



Voz: Expressões da Subjetividade

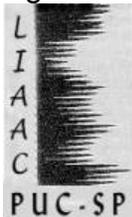
-15 de Junho de 2007-



Promoção



Agradecimentos especiais



ISSN 1981-5263

Sumário

Programação	03
Comissão Organizadora	04
Apresentação – Leslie Piccolotto Ferreira	05

Voz: Expressões da Subjetividade

Laura Wey März	07
Sandra Madureira	14
Lourenço Chacon	15
Marc Swerts (resumos de artigos)	27

Análise da Expressividade: Apresentação de Protocolos

Marta Andrada e Silva	
Izabel Cristina Viola e Leslie Piccolotto Ferreira	32
Leny Kyrillos	38

Programação

10:15 Abertura - Profa. Dra. Léslie Piccolotto Ferreira

10:30 Mesa Coordenada - Voz: Expressões da Subjetividade

Coordenação: Profa. Dra. Laura Wey März

Expressividade na Voz Falada - Profa. Dra. Sandra Madureira (PUC-SP)

Expressividade na Voz Cantada - Prof. Dr. Lourenço Chacon (Unesp-Marília)

Funções da prosódia audiovisual – Prof. Dr. Marc Swerts (Tilburg University)

12:30 Almoço

14:00 Análise da Expressividade: apresentação de protocolos

Coordenação: Profa. Marta Andrada e Silva

Profa. Dra. Izabel Cristina Viola

Debatedora: Profa. Dra. Leny Kyrillos

15:00 Intervalo

15:30 Discussão com os participantes

17:00 Atividade de Encerramento - Responsável: Mestrando Enio Mello

ENTRADA FRANCA

Informações e Inscrições

(11) 3670-8518 com Virginia ou pelo e.mail laborvox@pucsp.br

Comissão Organizadora

Profa. Dra. Léslie Piccolotto Ferreira

Profa. Dra. Laura Wey März

Prof.a. Marta Andrada e Silva

Maria Fabiana Bonfim

Niele Medeiros

Silvia Helena Barbosa

Apresentação

Ao dar seqüência a nossa nova temática de discussão - subjetividade - iniciada em 2005, resolvemos neste ano abordar a questão da expressividade. Presente no dia-a-dia do fonoaudiólogo desde os seus primórdios, em práticas individuais ou em grupo, é apenas na década de 90, do século passado, que a expressividade merece maior atenção quanto a estudos e pesquisas.

Três grandes mestres nessa temática foram nossos mentores: Dr. Pedro Bloch (que pode resumir sua obra na sua própria frase "a voz espreme, exprime e expressa o indivíduo") foi talvez o primeiro que com um olhar diferenciado junto às alterações de voz, destacou a importância da expressão; em seguida, nossa querida Edmée Brandi, que com sua experiência em canto, orientou em seu livro quanto à realização de exercícios de relaxamento, respiração e articulação e fez da leitura a estratégia principal de quase todas as práticas, apresentando exercícios para treino de inflexões mais graves, mais agudas, ascendentes e descendentes; e Glorinha Beuttenmüller, que com seu método Espaço-Direcional, ofereceu técnicas para melhorar a expressividade de profissionais que atuam em rádio, TV, teatro, e outros contextos comunicativos.

As marcas de cada um desses mestres se faz presente ainda hoje!!!!!!

Porém quando demos início a pesquisa dessas questões, frente aos procedimentos metodológicos de análise e de intervenção, as dúvidas começaram a surgir!

Percebemos o quanto, muitas vezes, confundíamos a definição dos parâmetros ou tínhamos dificuldade para propor protocolos de avaliação que pudessem de fato se constituir numa proposta que contemplasse aspectos perceptivos ou acústicos.

Assim sendo, resolvemos propor uma discussão dessas questões na nossa décima sétima versão do Seminário!

Inicialmente pensamos em convidar a Prof.a. Dr.a Sandra Madureira que tem no decorrer dos últimos dez anos sido uma parceira constante dividindo dúvidas e desafios! Na seqüência lembramos do nome do Prof. Dr. Lourenço Chacon que tem orientado trabalhos sobre questões de voz cantada e que comumente, nos intervalos das bancas que temos dividido, tem se mostrado um estudioso preocupado com o assunto! Para nossa surpresa soubemos que o Prof. Dr. Marc Swerts, da Tilburg University, estaria na ocasião do Seminário em São Paulo e se propôs a dividir conosco seus conhecimentos! Para nós foi um momento muito especial, pois pela primeira vez tínhamos um convidado internacional!

No período da tarde, seguindo uma prática que acompanha o formato dos Seminários, pensamos em apresentar um panorama dos principais protocolos utilizados nas pesquisas, e para isso convidamos a Prof.a Dr.a. Izabel Viola. Pedimos a ela que fizesse um levantamento, apontando as convergências e divergências relacionadas aos parâmetros pesquisados ou sugeridos como propostas terapêuticas. Com base em sua tese de doutorado, que trabalhou basicamente as questões de expressividade, solicitamos que a mesma aponte a pertinência ou não da presença de um determinado parâmetro nos protocolos, ou mesmo a forma mais adequada de avaliá-lo. Para debater essa apresentação, convidamos a Prof.a. Dra. Leny Kyrillos, pela sua renomada experiência na área. Ao final da tarde, uma discussão entre os presentes foi planejada para avançar nas questões apontadas pelos convidados, finalizando com o sempre esperado momento musical, a cargo de nossos alunos!

Desejo a todos um ótimo evento e tenho certeza de que, com o auxílio de nossos convidados e de todos os presentes, sairemos deste evento melhor direcionados quanto aos estudos e pesquisas das questões da expressividade.

Prof.a. Dra. Léslie Piccolotto Ferreira

Expressividade no trabalho do Ator

Profa. Dra. Laura Wey Martz

A menina, quatro anos no máximo, preparava-se para rabiscar a guarda da cama. A madeira era macia sob a ponta fina de grafite e, em sua primeira incursão, uma bonita forma de gota apareceu, para espanto da criança que, imediatamente, se preparou para fazer outras lindas gotinhas, mas nada conseguiu – a mão não obedecia ao que os olhos queriam ver desenhado, de modo que a cabeceira da cama ficou com apenas uma gota e uma infinidade de rabiscos. Os rabiscos teriam sido gotas, se a menina pudesse ter o controle dos movimentos, a técnica do desenho. A linda gotinha restava, em meio aos rabiscos, como expressão de um movimento não intencionado que, magicamente, “deu certo”, pois nem sequer era esperado.

O pequeno episódio acima ilustra uma situação presente no trabalho cotidiano do ator: uma entonação e um gesto surgem espontaneamente numa improvisação, mas ao serem deslocados para o texto a ser ensaiado acabam por perder o frescor e o brilho, enfim, tornam-se inexpressivos. Como a menina, o ator não consegue novamente aquilo que, espontaneamente, havia criado. Isto nos leva a considerações sobre a questão sempre renovada que se refere à relação entre essência e aparência, conteúdo e forma.

Ao longo da história, as relações diretas entre essência e aparência eram as que dominavam o terreno da expressividade, que não tinha essa denominação até o século XVII. A palavra expressão adquire seu uso filosófico por essa ocasião, para designar então uma nova modalidade de relação entre essência e aparência, agora mediada pelos símbolos. Tradicionalmente considerava-se a semelhança e a proximidade entre idéias, conceitos e sentimentos com a forma pela qual se manifestavam, buscando-se na forma a própria revelação de uma

essência. A partir do século XVII, a palavra expressão explicita a relação de diversidade e distanciamento entre as idéias e suas possíveis manifestações, uma vez que passa a ser mediada pela relação simbólica.

Como atividade simbólica, quer a tomemos sob a perspectiva da *semelhança* ou da *alteridade* entre conteúdo e forma, no entanto, a palavra *expressão* continuou associada ao sentido de *exteriorização, ou revelação, de um conteúdo pré-existente*. Foi preciso esperar o século XX para compreendermos, a partir de estudos de crítica literária, entre outros estudos críticos de arte, que forma e conteúdo não estão separados: ou seja, *a expressão passa a ser apreendida como criação*, como processo de produção de sentidos em que *forma e conteúdo são solidários*. Não há uma idéia pré-existente, e uma forma também pré-existente a expressá-la, mas há uma construção de sentidos que é configurada e transformada no ato de expressão.

No trabalho do ator observamos que a relação solidária entre forma e conteúdo pode ser construída a partir de percursos diversos. Dois deles são propostos por Barba e Savarese (1995), em pesquisas desenvolvidas sob a ótica da antropologia teatral. Nesta linha de estudos, o que se busca é compreender as bases do comportamento sociocultural e fisiológico do ser humano em situação de representação, buscando estabelecer princípios comuns nas diferentes épocas e culturas. Um desses princípios refere-se às técnicas de *inculturação e aculturação*, previamente anunciadas como os dois possíveis percursos.

“Fazendo uma análise que vai além das culturas (ocidental, oriental, do norte, do sul), além de gêneros (balé clássico, dança moderna, ópera, opereta, musical, texto teatral, teatro corporal, teatro clássico, teatro contemporâneo, comercial tradicional, experimental etc.), indo além de tudo isso, voltemos ao primeiro dia, quando o aluno começa a cristalizar sua técnica e aprender a dirigir-se ao espectador de maneira eficaz. E encontramos dois pontos de partida, dois caminhos. No primeiro caminho os atores usam sua ‘espontaneidade’, elaborando o comportamento que a eles chega naturalmente, que absorveram desde o seu nascimento no meio cultural e social no qual cresceram. Os antropólogos definem como *inculturação* a esse processo de absorção passiva, sensório-motora, do

comportamento cotidiano de uma dada cultura. A adaptação orgânica de uma criança para a conduta e normas de vida de sua cultura, o condicionamento para a 'naturalidade', permite uma transformação gradual e orgânica que é também crescimento". (Barba & Savarese, 1995, pp. 188-9)

Ou seja, é a partir de ações cotidianas desenvolvidas ao longo da vida que o ator cria as situações de representação, modelando o comportamento cênico através de ampliações, distorções, variações em torno de ações comuns. Neste caso, também é a partir da fala cotidiana que se cria a fala cênica, teatral, modificando-se parâmetros sonoros, prosódicos, articulatórios, de andamento, rítmicos, entre outros, em função da representação.

Já quanto ao segundo caminho, observa-se em todas as culturas a perspectiva que se abre com a recusa da naturalidade:

“Os dançarinos modernos e bailarinos clássicos, mímicos e atores de teatros orientais tradicionais recusaram sua 'naturalidade' e adotaram outros meios de comportamento cênico. Eles se submeteram a um processo forçado de 'aculturação', imposto de fora, com maneiras de ficar em pé, andar, parar, olhar e sentar que são diferentes das maneiras cotidianas. A técnica de aculturação artificializa (ou estiliza) o comportamento do ator-bailarino. Mas isto também resulta em outra qualidade de energia [...] uma qualidade e uma irradiação energética que é presença pronta a ser transformada em dança ou teatro, de acordo com a convenção ou tradição. Mas o caminho da inculturação também conduz a ricas variações e matizes do comportamento cotidiano, a uma qualidade essencial de ação vocal da linguagem, a um fluxo de tensões, a mudanças súbitas de ritmo e intensidade que dão vida a um 'teatro que dança'. Tanto a via de inculturação quanto a de aculturação ativam o nível pré-expressivo: presença pronta para representar” (idem, pp. 189-190).

O ator pode, portanto, partir das atividades cotidianas (*inculturação*) ou de formas codificadas culturalmente ou ainda de formas estilizadas especialmente para uma determinada *performance* (*aculturação*). Em qualquer dos casos, o que há para ser desenvolvido e fortalecido é a organização básica de tensões específicas e formas que constituem a presença e vitalidade cênica, que é o que

podemos compreender por *bios cênico do ator*. Este é o nível pré-expressivo de seu trabalho, que está sempre incluído em sua expressividade e dela é inseparável, a não ser num nível mais operacional e técnico, durante o estudo. A presença (*bios*) cênica captura imediatamente a atenção do espectador, embora ele só a perceba na totalidade da expressão.

Por outro lado, o trabalho com elementos da pré-expressividade, “não leva em consideração as intenções, sentimentos, identificação ou não identificação dos atores com a personagem, emoções... isto é, psicotécnica. [...] A psicotécnica guia o ator para um desejo de se expressar, mas o desejo de se expressar não determina o que ele deve fazer. A expressão do ator, de fato, deriva – quase apesar dele – de suas ações, do uso de sua presença física. É o fazer, e o como é feito, que determina o que um ator expressa” (idem, p. 187).

A pré-expressividade no campo da fala e da voz, por exemplo, pode ser trabalhada em recursos básicos como a respiração, a ressonância, a articulação, as alturas e intensidades; pode ser também trabalhada a partir de recursos dinâmicos elaborados sobre um texto ou uma canção (conhecidos ou não, por exemplo, textos e canções de linguagens e culturas mais distantes), com ênfases, pausas, variações melódicas, rítmicas, de intensidade e de andamentos.

São estes aspectos pré-expressivos que vão garantir presença e expressividade durante a representação. São também eles que permitirão a construção da personagem, ou melhor da ficção que se cria. De certa forma, como afirma Yoshi Oida (2001, pp. 145-6) “não existe uma coisa chamada personagem; existe apenas o acúmulo de detalhes que o público interpreta como traços de uma personalidade particular. Esses ‘detalhes’ incluem o modo como a pessoa fica em pé e se movimenta, que palavras ela escolhe para se comunicar, quão rápido ela responde às situações que se apresentam, e assim por diante. Usando esses elementos, o público gradativamente pinta um retrato, que finalmente revela por si só ser aquela pessoa. Quando os detalhes mudam, a interpretação do público também muda”.

Assim, um único aspecto, como a pesquisa dos sons de um texto, pode constituir uma base sólida para o estudo da pré-expressividade. Antes de

buscarmos os sentidos e intenções do texto, podemos mais simplesmente saborear seus sons, como sugere Oida, e a partir disto buscar estabelecer as sensações e sentimentos que eles provocam, sem que seja necessário buscar, desde o início, uma emoção já estabelecida. Desta forma, cada texto, pelas vogais e consoantes que possui, bem como pela forma como estão dispostas, pode sugerir uma paisagem sonora interior e uma dinâmica que se constituem como fontes para a expressividade, sem que se ilumine ainda o trabalho com outros níveis de expressão da fala cênica, constituídos pelos sentidos que podem ser construídos para o texto em função dos enunciados e sua carga semântica, do gênero, da concepção do espetáculo, do cenário, figurinos, iluminação, espaço cênico.

Um trabalho com estruturas sonoras pode também partir da pesquisa com vogais, que pode ter sua direção fundada numa tradição codificada (aculturada, portanto), ou num estudo das ressonâncias e direções percebidas para cada uma delas, a partir da expressão mais espontânea (inculturada). No caso da tradição, encontramos, ainda a partir do texto de Yoshi Oida, por exemplo, o “A” como um som dirigido ao céu, infinito, e o “I” como um som que se dirige para o centro da terra, bem como o “M” como um som interior e pessoal. Já a percepção pessoal pode localizar a direção destes sons de modo diverso: “A” para a frente, partindo do peito, e “I” para cima, partindo da cabeça. Ou ainda uma seqüência das sete vogais, construindo uma partitura espacial de emissão em escala ascendente ou descendente: “U, O, Ó, A, É, E, I”. A partir de como as vogais estão dispostas numa palavra, é possível expressá-la a considerando as variações possíveis de sua estrutura sonora.

Podemos, portanto, trabalhar com pesquisas que iluminem os aspectos pré-expressivos que o ator trabalhou, ou foi orientado a trabalhar, e ainda como estes aspectos se articularam para configurar a expressividade na recepção do espectador. Este último deveria ser chamado a explorar, inicialmente, de forma livre aquilo que o envolveu, para que depois se pudesse buscar elucidar alguns dos aspectos particulares trabalhados, como, por exemplo, ressonâncias, ênfases, entoações.

A pré-expressividade, enfim, é o que articula a presença cênica do ator à presença atenta do espectador, à sua pré-interpretação. A expressividade do ator poderá ser percebida a partir deste primeiro encontro de presenças, mas não é um dado que se nos apresente de modo claro e definitivo, pois temos uma compreensão sempre inteira de uma cena, de uma representação, para depois procurarmos entender sua forma de produção. Dentro da perspectiva dos “atores invisíveis”, por exemplo, esta busca de esclarecimento técnico pode ficar ainda mais difícil, uma vez que eles trabalham na organização dos detalhes de modo a criar uma ilusão tão verídica que nem a técnica e nem o ator aparecem, ficamos tão somente com o retrato que nós, espectadores, criamos.

Desta forma, o encontro entre fonoaudiólogos e atores no contexto do trabalho com a expressividade pode ser norteado por princípios da pré-expressividade:

1. O trabalho é sempre realizado na esfera da extra-cotidianidade. Podemos partir do caminho da inculturação, da aculturação, ou ainda, de uma mistura desses dois percursos.
2. A pré-expressividade se manifesta na presença cênica, e isso aponta sempre para as relações entre o corpo, a voz e o texto, em suas múltiplas possibilidades de arranjos.
3. O fonoaudiólogo está ao lado do ator, conduzindo e orientando sua pesquisa de aspectos técnicos e, ao mesmo tempo, comporta-se como espectador, procurando devolver ao ator as possíveis interpretações para suas ações, os sentidos que elas podem suscitar.
4. Há um paradoxo a ser sustentado: um ator, mesmo não emocionado, pode suscitar emoções no espectador pela organização física e corporal de formas e tensões, aqui também postas nas dinâmicas vocais. A partir, por exemplo, da imagem conferida a uma dinâmica sonora podemos evocar sensações e sentimentos, verdadeiros, porém não intencionalmente emocionais.
5. O trabalho da imaginação está sempre presente no nível pré-expressivo, pois é ela que expande os limites dados pelo corpo: imaginar uma voz que

atinge o céu pode conferir potência e projeção que, sem tal contexto imaginativo, não podem ser atingidas.

A expressividade é, enfim, o resultado do encontro entre as ações do ator e as interpretações do espectador. Como se desenvolvem no tempo, podemos sempre construir sentidos novos, basta para isso que nos deixemos perceber, emocionar, sentir, como espectadores, aquilo que a cada vez, e de modo igualmente singular e novo, o ator nos propõe como fruto de seu trabalho. Ao lado de atores, precisamos conduzir o trabalho, buscando as mais variadas formas e caminhos para despertar e manter sua vitalidade e presença cênicas. À frente do ator, como espectadores no trabalho pré-expressivo e na ação expressiva dos espetáculos, buscamos devolver-lhes os variados sentidos que nos chegam de sua atuação.

Bibliografia:

- ABBAGNANO, N. Dicionário de Filosofia.
- BARBA, E. & SAVARESE, N. *A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo-Campinas, Hucitec-Unicamp, 1995.
- OIDA, Y. *O Ator Invisível*. São Paulo, Beca, 2001.

Expressividade na Voz Falada

Profa. Dra. Sandra Madureira

Os objetivos desta comunicação são: abordar conceitos relevantes para a investigação da expressividade na fala, tais como: simbolismo sonoro (Hinton, Nichols & Ohala, 1994), metáfora sonora (Fonagy, 1983) e correlações entre matéria fônica e sentido (Madureira, 1992; 2004); fornecer subsídios para a realização de uma análise dos elementos envolvidos na construção da expressividade da fala; e discutir estratégias utilizadas por locutores profissionais ao narrarem contos e declamarem poemas. As estratégias serão investigadas por meio de procedimentos de avaliação perceptiva e de análise fonético-acústica.

Referências bibliográficas:

Fonagy, I. (1983) *La Vive Voix*. Paris: Payot.

Hinton, L. Nichols, J. & Ohala, J. J. (eds.) (1994) *Sound Symbolism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Madureira, S. (2002) O sentido do som. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

_____ (2004) A expressão de atitudes e emoções na fala. In: Leny Kirillos. (Org) *Expressividade*. São Paulo: Revinter, p.15-25.

Fonologia prosódica e interpretação de canções populares

Prof. Dr. Lourenço Chacon

De um ponto de vista fonológico, pode-se afirmar a existência de um componente prosódico no interior da própria língua. Conseqüentemente, as informações prosódicas seriam categorizáveis (assim como ocorre, por exemplo, com as informações morfológicas e sintáticas) e se mostrariam nas diferentes modalidades de enunciação da linguagem. Assumir essa categorização permite postular que a organização de fatos físicos da fala, da escrita e do canto (na medida em que integra informações lingüísticas e musicais) obedeceria, também, a princípios regidos por esse componente prosódico.

Nespor & Vogel (1986) não só defendem a idéia de um componente prosódico como ainda propõem para ele um modelo de organização. De acordo com esse modelo, o componente prosódico se basearia em relações de proeminência verificadas em constituintes de sete planos, organizados hierarquicamente. Essa hierarquização abrangeria desde a sílaba (o constituinte prosódico basilar) até o enunciado fonológico (o constituinte prosódico mais amplo), da seguinte maneira: (1) a sílaba; (2) o pé métrico; (3) a palavra fonológica; (4) o grupo clítico; (5) a frase (ou sintagma) fonológica; (6) a frase (ou sintagma) entonacional; e (7) o enunciado fonológico. No interior de cada constituinte (por exemplo: a sílaba, o pé, a palavra fonológica etc.) apenas um elemento receberia o estatuto de forte (proeminente), em relação aos demais (os fracos) que, com ele, comporiam esses constituinte.

Destaque-se, ainda, que, para Nespor & Vogel, apenas os dois constituintes mais baixos dessa hierarquia prosódica – a sílaba e o pé – se estruturariam apenas com informações fonológicas. Da palavra fonológica ao enunciado fonológico, a organização prosódica resultaria da integração entre informações

fonológicas e informações de outros planos lingüísticos (como o morfológico, o sintático e o semântico).

Neste trabalho, vamos nos centrar em apenas um desses constituintes, a saber, a frase entonacional. Será ele o constituinte que elegeremos para abordarmos um fato que julgamos merecer bastante atenção por parte de fonoaudiólogos, lingüistas, artistas e profissionais do canto: as diferenças de interpretação de uma mesma canção.

Nossa escolha por esse constituinte não é aleatória. Em sua organização interna, esse constituinte integra informações fonológicas (como contornos entonacionais e pausas), informações sintáticas (como as de orações e partes de orações) e informações semânticas (como o foco), além de informações que Nespov & Vogel (1986) caracterizam como de *performance*, tais como estilo de fala, taxa de elocução, dentre outras. A integração desse conjunto de informações faz com que o constituinte *frase entonacional* tenha, portanto, limites e extensões bastante variáveis, nem sempre definidos de antemão¹, já que nenhuma dessas informações em si mesma bastaria para a organização (ou definição) desse constituinte.

A complexidade desse constituinte já aponta, pois, para a complexidade da própria interpretação de uma canção, já que, dentre muitos outros fatos, também a integração (consciente, semi-consciente ou inconsciente) entre informações fonológicas, sintáticas, semânticas e pragmáticas concorre para efetivá-la.

Para ilustrarmos essa complexidade, destacaremos dados extraídos de Sperança (2006). Nesse estudo, a autora compara os pontos em que um conjunto de dez estudantes de Fonoaudiologia detectam pausas na interpretação que Leny Andrade e Chico Buarque fazem para as canções *A ilha* (de Djavan), *Lígia* (de Tom Jobim) e *Trocando em miúdos* (de Chico Buarque e Francis Hime). A detecção desses pontos mostra-se essencial nas interpretações, já que a

¹ Para Nespov & Vogel (1986), algumas construções corresponderiam, com mais previsibilidade, a frases entonacionais – já que seriam expressas com contornos entonacionais mais recorrentes. É o caso, por exemplo, de construções como expressões parentéticas, orações adjetivas explicativas, vocativos, perguntas fáticas, interjeições, dentre outras.

presença de pausas contribuiria, segundo Nespor & Vogel (1986), para a definição de fronteiras de frases entonacionais.

Passemos a alguns resultados dessa comparação.

Foram observadas diferenças na quantidade (numérica e percentual) de pausas nas interpretações de Leny Andrade e de Chico Buarque. Além dessas diferenças, foram observadas pausas que coincidiam com fronteiras de frases entonacionais, bem como pausas que provocavam rupturas nesse constituinte prosódico. O Quadro 1 abaixo resume essas observações, para o conjunto das três canções:

Quadro 1: Total de pausas, percebidas pelos juizes, para os dois interpretes.

Interprete	Total de pausas percebidas pelos juizes.	Total de pausas que coincidem com limites de frase entonacional.	Total de pausas que não coincidem com limites de frase entonacional.
Leny Andrade	110 (100%)	84 (76,36%)	26 (23,64%)
Chico Buarque	73 (100%)	66 (90,41%)	7 (9,59%)

Outra observação que nos parece fundamental é a de que as diferenças nos pontos de pausas detectadas não são de quantidade desses pontos, mas também de qualidade, já que provocaram diferentes tipos de organização da frase entonacional nas interpretações.

Ora construindo estruturas menores, como Leny Andrade faz no trecho da canção “A Ilha” [*E um verde*] [*profundo*] [*no olhar*], ora construindo, para o mesmo trecho, uma estrutura maior como Chico Buarque faz [*E um verde profundo no olhar*], o que essa possibilidade de reestruturação do constituinte mostra são diferentes modos de organização prosódica (bem como de organização sintática e semântica, já que, a frase entonacional conta com informações vindas de outros componentes da gramática) de uma mesma seqüência lingüística.

Essa flexibilidade de estruturação prosódica de uma mesma seqüência lingüística pode ser melhor observada na comparação entre os dois modos de interpretação das mesmas canções, tais como percebidos pelos juízes. A título de exemplificação, vejamos as diferenças de percepção na canção *A ilha*. Nessa canção, dentre as frases entonacionais que estão de acordo com o algoritmo proposto por Nespor & Vogel (1986), apenas quatro coincidem nas duas interpretações, a saber:

- 1-[reluzentemente sem fim]
- 2-[a me entorpecer]
- 3-[Um estado de coisas tão puras]
- 4-[A me endoidecer]

(Leny Andrade/ Chico Buarque)

As demais frases entonacionais que obedecem ao algoritmo proposto pelas autoras foram organizadas de forma diferente pelos interpretes, como podemos verificar no Quadro 2 abaixo, em que essas frases aparecem marcadas em itálico²:

Quadro 2: Diferenças de organização da frase entonacional pelos dos interpretes na canção *A Ilha*.

² Os colchetes [] indicam pontos de pausa que coincidem com fronteiras de frases entonacionais. Já as barras inclinadas / indicam pontos de pausa que não coincidem com essas fronteiras, provocando, portanto, rupturas nesse constituinte prosódico.

<p>Interprete: LENY ANDRADE</p> <p>[Um facho de luz/ Que a tudo seduz] <i>[por aqui]</i> <i>[Estrela] [cadente] [reluzentemente]</i> <i>Sem fim]</i> <i>[E um cheiro de amor]</i> <i>[Infestado no ar] [a me entorpecer]</i> [Quisera/ viesse do mar] [e não/ de você] <i>[Um raio que inunda] [de brilho]</i> <i>[Uma noite perdida]</i> [Um estado de coisas tão puras] [Que movem/ uma vida] <i>[E um verde] [profundo] [no olhar]</i> <i>[A me endoidecer]</i> [Quisera/ estivesse no mar] [e não/ em você] [Porque/ seu coração/ é uma ilha] [A centenas/ de milhas/ daqui]</p>	<p>Interprete: CHICO BUARQUE</p> <p>[Um facho de luz/ Que a tudo seduz por aqui] <i>[Estrela cadente] [reluzentemente]</i> <i>Sem fim]</i> <i>[E um cheiro de amor]</i> <i>impestado no ar] [a me entorpecer]</i> <i>[Quisera viesse do mar] [e não de você]</i> [Um raio que inunda de brilho/ Uma noite perdida] [Um estado de coisas tão puras] [Que move uma vida] <i>[E um verde profundo no olhar]</i> <i>[A me endoidecer]</i> <i>[Quisera estivesse no mar] [e não em você]</i> <i>[Porque seu coração é uma ilha]</i> <i>[A centenas de milhas daqui]</i></p>
---	---

No entanto, conforme antecipamos, embora, nos dois intérpretes, as estruturas de que tratamos tenham sido percebidas, em sua maioria numérica e percentual, de acordo com a definição de frase entonacional proposta por Nespor & Vogel (1986), verificamos que um conjunto de estruturas, nos dois intérpretes, foi percebido, a partir das pausas que as delimitam, como em desacordo com o algoritmo que define a frase entonacional.

Mostraremos, a seguir, essas estruturas, nas quais / indica pausa percebida em lugares não previstos pelo algoritmo – já que ocorrem em pontos que não são os de fronteiras desse constituinte. Desta vez, destacaremos a canção *Trocando em miúdos*, em que verificamos, em Leny Andrade, sete pausas percebidas em pontos não definidores de frases entonacionais e duas em Chico Buarque. Seguem-se, no Quadro 3, essas pausas:

Quadro 3: Pausas percebidas pelos juizes que não coincidem com limites de frase entonacional na canção *Trocando em Miúdos*

Interprete: LENY ANDRADE	Interprete: CHICO BUARQUE
[Mas fico com o disco / do Pixinguinha sim]	[Mas devo dizer que não vou lhe dar/
[que não vou lhe dar/	O enorme prazer de me ver chorar]
O enorme prazer de me ver / chorar]	[Eu levo a carteira / de identidade]
[Aceite uma ajuda/ do seu futuro amor]	
[Uma saideira muita/ saudade]	
[E a leve impressão de que/ já vou tarde]	

Faremos, neste ponto, uma síntese das principais tendências para as quais nossos dados parecem apontar. Seguem-se as tendências:

- (1) verifica-se, nos dois intérpretes, que a maioria das estruturas, tal como percebidas por nossos juizes, estão de acordo com o algoritmo que define o constituinte *frase entonacional*, ou seja, 84 (76,36%) para Leny Andrade e 66 (90,41%) para Chico Buarque, em todas as canções;
- (2) pode-se observar também, segundo percepção de nossos juizes, diferença na quantidade de pausas, assim como percebida pelos juizes, para cada interprete: 110 percebidas na interpretação de Leny Andrade e 73 na de Chico Buarque;
- (3) além dessa diferença de quantidade, em todas as canções verifica-se também, ainda de acordo com a percepção de nossos juizes, diferença de organização dos elementos lingüísticos em frases entonacionais entre Leny Andrade e Chico Buarque;
- (4) verifica-se, por fim, que, embora com um percentual menor (sobretudo em Chico Buarque), nossos juizes percebem nos dois intérpretes estruturas não coincidentes com frases entonacionais.

Veremos, a seguir, para quais fatos essas tendências podem apontar.

Com relação à primeira tendência, a de os pontos de pausa, em sua grande maioria, coincidirem com limites de frase entonacional, lembremos que,

segundo Nespor & Vogel (1986), nesse constituinte verifica-se integração entre informações fonológicas, sintáticas, semânticas e de *performance*. Assim, essa coincidência pode apontar para o fato de que: (a) os juizes teriam se guiado por questões lingüísticas (fonológicas, sintáticas, semânticas) no momento em que marcaram as pausas; (b) os interpretes mantiveram-se sensíveis à integração entre as diferentes informações lingüísticas que resultam em frases entonacionais; (c) tanto os interpretes quanto os juizes tiveram sensibilidade para os limites desse constituinte, dado que esses limites criam estruturas prosódicas de algum modo já previstas pela língua.

Com relação à segunda tendência, vimos que os interpretes variaram na quantidade de pausas com que delimitaram o texto de cada canção. É o que podemos ver, por exemplo, na ocorrência a seguir, extraída da canção *A ilha*:

[E um verde] [profundo] [no olhar] (Leny Andrade)

[E um verde profundo no olhar] (Chico Buarque)

Nespor & Vogel (1986) destacam a possibilidade de reestruturação de frases entonacionais, desde que a reestruturação obedeça a algumas restrições sintáticas. Uma delas diz respeito à tendência de se evitar reestruturação em qualquer lugar que não corresponda ao final de um sintagma nominal. Pode-se verificar que, embora tanto Leny Andrade quanto Chico Buarque, neste trecho da canção *A Ilha*, tenham organizado a estrutura lingüística de forma diferenciada, nenhum dos dois promovem rupturas sintáticas na organização prosódica que fazem do mesmo trecho dessa canção. Na interpretação de Leny Andrade os juizes perceberam três pausas, ou seja, três frases entonacionais para o mesmo trecho em que Chico Buarque organiza com apenas uma frase entonacional. As diferentes organizações das estruturas lingüísticas possibilitam variedades de atribuições de sentidos. Os juizes, bem como os interpretes, podem ter sido sensíveis a este fato. Desse modo, na interpretação de Leny Andrade, as pausas que fazem com que *profundo* se transforme numa frase entonacional acabam por colocar foco (ou seja, um destaque semântico) sobre essa palavra.

Outra possibilidade a ser considerada para a variação de quantidade de pausas entre os dois intérpretes é o andamento musical da canção, já que segundo Nespor & Vogel:

Além de fatores sintáticos básicos que têm um papel na formação de frases entonacionais, há também fatores semânticos relacionados com a proeminência e fatores de performance tais como velocidade de fala e estilo que podem afetar o número de contornos entonacionais contidos num enunciado (NESPOR & VOGEL, 1986,p. 187).

O aspecto *andamento musical* não foi estudado neste trabalho. Mesmo assim, embora contando apenas com nossa forma de audição das canções, é possível levantar a hipótese de que (também) o andamento mais lento com que Leny Andrade interpreta a canção *A ilha* tenha levado a um maior número de frases entonacionais nessa canção.

Com relação à terceira tendência, vimos que, tais como percebida pelos juízes, a organização das frases entonacionais varia entre os dois intérpretes. Vejamos um exemplo dessa variação em dois trechos da canção *Trocando em miúdos*:

[*Trocando em miúdos pode guardar
As sobras*]¹ [*de tudo que chamam lar*]
[*As sombras*]² [*de tudo que fomos nós*]
(...)
[*Aquela esperança*]³ [*de tudo se ajeitar
Pode esquecer*]
[*Aquela aliança*]¹⁰ [*você pode empenhar*]
[*Ou derreter*]

(Leny Andrade)

Como se pode verificar, as pausas 1 e 2 privilegiam a proximidade fonológica entre as palavras *sobras* e *sombras*, assim como as pausas 3 e 4 privilegiam a proximidade entre as palavras *esperança* e *aliança*.

É outra a organização que Chico Buarque faz desses mesmos dois trechos:

[Trocando em miúdos pode guardar]

[As sobras de tudo que chamam lar]

[As sombras de tudo que fomos nós]

(...)

[Aquele esperança de tudo se ajeitar]

[Pode esquecer]

[Aquele aliança você pode empenhar]

[Ou derreter]

(Chico Buarque)

As pausas na interpretação de Chico Buarque, como percebidas pelos juízes, promovem organizações das frases entonacionais que parecem destacar, nesses trechos, sobretudo a proximidade fônica das rimas dos versos, e não a proximidade fônica de palavras no interior dos versos.

Por fim, com relação à quarta tendência, pudemos observar que, segundo a percepção dos juízes, existem pausas nas interpretações de Leny Andrade e de Chico Buarque que não coincidem com fronteiras de frase entonacional, ou seja, as pausas percebidas ferem, em alguma medida, as restrições de Nespor & Vogel para a constituição da frase entonacional. Vejamos alguns desses casos:

[Mas fico com o disco / do Pixinguinha sim] (Leny Andrade)

[Mas devo dizer que não vou lhe dar/

O enorme prazer de me ver chorar] (Chico Buarque)

Na primeira dessas duas ocorrências, Leny Andrade não obedece a uma das restrições aos pontos de pausa na frase entonacional, já que faz uma pausa antes do fim de um sintagma nominal (SN). Com efeito, em *Mas fico com o disco do Pixinguinha sim*, o adjunto adnominal *do Pixinguinha* foi separado do núcleo *disco*. Já na segunda ocorrência, ocorre, em Chico Buarque, a desobediência a

outra restrição a pontos de pausa na delimitação de frase entonacional, na medida em que há a separação entre um verbo (*dar*) e seu argumento obrigatório (*o enorme prazer de me ver chorar*).

Um das explicações possíveis para a ocorrência de formações lingüísticas que ferem o princípio estrutural da frase entonacional pode estar nos efeitos de sentidos que tais pausas ocasionam. A ruptura detectada na interpretação de Leny Andrade abre a possibilidade de se pensar numa abertura para a deriva, já que a pausa cria a perspectiva de uma hesitação que levaria o ouvinte a imaginar qual (dentre tantos possíveis) seria o disco que a personagem pegaria para si. Essa mesma ruptura sugere uma volta da personagem sobre seu próprio dizer, na medida em que, ao definir com o artigo *o* o substantivo *disco* e criar a sensação de obviedade para algo não óbvio para o interlocutor (de qual disco se trata?), reformula seu dizer, explicitando tratar-se do disco do Pixinguinha. Já em Chico Buarque, a ruptura entre verbo e argumento obrigatório acaba por reforçar o final de um verso e a ligação entre (por rima) entre as palavras *dar* e *chorar*.

Considerações Finais

Os dados levantados neste estudo, embora ainda bastante embrionário, parecem apontar para características de expressividade dos dois intérpretes, marcadas lingüisticamente pela constituição de frases entonacionais nas três canções estudadas. Com efeito, o envolvimento dos intérpretes com as canções, fruto de sua história pessoal e artística foi marcado: (a) por Leny Andrade com maior número de pausas (e, conseqüentemente, de frases entonacionais) do que o fez Chico Buarque; (b) por diferentes configurações estruturais desse constituinte prosódico para os dois intérpretes; e (3) por maior número de rupturas prosódicas em Leny Andrade do que em Chico Buarque.

Se, de fato, a expressividade dos intérpretes foi marcada pela organização prosódica que fizeram dos textos das canções e se, até o presente momento, são raríssimos os trabalhos desenvolvidos nos campos da Fonoaudiologia e da Lingüística que enfocam a interpretação de canções a partir de contribuições da

Fonologia Prosódica, acreditamos ser bastante necessário o desenvolvimento de estudos que relacionem questões prosódicas (vistas sob a perspectiva que adotamos) e questões de expressividade na interpretação de canções. Mas certamente esse vínculo não poderá ser estabelecido sem uma teoria da expressividade, de base lingüística.

Uma outra questão para a qual nossos dados apontam é a limitação de estudos que podem contar apenas com a contribuição do julgamento perceptual (mesmo que percentualmente significativo) para abordar a interpretação. Seria bastante interessante que pudéssemos contar com a colaboração dos intérpretes, no sentido de aceitarem participar de gravações individual em estúdios, com e sem acompanhamento instrumental – de tal modo que pudéssemos, posteriormente, fazer uma análise acústica desse material gravado. Grandes nomes da música popular brasileira aceitariam se submeter a uma gravação desse tipo para efeito de realização de um trabalho científico? Deixaremos sem resposta essa questão.

Outro aspecto que poderia ser aprofundado em desdobramentos deste nosso estudo-piloto é o da comparação entre a percepção dos juízes sobre as pausas e a marcação dessas pausas numa partitura musical produzida por músicos com formação específica para a elaboração de partituras. Desse modo, teríamos mais condições de saber até que ponto juízes e intérpretes teriam se baseado em fatos de natureza musical para a identificação/produção de pausas nas canções.

Mesmo com as limitações que estamos apontando, acreditamos que desdobramentos e aprofundamentos deste estudo possam fornecer subsídios para a Fonoaudiologia no Brasil, especialmente no que se refere à proposição de que a expressividade se marca (dentre outros fatos) pela seleção de recursos lingüísticos e de que a voz não se separa da linguagem em qualquer de suas modalidades de enunciação (falada, escrita, cantada).

Referências bibliográficas

NESPOR, M., VOGEL, I. (1986) *Prosodic Phonology*. Dordrecht: Foris Publications.

SPERANÇA, S. (2006) *Fonologia prosódica na canção popular brasileira: características de interpretação de Leny Andrade*. Relatório CNPq/PIBIC, FFC/UNESP – Marília (SP).

Contrast and accent in dutch and romanian

Marc Swerts

The impact of various contrast relations on accent distribution is still unclear. The literature suggests that there are at least three factors that are potentially important for the connection between contrast and accent, namely (1) whether a certain word is in contrast with a word which follows or precedes the current one, (2) what the syntactic status is of the contrastive element, and (3) whether the contrast relation holds within a sentence or across sentence boundaries. Additionally, there are major differences between languages, where it has for instance been shown that Romance languages under certain syntactic conditions resist deaccentuation much more in contrastive settings than Germanic languages. To address issues presented above, we recorded semi-spontaneous speech data (monologues) from 10 native speakers each of Dutch and Romanian, using the same elicitation paradigm. The materials were constructed such that either the adjective or the noun would be in contrast with a preceding or following word, the word would occur in an NP in object or subject position, and the contrast could be within a sentence or across a sentence boundary. Results on accent distribution in these elicited data reveal that different contrast relations have a significant impact on accent distribution in the Dutch utterances. In Romanian, accent distribution seems to serve a demarcative rather than a contrastive function.

Perceiving word prosodic contrasts as a function of sentence prosody in two dutch limburgian dialects

Racher Fournier; Jo Verhoeven; Marc Swerts; and Carlos Gussenhoven

This paper investigates the perception of word prosodic contrasts as a function of focus and position in the intonational phrase in two Dutch Limburgian dialects, Roermond and Weert. While their word prosodic contrasts share a historical source, the two dialects differ in that Weert realizes the prosodic contrast by duration, while Roermond uses f_0 . In addition, the Roermond dialect, but not the Weert dialect, appears to neutralize the prosodic distinction outside the focus constituent in phrase-internal syllables. The stimulus materials were naturally elicited word pairs in which the prosodic contrast marks a difference in grammatical number. In two perception experiments, listeners decided in a forced-choice task whether the words represented a singular or a plural form. Listeners with a Roermond Dutch background recognized the members of the opposition in focused contexts and phrase-final contexts, but failed to do so in phrase-internal, nonfocused contexts. By contrast, listeners whose native language was Weert Dutch perceived the grammatical number distinction in all contexts with comparable measures of success. Second, the presentation of stimuli consisting of words excised from their sentences significantly impaired the recognition of grammatical number in the Roermond group, but not in the Weert group. These results suggest that the perception of the tonal contrast, but not that of the duration contrast, depends on the intonational context. The fact that in the Roermond dialect lexical and intonational tones are integrated in the same phonological grammar thus turns out to have significant consequences for the functionality of the word prosodic contrast which can be shown to be absent when this phonological contrast is encoded differently.

Prosodic, lexico-syntactic and regional influences on word order in dutch verbal end groups

Marc Swerts; and Carel van Wijk

This paper looks into the question to what extent prosodic factors correlate with word order variation in a particular type of syntactic structure in Dutch. Subordinate clauses in this language may contain verbal groups in sentence-final position consisting of an auxiliary (aux) and a participle (part). The order of these verbal elements is fundamentally free. Both aux+part and part+aux combinations occur. This paper describes the results of two studies: a corpus analysis and an experiment using preference judgments. The first study analyses a set of spontaneous speech materials, which contained 146 clauses whose verbal endgroups were evenly distributed over both orders. Distributional analyses showed that prosodic and lexico-syntactic factors coincided with the use of a particular order. However, the study did not allow us to draw conclusions about the unique contribution of these factors. Therefore, an experiment was set up in which stimuli were systematically varied with respect to a number of prosodic and lexical features; utterances that only differed in word order were presented in pairs to subjects who had to choose which order was more felicitous. The results supplemented and clarified those from the corpus analysis, showing that word order is affected by type of auxiliary, length of participle, and accent placement. In addition, a listener's regional background appeared to be a relevant factor for word order: Flemish subjects tended to prefer part+aux order, whereas Dutch subjects preferred aux+part.

Prosodic Marking of information status in dutch and italian: a comparative analysis

Marc Swerts; Emiel Krahmer; and Cinzia Avesani

This article reports on a comparative analysis of accentuation strategies within Italian and Dutch noun phrases (NPs). Its goal is not only to gain insight into what speakers do, but also into how listeners' perception and interpretation of incoming speech in different languages is affected by the distribution of accents. To this end, use is made of a particular experimental paradigm, which makes it possible to compare accent patterns in different languages from an acoustic, perceptual and functional point of view. Accent patterns were obtained via a simple dialogue game played by eight Dutch speakers and eight Italian ones. In this way, target descriptions of all speakers were obtained in the following four contexts: all new, single contrast in the adjective, single contrast in the noun, and double contrast. The accent patterns in these Dutch and Italian utterances were then compared in three different studies. Study 1 looks at accent distribution and finds that, in Dutch, new and contrastive information are accented, while given information is not; in Italian, distribution is not a significant factor in distinguishing information status, since within the elicited NPs both adjective and noun are always accented, irrespective of the status of the discourse context. Study 2 consists of prominence tests to investigate whether the accents differ in the degree of perceived emphasis. In Dutch, information status is reflected in these prominence differences: single contrastive accents are perceived to be the most emphatic, and given words the least emphatic. In Italian, it is less clear how gradient differences between accents can be linked to aspects of the discourse context. Study 3 presents a functional analysis of accent patterns exploring whether listeners are able to reconstruct a preceding utterance on the basis of prosodic properties of the current utterance. While this is possible for Dutch listeners, this is not at all the case for Italian listeners.

Address correspondence to M. Swerts, IPO, Center for User–System Interaction,

Eindhoven University of Technology, P.O. Box 513, NL-5600 MB Eindhoven, The Netherlands. E-mail: m.g.j.swerts@tue.nl.

A Avaliação da Expressividade Oral e Corporal

Profa. Dra. Izabel Cristina Viola
Profa. Dra. Leslie Piccolotto Ferreira

Desde os seus primórdios, a Fonoaudiologia tem se preocupado com as questões da expressividade, mas é nos últimos anos que vem se debruçando em estudos e pesquisas sobre esse tema, com respaldo principalmente da Lingüística. Mesmo que não formalizadas em forma de protocolos, várias propostas de avaliação do trabalho que envolve a expressividade do corpo e da voz têm sido apresentadas. Nesta comunicação iremos apresentar duas pesquisas recentes que abordam a avaliação. A primeira refere-se a revisão da literatura de trabalhos de publicados. Na segunda parte, conforme direções dadas em trabalho anterior¹, aborda aspectos para embasar novas propostas avaliativas.

Viola e Ferreira² apontam as convergências e divergências relacionadas aos parâmetros pesquisados ou sugeridos como propostas terapêuticas. Foram consideradas para análise 10 capítulos de livros e 13 dissertações ou teses, realizadas por autores brasileiros. Por meio de protocolo específico, estas são categorizadas quanto ao tipo de análise (perceptivo-auditiva ou visual e acústica), ao tipo de coleta de amostra de fala, aos avaliadores, aos parâmetros e as possíveis classificações destes. Os resultados apontam que todos os trabalhos usaram a avaliação perceptivo-auditiva, mas nem todos, as outras avaliações. Os avaliadores mais freqüentemente são o pesquisador e o orientador, conjugado ou não, com a participação de outros fonoaudiólogos, ouvintes leigos ou profissionais de áreas afins (lingüista, jornalista e supervisor de telemarketing). A avaliação pode usar o material como um todo ou parte dele. As amostras de fala são coletadas tanto da fala de leigos, em leitura de frases, como de profissionais da voz: atores interpretando personagens, locutores de rádio em fala espontânea e em locuções publicitárias, comerciais e esportivas; políticos discursando e teleapresentadores, professores e teleoperadoras em fala profissional. Foram citados na avaliação perceptivo-auditivo: qualidade vocal, ressonância, *pitch* e *loudness* e suas variações, pausas, duração de segmentos; velocidade (ou taxa

de elocução e articulação); ritmo, articulação; acento e fluência. O termo ênfase aparece distinto ou não de outros parâmetros.

A qualidade de voz é avaliada com base no protocolo de fonético de Laver (LPAS) ou restritos ao tipo de voz³. Para a ressonância são usados os termos: uso equilibrado e excessivo da laringe, faringe e cavidade nasal, uso ineficiente da cavidade nasal, ressonância nasal compensatória e oral. Com relação ao *pitch* são freqüentemente avaliados o habitual (grave, normal ou agudo), a gama tonal (ou extensão), o registro (modal, basal, elevado) e os movimentos da entoação (curva melódica ou modulação) descritas com os termos ascendente, descendente, nivelado, plana, retilínea, adequada, pouco marcante, inadequada, adequada, excessiva, restrita, repetitiva, variada, rica, monótona e monotonal. A avaliação da *loudness* aborda a habitual (normal, aumentada, mais aumentada, adequada, mais para forte, reduzida, fraca, mais para fraca) e sua modulação, referida como excessiva, restrita e repetitiva.

A pausa quanto ao tipo é classificada como: respiratória, interpretativa, reflexiva, expressiva, perceptiva, de mudança de turno, psicológica e lógica. O tempo da pausa é referido como simples, prolongada, breve, longa e ampla. O alongamento classifica a duração de segmentos. A velocidade (ou taxa de elocução e articulação) é descrita como lenta, média, rápida, muito variada, aumentada, reduzida, normal, aceleração e lentificação. O termo ritmo aparece diferenciado ou não de velocidade. Se diferenciado é referido como a silabação ou “precipitado ou alongado com supressão de sílabas”, cadenciado, adequado, alongado, precipitado e restrito. Quando não diferenciado a classificação é: rápido, lento, elevado, excessivamente regular ou irregular e adequado ao contexto e a situação do discurso.

A articulação aparece referida ao grau de abertura de boca, a precisão de pontos articulatórios (ou pronúncia), ao grau de inteligibilidade (ou nitidez articulatória), ao grau de tensão muscular na fala (hipertônica e hipotônica ou com força ou abrandamento), a alongamento de sons e a presença de sotaque. Os termos de classificação encontrados foram normal, bem-definida, clara, aberta, precisa, inexatidão temporária, travada, reduzida, indiferenciado, imprecisa,

prejudicada, fechada, distorcida, sobrearticulada, exagerada, marcante, força e abrandamento. A fluência é classificada como prolixa, abundante, satisfatória, escassa, disfluente, muito escassa, continua e entrecortada. Para o acento é avaliado o local de incidência do frasal e lexical. Com relação a aspectos do discurso e vocabulário empregados são citados os termos correção e barreiras verbais, que incluem tipo de vocabulário, a gramática e a escolha de palavras (sotaque, gíria, estrangeirismo, vícios).

A **avaliação acústica** tem medido: a duração de segmentos, enunciados e pausas respiratórias; a frequência fundamental média, mínima e máxima; o número de semi-tons ou extensão; os movimentos da curva melódica; a taxa de elocução e articulação; os formantes de vogais e realizado análise de espectro de longo termo (ELT). A **avaliação perceptivo-visual** avalia a expressão facial, a postura e os movimentos do corpo (pernas, braços e pés), os gestos (classificados em emblema, ilustrador, regulador, manifestação afetiva e adaptador) e a articulação.

Conclui-se que mais menções são feitas para a expressividade oral do que corporal e da acústica. Há certa convergência entre as propostas, embora as recentes são as que se diferenciam, indicando a evolução da pesquisa na área. Destacam-se as diferentes semânticas do termo articulação, ênfase e ritmo, que ora se confundem com velocidade, ora com duração. Os parâmetros menos citados foram fluência e acento e aos aspectos do discurso.

Baseadas nas contribuições de Viola¹ para a avaliação da expressividade oral, objetivamos nesta parte repensar questões teóricas e metodológicas que poderão ajudar no embasamento teórico-metodológico das avaliações da oralidade e do corpo.

A voz entendida como um índice gestual, que responde simultaneamente às dimensões corporais, simbólicas, lingüísticas e estilísticas, não pode ser gestada por elementos ideais e normativos, justamente, por ser dinâmica, flexível e adaptável. Uma das conseqüências desta concepção é a necessidade da releitura da avaliação, de seu método e técnicas. Deste modo, um protocolo de avaliação

não pode ser fechado em itens, desconsiderando que a expressão é mutável e são inúmeros os fatores que a determinam.

A primeira questão é concepção de linguagem e de expressividade, que decorrerá em como serão abordadas as relações entre forma e conteúdo na fala. Defendemos que 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 cultura⁴ e que ficam arraigados em nosso consciente e inconsciente. A expressividade é entendida 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. A relação som e sentido emergem de vínculos diretos e arbitrários, o que significa admitir que forma e conteúdo não estão separados na língua e concordar com a possibilidade de um caráter universal entre as línguas. O entendimento dialógico da Linguagem nos remete à compreensão de que os fatos da língua estão inseridos num contexto, cujos interlocutores, ao se relacionarem, criam sentidos múltiplos. Forma e conteúdo são entrelaçados e se refletem nos constituintes da enunciação.

Numa concepção de linguagem em que forma e conteúdo da língua são tomados de forma independentes, a manifestação expressiva (ou estilo) é tratada como uma manifestação particular do indivíduo que se desviou de uma norma ou de um contexto. Quando, entretanto, concebida a língua como dialógica, histórica e variável, a expressividade exibirá a subjetividade do locutor e a singularidade do locutor ou um grupo social no qual se insere, apresentando características orais, corporais e discursivas recorrentes e salientes no discurso e que criam efeitos próprios de sentido. Deste ponto de vista, a avaliação da expressividade deve discriminar o que subjetivo daquilo que é inerente aos gêneros textuais, às variáveis idiomáticas e regionais e às variáveis históricas. Como exemplo, podemos lembrar que num dado momento histórico se valorizou a fala profissional mais impostada, enquanto hoje se valoriza uma fala mais espontânea e natural, mas mesmo assim, um certo grau de formalidade ainda estará ligado ao gênero do texto.

Nos processos comunicativos não há cisão entre corpo e fala, pois na fala as 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. Enquanto parte do sistema total de signos expressivos, os gestos vocais podem ou não se apresentar em harmonia aos gestos corporais e faciais e, portanto, a compatibilidade e discrepância dos vários domínios da gestualidade irão denotar conflito ou simulação do indivíduo. É pertinente usar para o corpo as duas direções simbólicas orientadoras da compatibilidade ou discrepância entre som e sentido e os vários recursos acústicos:

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.

Ao se avaliar a interação do corpo, oralidade e discurso estas duas direções revelarão os sentidos, como a ironia que se manifesta na incompatibilidade da informação semântica com a qualidade e dinâmica de voz ou a dúvida na veracidade da mensagem ser dada pela discrepância entre as informações falada e visual. Num exemplo concreto, uma vendedora ao falar dos benefícios de um produto fazê-lo com voz aguda, forte e rápida e sobrancelhas franzidas e gestos tensos. Desta forma, o discurso (informações semânticas e discursivas) deve ser avaliado nos mesmos trechos onde serão estudados os recursos de qualidade e dinâmica de voz e as informações visuais, escolhidos pela incidência das informações expressivas. A consequência será uma avaliação mais pontual do que global.

Considerando que na expressão do locutor emerge suas tensões internas, os julgamentos de valores de moral e pessoal não devem pautar a discussão dos dados, embora, questões de (im)pertinência com o contexto possam induzir o avaliador a fazê-lo.

Outro aspecto importante de ser mencionado é que a existência de expressões vocais específicas (por ex. alegria e tristeza) indica que há um jogo diferenciado de perfis vocais que mudam com o resultado da avaliação do indivíduo e da ativação do organismo. Isso significa que não há correlação uma a uma entre expressão vocal e parâmetros avaliados. Em outras palavras, buscar perfis vocais para as emoções é ineficiente, além de demandar rigorosos cuidados com a nomenclatura das emoções e atitudes.

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.

Finalizando esta comunicação salientamos que o novo desafio das pesquisas será repensar a avaliação da expressividade de modo a alinhar seus pressupostos teórico e metodológico com uma concepção de linguagem e expressividade.

Bibliografia

1. VIOLA, I. C. O Gesto Vocal: a arquitetura de um ato teatral.[tese]. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.
2. Viola, IC, Ferreira, LP. Avaliação da expressividade oral e corporal: uma proposta de atualização. São Paulo, 2007 [em andamento].
3. Behlau MS, Pontes PAL. Avaliação e tratamento das disfonias. São Paulo: Lovise; 1995.
4. Madureira, S. Sobre a expressividade da fala. In: Kyrillos LR, organizadora. Expressividade – da teoria à prática. Rio de Janeiro: Revinter, 2004. pp15-26.

Análise da Expressividade: Apresentação de protocolos

Profa. Dra. Leny Kyrillos

Introdução.

A Fonoaudiologia iniciou sua atuação na área de voz dirigindo-se para o atendimento clínico, com o objetivo de reabilitar a produção vocal, atingida por distúrbios funcionais ou orgânicos. Passou, então, a dar maior enfoque na prevenção desses distúrbios, com programas de saúde vocal. Na década de 90, seu foco foi a assessoria e consigo o conceito de habilitação da comunicação, especialmente junto aos profissionais da voz. Saímos da prevenção (combate às doenças por medidas cautelosas, informativas e/ou interventoras) para um conceito mais amplo, o da promoção, onde os objetivos são voltados para a melhoria da qualidade de vida e bem estar físico, mental e social dos cidadãos (ROUQUARIOL, 1994). Em termos de nossa área de atuação, junto aos profissionais da voz, trata-se de ampliar a atenção da eliminação dos maus hábitos para a atenção quanto ao processo todo que envolve o profissional, atingindo desde a sua formação, conhecimentos adquiridos, atuação prática, até suas condições de trabalho e de vida (CHIEPPE, 2004). Num conceito mais amplo de comunicação, é este o foco que precisa ser considerado. Passamos, então, a receber profissionais sem a instalação de problemas de comunicação, mas com a intenção de aprimorarem sua habilidade de comunicar-se, já entendida como ferramenta imprescindível para a evolução profissional. O trabalho junto aos profissionais da voz passou a ter grande demanda, e agora é o tema deste resumo.

Nesta fase, o conceito de expressividade passou a ter maior importância, e o objetivo principal de nossa intervenção baseou-se na necessidade de desenvolvermos a consciência desse atributo, além da maior habilitação para sua utilização.

Expressividade:

Após discutirmos todos os parâmetros que envolvem a saúde vocal, partimos para o conceito que, para o profissional da voz, não basta ter apenas a voz saudável e resistente: ele precisa ser antes de tudo um bom comunicador. Neste sentido, é importante definirmos alguns conceitos.

- **Comunicação verbal x comunicação não verbal:** a comunicação verbal diz respeito ao repertório de vocábulos que adquirimos no decorrer da vida, por meio de nossas experiências. Ela é fruto da aprendizagem formal, portanto mais susceptível ao nosso controle, à nossa vontade.

A comunicação não verbal é a nossa forma mais primitiva de comunicação; refere-se ao modo como nós falamos, e inclui todos os parâmetros da qualidade vocal, além dos do corpo (postura, uso de gestos, expressão facial). Quando há coerência entre o verbal e o não verbal, a comunicação é bastante eficiente. Quando há incoerência, a impressão final é a do não verbal, justamente por receber menor controle da nossa vontade, da parte tanto de quem expressa como de quem recebe a informação. O não verbal é mais intuitivo, mais natural, menos elaborado, e por isso tem mais credibilidade. É típico o exemplo da situação em que recebemos um presente, do qual não gostamos. Rapidamente, procuramos selecionar palavras agradáveis para agradecer, afinal foi uma gentileza, mas a forma como falamos que “gostamos” vai deixar a nítida impressão de que a pessoa não agradou.

Segundo MEHRABIAN & PERRIS (1967), no impacto da comunicação 7% corresponde às palavras (comunicação verbal), 38% à voz, com suas inflexões e 55% ao corpo (ou seja, 93% da comunicação não verbal!). Curiosamente, o profissional passa grande parte de sua vida e de seu tempo investindo no verbal, nos sentidos das palavras, no desenvolvimento de um maior vocabulário. Assim, é importante que ele identifique a sua comunicação não verbal e entenda o que pode e deve ser modificado, para que a comunicação seja mais eficiente e positiva. Trata-se da consciência da importância do tom de voz certo, da

articulação precisa, da ressonância equilibrada, da intensidade ideal, tudo de acordo com o conteúdo da mensagem e com o momento da comunicação.

O corpo, a postura, a expressão facial e o uso de gestos deve acompanhar a fala, num processo harmonioso e coerente. É o resgate da naturalidade e da espontaneidade na situação construída de fala profissional, já que ninguém confia em quem não parece natural, segundo afirmação do jornalista Milton Jung, notável comunicador de rádio. Nesse sentido, empatia e emoção também são ingredientes importantes.

- **Uso dos recursos vocais:** podemos afirmar que as pessoas são consideradas mais ou menos expressivas de acordo com sua utilização, em diferentes níveis, ou não, dos recursos vocais. Estes são naturalmente usados em nossas situações de emissão espontânea, geralmente de forma intuitiva e pouco consciente. Neste caso, trata-se de conhecer e tornar mais consciente o seu uso, especialmente na situação de fala construída, típica dos profissionais da voz (KYRILLOS, 2004).

São eles:

- ✓ **Ênfase:** é o destaque, o grifo na palavra ou trecho mais importante do discurso. É o recurso mais comum e facilmente utilizável, desde que a pessoa fique atenta para realmente enfatizar as palavras de sentido mais importante. Observamos a presença de alguns vícios quanto à ênfase, por exemplo quando se privilegia a posição da palavra na frase (sempre a primeira ou a última) ou quando se enfatiza várias palavras da frase, sem com isso destacar nenhuma.
- ✓ **Curva melódica:** refere-se à melodia da emissão e geralmente é marcada pela forma como finalizamos um segmento antes da pausa. Pode ser ascendente, presente nas emissões de conteúdo mais positivo, alegre ou indignado, exclamativo; retilínea, quando a informação é de conteúdo bem específico, e descendente, quando a mensagem é séria, ou até triste. Como geralmente os enunciados são compostos por várias intenções diferentes, o ideal é utilizarmos diferentes tipos de finalização, justamente para não tornar a emissão repetitiva, previsível.

- ✓ **Uso das pausas:** a pausa tem valor expressivo muito evidente, e quando bem utilizada representa um recurso muito interessante. Há profissionais que utilizam pausas fisiológicas, principalmente quando estão lendo; ao ler ou falar parando só onde precisa respirar, o indivíduo corre o risco de pausar num lugar inadequado da frase, e o faz com entrada de ar mais ruidoso, já que chegou ao seu limite. A orientação ideal é que o sujeito utilize pausas expressivas, separando blocos de significado, e que aproveite o momento da pausa expressiva para respirar. Nessa condição, o ar poderá ser respirado em menor quantidade e sem nenhum esforço, tornando a respiração praticamente imperceptível. É interessante também a utilização de pausas em locais estratégicos, geralmente antes de informações mais importantes, para provocar expectativa no ouvinte.
- ✓ **Modificações da velocidade e da loudness:** trata-se aqui de modular esses dois parâmetros como recursos da expressão. Assim, geralmente aceleramos a velocidade da fala quando a mensagem tem conteúdo mais dinâmico, e lentificamos quando queremos ressaltar a emoção no discurso. Usamos loudness mais forte para reforçar a mensagem, e loudness mais fraca quando queremos passar a idéia de maior proximidade, de um contato mais íntimo.

Vale ressaltar que não há uma única maneira, ou uma maneira certa de se utilizar os recursos vocais. Seu uso deve estar condicionado ao significado, à intenção do discurso e às características do profissional; o que não é interessante é a ausência desses recursos na fala, o que seguramente a tornará monótona e sem atrativos. Além de evitar qualquer possibilidade de uma emissão repetitiva, o uso dos recursos vocais acrescenta mensagem subliminar à informação, enriquecendo o seu conteúdo.

- **Expressividade do corpo:** o corpo tem grande participação na impressão que causamos no outro ao nos comunicarmos. Assim, é importante:

- ✓ **Atentarmos à postura corporal:** para passarmos a idéia de firmeza, equilíbrio, e domínio da situação, nossa postura, sentados ou de pé, deve ser ereta, confortável, com o peso do corpo distribuído simetricamente. O

apoio principal vem do quadril bem encaixado, o que libera a cabeça e os braços para os movimentos pertinentes.

- ✓ **Expressão facial:** deve acompanhar o conteúdo da mensagem. Basicamente, é importante considerar que o rosto é visto pelo nosso interlocutor a partir de dois planos, o superior, centrado nos olhos e o inferior, na boca. A harmonia é fundamental. Assim, considerando o risco de contrair a fronte quando nos sentimos mais preocupados ou tensos, articular bem, caprichando nos movimentos da boca, constitui um ótimo recurso a ser utilizado.
- ✓ **Uso de gestos:** devem ser naturais, ou seja, acompanhando as ênfases da fala e simbolizando seus conceitos. Cotes, em sua dissertação de mestrado (2000), nos apresenta um estudo que constitui grande colaboração para a melhor compreensão do tema.

O mais importante é que o corpo acompanhe a mensagem da fala, de forma harmônica e suave.

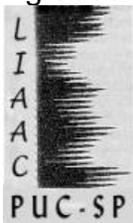
É mais uma área de atuação em que o fonoaudiólogo foi capaz de mostrar a importância da comunicação em seu sentido mais amplo, auxiliando o desenvolvimento da expressividade dos profissionais da voz.



Promoção



Agradecimentos especiais



ISSN 1981-5263