 1985).

Do mapeamento geral das emoções e atitudes, selecionamos 19 diferentes trechos do poema, em que a palavra “filho” aparecia repetida (anexo 2). Por ser esta palavra, falada por todas as personagens e estar associada a diferentes emoções, foi escolhida para ser o centro de um **teste de avaliação perceptivo-auditiva de emoções e atitudes por juízes**, com experiência na realização desse tipo de teste. Esses trechos foram recortados várias vezes até atingir enunciados menores (ver anexo 4).

Contudo, com o objetivo de dar maior isolamento contextual à palavra, cinco dos enunciados apresentaram duas versões: uma versão de enunciado mais longo e outra mais curta, respectivamente identificadas. A versão mais longa é identificada pelo número simples e a versão mais curta é identificada pelo número acompanhado da letra “c” (de curto). Por exemplo, os números 9 e 9c, referem-se respectivamente, ao enunciado número 9 na versão longa e curta. Nessa condição tivemos os enunciados de números 9 (e 9c); 11 (e 11c); 15 (e 15c); 16 (e 16c); 19 (e 19c).

O enunciado 19c (“que é meu filho”) foi apresentado duas vezes e por isso há duas análises diferentes (19c1 e 19c2). Os enunciados 16 e 17 são idênticos, mas não são os mesmos trechos, pois tal frase é repetida no poema em dois momentos diferentes pela personagem do pai. O número total de enunciados apresentados aos juízes foi no total de 26.

Organizamos um protocolo de múltipla escolha com (anexo 3) 15 emoções e atitudes, selecionadas a partir do mapeamento geral realizado anteriormente, dispostas no papel em 26 blocos, sendo que em cada um destes blocos,

as quinze emoções e atitudes foram agrupadas de três em três.

Solicitamos que seis juízes (05 Fonoaudiólogas e 01 Linguísta) com experiência no julgamento de vozes e percepção da fala (membros do LIAACC - Laboratório de Análise Acústica e Cognição da PUC-SP) classificassem os estímulos auditivos, segundo as emoções e atitudes indicadas no protocolo. Os estímulos auditivos foram apresentados aleatoriamente em duas rodadas. Na primeira rodada, eram repetidos três vezes seqüencialmente e, ao final do teste, uma nova rodada dos estímulos (com uma única apresentação) serviu para confirmar as respostas dos juízes.

Os juízes deveriam escolher uma ou duas alternativas do protocolo para cada um dos estímulos e poderiam classificá-los em primeira ou segunda opção, conforme o que lhes parecessem mais relevantes. Em caso de dúvida, poderiam assinalar duas opções sem ordená-las. Para contabilizar as respostas, seguimos o critério de somar as respostas dadas em primeira opção com as apontadas de forma duvidosa pelos juízes.

O resultado final da primeira e segunda opção é apresentado por um par de números, no qual o primeiro se refere ao total de respostas dadas em primeira opção, mais a somatória das duvidosas. O segundo número se refere às respostas em segunda opção. Assim o par 5-1, por exemplo, significa que houve cinco referências em primeira opção (ou em dúvida) e uma referência na segunda opção (anexo 4).

As respostas foram organizadas e classificadas em tabelas de acordo com a emoção ou atitude preponderante. Finalmente, a análise fonético-acústica foi usada para a interpretação dos dados, especificamente, para a medição da f0 (média, máxima, mínima e extensão) e da evolução da f0 na frase.

A análise qualitativa auditiva contou com o apoio na leitura dos gráficos da onda sonora e de espectrogramas de banda larga das qualidades de voz e dos alofones do /r/. Para a avaliação perceptiva das **qualidades de voz** usamos o modelo de descrição fonética de Laver (1980, 2000), adaptado por Camargo (2002) para o Português Brasileiro (anexo 1). Como um modelo descritivo, com vasta literatura que o fundamenta e sistematiza a análise de base auditiva, o modelo é replicável e desta forma, juízes podem ser treinados a emitir julgamentos. Assim então, procedemos solicitando a um juiz a confirmação da avaliação descritiva da pesquisadora. Como o objetivo deste trabalho é correlacionar as emoções e as atitudes com determinadas

qualidades vocais e não avaliar o quanto um ajuste foi afetado, avaliamos somente os ajustes e não os graus da escala.

Por critério auditivo, as palavras contendo as **variantes de /r/** salientes acusticamente foram selecionadas. Tais palavras, por vezes, apresentavam carga semântica relativa à expressão de emoções e atitudes, como por exemplo, “horror”. Contudo, outras não apresentavam tal conotação como, por exemplo, “terra”. Para o estabelecimento de comparações entre produções de uma mesma palavra, escolhemos palavras que se repetiam em diferentes contextos emocionais, como por exemplo, rito, terror, covarde, guerreiro, morrer e terra.

Os trechos onde as palavras escolhidas se inseriam foram ouvidos e as emoções foram categorizadas (pela pesquisadora e por um juiz) em alegria, desprezo, medo, raiva, ódio, ansiedade, tristeza e não marcado.

A categorização das variantes também foi realizada pela pesquisadora e por um juiz, auditivamente e com apoio da análise fonético-acústica. A análise dos dados contemplou também as medidas de duração da palavra e dos seus segmentos e medidas de f_0 da vogal tônica, anterior ou posterior a variante. Pela impossibilidade de se medir o período de obstrução e o início do segmento plosivo em início de palavra, este foi desconsiderado na medida da duração total da palavra (T).

Como a intensidade é um parâmetro de difícil pesquisa, dada as condições exigidas para captação do som, que requerem isolamento do ruído ambiental e controle da distância do microfone, realizamos a análise perceptivo-auditiva, classificando o **loudness** em seis níveis: fraco, médio-fraco, médio, médio-forte, forte e intenso. O contorno de intensidade e a amplitude do sinal (visto na forma da onda) nos auxiliaram na classificação e na exemplificação desse parâmetro.

2.3 As análises quantitativas dos parâmetros de duração e f_0

Da investigação perceptivo auditiva selecionamos alguns trechos do Ato Teatral para serem analisadas à luz da Fonética Acústica. A análise Fonético-acústica refere-se à variação dos três parâmetros principais, a frequência fundamental (f_0), intensidade (I) e a duração. Uma série de estudos experimentais demonstra que as medidas que melhor carregam a informação emotiva são a frequência fundamental e a duração, assim como a confrontação de ambos. Os achados de inúmeras pesquisas

acústicas foram sintetizados por Fónagy (1983); Murray, Arnott (1993) e Scherer (2000, 2003) e nos guiaram na análise dos dados desta sessão.

O programa computadorizado usado foi o *Praat*, versão 4.2.18, disponível livremente no site www.praat.org. O poema foi gravado em julho de 2002, em estúdio de som profissional, sem interrupção e, portanto, não apresenta edição. Como o arquivo original estava em formato MP3, foi realizada a conversão de dados para arquivo do tipo wav, no programa Dell Jukebox Music Match.

Para dar início à análise dos dados, o primeiro passo foi recortar o poema em arquivos menores, para facilitar o trabalho com um arquivo de 21,29s. Para cada trecho analisado, outros recortes foram necessários, segmentando em enunciados, palavras, sílabas ou segmentos. O segundo passo foi gerar as camadas que serviram para anotações. Na figura 1 podemos observar como o programa apresenta índices acústicos e o resultado final da segmentação nas camadas geradas pelo programa. Há sincronia entre a forma da onda, espectrograma, as curvas de intensidade (em amarelo) e de frequência fundamental (em azul) e pode-se gerar o número de camadas que se desejar e escrever nelas. No exemplo, temos as camadas com segmentos, sílabas e enunciados. As duas barras na parte baixa da figura se referem à duração da janela visível e à duração total do arquivo.

Para ilustrarmos os fenômenos, tabelas e gráficos foram elaborados e algumas figuras retiradas diretamente do programa *Praat*

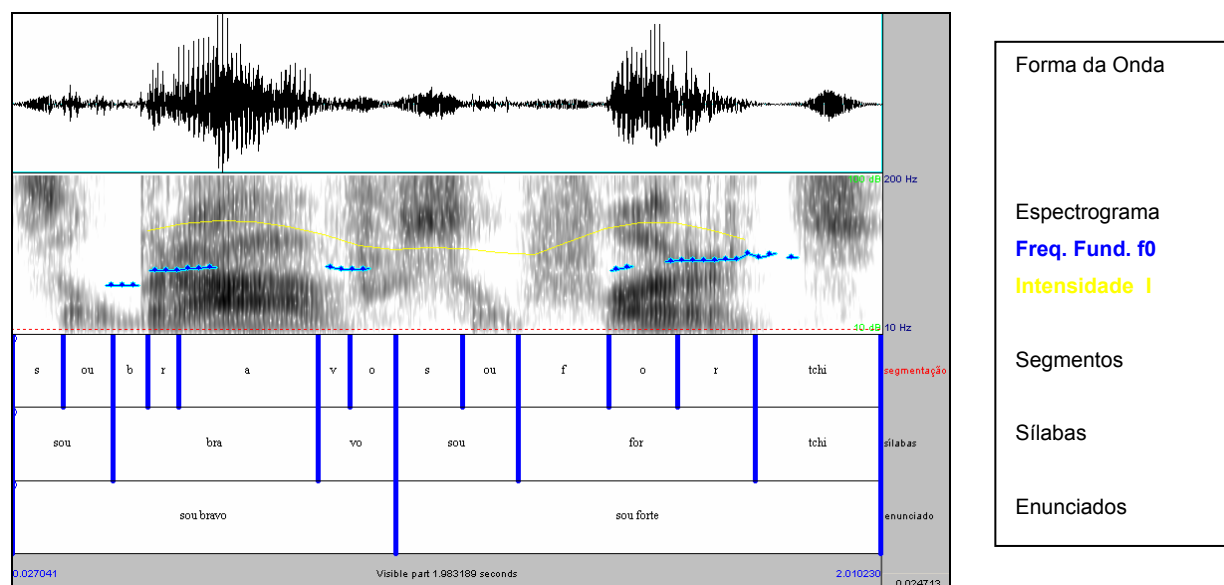


Figura 1 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA, CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO DO ENUNCIADO “SOU BRAVO SOU FORTE” EM TRANSCRIÇÃO ORTOGRÁFICA, CAMADA DE DIVISÃO DAS SÍLABAS, CAMADA DO ENUNCIADO E DURAÇÃO TOTAL DO ENUNCIADO

Medidas de duração

As medidas de duração foram extraídas em silêncios, ruídos inspiratórios, segmentos, sílabas, GIPC e enunciados, para análise da continuidade da fala e pausas, dos aspectos segmentais, rítmicos e taxa de elocução e articulação.

Para realizar as medidas de silêncios, pausas respiratórias e segmentos (vogais e consoantes) foram considerados, conjugadamente à forma da onda, o espectrograma de banda larga, os formantes (marcados automaticamente) e a informação auditiva para diminuir o número de erros possíveis de ocorrer, uma vez que nem sempre o sinal de fala é claro.

O critério usado para se considerar **pausa** foi a interrupção do fluxo audível por um período maior ou igual a 200ms, o que segundo Laver (1994) caracteriza uma pausa silenciosa. Muitas vezes, no *corpus*, o silêncio apareceu conjugado com a obstrução de uma plosiva ou com o ruído inspiratório. Nessa condição, realizamos a medição de todas as pausas maiores que 200ms apresentadas no quadro 3, conjuntamente com as pausas perceptivas. Ambas marcam segmentação temporal do poema realizada pelo ator. Analisamos ainda as pausas de mudanças de turno no diálogo entre duas personagens (entre o chefe e o guerreiro no canto V e entre o pai e filho no canto VI, ver anexo 5) e das pausas ocorridas intrapersonagem, para se investigar as pausas respiratórias e expressivas. Para esse propósito, escolhemos dois trechos de reflexão do pai, nos cantos VI e no canto IX (trechos 1 e 2 do anexo 6).

Para se medir um **segmento** é preciso escolher os eventos do sinal que marcarão os limites do segmento, como, por exemplo, o início do vozeamento, o início da fricção ou o *burst* (ruído plosivo) de uma consoante. Outra decisão é escolher se a transição será adicionada ao segmento anterior ou posterior. Neste trabalho, a metodologia adotada foi manter a transição acoplada ao segmento posterior e incluir a duração do silêncio que precede uma consoante plosiva na duração total da consoante, quando em coarticulação.

Entretanto, quando a consoante plosiva estava precedida por silêncio maior que 200ms, não foi possível manter o mesmo critério, uma vez que a interrupção da continuidade da fala, ou seja, o tempo não audível, seria o tempo de duração do silêncio da pausa mais o tempo de duração da obstrução dos articuladores. Nesses

casos, marcamos o limite da pausa no início da sonorização da plosiva (*burst*), quando foi possível obter esta informação de forma clara no espectrograma. Caso contrário, o início da sonorização foi delimitado a partir do ruído transiente gerado pela soltura da obstrução total entre os articuladores. A figura 2 ilustra esta condição.

Os segmentos receberam uma etiqueta de transcrição ortográfica (ver figura 1 e 2), sendo que ao final da divisão das durações foi gerada uma tabela em segundos, que transportada para o programa Excel, teve seus valores transformados em milésimos de segundos.

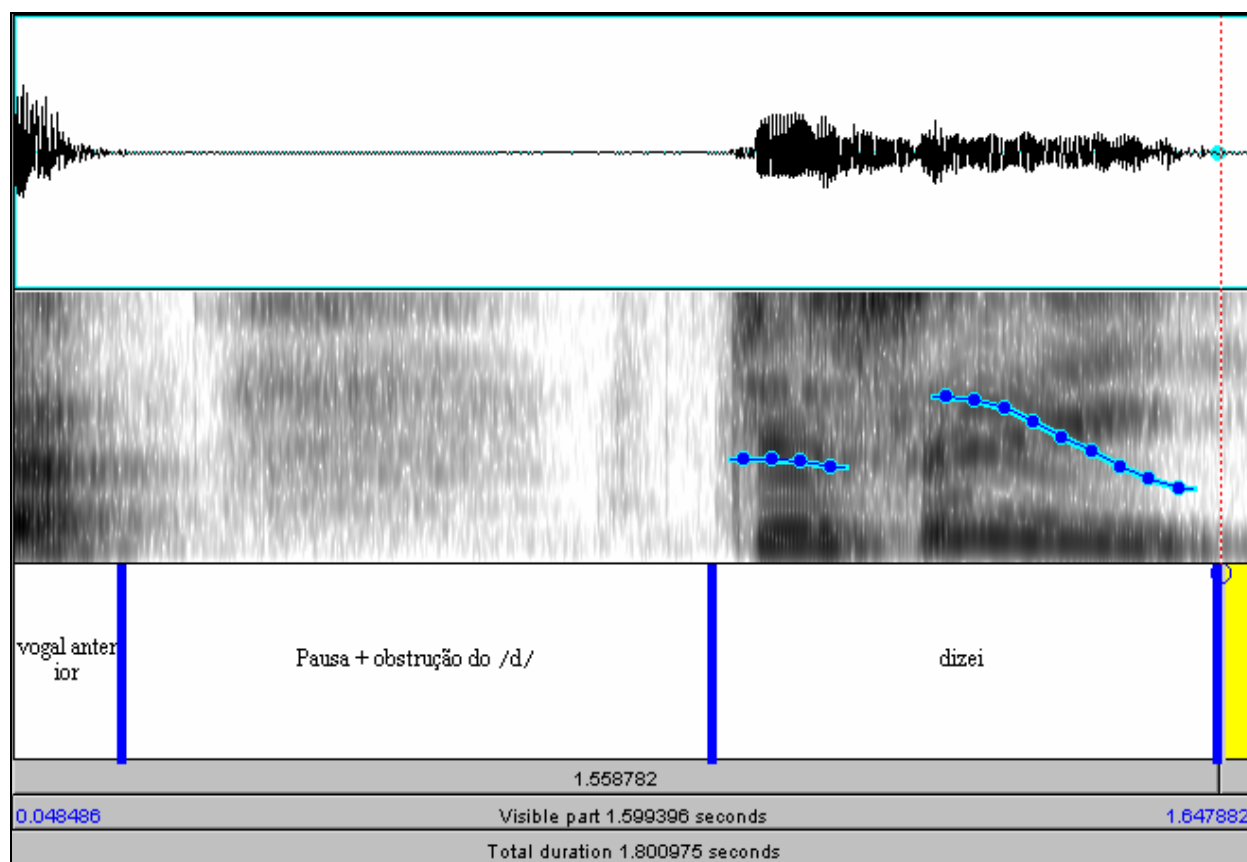


Figura 2 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA E CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO QUE DO ENUNCIADO "DIZEI" MOSTRAM A PRESENÇA DE RUÍDO INSPIRATÓRIO E OBSTRUÇÃO DOS ARTICULADORES NA PLOSIVA

Para **análise das taxas de elocução e de articulação** usamos dois trechos de um mesmo gênero discursivo: descrição, escolhidos na análise perceptiva para representar a taxa média e rápida (anexo 7). O primeiro trecho é a descrição da taba (Canto I) e o outro a descrição da batalha entre o filho Tupi e os guerreiros Timbiras (Canto IX). Desses trechos foram extraídos as durações dos segmentos e os valores percentuais do tempo dos enunciados e das pausas, a taxa de elocução e de articulação média e rápida, para estabelecer comparação entre elas. Para calcular a TE

realizou-se a razão entre o número de sílabas e o tempo total da fala, incluindo as pausas silenciosas, perceptivas e preenchidas e os prolongamentos silábicos. Para a TA excluem-se as pausas silenciosas e preenchidas por inspiração ruidosa.

Um problema a ser considerado nos cálculos das taxas de elocução e articulação são as ressilabificações que ocorrem na fala durante a co-articulação, muitas vezes gerando dificuldades de se estabelecer os limites entre os segmentos e, portanto, não definindo claramente a duração silábica. Uma opção metodológica seria segmentar a fala considerando os *onset* das vogais, de forma que as variações duracionais dadas pelos acentos e pelas ressilabificações estariam preservadas. Esse intervalo de tempo contendo um número definido de realizações de segmentos e silêncios formam o GIPC (Barbosa, 1996). O número resultante da razão do GIPC, por tempo, expressa a velocidade da fala. O GIPC é, então, composto pela rima de uma sílaba e o ataque da sílaba seguinte, porém devido à impossibilidade de se marcar o fechamento dos articuladores no início de um enunciado de primeiro segmento plosivo, o qual não será computado.

Exemplificamos na figura 3, como apoio com o enunciado “propagando quantas vagas de povo enfurecido”, de 16 sílabas, com duração total de 3,161s. A taxa de articulação do enunciado em sílabas por segundo é igual a 5. Para se calcular em GIPC por segundo, devemos proceder da seguinte forma: é preciso segmentar em GIPC (marcando o *onset* da vogal) e excluir os segmentos consonantais do início do enunciado (pr) e o vocálico do final do enunciado (o). Assim realizado, a soma total é de 14 GIPC em 2,935s. A taxa de articulação em GIPC será a razão número de GIPC pelo tempo (14 por 2,935s), ou seja, 4,7 GIPC por segundo.

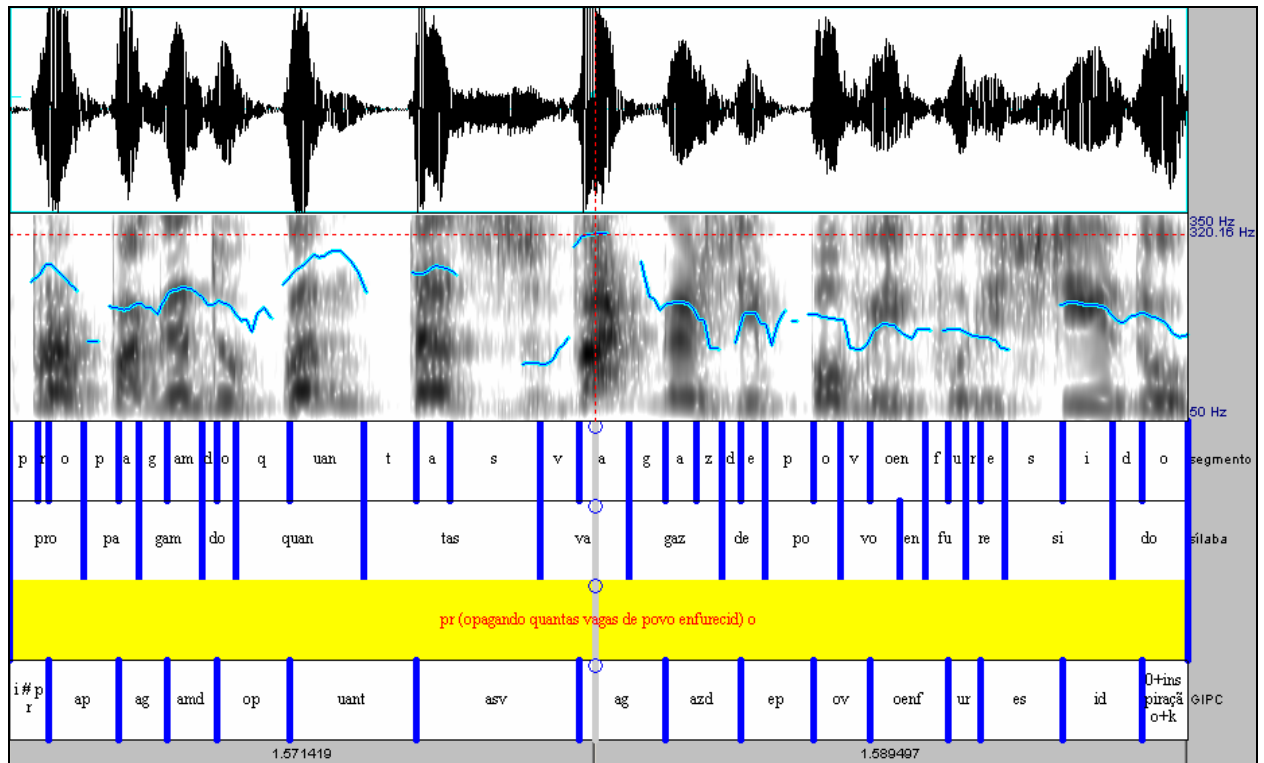


Figura 3- TRAÇADO DA FORMA DA ONDA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA, CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO DO ENUNCIADO “PROPAGANDO QUANTAS VAGAS DE POVO ENFURECIDO” EM TRANSCRIÇÃO ORTOGRÁFICA, CAMADA DE DIVISÃO DAS SÍLABAS, CAMADA DO ENUNCIADO TOTAL E CAMADA DE DIVISÃO DO ENUNCIADO POR GIPC.

O cálculo da força de acoplamento entre os osciladores silábico e acentual indicará o tipo de **ritmo** do enunciado analisado. As relações entre o número de sílabas no grupo acentual e a duração do mesmo podem ser expressas numa reta. Se há equivalência na influência do oscilador silábico e do acentual, todos os segmentos que compõem o enunciado estão sujeitos ao mesmo alongamento ou compressão. Entretanto, a força de acoplamento (r) pode dominar para um ou outro e, nesse caso, a relação deixará de ser unitária e passa a ter tendência silábica ($r < 1$) ou acentual ($r > 1$).

O fator de alongamento/compressão é a duração normalizada (z-escore) que independe da duração intrínseca de seus segmentos. O z-score do enunciado é uma medida da distância (em unidades da soma dos desvios-padrão dos segmentos) da duração da unidade rítmica mínima (UPRM) em relação à soma das durações médias dos segmentos que a formam (componente microrrítmico da fala).

Segundo Barbosa (1999, 2000), é preciso inicialmente delimitar os grupos acentuais do enunciado a ser analisado. Para tanto, é preciso marcar os acentos a serem analisados e excluir as anacruses (sílabas não acentuadas) e o *off set* da frase (parte não acentuada do final da frase). De posse do número de sílabas por grupo

acentual e da duração dos mesmos, realiza-se a razão entre o número de sílabas e a duração para cada um dos grupos acentuais que compõem o enunciado. A média entre tais resultados será o z-escore (ver coluna 4 do quadro 5 e 6). A divisão do z-escore por cada valor individual dos grupos acentuais será a força de acoplamento (r).

Medidas de freqüência fundamental

Para as medidas de freqüência fundamental foram usados os mesmos critérios na seleção dos pontos de extração, realizados automaticamente ou por extração manual. Foram consideradas exclusivamente as vogais vozeadas, posicionadas em início e final de enunciado e os pontos máximo e mínimo. Quando necessário representar o contorno, foram medidos os valores altos e baixos de f_0 na frase, sinalizando “*pitch accent*”. Algumas vezes, tais proeminências foram assinadas no texto com o tipo de letra sublinhado. A extensão de f_0 foi calculada pela subtração dos valores máximo e mínimo e aparecem no texto expressa em Hz.

Para a extração de forma automática, por meio do extrator da freqüência fundamental do programa acústico (chamado imprecisamente na análise acústica de “*pitch extractor*”, porque o que é extraído é a freqüência fundamental), é preciso checar se as marcações dos pulsos foram realizadas corretamente, estabelecendo um paralelo entre a forma da onda e a espectrografia, certificando que os segmentos marcados são vozeados e com a onda regular.

A extração manual foi realizada em situações nas quais não foi possível a marcação dos ciclos pelos pulsos do programa, seja por erro do programa ou pela irregularidade da onda, como comentado anteriormente. A forma da onda auxiliou na escolha de ao menos dois ciclos regulares para que a razão do número de ciclos pela duração expressasse a freqüência.

Quando necessário descrever a evolução de f_0 , a extração se deu em outros pontos dentro das vogais, (além do inicial e final) como no centro, ou em ao menos três pontos, quando em vogal alongada. Os contornos entoacionais foram descritos em nivelado, ascendente, descendente, ascendente-descendente, descendente-ascendente.

A ARQUITETURA DO ATO TEATRAL

“.... eu passo por cima de uma pausa, dou um ritmo mais apressado àquela frase e tudo soa de uma forma diferente da véspera ou do dia subsequente. Então, quer dizer que me fascina isso... essa possibilidade de com as mesmas palavras, pensando nas mesmas intenções do autor, a gente conseguir variar tanto, mudar tanto. Isso é que me fascina é uma vontade interior de mudar, de variar, de descobrir novas facetas, novas possibilidades do texto” (Autran, 2002).

Com o objetivo de apresentar o posicionamento do ator, sujeito dessa tese sobre o processo de criação de personagens e estabelecer interlocuções com a prática da expressividade realizada pela Fonoaudiologia, esta sessão conterà uma primeira parte com depoimentos do ator, e posteriormente, as considerações despertadas por eles.

Indagado sobre o trabalho de interpretação vocal, especificamente, sobre o tipo de análise que ele costuma fazer para compor a voz da personagem, responde que a última “coisa” na qual pensa é na voz da personagem. Afirma que, quando idealiza uma personagem, pensa como ela é num todo: fisicamente, se tem algum tique e quais são eles, ou se é uma personagem absolutamente parecida com ele mesmo.

Segundo ele, preocupa-se em fazer a personagem, em dar vida de forma intuitiva para aquilo que ele imagina que seja a personagem. Cita como exemplo, o espetáculo Quadrante, que faz há doze anos. Nele diz textos em prosa e alguns poemas. Realiza um poema de Carlos Drummond de três maneiras diferentes, mas nunca pensou se a voz sai diferente nessas interpretações.

Afirma que, se o orador fala bem, ele faz pausas, faz ritmos diferentes na frase, para criar interesse para quem está ouvindo. “O ator monocórdico é muito chato... é muito chato ouvir uma frase inteira no mesmo tom de voz, no mesmo ritmo. Esta é uma questão apenas de saber ou não saber representar”. Nunca pensou nisso como técnica. Pensa que é instintivo, que a personagem vem do texto, que o que se estuda é a personagem como ela é. Para ele é difícil tanto imaginar se a personagem tem uma voz diferente da sua, como fazer vozes diferentes. Conclui que nunca pensa em vozes diferentes.

Responde à colocação da entrevistadora sobre uma declaração dada à imprensa: o fato de ter encenado muitos anos o espetáculo “Quadrante” fez as coisas que eram “engraçadas ficarem mais engraçadas e as coisas que eram tristes ficaram mais tristes”, diz que tanto faz estar rouco ou com a voz ótima que o espetáculo funciona, pois isso não tem nada a ver com a voz. “Pensar somente na voz é menosprezar a inteligência do ator. Se o ator é completamente desprovido de inteligência, a intuição dele vai até um certo limite, enquanto que se ele é mais

inteligente, a sua intuição vai mais longe, atinge mais, mas é tudo uma questão de ter talento para fazer teatro, ter jeito para teatro. Ter talento ou não ter”.

Pensa que sua interpretação mudou muito, durante a carreira. Refere que “todo mundo” acha que é uma carreira muito longa, mas que ele tem a impressão que “começou ontem!... acho curtíssima, queria que fosse maior e... se eu não tivesse melhorado nada, seria uma tristeza, né?! Eu acho que eu melhorei como ator sim”.

Defende que se pode ensinar a alguém o que é um valor de uma pausa, o valor de um ritmo de uma frase, o valor da colocação de voz, da impostação vocal para não ficar forçando a sua voz e ficar rouco, mas o que foi chamado de interpretação vocal vai ter que depender do talento que o ator tem ou não.

Ao fato de estar num estúdio e não ter palco e platéia refere que imagina como se estivesse dizendo num palco, embora não exatamente. Diz que se concentra no texto e tenta se introspectar, colocar aquele texto dentro dele... “Quando eu estou no estúdio eu me concentro, então, eu me interiorizo como eu faço no palco, a mesma coisa”.

Relata que para construir suas personagens, usa a imaginação. Acredita que tendo mais inteligência, mais cultura, a imaginação voa mais e se tem um referencial muito maior. “Acho que é muito mais autêntico o louco que você tem na imaginação do que o louco que você copia ... como a gente lê que grandes atores americanos fazem ... quando vão representar um louco, se internam num hospício para estudar bem... Não é reprodução da vida, mas é claro que você conhece um pedreiro, você conhece um escritor, você já viu um...você conhece pessoas, mas isso não significa imitar. Eu acho que imitar é sempre prejudicial no teatro”.

A este respeito, reflete que

“o material que nós, atores, trabalhamos são a imaginação e a sensibilidade, principalmente a imaginação. O ator imagina a personagem. Agora, onde ele vai descobrir essa personagem dentro de si? Aí você tem razão, ele pode ter de entrar em um terreno virgem. Às vezes tem de tocar em pontos de si mesmo em que nunca tocou. São lugares escolhidos, que você pensou que nunca tivesse dentro de sua cabeça. De repente, eles explodem, vêm para fora e funcionam” (Autran; Guzik, 1998: 154).

Voltando à entrevista, o entrevistado afirma que as quatro personagens do texto “I-Juca Pirama” foram compostas de acordo com o texto. Perguntado se ele estudou cada uma das personagens do texto separadamente, respondeu que imaginou um índio herói, bom, que se sacrifica pelo pai, um pai maravilhoso, mas com um código de honra pré-estabelecido; imaginou o chefe dos Timbiras como um homem violento, forte. Afirma que não pensou na voz em nenhum momento. Declara que os momentos de suavidade, rispidez e austeridade do ato teatral “I-Juca Pirama”, não têm nada a ver com voz e sim com as necessidades psicológicas e intelectuais da personagem. “Se você vai fazer um homem, por exemplo, um personagem de um alto nível intelectual, um escritor, dificilmente você vai usar um tom de voz que você usaria se fosse fazer um pedreiro, é diferente, mas não tem uma técnica para isso, não existe... nem poderá existir, graças a Deus!”.

Conta que gosta muito de fazer carreiras longas de peças no teatro, porque a cada dia “eu vou descobrindo coisas diferentes no meu texto, então, eu descubro que de repente eu faço uma pausa. E essa pausa, cria um interesse extraordinário para o que vem depois. Às vezes, eu passo por cima de uma pausa, dou um ritmo mais apressado àquela frase e tudo soa de uma forma diferente da véspera ou do dia subsequente. Então, quer dizer que me fascina isso... essa possibilidade de com as mesmas palavras, pensando nas mesmas intenções do autor, a gente conseguir variar tanto, mudar tanto. Isso é que me fascina... é uma vontade interior de mudar, de variar, de descobrir novas facetas, novas possibilidades do texto”.

Afirma que em teatro tem-se tempo de se aprofundar na personagem durante os ensaios e até durante a carreira da peça. O ator “*melhora, fica mais livre, tenta, descobre, experimenta, escolhe, vai fundo*” (Autran; Guzik, 1998: 152).

Indagado sobre como faz quando é em gravação de CD por ser de uma vez só, respondeu que não estuda o texto, não interpreta, ensaia em casa. No entanto, “I-Juca Pirama” é um poema que ele disse muitas vezes inteiro no palco, no espetáculo, Espetáculo Individual de Paulo Autran (“um nome, aliás, muito infeliz, né?!”), representado entre 1957 e 1967 (por 10 anos) e estudou bastante o texto...“esse espetáculo começava com I-Juca Pirama, eu gostava muito de dizer e disse inúmeras vezes... há muitos anos que eu não digo mais, mas eu dizia o poema inteiro no palco”.

A gravação do CD ocorreu em junho de 2002 e, perguntado como foi retornar ao texto, afirmou que, apesar da experimentação que tinha, fazia uns trinta

anos que não falava o poema, por isso leu, mas “sabia de cor”. Conta que realizou um estudo tão apurado do poema, que estava muito presente na sua cabeça o que tinha pensado a respeito do poema. Conta que em seu estudo analisa quem responde a quem, e quais as razões, porque uma frase é agressiva, e esta frase é para agradecer. Quais as razões, as motivações do texto.... “é um poema super romântico, né?!”

Perguntado se ele tinha observado que falta uma parte da estrofe no CD, ele afirma que às vezes faz uns cortes, propositalmente e justifica: “Eu cortei um pedacinho sim, do texto do “I-Juca Pirama”, em benefício de uma dramaticidade maior, porque aquele... trechinho é meramente descritivo e retarda o acontecimento que é inicial que é o canto de morte, do guerreiro preso; então, diminuiu um pouco esse intróito”.

A entrevistadora observa que, quando se ouve outras faixas do CD, percebe-se que a sua interpretação do poema “I-Juca Pirama” é muito forte e muito interpretativa. Pergunta se ele acha que a experiência em gravar (discos e CDs) juntamente com a experiência anterior de representação do poema facilitou a interpretação e o deixou mais à vontade.

Ele responde que é possível, mas que “I-Juca Pirama” é um drama, um drama com personagens, é uma peça de teatro completamente montada, e é por isso que sua interpretação é mais teatral.

Estimulado a dizer se considera a poesia um monólogo por tê-la realizado sozinho, embora com apoio do texto, responde que não é um monólogo, porque tem várias personagens. É sim “um ato, é um drama em um ato”. Define como monólogo um “espetáculo feito por um intérprete só, um personagem só, com princípio, meio e fim. O “Quadrante” é um espetáculo que eu faço sozinho, não é um monólogo são várias coisas totalmente diferentes. Eu digo prosa, eu digo poesia, conto histórias, então não é um monólogo. É um espetáculo solo, mas não é um monólogo”. É um show.... Assim, se contrapõe à idéia de chamar de monólogo um texto com várias personagens interpretados por um único ator. Acha que “I-Juca Pirama” é “uma peça em um ato, uma peça em verso, é um ato em verso”.

Afirma a Guzik que “Quadrante” não é um monólogo, é uma junção de vários escritos literários, em prosa e poesia.

”Não há melhor exercício para um ator do que interpretar um texto escrito só para ser lido. É outro tipo de esforço. Você tem a questão do ritmo, de como

transmiti-lo ao vivo para uma platéia. É fantástico. A valorização da palavra é diferente da de um diálogo. O diálogo é escrito para ser dito, e aquele texto, não!” (referindo-se ao discurso de Marco Antonio, da peça Julio César, de Shakespeare) e, continua dizendo que “é lógico também que escolhi coisas dizíveis. Mas Guimarães Rosa, todo mundo acha que não é dizível e, no entanto, funciona extraordinariamente bem em “Quadrante””. (Autran; Guzik, 1998: 126).

A entrevistadora observa que as passagens entre as personagens de “I-Juca Pirama” são muito rápidas (“eu imaginei que não tivesse edição no CD – Ah! Não tem mesmo”) e as vozes são muito marcantes e diferentes e solicita que ele fale sobre como é mudar de personagem de forma tão rápida, sendo uma única pessoa.

Assim vai respondendo: “o Gonçalves Dias está descrevendo como um índio, ouve a maldição do pai e, então, resolve enfrentar os guerreiros.. o texto fala que eles se enovelam. A descrição da batalha é terrível, terrível, terrível. Basta!!! Clama os chefes dos Timbiras. Se o “basta” não vem forte e alto, ele não consegue interromper aquela batalha.. É uma coisa lógica” ... é outra personagem... de uma descrição de uma batalha violenta, violenta, violenta, violenta, alguém vai e interrompe!!! Tem que interromper com um grito”.

Perguntado se acha que ter uma marca forte para entrar em outra personagem é mais fácil do que numa situação de conversa, como no trecho de diálogo, entre o filho e o pai, responde que “entre o filho e o pai a conversa é muito mais piano. Não tem esse problema de violência. Quando ele chega já todo pintado de prisioneiro, conversa com o pai e descobre que está com as tintas... é uma conversa de pai e filho... e o pai começa a ter suspeitas terríveis e, quando ele diz que o soltaram por pena dele, o pai resolve levar o filho de volta.... é muito... coisa só mesmo de um código de honra que não existe mais e que nem poderia existir, né?! que pai que vai levar o filho para ser executado? Deus me livre!! É uma das coisas românticas e é muito bonito, né?! Sentimental e bonito”.

Sobre interpretação pensa que “cada ator vai ter a sua maneira de representar e não é!...é impossível você dizer: “agora com dois graus a mais de volume na voz você vai conseguir dar a impressão de sinceridade.... Isso não adianta. Lembrome do tempo da Vera Cruz: tinha um sujeito que tinha um livrinho de como interpretar.... tinha assim “cara de ciúme”, tinha a expressão do ciúme, a expressão da

inveja, a expressão da raiva, a expressão da alegria... era a coisa mais cômica que você possa imaginar. A mesma coisa é você querer pensar que é possível botar na cabeça de um ator como ele usar a voz para obter um efeito x ou y. O importante é a sinceridade, é vir de dentro e o ator acreditar naquilo que está fazendo, só isso!”

A entrevistadora pergunta se o treino de técnica vocal é importante. Responde que impostar a voz é importantíssimo, mas “se você ensinar voz triste para alguém, esse alguém é melhor não fazer teatro... se ele precisa aprender o que é voz triste, é melhor ele não fazer teatro jamais... expressividade o ator pode treinar. Ele pode melhorar sua expressividade, mas não se ensina expressividade para ninguém. É praticamente impossível”.

A este respeito, conta a Guzik que aos 29 anos fazer o rei Creonte (personagem de 60 anos) foi um grande desafio, contudo o tem como uma das personagens que mais o realizou, porque, embora entendesse a sutileza que o diretor queria para passar autoridade, o desencanto com a vida e seu ceticismo, não conseguia.

“Um dia, em casa, passando o texto em voz alta deu-se o estalo! De repente, me vi liberto das inflexões e do ritmo que dava às frases. Percebi que até então as frases eram uma armadura que eu tinha construído à minha volta e me tolhia completamente. Eu estava preso nas minhas próprias inflexões, a música, digamos assim, que eu imprimia ao texto. Percebi então que o ator é dono das palavras. Que elas nunca podem tolhê-lo e que ele faz com elas o que quiser... um texto que já foi discutido à exaustão e decorado fica mais difícil. A tendência de noventa por cento dos autores é repeti-la sempre da mesma forma. Quebrar essa forma que virou uma fôrma, foi uma vitória” (Autran; Guzik, 1998: 68-9).

1.1 Considerações sobre os depoimentos

Uma das questões que a entrevista nos coloca é o quanto a expressividade pode ser “treinada e aprimorada” em oposição a ser ensinada, conforme as palavras do sujeito. Esta reflexão se impõe principalmente porque esta tese foi concebida e movida inicialmente a partir das minhas insatisfações e necessidades do fazer fonoaudiológico com profissionais da voz. Se, por um lado, as

regras para o bem falar me incomodavam, por outro, também havia um desejo de que os frutos desse trabalho se revertissem à prática fonoaudiológica.

Podemos refletir sobre a preparação de oradores tomando de empréstimo experiências do teatro, ao revermos conceitos e métodos de preparação de atores, que foram, sem dúvida, baseadas na concepção de teatro.

O teatro como contemporâneo e, ao mesmo tempo, descendente da Oratória teve o treinamento tradicional pautado na declamação, em detrimento à atuação, onde não se representa uma situação, “tira-se” o texto (Aslan, 1994). Foi justamente o sistema de Stanislavski (1970) que direcionou a preparação do ator, valorizando as suas emoções, donde a materialização física da personagem surge espontaneamente, desde que se tenham estabelecidos os valores internos certos. O posicionamento de Stanislavski vem ao encontro, como vimos no capítulo sobre estilística, das mudanças de paradigmas que ocorreram no final do séc XIX e início do séc XX, que valorizaram a expressão subjetiva e o conteúdo.

Ao tomarmos as palavras do entrevistado “ao pé da letra” sobre a impossibilidade de se ensinar a ser expressivo, pode parecer que só há um caminho para as técnicas de preparação do ator. O próprio Stanislavski, entretanto, aponta a comunhão entre duas possibilidades. Afirma que um caminho se assenta na construção das circunstâncias internas, da gênese, ou seja, da criação de toda a história de vida, das atitudes, dos gostos e atividades da personagem que será representada, enquanto outro caminho, que não exclui o primeiro, supõe que as caracterizações físicas podem fornecer ao ator subsídios para a criação interior da personagem.

No âmbito fonoaudiológico, técnicas são empregadas para promover mudanças no comportamento verbal. É fato conhecido e reafirmado, inclusive por nós em outras publicações (Viola, 1992, 1996), que o uso da técnica pela técnica (ou nas palavras do nosso sujeito, “imitar ou treinar como um manual de instrução”) não leva à apropriação de um novo comportamento. É necessário um fazer terapêutico refletido, cujos atos terapêuticos são fundamentados nos desejos e buscas do sujeito. Somente neste ponto de vista é possível o fonoaudiólogo contribuir com o crescimento do cliente que, mesmo procurando um fazer técnico fora do contexto terapêutico, a saber, em assessoria, não deixa de propiciar o seu encontro consigo mesmo, como sujeito de suas ações.

A afirmação do entrevistado de que um bom ator necessita ter inteligência, intuição e talento, aproxima-se dos posicionamentos em questão, uma vez que há reconhecimento de que é no encontro com o subjetivo que as técnicas funcionam. Pensamos que semelhante a uma bailarina ou a um samurai, as técnicas devem ser incorporadas, apropriadas para serem parte do indivíduo. No teatro, além do trabalho de preparação do ator, como afirma o entrevistado, esta construção é feita experimentalmente, nos ensaios e pelas apresentações repetidas do texto.

As considerações do entrevistado sobre a impossibilidade de dissociar a construção da fala (ou da voz) da personagem, das intenções do autor e do sentido do texto, nos remetem aos meandros do ato de interpretar, seja ele um texto, uma produção artística ou uma fala. Cada relação entre o autor/leitor ou ator/espectador leva a uma nova direção, cada ato interpretativo é pautado numa significação histórica pessoal. Os elementos do texto, descritos e narrados pelo autor, fornecem pontos de ancoragem para o ator resgatar sócio-histórica e culturalmente os elementos para compor sua personagem; contudo, não é só isso.

Segundo Pavis (1999), o ator situa-se no âmago do acontecimento teatral, é o vínculo vivo entre o texto do autor (diálogos ou indicações cênicas), as diretivas do encenador e a escuta atenta do espectador; ele é o ponto de passagem de toda e qualquer descrição do espetáculo, mas se constitui enquanto tal desde que um espectador exterior o olha e o considera como "extraído" da realidade ambiente e portador de uma situação, de um papel, de uma atividade fictícia ou pelo menos distintos da sua própria realidade de referência. É preciso também que o ator (na condição de observado) tenha consciência de representar um papel para o seu observador e de que a situação teatral fique, assim, claramente definida. Quando a convenção se estabelece, tudo o que o observado faz e diz já não é considerado como verdade indiscutível, mas como ação ficcional que só tem sentido e verdade no mundo possível, onde o observado e o observador concordam em situar-se no jogo como uma convenção ficcional (Pavis, 1999).

É também, nessa prática diária, no fazer entre observado e observador que se experimenta uma nova possibilidade, que se busca "sair da fôrma" e buscar novas inflexões, ritmo e pausas com um mesmo texto. É um fazer construído conscientemente pelo diálogo entre o recurso vocal e seu efeito sobre o interlocutor, é o trabalho do locutor sobre a materialidade fônica (Granger, 1974; Possenti, 1986,

1988; Madureira, 1992). É nesse sentido que um treinamento pode contribuir para aprimorar a expressividade.

Essas afirmações não apregoam o naturalismo, a espontaneidade como única e/ou melhor possibilidade de uma atuação teatral, pois é possível estilizar, parodiar (Campos, 2001), dar formas retóricas ao gesto vocal cujo objetivo é justamente soar falso, “estar ao lado do papel”. Mesmo nesse “falso”, a técnica está incorporada e os gestos vocais e corporais comparecem no sentido. O que se discute aqui é quebra do formato, em que é possível imprimir outro sentido ao dado, ressignificar oferecendo outro movimento.

Então, o ator no jogo teatral “brinca” de ser um outro que realiza ações reais enquanto ele mesmo. Enquanto performer é aquele que está física e psiquicamente presente diante do espectador, em oposição à representação mimética de um papel. Calcado nesse tipo de atitude, foi possível ao entrevistado atuar, em um estúdio, sem outros elementos cênicos, contando com sua vivência anterior, sua concentração no texto e sua introspecção.

Entretanto, estamos diante do ator que conta algo que narrou muitas vezes e diante de um texto decorado, mas, antes de tudo, diante de uma interpretação que foi apropriada e atualizada a cada atuação, comandada por memórias postas, a partir do feito, da prática, o que confere credibilidade à interpretação.

E, desse ponto de vista, mesmo sendo as emoções e atitudes expressadas nesse ato teatral, interpretadas e, portanto, não extraídas de contextos de fala natural, sempre haverá uma defasagem entre estas duas formas de expressão (natural vs. interpretada), por serem de diferentes esferas de relacionamento entre o locutor e o contexto da enunciação.

Outra questão emergente do depoimento do ator é sobre o conceito de voz que ele manifestou na entrevista. Como Sapir (1927); Abrecombie (1967); Laver (1980) e Chun (2000), o ator estabeleceu uma distinção entre a qualidade de voz, enquanto produção sonora, e a dinâmica da voz, enquanto as propriedades prosódicas, embora tenha situado tal distinção nos domínios da voz e da interpretação teatral. Em várias passagens de seus depoimentos se refere ao valor da dinâmica da voz como os elementos que criam os efeitos, quando salienta o valor das pausas, do tom, do ritmo, dos acentos e da intensidade por serem ajustáveis. Ao afirmar que o espetáculo funciona mesmo com a voz rouca, o que explicita é um conceito de voz focada na laringe e desvinculada da dinâmica.

Ao afirmar que não pensa na voz da personagem e sim, nas suas necessidades psicológicas e intelectuais, o ator se remete para a qualidade e a dinâmica vocal como índices da personalidade total do indivíduo, conforme Sapir (1927).

Em outros dizeres, a voz carrega as marcas físicas, psicológicas e sociais (Laver, Trudgill, 1979; Pittam, Scherer, 1993) ou a voz é o resultado das determinantes *push* e *pull* (Scherer, 1986; 1995; 2000; Scherer *et al*, 2001, 2003).

O poema "I-Juca Pirama" encontra-se no livro *Últimos Cantos*, publicado por Gonçalves Dias (1823-1864), em 1851 e é considerado como um dos mais elaborados poemas do Romantismo brasileiro. Segundo diversos críticos da literatura brasileira, Gonçalves Dias é o poeta romântico mais equilibrado e o que tem o melhor sentido de ritmo e musicalidade do verso.

Os trabalhos de Martins (1997) e Coutinho (1969) não realizam uma análise exclusiva do poema. São trabalhos sobre estilística e sobre literatura. Martins (1997) cita o poema "I-Juca Pirama" em diversas passagens, principalmente salientando o simbolismo fonético contido nele. Afirma que, a repetição fônica é um dos recursos usados para a expressividade, e um deles, é a aliteração, isto é, a repetição insistente dos mesmos sons consonantais. Aponta que na estrofe inicial do "I-Juca Pirama", observa-se a aliteração da oclusiva dental nos vocábulos, enfatizando a idéia de importância e altivez da nação Timbira: "No meio das tabas de amenos verdores, / Cercadas de troncos — cobertos de flores, / Alteiam-se os tetos d'altiva nação".

Coutinho (1969) salienta que o ritmo é essencial nesse poema, e exemplifica que no primeiro canto é como se ouvíssemos a dança, o bate-pé dos selvagens no festim. Segundo Simões, Pereira (2005), nesses versos o poeta empregou o ritmo anapesto, que tem quatro tempos, compondo-se de duas sílabas breves seguidas de uma longa (diz-se de pé métrico do sistema greco-latino), a fim de tornar o ritmo igual em versos silabicamente desiguais.

Segundo Simões, Pereira (2005), em "I-Juca-Pirama" Gonçalves Dias varia a métrica de trecho em trecho do ponto de vista expressivo, mas despreza a metrificação. Tal variação métrica produz a iconicidade sonora do texto, construindo plasticamente o poema como um significante rítmico do ritual narrado. Observam-se também vários ritmos no mesmo metro; o ritmo varia de acordo com a situação que está sendo descrita/narrada.

Simões (1997) analisa o poema pelo estudo estilístico de fatos de natureza sintática, semânticas, morfológicas, lexicais e rítmicas. A autora analisa as figuras de linguagem, a pontuação, o emprego de tempos verbais, particularmente o gerúndio e as alterações da ordem lógica da frase e do léxico, como o deslocamento do sujeito, dos adjuntos, dos objetos e dos predicativos.

Simões, Pereira (2005) analisam semioticamente o poema para dar maior relevo para as interpretações semântico-sintáticas destacadas do estilo do poema. Afirmam que esta possibilidade interpretativa não só acentua a genialidade do artista, mas, sobretudo, a qualidade documental histórica e artística do poema “I-Juca-Pirama”. Dessa análise percebem que há predominância de um tipo de signo em cada Canto.

Afirmam que os cantos (cantos de I a V) nos quais prevalecem às funções icônicas ou icônico-indiciais, estas podem ser interpretadas como abundantes em qualidades plásticas que possibilitam a construção de imagens detalhadas do cenário físico e psicológico traçado pelo poeta. Nos Cantos VI, VII IX e X a prevalência de signos tipo índice (aquele que insinua) oferece a abertura do texto às ponderações articuláveis ao gênero épico, ao estilo romântico e a questões políticos-culturais. Quando o que prevalece é o icônico simbólico (Canto VIII), verifica-se a possibilidade de uma interpretação articulada com crenças, usos e costumes de época. Ao narrar fatos com avaliações e argumentos de vezo histórico, uma vez que sendo o Canto VIII a fala do velho índio, desgraçado pela desgraça do filho, verifica-se ali a travessia do discurso da moral e da ética.

Apresentamos, a seguir, o poema na íntegra, em edição adotada por Simões (1997; 2005), que contempla a modernização da grafia. Para facilitar a leitura, organizamos o material num quadro 3, onde, à direita, encontram-se alguns sinônimos de palavras passíveis de não entendimento. As divisões do quadro coincidem com a divisão dos versos no poema original. A fala de cada personagem está grafada com fontes diferentes, apresentadas visualmente da seguinte forma: narrador (Times New Roman), cacique Timbira (*Comic Sans MS*), guerreiro tupi (Century Gothic) e velho pai (Book Antiqua).

Canto I

<p>No meio das tabas de amenos verdores, Cercadas de troncos - cobertos de flores, Alteiam-se os tetos d'altiva nação; São muitos seus filhos, nos ânimos fortes, Temíveis na guerra, que em densas coortes Assombram das matas a imensa extensão.</p>	<p>amenos – agradável. alteiam - elevar-se, erguer-se. coortes - porção de gente armada; tropa.</p>
<p>São rudos, severos, sedentos de glória, Já prélios incitam, já cantam vitória, Já meigos atendem à voz do cantor: São todos Timbiras, guerreiros valentes! Seu nome lá voa na boca das gentes, Condão de prodígios, de glória e terror!</p>	<p>rudos – rudes. prélios - luta, batalha, combate. condão - virtude especial, ou poder misterioso, a que se atribui influência benéfica ou maléfica.</p>
<p>As tribos vizinhas, sem forças, sem brio, As armas quebrando, lançando-as ao rio, O incenso aspiraram dos seus maracás: Medrosos das guerras que os fortes acendem, Custosos tributos ignavos lá rendem, Aos duros guerreiros sujeitos na paz.</p>	<p>ignavo - covarde, fraco, pusilânime.</p>
<p>No centro da taba se estende um terreiro, Onde ora se aduna o concílio guerreiro Da tribo senhora, das tribos servis: Os velhos sentados praticam d'outrora, E os moços inquietos, que a festa enamora, Derramam-se em torno dum índio infeliz.</p>	<p>adunar - reunir, incorporar, em um só; congregar, coadunar.</p>
<p>Quem é? - ninguém sabe: seu nome é ignoto, Sua tribo não diz: - de um povo remoto Descende por certo - dum povo gentil; Assim lá na Grécia ao escravo insulano Tornavam distinto do vil muçulmano As linhas corretas do nobre perfil.</p>	<p>ignoto – ignorado. insulano - 1. de, ou pertencente ou relativo a ínsula. 2. habitante ou natural de uma ínsula. [ilhéu]. vil - baixo, reles, ordinário.</p>
<p>Por casos de guerra caiu prisioneiro Nas mãos dos Timbiras: - no extenso terreiro Assola-se o teto, que o teve em prisão; Convidam-se as tribos dos seus arredores, Cuidosos se incubem do vaso das cores, Dos vários aprestos da honrosa função.</p>	<p>assolar - pôr a raso; arrasar, destruir. apresto – de aprestar - prover do necessário.</p>
<p>Acerva-se a lenha da vasta fogueira Entesa-se a corda da embira ligeira, Adorna-se a maça com penas gentis: A custo, entre as vagas do povo da aldeia Caminha o Timbira, que a turba rodeia, Garboso nas plumas de vários matiz.</p>	<p>entesado - tesado, retesado. embira - fibra de alguns vegetais que fornece matéria-prima para cordas e estopas. maça - pau pesado, mais grosso em uma das extremidades, antigamente usado como arma. turba - multidão de gente.</p>
<p>Entanto as mulheres com leda trigança, Afeitas ao rito da bárbara usança, O índio já querem cativo acabar: A coma lhe cortam, os membros lhe tingem, Brilhante enduape no corpo lhe cingem,</p>	<p>ledo - (ê) alegre, contente, jubiloso. trigança – pressa. usança – uso, hábito antigo e tradicional. cativo - prisioneiro de guerra.</p>

Sombreira-lhe a fronte gentil canitar,	coma - cabelo abundante e crescido. enduape - rodela de penas que os tupinambás usavam nas nádegas. cingir - ligar em volta; prender. canitar - adorno de penas que os índios usavam na cabeça, em solenidades.
--	--

Canto II

Em fundos vasos d'alvacentas argila Ferve o cauim; Enchem-se as copas, o prazer começa, Reina o festim.	alvacentos - quase branco. cauim - bebida preparada pelos índios com mandioca ou milho cozido e depois fermentado em certa porção de água. copa - taça ornamental, cuja posse é disputada em torneio.
O prisioneiro, cuja morte anseiam, Sentado está, O prisioneiro, que outro sol no ocaso Jamais verá!	
A dura corda, que lhe enlaça o colo, Mostra-lhe o fim Da vida escura, que será mais breve Do que o festim!	
Contudo os olhos d'ignóbil pranto Secos estão; Mudos os lábios não descerram queixas Do coração.	ignóbil - que não tem honra; vergonhoso, torpe.
Mas um martírio, que encobrir não pode, Em rugas faz A mentirosa placidez do rosto Na fronte audaz!	
Que tens, guerreiro? Que temor te assalta No passo horrendo? Honra das tabas que nascer te viram, Folga morrendo	folga – 1. tempo reservado ao descanso, ao recreio. 2. desafogo, alívio.
Folga morrendo; porque além dos Andes Revive o forte, Que soube ufano contrastar os medos Da fria morte.	ufano - satisfeito consigo mesmo; vaidoso, brioso.
Rasteira grama, exposta ao sol, à chuva, Lá murcha e pende: Somente ao tronco, que devassa os ares, O raio ofende!	
Que foi? Tupã mandou que ele caísse, Como viveu; E o caçador que o avistou prostrado Esmoreceu! Que temes, ó guerreiro? Além dos Andes Revive o forte, Que soube ufano contrastar os medos Da fria morte.	Tupã - designação tupi do trovão, usada pelos missionários jesuítas para designar Deus.

Canto III

Em larga roda de novéis guerreiros Ledo caminha o festival Timbira, A quem do sacrifício cabe as honras, Na frente o canitar sacode em ondas, O enduape na cinta se embalança, Na destra mão sopesa a iverapeme, Orgulhoso e pujante. - Ao menor passo Colar d'alvo marfim, insígnia d'honra, Que lhe orna o colo e o peito, ruga e freme, Como que por feitiço não sabido Encantadas ali as almas grandes Dos vencidos Tapuias, inda chorem Serem glória e brasão d'imigos ferros.	novéis - inexperiente, imperito, bisonho. canitar - adorno de penas que os índios usavam na cabeça, em solenidades. enduape - rodela de penas que os tupinambás usavam nas nádegas. sopesar - agüentar o peso de. ivirapema –maça com que os indígenas matavam os prisioneiros; tacape. pujante - que tem grande força; possante.
"Eis-me aqui", diz ao índio prisioneiro; "Pois que fraco, e sem tribo, e sem família, "As nossas matas devassaste ousado, "Morrerás morte vil da mão de um forte." Vem a terreiro o mísero contrário; Do colo à cinta a muçurana desce: "Dize-nos quem és, teus feitos canta, "Ou se mais te apraz, defende-te." Começa O índio, que ao redor derrama os olhos, Com triste voz que os ânimos comove.	muçurana - corda com que os indígenas atavam os prisioneiros.

Canto IV

Meu canto de morte, Guerreiros, ouvi: Sou filho das selvas, Nas selvas cresci; Guerreiros, descendo Da tribo tupi.	
Da tribo pujante, Que agora anda errante Por fado inconstante, Guerreiros, nasci; Sou bravo, sou forte, Sou filho do Norte; Meu canto de morte, Guerreiros, ouvi.	errante – 1. que erra, que se engana, que se equivoca. 2. que procede mal; errado. 3. Que anda ao acaso; vagabundo fado - aquilo que se considera destinado irrevogavelmente; destino.
Já vi cruas brigas, De tribos imigas, E as duras fadigas Da guerra provei; Nas ondas mendaces Senti pelas faces Os silvos fugaces Dos ventos que amei.	mendaces - 1. mentiroso, hipócrita, falso. 2. traiçoeiro, desleal, pérfido. silvo - qualquer som agudo e prolongado; sibilação, sibilo. fugaz - que foge com rapidez; rápido, veloz.
Andei longes terras Lidei cruas guerras, Vaguei pelas serras Dos vis Aimoréis;	vis (vil) – 1. mesquinho, miserável. 2. desprezível; abjeto. 3. infame. ignavos - covarde, fraco, pusilânime.

Vi lutas de bravos, Vi fortes - escravos! De estranhos ignavos Calcados aos pés.	
E os campos talados, E os arcos quebrados, E os piagas coitados Já sem maracás; E os meigos cantores, Servindo a senhores, Que vinham traidores, Com mostras de paz.	talados - apertos, dificuldades, embaraços. piaga - o mesmo que pagé.
Aos golpes do imigo, Meu último amigo, Sem lar, sem abrigo Caiu junto a mi! Com plácido rosto, Serenos e composto, O acerbo desgosto Comigo sou.	acerbo - 1. áspero, duro, rigoroso, severo. 2. cruel, pungente, terrível.
Meu pai a meu lado Já cego e quebrado, De penas ralado, Firmava-se em mi: Nós ambos, mesquinhos, Por invios caminhos, Cobertos d'espinhos Chegamos aqui!	invio - 1. intransitável. 2. em que não há caminho.
O velho no entanto Sofrendo já tanto De fome e quebranto, Só qu'ria morrer! Não mais me contendo, Nas matas me embrenho, Das frechas que tenho Me quero valer.	quebranto - 1. suposto estado mórbido produzido pelo mau-olhado de certas pessoas, nas crianças, nos animais, nas plantas e até nos alimentos; mau-olhado. 2. abatimento, desânimo, fadiga. frecha - variante de flecha.
Então, forasteiro, Caí prisioneiro De um troço guerreiro Com que me encontrei: O cru dessorsego Do pai fraco e cego, Enquanto não chego Qual seja, - dizei!	troço - 1. coisa imprestável. 2. pessoa importante.
Eu era o seu guia Na noite sombria, A só alegria Que Deus lhe deixou: Em mim se apoiava, Em mim se firmava, Em mim descansava, Que filho lhe sou.	
Ao velho coitado De penas ralado, Já cego e quebrado, Que resta? - Morrer. Enquanto descreve O giro tão breve	

Da vida que teve, Deixai-me viver!	
Não vil, não ignavo, Mas forte, mas bravo, Serei vosso escravo: Aqui virei ter. Guerreiros, não coro Do pranto que choro: Se a vida deploro, Também sei morrer.	

Canto V

<p>Soltai-o! - diz o chefe. Pasma a turba; Os guerreiros murmuram: mal ouviram, Nem pôde nunca um chefe dar tal ordem! Brada segunda vez com voz mais alta, Afrouxam-se as prisões, a embira cede, A custo, sim; mas cede: o estranho é salvo. Timbira, diz o índio enternecido, Solto apenas dos nós que o seguravam: És um guerreiro ilustre, um grande chefe, Tu que assim do meu mal te comoveste, Nem sofres que, transposta a natureza, Com olhos onde a luz já não cintila, Chore a morte do filho o pai cansado, Que somente por seu na voz conhece. - És livre; parte. - E voltarei. - Debalde. - Sim, voltarei, morto meu pai. - Não voltes! É bem feliz, se existe, em que não veja, Que filho tem, qual chora: és livre; parte! - Acaso tu supões que me acobardo, Que receio morrer! - És livre; parte! - Ora não partirei; quero provar-te Que um filho dos Tupis vive com honra, E com honra maior, se acaso o vencem, Da morte o passo glorioso afronta.</p>	<p>turba – 1. multidão de gente. 2. multidão em desordem. 3. as multidões, o povo.</p> <p>embira - fibra de alguns vegetais que fornece matéria-prima para cordas e estopas.</p> <p>enternecer – 1. tornar(-se) terno, amoroso, brando, compassivo. 2. abrandar-se, sensibilizar-se.</p> <p>debalde - inutilmente, em vão.</p>
<p>Sobreteve o Tupi: - arfando em ondas O rebater do coração se ouvia Precípite. - Do rosto afogueado Gélidas bagas de suor corriam: Talvez que o assaltava um pensamento... Já não... que na enlutada fantasia, Um pesar, um martírio ao mesmo tempo, Do velho pai a moribunda imagem Quase bradar-lhe ouvia: - Ingrato! Ingrato! Curvado o colo, taciturno e frio. Espectro d'homem, penetrou no bosque!</p>	<p>arfado – 1. respirar com dificuldade; ofegar. 2. erguer, levantar: orgulho.</p> <p>precipitar – 1. atirar(-se) ao precipício; despenhar(-se). 2. lançar-se, atirar-se em.</p> <p>enlutar - 1. cobrir(-se), vestir(-se) de luto. 2. causar grande mágoa. 3. envolver(-se) em trevas.</p> <p>taciturno – 1. que fala pouco. 2. calado, silêncio so. 3. triste, tristonho.</p>

Canto VI

<p>- Filho meu, onde estás? - Ao vosso lado; Aqui vos trago provisões; tomai-as, As vossas forças restaurai perdidas, E a caminho, e já! - Tardaste muito!</p> <p>- Não era nado o sol, quando partiste, E frouxo o seu calor já sinto agora!</p>	<p>nado - nato, nascido.</p>
<p>- Sim demorei-me a divagar sem rumo, Perdi-me nestas matas intrincadas, Reaviei-me e tornei; mas urge o tempo; Convém partir, e já! - Que novos males Nos resta de sofrer? - que novas dores, Que outro fado pior Tupã nos guarda? - As setas da aflição já se esgotaram, Nem para novo golpe espaço intacto Em nossos corpos resta. - Mas tu tremes! - Talvez do afã da caça... - Oh filho caro!</p> <p>Um quê misterioso aqui me fala, Aqui no coração; piedosa fraude Será por certo, que não mentes nunca! Não conheces temor, e agora temes? Vejo e sei: é Tupã que nos aflige, E contra o seu querer não valém brios. Partamos!... - E com mão trêmula, incerta Procura o filho, tacteando as trevas Da sua noite lúgubre e medonha. Sentindo o acre odor das frescas tintas, Uma idéia fatal ocorreu-lhe à mente... Do filho os membros gélidos apalpa, E a dolorosa maciez das plumas Conhece estremecendo: - foge, volta, Encontra sob as mãos o duro crânio, Despido então do natural ornato!... Recua aflito e pávido, cobrindo Às mãos ambas os olhos fulminados, Como que teme ainda o triste velho De ver, não mais cruel, porém mais clara, Daquele exício grande a imagem viva Ante os olhos do corpo afigurada. Não era que a verdade conhecesse Inteira e tão cruel qual tinha sido; Mas que funesto azar correrá o filho, Ele o via; ele o tinha ali presente; E era de repetir-se a cada instante.</p>	<p>reaviar – 1. fazer reentrar na via ou caminho. 2. orientar-se, guiar-se de novo.</p> <p>acre - de ação picante e corrosiva. 2. áspero, irritante. 3. azedo.</p> <p>pávido - que tem pavor; assombrado, aterrorizado, apavorado.</p> <p>exício - perdição, ruína.</p>

<p>A dor passada, a previsão futura E o presente tão negro, ali os tinha; Ali no coração se concentrava, Era num ponto só, mas era a morte! Tu prisioneiro, tu? - Vós o dissestes. - Dos índios? - Sim. - De que nação? - Timbiras. - E a muçurana funeral rompeste, Dos falsos manitôs quebraste a maça... - Nada fiz... aqui estou, - Nada! – Emudecem; Curto instante depois prossegue o velho: - Tu és valente, bem o sei; confessa, Fizeste-o, certo, ou já não fôras vivo! - Nada fiz; mas souberam da existência De um pobre velho, que em mim só vivia.... - E depois?... - Eis-me aqui. - Fica essa taba? - Na direção do sol, quando transmonta. - Longe? - Não muito. - Tens razão: partamos. - E quereis ir?... - Na direção do acaso</p>	<p>muçurana - corda com que os indígenas atavam os prisioneiros.</p> <p>manitô – 1. designação que os índios algonquinos, dos EUA, dão a uma forma mágica não personificada, mas inerente a todas as coisas, pessoas, fenômenos naturais e atividades; 2. gênio tutelar, ou demônio, entre índios americanos.</p>
---	---

Canto VII

<p>"Por amor de um triste velho, Que ao termo fatal já chega, Vós, guerreiros, concedestes A vida a um prisioneiro. Ação tão nobre vos honra, Nem tão alta cortesia Vi eu jamais praticada Entre os Tupis, - e mas foram Senhores em gentileza.</p>	
<p>"Eu porém nunca vencido, Nem nos combates por armas, Nem por nobreza nos atos; Aqui venho, e o filho trago. Vós o dizeis prisioneiro, Seja assim como dizeis; Mandai vir a lenha, o fogo, A maça do sacrifício</p>	

<p>E a muçurana ligeira: Em tudo o rito se cumpra! E quando eu for só na terra, Certo acharei entre os vossos, Que tão gentis se revelam, Alguém que meus passos guie; Alguém, que vendo o meu peito Coberto de cicatrizes, Tomando a vez de meu filho, De haver-me por pai se ufane!"</p>	<p>ufania - qualidade de ufano. Orgulho, vaidade.</p>
<p>Mas o chefe dos Timbiras, Os sobrolhos encrespando, Ao velho Tupi guerreiro Responde com tôrvo acento:</p>	<p>sobrolho - sobancelha. encrespando – 1. tornar(-se) crespo. 2. fazer pregas ou rugas em. 3. alterar-se, irritar-se.</p>
<p>- Nada farei do que dizes: É teu filho imbele e fraco! Aviltaria o triunfo Da mais guerreira das tribos Derramar seu ignóbil sangue: Ele chorou de covarde; Nós outros, fortes Timbiras, Só de heróis fazemos pasto. -</p>	<p>Imbele - 1. que não é belicoso. 2. que tem ânimo aguerrido; guerreiro. aviltar - 1. tornar (-se) vil, abjeto, desprezível. 2. causar abjeção. 3. baixar o preço de; depreciar (-se).</p>
<p>Do velho Tupi guerreiro A surda voz na garganta Faz ouvir uns sons confusos, Como os rugidos de um tigre, Que pouco a pouco se assanha!</p>	<p>assanhar - 1. provocar a sanha, raiva ou fúria de. 2. excitar, irritar. 3. enraivecer-se, irar-se.</p>

Canto VIII

<p>"Tu choraste em presença da morte? Na presença de estranhos choraste? Não descende o covarde do forte; Pois choraste, meu filho não és! Possas tu, descendente maldito De uma tribo de nobres guerreiros, Implorando cruéis forasteiros, Seres presa de vis Aimorés."</p>	
<p>"Possas tu, isolado na terra, Sem arrimo e sem pátria vagando, Rejeitado da morte na guerra, Rejeitado dos homens na paz, Ser das gentes o espectro execrado; Não encontres amor nas mulheres, Teus amigos, se amigos tiveres, Tenham alma inconstante e falaz!"</p>	<p>arrimo - 1. amparo, auxílio, encosto, proteção. 2. pessoa que serve de amparo a outra. execrar – 1. abominar, detestar, amaldiçoar. 2. desejar mal a. 3. detestar-se, ter horror a si mesmo. falaz - 1. enganador, fraudulento. 2. Que engana. 3. Ilusório, quimérico.</p>
<p>"Não encontres doçura no dia, Nem as cores da aurora te ameiguem, E entre as larvas da noite sombria</p>	

Nunca possas descanso gozar: Não encontres um tronco, uma pedra, Posta ao sol, posta às chuvas e aos ventos, Padecendo os maiores tormentos, Onde possas a frente pousar.	
"Que a teus passos a relva se torre; Murchem prados, a flor desfaleça, E o regato que límpido corre, Mais te acenda o vesano furor; Suas águas depressa se tornem, Ao contacto dos lábios sedentos, Lago impuro de vermes nojentos, Donde fujas com asco e terror!"	vesano - demente, insensato, delirante.
"Sempre o céu, como um teto incendiado, Creste e punja teus membros malditos E oceano de pó denegrado Seja a terra ao ignavo tupi! Miserável, faminto, sedento, Manitôs lhe não falém nos sonhos, E do horror os espectros medonhos Traga sempre o cobarde após si.	incendiar - 1. pôr fogo a. 2. abrasar-se, arder. crestar - 1. queimar levemente a superfície de; chamuscar, tostar. 2. amorenar, bronzear.
"Um amigo não tenhas piedoso Que o teu corpo na terra embalsame, Pondo em vaso d'argila cuidadoso Arco e frecha e tacape a teus pés! Sê maldito, e sozinho na terra; Pois que a tanta vileza chegaste, Que em presença da morte choraste, Tu, cobarde, meu filho não és".	

Canto IX

Isto dizendo, o miserando velho A quem Tupã tamanha dor, tal fado Já nos confins da vida reservara, Vai com trêmulo pé, com as mãos já frias Da sua noite escura as densas trevas Palpando. - Alarma! alarma! - O velho pára! O grito que escutou é voz do filho, Voz de guerra que ouviu já tantas vezes Noutra quadra melhor. - Alarma! alarma! - Esse momento só vale a pagar-lhe Os tão compridos trances, as angústias, Que o frio coração lhe atormentaram De guerreiro e de pai: - vale, e de sobra. Ele que em tanta dor se contivera, Tomado pelo súbito contraste, Desfaz-se agora em pranto copioso, Que o exaurido coração remoça.	alarma - 1. alarme, grito de guerra quadra - 1. compartimento ou recinto quadrado. 2. época, fase, idade, ocasião, razão, tempo. trances - transe Diacronismo: antigo: hist. sXV <i>trances</i> , sXV <i>tramçe</i> . Estado de aflição, angústia; viva inquietude, momento problemático
--	---

<p>A taba se alborota, os golpes descem, Gritos, imprecações profundas soam, Emaranhada a multidão braveja, Revolve-se, enovela-se confusa, E mais revolta em mor furor se acende. E os sons dos golpes que incessantes fervem, Vozes, gemidos, estertor de morte Vão longe pelas ermas serranias Da humana tempestade propagando Quantas vagas de povo enfurecido Contra um rochedo vivo se quebravam. Era ele, o Tupi; nem fora justo Que a fama dos Tupis - o nome, a glória, Aturado labor de tantos anos, Derradeiro brasão da raça extinta, De um jacto e por um só se aniquilasse.</p>	<p>alborota – alvoroçar, amotinar.</p> <p>imprecar - 1. rogar instantemente, suplicar bens ou males contra ou a favor de alguém. 2. rogar pragas; praguejar. 3. maldizer.</p> <p>estertor - som cavo e rouco que caracteriza a respiração dos moribundos. 2. Agonia.</p> <p>labor - faina, lavor, trabalho.</p>
<p>- Basta! Clama o chefe dos Timbiras, - Basta, guerreiro ilustre! Assaz lutaste, E para o sacrifício é mister forças. -</p>	<p>assaz - 1. bastante, suficientemente. 2. muito.</p>
<p>O guerreiro parou, caiu nos braços Do velho pai, que o cinge contra o peito, Com lágrimas de júbilo bradando: "Este, sim, que é meu filho muito amado! "E pois que o acho enfim, qual sempre o tive, "Corram livres as lágrimas que choro, "Estas lágrimas, sim, que não desonram."</p>	<p>cingir – 1. apertar, comprimir. 2. chegar-se, unir-se. 3. conformar-se, limitar-se, restringir-se.</p> <p>júbilo – 1. grande alegria ou contentamento. 2. regozijo.</p>

Canto X

<p>Um velho Timbira, coberto de glória, Guardou a memória Do moço guerreiro, do velho Tupi! E à noite, nas tabas, se alguém dúvidava Do que ele contava, Dizia prudente: - "Meninos, eu vi!</p>	
<p>"Eu vi o brioso no largo terreiro Cantar prisioneiro Seu canto de morte, que nunca esqueci: Valente, como era, chorou sem ter pejo; Parece que o vejo, Que o tenho nest' hora diante de mi.</p>	<p>brioso - 1. cheio de brios. 2. corajoso.</p> <p>pejo - 1. pudor, acanhamento, vergonha. 2. estorvo, impedimento.</p>
<p>"Eu disse comigo: Que infâmia d'escravo! Pois não, era um bravo; Valente e brioso, como ele, não vi! E à fé que vos digo: parece-me encanto Que quem chorou tanto, Tivesse a coragem que tinha o Tupi!"</p>	
<p>Assim o Timbira, coberto de glória, Guardava a memória Do moço guerreiro, do velho Tupi. E à noite nas tabas, se alguém dúvidava Do que ele contava, Tornava prudente: "Meninos, eu vi!"</p>	

Conforme vimos afirmando, o simbolismo sonoro da fala abarca uma ampla gama de fenômenos, os quais dão substratos para a interpretação dos ouvintes. Numa tentativa de organizar tais fenômenos, apresentamos a seguir dados subtraídos do corpus desta tese, categorizados globalmente à luz da proposta de Hilton *et al* (1994). Embora tal proposta seja global e organize todos os fenômenos que trataremos acusticamente, nas categorias do simbolismo corporal, imitativo e sinestésico e nos fenômenos universais da reduplicação, uso incomum de segmentos e a associação de segmentos e prosódia (suprasegmentos na nomenclatura do autor) com a semântica, daremos seqüência a outras análises particulares, a fim de evidenciar a estruturação temporal, as emoções e as atitudes e o uso dos segmentos como marca estilística.

O eixo da discussão é o simbolismo sonoro gerado pelo som emitido na comunicação (poderíamos falar em simbolismo acústico falado) que pode ou não estar associado ao simbolismo fonético, bastante explorado na literatura e especialmente empregado pelos poetas nos seus escritos.

O simbolismo **corporal** é o uso de sons originados no corpo e introduzidos na comunicação, interpretado como forma de expressar um estado interno do falante, emocional ou físico. Foi realizado pelo ator na interpretação do poema de duas maneiras: estalos de língua e inspirações ruidosas.

Os estalos de língua apareceram em dois momentos diferentes. Ambos têm características exclusivamente expressivas. Precedidos por silêncios (de 596 ms e 670 ms, o primeiro e o segundo respectivamente), ambas são click de abertura dos lábios, para a emissão da vogal [a]. Entretanto, os contextos acústicos subseqüentes são diferentes. Enquanto o primeiro antecipa uma inspiração bucal ruidosa (de 446 ms), o segundo ocorre após uma inspiração nasal silênciosa (140ms). O primeiro sinaliza uma atitude despojada do narrador, falando sobre a superioridade da tribo Timbiras (Canto I): (Estalo) “As tribos vizinhas, sem forças, sem brio”. O segundo estalo (Canto VI) aparece no diálogo do filho com o pai, como uma resposta negativa ao pai (como se dissesse “deixa isso para lá”): (Estalo) “As setas da aflição já se esgotaram”.

A inspiração ruidosa pode indicar tanto um sintoma de uma doença, fadiga após exercício físico ou compor a expressão de aborrecimento, ansiedade e

raiva. É neste contexto que, em diversos momentos, o ator a usa intencionalmente. É certo que o microfone captou o ruído de várias inspirações que nem sempre tinham um valor simbólico. No Canto VIII, há vários momentos em que a respiração ruidosa compõe o cenário de fluxo de fala rápida e exasperada provocada pela raiva e dor que o pai sentia da suposta atitude covarde do filho; o pai pragueja. Em um momento, realiza outra composição audível: a inspiração conjugada com o recolhimento de saliva acumulada na cavidade oral: o pai está falando em taxa de elocução rápida, curva entoacional ascendente – descendente com qualidade de voz rangida e estrangulada, quando entre dois enunciados realiza na pausa inspiratória (de 379 ms) um ruído provindo da corrente de ar ingressiva, língua retroflexa e em posição pós-alveolar, com pico de intensidade em 78 dB (Canto VIII – “Tacape a teus pés # pausa # sê maldito e sozinho na terra”).

Outra forma de simbolismo sonoro refere-se ao **imitativo**, quando onomatopéias e frases representam sons ambientais e animais, em presença de sons rítmicos e de ritmos dos movimentos.

No corpus desse trabalho, a passagem “*Senti pelas faces, os silvos fugaces, dos ventos que ameí*”, observamos uma elevação abrupta de f_0 nas vogais da palavra “silvos”, variando de 130 Hz para 180 Hz e posteriormente desce para 83Hz (figura 4). Metaforicamente, tanto a elevação como a queda põem em evidência o que fica acima, de forma a ouvirmos imitativamente um assobio fino - o silvo. Martins (1997), para este mesmo trecho, chama a atenção para o uso dos sons sibilantes que podem ser imitados pelas fricativas (sobretudo pelas alveolares [s] e [z]) que Gonçalves Dias usa freqüentemente para dar o efeito das vozes do vento. Segundo a autora, as formas alatinadas “mendaces” e “fulgaces” não só atendem à dinâmica dessa parte do poema, mas têm uma função imitativa e conferem ao poema um tom requintado.

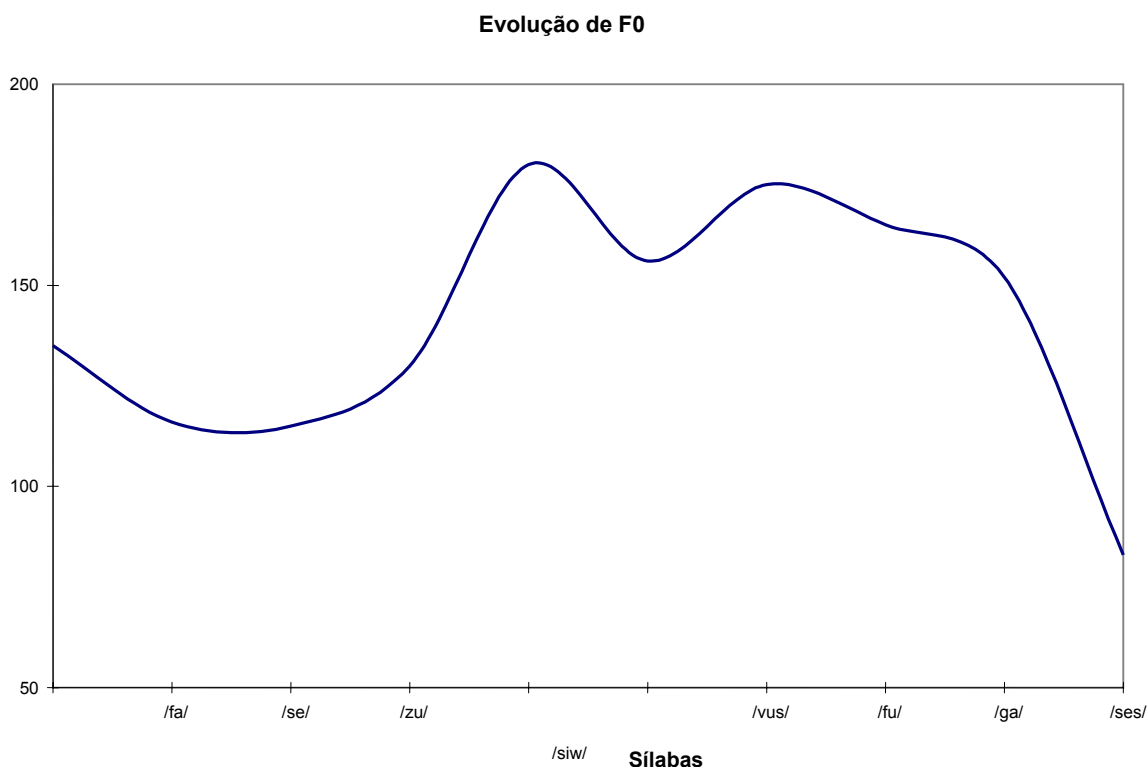


Figura 4 - GRÁFICO DEMONSTRATIVO DA SUBIDA ABRUPTA DE f0 DO ENUNCIADO “FACES OS SILVOS FUGACES”, COM A PROEMINÊNCIA MARCADA NA SÍLABA “SIL”

O poema “I-Juca Pirama” é repleto do simbolismo sonoro **sinestésico**, ou seja, combina sensações para dar uma só impressão, não apenas porque essa foi a estratégia usada por Gonçalves Dias para compor suas rimas ao associar vogais e consoantes para representar propriedades visuais, táteis ou proprioceptivas dos objetos (metáfora fonética), mas também é a forma pela qual o sujeito desse trabalho materializou acusticamente os fenômenos não acústicos (metáfora acústica). Foi essa a forma usada pelo autor da enunciação para dar vida à letra e dar vida aos seus sentimentos, por meio do uso dos padrões de entoação, do tempo de ascensão e queda da f0, do uso da qualidade de voz, das variações na duração dos segmentos e na composição da continuidade temporal dos segmentos e do discurso.

O único fator que não poderemos explorar com a análise acústica serão as variações de *loudness*, porque não tivemos como controlá-las; entretanto, elas serão mencionadas, baseando-nos na avaliação perceptivo-auditiva. Entendemos que, no material que analisamos (o CD), há um efeito final de *loudness*, a partir da intensidade gravada que nos causa uma determinada impressão, independente das suas condições de registro.

Sabemos que algumas vezes, um único fator pode ser o responsável pelo efeito de sentido, outras vezes será a associação de vários parâmetros acústicos que

simbolicamente materializarão uma emoção ou atitude (Madureira, 1992, Scherer, 2003), por isso, nas sessões seguintes, exploraremos o simbolismo acústico sinestésico de variados prismas. Iniciaremos com a análise do uso dos segmentos vocálicos e consonantais e das palavras de forma mais isolada, para gradualmente adentrarmos no universo do discurso, onde vários elementos vão se associando e se compondo numa estruturação temporal.

3.1 A letra interpretada na voz

A escolha das palavras usadas em um poema pode se dar tanto a partir de sua carga semântica como pela natureza dos sons que as constituem. Um locutor, ao ler poema, pode enfatizá-las sonoramente variando, por exemplo, a duração. Assim, além da ênfase dada pelo autor do poema, adiciona-se o acento dinâmico, que, segundo Fónagy, constitui uma das bases pulsionais dos sons, que consiste na metáfora fonética. Estas características podem ser observadas no canto VIII, quando o pai amaldiçoa o filho: o autor do poema usou palavras com uma grande quantidade de sons fricativos e vibrantes (particularmente o /r/¹⁸) que, ao serem ditos com raiva, tornaram o texto mais áspero, mais agressivo pelo alongamento da fricção e/ou da vibração.

O recurso do alongamento incidindo em um segmento particular da palavra pode ou não estar associado à carga semântica da palavra. A palavra “longe”, presente no Canto VI, no diálogo do pai com o filho, foi falada com alongamento (348ms) e contorno ascendente de f₀ (107 –174Hz) no segmento /õ:/, o que reforça a distância, dando a impressão de ser demasiadamente longe (figura 5).

18 Ver a análise estilística das variantes de /r/ ao final deste capítulo.

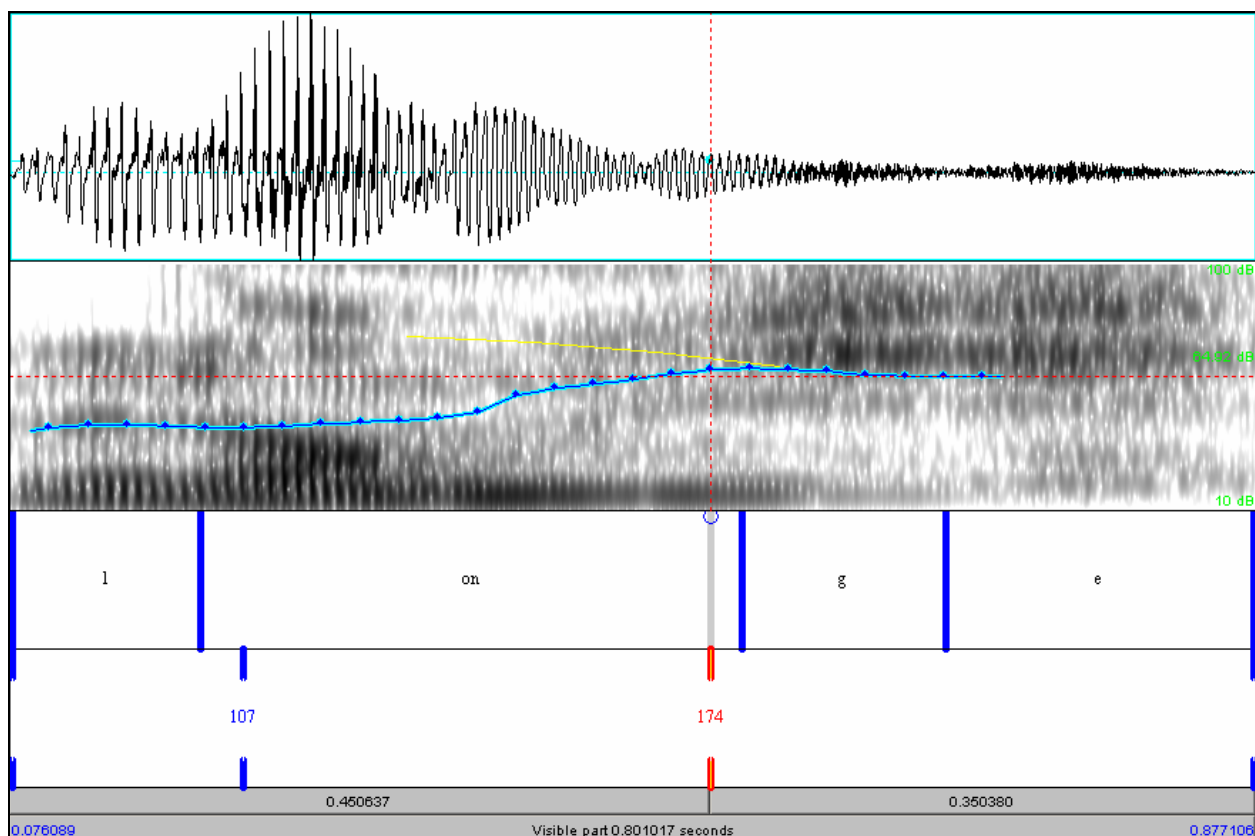


Figura 5 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA E CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO DO ENUNCIADO “LONGE”, MOSTRANDO A DURAÇÃO DOS SEGMENTOS E OS CONTORNOS DE f_0 E DA INTENSIDADE

Associar o alongamento de um segmento ou de uma palavra com a mudança de qualidade de voz é outro ajuste possível para enfatizar o conteúdo semântico. A comparação da duração do /s/ nas palavras “Aimorés” (em “vis Aimorés”, nos cantos IV e VIII), em contexto não marcado e na expressão de raiva, variou de 116ms para 549 ms respectivamente. No enunciado que expressa raiva, a voz é feita com *setting* de mandíbula fechada, com aspereza.

Outro exemplo nesse sentido é o alongamento de toda palavra. Analisamos a palavra “meigos” em dois contextos diferentes: o primeiro contexto se refere à descrição do filho sobre seus feitos como guerreiro aos índios que o tornaram prisioneiro, durante seu canto de morte. No enunciado “*E os meigos cantores*” a palavra é falada com qualidade de voz modal, contorno descendente de f_0 e com duração de 381ms. Neste contexto, o locutor não marca a presença de uma emoção específica. A segunda é dita pelo narrador quando apresenta a tribo Timbira, descrevendo os ânimos na festa pela prisão do guerreiro. O narrador diz “*Já meigos /atendem à voz do cantor*” de forma suave e destacada da qualidade de voz modal que vinha sendo usada e que também a sucedera. A palavra apresenta alongamento em todos segmentos (848 ms), contorno de f_0 ascendente-descendente e finaliza com voz

soprosa. Estes efeitos intensificam a semântica da palavra, simbolizando o que é suave e terno (figura 6).

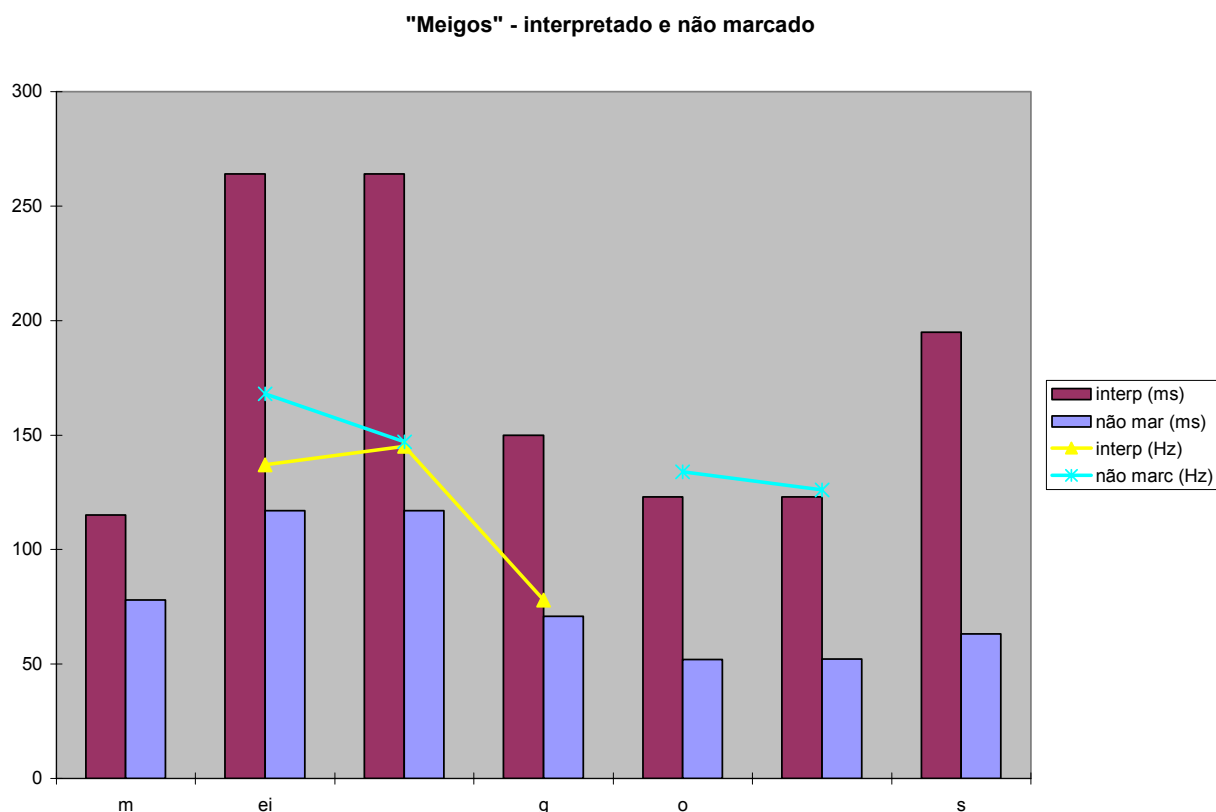


Figura 6 - GRÁFICO DEMONSTRATIVO DA EVOLUÇÃO DA DURAÇÃO E FREQUÊNCIA FUNDAMENTAL NAS PALAVRAS "MEIGOS".

O uso da frequência é responsável por grande parte das interpretações das emoções e atitudes, conforme será vastamente discutido, mas nesse momento apontamos para o sentido semântico da frase, que será enfatizada pelo uso de determinadas frequências. No enunciado "Tateando as trevas da sua noite lúgubre e medonha" além da palavra lúgubre ser composta de sons graves e posteriores (simbolismo fonético), a expressão "lúgubre e medonha" apresentam *pitch* bastante grave, extensão estreita e *loudness* fraca, como visto na tabela 1.

Tabela 1 - DISTRIBUIÇÃO DAS MEDIDAS DE FREQUÊNCIA E INTENSIDADE NAS VOGAIS NO ENUNCIADO "TATEANDO AS TREVAS DA SUA NOITE LÚGUBRE MEDONHA"

	Ta	tean	doas	tre	vas	das	sua	noi	te	lu	gú	bre	me	do	nha
Hz	99	94	86	85	83	87	86	85	84	83	86	82	82	82	63
dB	75	68	70	65	68	69	66	68	65	67	63	67	67	67	61

O uso de registro baixo é apropriado para expressar longa distância, escuridão, humilhação, tristeza, como o sujeito realizou na frase "Espectro d'homem /

penetrou no bosque” (Canto V, figura 7), quando o guerreiro sentindo-se humilhado pelos Timbiras retorna à mata ao encontro do pai. Os valores de f_0 se mantêm nas frequências baixas em contorno descendente e a voz modal em registro de peito ganha característica soprosa no final dos enunciados (inicia com f_0 máximo de 96 Hz e finaliza no mínimo de 60Hz). A pausa longa entre os enunciados (1088ms) ajuda a criar um clima de expectativa e dramaticidade.

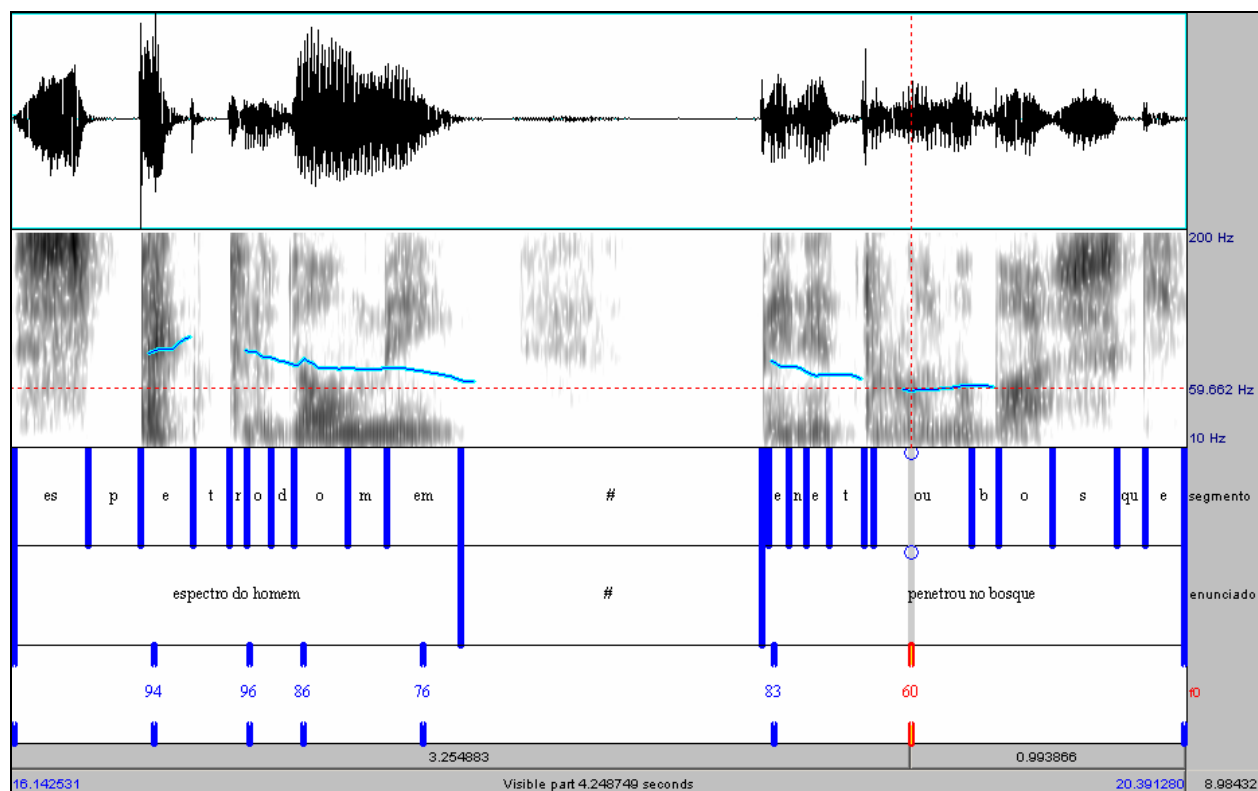


Figura 7 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA MOSTRANDO A DURAÇÃO E A EVOLUÇÃO DE f_0 NO ENUNCIADO “ESPECTRO D’HOMEM / PENETROU NO BOSQUE”

Outro tipo de metáfora acústica que caracteriza a produção de um segmento pode ser observada na emissão da palavra “talados” (canto IV, “e os campos talados”) quando o /t/ é emitido com forte pressão de língua contra os alvéolos, que causa o efeito perceptivo de uma pausa (197ms, observado na figura 8). Tal obstrução alongada do /t/ confere o efeito metafórico de retenção, de prender, análogo ao conteúdo semântico da palavra.

Para Fónagy (1983), inconscientemente aqui o que se apresenta são dois aspectos dos sons obstruíntes: a dureza do acento dinâmico que ejeta, *ex prima* uma massa de ar usada através do esfíncter glótico e o prolongamento da retenção.

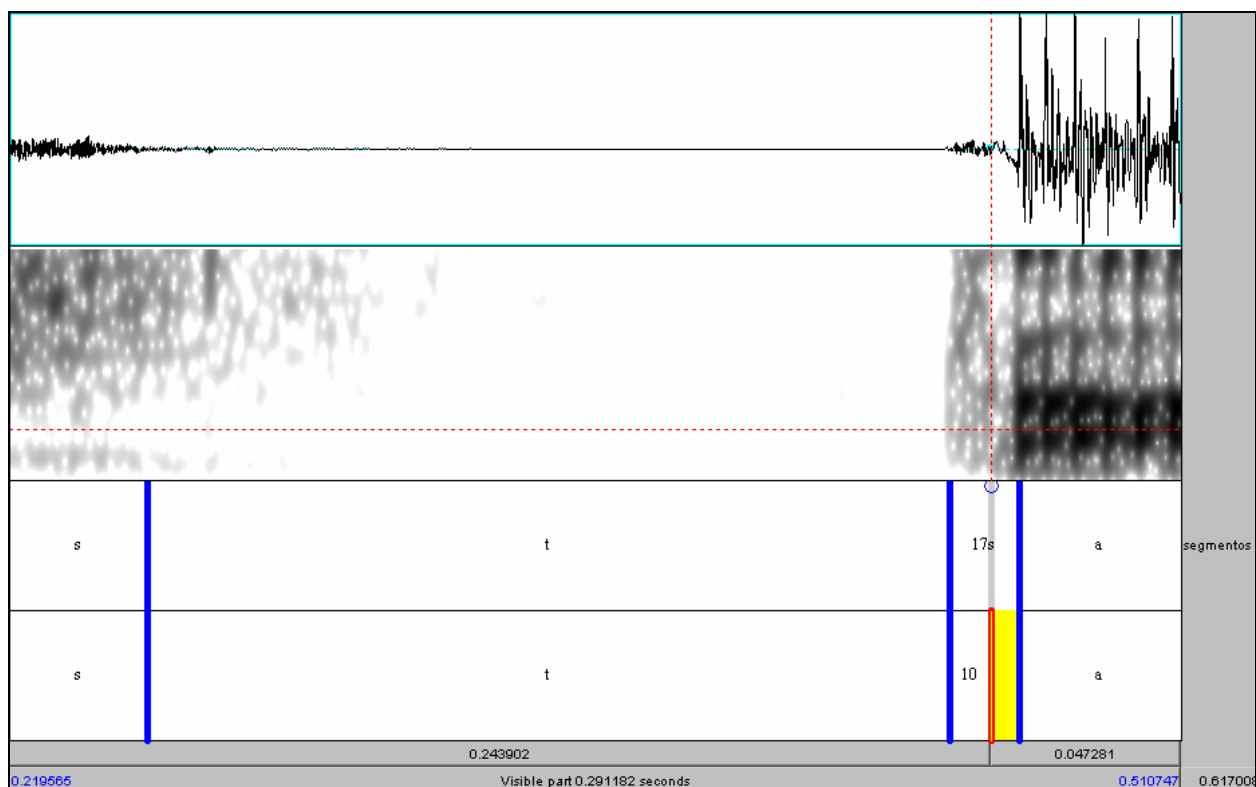


Figura 8 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA E CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO DO ENUNCIADO “TALADOS” MOSTRANDO A OBSTRUÇÃO DOS ARTICULADORES NA PLOSIVA /t/

A interpretação sonora da letra, entretanto, não se dá somente no sentido de intensificar o sentido semântico. O som pode caminhar ao oposto à informação semântica, como para expressar ironia ou conflito. Scherer (1995, 2003) aponta o conflito entre as determinantes *pull* e *push* como o causador deste tipo de mensagem. O efeito *pull*, mais cultural, segue regras mais lingüísticas e com padrões mais delineados, enquanto o *push* segue princípios mais ativados pelo organismo sob efeito de uma emoção.

A palavra “mandai”, proferida pelo pai ao chefe Timbira ao apresentar o filho para o sacrifício (Canto VII) exemplifica o conflito entre o *pull* e o *push*, uma vez que o uso do imperativo, que direciona a fala para um modelo acústico particular (efeito *pull*), é modificado pelas emoções sentidas pelo pai (efeito *push*). Para Simões (2005), interpretando o poema gramaticalmente, o uso do verbo no imperativo nesse contexto é um misto de ordem e súplica, uma vez que o velho Tupi se apresenta em condição física inferior, mas moralmente elevada.

Auditiva e acusticamente, esse conflito de atitudes foi expresso pelo sujeito dessa tese com uma retenção articulatória pouco comum de ocorrer no imperativo e na vogal nasal (segundo Hilton *et al* (1994) é o uso incomum de segmentos). À vogal nasal, normalmente formada pela soma da vogal oral e uma

pequena porção nasal, foi adicionado um /n/ articulado em coda, ou dito de outra forma, a retenção de língua no alvéolo dental, articulando o /n/, trava a sílaba (figura 9). O efeito retentivo, neste local, manifesta o conflito do pai.

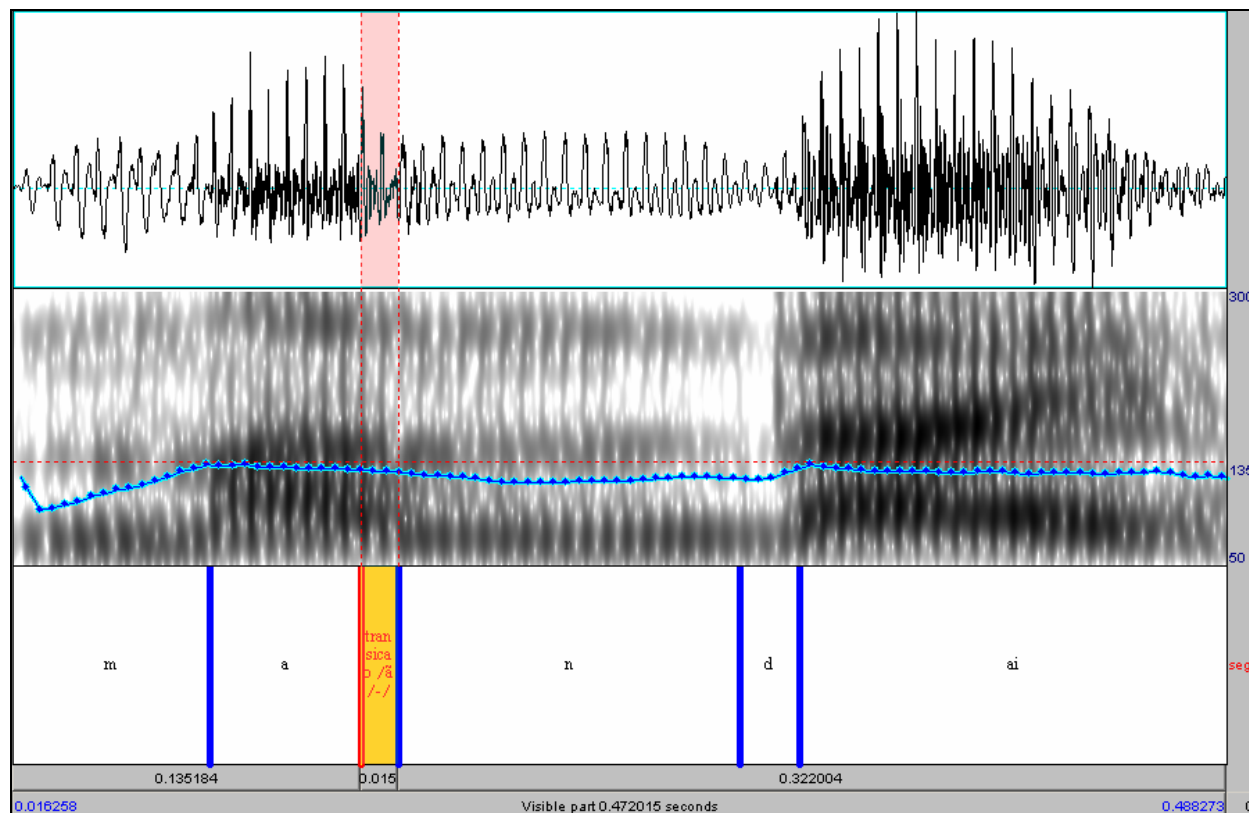


Figura 9 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA E CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO DO ENUNCIADO “MANDAI” DEMONSTRANDO A PORÇÃO NASAL DA VOGAL /a/ E O /n/ ARTICULADO

3.2 A estruturação temporal expressiva

A estruturação temporal da fala (chamada por Levelt (1989) de planejamento métrico) é realizada com a segmentação do texto falado por pausas, pelas taxas de elocução e articulação e pelo ritmo. A estruturação está sem dúvida relacionada à organização sintática e semântica, mas além delas, como comenta Fónagy, a “Viva Voz” transforma o texto escrito e lhe dá outro sentido. Estes sentidos podem ser múltiplos e variarão conforme as ênfases que o locutor imprimirá, conforme veremos nas próximas sessões.

Pausas

A pausa como um recurso expressivo pode ocorrer coincidindo ou não com uma pausa respiratória ou, no caso de um poema, com as versificações do autor. A divisão realizada pelo locutor não segue a versificação concebida pelo autor, conforme podemos observar no quadro 4.

Quadro 4 - DIVISÃO DAS ESTROFES POR PAUSAS RESPIRATÓRIAS (#TEMPO#) e PERCEPTIVAS (/) EM MS

No meio das tabas de amenos verdores/ cercadas de troncos / cobertos de flores alteiam-se os tetos d'altiva nação #848# São muitos seus filhos #381# nos ânímos fortes / temíveis na guerra #315# que em densas coortes/ assombam das matas a imensa extensão #776#
São rudos / severos sedentos de glória #470# Já prélios incitam / já cantam vitória #370# Já meigos / atendem à voz do cantor#498# São todos / Timbiras/ guerreiros valentes #299# Seu nome lá #378# voa na boca das gentes #385# Condão de prodígios / de glória e terror #649#
As tribos vizinhas / sem forças sem brio/ as armas quebrando lançando-as ao rio #245# o incenso aspiraram dos seus maracás #553# Medrosos das guerras que os fortes acendem#370# Custosos tributos ignavos lá rendem / Aos duros guerreiros sujeitos na paz #872#
No centro da taba se estende um terreiro #309# onde ora se aduna o concílio guerreiro da tribo / senhora das tribos servis #606# Os velhos / sentados / praticam d'outrora #657# E os moços / inquietos / que a festa enamora #403# derramam-se #224# em torno dum índio infeliz #720#
Quem é? #303# ninguém sabe #619# seu nome é ignoto #476# Sua tribo não diz / de um povo remoto descende por certo - dum povo gentil #571#

<p>Assim / lá na Grécia #415# ao escravo insulano/ tornavam / distinto do vil muçulmano / as linhas / corretas / do nobre perfil #1650#</p>
<p>Por casos de guerra #626# caiu prisioneiro nas mãos dos Timbiras #958# no extenso terreiro #457# Assola-se o teto que o teve em prisão #497# Convidam-se as tribos dos seus arredores #263# Cuidosos se incubem do vaso das cores / Dos vários aprestos da honrosa função #702#</p>
<p>Acerva-se a lenha da vasta fogueira/ entesa-se a corda da embira ligeira #325# Adorna-se a maçã com penas gentis #397# A custo/ entre as vagas do povo da aldeia #406# Caminha o Timbira / que a turba rodeia / Garboso / nas plumas de vários matiz #409#</p>
<p>Entanto # 217# as mulheres #280# com leda trigança #262# Afeitas / ao rito da bárbara usança #329# o índio já querem cativo acabar #365# A coma lhe cortam / os membros lhe tingem #297# Brilhante enduape no corpo lhe cingem #265# Sombreia-lhe a frente / gentil canitar #969#</p>
<p>II</p>
<p>Em fundos vasos d'alvacentã argila / ferve o cauim / Enchem-se as copas o prazer começa #333# reina o festim #538# O prisioneiro # 231# cuja morte anseiam sentado está #809# O prisioneiro #771# que outro sol no ocaso / jamais verá #848# A dura corda que lhe enlaça o colo #484# mostra-lhe o fim / Da vida escura #597# que será mais breve do que o festim #866# Contudo #361# os olhos / d'ignóbil pranto secos estão #700# Mudos #514# os lábios não descerram queixas do coração # 1267#</p>

<p>Mas um martírio / que encobrir não pode # 530# em rugas / faz a mentirosa placidez do rosto na fronte audaz # 810# Que tens / guerreiro? # 653# Que temor te assalta no passo horrendo? # 568# Honra das tabas que nascer te viram / folga morrendo # 580#</p>
<p>Folga morrendo # 804# porque além dos Andes # 348# revive o forte / Que soube ufano contrastar os medos da fria morte # 809# Rasteira grama, exposta ao sol, à chuva, Lá murcha e pende: # 578# Somente ao tronco, que devassa os ares,/ O raio ofende! # 891#</p>
<p>Que foi? # 859# Tupã / mandou que ele caísse como viveu # 599# E o caçador que o avistou / prostrado / Esmoreceu # 856# Que temes / ó guerreiro? # 448# Além dos Andes # 313# revive o forte / que soube / ufano contrastar os medos da fria morte # 891#</p>
<p>III</p>
<p>Em larga roda de novéis guerreiros / Ledo caminha o festival Timbira / A quem do sacrificio cabe as honras # 413# Na frente # 322# o canitar sacode em ondas # 276# O enduape na cinta se embalança # 358# Na destra mão sopesa a iverapeme / Orgulhoso e pujante # 503# - Ao menor passo # 392#</p>
<p>Colar d'alvo marfim / insígnia d'honra Que lhe orna o colo e o peito # 298# Ruge / e freme # 1133# ¹⁹Como que por feitiço não sabido Encantadas ali as almas grandes Dos vencidos Tapuias inda chorem Serem glória e brasão d'imigos feros</p>
<p>"Eis-me aqui" # 511# diz ao índio prisioneiro # 701# "Pois que fraco e sem tribo / e sem família # 304# "As nossas matas devassaste / ousado # 447# "Morrerás morte vil da mão de um forte" # 363#</p>
<p>Vem a terreiro # 323# o mísero contrário # 819# Do colo à cinta /</p>

19 Versos omitidos pelo ator.

<p>a muçurana desce # 682# "Dize-nos quem és # 539# teus feitos canta # 708# "Ou se mais te apraz / defende-te" # 945# Começa O índio # 757# que ao redor derrama os olhos, # 800# Com triste voz # 797# que os ânimos comove # 1594#</p>
<p>IV</p>
<p>Meu canto de morte/ Guerreiros, ouvi # 1596# Sou filho das selvas / Nas selvas cresci # 1322# Guerreiros # 812# Descendo Da tribo tupi # 1142#</p>
<p>Da tribo pujante/ Que agora anda errante / Por fado inconstante / Guerreiros, nasci # 674# Sou bravo, sou forte # 576# Sou filho do Norte # 757# Meu canto de morte Guerreiros, ouvi # 1372#</p>
<p>Já vi cruas / brigas De tribos imigas E as duras fadigas Da guerra provei # 1053# Nas ondas / mendaces # 314# Senti pelas faces Os silvos / fugaces Dos ventos que amei # 1278#</p>
<p>Andei longes terras/ Lidei cruas guerras # 289# Vaguei pelas serras Dos vis Aimoréis # 274# Vi lutas de bravos/ Vi fortes/ escravos # 307# De estranhos ignavos Calcados aos pés # 343#</p>
<p>E os campos / talados / E os arcos quebrados # 290# E os piagas coitados Já sem maracás # 300# E os / meigos cantores/ Servindo a senhores/ Que vinham / traidores / Com mostras de paz # 625#</p>
<p>Aos golpes do imigo # 339# Meu último amigo / Sem lar sem abrigo / Caiu junto a mi # 831# Com plácido rosto # 451# Seren e composto # 321# O acerbo desgosto Comigo sofri # 1257#</p>

<p>Meu pai a meu lado # 728# Já cego e quebrado / De penas ralado # 413# Firmava-se em mi # 899# Nós ambos / mesquinhos # 312# Por índios²⁰ caminhos Cobertos d'espinhos Chegamos aqui # 1301#</p>
<p>O velho no entanto / Sofrendo já tanto De fome e quebranto # 207# Só qu'ria morrer # 929# Não mais me contenho / Nas matas me embrenho/ Das frechas que tenho Me quero valer # 486#</p>
<p>Então, / forasteiro # 422# Caí prisioneiro De um troço guerreiro Com que me encontrei # 1454# O cru dessossêgo Do pai/ fraco / e cego Enquanto não chego/ Qual seja # 763# - disse # 823#</p>
<p>Eu era o seu guia Na noite sombria # 992# A só alegria Que Deus lhe deixou # 940# Em mim se apoiava / Em mim se firmava # 481# Em mim/ descansava Que filho lhe sou # 1420#</p>
<p>Ao velho/ coitado / De penas ralado # 316# Já cego e quebrado Que resta? # 706# - Morrer # 1085# Enquanto descreve O giro tão breve Da vida que teve # 1345# Deixai-me viver # 1400#</p>
<p>Não vil # 606# não ignavo # 669# Mas forte/ mas bravo # 741# Serei vosso escravo/ Aqui virei ter # 1382# Guerreiros, # 416# não coro Do pranto que choro # 896# Se a vida deploro # 875# Também sei morrer # 591#</p>
<p>V</p>
<p>Soltai-o # 321# - diz o chefe # 570# Pasma a turba # 835# Os guerreiros murmuram # 633# mal ouviram # 412# Nem / pode nunca um chefe dar tal ordem # 376# Brada segunda vez com voz mais alta # 667# Afrouxam-se as prisões /</p>

20 No poema a palavra original é ínvios, mas tanto nas análises perceptivo-auditiva como na acústica a palavra falada é índios.

a embira cede # 560#
A custo sim # 444#
mas cede # 996#
o estranho é salvo # 1180#
- Timbira # 673#
diz o índio enternecido /
Solto apenas dos nós que o seguravam # 930#
És um guerreiro ilustre /
um grande chefe # 785#
Tu /
que assim do meu mal te comoveste # 361#
Nem sofres que transposta a natureza # 322#
Com olhos onde a luz já não cintila # 288#
Chore a morte do filho /
o pai cansado /
Que somente por seu na voz conhece # 746#
- És livre / parte # 1176#
- E voltarei # 337#
- Debalde # 1103#

- Sim /
voltarei morto meu pai # 350#
- Não voltes # 615#
É bem feliz /
se existe # 354#
em que não veja
Que filho tem /
qual chora # 299#
és livre / parte # 1521#
- Acaso tu supões que me acobardo # 1055#
Que receio morrer # 654#
- És livre # 591#
parte #1550#
- Ora não partirei #995#
quero provar-te Que um filho dos Tupis vive com honra # 651#
E com honra maior se acaso o vencem /
Da morte o passo glorioso afronta # 214#

- Mentiste # 669#
que um Tupi não chora nunca /
E tu choraste # 315#
parte # 596#
não queremos /
Com carne vil /
enfraquecer os fortes # 1027#
- Sobreteve o Tupi # 581#
- arfando em ondas /
O rebater do coração se ouvia /
Precipite # 541#
- Do rosto afogueado Gélidas /
bagas de suor corriam # 340#
Talvez que o assaltava um pensamento # 936#
Já não # 682#
que na enlutada fantasia # 554#
Um pesar # 387#
um martírio ao mesmo tempo # 294#
Do velho pai a moribunda imagem/
Quase bradar-lhe ouvia # 205#
- Ingrato /
Ingrato # 1036#
Curvado o colo # 989#
taciturno e frio # 721#

Espectro d'homem # 1088#
penetrou no bosque # 946#

VI

- Filho meu # 405#
onde estás? # 611#
- Ao vosso lado # 525#
Aqui vos trago provisões /
tomai-as # 388#
As vossas forças restaurai perdidas /
E a caminho e já # 835#
- Tardaste muito # 782#
Não era nado o sol quando partiste E frouxo o seu calor já sinto agora # 841#
- Sim demorei-me a divagar sem rumo
Perdi-me nestas matas intrincadas Reaviei-me e tornei # 276#
mas urge o tempo Convém partir e já # 1214#
- Que novos males Nos resta de sofrer? # 786#
- que novas dores
Que outro fado pior Tupã nos guarda? # 834#
- As setas da aflição já se esgotaram # 469#
Nem para novo golpe espaço intacto Em nossos corpos resta # 1029#
- Mas tu tremes # 593#
- Talvez do afã da caça # 1017#
- Oh filho caro # 825#
Um quê misterioso aqui me fala /
Aqui no coração # 1027#
piedosa fraude Será por certo que não mentes /
nunca # 1188#
Não conheces temor # 899#
e agora temes? # 928#
Vejo e sei # 946#
é Tupã /
que nos aflige # 1035#
E contra o seu querer não valém brios # 894#
Partamos # 920#
- E com mão trêmula incerta /
Procura o filho # 381#
tateando as trevas Da sua noite lúgubre e medonha # 780#
Sentindo o acre odor das frescas tintas # 321#
Uma idéia fatal ocorreu-lhe à mente # 441#
Do filho os membros gélidos apalpa # 294#
E a dolorosa maciez das plumas /
Conhece estremecendo # 247#
- foge /
volta # 247#
Encontra sob as mãos o duro /
crânio Despido então do natural ornato # 297#
Recua aflito e pávido /
cobrindo Às mãos ambas os olhos fulminados # 348#
Como que teme ainda o triste velho De ver /
não mais cruel porém mais clara # 371#
Daquele exício grande a imagem viva Ante os olhos do corpo
afigurada # 333#
Não era que a verdade conhecesse /
Inteira e tão cruel qual tinha sido # 363#
Mas que funesto azar correrá o filho /
Ele o via # 271#
ele o tinha ali presente /
E era de repetir-se a cada instante # 387#
A dor passada a previsão futura E o presente tão negro ali os tinha # 386#
Ali/
no coração se concentrava # 320#
Era num ponto só /

mas era a morte # 617#
<p>- Tu # 469# prisioneiro # 317# tu # 1632# ? - Vós o dissestes # 1040 # - Dos índios? # 703# - Sim # 1190# - De que nação? # 1792# - Timbiras # 2075# - E a muçurana funeral rompeste # 427# Dos falsos manitôs quebraste - mas Nada fiz # 674# aqui estou # 1721# - Nada - # 1263# Emudecem # 1210# Curto instante depois prossegue o velho # 1775# - Tu és valente bem o sei / confessa # 639# Fizeste-o certo ou já não fôras vivo # 102#²¹ - Nada fiz # 1130# mas souberam da existência De um pobre velho que em mim / só vivia # 2026# - E depois? # 866# - Eis-me aqui # 2137# - Fica essa taba? # 1108# - Na direção do sol quando transmonta # 1590# - Longe? # 913# - Não muito # 1156# - Tens razão # 1284# partamos # 742# - E quereis ir? # 1150# - Na direção do acaso # 2321#</p>
VII
<p>Por amor de um triste velho / Que ao termo fatal já chega # 684# Vós guerreiros # 462# concedestes A vida a um prisioneiro # 826# Ação tão nobre vos honra # 547# Nem tão alta cortesia Vi eu/ jamais praticada Entre os Tupis # 543# - e mas foram Senhores em gentileza # 1105# "Eu / porém # 710# nunca vencido / Nem nos combates por armas # 325# Nem por nobreza nos atos # 627# Aqui venho # 631# e o filho # 234# trago # 981# Vós o dizeis # 315# prisioneiro # 695# Seja assim como dizeis # 637# Mandai vir a lenha, / o fogo, / A maçã do sacrifício / E a muçurana ligeira # 313# Em tudo o rito se cumpra # 1180#</p>

21 Embora este valor seja abaixo de 200 ms, estipulado como o tempo mínimo da pausa, foi mantido justamente para mostrar como as falas das personagens aqui se sobrepõem.

<p>E quando eu for só na terra # 739# Certo acharei entre os vossos, / Que tão gentis se revelam # 656# Alguém / que meus passos guie # 816# Alguém # 884# que vendo o meu peito Coberto de cicatrizes # 551# Tomando a vez de meu filho # 717# De haver-me por pai se ufane" # 1294#</p>
<p>Mas o chefe dos Timbiras / Os sobrolhos encrespando # 441# Ao velho Tupi guerreiro / Responde com tôrvo acento # 700# - Nada farei do que dizes # 419# É teu filho imbele e fraco # 502# Aviltaria o triunfo Da mais guerreira das tribos / Derramar seu ignóbil sangue # 321# Ele chorou de cobarde # 315# Nós outros, / fortes Timbiras # 235# Só de heróis fazemos pasto # 1866# Do velho Tupi guerreiro # 681# A surda voz na garganta # 399# Faz ouvir uns sons confusos # 321# Como os rugidos de um tigre / Que pouco a pouco se assanha # 1468#</p>
<p>VIII</p>
<p>"Tu # 1351# choraste em presença da morte? # 1030# Na presença de estranhos choraste? # 1244# Não descende o cobarde do forte # 717# Pois choraste # 557# meu filho não és # 1075# Possas tu #435# descendente maldito De uma tribo de nobres guerreiros / Implorando cruéis forasteiros # 250# Seres presa de vis Aimorés # 638#</p>
<p>"Possas tu # 370# isolado na terra # 253# Sem arrimo nem²² pátria vagando / Rejeitado da morte na guerra / Rejeitado dos homens na paz # 276# Ser das gentes / o espectro execrado # 431# Não encontres amor nas mulheres # 340# Teus amigos, se amigos tiveres # 290# Tenham alma inconstante e falaz # 370#</p>
<p>"Não encontres doçura no dia Nem as cores da aurora / te ameiguem # 293# E entre as larvas da noite sombria / Nunca possas descanso gozar # 283# Não encontres um tronco / uma pedra Posta ao sol # 311# posta às chuvas e aos ventos / Padecendo os maiores tormentos # 262# Onde possas a fronte pousar # 590#</p>

22 No texto original o verso é "Sem arrimo e sem pátria vagando".

"Que ateus passos a relva se torre # 348#
Murchem / prados a flor / desfaleça # 369#
E o regato que límpido corre /
Mais te acenda o vesano furor # 285#
Suas águas depressa se tornem /
Ao contacto dos lábios sedentos # 242#
Lago impuro # 267#
de vermes nojentos # 301#
Donde fujas /
com asco e terror # 393#

"Sempre o céu /
como um teto incendiado # 293#
Creste e punja teus membros malditos # 265#
E oceano de pó denegrado /
Seja a terra ao ignavo tupi # 339#
Miserável,
faminto,
sedento # 318#
Manitôs lhe não falem nos sonhos # 275#
E do horror /
os espectros medonhos # 334#
Traga sempre o cobarde após si # 553#

"Um amigo não tenhas piedoso /
Que o teu corpo na terra embalsame # 310#
Pondo em vaso d'argila /
cuidoso
Arco e frecha e tacape a teus pés # 379#
Sê maldito,/
e sozinho na terra; # 483#
Pois que a tanta vileza chegaste # 400#
Que em presença da morte choraste # 485#
Tu # 305#
cobarde # 578#
meu filho não és"# 2519#

IX

Isto dizendo # 959#
o miserando velho
A quem Tupã tamanha dor tal fado Já nos confins da vida reservada # 413#
Vai com trêmulo pé # 373#
com as mãos já frias /
Da sua noite escura as densas trevas
Palpando /
- Alarma # 246#
alarma # 892#
- O velho pára # 886#
O grito que escutou # 472#
é voz do filho # 437#
Voz de guerra que ouviu já tantas vezes Noutra quadra melhor # 239#
- Alarma # 232#
alarma # 885#
- Esse momento só # 429#
vale a pagar-lhe
Os tão compridos trances # 307#
as angústias Que o frio coração lhe atormentaram /
De guerreiro e de pai # 316#
- vale # 202#
e de sobra # 328#
Ele /
que em tanta dor se contivera /

<p>Tomado pelo súbito contraste # 358# Desfaz-se agora em pranto copioso # 315# Que o exaurido coração/ remoça # 446#</p>
<p>A taba se alborota / os golpes descem / Gritos/ imprecações profundas soam # 293# Emaranhada a multidão braveja / Revolve-se, enovela-se confusa # 249# E mais revolta em / mor furor se acende # 221# E os sons dos golpes / que incessantes fervem, / Vozes / gemidos / estertor de morte # 281# Vão longe / pelas ermas serranias / Da humana tempestade # 228# propagando / Quantas / vagas de povo enfurecido # 293# Contra um rochedo vivo se quebravam # 305# Era ele / o Tupi # 280# nem fora justo # 336# que a fama dos Tupis / o nome / a glória # 273# Aturado labor de tantos anos / Derradeiro brasão da raça extinta # 257# De um jacto / e por um só se aniquilasse # 287#</p>
<p>- Basta # 1156# Clama o chefe dos Timbiras # 788# - Basta guerreiro ilustre # 755# Assaz lutaste #981# E para o sacrifício # 760# é mister forças - # 1409# O guerreiro parou # 1387# caiu # 977# nos braços Do velho pai # 1083# que o cinge contra o peito # 754# Com lágrimas de júbilo bradando # 1488# "Este sim / que é meu filho muito amado # 1286#</p>
<p>"E pois que o acho enfim / qual sempre o tive # 1118# "Corram livres as lágrimas que choro # 890# "Estas lágrimas sim # 1220# que não desonram" # 2750#</p>
<p>X</p>
<p>Um velho Timbira / coberto de glória # 720# Guardou a memória Do moço guerreiro / e²³ do velho Tupi # 822#</p>

23 Não existe este /e/ no texto original.

<p>E à noite, nas tabas, #595# se alguém duvidava Do que ele contava / Dizia prudente #651# - "Meninos #605# eu vi #750#</p>
<p>"Eu vi o brioso no largo terreiro / Cantar prisioneiro / Seu canto de morte que nunca esqueci # 883# Valente como era # 594# chorou # 503# sem ter pejo # 944# Parece que o vejo # 999# Que o tenho nest'hora diante de mi # 887#</p>
<p>"Eu disse comigo # 540# Que infâmia d'escravo / Pois não # 999# era um bravo # 757# Valente e brioso como ele não vi # 777# E à fé que vos digo # 883# parece-me encanto # 840# Que quem chorou / tanto # 765# Tivesse a coragem que tinha o Tupi" # 390#</p>
<p>Assim o Timbira, coberto de glória # 696# Guardava a memória Do moço guerreiro/ do velho Tupi # 943# E à noite / nas tabas # 626# se alguém duvidava Do que ele contava # 586# Tornava prudente # 794# "Meninos #630# eu vi" .</p>

Pausas de mudanças de turno no diálogo entre as personagens

Num diálogo, as emoções e atitudes podem ser depreendidas da forma como estruturamos os turnos de fala, sendo que tanto os silêncios quanto as interrupções demonstram o respeito, a atenção, a importância, a ansiedade, a atitude de poder, etc de um interlocutor para com o outro.

Para analisar as pausas que marcam as mudanças de turno entre interlocutores selecionamos dois diálogos entre personagens diferentes. O primeiro diálogo realiza-se entre o chefe e o guerreiro (canto V – anexo 2, tabela 2) e o segundo, entre o pai e o filho (Canto VI - anexo 2, tabela 3).

No primeiro diálogo, o chefe inicia sua fala com uma ordem para soltar o guerreiro. O diálogo segue tendo como tema o agradecimento do guerreiro e a promessa no retorno para cumprir o ritual canibalístico; porém, o chefe justifica sua conduta acusando o guerreiro de covarde e o humilha. O chefe está numa posição de autoridade e o guerreiro é subordinado a ele. As novas informações são dadas pelo chefe, que replica sempre com mais rapidez do que o guerreiro responde, isto é, o guerreiro demora mais a assumir o seu turno de fala (tabela 2), pois, na tentativa de argumentar com o chefe, necessita buscar argumentos.

Tabela 2 - DURAÇÃO DAS PAUSAS DE MUDANÇA DE TURNO (EM MS) DO DIÁLOGO ENTRE O CHEFE E O GUERREIRO (CANTO V)

Turno	do chefe para o guerreiro	do guerreiro para o chefe
T1	1180	746
T2	1176	337
T3	1103	350
T4	1521	654
T5	1550	190

No segundo diálogo, o pai inicia a conversação com o filho. O pai, embora seja aquele que conduz a conversação, dado que elabora questões a partir das respostas do filho, demora mais para assumir o turno (ver tabela 03). Em contrapartida, o filho responde rapidamente, pois já sabe do que se trata.

O tempo da pausa representa os medos e as aflições, aquilo que não pode ser dito e ouvido, como no exemplo que selecionamos, quando a pausa mais longa indicou um momento de hesitação, de grande expectativa. O maior tempo nas trocas de turnos (tabela 03, T7) ocorre quando o filho diz o nome da tribo que o aprisionou. Teme dizê-lo e o pai se paralisa ao ouvir a resposta. Um longo silêncio se faz entre eles, tornando o grande inimigo destacado.

Uma pausa breve, contudo pode ser indicativa de ansiedade e pressa. No exemplo em que o filho, ao ser acusado pelo pai, interrompe sua enunciação para se defender (tabela 03, T8), não há pausa entre os enunciados. No diálogo entre dois locutores, estas falas provavelmente se sobreporiam.

Tabela 03 - DURAÇÃO DAS PAUSAS DE MUDANÇA DE TURNO (EM MS) DO DIÁLOGO ENTRE PAI E FILHO (CANTO VI)

Número do turno	De pai para filho	De filho para pai
T1	611	835
T2	841	1214
T3	834	1029
T4	593	1017
T5	1632	1040
T6	703	1190
T7	1792	2075
T8	0	1721
T9	102	2026
T10	866	2137
T11	1108	1590
T12	913	1156
T13	742	1150

Na análise de ambos os diálogos, pode-se observar que as pausas de mudança de turnos têm diferentes funções e tempo variável, o que traz revelações sobre os papéis dos interlocutores. A pausa mais curta ocorre quando o interlocutor assume uma atitude de autoridade e de autodefesa, que também pode expressar pressa ou ansiedade. A pausa chega a não existir quando o locutor conhece o assunto em pauta (tabela 03, T8).

A pausa mais longa entre os turnos ocorre em momentos de hesitação do interlocutor e quando uma grande carga emotiva envolve a informação que seria dada, o que gera grande expectativa. Tal pausa também aparece quando o locutor reflete sobre o assunto em pauta e quando busca argumentos para continuar a conversação.

Pausa intrapessoal

As pausas entre os enunciados de uma mesma personagem podem ter função exclusivamente respiratória e/ou expressiva.

Para analisar a *pausa respiratória*, recorreremos ao Canto IX (anexo 3), trecho de descrição da batalha entre o guerreiro e a tribo. A retomada de ar ocorre em intervalos muito semelhantes, como pode ser observado na figura 10. As médias das pausas foram 271 ms, com variação entre 221 e 293 ms. Esta regularidade externaliza a coordenação pneumofoarticulatória do locutor e seu grande controle muscular. Contudo, essas mesmas pausas respiratórias servem para fins expressivos, pois conferem um ritmo de fala necessário à expressão da intenção do autor: a rapidez com a qual a batalha se desenvolve.

As *pausas expressivas* marcam as fronteiras dos grupos entoacionais, e de modo geral, coincidem com fronteiras sintáticas (Cruttenden, 1986; Laver, 1994) que

podem apresentar variação na duração de forma mais ou menos regular. No Canto VI, as pausas da fala do pai ocorrem em intervalos de tempo bastante similares, expressando dois sentimentos de natureza diferente: a atitude reflexiva do pai (figura 11, trecho 1, anexo 2) e a ansiedade (figura 12, trecho 2, anexo 2).

Em nossos dados, com frequência a inspiração é percebida auditivamente, em especial nos momentos de expressão de raiva e de ansiedade. A inspiração ruidosa preenche um silêncio. Esses ruídos não deixam de configurar uma pausa expressiva, mas não se classificam nem na definição de pausa silenciosa e nem na preenchida (Laver, 1994; Cruttenden, 1986). A importância deles está justamente no fato de tornarem-se um elemento que compõe o cenário simbólico da expressão.

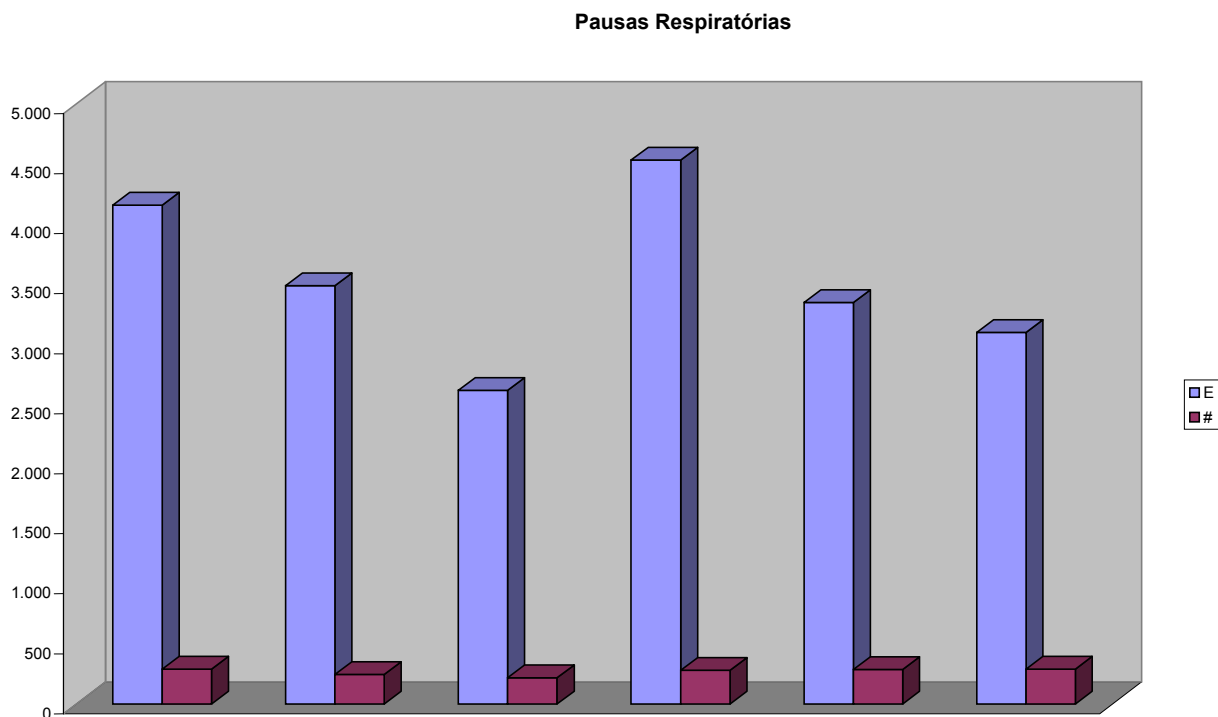


Figura 10 GRÁFICO DEMONSTRATIVO DA DURAÇÃO DOS ENUNCIADOS (E) E DAS PAUSAS RESPIRATÓRIAS (#). OBSERVAR A REGULARIDADE NA DURAÇÃO DAS PAUSAS RESPIRATÓRIAS.

Pausas Expressivas - Reflexiva (Trecho 1)

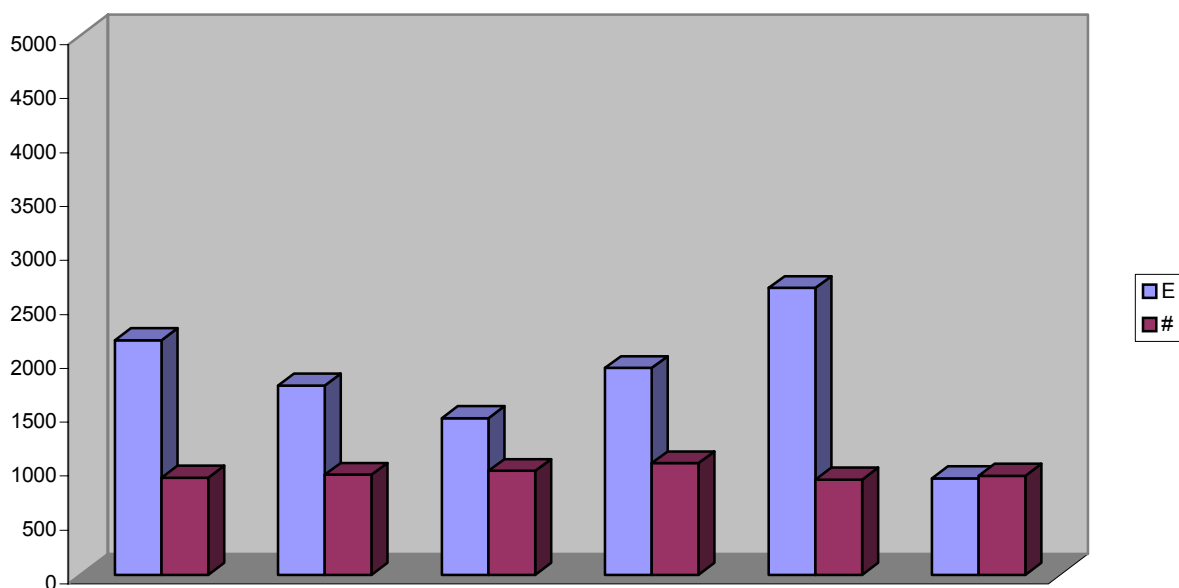


Figura 11 GRÁFICO DEMONSTRATIVO DA DURAÇÃO DOS ENUNCIADOS (E) E DAS PAUSAS RESPIRATÓRIAS (#). OBSERVAR A REGULARIDADE NA DURAÇÃO DAS PAUSAS RESPIRATÓRIAS NO CONTEXTO REFLEXIVO.

Pausas Expressivas - Ansiedade (Trecho 2)

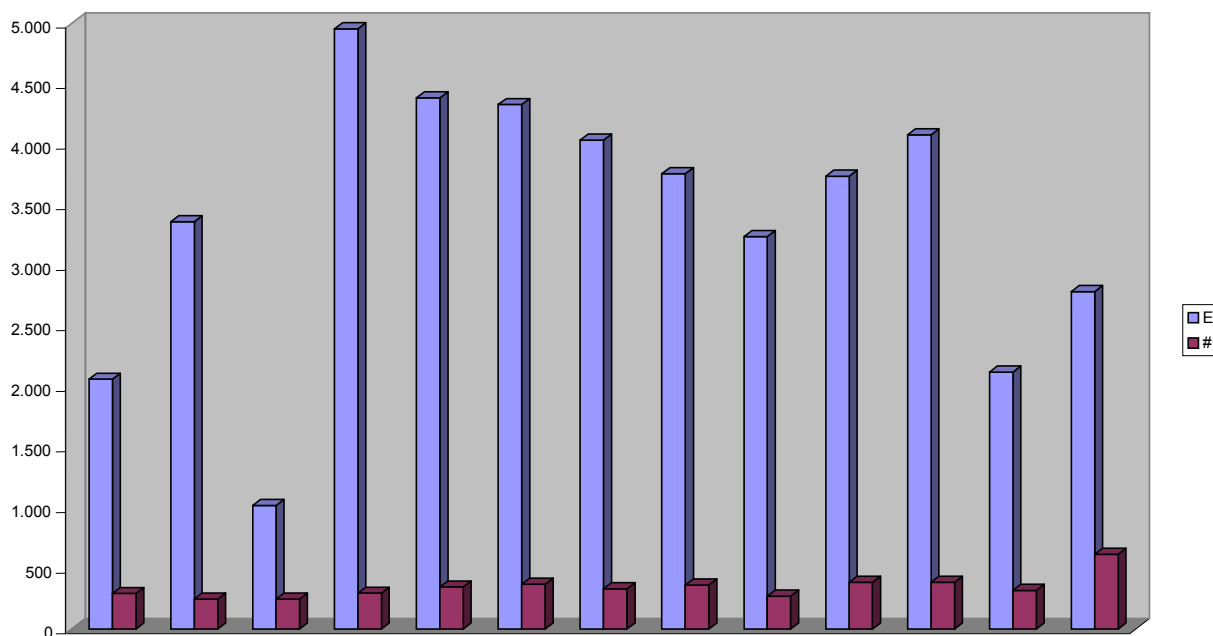


Figura 12 - GRÁFICO DEMONSTRATIVO DA DURAÇÃO DOS ENUNCIADOS (E) E DAS PAUSAS RESPIRATÓRIAS (#). OBSERVAR A REGULARIDADE NA DURAÇÃO DAS PAUSAS RESPIRATÓRIAS EM CONTEXTO DE ANSIEDADE.

Taxas de elocução e articulação

Para análise das taxas de elocução e de articulação usamos dois trechos de um mesmo gênero discursivo, descrição, escolhidos na análise perceptiva para representar a taxa média e rápida (anexo 7, figura 13). O primeiro trecho é a descrição da taba (Canto I) e o outro, a descrição da batalha entre o filho Tupi e os guerreiros Timbiras (Canto IX). Uma importante observação a se fazer é que o aumento da velocidade se deu com preservação da estrutura dos segmentos, de modo que a inteligibilidade auditiva se manteve.

Tabela 4 - VALORES DA DURAÇÃO DOS ENUNCIADOS E PAUSAS EM PORCENTAGEM (%) E TAXAS DE ELOCUÇÃO E ARTICULAÇÃO EM NÚMERO DE SÍLABAS POR SEGUNDO E EM GIPC POR SEGUNDO

	Taxa média	Taxa rápida
Porcentagem total da duração dos enunciados	90,32%	93,24%
Porcentagem da duração das pausas	9,7%	6,7%
Taxa de elocução em sílabas por segundo	4,2	5,1
Taxa de elocução em GIPC por segundo	3,9	4,7
Taxa de articulação em sílabas por segundo	4,3	5,2
Variação da taxa de articulação em sílabas	3,7 – 4,7	4,6 – 6,3
Variação da taxa de articulação em GIPC por segundo	3,7 - 4,8	5,1 - 6,1

Taxa de articulação rápida e média em sílaba e GIPC

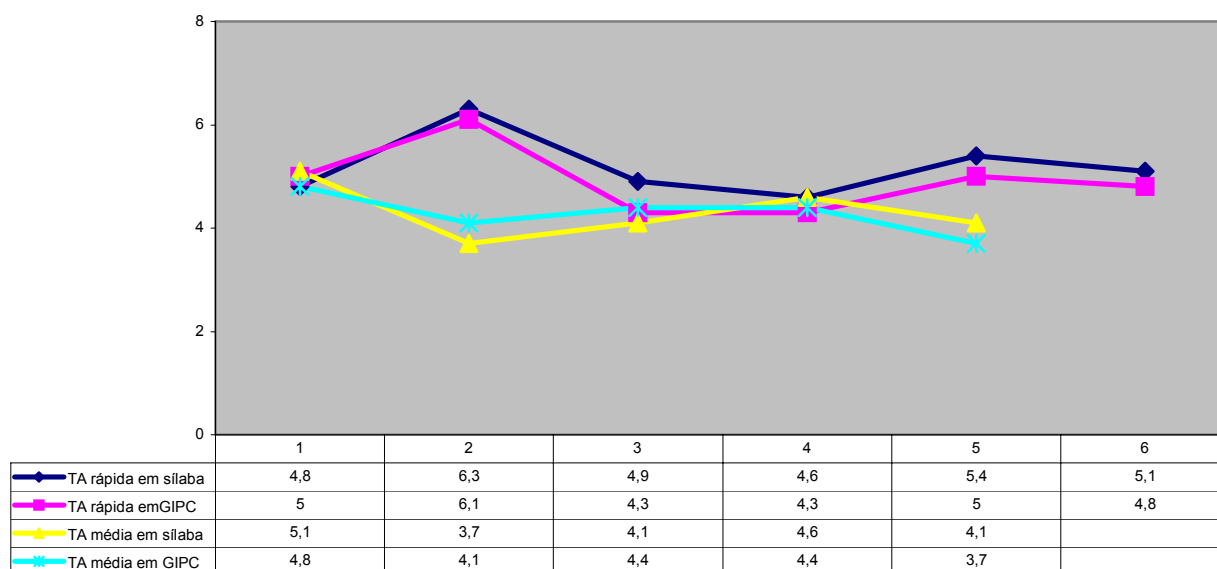


Figura 13 GRÁFICO DEMONSTRANDO A COMPARAÇÃO DA TAXA DE ARTICULAÇÃO MÉDIA E RÁPIDA, EM SÍLABAS POR SEGUNDO E EM GIPC POR SEGUNDO

Na tabela 4, podemos observar que as porcentagens de tempo dos enunciados e das pausas aumentaram com a taxa de elocução. Isto que significa que

para dar o efeito de aceleração da fala, o sujeito usa as estratégias de aumentar o tempo do enunciado falado e de encurtar as pausas entre os enunciados.

Podemos verificar na tabela 4 e na figura 13 variações nas taxas de articulação em cada um dos enunciados analisados. A variação para a taxa de articulação em sílabas por segundo no trecho classificado perceptualmente com a velocidade média foi de 3,7- 4,8 com média de 4,3 sílabas por segundo. A percepção da taxa de articulação rápida variou de 4,6 a 6,3, com média de 5,2 sílabas por segundo. Estes dados são indicativos de que não há uniformidade na taxa de articulação.

Analogamente como ocorre com o *pitch*, quando usamos o termo registro para classificar as variações que ocorrem dentro de uma mesma faixa de valores (gama), também ocorrem variações de velocidade ao longo de um determinado tempo, que mantêm um mesmo efeito perceptivo-auditivo, seja de lentidão ou aceleração. Nos dados que analisamos, o primeiro enunciado falado, marcou o movimento perceptivo global da taxa de articulação ao longo do trecho (figura 13).

A medida de variação da taxa de articulação em cada enunciado do trecho total falado expressa melhor o movimento dinâmico do tempo do que as médias das taxas de elocução e articulação. Como na literatura, as referências são dadas para a média da taxa de elocução em sílabas por segundo e como não encontramos diferença significativa entre os cálculos em sílabas e GIPC, resolvemos adotar como padrão neste trabalho as medidas em sílabas por segundo. Para o sujeito dessa pesquisa encontramos as médias de 4,2 e 5,1 para as taxas de elocução média e rápida, respectivamente.

Ao se considerarem tais valores como parâmetros de comparação, não devemos usar medidas de outra língua, devido aos gestos articulatórios e prosódicos serem diferentes; devemos ainda atentar para que estrutura articulatória básica de cada segmento seja mantida, embora saibamos que a ressilabificação é fato inerente da fala. Caso contrário, a medida não expressará a articulação da fala, mas sim os movimentos de mandíbula conjugados com as outras estruturas orais. A única medida que encontramos para locutores do Português Brasileiro é a de Rocha Filho (1997), extraída entre locutores de televisão e rádio durante a narração de um mesmo evento futebolístico. A taxa de elocução entre estes variou de 6,9 a 4,4 sílabas por segundo.

Ritmo

Para análise do ritmo escolhemos os mesmos trechos usados para se calcular a taxa de elocução média e rápida, de acordo com os procedimentos descritos no capítulo de metodologia, seguindo os preceitos de Barbosa (1999, 2000). Nos quadros 5 e 6 apresentamos os cálculos precedidos dos enunciados (na primeira linha) e da divisão dos grupos acentuais (GA) entre parênteses, numerados ao lado (segunda linha).

Quadro 5 - CLASSIFICAÇÃO DO RITMO EM ENUNCIADO FALADO EM TAXA DE ELOCUÇÃO MÉDIA, SEGUNDO BARBOSA (1999, 2000)

No meio das tabas de amenos verdores, Cercadas de troncos cobertos de flores, Alteiam-se os tetos d'altiva nação

No m (eio das t) 1 (abas de am) 2 (enos verd) 3 (ores, cerc) 4 (adas de tr) 5 (oncos cob) 6 (ertos de fl) 7 (ores) 8 (alteiam-se os t) 9 (etos d) 10 (altiva n) 11 ação

Grupos acentuais	Número de sílabas do GA	Duração de cada GA	Razão	Força de acoplamento (r)	Tipo de ritmo
1	2	484	4,13223	0,85	silábico
2	3	587	5,11073	1,05	acentual
3	3	498	6,02409	1,24	acentual
4	3	691	4,34153	0,89	silábico
5	3	524	5,72519	1,18	acentual
6	3	960	3,125	0,64	silábico
7	3	602	4,9833	1,03	acentual
8	2	318	6,28930	1,28	acentual
9	3	857	3,50058	0,72	silábico
10	2	433	4,61893	0,95	silábico
11	3	560	5,35714	1,11	acentual
Somatória			53,20802		
Z-escore			4,837092		

Legenda - GA - grupo acentual

Quadro 6 - CLASSIFICAÇÃO DO RITMO EM ENUNCIADO FALADO EM TAXA DE ELOCUÇÃO RÁPIDA, SEGUNDO BARBOSA (1999, 2000)

A taba se alborota os golpes descem Gritos, imprecações profundas soam

A t (aba se albor) 1 (ota os g) 2 (olpes d) 3 (escem Gr) 4 (itos, imprecac) 5 (ões prof) 6 (undas s) 7 oam

Grupos acentuais	Número de sílabas	Duração do GA	Razão	Força de acoplamento (r)	Tipo de ritmo
1.	5	0,651	7,680492	1,39	acentual
2.	3	0,392	7,653061	1,38	acentual
3.	2	0,494	4,048583	0,73	silábico
4.	2	0,461	4,338395	0,79	silábico
5.	5	0,9	5,555556	1	equivalente
6.	2	0,424	4,716981	0,85	silábico
7.	2	0,437	4,576659	0,83	silábico
Somatória			38,569727		
Z-escore			5,509961		

Legenda - GA - grupo acentual

Em ambas taxas de elocução encontramos o ritmo silábico e o acentual variando nos grupos acentuais. Este dado confirma que o Português Brasileiro é uma língua híbrida e que normalmente alternamos os dois tipos rítmicos. Sem dúvida, que em favor de um dado efeito expressivo, um (ou mais) enunciado (s) pode ser dito mais silabadamente, ou seja, com preponderância do ritmo silábico.

3.3 Qualidade de voz

Nessa sessão analisaremos as vozes de cada um dos personagens, considerando primeiramente as características permanentes que indicam estado físico e idade e os ajustes usados em diferentes momentos para expressão de emoções e atitudes.

O narrador usa habitualmente ajuste fonatório modal com mandíbula aberta quando narra ou descreve. Assume, entretanto, outros ajustes de voz quando interpreta os pensamentos de outros personagens e nas situações que interpreta semanticamente o significado de uma palavra, conforme já exemplificado na palavra “meigos” (p.117). Veremos abaixo os ajustes temporários que o ator faz para interpretar a personagem:

- ✓ “Que tens, guerreiro” (interpretando o pensamento da tribo) - ajuste de voz modal, lábios arredondados (labialização).
- ✓ “Sobresteve o Tupi” (referindo-se ao pai) – a soproidade aqui cria um clima de suspense e dramaticidade.
- ✓ “Ingrato, ingrato” (narrador interpreta a fantasia do filho em relação ao pai) - ajuste fonatório de escape de ar.
- ✓ “Pouco a pouco se assanha” – ajuste de voz áspera com escape de ar e laringe baixa.
- ✓ “O grito que escutou é a voz do filho” (interpretando o pensamento do pai) – ajuste de voz sopro.
- ✓ “Meninos eu vi” – ajuste modal com expansão faríngea e mandíbula aberta.

O Guerreiro é jovem, valente, forte, destemido e preocupado com o pai. Vivencia inúmeras situações que o levam à súplica e, ao longo do poema, dialoga com os outros personagens (com o chefe e com o pai). Habitualmente tem voz modal, com expansão de faringe e mandíbula aberta, mas durante o canto de morte sua voz apresenta instabilidades e quebras com escape de ar em alguns finais de palavras, justamente para expressar tristeza. Os outros ajustes observados temporariamente foram:

- ✓ “Escravos” – no /a/ observamos que os ajustes usados são a combinação de voz soprosa com vocal *fry* (ou crepitante).
- ✓ “Não mais me contenho” – vocal *fry* (crepitação) com tensão. Observa-se na forma da onda (figura 14) que o ajuste é realizado após o início da vogal.
- ✓ “Morrer”²⁴ – ajuste de voz crepitante, em *loudness* fraco.
- ✓ “Não coro do pranto que choro” – Choro realizado com voz crepitante.
- ✓ “Deixe-me viver” – o ajuste soproso espalha-se em todo enunciado, perfeitamente condizente com o apelo que o guerreiro está fazendo.

24 Esta palavra também foi analisada nos dados de estilística, intitulada de “morrer 2”.

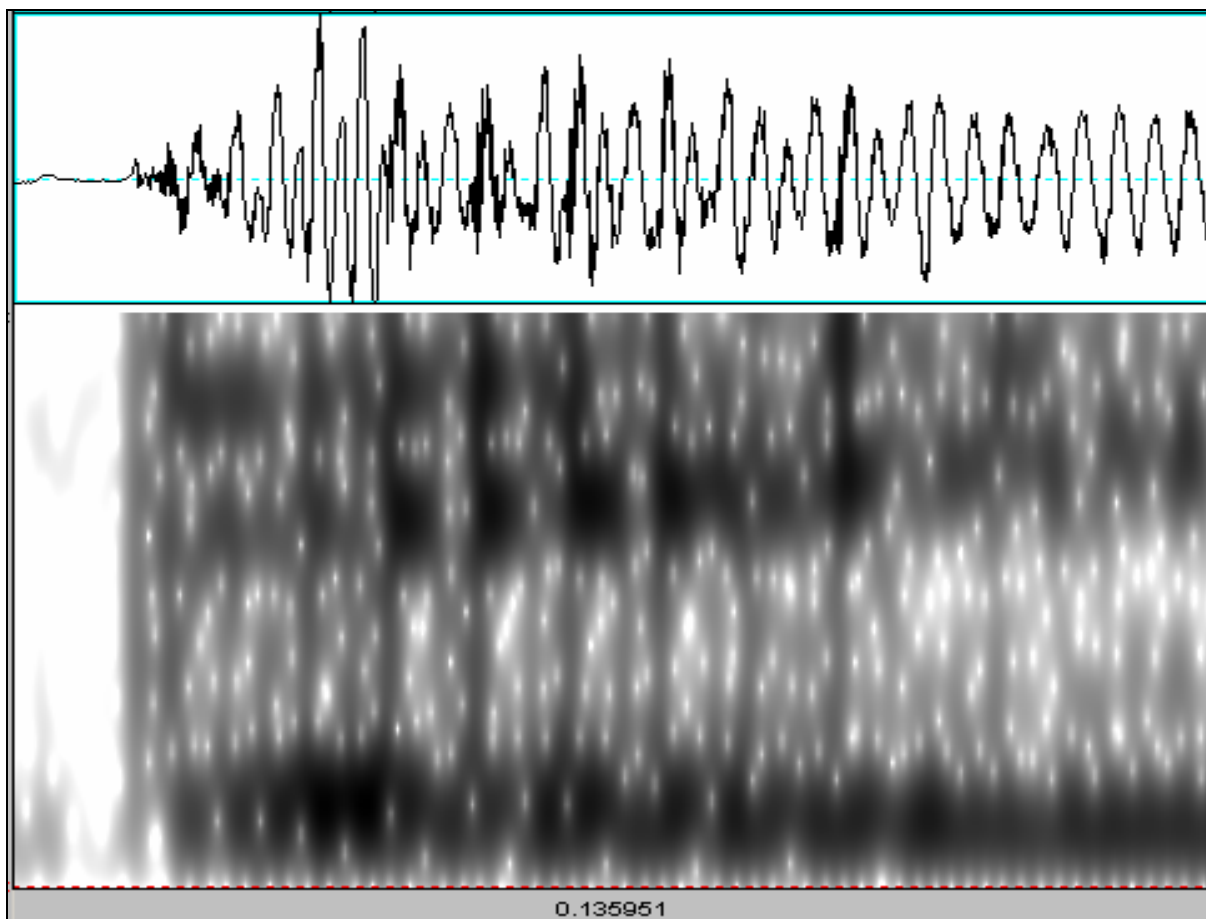


Figura 14 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA E ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA DEMONSTRANDO A MUDANÇA DA QUALIDADE DE VOZ DA VOGAL NO ENUNCIADO “CONTENHO”. A PORÇÃO INICIAL É REALIZADA EM AJUSTE MODAL MUDANDO PARA VOCAL FRY (CREPITÂNCIA) COM HIPERFUNÇÃO

O Pai é velho, cego e fraco, mas fôra um homem de brio, respeitador da tradição e guerreiro valente. Dos quatro personagens é a personagem que mais exige do ator a variação da qualidade de voz. Num primeiro momento, mostra-se debilitado de saúde. Nessa circunstância tem voz com ajuste fonatório de hipofunção, sopro com instabilidades e quebras e mandíbula fechada. Contudo, como homem honrado e apegado às tradições leva o filho para ser sacrificado (canto VII) e ao iniciar seu diálogo com o chefe a voz em ajuste modal (sem a hipofunção anteriormente evidente) apresenta leve crepitação e instabilidades, que demonstram sua emoção, um misto de tristeza, orgulho e determinação. A voz muda totalmente quando, ao saber da atitude covarde do filho de chorar frente à morte, enfurece. A voz produzida apresenta hiperfunção, aspereza e crepitação.

Outros ajustes temporários aparecem nas seguintes passagens:

- ✓ Tu? Dos índios? – ajuste de falsete com laringe alta.

- ✓ Tu²⁵ – na vogal muito alongada realiza três ajustes fonatórios diferentes. Inicia com hiperfunção, evolui para escape de ar e termina com crepitação. Observar no espectrograma da figura 15 o espaçamento menor dos pulsos glotais na fase inicial (hiperfunção), o ruído (escape de ar) e o maior espaçamento dos pulsos glotais (crepitação).
- ✓ “Vis Aimorés” – ajuste de voz áspera, crepitação e mandíbula fechada.
- ✓ “Não encontres amor nas mulheres” – ajuste de hiperfunção com várias instabilidades presentes.
- ✓ “Que a teus passos” – ajuste de hiperfunção mais evidente pelos ataques vocais bruscos nas plosivas desvozeadas.
- ✓ “Tacape a teus pés” – língua de corpo avançado e alto.
- ✓ “Choraste” – crepitação
- ✓ “Cobarde” – ajuste de laringe alta e falsete.

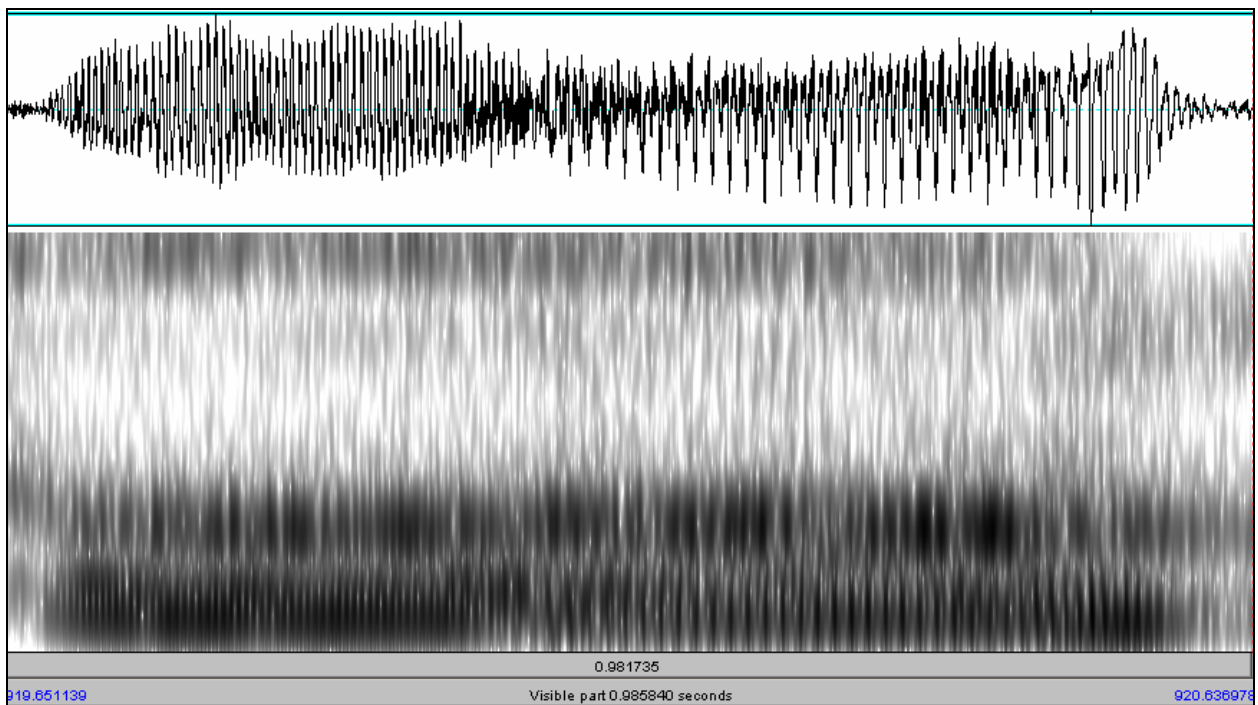


Figura 15 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA E ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA, DEMONSTRANDO A VARIAÇÃO DA QUALIDADE DE VOZ NO ENUNCIADO “TU”. A PORÇÃO INICIAL APRESENTA HIPERFUNÇÃO, EVOLUINDO PARA ESCAPE DE AR E FINALIZANDO COM CREPITÂNCIA

²⁵ Na tabela 7, página 171 encontra-se a análise do trecho onde este pronome está inserido.

O Chefe Timbira é um cacique forte, valente, determinado e vigoroso. Essa personagem usa predominante ajuste de voz modal, com laringe baixa e mandíbula aberta, mas realiza outros ajustes para expressar emoção e atitude, como podemos ver a seguir:

- ✓ “És livre, parte” - Modifica os ajustes de protrusão de lábios, para voz áspera e depois para modal acompanhando emoção não marcada, determinação e raiva, respectivamente, como foi referido na página 169.
- ✓ “Mentiste” – usa ajuste fonatório crepitante, com constrição de faringe, língua de corpo retraído e lábio esticado ao acusar o guerreiro.

Nas mudanças de personagens durante um diálogo (no texto dialogam chefe e guerreiro, pai e guerreiro e chefe e pai) ou mesmo quando um personagem refere-se a si próprio ou a outra pessoa (por exemplo, o narrador remetendo-se ao pai) a interpretação da voz é diferenciada. A voz marca, nessas situações, as características gerais do personagem ou as emoções que ele poderia estar vivendo. Ilustramos esses casos nas passagens abaixo:

- ✓ “Defende-te #945# Começa o índio” – Passagem do chefe Timbira ao narrador, referindo-se ao guerreiro prisioneiro, passa do ajuste de hiperfunção para hipofunção.
- ✓ “Com que me encontrei #1454# O cru dessossêgo do pai / fraco / e cego Enquanto não chego” – Na passagem do guerreiro enquanto fala de si e ao se referir ao pai a voz modal vai tornando progressivamente soprosa.
- ✓ “Enfraquecer os fortes (chefe) #1027# Sobresteve o Tupi” (narrador sobre a atitude do pai) – A passagem das personagens é marcada pela pausa e pela mudança de qualidade de voz, de modal para soprosa, o que pela nossa interpretação, cria um certo suspense.
- ✓ “E por um só se aniquilasse (narrador) #287# Basta (chefe) #1156# Clama o chefe dos Timbiras (narrador)” – Nessa passagem, as mudanças das personagens ocorrem marcadas pelos diferentes níveis de *loudness* e qualidades de voz. No primeiro enunciado, o narrador para interpretar os sentimentos de orgulho e alívio do pai frente à bravura do filho para defender sua honra de guerreiro Tupi, associa a voz de qualidade modal, *loudness* de

nível médio-forte e taxa de elocução rápida. Conforme mencionado pelo sujeito na entrevista, o chefe nesse momento intervém para interromper a batalha, gritando: Basta! A voz gritada (*loudness* intenso, marcando até 85dB) é composta ajuste áspero com hiperfunção. O ajuste de voz soprosa empregado na seqüência pelo narrador, além de ser mais apropriado para transmitir o conteúdo da mensagem apelativa do chefe, reforça o grito, ao contrastar com ele.

3.4 Loudness

O sujeito realiza muitas variações de *loudness* para promover efeitos expressivos. E é sobre tais variações que iremos tratar aqui.

✓ "Por casos de guerra #626# caiu prisioneiro nas mãos dos Timbiras" (narrador) - a modificação de médio-forte para médio-fraco ocorre após a pausa, mas ainda dentro da mesma estrutura sintática. A pausa tem aqui a função de criar uma expectativa (pausa dramática) que é reforçada com a diminuição da *loudness*.

✓ "Garboso" (narrador) – o aumento da *loudness* (de médio para médio-forte) destaca a palavra do restante fluxo de fala e se alinha com o significado semântico da palavra.

✓ Canto II – "O prisioneiro # 231# cuja morte anseiam / sentado está #809# O prisioneiro #771# que outro sol no ocaso / jamais verá #848#" (narrador) – mudanças contínuas de *loudness* ao longo de um trecho: decresce gradualmente em 4 partes, aumenta para depois diminuir novamente. Essa gradação pode ser observada na figura 16, tanto pelo traçado da forma da onda, mostrando a variação na concentração de energia, como na medida de intensidade registrada pela gravação, traçado amarelo.

✓ "Postrado / esmoreceu" (narrador) – a diminuição da *loudness* dentro da estrutura sintática (de médio para médio-fraco) interpreta o significado da palavra esmoreceu e ajuda na segmentação do discurso.

✓ "És livre, parte" (chefe) – elevação gradual de *loudness* nos três enunciados proferidos em seqüência acompanha e demonstra a ativação emocional (Ver análise na página 169).

✓ "Mentiste" (chefe) – a palavra é falada com *loudness* forte e com ascendência final de f0 num contexto acusatório.

✓ “Tu #305# cobarde” (pai) – provavelmente é o nível mais alto de *loudness*, chegando a 90dB.

A *loudness* fraca apareceu com maior frequência na fala do pai quando se mostrou fraco e debilitado e nas falas que expressavam tristeza, a fim de criar suspense e expectativa. A *loudness* intensa foi característica dos momentos de exasperação, raiva e ódio. A *loudness* forte foi usada pelo chefe e pelo pai frequentemente na expressão de alegria, de ordens, em acusação e na manifestação de determinação.

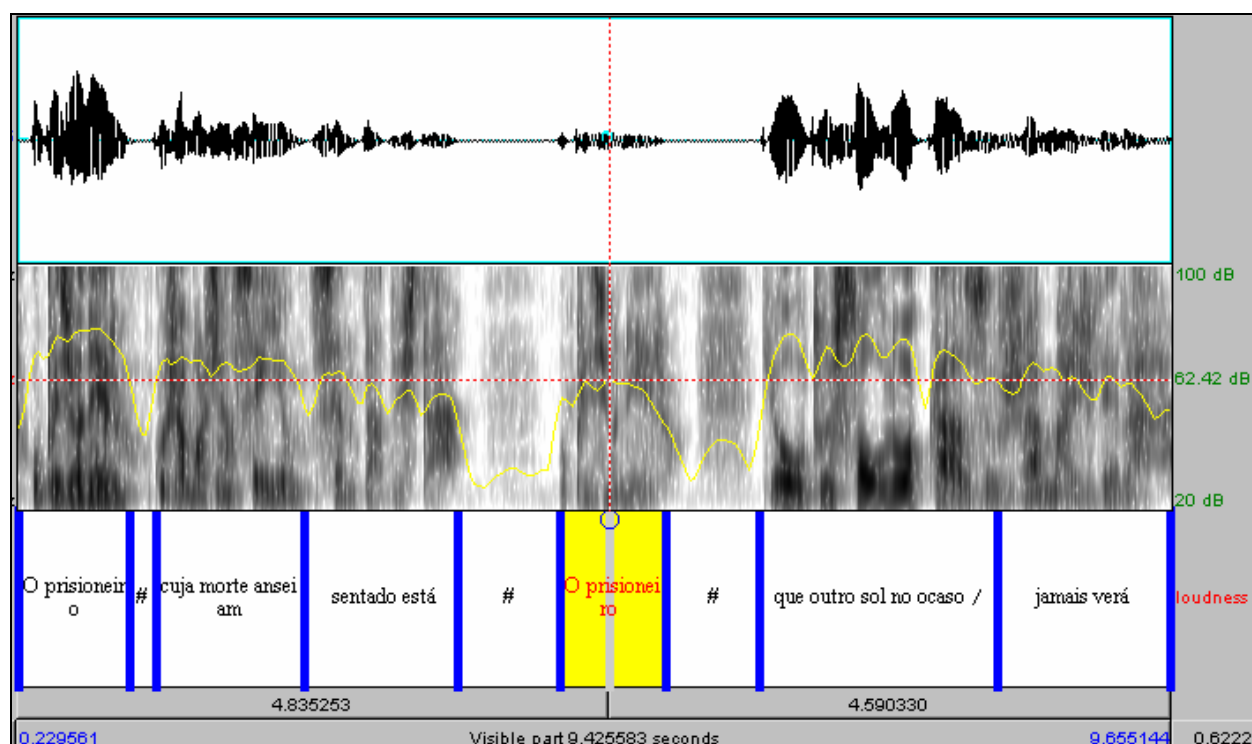


Figura 16 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA, DEMONSTRANDO A VARIAÇÃO NA CONCENTRAÇÃO DE ENERGIA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA COM TRAÇADO AMARELO SOBREPOSTO, CORRESPONDENDO À MEDIDA DE INTENSIDADE REGISTRADA NA GRAVAÇÃO, E AS CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO DOS ENUNCIADOS

✓ “Também sei morrer (guerreiro) #591# Soltai-o (chefe) #321# diz o chefe (narrador)” – na passagem entre três personagens, em seqüência, a *loudness* é graduado de acordo com as características discursivas de cada personagem: médio no apelo, forte na ordem, médio-fraco na narração. A gradação da *loudness* colabora na caracterização dos personagens e na segmentação do discurso.

3.5 Entoação

Os contornos entoacionais são investigados ao longo desta tese, em momentos distintos, pois a investigação do parâmetro de f_0 é imprescindível para o entendimento da manifestação das emoções e das atitudes na fala. O objetivo dessa sessão é agrupar as informações desta exploração e apresentar a análise entoacional integrada com outras informações prosódicas em um trecho.

Iniciamos a análise da entoação pela escuta atenta, detectando saliências que marcam as passagens importantes na expressão de emoções e atitudes e detalhamos, posteriormente, o comportamento da entoação nesses trechos.

As mudanças de f_0 podem incidir em uma palavra ou ao longo de um enunciado. As medições de f_0 foram feitas exclusivamente nas vogais vozeadas (em um enunciado, numa palavra ou numa só vogal), em pontos contíguos ou não.

Conforme indicado na literatura da fonética experimental, em enunciados ou em vogais alongadas, medimos o início, o final, os pontos máximo e mínimo. Medir o f_0 médio (no meio de um enunciado ou vogal) só fez sentido na vogal curta ou no enunciado de contorno plano.

Para configurar um contorno, medimos todas as vogais vozeadas do enunciado, checando se o pico máximo de f_0 incidia sobre a vogal tônica. A ocorrência de mais de um acento de *pitch* (*pitch accent*) foi um fato relevante para a análise. Numa vogal alongada foi necessário medir vários pontos de modo a configurar seu contorno.

Quanto maior for a força pragmática do enunciado, maior será a extensão vocal. O tempo entre os pontos máximo e mínimo revelou sobre a dinâmica de desenvolvimento do movimento da extensão (abrupto, atenuado e contínuo).

Meninos, eu vi!

No canto X, um velho Timbira narra o ocorrido com o guerreiro Tupi para gerações mais novas. É uma estrofe marcada por movimentos ascendentes de f_0 , o que imprime uma certa leveza e sugere alegria na fala do narrador.

O autor usou versos semelhantes nas estrofes iniciais e finais. Tomamos para análise comparativa aos três primeiros e últimos versos do Canto. Nos quadros 7 e 8 são apresentados os trechos, divididos pelos grupos entoacionais.

Quadro 7 - ANÁLISE PERCEPTIVA-AUDITIVA E ACUSTICA DOS VERSOS INICIAIS DO CANTO X

GE	Trecho 1 Atitude – Informação	Qualidade de voz	TA (sil/s)	Duração (ms)		Frequência Fundamental (Hz)					
				E	P	Ini	fin	min	max	exten	
1	E à <u>noite</u> , nas tabas,	Modal	4	1499	595	81	88	66	109	44	
2	se <u>alguém</u> duvidava do que ele contava /		5,7	2091	-	86	115	75	143	68	
3	<u>Dizia</u> prudente		4,2	1413	651	85	71	71	96	25	
4	- " <u>Meninos</u>		Crepitante	2,2	1350	605	74	139	49	167	116
5	<u>eu vi</u>		Modal	2	997	final	180	118	64	180	116
	Duração total			7350	1851						

Legenda – GE – Grupo entoacional; Sílabas grifadas – proeminência de *pitch*

Quadro 8 - ANÁLISE PERCEPTIVA-AUDITIVA E ACUSTICA DOS FINAIS DO CANTO X

GE	Trecho 2 Atitude - Confidência	Qualidade de voz	TA (sil/s)	Duração (ms)		Frequência Fundamental (Hz)				
				E	P	Ini	fin	min	max	exten
1	E à <u>noite</u> / nas tabas	Soprosa com laringe baixa	2,7	2214	626	74	86	58	132	74
2	se alguém <u>duvidava</u> do que ele contava	Modal e expansão	5,1	2346	586	83	79	65	139	74
3	<u>Tornava</u> prudente	faríngea	3,1	1910	794	79	61	61	80	19
4	" <u>Meninos</u> /	Soprosa	1,1	1407	630	62	112	62	161	99
5	<u>eu vi</u> "		1,1	1809	final	64	121	84	222	138
	Duração total			9686	2636					

Legenda: GE – Grupo entoacional; Sílabas grifadas – proeminência de *pitch*

A repetição de estrofes, segundo Simões (1997) e Simões, Pereira (2005), informa ao leitor acerca do processo de transmissão cultural oral que ocorre nas sociedades tribais e imprime um sentido verídico, não lendário ao fato. Todas as informações acústicas que colhemos do primeiro e do segundo trecho reforçam a idéia do contar história: os movimentos de f_0 , a qualidade de voz e os alongamentos.

A atitude do narrador é informativa, no primeiro trecho. No segundo trecho, entretanto, os alongamentos dos enunciados e das pausas, taxas de articulação mais lenta e a mudança da qualidade de voz, de ajuste predominantemente modal para soproso, são compatíveis com as situações de contar histórias. No primeiro grupo entoacional (GE1) (quadros 07 e 08; figuras 17 e 18) de ambos os trechos, as ênfases recaem sobre a sílaba “noi”, porém as diferenças na duração e na curva entoacional criam efeitos diferentes. Enquanto o movimento entoacional no primeiro trecho (figura 17) é ascendente, no segundo é ascendente-descendente. Os valores máximos de f_0 não são tão diferentes (109 e 132 Hz), mas como o pico máximo de f_0 no segundo trecho recai no centro do contorno ascendente-descendente dentro da sílaba dá a impressão de a elevação ser maior do que é, como mencionado por Ohala (1994), e cria-se um efeito de chamada de atenção para o que vem a depois. A estratégia de reduplicar o efeito entoacional é usada a seguir em outras sílabas (Hilton *et al*, 1994),

como em “ta” da palavra “tabas”, intensificando o efeito chamativo, peculiar das narrativas orais.

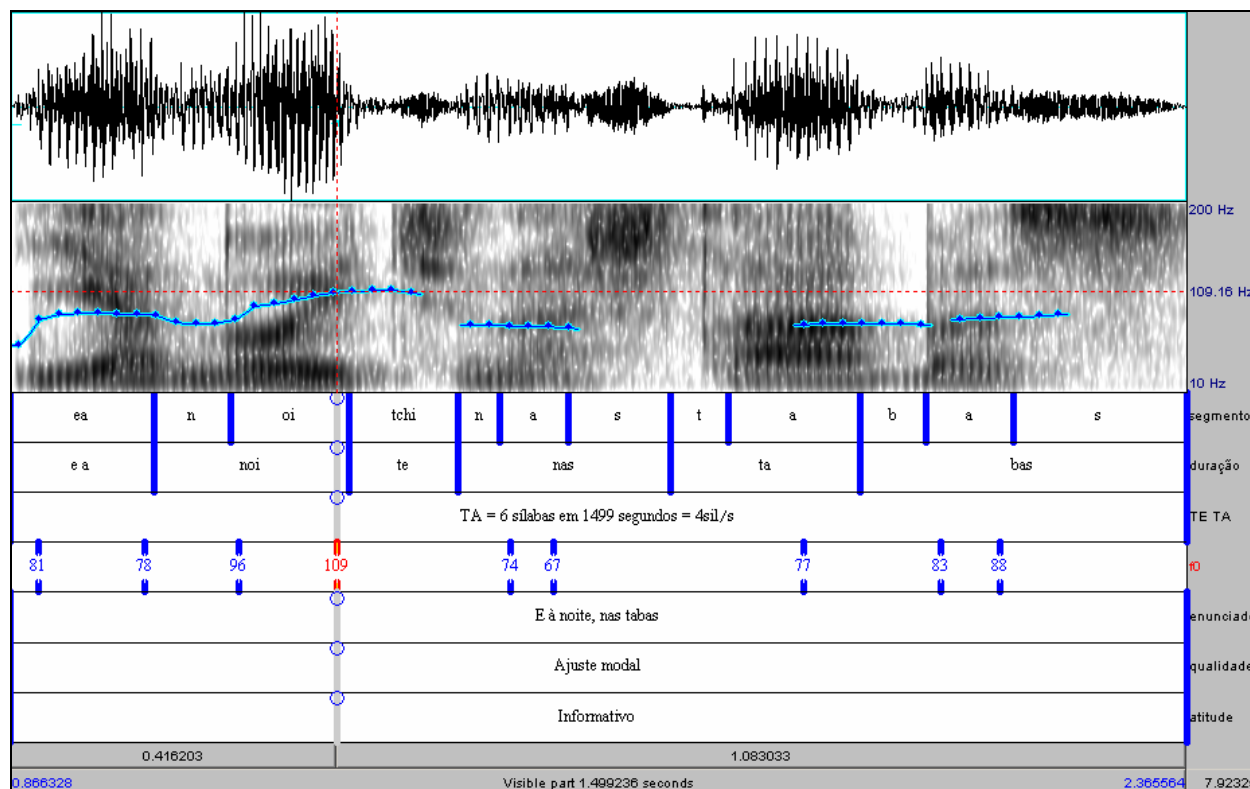


Figura 17 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA DO ENUNCIADO “E A NOITE NAS TABAS 1” JUNTAMENTE COM A CURVA DE ENTOAÇÃO E AS CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO COM ANÁLISES DE DURAÇÃO, TE E TA, QUALIDADE DE VOZ E ATITUDE

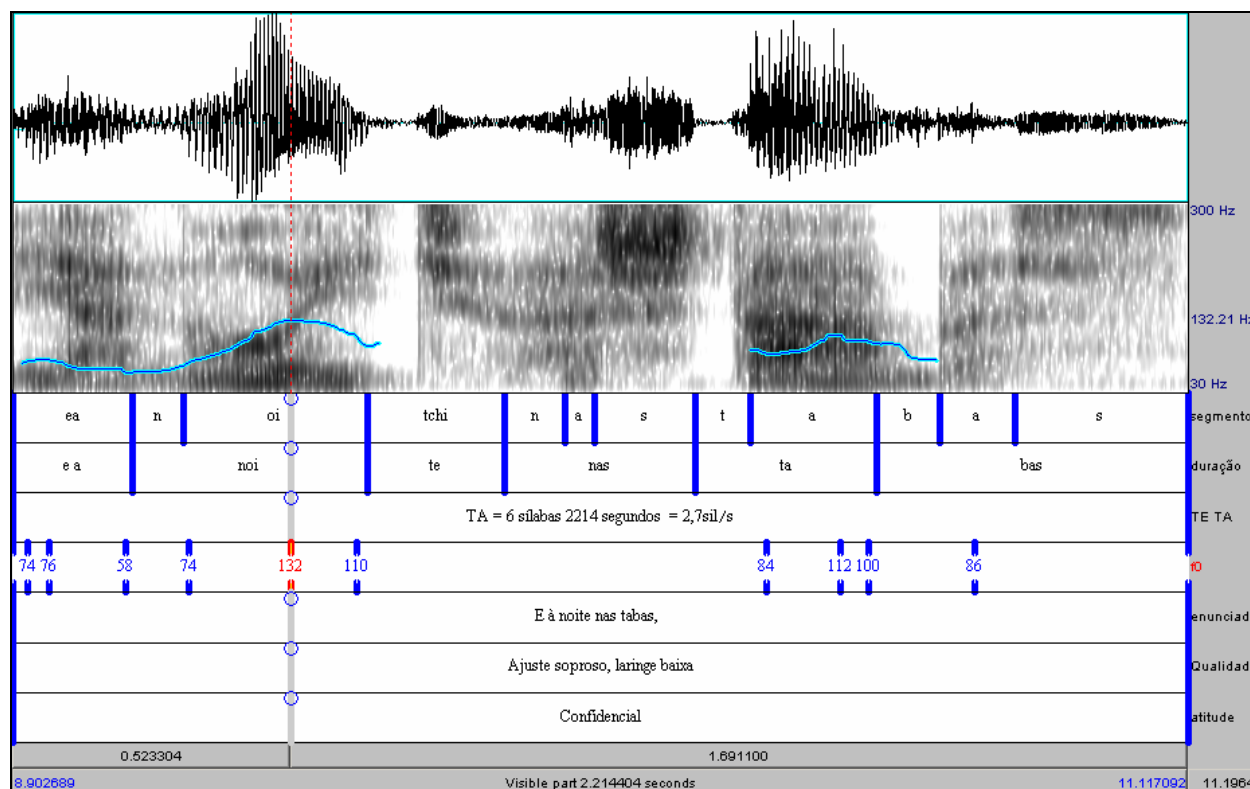


Figura 18 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA DO ENUNCIADO “E A NOITE NAS TABAS 2” JUNTAMENTE COM A CURVA DE ENTOAÇÃO E AS CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO COM ANÁLISES DE DURAÇÃO, TE E TA, QUALIDADE DE VOZ E ATITUDE

A estratégia de delimitação dos grupos entoacionais 2 e 3 nos dois trechos é diferente. Enquanto no primeiro trecho, o ator usa uma pausa perceptiva realizada por mudança de nível de altura; no segundo, ele utiliza uma pausa, sem modificação da f0 entre as palavras “contava” e “tornava” (ambas com 79 Hz) (figuras 19 e 20). O primeiro trecho finaliza com ascendência de f0 na palavra “contava” (107 – 128 – 131 Hz) para ser retomado na palavra “dizia” em patamares bem mais baixos (85Hz) (figura 19). No segundo trecho (figura 20), entre sílabas acentuadas, sem mudança de f0, há presença de uma pausa de 586 ms, que tem a função de enfatizar a importância do enunciado “tornava prudente”, para indicar insistência e reforçar a idéia do recontar dos fatos. Esta interpretação também foi dada por Simões, Pereira (2005) ao analisarem os verbos e as conjugações empregadas por Gonçalves Dias, referendo-se ao verbo “tornar” no pretérito imperfeito.

O último verso de ambas estrofes, “Meninos, eu vi”, é marcado por contorno ascendente – descendente nos dois grupos entoacionais e a culminância dos picos incidem no mesmo local (figuras 21 e 22). A repetição da frase e o foco (maior valor de f0) atribuído pelo locutor ao pronome “eu” em ambos versos (180 Hz e 222 Hz) podem ser interpretados como um reforço à idéia de que o fato fôra ocorrido e testemunhado pelo narrador. O contorno entoacional da palavra “meninos” é típica do vocativo. A voz modal e contorno entoacional ascendente-descendente na vogal “i” (figura 21), do verbo “vi”, empregada pelo locutor reafirma o que ele viu, reforçando a idéia que foi ele fora testemunha ocular da história.

Para Simões, Pereira (2005), a ausência de travessão antes de discurso direto no último verso pode significar a fusão da voz do narrador épico do poema a do narrador Timbira. Esta idéia é sugerida pelas características acústicas de “eu vi”. Como narrador de uma história para gerações mais jovens, o locutor finaliza sua participação deixando uma possibilidade para recontar, ao mesmo tempo, que cria esta expectativa: emprega voz soprosa, taxa de articulação mais lenta (1,1sil/s) e contorno entoacional que ascende rápido e alto (de 77 para 222Hz, figura 22) no pronome “eu”, destacando-o. Ascende novamente na vogal “i”, mas a voz perde a sonoridade, entra em suspensão... provavelmente para recontar.

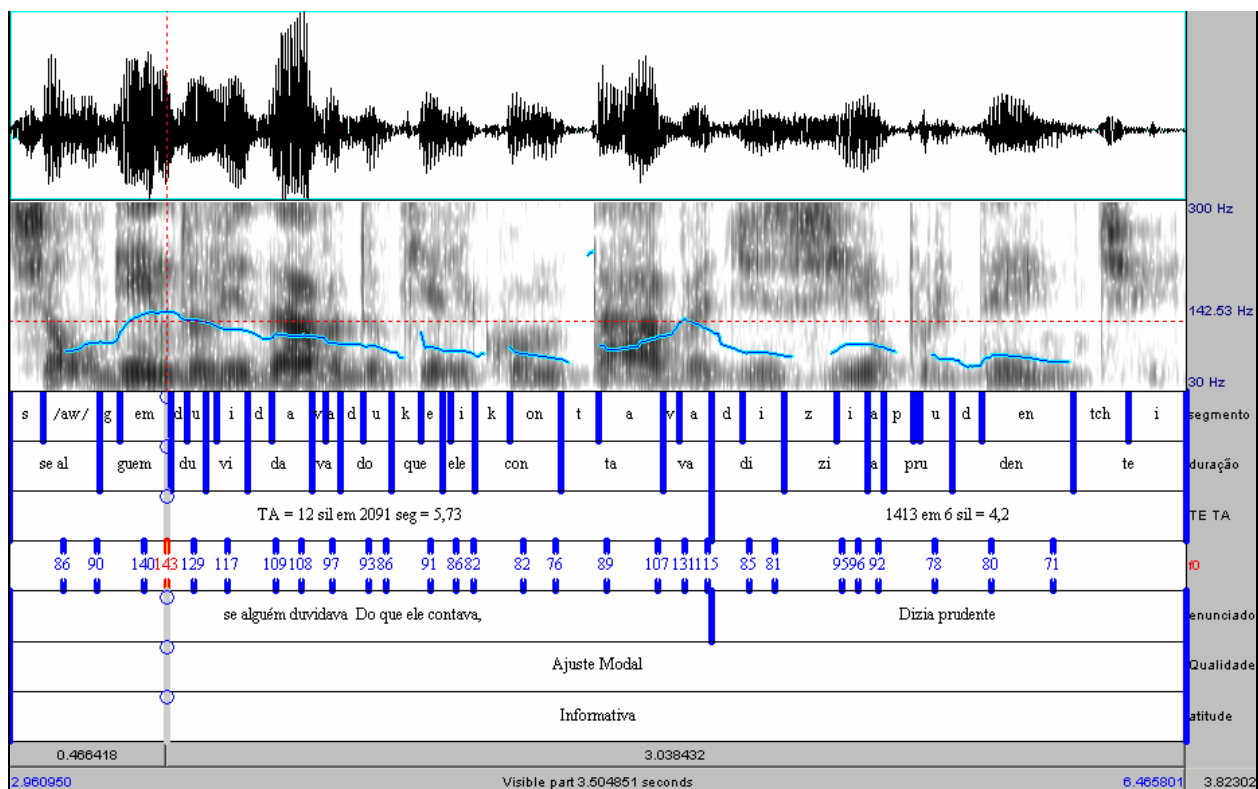


Figura 19 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA DO ENUNCIADO “SE ALGUÉM DUVIDAVA DO QUE ELE CONTAVA, DIZIA PRUDENTE 1” JUNTAMENTE COM A CURVA DE ENTOAÇÃO E AS CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO COM ANÁLISES DE DURAÇÃO, TE E TA, QUALIDADE DE VOZ E ATITUDE

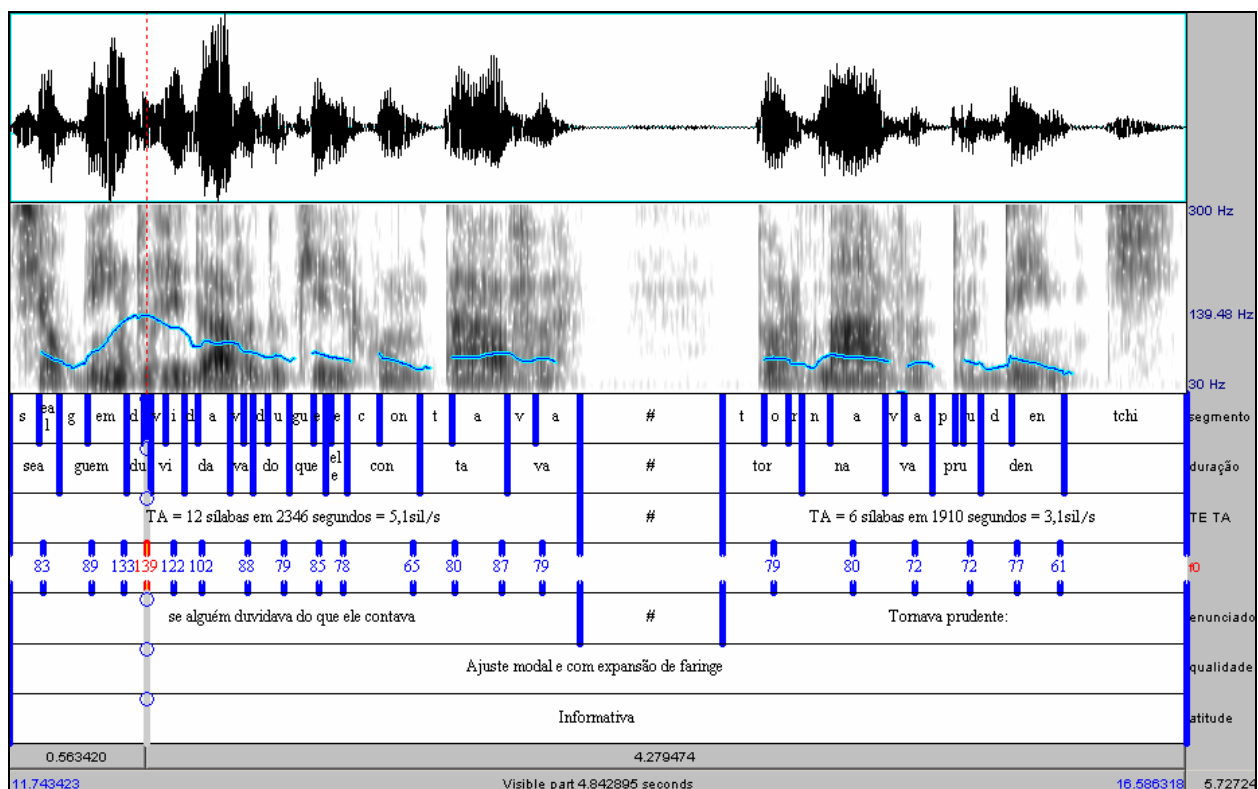


Figura 20 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA DO ENUNCIADO “SE ALGUÉM DUVIDAVA DO QUE ELE CONTAVA, DIZIA PRUDENTE 2” JUNTAMENTE COM A CURVA DE ENTOAÇÃO E AS CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO COM ANÁLISES DE DURAÇÃO, TE E TA, QUALIDADE DE VOZ E ATITUDE

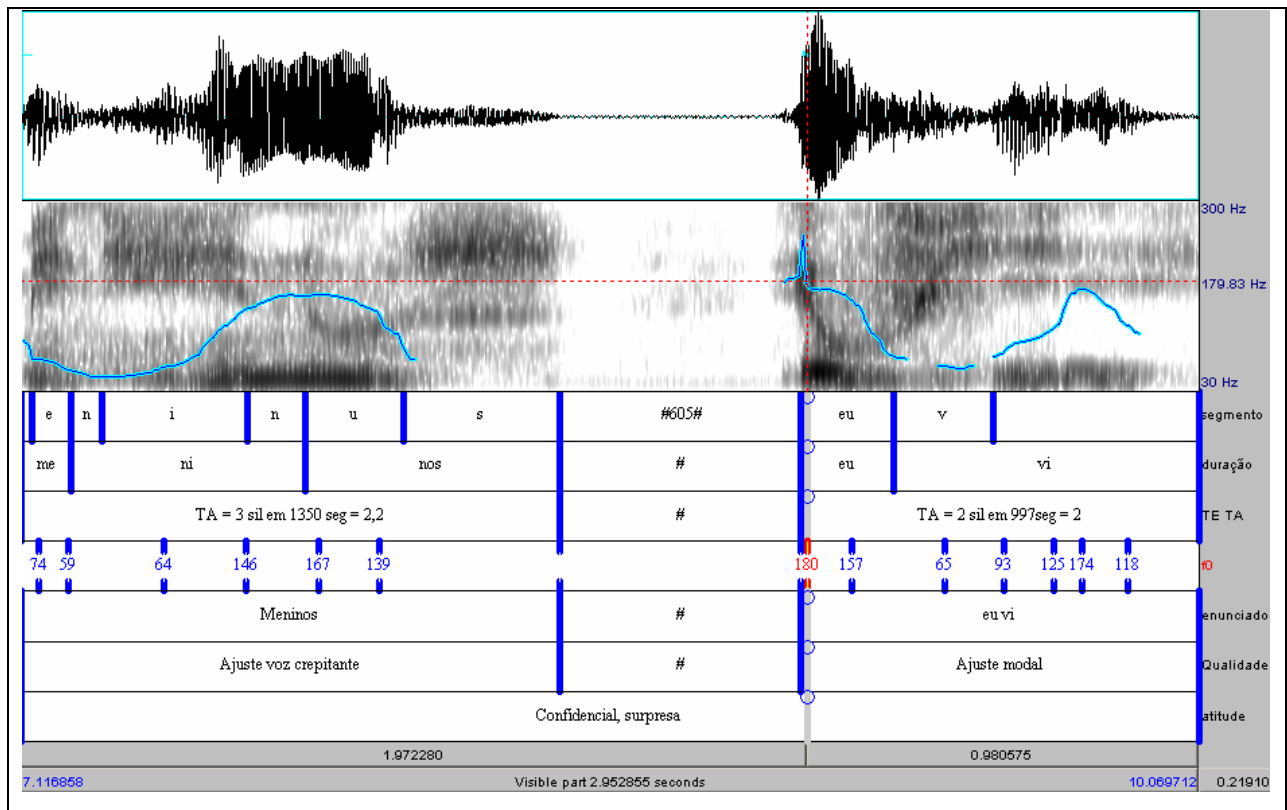


Figura 21 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA DO ENUNCIADO "MENINOS, EU VI 1" JUNTAMENTE COM A CURVA DE ENTOAÇÃO E AS CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO COM ANÁLISES DE DURAÇÃO, TE E TA, QUALIDADE DE VOZ E ATITUDE

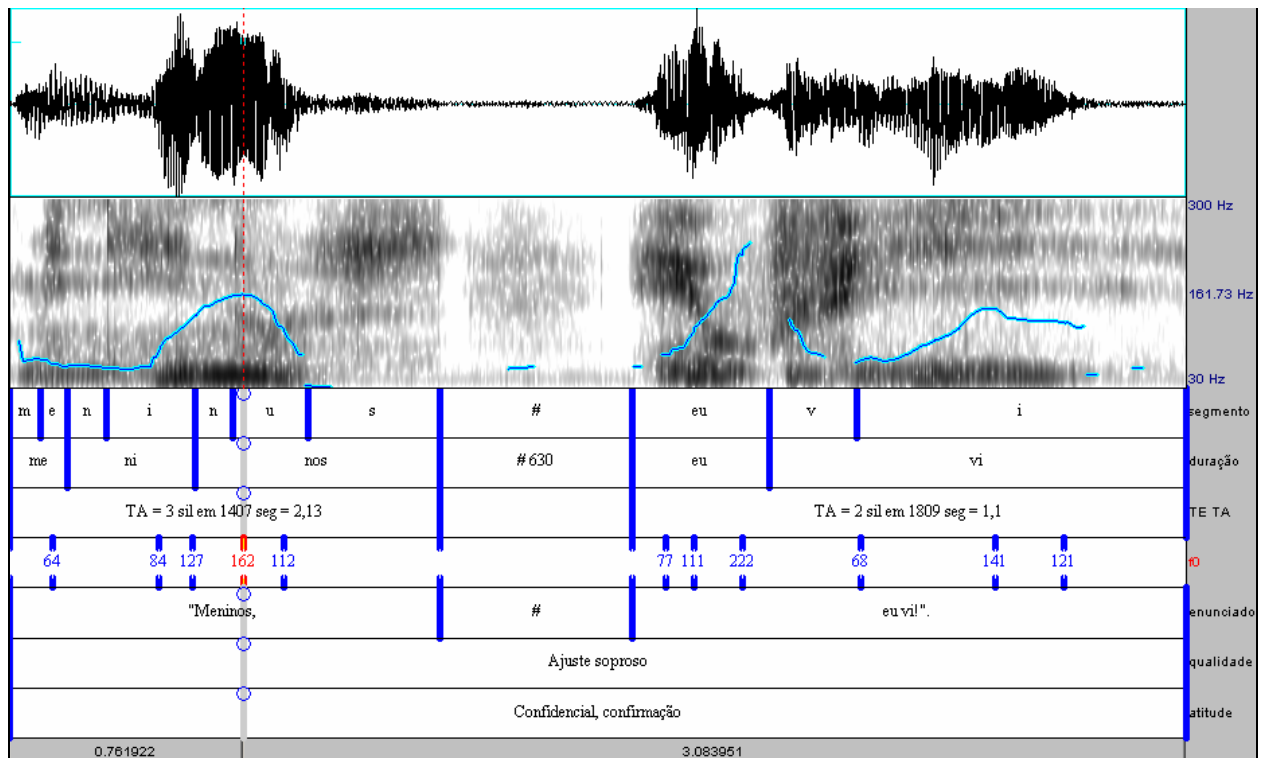


Figura 22 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA DO ENUNCIADO "MENINOS, EU VI 2" JUNTAMENTE COM A CURVA DE ENTOAÇÃO E AS CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO COM ANÁLISES DE DURAÇÃO, TE E TA, QUALIDADE DE VOZ E ATITUDE

3.6 As emoções e atitudes interpretadas na voz

Focalizando um pouco mais a correlação entre variantes acústicas e expressão de atitudes e emoção, a investigação tomou dois caminhos: a realização de um teste de reconhecimento perceptivo-auditivo das emoções e atitudes pela voz, e a análise de três trechos pré-selecionados pela pesquisadora.

As análises do **teste de reconhecimento de emoções e atitudes, segundo as respostas perceptivo-auditivas dos juízes**, encontram-se no anexo 4. Este posiciona o leitor tanto sobre a classificação da pesquisadora, quanto dos juízes. Na classificação dos juízes, as respostas dadas em primeira e segunda opção estão representadas por dois algarismos. Os outros quadros, apresentados a seguir, são frutos do agrupamento das respostas dos juízes para cada emoção, e trazem, em sua primeira coluna, o enunciado, na segunda, a emoção ou atitude referida pelos juízes, e nas demais colunas, as análises de duração, f0 e taxa de articulação, conforme os parâmetros apontados na literatura como relevantes a serem investigados.

A primeira indicação para a qual os resultados do teste apontam é de que somente dentro de um contexto maior de significação é possível interpretar de forma menos inequívoca. E mais: que este tipo de metodologia, pautada em recortes da ação verbal, apresenta intrinsecamente limitação de interpretação. A semântica de muitos enunciados serviu de apoio aos juízes na atribuição das emoções e atitudes, como ocorreu diretamente na interpretação das amostras 5, 7 e 15 (ver o quadro 9) e de forma menos indireta em outros, como na classificação da atitude de orgulho.

Quadro 9 - ENUNCIADOS COM FORTE INFLUÊNCIA DA INTERPRETAÇÃO SEMÂNTICA

Enunciado	Emoção
5. Chore a morte do filho o pai cansado	Tristeza 5 - 0
5c . do filho o pai	Não marcado 4 - 0
7. Quero provar-te que um filho dos Tupis	Determinação 4 - 1
15- É teu filho imbele e fraco	Desprezo 3-2 Irritação 3-0
15 c – É teu filho	Determinação 2 - 1

Por outro lado, quando o enunciado estava mais destacado do sentido global do texto a interpretação foi equivocada, conforme demonstraremos nas interpretações dos juízes dos trechos 18 e 19, que ocorrem seqüencialmente no poema; ambos são falados pelo pai. O enunciado 18 (“o grito que escutou é voz do filho”) é proferido no momento em que o filho dá seu grito de guerra contra os Timbiras, para defender sua honra de guerreiro e o trecho 19 (“que é meu filho muito amado”), é

proferido no momento do final da batalha que o filho trava para provar sua valentia. Ambos foram interpretados pelos juizes como desespero; mas, no primeiro momento, o pai demonstra sua alegria, e no segundo, o contexto global é de orgulho e satisfação. O enunciado 19 de certa forma evoca sentido duplo: o pai desesperado e triste que, com a situação total, fica orgulhoso e satisfeito ao ver o filho provar sua valentia.

O trecho 8 revela outra faceta da limitação na interpretação descontextualizada: a percepção de uma emoção (tristeza) confundida com um estado físico. Naquela fala pronunciada por um homem velho e com debilidade física não encontramos marcas de tristeza, embora as características icônicas da fala triste ou da fala de uma pessoa cansada e/ou com algum tipo de debilidade física possam ser as mesmas: qualidade de voz soprosa, *pitch* mais grave, extensão e variabilidade de f0 restrita, *loudness* fraca e taxa de articulação mais lenta (Matte, 2002). Podemos observar tais características nas emissões que constam do quadro 10, representativas de tristeza, segundo a concordância na avaliação dos juizes e da pesquisadora, com ressalva para o enunciado 19, conforme acima mencionado.

Contudo, não deixa de ser interessante observar que, no raciocínio dos juizes, a mudança na qualidade de voz, ou seja, a constrição laríngea (crepitação) ocorrida no final do enunciado (na palavra “muito”, do trecho 19), gerou uma modificação no julgamento de tristeza para o de desespero.

Quadro 10 - ENUNCIADOS JULGADOS PREDOMINANTEMENTE COMO EXPRESSÃO DE TRISTEZA

Enunciado	Emoção	Qualidade de voz	Evolução de f0 (Hz)	Variação de f0 (Hz)	
				Mim - Max	Extensão
4. Que filho lhe sou.	Tristeza 3 – 1 Vergonha 3 – 0	modal	105-92-92-81-78	105-78	27
8. Filho meu	Tristeza 4 – 0 Desespero 2 – 1	Soprosa, hipofunção	127–127–127	127-127	0
9. Oh filho caro	Tristeza 5 - 1 Desespero 2 – 1	Soprosa, hipofunção instabilidade	107–123-111-110-96	107-123	16
9c. Filho caro	Tristeza 5- 1 Vergonha 3-2	Soprosa, hipofunção instabilidade	123-111-110-96	96-123	27
19– Que é meu filho muito amado	Desespero 3- 0 Não marcado 3- 1	Modal que evolui para crepitação (<i>fry</i>)	87-93-98-98-93	98-87	11
19c1 – Que é meu filho	Tristeza 4 - 0 Vergonha 3 – 0	modal	87-93-98-98	87-98	11
19c2 – Que é meu filho	Vergonha 4 - 0 Tristeza 2 – 1	modal	87-93-98-98	87-98	11

Podemos observar que os juizes fizeram confusão na interpretação (ou não houve consenso) entre as emoções e atitudes denominadas de tristeza e vergonha (trechos 4; 9c; 19c no quadro 10) e entre tristeza e ternura (trecho 9 visto no quadro 10)

e as nomeadas como determinação, irritação e desprezo (quadro 11). Conforme Johnstone, Banse, Scherer (1995); Banse, Scherer (1996); Bachorowski (1999); Bänziger *et al* (2001); Scherer (2003), as confusões entre interpretações de emoções e atitudes decorrem da similaridade ou proximidade entre elas ou suas maneiras de expressão.

Entre todos os enunciados classificados de determinação (quadro 11), o enunciado de número 7 foi o de maior concordância entre os juízes. Neste exemplo, nos remetemos novamente ao papel da semântica do enunciado, ou seja, o verbo conjugado “provar-te” carrega em seu bojo a expectativa de que a pessoa que provará será determinada. O aporte acústico comum a eles é a curva descendente de f0, que iconicamente não deixa de fazer sentido: a atitude determinada requer um compromisso real com o objeto em oposição ao sentido daquilo que vai ao céu, ao divino, ao irreal, ou seja, um compromisso que é traduzido por uma curva de f0 que se direciona ao chão.

Quadro 11 - ENUNCIADOS JULGADOS PREDOMINANTEMENTE COMO EXPRESSÃO DE DETERMINAÇÃO

Enunciado	Emoção	Variação de f0 (Hz)					Tempo entre os pontos max e mim (ms)
		f0 ini	f0 final	f0 max	f0 min	extensão	
3. Sou filho do Norte	Orgulho 3-0 Determinação 3 – 0	125	106	165	106	59	478
6. Que filho tem	Determinação 3 – 0 Irritação 3-0	165	98	178	98	80	204
7. Quero provar-te que um filho dos Tupis	Determinação 4 - 1	136	147	178	74	81	358
15 curto – É teu filho	Determinação 2 – 1 Irritação 1-1	143	128	174	128	43	137

A atitude interpretada pelos juízes como orgulho (ver quadro 12) se manifestou acusticamente no contorno de f0 tipo ascendente–descendente, sendo que o pico máximo incide no segundo segmento vocálico e segue em queda acentuada até o final do enunciado. Maior consenso foi obtido no trecho (01) de maior extensão de f0.

Quadro 12 - ENUNCIADOS JULGADOS PREDOMINANTEMENTE COMO EXPRESSÃO DE ORGULHO

Enunciado	Emoção	Evolução de f0 (Hz)	Extensão de F0 (Hz)
01. São muitos seus filhos	Orgulho 5 – 1	130 - 235 – 110 - 71	164
02. Sou filho das selvas	Orgulho 3- 0 Não marcado 3- 0	115 –133- 64	69
03. Sou filho do Norte	Orgulho 3 - 0 Determinação 3 - 0	123 - 164 -110	54

As frases interpretadas como representante da emoção desespero (quadro 13) e de ansiedade (quadro 14) apresentaram em comum a qualidade vocal como determinante na interpretação, ou seja, a voz soprosa ao longo do enunciado

(trecho 18) ou mudança na qualidade de voz, a constrição laríngea com crepitação (trecho 19) e respiração ruidosa (trecho 11 e 14) no final do enunciado. Estes achados vão ao encontro dos achados de Chung (2000) sobre o fato de as vibrações glotais irregulares em final de enunciado se correlacionarem com a expressão de aflição.

Para a ansiedade (quadro 14), as taxas de articulação não se mostraram distintas, se compararmos os enunciados marcados (trechos 11, 11c e 14) com aqueles não marcados (trechos 10 e 12) e com as médias obtidas para o locutor (4,3 sil/seg para taxa média e 5,2 para taxa rápida).

Quadro 13 - ENUNCIADOS JULGADOS PREDOMINANTEMENTE COMO EXPRESSÃO DE DESESPERO

Enunciado	Emoção	Qualidade de Voz
14. Tomando a vez de meu filho	Tristeza 2-0 Ansiedade 2-1 Desespero 2 - 2	Modal com respiração ruidosa no final do enunciado
18- O grito que escutou é voz do filho	Desespero 6 - 0	soprosa
19- Que é meu filho muito amado	Desespero 3- 0 Não marcado 3 - 1	Modal que evolui para crepitação (<i>fr</i>)
13 - E o filho trago	Orgulho 3 - 0 Desespero 2 - 1	Soprosa com instabilidade no final do enunciado

Quadro 14 - ENUNCIADOS JULGADOS PREDOMINANTEMENTE COMO EXPRESSÃO DE ANSIEDADE

Enunciado	Emoção	Taxa de Articulação
11- Do filho os membros gélidos apalpa (finalização com respiração ruidosa)	Ansiedade 6 - 0	4,6
11c - Do filho	Ansiedade 5 - 0	4,7
14 - Tomando a vez de meu filho (finalização com respiração ruidosa)	Tristeza 2-0 Ansiedade 2-1 Desespero 2 - 2	4,7
10. - Procura o filho	Não marcado 5 - 0	4,5
12 - Correr o filho	Não marcado 4 - 0	5,5

A aparente contradição posta no julgamento do trecho 13 (“e o filho trago”), classificado como orgulho e desespero pelos juízes e de tristeza pela pesquisadora, abre para uma nova discussão: a emoção que reflete um conflito entre as suas determinantes, segundo Scherer (1995, 2003), o conflito entre as determinantes *push* e *pull* que são registradas na expressão oral. A frase é dita pelo pai ao chefe Timbira ao levar o filho para ser sacrificado. O pai, como homem honrado, mostra orgulho em tomar tal decisão, mas este fato não o coloca em situação confortável, pois afinal é o próprio filho quem morrerá. Esse conflito entre expressão de afeto e valores culturais também foi expresso no enunciado 19, como mencionado acima.

As emoções de raiva e o ódio se manifestaram nas amostras 16 (16 e 16c) e 17 (quadro 15), ambas com o mesmo enunciado semântico. O resultado

quantitativo mostrou que a informação semântica “*não és*” reforçou o julgamento negativo dos juízes na expressão da emoção, visto que ao se adicionar tal informação o que fora classificado como irritação transformou-se em raiva. Na figura 23, podemos observar o alongamento do /s/²⁶ final, que apresenta forte ruído estridente; as oscilações de f0 numa mesma vogal e em todo enunciado, cuja extensão foi da ordem de 227Hz (quadro 16). Na palavra “filho”, as vogais apresentam grande variação de f0 (na ordem de 183 e 280Hz).

O trecho 17, classificado como expressão de ódio, é mais curto que o anterior e tem taxa de articulação mais rápida (de 2,2 para 1.8 sílabas por segundo). Os valores de f0 se mantêm em nível alto, vide a extensão de somente 111 Hz (variação de 278- 389 Hz) e com contorno de variação em um mesmo segmento é ligeiramente descendente ou plano (quadro 16, figura 23).

Quadro 15 - ENUNCIADOS JULGADOS PREDOMINANTEMENTE COMO EXPRESSÃO DE RAIVA E ÓDIO

Enunciado	Emoção
16 – Meu filho não és	Raiva (4 – 1) e Ódio (1-2)
16c – Meu filho	Irritação (3 - 1) e Raiva (2 – 0)
17 – Meu filho não és	Ódio (5 – 0) e Raiva 0 - 2

Quadro 16 - ANÁLISE DA FREQUENCIA FUNDAMENTAI (f0 EM Hz) E DURAÇÃO (EM MS) DOS ENUNCIADOS JULGADOS COMO EXPRESSÃO DE RAIVA (16) E ÓDIO (17)

	Raiva (Trecho 16)	Ódio (Trecho 17)
F0 mínimo	147 Hz	278
F0 máximo	378 Hz	389
Extensão de F0	231Hz	111Hz
Duração total	2775 ms	2285 ms
Taxa de articulação (sílabas/ segundo)	1,8	2,2
Qualidade de voz	áspera, crepitante, hiperfunção	áspera, crepitante, hiperfunção
Loudness	intensa	intensa

As principais conclusões sobre os achados acústicos a que podemos chegar dos resultados do teste estão todas em consonância com os elementos descritos na literatura (Murray, Arnott, 1993; Pittam, Scherer, 1993; Johnstone, Banse, Scherer, 1995; Banse, Scherer, 1996; Bachorowski, 1999; Chung, 2000; Bänziger *et al*, 2001; Scherer, 2001, Scherer *et al*, 2001, 2003; Laukka, 2004) e são:

- ✓ Os índices acústicos localizados na parte final do enunciado são importantes na percepção da emoção.

²⁶ O fonema /s/ tem a duração média de 143ms no Português Brasileiro (Barbosa, 1999). Os valores encontrados foram de 679 e 706 ms, nos trechos 16 e 17 respectivamente.

Duração e f0 do enunciado "Meu filho não és"

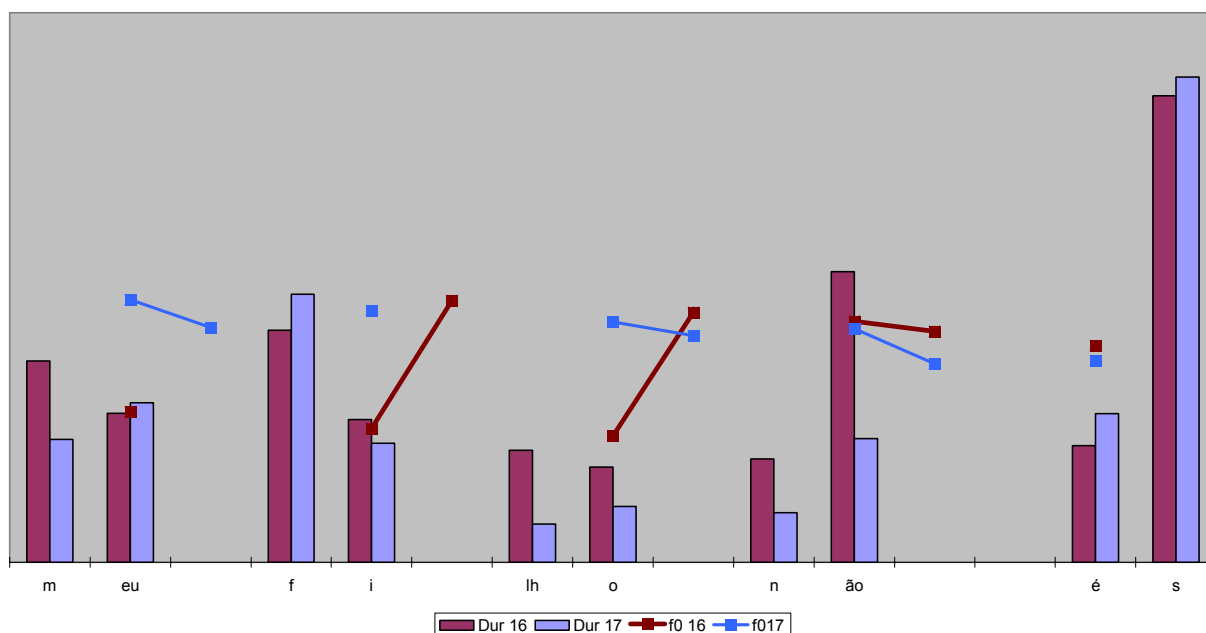


Figura 23 - GRÁFICO DEMONSTRATIVO DA DURAÇÃO E DA VARIAÇÃO DA F0 NOS TRECHOS QUE EXPRESSAM RAIVA (16) E ÓDIO (17). OBSERVAR NO TRECHO 16, O MOVIMENTO DE F0 NAS VOGAIS /i/ E /o/ E NO TRECHO 17, A TENDÊNCIA DO F0 SE MANTER EM FREQUÊNCIAS ALTAS.

- ✓ As expressões de ansiedade e desespero foram realizadas com o *setting* de voz soprosa e adição de uma nova informação no final do enunciado, ou seja, finalização com inspiração ruidosa ou constrição laríngea.
- ✓ A expressão de orgulho foi realizada com pico de f0 no início do enunciado, seguido de contorno descendente de f0 em queda acentuada.
- ✓ A tristeza foi realizada com estabilidade de f0 e em tessitura grave.
- ✓ Na expressão de raiva o f0 variou em grande extensão, tanto nos segmentos quanto em todo enunciado.
- ✓ A manifestação de ódio foi realizada com f0 alta (valor de f0 mínimo elevado), relativamente estável (curva plana) e com extensão restrita. A taxa de articulação na manifestação de ódio foi mais acelerada do que na de raiva.
- ✓ A elevação de f0 no ódio, quando comparada com a raiva, revela a intensidade da ativação fisiológica, com evidenciado aumento de tensão de pregas vocais (f0).

Nessa etapa, apresentaremos a análise global das emoções e atitudes em três **trechos selecionados, segundo a presença de diversos elementos prosódicos**. Eles foram intitulados “canto de morte”, “és livre parte” e “ápice do poema”.

O Canto de Morte

O Canto IV, iniciado com as palavras “meu canto de morte”, trata-se justamente do que poderíamos dizer das “últimas palavras” dadas em direito ao prisioneiro antes de sua morte. Tal contexto inicia-se com o guerreiro Tupi atendendo à solicitação do chefe para revelar sua identidade, narrar seus feitos e sua caminhada junto ao pai até tornar-se prisioneiro e ser condenado à morte. Como ao longo de sua narrativa, pautada na lembrança do pai alquebrado e cego, o guerreiro dá-se conta de que o pai ficará só, e assim, sem muitas possibilidades de sobrevivência com a sua morte. Em lágrimas, solicita ao cacique Timbira que o liberte para cuidar do pai, prometendo voltar para o sacrifício. Pelo conteúdo semântico do canto, pudemos dividi-lo em quatro partes, denominadas de introdução, narração, justificativa e súplica (quadro 15).

A estruturação temporal é realizada com pausas não preenchidas que cumprem as funções discursiva, enfática e dramática. As pausas discursivas segmentam o texto em unidades semânticas, demarcando ou não as mudanças de tópico, ou seja, mudança em relação à pessoa ou à coisa sobre a qual se fala. As pausas enfáticas têm a função de destacar a informação dada, salientando-a, enquanto as pausas dramáticas criam uma expectativa, um certo suspense em relação ao que foi dito ou ao que ainda será falado. As pausas mais longas foram as discursivas posicionadas em fronteira de frases onde ocorreu mudança de tópico (1c) e as mais curtas ocorreram nas frases que indicavam a manutenção do assunto em pauta (1b).

Muitos elementos acústicos no início do canto (introdução) indicam que o guerreiro está emocionado e há um conflito entre a razão e a emoção. O primeiro indício ocorre ao dizer “sou filho (tremor) das selvas”, com breve tremor vocal, incompatível com a interpretação semântica da frase (reforçada pelo julgamento dos

juízes no teste de percepção da emoção) que indica um conteúdo de alegria e orgulho²⁷.

O conflito é reforçado ao ouvinte na frase “sou bravo, sou forte”, dita com taxa de articulação lenta²⁸ (3,1 sílabas/ segundo), tônicas com discreta saliência, registro de f0 mantido em valores baixos com extensão restrita. A extensão é de 31Hz, ou seja, a diferença entre o valor mínimo de f0 incide na vogal tônica da palavra “bravo” (67Hz) e o pico máximo na fronteira da palavra “forte” (98Hz).

De modo global, na introdução o sujeito usou predominantemente pausas enfáticas e dramáticas, qualidade vocal modal com incursões na voz crepitante, contornos entoacionais descendentes com registro baixo e taxa de elocução lenta (2,9). Ao longo do trecho, o maior valor de f0 ocorreu na frase “sou filho do Norte” (164Hz), interpretada pelos juízes como orgulho e determinação, enquanto que o valor mais baixo (63Hz) ocorreu no final da primeira frase, quando anuncia que ouviu a sua morte.

Todos estes elementos acústicos marcam e materializam a tristeza (ancorados pela literatura empírica que pesquisa as emoções) sentida pelo guerreiro por ter sido capturado e condenado e, nesta condição, não podia sentir-se bravo e forte como outrora se orgulhara de ser um dos filhos do Norte.

Na segunda parte, a narrativa dos feitos é realizada mais rapidamente (taxa de elocução de 3,7 sílabas por segundo) por meio de enunciados mais longos, taxas de articulações mais rápidas e pausas encurtadas, quando comparadas com a primeira parte. A entoação assume contornos variados, com extensão de f0 que varia de 70 a 262 Hz (diferença de 192Hz). Podemos dizer que, para o gênero narrativo, estas características são esperadas.

O valor máximo de f0 recai na palavra “contenho” (262Hz), seguida pelas palavras “traidores” (229Hz), “mi” (238 Hz) e “mesquinhos” (235Hz) e o valor mínimo coincide com a palavra “forasteiro” (70Hz), seguidas das palavras “amei” e “encontrei” (73Hz). Como a literatura afirma, o f0 é o parâmetro mais importante na transmissão das emoções e atitudes. Essa incidência marca os eixos importantes no entendimento do posicionamento do guerreiro. Seguindo a seqüência das palavras marcadas, podemos depreender as ações e as emoções que delas resultam: deixou a vida que amava por uma traição, que resultou na morte de amigos, por ele amparados. A atitude

27 No teste de reconhecimento de emoções e atitudes a frase teve seu perfil semântico-acústico julgado igualmente como expressão de orgulho e como não marcado.

28 Valor referência calculado para o sujeito na p. 138: TA média variou de 3,7 a 4,8 sílabas por segundo e a TA rápida de 4,6 à 6,3 sílabas por segundo.

de fuga dele e do pai fôra mesquinha; porém, não podendo mais se conter, arriscou-se ao tornar-se forasteiro e encontrar-se com um guerreiro mentiroso.

O movimento de aceleração e desaceleração da articulação é criado pela alternância constante das taxas de articulação (ver no quadro 17, sendo que a variabilidade mínima e máxima foi de 3,3 a 5,5 sílabas por segundo, respectivamente).

Na terceira parte, o guerreiro apresenta suas justificativas antes do apêlo que fará ao chefe Timbira. Globalmente, a taxa de elocução é lentificada novamente (3,2), variando entre as taxas de articulação de 3,0 a 5,3 sílabas por segundo. É interessante observar a grande extensão de f_0 ao longo do trecho: de 252 Hz, variando entre 64 e 316Hz.

O autor do poema escolheu uma interrogação para iniciar e finalizar esse trecho: “qual seja?” e “que resta?”. As duas palavras que mais chamam atenção acusticamente em todo trecho são as respostas para estas perguntas: “dizei” e “morrer”. Ambas são enunciados compostos por uma só palavra (Bakhtin, 1997), interpretadas perceptivamente como emoção negativa (tristeza) e a porção final dos dois enunciados destaca-se da porção inicial. Este destaque não é somente pela questão da língua, uma vez que no Português Brasileiro a sílaba tônica se realiza principalmente com alongamento.

A sílaba tônica “zei” alongada permite o movimento descendente de f_0 (326 –205Hz), a *loudness* é fraca e a voz de ajuste modal modifica para o ajuste temporário de falsete, próprio da elevação de f_0 . O contorno da palavra “morrer” é ascendente (f_0 inicial de 108 eleva-se para 222 Hz, no final), sendo que na vogal tônica o f_0 varia 114 Hz, em movimento descendente e ascendente (256 - 135 - 222 Hz), *loudness* fraca e com o uso de uma longa fricativa glotal [h] (219ms), que vai desaparecendo gradualmente até se tornar um sopro.

O simbolismo sonoro criado para dar o efeito emotivo (Sapir, 1929) é dado pela somatória de índices acústicos (alongamento da última sílaba, qualidade de voz e mudança de f_0) que recaem na sílaba tônica em posição final da palavra, condizentes com os achados de Chung (2000).

Outro momento comovente dessa terceira parte é melodia composta pelos versos “em mim se apoiava, em mim se firmava, em mim descansava”. O recurso da reduplicação da palavra foi muito bem aplicado pelo autor do poema, sendo os versos constituídos de seis sílabas, com o mesmo início e final em rima.

O efeito reduplicativo também aparece na melodia escolhida pelo ator para interpretar os trechos 1 e 3, como podemos ver nas curvas de f0 nas figuras 24 e 26 (p.166), que expressam o lamento (como um choro de desespero) e compaixão. Na tabela 5, podemos analisar a materialização dessas emoções, principalmente no aumento da duração dos enunciados (1325 ms para 1857 ms), da extensão (de 129 para 169 Hz) e dos picos máximos de f0 (236 e 279 Hz) (tabela 5). O segundo enunciado (“em mim 2”, figura 25) traz a peculiaridade de ter sido falado com f0 em curva de tendência plana, muito adequada ao conteúdo do discurso (“se firmava”) que diz respeito a firmar-se no chão, ou seja, metaforicamente o chão reto é firme para se apoiar.

Tabela 5 - ANÁLISE DA DURAÇÃO E DOS VALORES MÉDIO, MÍNIMO, MÁXIMO E EXTENSAO DE f0 DOS TRÊS ENUNCIADOS “EM MIM”

	Duração (ms)	f0 médio(Hz)	f0 mínimo	f0 máximo	Extensão
Em mim 1	1325	177	107	236	129
Em mim 2	1345	137	114	174	60
Em mim 3	1857	139	110	279	169

A frase “que filho lhe sou” interpretado como tristeza e vergonha tem o contorno de f0 descendente (de 105 para 78 Hz), característico na expressão de tristeza.

A última parte do canto foi denominada por nós de súplica, dado o conteúdo do texto. Esta parte finaliza com o choro do guerreiro ao pedir por sua vida e com a promessa de retorno para a realização do sacrifício, sendo que o valor mais alto de f0 (219Hz) incide justamente na palavra “deploro”, reafirmando o incômodo, o desagrado de lamentar-se.

O sujeito usa articulação mais lenta (TE de 2,6), os enunciados se destacam por serem curtos e separados por pausas enfáticas e dramáticas. A extensão de f0 foi de 142 Hz, variando de 77 a 219 Hz. A qualidade de voz modal muda a partir da palavra “guerreiros”. Dai em diante apresenta instabilidades de f0 e voz, compatíveis com o choro, conforme descrito por Fónagy (1983).

Sintetizando as várias formas de simbolismo sonoro (Hilton *et al*, 1994) ou metáfora acústica (Fónagy, 1983) que o sujeito usou temos:

- ✓ simbolismo imitativo: elevação e queda entoacional brusca da palavra “silvos” imitando o assobio; forte pressão de língua contra os alvéolos na emissão do /t/ da palavra “talados”, enfatizando a retenção;

- ✓ simbolismo sinestésico: qualidade de voz áspera e *pitch* grave na palavra “escravos”, indicando uma condição ruim e a voz modal suave interpretando a ternura da palavra “meigos”; descida brusca e acentuada de *pitch* para sinalizar emoção;
- ✓ uso da estratégia de reduplicação de efeito acústico:
 - de retenção na consoante plosiva /t/. O sujeito usa o mesmo efeito em palavras que ocorrem próximas (em talados e traidores);
 - de ênfase nos adjetivos, colocados entre pausas, tanto a perceptiva como as silenciosas (mendaces, talados, traidores, mesquinhos, forasteiro, fraco, coitado, vil, ignavo e no enunciado “mas forte, mas bravo”).

Quadro 17- MAPEAMENTO GERAL DOS RECURSOS VOCAIS USADOS PELO LOCUTOR DURANTE O CANTO DE MORTE

Grupo entoacional delimitado por pausa silenciosa	Dur Em ms	Dur P ms	Tipo da pausa	f0 do canto (Hz)				TA sil/s
				f0 ini	f0 fin	f0 max	f0 min	
Introdução								TE – 2,9
Meu <u>canto</u> de morte/ <i>Guerreiros, ouvi</i>	2653	1596	Tipo 1c e 3	107	63	113	63	4,1
Sou <u>filho</u> das selvas / <i>Nas selvas cresci</i>	3089	1322	Tipo 1c e 3	115	102	131	67	3,5
<u>Guerreiros</u>	1028	812	Tipo 1a e 2	97	113	136	97	2,9
<u>descendo</u> da tribo tupi.	1497	1142	Tipo 1b e 3	126	110	134	110	5,3
Da <u>tribo</u> pujante/ Que agora anda errante / Por fado inconstante / <i>guerreiros nasci</i>	5259	674	Tipo 2 e 3	114	61	150	61	4,5
Sou <u>bravo</u> , sou <u>forte</u>	1958	576	Tipo 2 e 3	67	98	98	67	3,1
Sou <u>filho</u> do Norte	1316	757	Tipo 2 e 3	123	100	164	110	4,5
<u>Meu</u> canto de morte/ <i>Guerreiros, ouvi</i>	2382	1372	Tipo 1c e 2	128	66	128	75	4,6
Narrativa dos feitos								TE – 3,7
<u>já vi</u> cruas / <i>Brigas</i> De tribos imigas, E as duras fadigas Da guerra provei	4948	1053	Tipo 1b	126	100	128	77	4,8
<u>Nas ondas</u> / <i>mendaces</i>	1743	314	Tipo 1a	96	127	127	96	3,4
senti pelas faces Os <u>silvos</u> / <i>fugaces</i> <u>Dos ventos</u> que <i>amei</i>	4262	1278	Tipo 1c	153	73	174	73	4,2
<u>Andei</u> longes terras/ Lidei <u>cruas</u> guerras	2772	289	Tipo 1b	118	133	94	135	4,3
<u>Vaguei</u> pelas serras Dos vis <i>Aimoréis</i>	2430	274	Tipo 1b	134	133	134	108	4,5
<u>Vi</u> lutas de <u>bravos</u> / vi <u>fortes</u> / <i>escravos</i>	3258	307	Tipo 1b e 2	170	112	170	145	3,7
De <u>estranhos</u> ignavos <i>Calcados aos pés</i>	2836	343	Tipo 1b	165	79	202	79	3,8
E os campos / <u>talados</u> / e os arcos <u>quebrados</u>	2784	290	Tipo 1b	147	125	147	125	5,0
e os/ <u>piagas</u> <u>coitados</u> Já <u>sem</u> maracás	2630	300	Tipo 1b	154	156	156	116	4,9
E os <u>meigos</u> cantores/ <i>Servindo a senhores/ que vinham/ traidores/ Com mostras de paz</i>	5814	625	Tipo 1b	192	116	229	105	4,1

Grupo entoacional delimitado por pausa silenciosa	Dur En ms	Dur P ms	Tipo da pausa	f0 do canto (Hz)				TA sil/s
				f0 ini	f0 fin	f0 max	f0 min	
Aos golpes do imigo	1204	339	Tipo 1b	133	130	133	113	5,0
Meu último amigo / Sem lar sem abrigo / <u>Caiu</u> junto a <u>mi</u>	3887	831	Tipo 1b e 3	144	228	238	115	3,8
<i>Com plácido <u>rosto</u></i>	1794	451	Tipo 1b e 3	144	160	160	114	3,3
Sereno e composto	1794	321	Tipo 1b e 3	132	122	193	122	3,9
O acerbo desgosto <i>Comigo <u>sofri</u></i>	2463	1257	Tipo 1c	135	99	135	99	4,9
<i>Meu <u>pai</u> a meu lado</i>	1291	728	Tipo 1b e 2	94	96	16	84	4,6
Já <u>cego</u> e quebrado / De penas ralado	2488	413	Tipo 1b	106	110	137	90	5,2
<i>Firmava-se em <u>mi</u></i>	1237	897	Tipo 1b	160	114	160	114	4,8
Nós <u>ambos</u> / <i>mesquinhos</i>	1817	312	Tipo 1a e 2	134	169	235	134	3,3
Por <u>índios</u> ²⁹ caminhos Cobertos d'espinhos <i>Chegamos aqui</i>	3444	1301	Tipo 1c	100	76	197	76	4,6
O velho no entanto / Sofrendo já tanto De fome e <u>quebranto</u> / Só qu'ria morrer	4928	929	Tipo 1c e 2	133	217	217	100	5,0
Não mais me <u>contenho</u> / Nas matas me <u>embrenho</u> / Das frechas que <u>tenho</u> Me quero <u>valer</u>	4208	486	Tipo 1b	178	153	262	90	5,5
<u>então</u> / <u>forasteiro</u>	1537	422	Tipo 1a	153	159	193	70	3,9
<u>Caí</u> prisioneiro De um troço <i>guerreiro Com que me encontrei</i>	3317	1454	Tipo 1c	139	73	152	73	5,1
Justificativa								TE = 3,2
<i>O cru <u>dessossêgo</u> Do <u>pai</u>/ <u>fracol</u> e <u>cego</u> Enquanto não <u>chego</u>/ Qual <u>seja</u>?</i>	5130	763	Tipo 1c e 3	145	176	190	64	4,3
<i>dizei</i>	668	823	Tipo 2 e 3	212	205	316	205	3,0
<i><u>Eu</u> era o seu <u>guia</u> Na <u>noite</u> <u>sombria</u></i>	2105	992	Tipo 3	215	125	215	108	4,7
<i>A só <u>alegria</u> Que <u>Deus</u> <u>lhe</u> <u>deixou</u></i>	1869	940	Tipo 3	150	190	193	149	5,3
<i>Em <u>mim</u> se apoiava / Em <u>mim</u> se firmava</i>	2651	481	Tipo 3	220	125	236	107	4,5
<i>Em <u>mim</u>/ descansava Que <u>filho</u> <u>lhe</u> <u>sou</u></i>	3190	1420	Tipo 1c e 2	279	78	279	78	3,4
<i>Ao <u>velho</u>/ <u>coitado</u>/ de <u>penas</u> <u>ralado</u></i>	2776	316	Tipo 1b	102	117	147	102	4,3
Já <u>cego</u> e quebrado <u>Que</u> <u>resta</u> ?	2019	706	Tipo 3	136	120	172	120	4,9
<i>morrer</i>	751	1085	Tipo 2 e 3	108	222	249	108	3,2
A súplica								TE = 2,6
<i>Enquanto descreve O giro tão breve Da vida que teve</i>	3585	1345	Tipo 2 e 3	180	87	180	87	4,7
<i>Deixai-me viver</i>	1667	1400	Tipo 1c e 2	171	90	171	90	3,1
<i><u>Não</u> vil</i>	779	606	Tipo 3	165	113	165	113	2,5
<i>não ignavo</i>	877	669	Tipo 3	163	98	172	98	4,5
<i>Mas <u>forte</u>/ mas <u>bravo</u></i>	1645	741	Tipo 3	119	113	137	94	3,6
<i>Serei vosso escravo/ <u>Aqui</u> virei ter</i>	2734	1382	Tipo 1c e 2	136	78	144	77	4,4
<i>Guerreiros,</i>	1165	416	Tipo 1a e 2	95	124	146	95	2,6
<i><u>não</u> coro Do pranto que choro</i>	2409	897	Tipo 2 e 2	169	123	169	109	3,7
<i>Se a vida deploro,</i>	1571	875	Tipo 2 e 3	176	135	219	135	4,4
<i>Também sei morrer</i>	1484	591	Tipo 2 e 3	108	98	108	98	3,4

Legenda: Pausas: 1 - Discursiva – separa partes do discurso (1a - Fronteira entre constituintes de uma frase - 1b - Fronteira entre frases sem mudança de tópico - 1c - Fronteira entre frases com mudança de tópico); 2 – Pausa enfática; 3 – Pausa dramática. Proeminências de *pitch* sílaba grifada. Intensidade – forte em negrito e intensidade fraca em itálico

29 No poema a palavra original é *ínvios*, mas tanto nas análises perceptivo-auditiva como na acústica a palavra falada é *índios*.

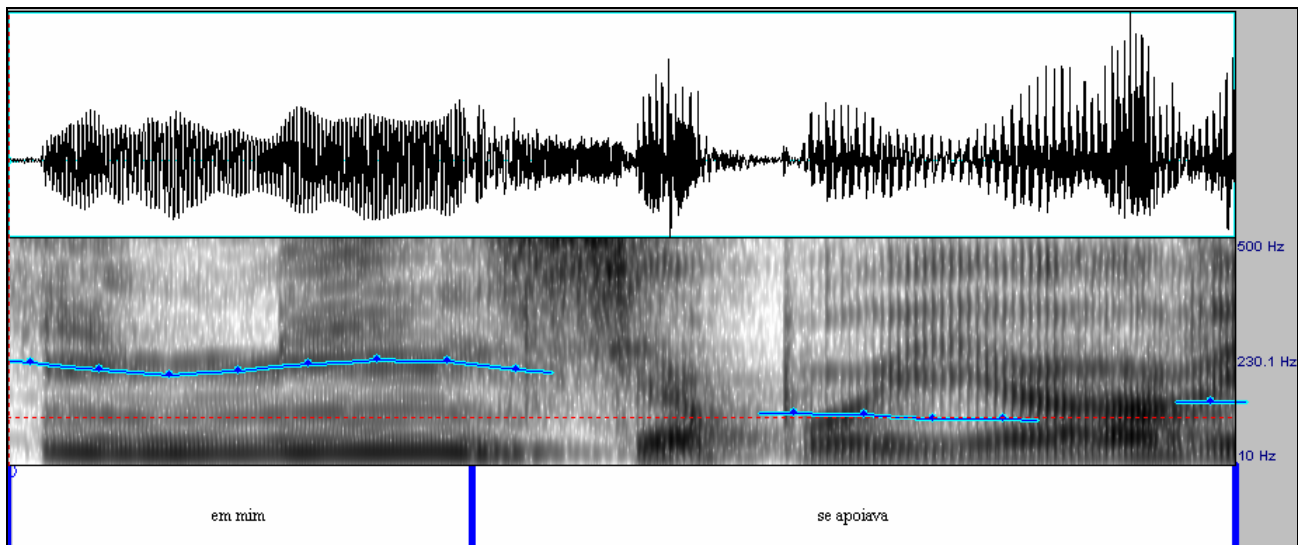


Figura 24 - TRACADO DA FORMA DA ONDA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA E CONTORNO DE f_0 DO ENUNCIADO "EM MIM SE APOIAVA" (1)

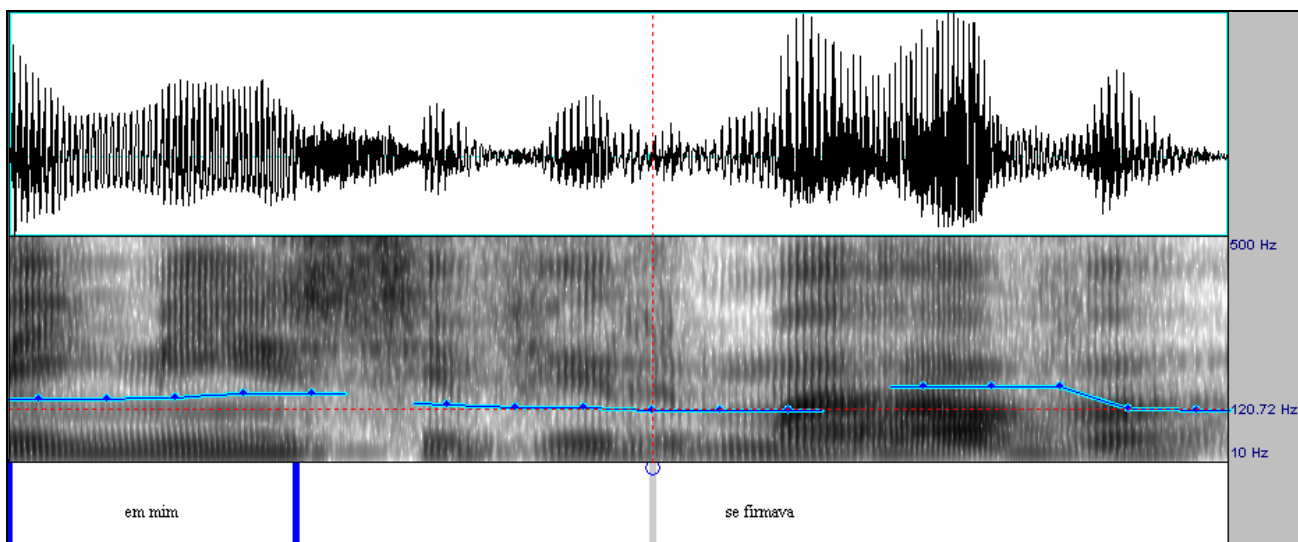


Figura 25 - TRACADO DA FORMA DA ONDA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA E CONTORNO DE f_0 DO ENUNCIADO "EM MIM SE FIRMAVA" (2)

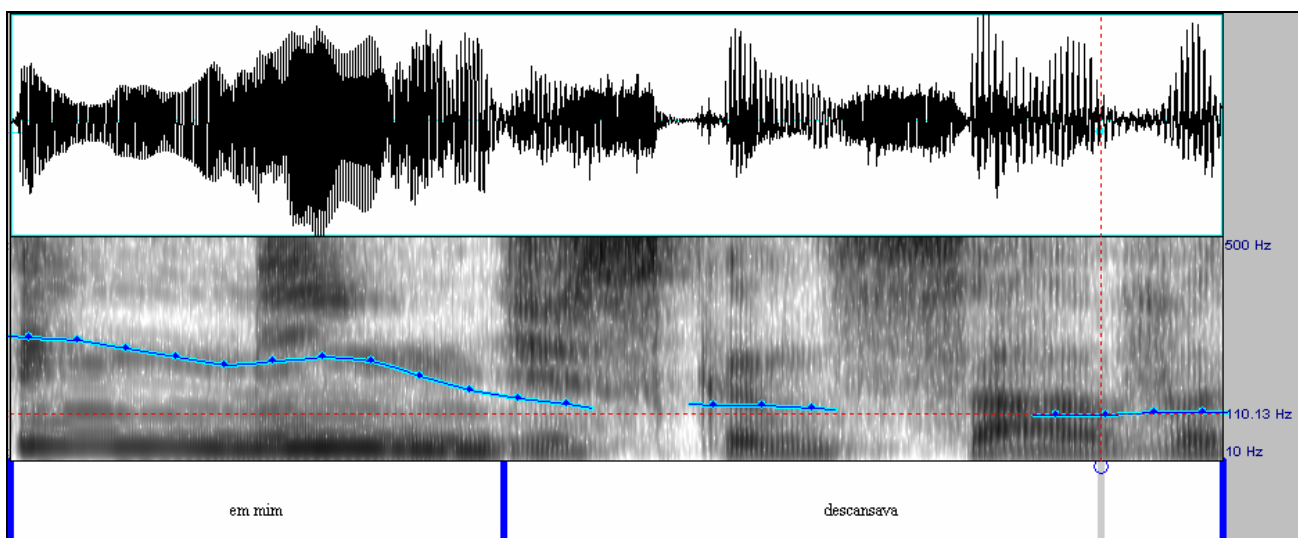


Figura 26 - TRACADO DA FORMA DA ONDA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA E CONTORNO DE f_0 DO ENUNCIADO "EM MIM DESCANSAVA" (3)

“És livre, parte”

Os enunciados “és livre / parte” (1,2 e 3, quadro 18) são falados em um mesmo trecho do poema pelo chefe Timbira, ao dar ordem de partida para o guerreiro, depois que seu choro foi interpretado como atitude covarde. A resistência continuada do guerreiro em partir deixa o chefe cada vez mais raivoso. As propriedades acústicas combinadas diferentemente nos três trechos demonstram a ativação emocional crescente, que evolui de uma fala não marcada para uma fala determinada, e, posteriormente, raivosa. Vejamos nesse exemplo, a combinação da segmentação, acentuação e qualidade de voz.

Os dois enunciados são separados por pausa. A primeira porção é uma frase declarativa, enquanto a segunda é uma frase imperativa. Lembrando que no PB é preciso aumentar gradualmente a medida de duração dos segmentos em direção ao acento frasal (Barbosa, 1996) podemos verificar que as emissões 1 e 2 têm semelhanças na duração total e na distribuição dos acentos nos dois enunciados (quadro 18). Na emissão 1 e 2, o acento frasal recai sobre o segundo enunciado, evoluindo de modo linear entre o primeiro acento tônico (na sílaba “és”) e o segundo (na sílaba “par”). A emissão 3 é mais longa pelo aumento na duração dos segmentos (especialmente o /s/) e pela longa pausa silenciosa entre os enunciados. A distribuição acentual não é linear (o aumento da duração entre as porções não é linear, aumenta subitamente) e o acento frasal recai na porção imperativa, enfatizando-a.

Podemos apontar dois fatores importantes que aparecem na determinação de decisões metodológicas para a medição da duração dos segmentos. O primeiro diz respeito ao que é considerado pela literatura como pausa, ou seja, silêncio de mais de 200ms e a impossibilidade de se distinguir auditivamente onde é o limite entre a pausa e a obstrução dos articuladores para emitir a plosiva pós-silêncio. No exemplo apresentado na figura 27 a duração da sílaba “par” é quase triplicada no enunciado 3, justamente pelo aumento do silêncio entre os enunciados. Para o ouvinte, esses dois acontecimentos juntos têm somente um significado: o silêncio entre os enunciados.

O outro fator refere-se à consideração desta pausa no cálculo da taxa de elocução. O número resultante indica uma fala lenta mais do que de fato ocorre com a dinâmica articulatória. A taxa de elocução assim considerada é de 2,6 enquanto nas outras emissões é de 4,1 e 4,3 sílabas/ seg.

A relação da f_0 e ajustes laríngicos da qualidade de voz é inerente fisiologicamente. É por isso que realizamos rápidos ajustes temporários na qualidade de voz. Esta integração aparece claramente na emissão 1, realizada com ajuste laríngeo modal e supralaríngeo de protrusão e arredondamento dos lábios, com curva entoacional nas duas porções descendentes, o que leva à mudança do registro de f_0 , de modal para crepitante (77 e 90 Hz) no final dos enunciados.

Outro importante fator perceptivo no julgamento da emoção e da atitude é qualidade de voz e a intensidade. Contribuem para o sentido imperativo das emissões, os ajustes laríngicos de longo termo áspero (da emissão 2) e modal, com aspereza incidindo na segunda porção do enunciado (3). Para o sentido imperativo mais suave, com caráter mais informativo, contribui ajuste modal com protrusão de lábios. O aumento da *loudness* acompanhou os enunciados que expressavam determinação e raiva.

Em termos de saliência acústica que enfatiza o sentido de uma palavra ou da frase, temos na emissão 2, duas pistas: o *pitch accent* (207Hz) sobre a sílaba “li” (livre) e a qualidade de voz áspera. Na emissão 3, encontramos a saliência no alongamento e na pausa que antecede a palavra “parte”. Destas saliências depreendemos dois significados diferentes: “se és livre, porque não parte (2) e vá embora, parta (3)”.

Desta análise descritiva, podemos afirmar que vários fatores se combinam para mudar o sentido de uma mesma expressão e evidenciamos a ativação dinâmica da fala. Neste exemplo, um mesmo padrão configurativo (ou modalidade) modificou-se como resultado da avaliação psicofisiológica da situação que se desenrolava-se.

QUADRO 18 - ANÁLISE DE TRÊS ENUNCIADOS “ÉS LIVRE PARTE” SEGUNDO AS CARACTERÍSTICAS PERCEPTIVO-AUDITIVAS E ACUSTICAS

Enunciados	1		2		3	
Emoção e atitude	Não Marcado		Determinação		Raiva	
Qualidade de voz	Modal com					
Ajuste de longo termo	Protrusão de lábios		Voz áspera		Modal	
Loudness	médio		médio-forte		médio-forte	
Saliência perceptiva	Não Marcado		Qualidade de voz		Alongamento e pausa	
Duração e f0	dur/ms	f0/Hz	dur/ms	f0/Hz	dur/ms	f0/Hz
és	194	130	268	87	339	134
li	192	129	153	207	264	142
vre	209	77	169	soproso	265	135
par	351	119	310	181	843	143
te	273	90	254	102	216	146
Duração total	1218		1155		1923	
Contornos de f0 nas duas porções	Descendente em ambas		ascend. – descend. descend.		Nivelado em ambos	
TE em sil/s	4,1		4,3		2,6	

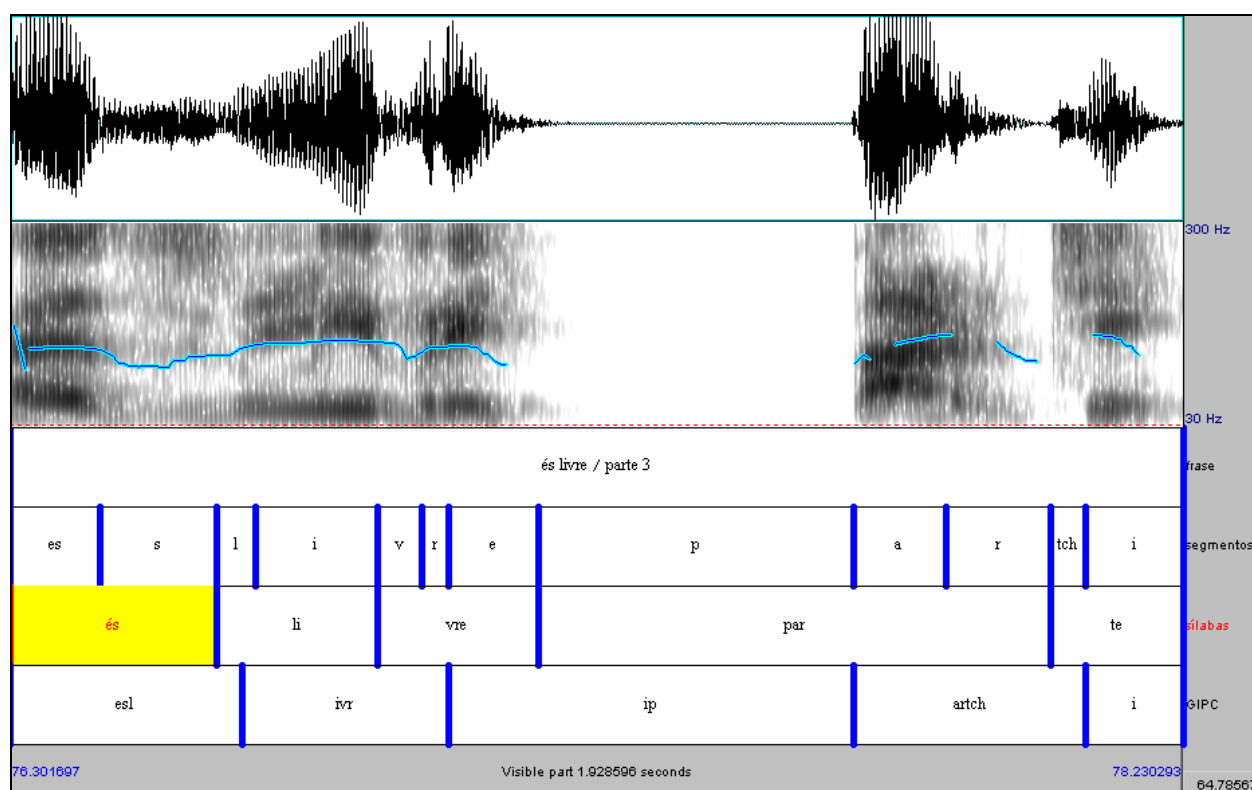


Figura 27 TRAÇADO DA FORMA DA ONDA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA, CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO DO ENUNCIADO “ÉS LIVRE PARTE” 3, MOSTRANDO O SILENCIO DA PAUSA ASSOCIADA A OBSTRUÇÃO DA PLOSIVA

O ápice do poema

O Canto VIII é o denominado “ápice do poema”, pois é um momento muito dramático, pela manifestação da fúria do pai amaldiçoando o filho covarde. A raiva e a indignação do pai vão num crescente, desenvolvendo-se ao longo dos versos, como anuncia o próprio narrador no final da estrofe anterior (quadro 4, p.122). O simbolismo fonético escolhido pelo autor é ressaltado nas escolhas prosódicas, realizadas pelo locutor.

O autor usa uma sucessão de vogais escuras (o, u) combinadas com consoantes fricativas (“faz ouvir uns sons confusos como os rugidos”) e plosivas (“de um tigre que pouco a pouco”) (tabela 6). O locutor, a fim de expressar a raiva que emerge no pai e para dar o clima de suspense, evolui da voz modal para áspera, da entoação de contorno plano para o contorno descendente, do *loudness* médio para fraco. Na última frase, valoriza com força articulatória o *staccato* produzido pelas plosivas e alonga as últimas fricativas surdas (“se assanha”) até a voz sumir num sopro. As palavras “confusos” e “tigre” recebem o maior valor de f_0 , o que as destacam do registro mais baixo.

Tabela 6 – MEDIDAS DE f_0 , DURAÇÃO, TAXA DE ARTICULAÇÃO E AJUSTE DE QUALIDADE DE VOZ

Enunciados	Frequência Fundamental (f_0)				Contorno	Duração (ms)		TA	Qualidade de voz
	f_0 ini	f_0 fin	f_0 max	f_0 mim		E	Pausa		
Do velho Tupi guerreiro	74	70	89	70	plano	1685	681	4,7	modal
A surda voz na garganta	89	97	112	70	desc.	2207	399	3,6	modal
Faz ouvir uns sons confusos	145	112	173	81	desc.	2146	321	3,7	modal
Como os rugidos de um tigre / Que pouco a pouco se assanha	142	s/r	167	71	desc.	3939	1468	4,1	áspera e escape de ar

Esse clima de expectativa contrasta com a explosão do pai, que com voz com hiperfunção, escape de ar e crepitação (*fry*), em registro baixo e contorno de f_0 descendente e *loudness* intenso, acusa o filho alongando acentuadamente o pronome “tu” (1142ms).

Numa dramaticidade crescente em direção ao clímax, o locutor combina diferentes recursos de fala e voz para transmitir a raiva e a indignação crescentes. A voz usada é áspera e predominantemente grave, a desaceleração da fala é dada pelo alongamento dos fonemas fricativos (ver a tabela 7); o *loudness* é intenso, as pausas nos três primeiros enunciados são mais longas e cumprem a função enfática e

dramática. Voz, alongamento e alta intensidade produzem um ruído incômodo, agressivo. É a raiva do pai materializada acusticamente.

Tabela 7 – MEDIDAS DE TAXA DE ARTICULAÇÃO, DURAÇÃO DO ENUNCIADO (En) E DAS PAUSAS (P), f0 INICIAL, FINAL, MÍNIMO, MÁXIMO, EXTENSÃO E CONTO RNO DA INTRODUÇÃO DO ÁPICE DO POEMA

Enunciados	TA	Duração (ms)				Frequência Fundamental (Hz)				
		En	P	ini	fin	min	max	extensão	contorno	
Tu	0,9	1142	1351	202	s/r	68	202	134	descendente	
Choraste em presença da morte?	2,5	3.921	1030	77	98	63	210	147	descendente ascendente	
Na presença de estranhos choraste?	3,0	3.621	1244	120	57	96	189	93	ascendente - descendente	
Não descende o cobarde do forte	4,4	2.488	717	202	76	76	283	207	ascendente - descendente	
Pois choraste	2,4	1.664	557	201	170	170	211	41	ascendente - descendente	
Meu filho não és	1,8	2.775	1.075	219	325	147	378	231	ascendente - descendente	

Se compararmos somente a palavra “choraste”, repetida três vezes nestes versos, observaremos a ativação da emoção pela gradiente dos índices acústicos nas palavras (tabela 8), principalmente observado na duração aumentada do segmento /s/ (“choraste 1” comparado à “choraste 2 e 3”) e no aumento de f0 da vogal tônica /a/.

Tabela 8 – MEDIDAS DE DURAÇÃO DO SEGMENTO, f0 DA VOGAL TÔNICA E DESCRIÇÃO DO *LOUDNESS* DA PALAVRA “CHORASTE”

	Duração								f0 da tônica /a/	Loudness
	ch	o	r	a	s	t	i	total		
1	463	198	76	283	225	107	57	1410	93	forte
2	628	106	58	273	198	110	189	1563	190	forte
3	625	133	27	202	216	101	209	1513	211	forte

Ao longo da estrofe, o pai prossegue com sua maldição falando rapidamente, com pausas breves de função respiratória e ruído inspiratório audível, que somam à voz grave e intensa, alongamento das fricativas mediais e finais e *loudness* forte em toda estrofe para compor o cenário da exasperação. As estratégias acústicas metafóricas vão variando continuamente em palavras, cuja descrição apresentada abaixo, seguirá a ordem delas nos versos:

- “Forasteiros” – saliência de f0 e aumento de *loudness*;
- “Vis aimorés” - ajuste laríngeo crepitante com hiperfunção e instabilidade, constrição faríngea, mandíbula fechada e laringe baixa;

- “Possas tu” – contorno de f0 descendente atingindo o fry no final do enunciado, quando também o *loudness* abaixa (de forte para médio);
- “Isolado na terra” – uso do fonema /r/ misto (fricativo/ vibrante);
- “Execrado” – lentificação da taxa de articulação e tremor na vogal /a/;
- “Amor das mulheres” – tremor na vogal /a/, lentificação da taxa de articulação, ajuste de voz modal com expansão faríngea e abaixamento do *loudness* (de forte para médio);
- “Larvas” – uso do fonema /r/ tipo vibrante múltipla alveolar e f0 em elevação na tônica (180-207 Hz);
- “Nunca possas” – Aumento de *loudness* na palavra “nunca” e diminuição brusca na palavra “possas”, que reforça o negativismo;
- “Que a teus passos” – pressão nos articuladores para a soltura das plosivas e acúmulo de saliva na cavidade oral;
- “Torre” - uso do fonema /r/ tipo vibrante múltipla alveolar e f0 elevado na tônica (401 Hz);
- “Murchem prados a flor desfaleça” - pressão nos articuladores para a soltura das plosivas;
- “Lago impuro” – o *Loudness* aumentado de forte para intenso, há tremor na vogal /a/ e na nasal que também está alongada e com instabilidade na voz;
- “De vermes nojentos” – ajuste de labial arredondado espalha-se por todas vogais;
- “Fugas” – aumento de *loudness* (de forte para intenso);
- “Terror” - uso do fonema /r/ tipo fricativo com e f0 elevado na tônica (343 Hz);
- “Sempre” e “incendido” - aumento de *loudness* (de forte para intenso);
- “Miserável” – alongamento do // realizado com elevação da ponta da língua;
- “Horror” - uso do fonema /r/ tipo vibrante múltipla uvular e f0 em elevação na tônica (150-187 Hz);
- “Tape a teus pés” – qualidade de voz áspera com instabilidade e acúmulo de saliva na cavidade oral. Finaliza com ruído de corrente ingressiva, língua retroflexa e pós-alveolar;
- “Terra” – uso da variante de /r/ tipo misto com predomínio do componente vibrante com f0 elevado na vogal tônica (230HZ).

As análises dos versos finais da estrofe estão apresentadas na tabela 9. As durações das pausas aumentam para segmentar e destacar as frases conclusivas. É o momento da finalização da maldição, formalização da acusação e da punição: ser negado pelo pai. Os picos de f0 são muito elevados, atingindo o cume de 458Hz no pronome “tu”, o pronome indicativo da acusado. Em cada enunciado, algumas palavras ganham destaque pelo alto valor de f0: cobarde (424 Hz), meu (382 Hz) sê (385 Hz) e morte (374 Hz). O f0 oscila também numa mesma vogal como na palavra “não” (340–289 Hz).

Tabela 9 – MEDIDAS DE TAXA DE ARTICULAÇÃO, DURAÇÃO DO ENUNCIADO (En) E DAS PAUSAS (P), f0 INICIAL, FINAL, MÍNIMO, MÁXIMO, EXTENSÃO E CONTORNO DA PARTE FINAL DO ÁPICE DO POEMA

Enunciados	TA	Duração (ms)		Frequência Fundamental (Hz)					
		E	P	ini	fin	min	max	extensão	contorno
Sê maldito e sozinho na terra	2,9	3484	483	385	184	173	385	212	descendente
Pois que a tanta vileza chegaste	3,5	2888	400	228	235	185	262	77	ascendente - descendente
Que em presença da morte choraste	2,3	4381	485	281	292	115	374	259	descendente ascendente
Tu	1,2	995	305	458	346	346	458	112	plana e pequena porção final descendente
Cobarde	2,4	1259	578	424	342	342	424	82	descendente
Meu filho não és	2,2	2385	2519	382	293	289	382	111	descendente

O enunciado “Meu filho não és” aparece repetido no início e no final da estrofe, que segundo Simões (2005), enfatiza a negação ao filho e fixa a imagem execrável tida pelo pai. Estes enunciados foram julgados, no teste de reconhecimento das emoções, como expressão de raiva e de ódio (página 158). A ativação acústica evidenciada nas medidas que apresentamos reitera tal negação.

Os resultados da análise das variantes de /r/ em relação à expressão de emoções e atitudes poderão ser lidos no quadro 19 da seguinte forma: na primeira e na segunda colunas encontram-se a palavra destacada e o enunciado em que ela foi proferida. Na terceira coluna, estão as emoções e atitudes atribuídas pelos juízes aos enunciados. A variante usada pelo sujeito está discriminada na quarta coluna. Na quinta coluna, estão ressaltadas as medidas de duração da variante e sua respectiva porcentagem (%) na duração total da palavra. Finalmente na sexta coluna, encontra-se o valor médio ou a variação da f0 (em Hz) na vogal tônica, que antecede e/ou sucede a variante.

Pudemos perceber que na fala do sujeito apareceram diversas variações, que se realizam em diferentes espaços articulatórios: vibrante alveolar simples e múltipla; vibrante múltipla alveolar e uvular; fricativa e a fricativa vibrante (denominado tipo misto). Para a fricativa não estabelecemos diferença entre a uvular e a velar, entretanto marcamos a presença da glotal. Contrapondo com os dados biográficos do ator, podemos afirmar que a presença de tantas variantes na fala de um mesmo sujeito constitui um traço articulatório regional (Lima, 2003) e ao mesmo tempo, mostra a preservação da chamada forma culta do Português (Callou, Leite, 1990), dado que ele sempre viveu entre os estados do Rio de Janeiro e de São Paulo e por sua idade, certamente acompanhou os processos de mudanças de produção do fonema /r/. O número de batidas da vibrante múltipla alveolar ([r]) variou de 3 a 8 claramente marcadas conforme pode ser visualizado nos espectrogramas das figuras 28 e 29, nas palavras “larvas” e “torre”.

Da análise dos dados emerge, em posição de ataque, uma variante realizada com a presença de vibração e fricção (ou vice-versa), aqui denominada de tipo misto, descrita como fricativa vibrante por Geyer, Moosmüller (2001). Os juízes estabeleceram uma diferenciação auditiva do componente predominante na emissão da variante, ora a fricção, ora a vibração. Sempre que nos referirmos ao tipo misto, e quisermos marcar o componente predominante, ela aparecerá em primeiro lugar: misto vibrante/ fricativo. Na produção das palavras com variantes do tipo misto, o valor da f0 da vogal tônica mostrou-se mais elevado nas palavras com predominância do componente de vibração do que nas com predominância de ruído fricativo.

Quadro 19 - CLASSIFICAÇÃO GERAL DAS PALAVRAS CONTENDO A VARIANTE SEGUNDO O CONTEXTO, O TIPO DE VARIANTE USADA, A DURAÇÃO DA VARIANTE EM MS E % DENTRO DA PALAVRA E O F0 DA VOGAL TÔNICA

Palavra	Contexto	Emoção e atitude	Tipo	duração da variante		f0 da vogal tônica
				ms	%	
guerreiro 1	“Aos duros guerreiros sujeitos na paz”	neutro	Fricativa	68	13	126-166
rito 2	“Afeitas ao rito da bárbara usança”	neutro	Fricativa	75	30	124-149
guerreiro 2	“Que temes, ó guerreiro ?”	neutro	Fricativa	89	13	128
guerreiro 4	“Que tens, guerreiro ?”	ternura	Fricativa	93	10	154
morrer 1	“Só queira morrer ”	tristeza	Fricativa	111	17	215
morrer 3	“Também sei morrer ”	tristeza/ determinação	Fricativa	114	17	131
terror 2	“asco e terror ”	raiva	Fricativa	119	12	343
guerreiro 3	“O guerreiro parou”	neutro	Fricativa	134	33	81
terra 1	“só na terra ”	tristeza	Fricativa glotal	147	30	89
morrer 2	“Que resta? Morrer ”	tristeza	Fricativa glotal	249	29	135
terra 2	“isolado na terra ”	raiva intensa	Misto Fricativa/ vibrante	96	19	113
ruge	“ Ruge ”	suspense	Misto Fricativa/ vibrante	285	39	127-143
remoça	“Que o exaurido coração remoça ”	alegria	Misto Fricativa/ vibrante	377	31	103
guerreiro 5	“ guerreiro ilustre”	determinação	Misto Vibrante/ fricativa	88	20	140-174
terra 3	“sozinho na terra ”	raiva	Misto Vibrante/ fricativa	122	20	230
recua	“ Recua aflito”	ansiedade	Misto Vibrante/ fricativa	137	36	160
reina	“ Reina o festim”	alegria	Misto Vibrante/ fricativa	276	54	190
cobarde 3	“Ele chorou de cobarde ”	desprezo	Vibrante múltipla alveolar	93	6	124
larvas	“entre as larvas ”	raiva	Vibrante múltipla alveolar	134	17	180-207
cobarde 4	“ cobarde ”	ódio	Vibrante múltipla alveolar	217	18	359
rito 1	“o rito se cumpra”	raiva	Vibrante múltipla alveolar	278	44	243
torre	“a relva se torre ”	ódio	Vibrante múltipla alveolar	353	54	401
terror 1	“de glória e terror ”	medo	Vibrante múltipla alveolar	444	48	343
guerreiro 6	“Nobres guerreiros ”	raiva	Vibrante múltipla uvular	124	20	219
horror	“E do horror os espectros medonhos”	raiva	Vibrante múltipla uvular	225	26	150- 187
cobarde 1	“O cobarde após si”	neutro	Vibrante simples	34	8	133
cobarde 2	“Não descende o cobarde do forte”	raiva	Vibrante simples	35	7	182

Hipotetizou-se que houvesse um contínuo entre a fricativa e a vibrante comprovado nas produções comparativas de uma mesma palavra (guerreiro, terra, morrer). Esta variação contínua do /r/ ocorre conjuntamente com o aumento gradual de f0 na vogal tônica, ou seja, em emissões com valores mais baixos de f0 houve predominância do uso da variante fricativa, e nas emissões com valores mais altos de f0, a predominância da variante vibrante. Para melhor ilustrar o contínuo entre a fricativo e o vibrante e o pareamento entre as escolhas das variantes produzidas e a emoção percebida no contexto do enunciado, os dados de análise das emissões da palavra “guerreiro” foram sumarizados na quadro 20.

Quadro 20 - CLASSIFICAÇÃO GERAL DA PALAVRA GUERREIRO SEGUNDO O CONTEXTO, O TIPO DE VARIANTE USADA, A DURAÇÃO DA VARIANTE (EM MS E %) DENTRO DA PALAVRA E O f0 DA VOGAL TÔNICA

Palavra	Contexto	Emoção e atitude	Tipo*	duração		f0 da vogal tônica
				ms	%	
guerreiro 1	“Aos duros guerreiros sujeitos na paz”	neutro	Fricativa	68	13	135
guerreiro 2	“Que temes, ó guerreiro? ”	neutro	Fricativa	89	13	128
guerreiro 3	“O guerreiro parou”	suspense	Fricativa	134	33	81
guerreiro 4	“Que tens, guerreiro? ”	ternura	Fricativa	93	10	154
guerreiro 5	“ guerreiro ilustre”	determinação	Misto (vibrante/fricativa)	88	20	140-174
guerreiro 6	“Nobres guerreiros ”	raiva	Vibrante múltipla uvular	124	20	219

*A vibrante simples na última sílaba da palavra não fez parte da análise do corpus.

A variante tipo mista – fricativa/vibrante ou vice versa – condiz com a existência de um *continuum* físico na pronúncia do /r/, ou seja, uma gradação entre os modos de articulação fricativo e vibrante (Silva, Albano, 1999; Geyer, Moosmüller, 2001; Barbosa, Albano, 2004) que explicita os processos fisiológicos de relaxamento e comodidade articulatória (Callou, Leite, 1990). A possibilidade de co-ocorrência de várias pronúncias do fonema /r/ num mesmo contexto fônico no interior de um mesmo dialeto, determinadas por características prosódicas foi estudada por Silva, Albano (1999), a partir da ocorrência de segmentos vibrantes superarticulados próximos à fronteira prosódica forte e dos segmentos hipoarticulados, ocorrem, normalmente, em fraca. Estas possibilidades indicam a existência de um *continuum* físico na pronúncia do /r/. O condicionamento prosódico das variações gradientes coloca em questão a visão dos sons como categorias, correspondentes aos símbolos estáticos. Como

gradientes, os sons correspondem a unidades dinâmicas - os gestos articulatórios (Silva, Albano,1999).

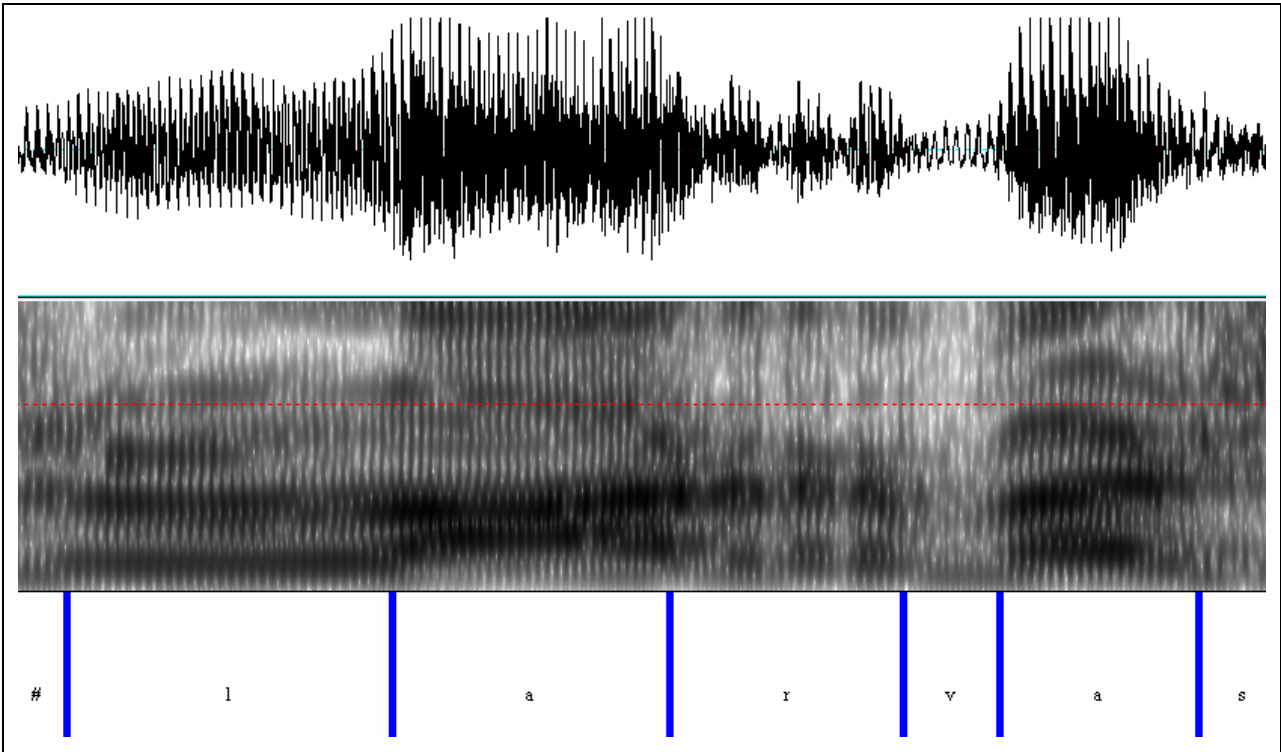


Figura 28 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA, CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO DA PALAVRA "LARVAS" MOSTRANDO TRÊS (3) BATIDAS DA VARIANTE MÚLTIPLA ALVEOLAR

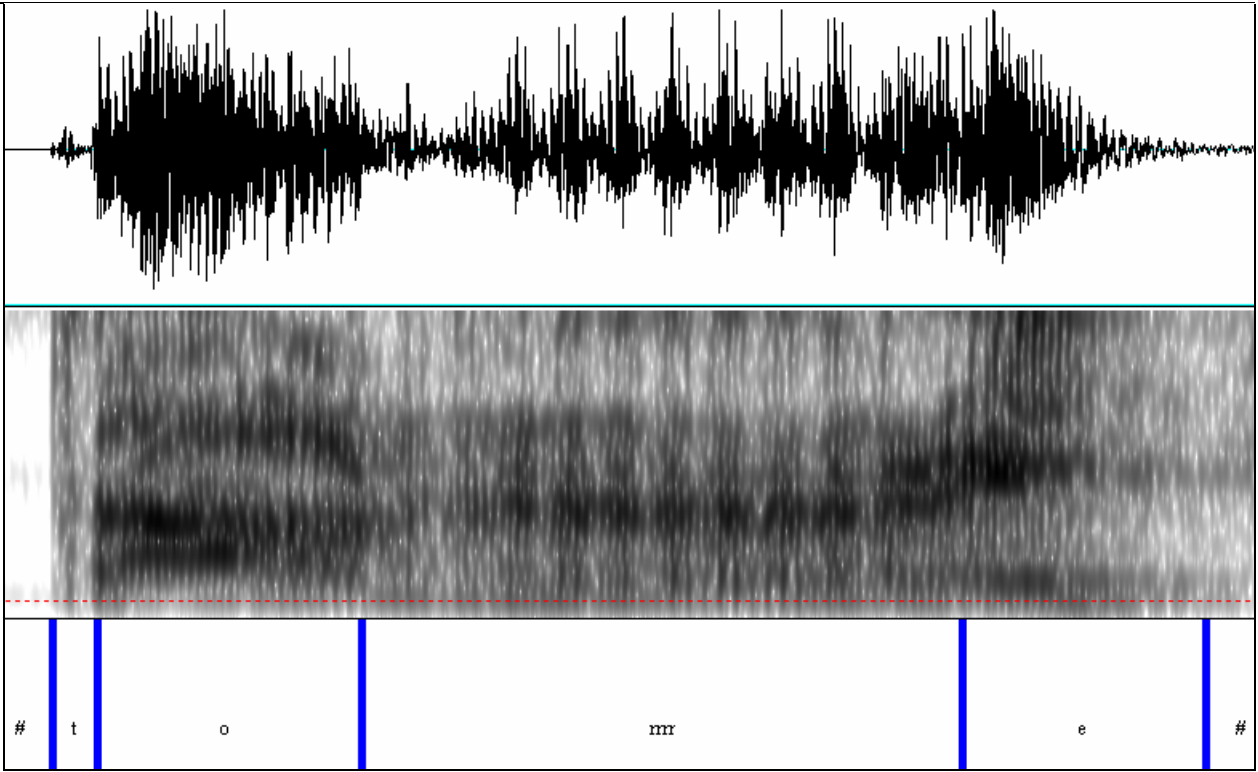


Figura 29 - TRAÇADO DA FORMA DA ONDA, ESPECTROGRAMA DE BANDA LARGA, CAMADAS DE SEGMENTAÇÃO DA PALAVRA "TORRE" MOSTRANDO OITO (8) BATIDAS DA VARIANTE MÚLTIPLA ALVEOLAR

A escolha da vibrante múltipla alveolar ([r]) realizada com alongamento³⁰ acompanhado de elevado valor de f0 da vogal tônica da palavra em posição de ataque e sua realização com alongamento também podem ser consideradas uma marca expressiva de caráter estilístico (Rocha Filho, 1989), em favor da expressão de emoções e atitudes. A forma da palavra contrasta e marca os contextos falados, tornando a palavra mais enfática e intensificando sua emoção (Madureira, 1992). Está presente nos contextos que as emoções expressas são o desprezo, a raiva, ódio e o medo, todos sentimentos de uma mesma natureza, como, por exemplo, a agressividade. Na palavra “horror”, o locutor escolheu uma variante ([R]) vibrante múltipla uvular, que estimula o movimento contraído da musculatura faríngea - o vômito, o que enfatiza o asco e o nojo do contexto. Em ambas situações, é o caráter simbólico de duro, agressivo e violento (Platão, s.d.; Fónagy, 1983) materializado no alongamento da variante vibrante (alveolar ou uvular), seja pelo ódio explícito ou não (desprezo), seja pelo nojo ou pela repulsa.

O uso da variante fricativa glotal surda ([h]) apareceu nas palavras “terra 1” e “morrer 2” expressando tristeza, usadas pelo locutor com longa duração (correspondente a 30% do total de duração da palavra). Na palavra morrer, a variante aparece no final do enunciado. Tal fato poderia não apresentar relevância, dado que antes de silêncio, em Português Brasileiro, são utilizadas variantes surdas. Entretanto, no contexto aqui referido, destaca-se o valor metafórico de finalização não presente nas outras duas emissões das palavras, ou seja, a finalização da palavra ocorre com uma voz grave, que vai sumindo lentamente no contexto, quando não há alternativa senão a morte (morrer 2).

Os três enunciados da palavra “terra” tratavam do mesmo conteúdo semântico - estar só (quadro 21) expressos com raiva e com tristeza. No contexto da expressão de raiva (terra 2 e 3), a vibração da variante aumentou juntamente com o alongamento da palavra (de 506 para 605) e com a elevação da frequência da vogal tônica (89, 113 e 230 Hz). Notadamente estes dados apontam para uma diferença de intensidade da raiva nos momentos em que tais palavras foram proferidas, que é

30 Barbosa (1996), a partir de dados de um falante, mediu a duração dos fonemas /r/ /R/ em Português. Os valores medianos são: 47 ms para o flape simples ([r]); 62 ms para a fricativa uvular sonoro ([ʀ]) e 81 ms para a vibrante múltipla ([R]). Silva (1996), a partir de outros sujeitos, encontrou os seguintes valores: 37ms para o [r] na posição intervocálica, 30 ms em grupo consonantal e 26 ms no final de palavra. Para o [r]: 113 ms em início de palavra e 110 ms na posição intervocálica (os valores somam as durações de fechamento e aberturas orais).

positivada com a presença da qualidade vocal tensa e áspera que acompanha a palavra “terra 3” (quadro 21)

Quadro 21 – CATEGORIZAÇÃO DA PALAVRA “TERRA” NO ENUNCIADO E SUA EMOÇÃO, SEGUNDO O TIPO DE VARIANTE USADA, A DURAÇÃO DOS SEGMENTOS (EM MS E %) E DO TOTAL DA PALAVRA(T) E A F0 DA VOGAL TÔNICA

Palavra	Contexto	Emoção e atitude	Tipo*	Duração da variante		Duração total da palavra	f0 da vogal tônica
				ms	%		
Terra 1	“só na terra”	Tristeza	[h] - fricativo glotal surdo	147	30	494	89
Terra 2	“isolado na terra”	Raiva	Misto fricativo/ vibrante	96	19	506	113
Terra 3	“sozinho na terra”	Raiva	Misto vibrante/ fricativo	122	20	605	230

* Na medida de duração o /t/ inicial foi desprezado

A presença da elevação da f0 na vogal tônica que acompanha a variante vibrante pode ser explicada fisiologicamente pelo aumento da pressão infraglótica e pela tensão das pregas vocais. Se a mímica glotal é a mais primitiva e ancestral e a intensidade da contração é correspondente à intensidade da emoção, conforme afirma Fónagy, a ativação fisiológica do organismo dará o substrato para as modificações na fala (Scherer, 2003). Por um lado, tais modificações dizem respeito ao aumento ou não da f0, como no alongamento (inclusive do número de vibrações) de uma variante (Câmara, 1977a), e, por outro, a desativação na expressão de tristeza explica a respiração que desaparece lentamente na realização uma variante fricativa glotal - a morte materializada no último suspiro (morrer 2).

Em todas as situações, o simbólico está materializado nas escolhas do locutor e na variante /r/ tomada como unidade dinâmica, dado a possibilidade de variar num contínuo entre a fricção e a vibração, inclusive com mais ou menos vibrações. Essa flexibilidade articulatória evidencia o som, permitindo que o locutor simbolicamente materialize suas emoções, deslizando entre dois pólos: de um lado, expressa a agressividade no alongamento de uma variante vibrante, marcando suas batidas fortemente e, por outro, na tristeza usa uma variante fricativa glotal, que enfraquece e desaparece suavemente.

Esse deslizar varia com o contexto e tem valor estilístico. É uma marca sonora clara e saliente, é um traço recorrente que cria vários efeitos de sentido e de singularidade discursiva (Bakhtin (1997); Possenti (1986, 1988); Madureira (1992); Campos (2001) e Fiorin (2003)).

A CONSTRUÇÃO DA EXPRESSIVIDADE ORAL

“De repente, me vi liberto das inflexões e do ritmo que dava às frases. Percebi que até então as frases eram uma armadura que eu tinha construído à minha volta e me tolhia completamente. Eu estava preso nas minhas próprias inflexões, a música, digamos assim, que eu imprimia ao texto” (Autran; Guzik, 1998).

As indagações dessa tese sobre como as relações entre o som e o sentido são construídas, conduziram-nos à desconstrução de um material de fala, a fim de evidenciar sua estrutura expressiva, exclusivamente oral.

No domínio da expressão, o termo expressividade é entendido aqui como o processo de eliminação das tensões internas do falante, as quais são reproduzidas em comportamentos manifestos por signos de diferentes naturezas, que englobam a voz e a fala e que se relacionam triplamente como ícone, índice e/ou símbolo (Pierce, 1972, 2000)

Os signos orais, enquanto índices, ampliam o entendimento das relações entre som e sentido (Pierce, 1972, 2000; Jakobson e Waugh, 1987; Jakobson, 1979; Laver, Trudgill, 1979; Fónagy, 1983, 1993; Laver, 1994), estabelecidas de forma escalar, processual e dinâmica, que incluem as relações que emergem de vínculos diretos, tanto os naturais (ou motivados) como os arbitrários (mas, não somente esses, conforme preconizados por Saussure).

Admitir a existência desse vínculo motivado é acreditar que forma e conteúdo não estão separados na língua; é concordar com a possibilidade de um caráter universal entre as línguas, embora cada uma apresente elementos próprios (Sapir, 1929; Peterfalvi, 1970; Fónagy, 1983, 1993; Bolinger, 1985; Jakobson e Waugh, 1987; Hilton *et al*, 1994; Ohala, 1994, 2000; Vaissière, 1995 e Scherer *et al*, 2001; Bänziger *et al*, 2001; Scherer, 1979, 2003) e, ainda, é aceitar que a convencionalidade é necessária para que estes vínculos se transmitam na cultura e se renovem com o movimento da língua.

Deste ponto de vista, desfaz-se o histórico posicionamento de que os aspectos prosódicos do domínio da Fonética, presentes na forma do enunciado, sejam fatos à margem da língua, estudados pela Estilística.

Os estudos sobre o simbolismo sonoro produziram evidências a favor da motivação natural entre som e sentido e colaboraram para as mudanças na visão da língua e seu entorno, eclodindo nos estudos discursivos. Fónagy (1983), na sua defesa dos duplos articuladores na produção de estilo verbal, manteve a visão de Gramática e Prosódia cindidas, mesmo tendo apresentado tantos argumentos a favor das modificações de sentido na forma dos enunciados gramaticais, promovidas pelas metáforas fonéticas (articulatórias e prosódicas) interpretadas pelo prisma psicanalítico.

O entendimento dialógico da Linguagem (Bakhtin, 1997) nos remete à compreensão de que os fatos da língua estão inseridos num contexto (Sapir, 1927;

Firth, 1969; Labov, 1972; Bakhtin, 1997), cujos interlocutores, ao se relacionarem, criam sentidos múltiplos. Forma e conteúdo são entrelaçados e se refletem nos constituintes da enunciação.

A expressividade oral está no material de fala como índice de natureza acústico-articulatório, responsáveis pelos efeitos de sentido, reproduzindo uma emoção ou atitude ou representando um objeto animado ou inanimado, com representação sintomática e simbólica, segundo Fónagy (1983). É a simbolização acústica de fenômenos não acústicos, que ocorre quando determinados segmentos e suprasegmentos são escolhidos para representar propriedades físicas dos objetos, sexo, atitudes e emoções. O estilo oral emerge da expressividade como uma singularidade expressiva recorrente no locutor, inserido em um contexto histórico de enunciações e constituído a partir dos gêneros do discurso (Bakhtin, 1997) e do trabalho do locutor sobre a forma sonora (Granger, 1974; Possenti, 1986, 1988), portanto, não restrito a expressividade emotivo-valorativa do discurso (Bakhtin, 1997).

No domínio do oral, a tipologia do simbolismo sonoro na fala é vasta e envolve o léxico e a fonética, por meio de elementos articulatórios e acústicos (Ullmann, 1964; Todorov, 1972; Jakobson e Waugh, 1987; Hilton *et al*, 1994). Somente o entendimento integrado da fala e da voz, compatível com o modelo de produção da fala de Fant (1970), nos permite abrigar os elementos que podem ser usados simbolicamente: variações de segmentos vocálicos e consonantais e sons produzidos pelo corpo durante a fala, como ruído respiratório, bucal ou de língua, que se combinam diferentemente com e por meio da qualidade e da dinâmica da voz (Sapir, 1927) e dos silêncios (considerando os parâmetros de f_0 , duração e intensidade).

Pensando, então, na fala como as palavras alinhavadas pelos silêncios, analisamos os silêncios (parte da estruturação temporal) como elemento simbólico expressivo, pois constituem pausas no fluxo da fala. As pausas variaram segundo o tipo (respiratórias e/ou expressivas, silenciosas, preenchidas ou perceptivas), a duração (de curta à longa), segundo as funções que elas exerceram no discurso e, finalmente, de acordo com sua distribuição no contínuo da fala (regular e irregular).

Em relação às funções, a primeira distinção deve ser se elas são inter e intrapessoal (pausas de mudanças de turno). As pausas se apresentaram com função discursiva quando segmentavam o texto em unidades semânticas, demarcando ou não as mudanças em relação à pessoa ou à coisa sobre a qual se fala. Num diálogo, a pausa mais curta entre os interlocutores pode marcar autoridade e autodefesa.

Em relação à duração, as pausas discursivas foram mais longas quando em fronteira de frases com mudança de tópico. Quanto à distribuição das pausas ao longo de uma fala contínua, ao se observar como as pausas regulares silenciosas ou preenchidas com inspiração ruidosa se comportaram em taxas de elocução rápida e média, pudemos correlacioná-las com a função respiratória em situações de ansiedade ou pressa e com atitude reflexiva do falante.

Com função enfática, as pausas destacaram a informação, salientando-a e com função dramática criaram uma expectativa, um certo suspense ao que foi dito ou ao que ainda será falado. Como o próprio nome indica, as pausas reflexivas auxiliaram a reflexão do falante.

Retomando os signos na fala e adotando a classificação de Hilton *et al* (1994) podemos afirmar que os signos corporais, imitativos e sinestésicos se apresentam na fala, integrados e estruturados, a partir de um ou vários parâmetros acústicos, que podem ou não se compatibilizar com a informação semântica e entre si.

O princípio da compatibilidade ou discrepância entre som e sentido (Madureira, 1992) e entre os vários recursos acústicos também revelará sentidos, uma vez que segue o mesmo movimento simbólico. Conforme apontado por vários autores na literatura do simbolismo sonoro e semelhante aos perfis idealizados por Fónagy (1983) podemos reunir em dois blocos os aspectos sinestésicos similares:

1. Pequeno, alto, rápido, claro, longo, fino, tenso, forte, pontudo, início, feminilidade, alegria, prazer, atitude não ameaçadora, polida e submissa.
2. Grande, baixo, lento, escuro, curto, grosso, relaxado, fraco, arredondado, fim, masculinidade, tristeza, desprazer, atitude ameaçadora, agressiva e autoritária.

Entre os silêncios, duração de segmentos, entoação, *loudness*, taxa de elocução e articulação e qualidade de voz, o locutor escolhe os recursos e a dinâmica com a qual eles serão combinados para se expressar. Não é uma escolha necessariamente consciente, mas apreendida. Mesmo quando é um ator quem realiza as escolhas (como discutido na sessão subsequente aos depoimentos do ator), como à qualquer falante, tais escolhas são baseadas na percepção do efeito sobre sua audiência e sobre suas necessidades expressivas subjetivas.

A dinâmica empregada no agrupamento dos recursos ocorre nos deslocamentos espaços-temporais, sendo os espaciais evidenciados na extensão e nos registros de f_0 , *loudness*, taxa de locução e articulação. Os deslocamentos

temporais podem ser observados no comportamento evolutivo (medido em vários pontos) da duração dos segmentos, f_0 e qualidade de voz e nos contornos de f_0 e *loudness*. Em uma extensão maior de tempo, devemos considerar os contrastes causados pelos dos recursos empregados nos enunciados, que podem salientar e reforçar um determinado efeito. Por exemplo, uma queda abrupta de f_0 parecerá maior que se ela fosse atenuada (Ohala, 1994, 2000), mas poderá ser percebida como maior ainda, se seguida de f_0 grave. Outro exemplo, uma voz intensa e de ajuste hiperfuncional será intensificada se o ajuste seguinte for de voz de soprosa em *loudness* médio.

Não é uma dinâmica sistemática e sim, variável, embora ela também possa ser repetitiva. Isso reafirma o posicionamento de Scherer (2000, 2003) de que a investigação fonético-acústica das emoções e atitudes deve correlacionar as informações de duração e freqüência, ao longo do tempo.

Quanto à compatibilidade entre a forma sonora e o sentido, os recursos prosódicos promovem o reforço e a intensificação do sentido da palavra. Na incompatibilidade, expressam conflito e ironia. Por exemplo: uso do alongamento na palavra “longe” reforça o sentido da palavra e é compatível com ela, pois indica a distância, demora e lentidão, mas o alongamento da vogal nasal num verbo no imperativo, “mandai”, torna-se incompatível para uma palavra que deveria ser expressa de forma curta, firme e rápida, o que não irá reforçar seu sentido semântico.

A intensificação de um sentido é dada pelos recursos acústicos quando reforça o sentido semântico do enunciado ou da palavra sobre a qual recai, como nas seguintes circunstâncias: o uso da retenção articulatória intensifica o sentido da palavra, se o conteúdo semântico dela sugere o mesmo sentido, como na palavra “talados”; as pausas com função enfática e dramática; estratégia de reduplicação do recurso, mesmo quando ocorrido nas palavras envolvidas num intervalo maior de tempo ou tensão de voz e/ou articulatória em fonemas plosivos e fricativos.

Ao entender a expressão como processo de eliminação de tensões internas do falante, estamos admitindo que a expressão de emoções tem causas que podem ser conscientes ou inconscientes, fruto ou não da avaliação cognitiva, que precedem a existência individual (de origem filogenética, conforme a teoria evolucionista) e que são eliminadas em todos os níveis do aparelho vocal por mudanças fisiológicas. Tais efeitos fisiológicos têm ação direta na produção oral, produzindo variações acústicas proporcionais ao grau de ativação, sobretudo nas

emoções primárias (raiva, medo, alegria e tristeza). Estes efeitos fisiológicos são universais e por isso, também, concordamos com padrões vocais universais.

De acordo com a teoria das emoções discretas, encontramos as emoções raiva e tristeza expressadas com perfis acústicos definidos na literatura (Fónagy, 1983; Murray, Arnott, 1993; Pittam, Scherer, 1993; Johnstone, Banse, Scherer, 1995; Banse, Scherer, 1996; Bachorowski, 1999; Chung, 2000; Bänziger *et al*, 2001; Scherer, 2001, Scherer *et al*, 2001, 2003; Piot, 2002; Laukka, 2004) que, ao mesmo tempo, respondem ao simbolismo sonoro universal. Desta forma, temos os seguintes parâmetros acústicos e articulatórios:

- Raiva (ódio): Ao nível dos segmentos encontramos alongamento de uma variante vibrante com batidas fortemente marcadas e de fricativos sonoros. Segmentos plosivos realizados com pressão de articuladores. Ao nível da qualidade de voz encontramos ajustes fonatórios de hiperfunção, aspereza, crepitação (*Fry*) e com escape de ar, ajustes supralaríngeos transversais de mandíbula fechada e constrição faríngea e supralaríngeos longitudinais de laringe alta. Ao nível da dinâmica da voz encontramos f_0 alto ou em elevação rápida; maior extensão de f_0 em registros, tanto altos como baixos. *Loudness* forte ou intensa. Pausas tanto curtas como longas, preenchidas com inspiração ruidosa com funções dramáticas e enfáticas.

- Tristeza: Ao nível dos segmentos encontramos uso da variante de /r/ tipo fricativa glotal. Ao nível da qualidade de voz encontramos ajustes fonatórios modal e crepitante, soprosa e hipofunção. Ao nível da dinâmica da voz encontramos os valores de f_0 grave usados em registro baixo, em contorno plano ou descendente, extensão de f_0 restrita; contornos entoacionais descendentes, *loudness* fraca, taxa de elocução e de articulação lentas e pausas mais longas.

Os índices acústicos localizados no final do enunciado foram importantes na percepção das emoções como desespero, ansiedade e tristeza, conforme apontado por Chung (2000) e Piot (2002).

Os parâmetros acústicos e articulatórios respondem aos padrões de covariância (van Bezooijen, 1984; Ladd *et al*, 1985; Murray, Arnott 1993; Scherer, 1995; Scherer *et al*, 2003) ou ao princípio do isomorfismo (Fónagy, 1983), advindos da ativação do organismo em situações de emoções, no tipo de combinação que realizam, na mudança gradiente deles e na realização de ajustes temporários. A ativação foi relacionada proporcionalmente com a tensão e vibração, a agudização, ao

alongamento, ao forte e ao rápido. Especificamente encontramos a ativação nas seguintes situações:

1. Na gradiência

- da fricção para vibração na variante de /r/ (mais vibração mais ativado);
- de f0 (mais alto, mais ativado);
- do alongamento (mais longo intensifica a emoção veiculada);
- da intensidade (mais forte, mais ativado);
- da taxa de elocução (mais rápido, mais ativado);

2. Nos ajustes temporários da qualidade de voz (mais tenso, mais ativado).

3. No tipo de combinação entre os silêncios, duração de segmentos enunciados, frequência fundamental, *loudness*, taxa de elocução e articulação e qualidade de voz.

Mesmo parâmetros expressos normalmente por padrões de configuração (que carregam um simbolismo universal), como a expressão de modalidade (imperativo, por exemplo) e os ajustes de qualidade de voz descritos como padrões de expressão da raiva e da tristeza, não deixaram de responder simultaneamente aos padrões de covariância (efeito *pull*) ou isomorfismo, compatíveis com os achados de Ladd *et al* (1985). Em ambas situações, os índices acústicos de f0 e duração e a percepção auditiva indicaram a ativação da emoção eliciada.

Podemos correlacionar estes dados com os achados com as teorias das emoções discretas como a teoria da avaliação, pois eles positivam a existência de expressões vocais específicas como indicam que há um jogo diferenciado de perfis vocais que mudam com o resultado da avaliação. Estudos detalhados neste aspecto devem ser realizados.

Se tivéssemos como referência uma concepção de linguagem em que forma e conteúdo da língua fossem independentes, o estilo seria tomado como uma manifestação particular do indivíduo que se desviou de uma norma ou de um contexto. Para se analisar o estilo sob este prisma, teríamos que recorrer, por exemplo, às normas aprovadas para a língua falada em teatro, em 1958³¹ (as quais nosso sujeito se submeteu), quando as pronúncias admitidas para o fonema /r/ eram vibrante áptico-alveolar simples e múltipla e dorso-velar múltipla (Autran, Guzik, 1998; França, 2004).

31 Em dois momentos (1937 e 1956), o Brasil discutiu normas para a pronúncia do Português.

As pronúncias não previstas em tais normas seriam as consideradas as marcas estilísticas do locutor.

Nesse estudo, as variantes do fonema /r/, por suas características acústicas e articulatórias se portaram como marcas estilísticas passíveis da ativação do organismo. A diversidade de realizações espaciais e temporais do fonema foi recorrente na expressividade do indivíduo, marcaram uma manifestação singular e subjetiva e foram relacionadas a índices simbólicos de agressividade e tristeza.

Granger (1974) afirma que o amalgamado entre forma e conteúdo, visto no estilo, é fruto possível de se observar somente na atividade prática, num processo histórico e social, nesse caso, no trabalho do ator sobre o texto. É, então, na atividade prática, de modo inconsciente, que um comportamento, um gesto se mostra apropriado, no sentido de ser próprio, e o caminho para se chegar a ele pode ser, mas, não somente, o treinamento.

Os depoimentos do ator (sujeito deste trabalho) e toda arquitetura do poema por ele interpretado apontaram com muita clareza a necessidade de a fala ser movida por elementos flexíveis, plásticos e dinâmicos que atendam às necessidades psicológicas e sociais do locutor. Sapir (1927) e Fónagy (1983) compararam estes elementos aos gestos corporais, como movimentos sutis (nuances) e inconscientes da mímica bucal, faríngea e laríngea.

Mostramos, neste trabalho, a fala, a voz e o simbolismo sonoro como estrutura una e integrada, influenciada por fatores internos e externos ao indivíduo, é estruturadora da expressividade oral.

O GESTO VOCAL

“A estratégia fonética dos artistas pressupõe uma noção muito precisa dos fatos que ignoram, mas que se servem constantemente para cumprir suas missões práticas. Esta noção é bem entendida como uma noção pré – consciente. Resta-nos ficar perplexo com a certeza e com a facilidade que eles resolvem, com tanta bravura, os paradoxos fonéticos indissolúveis, caminhando, na mais completa ignorância” (Fónagy, 1983).

Essa tese caminhou para o aprofundamento das investigações do trabalho do locutor sobre as formas sonoras faladas e contribui teórica e metodologicamente na análise da expressividade oral. O simbolismo sonoro é discutido como elemento básico para a expressividade oral; signos do tipo índice transmitem ao ouvinte durante a conversação informações semânticas, evidenciais e regulativas, emergindo da integração da natureza motivada dos sons e dos fonemas e das modificações prosódicas nas frases.

O vínculo entre som e sentido na fala é de natureza motivada (ou “por natureza”) ou arbitrária (ou “por convenção”), usado de forma consciente ou inconsciente, estabelecido historicamente e modificado constantemente na cultura, pelos processos de desmotivação e remotivação do signo. O indivíduo suscita na atividade prática os índices de caráter gestual, incorporados pela cultura e que representam o estado intermediário entre a língua e um estado arcaico e autístico de agir.

Como tratamos aqui de uma peculiaridade da atividade humana, a linguagem, e mais particularmente da linguagem sonorizada, entendida como a junção do som com a fala, podemos afirmar que tais índices gestuais são vocais, ou sintetizar no nome os gestos vocais.

Os gestos vocais são compostos pela interação (e impossível dissociação) dos elementos prosódicos (qualidade e dinâmica da voz) com os segmentos fonéticos (vogais e consoantes) e sons não verbais produzidos na comunicação (ruídos respiratórios, sons bucais e linguais).

Os gestos vocais, enquanto movimentos corporais, são utilizados para reduzir imediatamente a tensão, por isso são expressivos, e são explicados a partir das relações das sensações sinestésicas, táteis e acústicas. Assim, podem ser a reprodução voluntária de uma emoção e, como isso, assinalar a presença dessa emoção (representação sintomática).

Os gestos vocais, enquanto movimentos sincrônicos, respondem ao mesmo movimento simbólico têmporo-espacial e por isso devem ser compatíveis entre si, porém quando mobilizados como articuladores individuais não coordenados e desarticulados, revelam conflito do locutor com a mensagem falada.

Os gestos vocais correspondem a movimentos de uma ou mais estruturas do trato vocal que se deslocam no tempo e no espaço, movidos pelos ajustes

permanentes e temporários da qualidade e da dinâmica da voz e pelo jogo temporal entre silêncio e fala.

Os gestos vocais, enquanto elementos simbólicos, podem representar outros objetos animados ou inanimados que lhes são associados pela semelhança ou uma analogia funcional, como outros órgãos do corpo humano ou objetos exteriores (representação simbólica).

Os gestos vocais, enquanto parte do sistema total de signos expressivos, podem apresentar-se em harmonia aos gestos corporais e faciais na expressão de emoção e atitudes. A incompatibilidade e discrepância dos vários domínios da gestualidade denotam conflito ou simulação do indivíduo.

Os gestos vocais respondem a um simbolismo sonoro universal e por isso, podem assumir uma determinada configuração para veicular uma informação lingüística (pergunta, ordem, etc) ou uma emoção ou atitude (como uma emoção discreta). Ainda assim, entretanto, estão sujeitos à ativação do organismo.

Os gestos vocais, enquanto manifestações acústicas, sofrem ação direta da ativação fisiológica do corpo e por isso, estão correlacionados com os graus de intensidade de uma emoção ou atitude (princípio do isomorfismo e efeito de co-variância).

Os gestos vocais, enquanto fatos estilísticos, são representantes da dialogia da língua e são uma marca prática do trabalho do locutor, que exhibe sua singularidade e sua subjetividade.

Os gestos vocais, enquanto marca estilística do locutor (ou um grupo social), apresentam-se de forma recorrente e saliente no discurso e criando efeitos de sentido e singularidade discursiva.

Os gestos vocais constituem e são constituídos pelo sentido, ora no papel principal ora como coadjuvante. A interdependência destes com o contexto determinam estes papéis, que se alternam entre o reforço e a intensificação.

Os gestos vocais são os principais veiculadores de sentido quando a informação semântica não está explicitada no léxico da(s) palavra(s) empregada(s). Caso contrário, desempenham um papel coadjuvante.

Os gestos vocais, enquanto coadjuvantes na constituição do sentido, no papel reforçador ou intensificador, mobilizam movimentos das variáveis do trato vocal compatíveis com a informação semântica ou com o contexto. Ao contrário, a

incompatibilidade entre os gestos e/ou semântica e/ou contexto revela conflito, que pode ser usada conscientemente para expressar contrariedade, como na ironia.

Os gestos vocais, enquanto elementos fisiológicos e lingüísticos dinâmicos, efetivam na expressão do indivíduo, as demandas contextuais e subjetivas que se refletem a variabilidade da língua.

Por fim, os gestos vocais integram a voz no universo da linguagem, uma vez que respondem às dimensões simbólicas (emocional e social), fisiológicas e históricas.

Conceber a voz como gesto, expande as pesquisas científicas nas áreas da Lingüística, da Psicologia e da Fonoaudiologia para investigar a variabilidade e as combinações de ajustes vocais em diferentes contextos de uso efetivo e como expressão da subjetividade.

Anexo 1

Protocolo da avaliação do perfil da qualidade vocal

CATEGORIA	AJUSTES	GRAUS DE ESCALA						
		neutro	1	2	3	4	5	6
SUPRALARÍNGEOS LONGITUDINAIS	<i>LARÍNGEOS</i>							
	Laringe alta							
	Laringe baixa							
	<i>LABIAIS</i>							
	<i>Labiodentalização</i>							
	<i>Protrusão</i>							
SUPRALARÍNGEOS TRANSVERSAIS	<i>LABIAIS</i>							
	Arredondados							
	Estirados							
	<i>MANDIBULARES</i>							
	Fechada							
	Aberta							
	<i>LINGUAIS - PONTA/ LÂMINA</i>							
	Avançada							
	Recuada							
	<i>LINGUAIS - CORPO</i>							
	Avançado							
	Retraído							
	Elevado							
	Abaixado							
	<i>LINGUAIS - BASE</i>							
	Constricção faríngea							
Expansão faríngea								
VELOFARÍNGEOS	<i>ACOPLAGEM VELAR</i>							
	Nasal							
	Denasal							
FONATÓRIOS	Modal							
	Falsete							
	Escape de ar							
	Voz soprosa							
	<i>Vocal fry/ crepitância</i>							
	Voz crepitante							
	Voz áspera							
	Hiperfunção							
Hipofunção								

Ocorrências em curto termo: () díptongos () quebras () instabilidades. Para ajustes de ocorrência intermitente assinalar (i). (adaptado de Laver (2000) por Camargo (2002)).

Anexo 2

Trechos do poema onde se encontra a palavra “filho”

1. Narrador

São muitos seus filhos,
EMOÇÃO: orgulho

2. Guerreiro

Sou filho das selvas,
EMOÇÃO: não marcado

3. Guerreiro

Sou filho do Norte;
EMOÇÃO: determinação

4. Guerreiro

Em mim se apoiava,
Em mim se firmava,
Em mim descansava,
Que filho lhe sou.
EMOÇÃO: tristeza, lastima

5. Guerreiro

Com olhos onde a luz já não cintila,
Chore a morte do filho o pai cansado,
EMOÇÃO: tristeza

6. Chefe

É bem feliz, se existe, em que não veja,
Que filho tem, qual chora: és livre; parte!
EMOÇÃO: desprezo, desprezo

7. Guerreiro para o chefe
quero provar-te

Que um filho dos Tupis vive com honra,
EMOÇÃO: determinação

8. Pai para o filho

- Filho meu
EMOÇÃO: debilidade física

9. Pai para o filho

- Oh filho caro!
EMOÇÃO: tristeza, ternura

10. Pai

E com mão trêmula, incerta
Procura o filho,
tateando as trevas
Da sua noite lúgubre e medonha.
EMOÇÃO: não marcado

11 – Pai

Do filho os membros gélidos apalpa,
E a dolorosa maciez das plumas
Conhece estremecendo:
EMOÇÃO: desespero, aflição

12 – Pensamentos do pai

Não era que a verdade conhecesse
Inteira e tão cruel qual tinha sido;
Mas que funesto azar correra o filho,
Ele o via; ele o tinha ali presente;
Era de repetir-se a cada instante.
EMOÇÃO: desespero, aflição

13 – Pai para chefe

"Eu, porém nunca vencido,
Nem nos combates por armas,
Nem por nobreza nos atos;
Aqui venho, e o filho trago.
EMOÇÃO: tristeza

14– Pai para o chefe

E quando eu for só na terra,
Certo acharei entre os vossos,
Que tão gentis se revelam,
Alguém que meus passos guie;
Alguém, que vendo o meu peito
Coberto de cicatrizes,
Tomando a vez de meu filho,
De haver-me por se ufanel!"
EMOÇÃO: tristeza

15– Chefe para o pai

Nada farei do que dizes:
É teu filho imbele e fraco!
EMOÇÃO: desprezo

16– Pai para o filho

Tu choraste em presença da morte?
Na presença de estranhos choraste?
Não descende o cobarde do forte;
Pois choraste, meu filho não és!
EMOÇÃO: raiva, indignação

17 Pai

Tu, cobarde, meu filho não és.
EMOÇÃO: ódio, indignação

18- Pai

O grito que escutou é voz do filho,
Voz de guerra que ouviu já tantas vezes
Noutra quadra melhor.
EMOÇÃO: alegria, surpresa

19– Pai

Este, sim, que é meu filho muito amado!
EMOÇÃO: orgulho, satisfação

Anexo 3

Protocolo do teste de percepção das emoções

O protocolo para preenchimento do teste contava com 26 mini tabelas dispostas em duas folhas de papel. Cada uma delas foi preenchida individualmente para cada trecho apresentado auditivamente.

01

Alegria ()	Orgulho ()	Irritação ()	Ansiedade ()	Não marcado ()
Tristeza ()	Vergonha ()	Raiva ()	Medo ()	Determinação ()
Indiferença ()	Desprezo ()	Ódio ()	Desespero ()	Surpresa ()

02

Alegria ()	Orgulho ()	Irritação ()	Ansiedade ()	Não marcado ()
Tristeza ()	Vergonha ()	Raiva ()	Medo ()	Determinação ()
Indiferença ()	Desprezo ()	Ódio ()	Desespero ()	Surpresa ()

03

Alegria ()	Orgulho ()	Irritação ()	Ansiedade ()	Não marcado ()
Tristeza ()	Vergonha ()	Raiva ()	Medo ()	Determinação ()
Indiferença ()	Desprezo ()	Ódio ()	Desespero ()	Surpresa ()

04

Alegria ()	Orgulho ()	Irritação ()	Ansiedade ()	Não marcado ()
Tristeza ()	Vergonha ()	Raiva ()	Medo ()	Determinação ()
Indiferença ()	Desprezo ()	Ódio ()	Desespero ()	Surpresa ()

05

Alegria ()	Orgulho ()	Irritação ()	Ansiedade ()	Não marcado ()
Tristeza ()	Vergonha ()	Raiva ()	Medo ()	Determinação ()
Indiferença ()	Desprezo ()	Ódio ()	Desespero ()	Surpresa ()

06

Alegria ()	Orgulho ()	Irritação ()	Ansiedade ()	Não marcado ()
Tristeza ()	Vergonha ()	Raiva ()	Medo ()	Determinação ()
Indiferença ()	Desprezo ()	Ódio ()	Desespero ()	Surpresa ()

07

Alegria ()	Orgulho ()	Irritação ()	Ansiedade ()	Não marcado ()
Tristeza ()	Vergonha ()	Raiva ()	Medo ()	Determinação ()
Indiferença ()	Desprezo ()	Ódio ()	Desespero ()	Surpresa ()

Segue deste modo até o número 26.

Anexo 4

Resultados do Teste de percepção de emoções

Os trechos apresentados auditivamente para análise das emoções estão relacionados na segunda coluna. Na primeira coluna, apresenta-se a personagem que o profere e na terceira, o resultado dos juízes.

Personagem	Trecho	Opção dos juízes (1º. e 2º. lugar)	Opção da pesquisadora
Narrador	1 - São muitos seus filhos	Orgulho 5 - 1	1- orgulho
Guerreiro	2 – Sou filho das selvas	Orgulho 3- 0 Não marcado 3- 0	2-não marcado
Guerreiro	3. - Sou filho do Norte	Orgulho 3 - 0 Determinação 3 - 0	3-determinação
Guerreiro	4 - Que filho lhe sou	Tristeza 3 - 1 Vergonha 3 – 0	4- tristeza / lastima
Guerreiro	5 - Chore a morte do filho o pai cansado	Tristeza 5 - 0	5 - tristeza
Guerreiro	5c - do filho o pai	Não marcado 4 – 0	
Pai	6 - Que filho tem	Irritação 3 - 0 Determinação 3 - 0	6- desprezo/ desdém
Guerreiro	7 - quero provar-te Que um filho dos Tupis	Determinação 4 - 1	7-determinação
Pai	8 - Filho meu	Tristeza 4 - 0 Desespero 2 - 1	8-debilidade física emoção não marcada
Pai	9 - Oh filho caro	Tristeza 5 - 1 Desespero 2 – 1	9- tristeza / ternura
Pai	9c - filho caro!	Tristeza 5- 1 Vergonha 3-2	
Narrador	10 - Procura o filho	Não marcado 5 - 0	10-não marcado
Pai pensando	11– Do filho os membros gélidos apalpa,	Ansiedade 6 - 0	11-desespero / aflição
Pai pensando	11c – Do filho	Ansiedade 5 - 0	
Pai pensando	12 – correra o filho	Não marcado 4 - 0	12- desespero / aflição/
Pai	13 – e o filho trago	Orgulho 3 - 0 Desespero 2 - 1	13- tristeza
Pai	14 - Tomando a vez de meu filho	Tristeza 2-0 Ansiedade 2-1 Desespero 2 - 2	14- tristeza
Chefe	15 – É teu filho imbele e fraco	Desprezo 3-2 Irritação 3-0	15- desprezo/ desdém
Pai	15 c– É teu filho	Determinação 2 – 1 Irritação – 1-1	
Pai	16 - meu filho não és	Raiva 4 – 1 Ódio 1-2	16- raiva / indignação
Pai	16c - meu filho	Irritação 3 - 1 Raiva - 2 - 0	
Pai	17 - meu filho não és	Ódio 5 – 0 Raiva - 0 - 2	17- ódio / indignação
Pai	18- O grito que escutou é voz do filho	Desespero 6 - 0	18- alegria
Pai	19– que é meu filho muito amado	Desespero 3- 0 Não marcado 3 - 1	19-orgulho / satisfação
Pai	19c1 – que é meu filho	Tristeza 4 - 0 Vergonha 3 - 0	
Pai	19 c2 – que é meu filho	Vergonha 4 - 0 Tristeza 2 – 1	

Anexo 5

Pausas de Mudanças de turno - Canto V - Diálogo entre o chefe e o guerreiro

Legenda - # tempo de pausa#

T1- Soltai-o #321# - diz o chefe #570# Pasma a turba #835# Os guerreiros murmuram #633# mal ouviram #412# Nem / pode nunca um chefe dar tal ordem #376# Brada segunda vez com voz mais alta #667# Afrouxam-se as prisões / a embira cede #560# A custo sim #444# mas cede #996# o estranho é salvo #1180#
T1- Timbira #673# diz o índio enternecido / Solto apenas dos nós que o seguravam #930 És um guerreiro ilustre / um grande chefe #785# Tu / que assim do meu mal te comoveste #361# Nem sofres que transposta a natureza #322# Com olhos onde a luz já não cintila #288# Chore a morte do filho / o pai cansado / Que somente por seu na voz conhece #746#
T2- És livre / parte #1176#
T2- E voltarei #337#
T3- Debalde #1103#
T3 - Sim / voltarei morto meu pai #350#
T4 - Não voltes #615# É bem feliz / se existe #354# em que não veja Que filho tem / qual chora #299# és livre / parte#1521#
T4- Acaso tu supões que me acobardo #1055# Que receio morrer #654#
T5- És livre / parte #1550#
T5 - Ora não partirei #995# quero provar-te Que um filho dos Tupis vive com honra #651# E com honra maior se acaso o vencem / Da morte o passo glorioso afronta #190#

Anexo 5 – (continuação)

Pausas de Mudanças de turno - Canto V - Diálogo entre o pai e o filho

Canto VI - Diálogo entre pai e filho

Legenda - [tempo de emissão] # tempo de pausa#

T1- Filho meu #405# onde estás? #611#
T1- Ao vosso lado #525# Aqui vos trago provisões / tomai-as #388# As vossas forças restaurai perdidas / E a caminho e já #835#
T2 - Tardaste muito #782# Não era nado o sol quando partiste E frouxo o seu calor já sinto agora #841#
T2 - Sim demorei-me a divagar sem rumo Perdi-me nestas matas intrincadas Reaviei-me e tornei #276# mas urge o tempo Convém partir e já #1214#
T3 - Que novos males Nos resta de sofrer? #786# - que novas dores Que outro fado pior Tupã nos guarda? #834#
T3 - As setas da aflição já se esgotaram #469# Nem para novo golpe espaço intacto Em nossos corpos resta #1029#
T4- Mas tu tremes #593#
T4 - Talvez do afã da caça #1.017# Interrupção dada pelos pensamentos do pai, transmitidos pelo narrador
T5- Tu # 469# prisioneiro #317# tu #1.632# ?
T5- Vós o dissestes #1.040 #
T6 - Dos índios? # 703#
T6- Sim #1.190#
T7- De que nação? #1.792

T7- Timbiras #2.075#
T8- E a muçurana funeral rompeste #427# Dos falsos manitôs quebraste #0#
T8 - MT sem pausa mas Nada fiz #674# aqui estou #1.721#
T9 - Nada - #1.263# Emudecem #1.210# Curto instante depois prossegue o velho #1.775# - Tu és valente bem o sei / confessa #639# Fizeste-o certo ou já não fôras vivo #102#
T9- Nada fiz # 1130# mas souberam da existência De um pobre velho que em mim / só vivia # 2.026#
T10- E depois? #866#
T10-- Eis-me aqui #2.137#
T11- Fica essa taba? #1.108#
T11- Na direção do sol quando transmonta #1.590#
T12- Longe? #913#
T12- Não muito #1.156#
T13- Tens razão #1.284# partamos #742#
T13- E quereis ir? #1.150#
T14- Na direção do acaso.

Anexo 6

Canto VI – Pausas respiratórias e expressivas

Trecho 1 - Reflexões do Pai

Não conheces temor[2.175] #899#
e agora temes? [1.753] #928#
Vejo e sei:[1.454] #946#
é Tupã que nos aflige, [1.919] #1.035#
E contra o seu querer não valém brios [2.660] #894#
Partamos!...[894] #920#

Trecho 2 – Ansiedade

E com mão trêmula, incerta Procura o filho, [2.848] #381#
tacteando as trevas
Da sua noite lúgubre e medonha. [3.115] #780#
Sentindo o acre odor das frescas tintas, [3.082] #321#
Uma idéia fatal ocorreu-lhe à mente... [2.010] #441#
Do filho os membros gélidos apalpa, [2.063] #294#
E a dolorosa maciez das plumas
Conhece estremecendo: [3.363] #247#
- foge, volta, [1020] #247#
Encontra sob as mãos o duro crânio,
Despido então do natural ornato!... [4.955] #297#
Recua aflito e pávido, cobrindo
Às mãos ambas os olhos fulminados, [4.387] #348#
Como que teme ainda o triste velho
De ver, não mais cruel, porém mais clara, [4.330] #371#
Daquele exício grande a imagem viva
Ante os olhos do corpo afigurada. [4.037] #333#
Não era que a verdade conhecesse
Inteira e tão cruel qual tinha sido; [3.758] #363#
Mas que funesto azar correrá o filho,
Ele o via;[3.240] #271#
ele o tinha ali presente; E era de repetir-se a cada instante. [3739] #387#
A dor passada, a previsão futura
E o presente tão negro, ali os tinha; [4.081] #386#
Ali no coração se concentrava, [2.121] #320#
Era num ponto só, mas era a morte! [2.786] #617#

Legenda - [tempo de emissão] # tempo de pausa#

Anexo 7

Taxas de elocução e articulação

Trecho 1 – Taxa média - Canto I (descrição da taba)

No meio das tabas de amenos verdores, Cercadas de troncos - cobertos de flores,
Alteiam-se os tetos d'altiva nação; [7095] # 848# São muitos seus filhos [1.603] #381#
nos ânímos fortes [1.443] #144# Temíveis na guerra [1.290] #315# que em densas
coortes Assombram das matas a imensa extensão [4323] #776#

TE média = 74 sílabas por 17,443 s = 4,3 sílabas/ seg (valor mediano)
TA média = 70 sílabas por 15,755 s = 4,4 sílabas / seg (valor mediano)
TE média = 67 GIPC por 17,165 s = 3,9 GIPC/ seg (valor mediano)

% de tempo dos enunciados – 90,32%
% de tempo de pausa entre os enunciados – 9,68%

Trecho 2 – Taxa rápida - Canto IX (descrição da batalha)

A taba se alborota/ os golpes descem /Gritos/ imprecações profundas soam [4157]
#293#
Emaranhada a multidão braveja/ Revolve-se, enovela-se confusa [3.488] #249#
E mais revolta em / mor furor se acende [2.663] #221#
E os sons dos golpes / que incessantes fervem, / Vozes / gemidos / estertor de morte
[4.532] #281#
Vão longe / pelas ermas serranias / Da humana tempestade [3.346] #290#
propagando / Quantas / vagas de povo enfurecido [3098] #293#

TE rápida = 115 sílabas por 22,576 s = 5,1 sílabas / seg (valor mediano)
TA rápida = 109 sílabas por 21,000 s = 5,2 sílabas / seg (valor mediano)
TE rápida = 105 GIPC por 22,407 s = 4,7 GIPC/ seg (valor mediano)

% de tempo dos enunciados –93,24%
% de tempo de pausa entre os enunciados – 6,75%

Legenda - [tempo de emissão] # tempo de pausa#

Anexo 8

Variações de /r/ segundo o alfabeto fonético internacional

- fricativa velar – surdo [x] e sonoro - [ɣ]
- fricativa uvular - surdo [χ] e sonoro - [ʁ]
- fricativa glotal - surdo [h] e sonoro - [ɦ]
- vibrante simples (flape ou tepe) – [ɾ]
- vibrante retroflexo – [ɻ]
- vibrante múltipla alveolar [r]
- vibrante múltipla uvular [R]

Anexo 9

Distribuição percentual da frequência da pronúncia do /r/ no Brasil, segundo Lima (2003)

	Vibr. simples [P]	Vibr. retroflexo [ɽ]	Vibr.múltipla alveolar [r]	Vibr.múltipla uvular [R]	Fricativa uvular surda [χ] e velar sonora [ʁ]	Fricativa glotal surda [h] e sonora [ɦ]	Apagamento Zero fonético Ø
Cametá (Pa)	12	9	sr	sr	sr	62	17
Recife (Pe)	sr	sr	sr	2	38	56	3
Salvador (Ba)	2	sr	sr	1	55	40	2
Rio de Janeiro (RJ)	7	sr	sr	4	54	32	3
São Paulo (SP)	87	5	3	1	2	sr	2
Curitiba (Pr)	+	sr	sr	sr	sr	sr	sr
Florianópolis (SC)	+	sr	sr	sr	sr	Sr	sr
Porto Alegre (RS)	83	7	2	sr	3	1	4

- Abbagnano N. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes; 1999.
- Abercrombie D. Elements of general phonetics. Edinburgh: Edinburgh University; 1967.
- Albano EC. O gesto e suas bordas: esboço de fonologia acústico – articulatória do Português brasileiro. Campinas: Mercado das Letras; 2001.
- Aslan O. O ator do século XX. São Paulo: Perspectiva; 1994.
- Arruda AF. Expressividade oral de professoras: Análise de recursos vocais [dissertação]. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; 2003.
- Autran P, Guzik A. Paulo Autran, um homem no palco. São Paulo: Boitempo; 1998.
- Bachorowski JA, Vocal expression and perception of emotion. American Psychological Society 1999; 8(2): 53-7.
- Bakhtin MM. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes; 1997.
- Banse R, Scherer KR. Acoustic profiles. In: Vocal emotion expression. J. Person. Social Psychol. 1996; 70 (3): 614-36.
- Bänziger T, Grandjean D, Bernard P, Klasmeyer G., Scherer K. Prosodie de l'émotion : etude de l'encodage et du décodage, Cahiers de Linguistique Française 2001; 23:11-37.
- Barbosa PA. At least two macrorhythmic units are necessary for modeling Brazilian Portuguese duration. In: First ESCA TRW on speech production modeling and fourth speech production seminar; 1996; Autrans. Proceedings. Autrans, França: 1996; 85-8.
- Barbosa PA. Revelar a estrutura rítmica de uma língua construindo máquinas falantes: pela integração de ciência e tecnologia de fala. In: Scarpa E, organizadora. Estudos de prosódia. Campinas: Unicamp; 1999.
- Barbosa PA. "Syllable-timing in Brazilian Portuguese": uma crítica a Roy Major. São Paulo: D.E.L.T.A 2000; 6 (2): 369-402.
- Barbosa PA. É possível integrar o discreto e o contínuo em um modelo de produção do ritmo da fala?. Cadernos de Estudos Lingüísticos. Campinas; 2002;40:29–38.
- Barbosa PA, Albano E. Brazilian portuguese. Illustrations of the IPA. Journal of the International Phonetic Association, Cambridge, 2004. 34 (2): 227-232.
- Baur A Quirofonética [apostilado]. São Paulo: Associação Beneficente Tobias e Schule fuer chirophonetik und sprachtherapie; 1987.

Behlau MS, Ziemer R. Psicodinâmica vocal. In: Ferreira LP, organizadora. Trabalhando a voz. São Paulo: Summus; 1987.

Behlau MS, Pontes PAL. Avaliação e tratamento das disfonias. São Paulo: Lovise; 1990.

Beuttenmüller MG, Laport N. Expressão vocal e expressão corporal. Rio de Janeiro: Forense Universitária; 1974.

Bloch P. Você quer falar melhor? Rio de Janeiro: Bloch; 1977.

Bolinger D. Intonation and its parts: melody in spoken English. Edward Arnold; 1985.

Boone DR. Sua voz está traindo você? Porto Alegre: Artes Médicas; 1996.

Brecht B. Histórias do Sr. Keuner. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Bülher K. Teoria del language. Madri: Revista de Occidente, 1950. Tradução do alemão de 1934.

Callou D, Leite Y. Iniciação à Fonética e à Fonologia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 1990.

Câmara JC. Contribuição à estilística portuguesa. 3a ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; 1977a.

Câmara Jr JC. Para o estudo da fonêmica portuguesa. 2a ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; 1977b.

Camargo ZA. Análise da qualidade vocal de um grupo de indivíduos disfônicos: uma abordagem interpretativa e integrada de dados de natureza acústica, eletroglotográfica e perceptiva. [tese]. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; 2002.

Campos, ND. Estilo e semiótica. [tese]. São Paulo: Universidade de São Paulo; 2001.

Chun RYS. A voz na interação verbal: como a interação transforma a voz. [tese]. São Paulo. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; 2000.

Chung SJ. L'expression et la perception de l'émotion extraite de la parole spontanée: évidences du coréen et de l'anglais. [tese]. Paris ; Université de la Sorbonne Nouvelle; 2000.

Cotes CSG. Apresentadores de telejornal: análise descritiva dos recursos não-verbais e vocais durante o relato da notícia [dissertação]. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; 2000.

Coutinho A. A literatura brasileira. Rio de Janeiro: Sul Americana; 1969.

Cruttenden A. Intonation. Cambridge: Cambridge University; 1986.

Darwin C. Expression of the emotions in man and animals (1872). In: Scherer KR, editor. Les emotions. Zeneva: Delachaux et Niestlé;1989.

Dorsch F, Häcker H, Stapt KH. Dicionário de Psicologia Dorsch. Petrópolis: Vozes; 2001.

Fant G. Acoustic theory of speech production. Paris: Mouton; 1970.

Ferreira LP. Avaliação fonoaudiológica da voz: o valor discriminatório das provas respiratórias. [tese]. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, UNIFESP; 1990.

Ferreira LP. Usos da voz em contexto profissional: para além da clínica terapêutica. In: Ferreira LP, Andrada e Silva MA, organizadoras. Saúde Vocal: práticas fonoaudiológicas. São Paulo: Roca; 2002. p.1-6.

Ferreira LP. Assessoria fonoaudiológica aos profissionais da voz. In: Ferreira LP, Befi-Lopes DM, Limongi SCO, organizadoras. Tratado de Fonoaudiologia. São Paulo: Rocca; 2004a. p.138-49.

Ferreira LP. Expressividade – a trajetória da fonoaudiologia brasileira. In: Kyrillos LR, organizadora. Expressividade – da teoria à prática. Rio de Janeiro: Revinter, 2004b. p.1-14.

Fiorin JL. Estilo são dois homens. In: XI Conferência Internacional sobre Bakhtin [online]; 2003 Julho 21-25; Curitiba. Disponível em: URL: http://www.ufpr.br/bakhtin/texts/BRAIT_DISCINI_FIORIN.htm

Firth JR. The tongues of men and speech. London: Oxford University; 1969.

Fonagy, I. Motivação e remotivação. In: Filipouski AMR, organizadora. Linguagem e motivação. Porto Alegre: Globo; 1977.

Fónagy I. La vive voix. Paris: Payot; 1983.

Fónagy I. As funções modais da entoação. Cadernos Estudos Lingüísticos. 1993; 25:25-65.

França A. Dois momentos no problema da pronúncia padrão brasileira (1937-1956). In: VI Seminário do Projeto para História do Português Brasileiro; 2004; Itaparica. Anais. Bahia: GT de História Social; 2004. Disponível em: URL: http://www.fflch.usp.br/dl/noticia/texto_angelafranca.PDF

Garcia ALM. Dinamismo e mimese na linguagem. [tese]. Campinas: Universidade Estadual de Campinas; 1994.

Gayotto LHC. Voz do ator a partitura da ação. [dissertação]. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; 1996.

Geyer I, Moosmüller S. Uvular trilled fricative [Ř] as means of language preservation. The Phonetician 2001-I; 83: 9-22.

- Ghirardi ACAM. Expressividade no rádio: A prática fonoaudiológica em questão. [monografia]. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; 2004.
- Granger GG. Filosofia do estilo. São Paulo: USP; 1974.
- Guiraud P. A estilística. São Paulo: Mestre Jou; 1970.
- Hinton L, Nichols J, Ohala J. Introduction: sound-symbolic process. In: Hinton L, Nichols J, Ohala J., editores. Sound symbolism. Cambridge: Cambridge University; 1994.
- Izard CE. The Psychology of emotions. New York: Plenu; 1991.
- Jakobson R. Fonema e fonologia. São Paulo: Abril; 1975. Coleção os pensadores.
- Jakobson R. A procura da essência da linguagem. In: Lingüística e Comunicação. São Paulo: Cultrix; 1979.
- Jakobson R, Waugh L. A forma sonora de la lengua. Mexico: Fondo de Cultura Econômica; 1987.
- Johnstone T, Scherer K. The effects of emotions on voice quality. In: XIVth International Congress of Phonetic Sciences; 1999; San Francisco. Proceedings. San Francisco: ICPhS San Francisco; 1999; 2029-32.
- Johnstone T, Banse R, Scherer KR. Acoustic profiles in prototypical vocal expressions of emotion. In: XIIIth International Congress of Phonetic Sciences; 1995; Stockholm. Proceedings. Stockholm: ICPhS Stockholm; 1995; 4 2-5.
- Kohler K. The Phonetics and Phonology of speaking styles an overview. In: XIIIth International Congress of Phonetic Sciences; 1995; Stockholm. Proceedings. Stockholm: ICPhS Stockholm; 1995; 3: 20.
- Kyrillos LCR. A comunicação na televisão: reflexões a partir do trabalho realizado com repórteres. In: Ferreira LP; Oliveira IB; Quinteiro EA; Morato EM, organizadoras. Voz Profissional: o Profissional da Voz. Carapicuíba: Pró-Fono; 1995.
- Kyrillos LR, organizadora. Expressividade: da teoria à prática. Rio de Janeiro: Revinter; 2004.
- Labov W. Sociolinguistic Patterns. Philadelphia: University of Pennsylvania; 1972.
- Ladd D, Silverman K, Tolkmitt F, Bergmann G, Scherer KR. Evidence for the independent function of intonation contour type, voice quality, and f0 range in signaling speaker affect. J. Acoust. Soc. Amer. 1985; 78: 435-44.
- Laplanche J, Pontalis JB. Vocabulário da psicanálise. São Paulo: Martins Fontes; 1992.
- Laukka P. Vocal expression of emotion. Discrete-emotion and dimensional accounts. [tese]. Acta Uppsala, Sweden: Universitatatis Upsaliensis; 2004. Disponível em: URL: <http://urn.kbse/resolve?urn=urn:se:uu:diva-4666>

- Laver J, Trudgill P. Phonetics and linguistic markers in speech. In: Scherer K, Giles H. Social markers in speech. London: Cambridge University; 1979.
- Laver J. The phonetic description of voice quality. Cambridge: Cambridge University; 1980.
- Laver J. Principles of phonetics. Cambridge: Cambridge University; 1994.
- Laver J. Phonetic evolution of voice quality. In: Kent, RD; Ball, MJ. Voice Quality Measurement. San Diego: Singular Publishing Group; 2000.
- Lima A. A pronúncia do /r/ pós vocálico na cidade de Cametá-Pa. In: Razky A (organizador). Estudos geo-sociolingüísticos no Estado do Pará. Belém: Grafia; 2003.
- Levelt W. Speaking: from intention to articulation. Cambridge: MIT; 1989.
- Lieberman P, Michaels SB. Some aspects of fundamental frequency and envelope amplitude as related to the emotional content of speech. J. Acoust. Soc. Amer 1962; 34: 922-27.
- Madureira S. O sentido do som [tese] São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; 1992.
- Madureira S. Sobre a expressividade da fala. In: Kyrillos LR, organizadora. Expressividade – da teoria à prática. Rio de Janeiro: Revinter, 2004. p.15-26.
- Massini-Cagliari G. Acento e ritmo. São Paulo: Contexto; 1992.
- Matte ACF. Vozes e canções brasileiras: emoções no tempo. [tese] São Paulo: Universidade de São Paulo; 2002.
- Martins NS. Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa. São Paulo: T.A. Queiroz; 1997.
- Märtz MLW. Vozes da voz. [dissertação]. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; 1990.
- Märtz MLW. Caminhos e descaminhos da Fonoaudiologia nas Artes. In: 4ª. Mostra de estudos e pesquisas sobre voz da PUC-SP; 2005; São Paulo. Anais. São Paulo: GT-Voz Fonoaudiologia PUCSP; 2005. p.69-70.
- Mello EBS. Educação da voz falada. Rio de Janeiro: Gernasa; 1972.
- Mira Mateus MH, Andrade A, Viana MC, Villalva A. Fonética, fonologia e morfologia do Português. Lisboa: Universidade Aberta; 1990.
- Mosca, LLS. Velhas e novas retóricas: convergências e desdobramentos. In: Retóricas de ontem e de hoje. São Paulo: Humanitas; 1997.

Murray IR, Arnott JL. Toward the simulation of emotion in synthetic speech: A review of the literature of human vocal emotion. J. Acoust. Soc. Amer 1993; 93(2):1097-108.

Ohala JJ. The frequency code underlies the sound-symbolic use of voice pitch. In: Hinton L, Nichols J, Ohala J., editores. Sound symbolism. Cambridge: Cambridge University; 1994.

Ohala JJ Sound symbolism: an explanatory theory from Ethology. [online, apresentação em PowerPoint, criado em 02.07.2001]. Disponível em: URL: <http://trill.berkeley.edu/users/ohala/index3.html>.

Panico ACMC. A Voz no contexto político: análise dos recursos vocais e gestuais no discurso de senadores [dissertação]. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; 2002.

Paschoal MSZ. Comportamento da função estilística no nível fonológico. [tese]. São Paulo: Universidade de São Paulo; 1975.

Pavis P. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva; 1999.

Peirce CS. Semiótica e Filosofia. São Paulo: Cultrix; 1972.

Peirce CS. Semiótica. São Paulo: Perspectiva; 2000.

Peterfalvi, JM Recherches expérimentales sur le symbolisme Phonétique. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique; 1970.

Piot O. Vers une théorie unifiée de la prosodie du Français et de l'Anglais: des émotions à la Phonologie [tese]. Paris : Université Paris III - La Sorbonne Nouvelle; 2002. Disponível em : URL : <http://www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/ed/> .

Pittam J, Scherer KR Vocal expression and communication of emotion. In: Lewis M, Haviland JM. , editores. Handbook of emotions. New York: Guilford; 1993.

Platão. Crátilo. Lisboa: Livraria Sá da Costa; [s.d.]. Versão do grego. Prefácio e notas pelo P^o Dias Palmeira.

Possenti S. Uma concepção filosófica do estilo. [tese]. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Campinas; 1986.

Possenti S. Discurso, estilo e subjetividade. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

Ramos ALNF. Análise da constituição do estilo oral por radialistas: Um estudo fonético-acústico comparativo [dissertação]. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; 1996.

Rocha Filho ZAB. A narração de futebol no Brasil: Um estudo fonético-estilístico [dissertação]. Campinas: Universidade Estadual de Campinas; 1989.

Salomão GL. Expressividade da fala: indagações [dissertação]. São Paulo: Universidade de São Paulo; 1998.

Santiago FC. Encenam voz e corpo. [dissertação]. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; 2001.

Sapir E. Speech as a personality trait. *American Journal of Sociology* 1927; 32: 892-905.

Sapir E. A study in Phonetic symbolism. *Journal of Experimental Psychology* 1929; (12): 225-39.

Saussure F. Curso de Lingüística geral. São Paulo, Cultrix, 12a ed. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Isidoro Blikstein; [s.d.].

Scherer KR. Personality markers in speech. In: Scherer K, Giles H. *Social markers in speech*. London: Cambridge University; 1979.

Scherer KR, Ladd DR, Silverman KEA. Vocal cues to speaker affect: Testing two models. *J. Acoust. Soc. Amer.* 1984;76:1346-56.

Scherer KR. Vocal affect expression: A review and a model for future research. *Psychological Bulletin* 1986; 99: 143-65.

Scherer KR, editor. *Les emotions*. Zeneva: Delachaux et Niestlé; 1989.

Scherer KR. How emotion is expressed in speech and singing. In: XIIIth International Congress of Phonetic Sciences; 1995; Stockholm. *Proceedings*. Stockholm: ICPhS Stockholm; 1995; 3: 90-6.

Scherer KR. Emotion effects on voice and speech: paradigms and approaches to evolution. ISCA workshop: *Speech and Emotion*. Belfast, Northern Ireland. [online, apresentação em PowerPoint, criado em 29.09.2000]. Disponível em: URL: <http://www.qub.ac.uk/en/isca/proceedings/pdfs/scherer.pdf>

Scherer KR, Banse R, Wallbott HG. Emotion inferences from vocal expression correlate across languages and cultures. *J. Cross-Cultural Psychology* 2001; 32 (1): 76-92

Scherer KR, Johnstone T, Klasmeyer G. Vocal expression of emotion. In: Davidson RJ, Goldsmith H, Scherer, KR, editores. *Handbook of the affective sciences*. New York and Oxford: Oxford University; 2003. p. 433-456.

Silva, AHP Para a descrição fonético-acústica das líquidas no Português brasileiro: dados de um informante paulistano. [dissertação]. Campinas: Universidade Estadual de Campinas; 1996.

Silva AHP, Albano E. Brazilian Portuguese rhotics and the Phonetics/ Phonology boundary. In: XIVth International Congress of Phonetic Sciences; 1999; San Francisco. *Proceedings*. San Francisco: ICPhS San Francisco; 1999; 3: 2211-4.

Simões D. *A estilística singular de I-Juca Pirama*. Rio de Janeiro: Dialogarts; 1997.

Simões D, Pereira JT. Novos estudos estilísticos de I-Juca Pirama (Incursões semióticas). Rio de Janeiro: Dialogarts; 2005. Disponível em: URL: www.darcilia.simoes.com

Soares RMF, Piccolotto L. Técnicas de imitação e comunicação oral. São Paulo: Loyola; 1977.

Souza LAP, Gayotto LHC. Expressão no teatro. In: Kyrillos LR, organizadora. Expressividade – da teoria à prática. Rio de Janeiro: Revinter, 2004.

Stanislavski C. A construção da personagem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 1970.

Todovov T. Introdução à simbólica. In: Filipouski AMR, organizadora. Linguagem e motivação. Porto Alegre: Globo, 1977.

Tomkins S. Affect, imagery and consciousness. New York: Springer; 1962.

Ullmann, S. Semântica: Uma introdução à ciência do significado. 2a ed. Lisboa: Fundação Colouste Gubenkian; 1964.

Vaissière J. Phonetic explanations for cross-linguistic prosodic similarities. *Phonetica* 1995; 52:123-30.

van Bezooijen RAMG. Characteristics and recognizability of vocal expressions of emotion. Dordrecht, The Netherlands: Foris; 1984.

Viola IC. Atuação terapêutica e análise de um caso de disfonia espástica. In: Ferreira LP, organizadora. Um pouco de Nós sobre Voz. São Paulo: Pró-Fono; 1992.

Viola IC. Sobre a primeira entrevista. In: Marchesan, IQ; Zorzi, J.L; Gomes, ICD. Tópicos de Fonoaudiologia III. São Paulo: Lovise, 1996.

Viola IC. Religiosos católicos: assessoria fonoaudiológica coletiva durante a formação profissional. In: Ferreira LP, Andrada e Silva MA, organizadoras. Saúde vocal: práticas fonoaudiológicas. São Paulo: Roca; 2002. p.235-250.

Viola IC. A expressividade vocal. In: XI Congresso Brasileiro de Fonoaudiologia; 2003; Ceará. Anais. São Paulo: Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia; 2003a.

Viola IC. Estilos de fala em diferentes usos profissionais. In: XI Congresso Brasileiro de Fonoaudiologia; 2003; Ceará. Anais. São Paulo: Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia; 2003b.

Viola IC. Por uma análise consensual e interdisciplinar da percepção auditiva, acústica e fisiológica na qualidade de voz. *Distúrbios da Comunicação* 2003c; 14(2): 393-400.

Yllera A. Estilística, poética e Semiótica literária. Coimbra: Almedina, 1979.

Bibliografia Consultada

Dicionário Houaiss da língua portuguesa [on line]. Brasil: Disponível em: URL:
<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>

Rother ET, Braga MER. Como elaborar sua tese: Estrutura e referências. São Paulo: 2002.