

Em busca de paisagens sonoras: poliioralidade, a voz midiática

Marcos Júlio Sergl¹

No Princípio era a Voz...

*“O homem cumpre um dever
essencial ao agradecer aos deuses
que lhe outorgaram o privilégio
da voz...”*
(Plutarco)

O primeiro enunciado da Bíblia é uma citação vocal: *Deus disse: “Faça-se a luz!”* (Gênesis 1.3). A ação aconteceu pela comunicação oral. “A habilidade de falar é tão importante que se torna difícil conceber a vida sem linguagem” (Piccolotto, 1991: 7). Lendas e mitos de criação dos povos antigos são unânimes em representar a criação do mundo como resultado do som da voz dos deuses. O homem pré-histórico manifestou-se primeiramente por sons e gestos. No processo de evolução, ele descobriu que os sons emitidos na luta, na dor e no esforço exprimiam sentimentos. Dessa consciência surgiram as primeiras sílabas, numa imitação do mundo ao seu redor. (Nunes, 1971: 1).

A voz, para o homem primitivo, tem um poder sobrenatural, pois é o instrumento de comunicação com os espíritos. Ele transmite seus sentimentos de temor, louvor, misticismo pela manifestação grupal, pelo canto cultural (entende-se aqui toda e qualquer manifestação falada, gritada, e talvez até cantada). Essas invocações mágicas têm o poder de encantamento, quando realizadas com paixão, sobretudo, se cantadas.

“Através da iniciação e dos rituais, as comunidades arcaicas estabelecem culturalmente a origem da condição humana... e, ao se fazerem existentes, através do canto mítico, produzem quase-signos em que o aparelho fonador produz, equivalentemente, um som tão analógico quanto o do atributo do Ente Sobrenatural.” (Manguel, 1997: 298)

O curandeiro, nas tribos aborígenes, realiza suas curas proferindo palavras cujo sentido é desconhecido. A pronúncia de certas palavras tem o poder de realizar curas de doenças, atrair chuva ou sol. A ênfase empregada em tal discurso não deixa margens de dúvida sobre seu encantamento. Pela prática da magia oral, os espíritos atraem ou repelem bondade, vingança ou cólera.

Surgida da necessidade de comunicação, a voz humana é um elemento fundamental na confecção de ambiências sonoras. Seja transmitindo informações, por intermédio de textos pré-produzidos ou criados no momento da gravação, seja lançando mão de uma vasta gama de possibilidades onomatopaicas. Ela é o mais rico veículo de potencialidades expressivas, “... uma espécie de impressão digital sonora”. (César, 2001: 31).

Essa identidade única começa a ser moldada já no feto, que cresce impregnado pela audição dos batimentos cardíacos e de certas frequências de voz que ressoam no líquido amniótico, em particular da voz da mãe que ele já consegue distinguir das demais a partir do sétimo mês. “Essa voz poderia não apenas ser ouvida, mas reconhecida entre outras devido à percepção do ritmo e da entonação...” (Castarède, 1991: 75). Percebemos, então, que todo o mecanismo vocal é organizado e controlado pelo ouvido.

Para o recém-nascido, a voz da mãe é puro elemento de localização no mundo circundante, antes e depois do nascimento. Esta voz, que constitui o primeiro elemento sonoro de sua **paisagem sonora doméstica** conferirá ao bebê a capacidade de construir o espaço físico e dele se apropriar, simbolicamente (Valente, 1999: 102).

A voz da mãe, que primeiramente exerce as funções de alerta, defesa e segurança para o bebê, é também sua identidade linguística

verbal. O bebê possui seu próprio código linguístico, ativado pelo reconhecimento do código utilizado pela mãe.²

Até os 6 meses o bebê desenvolve um repertório de vocalizes que compreende todos os sons de todas as línguas humanas; de outra parte, nos 6 meses seguintes, o bebê não produz sons além daqueles próprios à comunidade linguística em que se encontra (Castañeda, 1991: 74).

Esse caráter sonoro da língua vai se perdendo a partir do momento em que a criança começa a dominar o complexo código verbal. Ela passa a usar as sonoridades vocais de forma secundária, inconsciente, sendo agora prioritárias a concisão e a clareza da comunicação. Dessa maneira, as nuances de cada palavra vão ser enfatizadas apenas em momentos especiais.

Cada língua tem sua musicalidade particular implícita. Algumas mais, outras menos, de acordo com seu processo de culturalização.³ “Quanto mais a língua se torna civilizada, tanto menor a quantidade de exclamações e interjeições, menos os risos e inflexões que a voz adota” (Schafer, 1881: 235). Da mesma forma, a língua falada pelo povo é a sua melhor força de expressão.⁴

A entoação geral do idioma, a acentuação e o modo de pronunciar os vocábulos, o timbre das vozes é que representam os elementos específicos da língua de cada povo. Essa música racial da linguagem corresponde, em harmonia perfeita, aos outros caracteres da raça”. (E. Dupré e M. Nathan, in: Andrade, 1965: 122).⁵

Cada língua tem um ritmo próprio, que “desempenha um papel expressivo de suma importância” (Kiefer, 1979: 39). Uma mesma frase dita com ritmo e inflexão antagônica altera completamente o sentido dela. Uma fala em tom marcial significa ordem a ser cumprida; a mesma ordem dada em tom maternal, terá sentido diverso. A variação na altura, a acentuação e uma maior duração dada à sílaba tônica, aspectos característicos da língua portuguesa, conferem-lhe uma carga

emocional muito maior do que em outras línguas. Essa concentração da carga emocional na sílaba tônica tende à queda de intensidade nas sílabas átonas, resultando numa “certa moleza, ou uma espécie de carícia (titia, que beleza, etc) do objeto designado, ou uma carga explosiva concentrada” (Kiefer, 1979: 40). Esse jogo rítmico gera ondas, curvas melódicas que passam despercebidas após o domínio do código linguístico. Há que se considerar ainda o tonema,⁶ que, se bem articulado, define a intenção da frase. Podemos então afirmar que o ritmo em si é uma linguagem dentro da língua. Nele há, portanto, uma melodia embrionária. As nuances fônicas, ao calor da oratória, transformam-se em verdadeiros intervalos musicais.

O homem antigo tinha consciência disso. Jean Jacques Rousseau (1978)⁷, expoente do naturalismo, afirma que “num passado remoto, o homem teria vivido em estado de natureza, onde música e palavra constituiriam um todo indivisível, podendo o homem expressar suas paixões e sentimentos plenamente: as línguas carregariam os acentos musicais, índices vocalizados das paixões” (Valente, 1999: 108).⁸

Interessa-nos o fato de que, com a inflexão das frases, influenciadas pelo efeito das emoções intensas, ocorrem variações de intensidade, andamento, subidas e descidas do som, numa fala mais apaixonada e agitada que a nossa, fala que é canto. (Jaspensen, in: Schafer, 1991: 270/271)

Nós, homens da era da máquina, perdemos as sutilezas de modulação na voz. Certamente os homens primitivos, medievais e renascentistas tinham na voz um instrumento vital. Todas as novidades eram lidas em voz alta pelo arauto. Cabia a ele expressar, por intermédio da leitura, a intenção do texto. “Não precisávamos que McLuhan⁹ nos contasse que, do mesmo modo como a máquina de costura... criou a longa linha reta nas roupas... o linotipo achatou o estilo vocal humano”. Murray Schafer¹⁰ propõe ser fundamental trabalhar com o som vocal bruto, “recomeçar como os aborígenes, que nem mesmo sabem a diferença entre fala e canto, significado e sonoridade”. (Schafer, 1991: 207/8).

A caverna sonora

*Onde a palavra cessa, começa a
canção, exultação da mente,
explodindo adiante, na voz.*

(Tomás de Aquino,
Comment in Psalm, Prólogo)

A voz, para ser produzida, toma de empréstimo alguns órgãos do corpo, cuja função primordial é diversa do ato de falar. Nosso instrumento vocal se divide em três partes bem definidas: a) aparelho respiratório, onde se armazena e circula o ar; b) aparelho fonador, onde o ar se transforma em som ao passar entre as pregas vocais; c) aparelho ressonador, onde o ar transformado em som se expande, adquirindo qualidade e amplitude.

O aparelho respiratório é formado pelo nariz, pela traquéia, pelos pulmões e pelo diafragma. Ele é responsável pela oxigenação de nosso corpo. O ar que penetra pelo nariz ou pela boca passa pela traquéia, espécie de tubo largo que se divide em dois à entrada dos pulmões. Os pulmões, massas esponjosas e essencialmente dilatáveis, constituem nosso receptáculo de ar e estão contidos na caixa torácica.

Esta caixa óssea é formada, em cada lado, por doze costelas (ossos curvos e chatos), fixadas atrás da coluna vertebral. Na inspiração, ao encher-se os pulmões, as costelas se separam e a caixa torácica se dilata. A elasticidade da caixa torácica é garantida pelos músculos intercostais, pelas cartilagens que unem as costelas e pelo diafragma.¹¹

O aparelho fonador é constituído pela laringe, pregas vocais, boca e língua. A laringe é um conduto de formação cartilaginosa, situada na parte anterior do pescoço. Os ingleses lhe dão o nome de *voice box* (caixa de voz), pois ela é, com efeito, a fonte da voz. Na sua parte interna, recoberta por uma mucosa, acham-se as pregas vocais, em número de duas. O espaço existente entre as pregas vocais é chamado *glote*, que nada mais é do que a abertura da laringe circunscrita pelas pregas vocais inferiores. Sobre elas estão outros dois pequenos lábios, as *falsas pregas vocais*. Estas não produzem som. Sua função é proteger as pregas vocais. A glote se abre para a inspiração e se fecha para a fonação.

O som produzido somente pela vibração das pregas vocais é muito tênue. Para adquirir brilho e amplitude, deve passar pelos ressonadores¹², assim como o som produzido pela corda de um violino deve ressoar na caixa de madeira do instrumento para tornar-se musical. Os ressonadores são numerosos e quase poderíamos dizer que o esqueleto inteiro toma parte na ressonância vocal. Os ressonadores mais importantes são os faciais: o palato ósseo, o véu palatar, o palato mole, a região da faringe e todos os seios, cavidades ósseas disseminadas por detrás do rosto entre a mandíbula superior e os olhos. Essa região, que muitos chamam *máscara*, é a mais importante na ressonância vocal. A articulação de todos os sons da linguagem falada efetiva-se pela língua.

No entanto, os órgãos formadores do aparelho fonador por si só não produzem o som. A voz é resultado da emanção de energia de todo o corpo, “uma forma arquetípica no inconsciente humano, imagem primordial e criadora, energia e configuração de traços que predisõem as pessoas a certas experiências, sentimentos e pensamentos” (Zumthor, in: Valente, 1999: 119). Toda fala pressupõe uma performance, dirigida a alguém ou algo. O nível de intensidade dela é determinado pelo receptor, elemento ativo desse processo.¹³

Sendo a voz o corpo executante e meio de execução ao mesmo tempo, não dispõe de referências externas para sua emanção energética. É necessário mentalizar determinado som que se deseja emitir. Para que essa emissão esteja correta é necessário, além desse ouvido interno, que os pilares da impostação¹⁴ – retenção, apoio e projeção – sejam assimilados. Para que isso ocorra, é preciso dominar tecnicamente todos os parâmetros da emissão (respiração, relaxamento, impostação, projeção ou ressonância, articulação), sem perder de vista a forma mais natural do ato de falar.

Da voz humana podemos extrair infinitas possibilidades de nuances: quebras rítmicas, gamas de intensidade e mudanças de tom, da posição da língua na boca ao articular palavras e frases, diferentes maneiras de usar os lábios, a abertura da boca, a posição da língua e do véu palatino, sutilezas na velocidade da emissão, mudanças de timbre e de altura, nas regiões grave, média e aguda.¹⁵

Às vezes, um leve titubear no momento de emitir determinadas palavras muda completamente o sentido da mensagem; a imitação pela voz caricata nos reporta ao personagem imitado; ou, a força emocional empregada ao expressar uma ação ou sentimento nos leva a “ver” esses estados oralizados. A voz é o meio reproduzido mais eficiente da *paisagem sonora*.

Esse termo, empregado pela primeira vez por Schaffer (1991: 90) para designar os elementos constituintes do universo sonoro: ruído, silêncio, som, timbre, amplitude, melodia, textura e ritmo, é amplamente utilizado hoje em dia pelos profissionais de áudio para identificar “uma composição sonoplástica em que elementos constituintes da sonoridade e da oralidade são selecionados e associados como interface de um mesmo texto, realizado como um mesmo ambiente acústico”. (José, 2002: 6) A paisagem sonora, ao unir os efeitos e trilhas da sonoplastia, confecciona uma estética do rádio, preenche e configura o tempo/espço radiofônico, expande-se para o design sonoro e finca-se como um ícone para as ambiências sonoras, em especial para a mídia radiofônica.

Uma busca de ampliação de recursos na paisagem sonora tem levado alguns docentes do curso de Radialismo da Universidade São Judas Tadeu a realizar experiências orais/sonoras. A disciplina Projeto Experimental possibilita essas buscas.

A polioralidade¹⁶

Tomando como referência o coro ou jogral¹⁷, encontrado com frequência nas sociedades clássicas, procuramos criar uma nova textura, uma nova forma de volume oral/sonoro dentro da peça radiofônica.

O jogral sempre foi um ícone da sociedade, do seu modo de pensar, de sentir e de agir. Em todas as manifestações que envolvem muitas pessoas, elas atuam, de forma inconsciente, como um grande jogral. Nas partidas de futebol, nos shows musicais, nos discursos políticos e nas cerimônias religiosas, a assistência interage com os personagens principais, ovacionando, vaiando, cantando. Sempre que duas ou mais pessoas estão reunidas, a manifestação polioral está presente.

O coro já existia na Grécia Antiga, introduzido por Arion, que o retirou do canto cultural. Ele determinava o que o coro cantava e introduzia sátiros que falavam em versos. Aliás, o drama grego consistiu, primeiramente, de odes cantadas por um coro, que também executava movimentos rítmicos.

“Em sua forma, a tragédia grega compartilhava ao mesmo tempo do espetáculo dramático e da composição musical, numa mistura de diálogo, canto e dança, distribuídos entre os atores propriamente ditos e o coro, este acompanhado por instrumentos musicais, ora intervindo diretamente no jogo cênico e contracenando com os intérpretes, ora participando isoladamente em passagens líricas ou coreográficas”. (Araújo, 1978: 68)

Doze ou vinte e quatro participantes compunham o coro da tragédia em sua fase áurea (chegaram a cinquenta coristas, originariamente). Eles eram a representação do povo grego.

As falas do coro no drama grego eram tão importantes quanto as falas dos protagonistas, fazendo parte do enredo do drama. No coro (acreditamos que suas intervenções sejam mais uma fala cantada, um *Sprechgesang*¹⁸, do que propriamente melodias entoadas) predominam os sentimentos e as ponderações. O corista atua como espectador articulado, motivado pelo “*phatos da ação*”, enquanto as falas dos protagonistas discutem e desenvolvem o enredo, o tema.

Essas diferenças são expostas com muita clareza no drama *Os Persas*, de Ésquilo. Esse drama é iniciado com a entrada do coro de conselheiros persas, cujo canto expressa a preocupação com a sorte reservada ao exército persa. Em *Édipo Rei*, de Sófocles, o povo grita sua dor e sua miséria, roga e leva seus lamentos ao rei. Em *Medeia*, de Eurípidés, o canto do coro tem a função de fazer a protagonista refletir sobre sua decisão de matar os filhos.

Cabe ao coro descrever situações, narrar as “partes do drama, acontecidas em outro tempo ou outro lugar (a técnica do *flashback* no cinema pode ser comparada a ele)”

(Schafer, 1991: 243), lembrar a importância da celebração dos cultos, da tradição, declarar a culpa e sua expiação, refletir sobre o destino ou descrever peculiaridades, familiarizando o ouvinte com o ambiente da ação. (Lesky, 1971) Esse costume se estendeu pelo Império Romano e atravessou a Idade Média, quando tomou um aspecto mais religioso. Essa técnica é utilizada até os dias de hoje.

A montagem da tragédia grega *Medeia*, sob a direção de Antunes Filho, em cartaz na cidade de São Paulo, no ano de 2003, nos mostra a utilização plena das nuances vocálicas para criar uma dimensão dramática. Com o uso de um cenário enxuto, a atenção volta-se para a exploração de vasta gama dos itens que passamos a analisar a seguir.

O coro grego, do qual se deriva o jogral, é a forma mais eficiente de treino da sincronia, da precisão rítmica e da dosagem da intensidade de sentimentos para transmitir determinada idéia. O leque de possibilidades se amplia na mesma proporção do número de integrantes envolvidos. É apoio fundamental para se criar uma paisagem sonora, uma ambientação para determinados textos.

A junção de vozes permite a utilização de recursos como a similaridade rítmica (quando todos falam na mesma tomada de respiração, ao mesmo tempo, na mesma velocidade) ou a similaridade tímbrica (quando se escolhem vozes com características semelhantes). Podemos afirmar que essas opções propiciam gamas sonoras de homogeneidade ou heterogeneidade, homofonia ou polifonia vocal.

Vozes com características semelhantes, faladas ao mesmo tempo, produzem efeitos homofônicos. A mistura de vozes diferenciadas timbricamente, vozes de prata unidas a vozes de bronze, vozes graves unidas a vozes agudas, vozes fortes a vozes fracas, suaves a roucas, aspiradas a nasalizadas, agressivas a receosas, acanhadas a dinâmicas, sobretudo se emitidas defasadas, possibilitam uma polifonia oral.

Para cada clima desejado, monta-se um grupo vocal específico. Vozes masculinas graves de timbre bronze possibilitam a emissão de uma fala lúgubre, criando-se dessa forma uma paisagem sonora de mistério, de horror. Vozes femininas agudas criam um

clima festivo. A mistura pensada de vozes conflitantes emitidas de forma defasada cria a paisagem sonora do caos, da metrópole. O uso do jogral amplia o espectro sonoro em possibilidades quase ilimitadas em torno de paisagens sonoras.

O jogral na peça radiofônica tem a função de aconselhar, alertar, advertir, sinalizar, localizar o ouvinte dentro do conto. O jogral possibilita ainda tornar oral a consciência dos personagens, narrar a história, produzir efeitos onomatopaicos, aconselhar, torcer, tornar público o inconsciente coletivo e as cobranças da sociedade¹⁹.

O jogral dá ritmo e movimento à peça radiofônica e propicia volume e equilíbrio sonoro, por meio de contrastes, de contrapontos entre as vozes femininas e masculinas, entre as vozes graves e agudas, entre os diferentes timbres vocais. O número de doze participantes, habitual na tragédia grega, é ideal para se obter peso, massa sonora, possibilitando toda gama de possibilidades de timbre.

A caverna das infinitas possibilidades

Para utilizar adequadamente a voz nos moldes das propostas acima descritas, sugerimos alguns passos na elaboração dos textos. Cada palavra tem uma intenção, um sentido, uma curva psicográfica, que se vale das vogais e das consoantes para sua construção. Dessa união, utilizando-se uma emissão correta, a palavra ganha sentido. Descobrir esse sentido e transformá-lo em voz é o nosso grande desafio.

“As vogais, como diziam os antigos humanistas rabínicos, são a alma das palavras, e as consoantes, seu esqueleto. Em música, são as vogais que dão oportunidade ao compositor para a invenção melódica, enquanto as consoantes articulam o ritmo. Um foneticista define a vogal como o pico sonoro de cada sílaba. É a vogal que fornece asas para o vôo da palavra” (Schafer, 1991: 224). A vogal é o som puro, sem obstáculo, que empresta cadência e ritmo, que projeta a voz.

O uso da prosódia²⁰ vem em auxílio da descoberta da força interna de cada sílaba dentro da palavra. A emissão correta exige a observação rigorosa do acento tônico nos vocábulos de mais de uma sílaba. A sucessão

de sílabas tônicas e átonas intercaladas constitui a cadência e o ritmo das frases.

É essencial que se experimente reproduzir, por meio de inflexões, o significado da palavra, e, ainda, que se estabeleça o peso que esta palavra deve ter no contexto da frase. As inflexões são a música das palavras, o vetor que lhes dá relevo e interesse. Mas, é preciso que essas inflexões sejam verdadeiras, sinceras e ditas com naturalidade, para serem convincentes. As inflexões ascendentes traduzem interesse, curiosidade, entusiasmo ou cólera; as descendentes, indiferença, desdém, raiva; as diretas, sentimentos tranquilos ou enunciações.

Ainda, cada palavra ganha um peso dentro da frase, realçando o seu significado. As palavras de valor e os acentos de insistência podem ter caráter afetivo ou intelectual. Os acentos afetivos recaem sobre palavras que nos comunicam uma emoção; os acentos intelectuais dão ênfase a determinadas palavras importantes no contexto.

Há várias maneiras de destacar essas palavras: articulá-las com maior nitidez, acentuar certos termos, retardar a palavra que antecede a principal, subir ou baixar a voz, ou mudar o seu tom, sempre sem exageros, naturalmente. O movimento também deve ser observado. Tranqüilidade e desânimo pedem movimentos lentos; agitação e pressa, movimentos rápidos.

O colorido na dicção, definido pelo timbre das vozes, é outro fator a se considerar. Alegria e arrebatamento pedem um timbre brilhante, de voz de ouro; textos calmos pedem voz de prata, de tonalidade suave, clara

e delicada; trechos declamados, na tragédia e na oratória, pedem vozes de bronze, graves e volumosas, além de fortes; textos que exploram aspectos de ternura, tristeza e nostalgia, pedem vozes de veludo, doces e macias, graves e tranquilas; mistério, medo, pavor, pedem vozes cavernosas, muito graves.

Ao buscar essa interação, é preciso falar de tal maneira que cada som ganhe vida. Se conseguirmos isso, podemos até fazer com que seu sentido original defina e morra, dando lugar a um novo sentido, a uma nova sintaxe dentro do contexto da frase. Criamos, assim, poemas sonoros, nos quais a oralidade e a sonoridade estão de tal forma imbricadas, que se torna difícil dizer se emitimos uma fala cantada ou um canto falado.

Todas as proposições de Schafer para redescobrir a voz humana, cantando, recitando, rugindo, gritando, apregoando, entoando, usando melismas, sons onomatopáicos, sussurros, emissões somente com vogais, exclamações, inflexões, glissandos, efeitos de eco, entre tantas outras possibilidades, podem ser aplicadas à fala em grupo, ao jogral.

Esta proposta da união de possibilidades ilimitadas do uso da voz, multiplicada pelo número de participantes, amplia de forma espantosa o leque do espectro sonoro, propiciando a criação de verdadeiros poemas sonoros, resgatando a plenitude da oralidade empregada pelo homem antes do achatamento imposto pela sociedade industrial, tornando mais ricas as ambiências sonoras, em particular, da mídia radiofônica.

Bibliografia

Andrade, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1965.

Araújo, Nelson de. *História do teatro*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

Behlau, Mara & **Pontes**, Paulo. *Exemplos de Tipos de Voz*. São Paulo: Louvise, 1995.

Beuttenmüller, G. & LAPORT, N. *Expressão Vocal e Expressão Corporal*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1992.

Casterède, M.F. *La voix et ses sortilèges*. Paris: Les Belles Lettres, 1991.

César, Cyro. *Inspiração, Transpiração e Emoção*. 3ª ed. São Paulo: Ibrasa, 2001.

———. *Prática de Locução AM e FM – Dicas e Toques*. 9ª ed. São Paulo: Ibrasa, 2002.

Ferreira, Leslie Picolotto (org.). *Voz profissional: o profissional da voz*. Carapicuíba: Pró-Fono, 1995.

Graça, Fernando Lopes. *Páginas escolhidas de crítica e estética musical*. Lisboa: Prelo Editora, s.d.

Harvey, David. *Condição pós-moderna*. 11ª ed. São Paulo: Loyola, 2002.

Havelock, Eric. A. *A Musa aprende a escrever*. Lisboa: Gradiva, 1996.

Houaiss, A & **Villar**, M.S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Jakobson, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1973.

José, Carmen Lucia. *Poéticas do ouvir*. Texto manuscrito, 2002.

Kiefer, Bruno. *Elementos da Linguagem Musical*. 3ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1979.

Lesky, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

Mâche, F.B. *Musique, mythe, nature ou lês dauphins d'Arion*. Paris: Klincksieck, 1983.

Manguel, Alberto. *Uma História de Leitura*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

Mariz, M.L. *Vozes da voz*. São Paulo: PUC-SP, 1990. Dissertação de mestrado.

Mcluhan, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. Trad. Décio Pignatari. 10ª ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

Nunes, Lílian. *Manual de Voz e Dicção*. Rio de Janeiro: MEC, 1971.

Nunes, Mônica Rebecca F. *O Mito no Rádio. A Voz e os Signos de Renovação Periódica*. São Paulo: Annablume, 1993.

Piccolotto, Leslie & **Soares**, Regina Maria Freire. *Técnicas de imitação e comunicação oral*. São Paulo: Loyola, 1991.

Quinteiro, Eudósia A. *Estética da Voz. Uma Voz para o Ator*. São Paulo: Summus, 1989.

Rousseau, Jean Jacques. “Ensaio sobre a origem das línguas”. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1997.

Santaella, Lúcia. *Cultura das Mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.

Schafer, Murray. *O ouvido pensante*. Trad. Marisa Fonterrada et alii. São Paulo: Edunesp, 1991.

———. *A afinação do mundo*. São Paulo: Edunesp, 1997.

Simas, Ana Luiza Bueno. *Eduque sua voz e sua fala*. Porto Alegre: A Nação, 1970.

Tomatis, A. *L'oreille et la voix*. Paris: Laffont, 1987.

———. *L'oreille et le langage*. Paris: Editions du Seuil, 1991.

Valente, Heloísa de Araújo Duarte. *Os Cantos da Voz – entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

———. *As Vozes da Canção na Mídia*. São Paulo: Via Lettera, 2003.

Wisnick, José Miguel. *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Schwarcz, 1989.

Zumthor, Paul. “Permanência da Voz”. Trad. Maria Inês Rolim. In: *A palavra e a escrita*. Revista *O Correio*, n. 10, Unesco. S/1, 1985.

———. *A Letra e a Voz. A “Literatura” Medieval*. Trad. Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

¹ Universidade São Judas Tadeu.

² Grande parte de crianças com problemas vocais desde a mais tenra infância têm mães com problemas vocais ou que vivem gritando. Crianças com vozes patologicamente graves têm mães com timbre similar. Musicoterapeutas aconselham as mães a terem uma gestação tranquila, a falarem

em tom médio e calmo, a cantarem músicas suaves. Para mais detalhes a respeito da voz materna exercendo influência fundamental no código linguístico do bebê, ver: Tomatis (1991); Casterède (1991); Nunes (1993); Valente (1999).

³ Fernando Lopes Graça (s.d: 165) afirma que “há línguas naturalmente musicais, como o italiano e, de certo modo, o espanhol; outras, cuja constituição oferece uma tal ou qual resistência à música, como o francês e o alemão”. Heloísa Valente (1999: 108) cita Rousseau, dizendo que “certas línguas serviriam para serem lidas e escritas (o francês, o alemão, o inglês, por exemplo), enquanto outras, para serem cantadas (árabe, persa, italiano)”.

⁴ Características específicas do modo de falar de cada povo, ou mesmo de cada região de um determinado povo, formam essa gama de sonoridades implícitas na fala. É o popular sotaque, que possibilita que identifiquemos, por exemplo, um brasileiro do Rio Grande do Sul, do Rio de Janeiro, do Nordeste.

⁵ Diversos musicólogos têm se dedicado ao estudo da musicalidade inerente a cada língua. Ver: Kiefer, 1979; Mâche, 1983; Valente, 1999.

⁶ Tonema é a inflexão final, a cadência de um grupo fônico ou os “traços entoativos localizáveis em determinados pontos do discurso. A afirmação, a resignação e a constatação implicam no movimento melódico descendente, enquanto contentamento, exclamação e surpresa determinam o movimento melódico ascendente” (Valente, 1999: 110).

⁷ Jean Jacques Rousseau (1712-1778), filósofo e romancista suíço de língua francesa, via uma estreita relação entre política, moral e educação. Naturalista convicto, Rousseau proclamava que a sociedade corrompia o homem, naturalmente bom, mostrando-se, dessa forma, um crítico implacável da organização social, do racionalismo progressista e do Estado despótico.

⁸ A frase a seguir esclarece o pensamento de Rousseau: “Os sons simples saem naturalmente da garganta, permanecendo a boca mais ou menos aberta. Mas as modificações da língua e do palato, que fazem a articulação, exigem atenção e exercícios... Os gritos e os gemidos são vozes simples” (1978: 165).

⁹ Herbert Marshall McLuhan (1911-1980), pedagogo e filósofo canadense, é autor de diversos livros, destacando-se: *A Galáxia de Gutenberg* (1962), e *Os meios de comunicação como extensões do homem* (1964).

¹⁰ Murray Schafer, compositor e artista plástico canadense nascido em 1933, tem se dedicado ao ensino da música. Ele propõe um novo “olhar” sobre o mundo pelo viés da escuta, apontando novos caminhos para a atuação sobre o ambiente sonoro.

¹¹ O diafragma é um grande músculo transversal que tem a forma de uma abóbada e que separa a cavidade torácica da cavidade abdominal. É constituído de fibras musculares que se fixam na base da caixa torácica, convergindo para o centro frênico. Os pulmões e o coração apóiam-se sobre a sua face superior; sob a face inferior estão: fígado, estômago, rins e intestinos.

¹² Ressonador é cada uma das cavidades que, na fonação humana, se produzem no canal vocal pela disposição que os órgãos assumem no momento da articulação (Houaiss, 2001: 2441), aumentando as vibrações na voz.

¹³ As nuances da voz humana, o único instrumento que reúne no mesmo corpo executante e meio de execução, são quase infinitas, dependendo da situação do palco de ação. Uma conversa a dois exige um nível diferente de um discurso de palanque, de uma conferência científica, de uma discussão. Zumthor (1985) distingue quatro níveis de oralidade: a) primária, desvinculada da escrita; b) secundária, precedida pela escrita, a partir da qual a oralidade se recompõe; c) mista, na qual oralidade e escrita coexistem; d) mediatizada, pelo rádio, televisão, discos, etc.

¹⁴ Impostar é emitir corretamente a voz. “A voz assemelha-se ao jato de um chafariz que se eleva desde o diafragma, passando pela solidariedade da garganta, chegando até seu alto-falante que é a boca e se projetando numa ducha de sons para toda a platéia” (Beuttenmüller, 1992).

¹⁵ Os parâmetros básicos da linguagem musical podem clarear essas possibilidades: a) altura – é pelo registro vocal que podemos identificar os vários matizes entre o agudo e o grave. As vozes são classificadas, de acordo com esse parâmetro, em soprano (voz feminina aguda), contralto (voz feminina grave), tenor (voz masculina aguda) e baixo (voz masculina grave). Essas quatro categorias vocais possuem nuances, que escapam do objeto deste artigo. Ainda, o peso das sílabas tônicas e átonas evidencia a inflexão melódica; b) timbre – permite reconhecer as qualidades de cada voz: ouro, bronze, gutural, nasalada, etc. É determinado pelo sexo, pela idade, pela caixa óssea craniana e pela espessura das pregas vocais; c) modos de ataque – formas de emitir o som determinam a clareza da pronúncia (articulação fonética) e do fraseado, da textura vocal; d) intensidade — é determinada pela maior ou menor energia empregada na fala. Essa gradação vai do grito até o sussurro; e) duração – estabelece o maior ou menor tempo de cada sílaba na palavra, ou da palavra na frase. O modo de alongar sílabas tônicas dá à palavra um valor expressivo muito grande. A esses parâmetros podemos aplicar outros, tais como a velocidade da fala, ritmo, acentos e pausas. (Valente, 1999: 105).

¹⁶ A polioralidade é a junção de várias vozes, especialmente escolhidas por semelhança ou distinção de timbre.

¹⁷ Jogral é o grupo de pessoal que lê textos, alternando partes individuais e partes coletivas. Não confundir com o artista medieval que ganhava a vida divertindo o público ou o divulgador da poesia trovadoresca.

¹⁸ Técnica de emissão vocal muito usada por Schoenberg e outros compositores de sua escola

para designar uma espécie de declamação musical, entre o canto e a fala.

¹⁹ Trechos das tragédias de Sófocles e Eurípides são ideais para treino da polioralidade. Também, a sua utilização em contos, por meio da inserção dos aspectos descritos acima nos textos originais, auxiliam na prática do jogral.

²⁰ A prosódia é a parte da gramática que trata da correta acentuação e pronúncia das letras, sílabas e palavras.