

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP

Isaías Santos

Expressividade da Fala: o desvelar da locução de um poema
a partir da Análise Acústica e da filosofia de Spinoza

Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem

São Paulo
2010

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC/SP

Isaías Santos

Expressividade da Fala: o desvelar da locução de um poema
a partir da Análise Acústica e da filosofia de Spinoza

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, sob a orientação da Profa. Dra. Sandra Madureira.

São Paulo

2010

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos.

Assinatura:

Local e Data:

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC/SP
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LINGUÍSTICA
APLICADA E ESTUDO DA LINGUAGEM

COORDENADORA DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROFESSORA DOUTORA SANDRA MADUREIRA

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Prof. Dr. _____

Prof. Dr. _____

Prof. Dr. _____

AGRADECIMENTOS

À professora doutora orientadora Sandra Madureira pelo empenho, dedicação e paciência na orientação deste trabalho.

À Profa. Dra. Izabel Cristina Viola pela colaboração preciosa na qualificação deste trabalho, pelas correções, sugestões, indicações e pelo valioso presente azul. Os meus mais sinceros agradecimentos.

À Profa. Dra. Zuleica Antônia de Camargo pela disponibilidade e contribuição na qualificação.

Ao Prof. Mário Fontes pela atenção e colaboração.

À Jae Keum Oh e Solange Vieira Lapastina pelo companheirismo.

Aos colegas do LIAAC pela pronta amizade em todos os tempos.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pelo auxílio financeiro parcial que muito contribuiu para a produção desse trabalho.

DEDICATÓRIA

Dedico o presente trabalho à memória de Maria Honória dos Santos

RESUMO

Esta dissertação de mestrado se situa na Fonética Acústica Experimental, sendo um trabalho multidisciplinar aborda questões referentes à Expressividade da fala por meio da locução de um poema e das emoções expressas por meio desta locução. Para tanto recorre ao instrumental de laboratório da Fonética Acústica e da filosofia de Spinoza. Buscamos, portanto, descrever quantitativamente as durações de unidades V-Vs, o *minimum* de f0, o *maximum* de f0, a extensão de f0 e as pausas para investigar se a locução de um poema por um ator profissional mostraria ganhos de sentido ao poema. E qualitativamente, a interação prosódica e afecções (emoções) descritas por Spinoza. O objetivo deste trabalho é verificar por meio da expressão de afecções (emoções) os parâmetros acústicos, como duração e f0 e as pausas, que interagiriam na busca dos sentidos linguísticos e paralinguísticos. Por hipótese temos que a locução do poema lhe confere ganhos de sentido. Desse modo, faz-se necessário uma gama maior de análises e de padrões prosódicos para análise das emoções expressas na fala. Os parâmetros aqui estudados privilegiam a expressão de certas emoções, uma vez que afecções como tristeza são evidenciadas pela análise acústica e estatística. A dinâmica do f0 indicia dramaticidade e ganhos de sentido à locução do poema. Desse modo, novos estudos são necessários para confirmar os indícios encontrados neste trabalho.

ABSTRACT

This work is situated in Acoustic Phonetics, Experimental, and a multidisciplinary work addresses issues related to the expressivity of speech through the speech of a poem and the emotions expressed by this phrase. For such uses the Acoustic Phonetics and the philosophy of Spinoza. We seek, therefore, quantitatively describe the lengths of units V-Vs, the minimum of f_0 , the maximum of f_0 , f_0 and the extent of the breaks to investigate whether the expression of a poem by a professional actor would show gains in meaning to the poem. And qualitatively, the interaction between prosody and affections (emotions) described by Spinoza. The aim of this study is to verify through the expression of affections (emotions) acoustic parameters such as duration and f_0 and pauses, which interact in the pursuit of linguistic and paralinguistic meanings. By hypothesis we have that the phrase of the poem gives it gains meaning. Thus, it is necessary to a wider range of analysis and prosodic patterns for analysis of the emotions expressed in speech. The parameters studied here, the expression of certain emotions, since diseases such as sadness are evidenced by the acoustic analysis and statistics. The dynamics of f_0 suggests drama and meaning to the phrase gains of the poem. Thus, further studies are needed to confirm the evidence found in this work.

SUMÁRIO

Introdução	01
1. O contexto e os sentidos de <i>A rosa do povo</i> de Carlos Drummond de Andrade e do poema “Caso do vestido”	04
1.1 “Caso do vestido”: o enredo	13
1.2 “Caso do vestido”: uma análise	14
2. Aspectos das emoções na prosódia	21
2.1 Spinoza, as afecções da alma humana	29
2.2 O ato teatral: materialidade fônica e expressão pelas pausas e pelo ritmo	36
3. Metodologia	40
3.1 <i>Corpus</i>	41
3.1.1 Poema “Caso do vestido” de Carlos Drummond de Andrade	42
3.2 Caracterização do locutor	48
3.3 Levantamento de unidades a serem observadas	49
3.4 Procedimentos de coleta e edição de dados	50
3.4.1. Extração de durações das unidades V-Vs	50
3.4.2 Extração de durações das unidades de pausa	51
3.4.3 Extração dos valores de <i>maximum</i> de f0, do <i>minimum</i> de f0 e da extensão de f0	53
3.5 Análise do poema “Caso do vestido”	56
3.5.1 Divisão do poema “Caso do vestido” em oito partes	56
3.5.2 Análise das afecções distribuídas no poema.	56
4. Análise de dados	58
4.1 Análises da primeira seção	59
4.2 Análise estatística	67
4.2.1 Análise das durações das unidades V-Vs	72
4.2.2 Análise do <i>minimum</i> , do <i>maximum</i> e da extensão do f0	75
4.2.3 Análise das pausas.	79

Considerações finais	81
Referências Bibliográficas	82
Anexos	88

Lista de Figuras		
Figura 1.	Traçado da forma da onda e espectrograma de banda larga com segmentação das unidades V-Vs do verso “ <i>Era nossa conhecida?</i> ” contendo a segmentação /er/an/oss/ac/.	50
Figura 2.	Traçado da forma da onda, espectrograma de banda larga com uma pausa na última unidade V-V: /am/ãepausa/, do vocativo do primeiro verso do poema “Caso do vestido”, “ <i>Nossa mãe</i> ”.	51
Figura 3.	Traçado da forma da onda, espectrograma de banda larga e a pausa no verso “ <i>Dona, #440 ms# me disse baixinho</i> ”.	52
Figura 4.	Contorno de f0 do verso “ <i>Era nossa conhecida?</i> ”	53
Figura 5.	Traçado da forma da onda, com contorno de f0 em Hz e com os valores do <i>maximum</i> e do <i>minimum</i> de f0 do vocativo do primeiro verso do poema “Caso do vestido” (“ <i>Nossa mãe, o que é aquele vestido pendurado naquele prego?</i> ”).	54

Lista de Quadros		
Quadro 1.	1: Parâmetros acústicos das emoções descritos por Scherer (1986) e confirmado por Banse e Scherer (1996) e revisto e traduzido por Viola (2006, 2008).	24
Quadro 2.	2: Os parâmetros acústicos das emoções descritos por Scherer (1986) e confirmado por Banse e Scherer (1996) e revisto por Viola (2006, 2008).	93
Quadro 3.	Afecções primárias.	33
Quadro 4.	Afecções sem causa determinada.	33
Quadro 5.	Afecções por alegria ou tristeza.	33
Quadro 6.	Afecções por alegria ou tristeza.	34
Quadro 7.	Afecções por amor ou tristeza.	34
Quadro 8.	Afecções por amor ou ódio.	34
Quadro 9.	Afecções por desejo.	35
Quadro 10	Afecções por desejo.	35
Quadro 11.	Pausas medidas em milissegundos (ms) na 1ª. e 2ª. estrofes.	52
Quadro 12.	Temos nas dezenove primeiras estrofes do poema “Caso do vestido” os valores maximum e minimum e a extensão correspondente às estrofes.	55
Quadro 13	Da 1ª. parte do poema “Caso do vestido” à 8ª.: da 1ª. à 75ª estrofe.	56
Quadro 14.	Afecções identificadas.	57
Quadro 15.	Análise da estruturação do poema, análise das afecções (emoções) e análise das unidades de pausa, referentes à Parte 1.	59
Quadro 16	Análise da estruturação do poema, análise das afecções (emoções) e análise das unidades de pausa, referentes à	60

	Parte 2.	
Quadro 17.	Análise da estruturação do poema, análise das afecções (emoções) e análise das unidades de pausa, referentes à Parte 3.	51
Quadro 18	Análise da estruturação do poema, análise das afecções (emoções) e análise das unidades de pausa, referentes à Parte 4.	62
Quadro 19.	Análise da estruturação do poema, análise das afecções (emoções) e análise das unidades de pausa, referentes à Parte 5.	63
Quadro 20	Análise da estruturação do poema, análise das afecções (emoções) e análise das unidades de pausa, referentes à Parte 6.	64
Quadro 21	Análise da estruturação do poema, análise das afecções (emoções) e análise das unidades de pausa, referentes à Parte 7.	65
Quadro 22.	Análise da estruturação do poema, análise das afecções (emoções) e análise das unidades de pausa, referentes à Parte 8.	66
Quadro 23	Análise das afecções (emoções) nas Partes de 1 e 2.	68
Quadro 24.	Análise das afecções (emoções) nas Partes de 3 e 4.	69
Quadro 25	Análise das afecções (emoções) nas Partes de 5 e 6	70
Quadro 26	Análise das afecções (emoções) nas Partes de 7 e 8.	71

	Lista de Tabelas	
Tabela 1.	Teste ANOVA	72
Tabela 2.	Teste ANOVA das unidades V-Vs	73
Tabela 3.	ANOVA <i>minimum</i> e <i>maximum</i> de f_0 e extensão total.	75
Tabela 4.	Teste ANOVA <i>Minimum</i> de f_0	76
Tabela 5.	Teste ANOVA <i>Maximum</i> de f_0	77
Tabela 6.	Teste ANOVA Extensão total de f_0	92

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado se situa na Fonética Acústica Experimental, sendo um trabalho multidisciplinar aborda questões referentes à Expressividade da fala por meio da locução de um poema e das emoções expressas por meio desta locução. Para tanto recorre ao instrumental de laboratório da Fonética Acústica e da filosofia de Spinoza. Pois, a Fonética Acústica Experimental baseia sua investigação no uso de instrumentos para respaldar, corrigir e refinar distinções detectadas (ALBANO, 2001); e Spinoza (2009) por sua valiosa contribuição para a filosofia e a ciência em geral, mas principalmente por sua compreensão das afecções (emoções) que interagem e constituem a essência do ser humano.

Buscamos, portanto, descrever quantitativamente as durações de unidades V-Vs, o *minimum* de f0, o *maximum* de f0 e a extensão de f0, as pausas para investigar se a locução de um poema por um ator profissional mostraria ganhos aos sentidos do poema. E qualitativamente, a interação prosódia e afecções (emoções) descritas por Spinoza.

O objetivo deste trabalho é contribuir com o estudo da prosódia e da Expressividade da fala ao relacionar prosódia e emoção, isto é, verificar a construção de sentidos na locução do poema “Caso do vestido” de Carlos Drummond de Andrade. Em outras palavras, por meio da expressão de afecções (emoções) os parâmetros acústicos como duração e f0 e as pausas interagiriam na busca dos sentidos linguísticos e paralinguísticos a fim de corroborar com os sentidos da construção poética relacionando-a com a locução do poema por locutor profissional.

Por hipótese temos que a locução do poema lhe confere ganhos de sentido.

A importância do estudo da locução de poemas é porque a prosódia atua na delimitação dos enunciados linguísticos, na facilitação do processamento da fala e no estabelecimento de efeitos de sentido. O interesse em realizar este trabalho originou-se pelo contato do

aluno pesquisador com as questões referentes à prosódia e à expressão de emoções na fala.

Por ocasião da escritura da monografia de conclusão do curso de Letras Português/Francês na PUC/SP (SANTOS, 2005), um *corpus* de três gravações do poema “Soneto de Fidelidade” de Vinícius de Moraes foi examinado na busca de compreender a expressão de atitudes, emoções e efeitos de sentido, por meio da entoação, do acento e da pausa. O trabalho de monografia mostrou que diferentes contornos de f0, inserção de pausas e acentuação rítmica eram responsáveis por constituir um ato dramático.

Motivado pelo resultado do trabalho de monografia e com o intuito de expandir a discussão lá iniciada, temos agora a oportuna pesquisa de mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem que por meio do Grupo de Estudo da Fala (CNPq) investiga a expressividade da fala. Este trabalho busca o desvelar das estratégias prosódicas na locução do poema “Caso do vestido” de Carlos Drummond de Andrade, à luz da filosofia de Spinoza, dando continuidade à pesquisa nas ciências da fala. A escolha do poema “Caso do vestido” foi pelo fato de ele ser um texto dramático construído em forma de poesia. Mesmo sendo um texto em único ato, “Caso do vestido” não é meramente um monólogo, mas um monólogo dramático, pois apresenta quatro personagens distintos interagindo totalmente movidos pelas paixões; eles agem coagidos pelas afecções do desejo, do amor, da tristeza, do ódio, do desprezo, do escárnio, da resignação e do arrependimento, tudo isso em monólogos e diálogos. O que confere ao texto uma feição particular de narrativa dramática.

A presente dissertação de mestrado é dividida em quatro capítulos, no primeiro capítulo, temos: 1. O contexto e os sentidos de *A rosa do povo* de Carlos Drummond de Andrade e do poema “Caso do vestido”; 1.1 “Caso do vestido”: o enredo; 1.2 “Caso do vestido”: uma análise.

No capítulo dois, temos: 2. Aspectos das emoções na prosódia; 2.1 Spinoza, as afecções da alma humana; 2.2 O ato teatral: materialidade fônica e expressão pelas pausas e pelo ritmo.

No capítulo três de metodologia, apresentamos: 3. Metodologia; 3.1 *Corpus*; 3.1.1 Poema “Caso do vestido” de Carlos Drummond de Andrade; 3.2 Caracterização do locutor; 3.3 Levantamento de unidades a serem observadas; 3.4 Procedimentos de coleta e edição de dados; 3.4.1. Extração de durações das unidades V-Vs; 3.4.2 Extração de durações das unidades de pausa; 3.4.3 Extração dos valores de *maximum* de f0, do *minimum* de f0 e da extensão de f0; 3.5 Análise do poema “Caso do vestido”; 3.5.1 Divisão do poema “Caso do vestido” em oito partes; 3.5.2 Análise das afecções distribuídas no poema.

No capítulo quatro, temos: 4. Análise de dados; 4.1 Análises da primeira seção; 4.2 Análise estatística; 4.2.1 Análise das durações das unidades V-Vs; 4.2.2 Análise do *minimum*, do *maximum* e da extensão do f0; 4.2.3 Análise das pausas.

Ainda, seguem-se a conclusão, as referências bibliográficas e os anexos.

1. O CONTEXTO E OS SENTIDOS DE A ROSA DO POVO DE CARLOS DRUMMOND E DO POEMA “CASO DO VESTIDO”

O contexto e os sentidos de *A rosa do povo* serão chave para que possamos compreender os sentidos do próprio livro e do poema “Caso do vestido” que é *corpus* deste trabalho de mestrado. Drummond iniciou sua trajetória na década de 1930 com a publicação de *Alguma poesia*. Foi um poeta marcado tanto pelo individualismo e solidão quanto pelo lirismo intimista e social. Na história brasileira, os anos de 1940 são marcados pelos acontecimentos sociais e políticos, sendo esta a década tomada pelo terror e pela desilusão diante da Segunda Guerra Mundial, da ameaça nazi-fascista e dos regimes autoritários que na América Latina se instalaram. Nesse cenário, o Brasil se submete ao regime autoritário de Getúlio Vargas¹. Nesse país impactado pelo autoritarismo, em 1945, surge *A rosa do povo*, o quinto livro de Carlos Drummond de Andrade.

Para iniciarmos uma breve abordagem de *A rosa do povo* de Drummond, verificaremos nos poemas, “Consideração do poema”, “Procura da poesia”, “A flor e a náusea”, “Anoitecer”, “O medo”, “Nosso tempo”, “Resíduo”, “Morte no avião” e “Consolo na praia”, os sentidos que proporcionam uma compreensão da estética drummondiana, na qual o *eu* – lírico² expressa-se por meio de uma busca tanto de sua construção poética, quanto do contexto sociopolítico que o cerca.

Em “Consideração do poema”, o poeta apresenta na primeira estrofe as linhas gerais de sua poética, ou seja, a predileção pelo verso branco³ e a recusa em seguir as escolas poéticas tradicionais, assim temos:

¹ Getúlio Dornelles Vargas (19/4/1882 - 24/8/1954) foi o presidente que mais tempo governou o Brasil, durante dois mandatos, entre os anos de 1930 a 1945 e de 1951 a 1954. Vargas, de origem gaúcha (nasceu na cidade de São Borja), instalou a fase de ditadura, o chamado Estado Novo. Disponível em: <<http://www.historiadobrasil.net/getuliovargas/>>. Acesso em: 20 maio 2010.

² Compreende-se por “*eu* – lírico” o *eu* que fala no poema, ou seja, o *eu* que exprime seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações. Ainda, que expressa sua subjetividade e os seus sentimentos (MOISÉS, 2004). Vale lembrar que o “*eu* – lírico” não se confunde com o autor da obra.

³ Versos brancos ou soltos são versos que não possuem rima. (MOISÉS, 2004)

Não rimarei a palavra sono
com a incorrespondente palavra outono.
Rimarei com a palavra carne
ou qualquer outra, que todas me convêm.
As palavras não nascem amarradas,
elas saltam, se beijam, se dissolvem,
no céu livre por vezes um desenho,
são puras, largas, autênticas, indevassáveis.

Nota-se que em “Consideração do poema” há o compromisso do poeta para com a originalidade, a autenticidade na qual se constata a qualidade do tempo presente, ou seja, um “*tempo sujo*”, além disso, também podemos notar nas entrelinhas destes excertos certa tensão entre o *eu* – lírico e o contexto sociopolítico, sempre em destaque em *A rosa do povo*:

Estes poemas são meus. É minha terra
e é ainda mais do que ela. É qualquer homem
ao meio-dia em qualquer praça. É a lanterna
em qualquer estalagem, se ainda as há.
– Há mortos? há mercados? há doenças?
É tudo meu. Ser explosivo, sem fronteiras,
por que falsa mesquinhez me rasgaria?
Que se depositem os beijos na face branca, nas principiantes rugas.
O beijo ainda é um sinal, perdido embora,
da ausência de comércio,
boiando em tempos sujos.

No poema “Procura da poesia” temos uma aparente rejeição do cotidiano e do prosaico, porém no mesmo poema o *eu* – lírico mostra os meandros da poética de Drummond, vê-

se então que para o seu fazer literário, ele privilegia a palavra e o universo lexical de sua língua:

Não faças versos sobre acontecimentos.
Não há criação nem morte perante a poesia.
Diante dela, a vida é um sol estático,
não aquece nem ilumina.
As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
Não faças poesia com o corpo,
esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.

[...]

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.

No poema “A flor e a náusea”, nota-se uma situação na qual o *eu* – lírico se reconhece e pede por justiça, no momento que percebe sua consciência diante do tédio e da extrema realidade que se apodera de sua perspectiva. Assim sendo, há tensão entre o *eu* – lírico e seu tempo, em um mundo *caduco* que lhe aflige até a náusea, de um tempo pobre no qual poeta e tempo pobres se fundem, portanto sua poesia é aquela impactada pelo momento histórico:

Preso à minha classe e a algumas roupas,
vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias, espreitam-me.

Devo seguir até o enjoo?
Posso, sem armas, revoltar-me?

[...]

Olhos sujos no relógio da torre:
Não, o tempo não chegou de completa justiça.
O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
O tempo pobre, o poeta pobre
fundem-se no mesmo impasse.

No contexto dessa realidade sem saída o *eu* – lírico é surpreendido diante da possibilidade da poesia, representada na flor que nasce em plena rua, apesar do meio que lhe parece inóspito, vale notar que essa flor nascida na rua parece indicar a rosa do povo, flor frágil, bela, perfumada, porém espinhosa. A rua em que nasce a flor parece fazer referência ao *caminho* do poema “No meio do caminho”, nesse poema o *eu* – lírico se defronta com uma pedra, já no poema “A flor e a náusea”, ele conclama o nascimento de uma flor:

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralitem os negócios,
garanto que uma flor nasceu.

[...]

É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.

No poema “Anoitecer” o tempo presente é fragmentado, nele há a percepção do medo, que será a tônica de outros poemas de *A rosa do povo*. Em “Anoitecer”, a vida provinciana é atropelada pelo barulho desarmonioso da urbanidade:

É a hora em que o sino toca,
mas aqui não há sinos;
há somente buzinas,
sirenes roucas, apitos
aflitos, pungentes, trágicos,
uivando escuro segredo;
desta hora tenho medo

No poema “O medo”, o *eu* – lírico confessa a fatalidade de um destino incompleto e o medo diante da sociedade submetida ao autoritarismo de Getúlio Vargas, que governou o Brasil com mãos de ferro por meio de um governo que se *caracterizou por um Estado autoritário, de forte intervenção nos campos político, econômico e social* (JUTGLA, 2005).

Em verdade temos medo.
Nascemos no escuro.
As existências são poucas;
Carteiro, ditador, soldado.
Nosso destino, incompleto.

E fomos educados para o medo.
Cheiramos flores de medo.
Vestimos panos de medo.
De medo, vermelhos rios
Vadeamos.

No poema “Nosso tempo”, o *eu* – lírico constata o tempo presente, aquele do tumulto urbano e da visão de realidade em que mais uma vez a *pedra* aparece simbolizando esse tempo:

Este é tempo de partido,
tempo de homens partidos.

Em vão percorremos volumes,
viajamos e nos colorimos.
A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua.

Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos.
As leis não bastam. Os lírios não nascem
da lei. Meu nome é tumulto, e escreve-se
na pedra.

No poema “Resíduo” o *eu* – lírico impactado por esta realidade presente atesta que pouco restou de sua vida:

De tudo ficou um pouco
Do meu medo. Do teu asco.
Dos gritos gagos. Da rosa
ficou um pouco.

Ficou um pouco de luz
captada no chapéu.
Nos olhos do rufião
de ternura ficou um pouco
(muito pouco).

Pouco ficou deste pó
de que teu branco sapato
se cobriu. Ficaram poucas
roupas, poucos véus rotos
pouco, pouco, muito pouco.

Em “Morte no avião”, os versos mostram a morte e a consciência da condição humana e de um mundo sem grandes perspectivas, uma vez que o medo e a morte são temas fortes em sua percepção:

Acordo para a morte.
Barbeio-me, visto-me, calço-me.
É meu último dia: um dia
cortado de nenhum pressentimento.
Tudo funciona como sempre.
Saio para a rua. Vou morrer.

Não morrerei agora. Um dia
inteiro se desata à minha frente.
Um dia como é longo. Quantos passos
na rua, que atravesso. E quantas coisas
no tempo, acumuladas. Sem reparar,
sigo meu caminho. Muitas faces
comprimem-se no caderno de notas.

Além disto, destaca-se no poema “Consolo na praia” a afirmativa de que apesar das condições adversas deve-se sempre considerar que a vida não se perdeu e que o coração continua a bater, apesar de certa impossibilidade frente aos anseios da alma humana:

Vamos, não chores.
A infância está perdida.
A mocidade está perdida.
Mas a vida não se perdeu.

O primeiro amor passou.
O segundo amor passou.
O terceiro amor passou.
Mas o coração continua.

Perdeste o melhor amigo.
Não tentaste qualquer viagem.
Não possuis carro, navio, terra.
Mas tens um cão.

Algumas palavras duras,
em voz mansa, te golpearam.
Nunca, nunca cicatrizam.
Mas, e o humour?

A injustiça não se resolve.
À sombra do mundo errado
murmuraste um protesto tímido.
Mas virão outros.

Tudo somado, devias
precipitar-te, de vez, nas águas.
Estás nu na areia, no vento...
Dorme, meu filho

Resumindo, nos poemas “Consideração do poema”, “Procura da poesia”, “A flor e a náusea”, “Anoitecer”, “O medo”, “Nosso tempo”, “Resíduo”, “Morte no avião” e

“Consolo na praia”, há os sentidos que sugerem uma busca por uma nova estética, isto é, por uma nova maneira de fazer poesia dentro do contexto sociopolítico da sociedade brasileira da década de 1940. Para Jutgla (2005), trata-se da tensão entre o sujeito lírico de *A rosa do povo* e a história, essa tensão segundo o autor fora apontada pela crítica como sendo a espinha dorsal dos 55 poemas do livro *A rosa do povo*.

Nos poemas de *A rosa do povo* aqui inspecionados, nota-se uma desarmonia entre o homem e o seu tempo, percebe-se um tom de melancolia e pessimismo. Vale ressaltar que na produção anterior de Carlos Drummond havia certo humor, certo sarcasmo, atitudes diferentes daquelas verificadas agora em *A rosa do povo*.

1.1 “CASO DO VESTIDO”: O ENREDO

No poema “Caso do vestido” de Carlos Drummond de Andrade, do livro *A rosa do povo* de 1945, por meio de um diálogo inicial, a partir de um vestido pendurado num prego, uma mãe revela às filhas a história de uma paixão que tomara seu marido, este diálogo ocorre com uma atmosfera de expectativa e tensão, não só pelo que será contado às meninas e como também pela possibilidade da repentina chegada do pai. O pai fora seduzido por uma mulher de longe que portava certo vestido de colo mui devassado. Esta mulher o recusa de maneira que o marido confessa à esposa estar apaixonado por ela, e lhe pede que a procure e diga a ela para dormir com ele. Assim, a esposa o faz. Porém, a mulher de longe diz não querer o homem, mas que poderia ficar com ele se isso fizesse gosto à esposa, que abaixa a cabeça e diz que sim. Após ser humilhada e ultrajada a mãe narra sua desolação às filhas que a consolam. Passam-se os anos, e um dia, a mulher de longe volta já sem nada, desfeita e mofina. Entrega à esposa abandonada o tal vestido, símbolo daquele dia de *cobra* e pede perdão, diz à esposa que sofrera ao lado do homem que agora já não mais vê. A mulher de longe parte. O marido retorna ao lar. Chega-se à mesa e não diz palavra, apenas pede à esposa que coloque mais um prato à mesa. Ela o faz confessando que agora sente uma grande paz.

1.2 “CASO DO VESTIDO”: UMA ANÁLISE

A leitura do poema “Caso do vestido” de Carlos Drummond de Andrade é *corpus* deste trabalho de mestrado. É um poema denso graças à sua temática e à sua estrutura. Quanto à temática, o *eu* – lírico narra a história de uma mãe que conta às suas filhas a aventura amorosa de seu marido, que ao se apaixonar por uma mulher de longe abandona sua família e parte com esta dona. No que se refere à estrutura do poema, verifica-se uma uniformidade métrica em toda sua extensão, com um total de setenta e cinco estrofes, em versos dísticos, ou seja, estrofe mínima composta de dois versos. Desse modo, o poema é composto por cento e cinquenta versos sendo organizado em três partes fundamentais, próprias da estrutura de uma narrativa: prólogo (a parte inicial), episódio (a ação dos personagens) e êxodo (o encerramento). O prólogo possui nove estrofes, o episódio cinquenta e seis e o êxodo dez.

A opção de Drummond pela narrativa remonta à cultura popular. Contar histórias é uma prática antiga e vital para a sobrevivência das comunidades em todos os tempos, pois é uma tradição na qual repousa o modelo a ser seguido, seja na tragédia grega, nas narrativas de Charles Perrault, nas tradições orais africanas, nas fábulas, no folclore indígena brasileiro ou nas modernas telenovelas. As histórias dizem respeito à vida das pessoas e por isso são sempre recorrentes na tradição oral e escrita.

O verso dístico é uma versificação greco-latina muito usada na elegia. Vale notar que por elegia entende-se o gênero poético que versa sobre os problemas amorosos ou a melancolia. Sua etimologia diz respeito à palavra *elegós*, que significa canto lutuoso. Apesar de no mundo grego a elegia ter por temática o luto, entendia-se por elegia toda obra poética em versos dísticos elegíacos. Não obstante à sua origem clássica o verso dístico está consagrado no uso popular no Brasil e se perpetuou na literatura de cordel, como por exemplo, em *Uma viagem ao Céu* de Leandro Gomes de Barros.

“Caso do vestido” apresenta seus personagens sem identificação nominal. Este recurso é propositalmente explorado pelo autor por duas razões: (1) os personagens se tornam universais e atemporais e (2) abre espaço para outro tipo de caracterização, personagens

cujos papéis sociais são representados intrinsecamente à sua constituição, uma vez que são expressões de suas ações.

Em outras palavras, em “Caso do vestido”, Drummond caracteriza seus personagens a partir do papel social que eles representam, ou seja, na condição de mãe, filhas, mulher de longe e marido. A mãe permanece estática no seu papel do começo ao fim do texto, tal como as filhas. A mulher de longe, por sua vez, ganha diversos adjetivos como, por exemplo, pecadora e devassa. Vale notar que a mãe é somente mãe em oposição à mulher de longe que é mulher, vista e encarada como pecadora, mas mulher. O marido é também caracterizado por homem, este possui mais *flexibilidade* social e mais autoridade. Assim, na parte inicial ou prólogo, conhecemos a mãe, suas filhas e o pai. No episódio, surge a mulher de longe.

O poema é estruturado em diálogos e monólogos. No prólogo ocorre o diálogo entre a mãe e suas filhas, nele, por causa de um vestido pendurado num prego, surge o mote da narrativa. Um vestido atipicamente pendurado suscitaria a curiosidade de qualquer pessoa, o que não se diria das jovens filhas, às quais a mãe, apesar do constrangimento e da recusa, inicia seu discurso.

O episódio é marcado pelo monólogo no qual a mãe narra a tendência adúltera de seu marido, sua humilhação e seu abandono. Ainda no episódio, há a distensão do clímax narrativo com a volta da adúltera que lhe entrega, agora por sua vez humilhada, o vestido que é pendurado num prego.

O êxodo é momento da resolução. Nele o marido retorna para o lar é recebido por sua esposa, os personagens voltam à paz do tempo anterior aos acontecimentos desagregadores. Tomemos para exemplificar o prólogo, as quatro primeiras estrofes de “Caso do vestido”:

Nossa mãe, o que é aquele
vestido, naquele prego?

Minhas filhas, é o vestido
de uma dona que passou.

Passou quando, nossa mãe?
Era nossa conhecida?

Minhas filhas, boca presa.
Vosso pai evém chegando.

Nestes versos instituí-se o mistério acerca do vestido pendurado num prego e a indagação das filhas a respeito do mesmo. Conforme podemos observar, esses versos marcam o início do prólogo. A partir do questionamento das filhas e a resistência da mãe em desvelar o mistério colocado em torno do vestido fica acentuada a curiosidade das filhas: “*Nossa mãe, disse depressa*”. A mãe se recusa a discorrer sobre o fato ocorrido, “*Minhas filhas, boca presa. Vosso pai evém chegando*”.

O pretérito perfeito do verbo *passar* do quarto verso possui uma significação substancial para o prólogo, ele não ocorre por acaso, mas ganha foco especial no contexto do poema, pois expressa o desejo da mãe em aplacar a curiosidade das filhas ao dizer lhes que tudo já havia passado e que o drama que ela vivera não valia a pena ser lembrado.

Outro verso é “*Minhas filhas, boca presa/ Vosso pai evém chegando*”. A expressão “boca presa” indica já de início a violência sofrida pela mãe, mediante a necessidade de se manter calada. Esses versos também deixam a sugestão de que a postura da mãe deve ser mantida, ou seja, uma postura de submissão em que ela se sujeita a ser subalterna e obediente. Depreende-se que naquela situação social a condição da mãe era a de sofrer abusos e desrespeito e manter-se calada e subordinada a uma condição de abnegação. A mãe diz que o vestido está morto e que não valia a pena discorrer sobre o assunto, ela teme que o pai chegue repentinamente.

Minhas filhas, mas o corpo
ficou frio e não o veste.

O vestido, nesse prego,
está morto, sossegado.

Com estes versos a mãe procura encerrar as indagações das filhas. O fato de haver a necessidade de silêncio é pela razão da situação pela qual ela estava submetida, este silêncio que guardava a mãe também reflete o silêncio da época em que o poema foi escrito.

O silêncio em torno do assunto suscita o mistério que as filhas procuram desvendar. Esse mistério diz respeito à enorme humilhação pela qual a mãe passou quando o marido se enamorou de uma dona de longe.

A aventura do marido levaria à dissolução do casamento, que é a unidade básica da família. O assunto que deveria estar adormecido no vestido é novamente colocado à apreciação das mulheres. Agora, mãe e filhas são solidárias na condição de vítimas, de mulheres. Viver tudo e sempre calada.

Na questão forma e conteúdo do poema o controle métrico é rigoroso, funciona como rígidos delimitadores da ação das personagens, como muros de contenção de emoções que restringem as emoções e coloca a mãe na condição de uma existência sem autonomia, juntamente com suas filhas.

Assim, a distribuição métrica, a estrofação e o léxico do texto se mantêm como uma constante ao longo do mesmo. Tudo isso parece apontar para a construção de uma força dramática inerente ao poema. Como se fosse o afinar de um instrumento, ou seja, dar conta da tensão de cordas sem, contudo, estourá-las. No contexto do poema “Caso do vestido” essa tensão representa a própria situação política da época.

No episódio, a mãe se rende às indagações das filhas e inicia-lhes a narrativa da história da paixão que acometera seu marido, que uma vez enamorado de uma dona que *passava*, solicitou à própria esposa que convencesse a dona de longe que se entregasse a ele. Vejamos:

Dava apólice, fazenda,
dava carro, dava ouro,

beberia seu sobejo,
lamberia seu sapato.

Mas a dona nem ligou.
Então vosso pai, irado,

me pediu que lhe pedisse,
a essa dona tão perversa,

que tivesse paciência
e fosse dormir com ele...

A mãe emocionada narra a aventura amorosa do marido e diz que muito penou e muito sofreu. Porém, um dia, a mulher *soberba* volta e lhe entrega o vestido e pede perdão.

Versos iniciais do episódio são:

Minhas filhas, escutai
palavras de minha boca

Era uma dona de longe,
vosso pai enamorou-se

Aqui seguem versos do final do episódio:

Olhei muito para ela,
boca não disse palavra

Peguei o vestido, pus
nesse prego da parede

Ao final da narrativa da mãe, a questão inicial acerca do vestido é respondida. Segue-se a partir daí o êxodo, no qual a mãe narra sobre seu reencontro com o marido e a imensa paz que isso lhe trouxe:

Olhou pra mim em silêncio,

mal reparou no vestido
e disse apenas: — Mulher,

põe mais um prato na mesa.
Eu fiz, ele se assentou,

comeu, limpou o suor,
era sempre o mesmo homem,
comia meio de lado
e nem estava mais velho.

O barulho da comida
na boca, me acalentava,

me dava uma grande paz,
um sentimento esquisito

de que tudo foi um sonho,
vestido não há... nem nada.

Assim, devolve-se a paz que a família possuía.

2. ASPECTOS DAS EMOÇÕES NA PROSÓDIA

A emoção pode ser expressa por meio da prosódia, ou seja, pela acentuação, entoação, ênfase, ritmo, pelos marcadores para - e extra-linguísticos e fatores como gênero, faixa etária e classe social. Tanto a produção quanto a percepção da fala fazem parte das pesquisas que integram prosódia e expressão de emoções. Os estudos das ciências da fala mostram que os homens modificam suas falas expressando certas emoções, como alegria e tristeza, que podem ser abordadas na prosódia por intermédio da Fonética Acústica. Para tanto, observamos os parâmetros acústicos na duração: pausa, taxa de elocução e tempo de transição; na frequência fundamental: perturbação, f0 médio, extensão, variabilidade, contorno e regularidade da inflexão; nos formantes: F1 médio, F2 médio, F1 largura de banda, precisão formântica; na intensidade: média de intensidade, extensão, variabilidade; nos parâmetros espectrais: extensão da frequência, energia em frequência alta, ruído espectral; e na qualidade de voz: pelo protocolo de avaliação do perfil de qualidade de voz, por exemplo. Todos esses parâmetros corroboram para a inteligibilidade da fala e para que se compreenda a expressão de emoções na comunicação humana, favorecendo a construção do sentido e de certas expressões emotivas na fala. (BARBOSA, 2009; BEAN, FOLKINS, COOPER, 1989; MADUREIRA, 1992; SWERTS, GELUYKENS, 1993; VIOLA, 2006, 2008).

A comunicação oral desde a antiguidade clássica é de interesse dos estudos dos retóricos, entretanto, os primeiros trabalhos empíricos acerca da comunicação da emoção pela voz ocorreram somente no século XX em três abordagens, a psicologia da emoção, a linguística e as tecnologias da fala, que deram impulso ao estudo da comunicação vocal das emoções (BÄNZIGER et al. 2001) conforme explicação a seguir:

En psychologie de l'émotion, un intérêt accru pour l'étude plus générale de l'expression émotionnelle s'est traduit par un accroissement des études sur la communication vocale des émotions. En linguistique pragmatique, un intérêt s'est développé pour les formes intonatives et leurs fonctions, y compris la fonction expressive (émotionnelle). Enfin, dans le cadre du développement des technologies de la parole, il est apparu qu'il est nécessaire de prendre en

compte les modifications vocales associées aux émotions et aux attitudes des locuteurs afin d'améliorer d'une part la performance des systèmes de reconnaissance de la parole et du locuteur et d'autre part l'acceptabilité des systèmes de synthèse vocale. (BÄNZIGER et al., 2001, p. 1)

Banse e Scherer (1996) questionaram quais seriam os meios de expressão das emoções pela voz, se os ouvintes podem inferir as emoções simplesmente pela percepção. Assim, Scherer, Banse e Wallbott (2001) verificaram que sujeitos de diferentes países e culturas parecem ter meios semelhantes para inferir emoções pela expressão vocal. Os autores concluíram que parâmetros vocais indicam a intensidade das emoções e seus aspectos qualitativos.

As emoções foram examinadas em um conjunto de características da voz, de maneira que as pesquisas procuraram identificá-las nas propriedades da fala. Dados foram gravados em contexto naturais, com a indução de emoções nos sujeitos, mas também, em contexto de laboratório, com emoções simuladas por atores, que tinham a vantagem de se obter um número maior de estados emotivos a serem observados. Essas opções metodológicas foram criticadas por duas razões: primeiro, porque o número de emoções era reduzido; segundo, porque as emoções não eram autênticas e em nada se referiam às emoções expressas na vida cotidiana (BÄNZIGER et al., 2001).

Para Johnstone e Scherer (2000), há consenso de que graus diferentes de ativação das emoções expressadas, como ativação forte, tais como raiva, medo/pânico e alegria intensa, apresentam aumento dos valores de f_0 e intensidade, e uma diminuição nas medidas de duração; e que estados emocionais de ativação fraca, tais como tristeza ou aborrecimento, apresentam diminuição nos valores de f_0 e de intensidade e aumento das durações dos segmentos. Entretanto, Bänziger et al. (2001) criticam esse consenso afirmando que outros parâmetros são necessários para abordar as emoções expressas a partir de ativação de diferentes graus.

BÄNZIGER et al. (2001) apontam que a partir da possibilidade de se extrair inúmeros parâmetros acústicos do sinal de fala, faz-se necessário encontrar medidas para a descrição adequada das emoções expressas na voz e que as mesmas medidas fossem

aplicadas a um grande corpus de fala emocionada permitindo diferenciar estados emocionais além da dimensão da ativação. Nesse sentido, os autores consideram a análise acústica de diferentes unidades do sinal de fala, propondo etapas e parâmetros que deveriam ser observados na análise das emoções expressadas na fala.

Nos quadros 1 e 2 a seguir, temos uma descrição dos parâmetros acústicos em relação às emoções descritos por Scherer (1986) e confirmado por Banse e Scherer (1996) e revisto e traduzido por Viola (2006, 2008) em duas partes.

Quadro 1: Parâmetros acústicos das emoções descritos por Scherer (1986) e confirmado por Banse e Scherer (1996) e revisto e traduzido por Viola (2006, 2008).

	prazer	euforia	desprazer	desprezo	tristeza	pesar
	felicidade	alegria	desgosto	escárnio	desânimo	desespero
Frequência fundamental						
Perturbação	< =	>			>	>
Médio	< √	> √	>	<>	<> √	> √
Extensão	< =	>			<	>
Variabilidade	<	>			<	>?
Contorno	<	>			<	>
Regularidade da inflexão	=	<				
Formantes						
F1 médio	<	<	>	>	>	>
F2 médio			<	<	<	<
F1 largura da banda	>	<>	<<	<	<>	<<
Precisão formântica		>	>	>	<	>
Intensidade						
Média	< √	< √	>?	>>?	<< √	> √
Extensão	< =	>			<	
Variabilidade	<	>			<	
Parâmetros Espectrais						
Extensão da Frequência	>	>	>	>>	>	>>
Energia em Frequência alta	<	<> √	>	>	<>	>> √
Ruído espectral					>	
Duração						
Taxa de elocução	<?	> √			< √	>
Tempo de transição	>	>			>	<

Fonte: Banse, Scherer (1996) reproduzido de Scherer et al., (2003). Legenda: > aumento; < diminuição. Símbolos duplos indicam tendência na direção prevista aumentada. Dois símbolos em direção oposta referem-se a resultados de análise conflitantes, em termos de influência dos parâmetros na classificação das emoções veiculadas pelos tipos de vozes; (√) resultado confirmado; (?) resultado não confirmado. In: VIOLA 2008.

Quadro 2. Os parâmetros acústicos das emoções descritos por Scherer (1986) e confirmado por Banse e Scherer (1996) e revisto por Viola (2006, 2008).

	preocupação	medo	irritação	fúria	tédio	vergonha
	ansiedade	terror	raiva	ódio	indiferença	culpa
Frequência fundamental						
Perturbação		>		>		
Médio	>?	>>√	<>√	<>	<√	>?
Extensão		>>	<	>>		
Variabilidade		>>?	<	>>√		
Contorno	>	>>	<	=		>
Regularidade da inflexão		<		<	>	
Formantes						
F1 médio	>	>	>	>	>	>
F2 médio	<	<	<	<	<	<
F1 largura da banda	<	<<	<<	<<	<	<
Precisão formântica	>	>	>	>		>
Intensidade						
Média		>√	>√	>>√	<>	
Extensão		>	>	>		
Variabilidade		>		>		
Parâmetros Espectrais						
Extensão da Frequência		>>	>	>	>	
Energia em frequência alta	>?	>>	>>	>>√	<>	>
Ruído espectral						
Duração						
Taxa de elocução		>>√		>√		
Tempo de transição		<		<		

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

Adotamos neste trabalho a valiosa contribuição de Viola (2006, 2008) para a descrição e os estudos das emoções e da prosódia, a seguir vemos as emoções de raiva, medo, tristeza, desgosto ou aversão, ansiedade, nervosismo e preocupação, alegria, afeto e ternura e surpresa e a descrição dos parâmetros acústicos nelas envolvidos:

Raiva: f_0 alto, grande variação de f_0 , aumento na extensão de f_0 , grande diferença entre energia em frequências altas e baixas, contornos descendentes de f_0 , taxa de elocução geralmente aumentada (PITTAM, SCHERER, 1993; MURRAY, ARNOTT, 1993; SCHERER, 2003; LAUKKA, 2004) vogais tendem a ser articuladas com maior abertura de boca, o que leva a valores altos de F1 (MURRAY, ARNOTT, 1993), consoantes têm a fase de fechamento mais claramente definida, voz imperfeita e sopro, articulação muito tensa (MURRAY, ARNOTT, 1993), poucas pausas e *loudness* é aumentado (LAUKKA, 2004). Segundo Murray, Arnot (1993) a contração espasmódica gera voz estrangulada em conjunto com solturas súbitas, como explosão de voz.

Medo: aumento de f_0 médio e na extensão de f_0 (PITTAM, SCHERER, 1993; MURRAY, ARNOTT, 1993; SCHERER, 2003; LAUKKA, 2004). Fónagy (1978 apud MURRAY, ARNOTT, 1993) relata aumento de nível de *pitch* com redução dos intervalos melódicos. A taxa de elocução é aumentada, segundo Laukka (2004). A voz é irregular por alteração respiratória e a articulação melhor definida (MURRAY, ARNOTT, 1993). A intensidade é baixa, exceto no pânico e há muita variabilidade na intensidade vocal (LAUKKA, 2004).

Tristeza: os achados são convergentes: média de f_0 baixa, diminuição na variabilidade e da extensão de f_0 , os contornos de f_0 são descendentes. Há evidência de que a energia de frequência alta e a taxa de elocução diminuem (PITTAM, SCHERER, 1993; MURRAY, ARNOTT, 1993; SCHERER, 2003; LAUKKA, 2004). Intensidade baixa (FÓNAGY, 1983; SCHERER, 2003; LAUKKA, 2004); baixa variabilidade da intensidade; muitas pausas (LAUKKA, 2004) e irregulares (MURRAY, ARNOTT, 1993). As formas mais brandas de tristeza foram mais estudadas do que as formas mais excitadas, como o desespero (PITTAM, SCHERER, 1993). No tédio, Scherer (2003) relata f_0 baixo, intensidade baixa, taxa de elocução lenta. Chung (2000) encontrou na expressão de aflição (é uma forma de tristeza) entre locutores coreanos, vibrações glotais irregulares e retardadas na parte final do enunciado. Murray, Arnot (1993) descrevem baixo *pitch* médio, extensão de *pitch* estreita,

taxa de elocução lenta pela alta quantidade de pausas e alongamentos. Fónagy (1983) descreve a lamentação como uma reprodução da ação de chorar realizada por elevação da voz em intervalos regulares de meio tom.

Desgosto ou aversão: os resultados para a aversão tendem a ser inconsistentes, apresentando aumento ou abaixamento no contorno de f0 (PITTAM, SCHERER, 1993; MURRAY, ARNOTT, 1993); f0 médio baixo, variabilidade e extensão de f0 restrita, contornos descendentes de f0, precisão articulatória, taxa de elocução lenta (SCHERER, 2003 ; LAUKKA, 2004) e muitas pausas (LAUKKA, 2004).

Ansiedade, nervosismo e preocupação: alto nível de ativação sustenta as evidências de aumento de f0 médio, extensão de f0 e energia em alta frequência. Taxa de locução rápida (PITTAM, SCHERER, 1993; SCHERER, 2003).

Alegria: essa é uma das poucas emoções positivas estudadas. Consistente com o nível elevado da excitação que se pode esperar, há uma forte convergência dos achados com aumento significativo no contorno de f0, na extensão de f0, na variabilidade de f0 e no contorno de energia. Há alguma evidência para um aumento de energia em alta frequência e da taxa de locução (PITTAM, SCHERER, 1993; MURRAY, ARNOTT, 1993 ; SCHERER, 2003; LAUKKA, 2004). Taxa de articulação rápida, intensidade média para alta com grande variabilidade (LAUKKA, 2004). Chung (2000) encontrou contorno ascendente-descendente sobre a última sílaba do enunciado que particularmente é alongado.

Afeto e ternura: segundo Fónagy (em 1983 e FÓNAGY, MAGDICS, 1963 citado por MURRAY, ARNOTT, 1993) a alta regularidade da curva melódica está estritamente relacionada à expressão de emoções carinhosas. O padrão melódico remete a um contorno descendente de f0 em vez de variações bruscas (ocorrência de variações de f0 em intervalos temporais curtos, formando picos espaçados), ocorrem variações mais graduais que formam contornos ondulados, que finalizam em nível acima ao do f0 de base, por conta da pouca extensão de f0. A *loudness* é reduzida, a articulação é branda, há ausência de tensão na glote e uma discreta ressonância nasal em sílabas acentuadas e longas torna-se audível e a voz soa "cheia" (projetada). Outros autores encontraram do já especificado acima *pitch* baixo, taxa de elocução lenta (MURRAY, ARNOTT, 1993 ; LAUKKA, 2004) e ausência de ataques vocais bruscos (LAUKKA, 2004).

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

(VIOLA, 2006, p. 57-59)

Os trabalhos empíricos abordaram as emoções por meio das expressões faciais, da postura do corpo, dos gestos e das inflexões vocais específicas a cada emoção. Os achados das investigações científicas revelaram as particularidades para compreender a expressividade da fala distinguindo as emoções e os parâmetros vocais específicos para cada uma delas. Ainda, segundo Viola (2006), pistas isoladas não são suficientes para identificar as emoções expressas pelos locutores, mas sim uma combinação delas. Desse modo, concordamos com Scherer (2000) que se fazem necessários uma gama maior de análises e de padrões prosódicos para análise das emoções expressas na fala.

2.1 SPINOZA, AS AFECÇÕES DA ALMA HUMANA

Nada estimo mais, entre todas as coisas que estão em meu poder, do que contrair uma aliança de amizade com os homens que amem sinceramente a verdade.
(SPINOSA, 1973, p. 81)

Para iniciarmos a nossa discussão acerca das emoções e suas caracterizações optamos pela filosofia de Benedictus de Spinoza (2009). O esforço filosófico de Spinoza para tratar da origem e da natureza dos afetos (emoções) encontra-se no livro terceiro da *Ética*. A *Ética, demonstrada segundo a ordem geométrica*, é dividida em cinco volumes: livro primeiro – *Deus*; livro segundo – *A natureza e a origem da mente*; livro terceiro – *A origem e a natureza dos afetos*; livro quarto – *A servidão humana e a força dos afetos*; livro quinto – *A potência do intelecto ou a liberdade humana*. Para efeito deste trabalho, apenas nos deteremos no livro terceiro, pois nele o filósofo considera sobre a origem, a natureza e as acepções acerca das afecções humanas (emoções), embora todos os cinco livros da *Ética* concorram para uma compreensão mais larga da filosofia de Spinoza.

O que Spinoza considera como *affectus* (afecções) é aquilo que designaríamos como emoções ou sentimentos (ABBAGNANO, 1998). As emoções são entendidas por Spinoza como afecções ou como uma ação, isto é, são as duas faces de uma mesma moeda. Tanto a impotência da alma humana, como a superação desta impotência, que quando vencida transforma-se em ideias claras e distintas dizem respeito aos afetos. A emoção "que é uma afecção, cessa de sê-lo, assim que dela formamos ideia clara e distinta". Uma vez que é uma paixão, enquanto *affectus*, mas é uma ação, quando dela temos o entendimento, nesse caso, essa ideia se distingue só racionalmente da emoção e se refere só à mente ou à razão; assim, deixa de ser uma afecção, para ser uma ação. (ABBAGNANO, 1998)

No prefácio do livro terceiro da *Ética*, Spinoza refere sobre o método pelo qual trata da natureza e virtude dos afetos, ele diz: "considerarei as ações e os apetites humanos exatamente como se fossem uma questão de linhas, de superfícies ou de corpos". (SPINOZA, 2009)

Spinoza afirma que “por afeto compreende as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções”. Ainda explica o filósofo: “assim, podemos ser causa adequada de alguma dessas afecções e por afeto compreendo então uma ação; em caso contrário, uma paixão”.

Portanto, em Spinoza (2009), o corpo humano pode ser afetado de diversas maneiras, que fazem com que sua potência de agir seja aumentada ou diminuída ou, ao contrário, pode ser atingido por afecções que não aumentam e nem diminuem sua potência de agir. O corpo humano pode sofrer muitas mudanças sem, contudo deixar as impressões ou traços dos objetos. A mente humana age em determinado momento, mas em outro padece, quando age tem ideias adequadas, quando padece tem ideias inadequadas. Essas ideias inadequadas pelas quais a mente humana padece são efeitos das afecções, uma vez que a mente humana não age. (SPINOZA, 2009)

Todo ser tende a lutar para permanecer na existência, mas sua força existencial, chamada de *conatus*⁴, pode variar, ora levada pela alegria ora pela tristeza, de maneira a aumentar ou diminuir o *conatus*. Alegria, tristeza e desejo são as afecções primárias das quais derivam ou variam todas as demais afecções. A esse respeito assim considera Chauvi (1995):

O desejo realizado aumenta nossa força para existir e pensar. Chama-se *alegria*, definida por Espinosa como o sentimento que temos de que nossa capacidade de existir aumenta, chamando-se *amor* quando atribuímos esse aumento a uma causa externa (o objeto do desejo). O desejo frustrado diminui nossa força para existir e pensar. Chama-se *tristeza*, definida por Espinosa como o sentimento que temos de que nossa capacidade de existir diminui,

⁴ “Termo latino que significa esforço de, ou esforço para; na filosofia do século XVII, é usado a partir da nova física que, ao apresentar o princípio da inércia (um corpo permanece em movimento ou em repouso se nenhum outro corpo atuar sobre ele modificando seu estado), torna possível a de que todos os seres do universo possuem a tendência natural e espontânea à autoconservação e se esforçam para permanecer na existência”. (CHAUI, 1995, p. 106)

chama-se *ódio*, se consideramos essa diminuição existencial um efeito proveniente de uma causa externa (o objeto de desejo).

De acordo com Spinoza, a essência do homem é o desejo que o move. Por muitos séculos houve a crença de que a razão seria a essência do homem, isso devido à tradição ter atribuído à razão um império sobre as paixões. Como se o voluntarismo⁵ governasse as ações humanas, e a vontade e a razão tivessem total controle sob tudo. Na vida cotidiana constatamos justamente o contrário, quando fazemos algo, não o fazemos por pura deliberação de nossa vontade e de nossa razão, mas sim movidos por impulsos que se mostram eficientes em conduzir nossas ações, somos movidos pelas paixões. Dessa maneira, resulta que uma paixão só pode ser vencida por outra paixão que lhe seja contrária e mais forte (CHAUI, 1995). Então, a liberdade humana está para a compreensão da natureza e da força dessas afecções, para aprender a superá-las é preciso de ideias inadequadas (afecções) ter ideias adequadas (ações), ou seja, pensar e agir, e não somente padecer.

[...] a ética não é senão o movimento de reflexão, isto é, o movimento de interiorização no qual a alma interpreta seus afetos e as afecções de seu corpo, destruindo as causas externas imaginárias e descobrindo-se e a seu corpo como causas reais dos apetites e desejos. A possibilidade da ação reflexiva da alma encontra-se, portanto, na estrutura da própria afetividade: é o desejo de alegria que a impulsiona rumo ao conhecimento e à ação. Pensamos e agimos não contra os afetos, mas graças a eles. (CHAUI, 1995)

Para um melhor esclarecimento sobre as emoções em Spinoza, temos a seguir as considerações do filósofo italiano Nicola Abbagnano (1998) sobre o tema:

⁵ *Voluntarismus*, termo criado pelo filósofo e sociólogo alemão Ferdinand Tönnies (1855-1936) a partir do latim *voluntarius* 'que age por vontade própria' < latim *voluntas, átis* 'vontade' + suf. *-ismus* '-ismo'.

Segundo Spinoza, as emoções derivam do esforço (*conatus*) da mente em perseverar no próprio ser por um período indefinido. Esse esforço chama-se *vontade* quando se refere só à mente: chama-se desejo (*appetitus*) quando se refere à mente e ao corpo (*Ética*, III, 9 e, scol.). O desejo é assim a emoção fundamental. A eles estão ligadas as outras duas emoções primárias, alegria e dor; a alegria é a emoção graças à qual a mente sozinha ou unida ao corpo eleva-se para uma perfeição maior; e a dor é a emoção graças à qual a mente desce para uma perfeição menor (*Ética*, III, 11, scol.). O amor e o ódio são, apenas a alegria e a dor acompanhadas da ideia de suas causas externas; assim, quem ama esforça-se necessariamente por manter consigo e conservar a coisa amada, e quem odeia esforça-se por afastar e destruir a coisa odiada (*Ética*, III, 13, scol.). Nessas observações, as emoções são vinculadas ao esforço da mente e do corpo para a perfeição; na verdade, para Spinoza corpo e mente são duas manifestações da Substância, são eternas como a Substância; portanto, não podemos ser realmente ameaçados por nada, de tal sorte que as emoções não podem ser a advertência dessa ameaça. Donde o pouco peso que o medo e a esperança têm na análise de Spinoza. Ambas as emoções são relacionadas com o amor e o ódio (*Ética*, III, 18, scol. 2) e atribuídas a “causas acidentais” (*Ética*, III, 50). De resto, todas as emoções, enquanto afeições ou modificações passivas (*passiones*), estão destinadas a desaparecer como tais, pois são idéias confusas destinadas a tornar-se ideias distintas; uma vez ideias distintas, deixam de ser afeições (*ética*, V, 3) para tornar-se ideias *sub specie aeternitatis*, na ordem geométrica da substância divina. São, então, determinações da natureza divina e dela devivam (*Ética*, V, 29, scol.). (ABBAGNANO, 1998, p. 314)

No livro terceiro da *Ética*, Spinoza descreve minuciosamente as afecções (ou emoções). A seguir apresentamos nos quadros de três, quatro, cinco, seis, sete, oito nove e dez nos quais indicamos as afecções e os seus conceitos segundo Spinoza (2009): afecções primárias; afecções sem causa determinadas; afecções por alegria ou tristeza; afecções por amor ou ódio; e, afecções por desejo. (SPINOZA, 2009, p. 140-152)

Quadro 3. Afecções primárias.

AFECÇÕES PRIMÁRIAS (SPINOZA, p. 140-152)	
DESEJO	
é a própria essência do homem, enquanto é concebida como determinada em virtude de dada afecção qualquer de si própria, a agir de alguma maneira	
ALEGRIA	TRISTEZA
é passagem do homem de uma perfeição menor para uma perfeição maior; aumenta a potência de agir	é passagem do homem de uma perfeição maior para uma perfeição menor; diminui a potência de agir

Quadro 4. Afecções sem causa determinada.

AFECÇÕES SEM CAUSA DETERMINADAS (SPINOZA, p. 140-152)	
ADMIRAÇÃO	DESPREZO
é a imaginação de alguma coisa à qual a mente se mantém fixada porque essa imaginação singular não tem qualquer conexão com as demais	é a imaginação de alguma coisa que toca tão pouco a mente que esta, diante da presença dessa coisa, é levada a imaginar mais aquilo que a coisa não tem do que aquilo que ela tem

Quadro 5. Afecções por alegria ou tristeza.

AFECÇÕES POR ALEGRIA OU TRISTEZA (SPINOZA, p. 140-152)	
AMOR	ÓDIO
é uma alegria acompanhada de uma causa exterior	é uma tristeza acompanhada de uma causa externa
ATRAÇÃO	AVERSÃO
é uma alegria acompanhada de uma coisa que, por acidente é causa de alegria	é uma tristeza acompanhada da ideia de uma coisa que, por acidente, é causa de tristeza
ADORAÇÃO	ESCÁRNIO
é o amor por aquele que admiramos	é uma alegria que surge por imaginarmos que há algo que desprezamos na coisa que odiamos
ESPERANÇA	MEDO
é uma alegria instável, surgida da ideia de uma coisa futura ou passada, de cuja realização temos alguma dúvida	é uma tristeza instável, surgida da ideia de uma coisa futura ou passada, de cuja realização temos alguma dúvida
SEGURANÇA	DESESPERO
é uma alegria surgida da ideia de uma coisa futura ou passada, da qual foi afastada toda causa de dúvida	é uma tristeza surgida da ideia de uma coisa futura ou passada, da qual foi afastada toda causa de dúvida

Quadro 6. Afecções por alegria ou tristeza.

AFECÇÕES POR ALEGRIA OU TRISTEZA (SPINOZA, p. 140-152)	
GÁUDIO é uma alegria acompanhada da ideia de uma coisa passada que se realizou contrariamente ao esperado	DECEPÇÃO é uma tristeza acompanhada da ideia de uma coisa passada que se realizou contrariamente ao esperado
SATISFAÇÃO CONSIGO MESMO é uma alegria que surge porque o homem considera a si próprio e sua potência de agir	HUMILDADE é uma tristeza que surge porque o homem considera a sua impotência ou debilidade
GLÓRIA é uma alegria acompanhada da ideia de alguma ação nossa que imaginamos ser elogiada pelos outros	VERGONHA é uma tristeza acompanhada da ideia de alguma ação nossa que imaginamos ser desaprovada pelos outros
	COMISERAÇÃO é uma tristeza acompanhada da ideia de um mal que atinge um outro que imaginamos ser nosso semelhante
	ARREPENDIMENTO é uma tristeza de uma ação que acreditamos ter praticado por uma livre decisão da mente

Quadro 7. Afecções por amor ou tristeza.

AFECÇÕES POR AMOR OU TRISTEZA (SPINOZA, p. 140-152)	
SOBERBA consiste em fazer de si mesmo, por amor próprio uma estimativa acima da justa	REBAIXAMENTO consiste em fazer de si mesmo, por tristeza uma estimativa abaixo da justa

Quadro 8. Afecções por amor ou ódio.

AFECÇÕES POR AMOR OU ÓDIO (SPINOZA, p. 140-152)	
CONSIDERAÇÃO consiste em, por amor , ter sobre alguém uma opinião acima da justa	DESCONSIDERAÇÃO consiste em, por ódio , ter sobre alguém uma opinião abaixo da justa
RECONHECIMENTO é o amor por alguém que fez bem a um outro	INDIGNAÇÃO é o ódio por alguém que fez mal a um outro
MISERICÓRDIA é o amor à medida que o homem de tal maneira que se enche de Gaudio com o bem de um outro e, contrariamente, se entristece com o mal de um outro	INVEJA é o ódio à medida que afeta o homem de tal maneira que ele se entristece com a felicidade de um outro e, contrariamente, se enche de Gaudio com o mal de um outro

Quadro 9. Afecções por desejo.

AFECÇÕES POR DESEJO (SPINOZA, p. 140-152)
<p style="text-align: center;">SAUDADE</p> <p>é o desejo, ou seja, o apetite por desfrutar de uma coisa, intensificada pela recordação dessa coisa e, ao mesmo tempo, refreado pela recordação de outras coisas, as quais excluem a existência da coisa apetecida</p>
<p style="text-align: center;">EMULAÇÃO</p> <p>é o desejo de uma coisa que se produz em nos por imaginarmos que outros tenham os mesmos desejos</p>
<p style="text-align: center;">AGRADECIMENTO OU GRATIDÃO</p> <p>é o desejo ou empenho de amor pelo qual nos esforçamos por fazer bem a quem com igual afeto de amor, nos fez bem</p>
<p style="text-align: center;">BENEVOLÊNCIA</p> <p>é o desejo de fazer bem àquele por quem temos comiseração</p>
<p style="text-align: center;">IRA</p> <p>é o desejo que nos incita por ódio a fazer mal a quem odiamos</p>
<p style="text-align: center;">VINGANÇA</p> <p>é o desejo que nos impele a fazer mal a quem, por ódio recíproco, a fazer mal a quem com igual afeto, nos causou dano</p>
<p style="text-align: center;">CRUELDADE OU SEVICIA</p> <p>é o desejo que impele alguém a fazer mal a quem amamos ou por quem sentimos comiseração</p>

Quadro 10. Afecções por desejo.

AFECÇÕES POR DESEJO (SPINOZA, p. 140-152)
<p style="text-align: center;">TEMOR</p> <p>é o desejo de evitar, mediante um mal menor, um mal maior, que tememos</p>
<p style="text-align: center;">AUDÁCIA</p> <p>é o desejo pelo qual alguém é incitado a fazer algo arriscado ao qual seus semelhantes temem se expor</p>
<p style="text-align: center;">PAVOR</p> <p>diz-se daquele cujo desejo de evitar um mal é refreado pela admiração pelo mal que teme</p>
<p style="text-align: center;">CORTESIA E A POLIDEZ</p> <p>é o desejo de fazer o que agrada aos homens e deixar de fazer o que lhes desagrade</p>
<p style="text-align: center;">AMBIÇÃO</p> <p>é o desejo imoderado de glória</p>
<p style="text-align: center;">GULA</p> <p>é o desejo imoderado pelos prazeres da mesa ou também o amor por esses prazeres</p>
<p style="text-align: center;">EMBRIAGUES</p> <p>é o desejo imoderado e o amor pela bebida</p>
<p style="text-align: center;">AVAREZA</p> <p>é o desejo imoderado e o amor por riquezas</p>
<p style="text-align: center;">LUXÚREIA</p> <p>é o desejo e amor imoderado pela conjunção dos corpos</p>

2.2 O ATO TEATRAL: MATERIALIDADE FÔNICA E EXPRESSÃO PELAS PAUSAS E PELO RITMO

O ato teatral é construído na intenção de transmitir emoções, seu sucesso reside no amadurecimento do ator e no trabalho exaustivo na busca da entoação, das pausas e das emoções certas. Assim sendo, para a condução deste trabalho de mestrado, vale salientar a construção da expressividade oral e da interpretação teatral pelos testemunhos e opiniões do locutor-ator profissional sujeito desta pesquisa. Em nosso caso, esse levantamento pode ser feito a partir das entrevistas cedidas pelo locutor-ator.

Em Guzik (1998), o locutor-ator explica, por meio de um comentário que fez sobre a atuação de Dulcina⁶, de que o ator pode transmitir o que quiser à plateia, e que atriz Dulcina possuía o sentido de ritmo e da pausa. Ele também considera que o ator é dono da palavra e que esta descoberta foi a maior de sua carreira, a esse respeito diz o locutor-ator:

[...] o ator é dono das palavras. Que elas nunca podem tolhê-lo e que faz com elas o que quiser. Foi uma grande descoberta, fundamental em minha carreira, que apenas se iniciava (Guzik 1998).

Ainda falando acerca do ritmo e da pausa, o locutor-ator testemunha, numa passagem belíssima de sua entrevista para Guzik, que um dos momentos inesquecíveis para ele no

⁶ Dulcina de Moraes (Valença, R.J. 1908 – Brasília, D.F. 1996). Atriz e intérprete de estilo próprio que atravessou cinco décadas de montagens sucessivas, três delas à frente de sua companhia, tornando-se um "monstro sagrado" do teatro brasileiro. Na década de 1950, cria a Fundação Nacional de Teatro, uma das primeiras escolas de formação em teatro no país. Para maiores detalhes ver: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=866>. Acesso em: 13 mar. 2010.

teatro diz respeito a uma pausa feita por Guarnieri, na peça *Ponto de Partida*⁷. Quando este fazia uma pausa, olhava para a plateia e dizia a fala final da peça. O locutor-ator afirma “era um instante em que ele atingia a perfeição na interpretação. Comovente”.

A pausa e o ritmo são duas forças motoras para a construção de uma boa interpretação, sendo esta interpretação aquela que impacta o interlocutor pelo prazer estético de uma locução expressiva. Nesse sentido, para o locutor-ator, se o ator se expressa bem, ele insere pausas e faz ritmos diferentes na frase para causar interesse no auditório. Autran pondera que “o ator monocórdio é muito chato... é muito chato ouvir uma frase inteira no mesmo tom de voz, no mesmo ritmo. Esta é uma questão apenas de saber ou não saber representar” (VIOLA, 2006). Assim, o trabalho do ator é, portanto, o da recriação constante, nele é sempre necessário buscar a melhor forma para impressionar o público. O locutor-ator, na entrevista a Guzik, ainda considera sobre esse tema:

[...] há um exercício muito útil para os alunos de teatro que consiste em dar uma frase qualquer, banal, para que eles a digam com vários sentidos e emoções diferentes. É uma frase nova aprendida no momento e em geral os alunos se saem bem. Mas quando se trata de um texto que já foi discutido à exaustão e decorado fica mais difícil. A tendência de noventa por cento dos atores é repeti-la sempre da mesma forma. Quebrar essa forma que virou uma fôrma foi uma vitória. Minha vitória se completou quando Décio de Almeida Prado escreveu sobre a *Antígone* de Anouilh: “Paulo Autran consegue passar autoridade sem erguer a voz”. (GUZIK, 1998, p. 69)

Na locução de poemas e textos em prosa, o labor do ator consiste em encontrar a melhor forma da expressão que sempre deve partir da observação do texto, uma vez que este é o

⁷ *Ponto de Partida*, do ator e diretor Gianfrancesco Guarnieri, é um dos marcos do teatro de resistência, movimento teatral que se coloca contra o regime militar de 1964 e em contraposição ao ambiente gerado pelo AI-5 e, conseqüentemente, à censura que vigora a partir de então no Brasil. “Faz parte de um conjunto de peças que enfoca a repressão à luta armada e a supressão da liberdade, muitas vezes apelando para episódios históricos ou situações simbólicas e alegóricas”. Disponível em: <http://sagradocacete.wordpress.com/2009/06/20/ponto-de-partida-gianfrancesco-guarnieri/>. Acesso em: 12 de dez. 2009, às 21 horas.

patrono, é aquele que guia, o texto pede, o ator realiza o imperativo textual, a quem sua voz serve.

Indagado por Guzik a respeito do desafio para compor o papel de *Otelo* de Shakespeare, o locutor-ator lhe diz que tudo era desafio e que lhe era exigido um grande esforço; comenta que *Antígona*, de Sófocles, que havia feito sob a direção de Celi, exigia um poder vocal muito grande tal qual Shakespeare, mas que os dois textos eram por demais diferentes e que um nada tinha a ver como o outro, Shakespeare era mais *palavroso*, Sófocles, uma pedra, Shakespeare uma escultura deslumbrante, mais detalhado psicologicamente.

A respeito da interpretação do locutor-ator do *Otelo* de Shakespeare, Celi afirmou que “o momento em que Paulo Autran gritava: ‘Desdêmona, Desdêmona’ depois que ela estava morta, foi um dos momentos mais bonitos” que tinha visto em teatro, o locutor-ator diz: “fiquei comovido”. (GUZIK, 1998, p. 81)

Falando sobre o espetáculo *Quadrante*⁸, Autran pondera que não há melhor exercício para o ator do que interpretar um texto só para ser lido (poemas e prosa), pois requer outro tipo esforço, pois tem a questão do ritmo e de como transmiti-lo ao vivo para o público. Assim, o locutor-ator afirma que “a valorização da palavra é diferente da de um diálogo. O diálogo é escrito para ser dito, e aquele texto não” (GUZIK, 1998, p. 126). Nesse sentido o apreço pelas obras poéticas, prosa e peças, por exemplo, é essencial para o ator de teatro. Na locução dessas obras o locutor-ator afirma valorizar os sentidos de cada texto.

O locutor-ator, quando indagado sobre a composição de uma personagem, responde em entrevista a Viola (2006), que no momento de criá-la a última coisa que faz é pensar na voz. Nessa tarefa, ele leva em consideração “um todo: fisicamente, se tem um tique, (...) preocupa-se em dar vida de forma intuitiva para aquilo que ele imagina que seja a personagem” que vem do texto e que a estuda pelo texto. Quanto à voz, o ator afirma que nunca pensa em vozes diferentes. (VIOLA, 2006, p. 91)

⁸ Segundo Paulo Autran, *Quadrante* não é um monólogo apesar de o fato de ele ser o único ator no palco, mas uma junção de vários escritos literários, em prosa e poesia, um show. (GUZIK, 1998, p. 125-126)

Para o locutor-ator a imaginação é importante para a construção da interpretação e da locução, se o ator possuir mais cultura, mais inteligência, a imaginação tem um referencial muito maior (VIOLA 2006). De acordo com o locutor-ator, os materiais com que o ator trabalha são a imaginação e a sensibilidade, dessa maneira, ele afirma:

Um ator sem imaginação é a coisa pior que pode acontecer. Quando é incapaz de imaginar uma situação, de imaginar de como é aquele homem aquela mulher que está fazendo, ele... jamais poderá fazer bem! Acho muita graça quando vejo atores que vão fazer um louco e se internam em um hospício, não sei quanto tempo, para estudar como é o louco. [...] Eu acho que o ator não precisa disso. Ele cria. O louco que nós temos dentro de nós é muito mais verossímil para a platéia do que o louco que a gente vai estudar, observar no hospício. (GUZIK, 1989, p. 154)

O locutor-ator durante toda sua vida foi um leitor inveterado, leu todos os grandes autores russos, franceses, sua primeira paixão literária foi José de Alencar, sendo este seguido por Machado de Assis. Em uma vinheta de uma TV pública brasileira, o locutor-ator aparece Autran dizendo que quando era mais jovem, quando estava a ler, se colocava a chorar de emoção, quando lia certos autores. Era um homem sensibilizado pelas boas obras literárias. Com certeza foi esse feliz encontro desse maravilhoso ator com a poesia e a prosa que nos legou locuções e interpretações dignas de importantes textos da literatura brasileira.

3. METODOLOGIA

Nesse trabalho, para explorar questões sobre a expressividade da fala, seguimos a metodologia de pesquisas em Fonética Acústica Experimental que utiliza instrumentos tecnológicos que possibilitam apreender a fala como objeto de estudo. Ainda, a Fonética Acústica Experimental abre espaço para a investigação da produção e da percepção da fala, para aplicações para o ensino e a pronúncia de línguas estrangeiras, para os estudos acerca das patologias de fala, para os distúrbios de comunicação, sendo instrumental teórico e prático para os estudos das ciências da fala e da linguagem em geral.

Para Celdran (1991), o método experimental é um procedimento científico por natureza, uma vez que favorece a descoberta de causas de um determinado fato e o expressa por meio de leis. Seguindo o método experimental, procuramos estabelecer um problema a ser observado, (compreender quais estratégias da prosódia estariam a serviço da expressividade da fala, em outras palavras, como uma locução provocaria ganhos de sentidos em um poema), uma hipótese (os parâmetros acústicos de duração e f_0 , e as pausas corroborariam para uma locução expressiva), a coleta de dados, a análise de dados e a interpretação de dados.

3.1 *CORPUS*

A escolha do poema recaiu sobre “Caso do vestido” de Carlos Drummond de Andrade, pois é uma narrativa em versos com conteúdo dramático, que se reveste de interesse à investigação da expressividade da fala. “Caso do vestido” de Drummond assemelha-se a uma tragédia, é um poema que tem por tema o amor e a desilusão amorosa, em seus encontros e desencontros. Sua narrativa ocorre a partir do questionamento acerca de um vestido num prego na parede. O poema é estruturado em versos e apresenta características de um ato teatral, com cenário, figurino, personagens em monólogos e diálogos, começo, meio e fim, distribuídos ao longo dos seus 150 versos em 75 estrofes dísticas, isto é, de dois versos. Portanto, o *corpus* deste trabalho compreende a locução do poema “Caso do vestido” do poeta Carlos Drummond de Andrade, sexta faixa do CD *Carlos Drummond de Andrade por Paulo Autran*, da Coleção Poesia Falada. Vol. 13. Idealizado e Produzido por Paulinho Lima. Ind. Bras. Luz da Cidade Produções Artísticas, de 1999⁹.

⁹ O décimo terceiro volume, *Carlos Drummond de Andrade Por Paulo Autran*, foi lançado ao final de 1999, pela Luz da Cidade Produções Artísticas, sendo esta a segunda vez que o produtor Paulinho Lima convidara Paulo Autran para fazer a gravação de leitura de poesia para a coleção Poesia falada. (OLIVEIRA, 2002).

3.1.1 Poema “Caso do vestido” de Carlos Drummond de Andrade.

Nossa mãe, o que é aquele
vestido, naquele prego?

Minhas filhas, é o vestido
de uma dona que passou.

Passou quando, nossa mãe?
Era nossa conhecida?

Minhas filhas, boca presa.
Vosso pai evém chegando.

Nossa mãe, dizei depressa
que vestido é esse vestido.

Minhas filhas, mas o corpo
ficou frio e não o veste.

O vestido, nesse prego,
está morto, sossegado.

Nossa mãe, esse vestido
tanta renda, esse segredo!

Minhas filhas, escutai
palavras de minha boca.

Era uma dona de longe,
vosso pai enamorou-se.

E ficou tão transtornado,
se perdeu tanto de nós,
se afastou de toda vida,
se fechou, se devorou,

chorou no prato de carne,
bebeu, brigou, me bateu,

me deixou com vosso berço,
foi para a dona de longe,
mas a dona não ligou.
Em vão o pai implorou.
Dava apólice, fazenda,
dava carro, dava ouro,
beberia seu sobejo,
lamberia seu sapato.
Mas a dona nem ligou.
Então vosso pai, irado,
me pediu que lhe pedisse,
a essa dona tão perversa,
que tivesse paciência
e fosse dormir com ele...
Nossa mãe, por que chorais?
Nosso lenço vos cedemos.
Minhas filhas, vosso pai
chega ao pátio. Disfarçemos.
Nossa mãe, não escutamos
pisar de pé no degrau.
Minhas filhas, procurei
aquela mulher do demo.
E lhe roguei que aplacasse
de meu marido a vontade.
Eu não amo teu marido,
me falou ela se rindo.
Mas posso ficar com ele
se a senhora fizer gosto,
só pra lhe satisfazer,
não por mim, não quero homem.

Olhei para vosso pai,
os olhos dele pediam.

Olhei para a dona ruim,
os olhos dela gozavam.

O seu vestido de renda,
de colo mui devassado,
mais mostrava que escondia
as partes da pecadora.

Eu fiz meu pelo-sinal,
me curvei... disse que sim.

Sai pensando na morte,
mas a morte não chegava.

Andei pelas cinco ruas,
passei ponte, passei rio,
visitei vossos parentes,
não comia, não falava,
tive uma febre terçã,
mas a morte não chegava.

Fiquei fora de perigo,
fiquei de cabeça branca,
perdi meus dentes, meus olhos,
costurei, lavei, fiz doce,
minhas mãos se escalavraram,
meus anéis se dispersaram,
minha corrente de ouro
pagou conta de farmácia.

Vosso pai sumiu no mundo.
O mundo é grande e pequeno.

Um dia a dona soberba
me aparece já sem nada,

pobre, desfeita, mofina,
com sua trouxa na mão.

Dona, me disse baixinho,
não te dou vosso marido,
que não sei onde ele anda.
Mas te dou este vestido,
última peça de luxo
que guardei como lembrança
daquele dia de cobra,
da maior humilhação.

Eu não tinha amor por ele,
ao depois amor pegou.

Mas então ele enjoado
confessou que só gostava
de mim como eu era dantes.

Me joguei a suas plantas,
fiz toda sorte de denço,
no chão rocei minha cara,
me puxei pelos cabelos,
me lancei na correnteza,
me cortei de canivete,
me atirei no sumidouro,
bebi fel e gasolina,
rezei duzentas novenas,
dona, de nada valeu:
vosso marido sumiu.

Aqui trago minha roupa
que recorda meu malfeito
de ofender dona casada
pisando no seu orgulho.

Recebei esse vestido
e me dai vosso perdão.
Olhei para a cara dela,
quede os olhos cintilantes?
quede graça de sorriso,
quede colo de camélia?
quede aquela cinturinha
delgada como feitosa?
quede pezinhos calçados
com sandálias de cetim?
Olhei muito para ela,
boca não disse palavra.
Peguei o vestido, pus
nesse prego da parede.
Ela se foi de mansinho
e já na ponta da estrada
vosso pai aparecia.
Olhou pra mim em silêncio,
mal reparou no vestido
e disse apenas: — Mulher,
põe mais um prato na mesa.
Eu fiz, ele se assentou,
comeu, limpou o suor,
era sempre o mesmo homem,
comia meio de lado
e nem estava mais velho.
O barulho da comida
na boca, me acalentava,
me dava uma grande paz,
um sentimento esquisito

de que tudo foi um sonho,
vestido não há... nem nada.

Minhas filhas, eis que ouço
vosso pai subindo a escada.

(ANDRADE, 1998)

3.2 CARACTERIZAÇÃO DO LOCUTOR

O locutor-ator é um ator profissional com 77 anos, na época da gravação. Este locutor-ator iniciou sua carreira em 1949, com a peça *Um deus dormiu lá em casa*¹⁰, com a qual recebeu o prêmio de melhor ator do ano. Sua história se confunde com a do teatro brasileiro, encenou desde a tragédia grega até os modernos dramas psicológicos. Em entrevista de um famoso diretor de teatro com esse locutor-ator, o diretor de teatro afirma: “nunca vi no Brasil ou fora do Brasil nem um ator, que não precisa necessariamente encarnar o personagem ou estar transmitindo o conteúdo intelectual da peça, ele transmite o conteúdo emocional da peça e todo o resto é um ganho”¹¹.

¹⁰ Espetáculo com os atores Tônia Carrero e Paulo Autran do escritor Guilherme Figueiredo e dirigido por Silveira Sampaio. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=439>. Acesso em 8 de jun. 2010.

¹¹ Entrevista de Gerald Thomas. Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=MVyYy5Jbng>> Acesso em: 25 dez. 2009.

3.3 LEVANTAMENTO DE UNIDADES A SEREM OBSERVADAS

A faixa do poema “Caso do vestido” a ser analisada foi convertida da extensão *.cda* para a extensão *.wav* através do programa *Nero*. A gravação foi arquivada em computador e a análise perceptiva e acústica foi realizada no programa de análise acústica *Praat*, desenvolvido pelos pesquisadores Paul Boersma e David Weenink da Universidade de Amsterdã. Todas as análises foram elaboradas num computador da marca WEBONE, com processador Intel(R) Core(tm)2 Quad CPU 8300 @ 2.50GHz, memória (RAM) 4GB, sistema operacional de 32 bits, Windows 7 Ultimate e HD de 500GB. Pelo fato de a faixa de áudio ter sido extraída de um CD comercial, não houve a necessidade do procedimento de coleta de dados e gravação, como seria comum em trabalhos experimentais em Fonética Acústica.

Neste estudo levamos em conta análises perceptivo-auditiva e fonético-acústica. Na análise perceptivo-auditiva optamos por um estudo preliminar para determinar de que maneira deveríamos abordar o poema. Para isso recorremos a uma escuta acurada da leitura do poema. Assim, após esta escuta, procurou-se identificar emoções expressas a partir da interpretação oral do poema; pela escuta houve também a percepção de que a duração, as pausas e o f_0 tinham um papel importante na construção da expressividade da fala na locução do poema “Caso do vestido” de Carlos Drummond de Andrade. Ainda, consideramos uma análise textual do poema para identificar as afecções (emoções) descritas por Spinoza (2009).

Para a análise quantitativa procedemos à extração de medidas de duração de unidades de vogal a vogal (V-Vs), isto é, unidade mínima de produção e percepção (BARBOSA, MADUREIRA, 1999), às pausas e também à extração do *minimum* e *maximum* do f_0 , quer dizer, da extensão do f_0 , em cada uma das oito partes do poema. Desse modo, todas estas análises foram feitas em todo poema, ao longo dos seus 150 versos.

3.4 PROCEDIMENTOS DE COLETA E EDIÇÃO DE DADOS

Esta unidade da dissertação de mestrado é composta de duas partes: procedimentos de análise fonético-acústicos e procedimentos de análise do poema “Caso do vestido” de Carlos Drummond de Andrade. Quanto aos procedimentos de análise fonético-acústicos: as unidades de análise são as unidades V-Vs (vogal a vogal), as pausas e a extensão de f0 nas oito partes do poema “Caso do vestido”.

3.4.1 EXTRAÇÃO DE DURAÇÕES DAS UNIDADES V-VS

Assim, para a análise Fonético-Acústica do poema “Caso do vestido” as durações de unidades V-Vs foram mensuradas enquanto unidades de vogal a vogal. Essas unidades compreendem extensões de tempo em milissegundos (ms) medidas na forma da onda a partir do primeiro pulso regular de uma vogal até o primeiro pulso regular da próxima vogal. Dentro desta unidade foram inseridas encontros consonantais e pausas. Desse modo, temos no verso “*Era nossa conhecida?*” sete unidades V-Vs, que ficam divididas da seguinte maneira /er/an/oss/ac/onh/ec/id/. A título de exemplo é apresentado na figura 1 que se segue o trecho /er/an/oss/ac/ divididos por barra verticais:

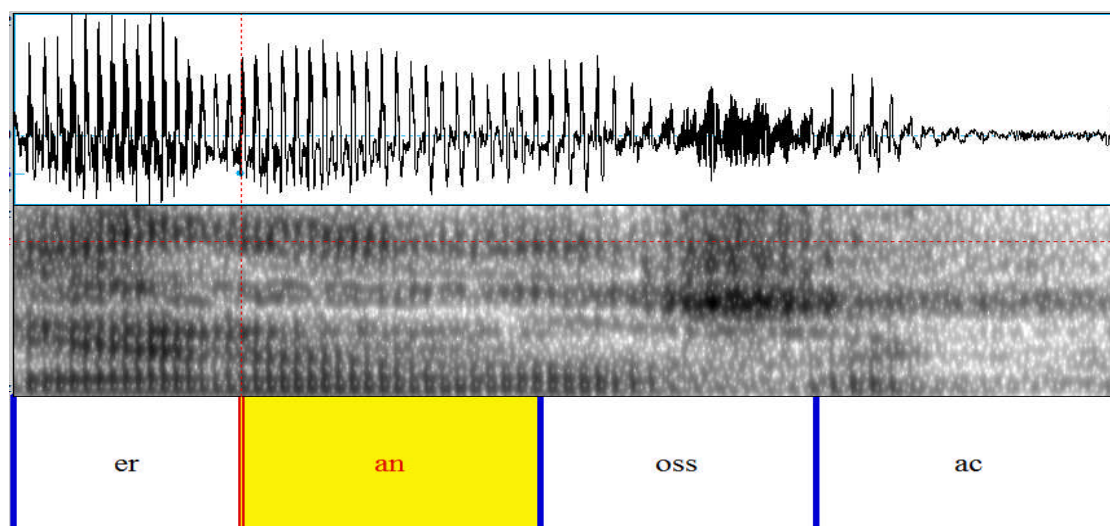


Figura 1. Traçado da forma da onda e espectrograma de banda larga com segmentação das unidades V-Vs do verso “*Era nossa conhecida?*” contendo a segmentação /er/an/oss/ac/.

3.4.2 EXTRAÇÃO DE DURAÇÕES DAS UNIDADES DE PAUSA

Considera-se uma unidade de pausa o tempo transcorrido em milissegundos (ms) em que não haja informação acústica acerca de vogais e/ou consoantes. Se a unidade de pausa ocorre tendo por vizinhança uma plosiva surda, ([p], [t] ou [k]), o tempo de oclusão dessas plosivas são inseridos nas pausas acima de 200 ms, porém se ocorre em contextos diversos a estes, é considerada unidade de pausa valores acima de 60 ms, por exemplo, entre duas vogais, uma vogal e uma lateral.

Na figura 2 que se segue, temos como exemplo um traçado da forma da onda, espectrograma de banda larga com o vocativo do primeiro verso do poema “Caso do vestido” [Nossa mãe (...)], nele uma pausa é inserida na última unidade V-V (/ãepausa/), de modo que a segmentação ocorre dessa maneira: n/oss/am/ãepausa/. Assim, temos:

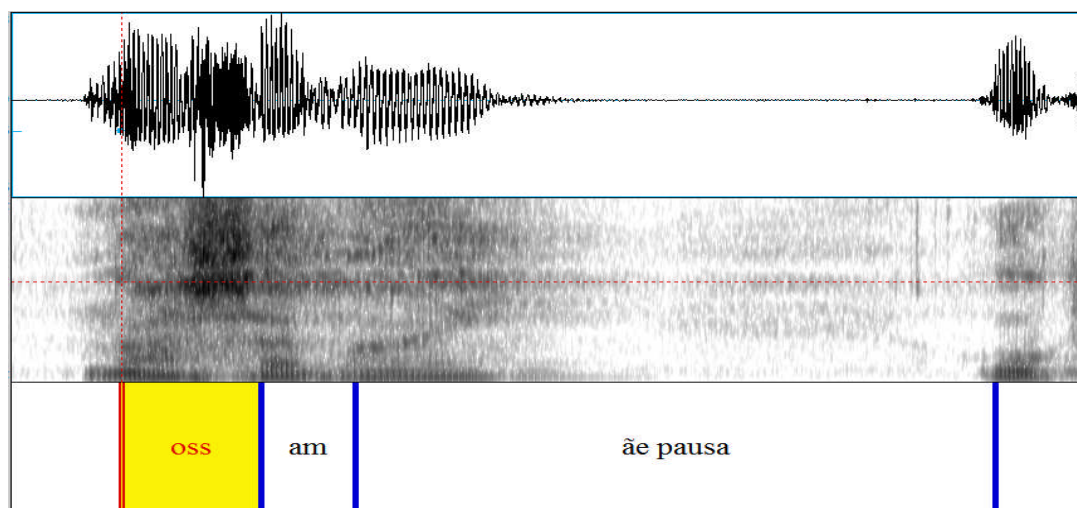
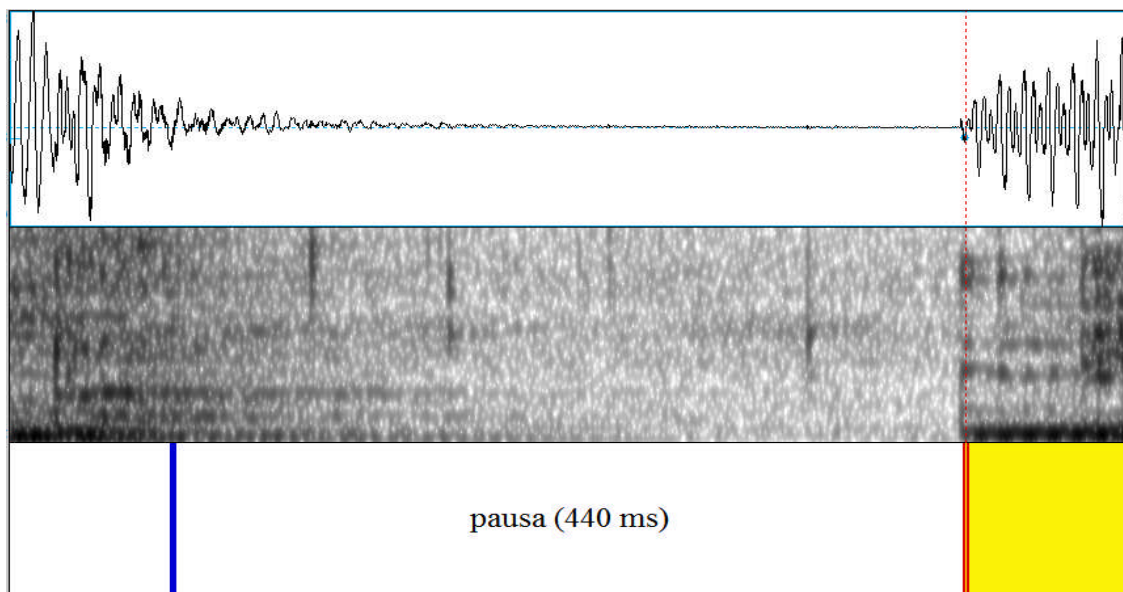


Figura 2. Traçado da forma da onda, espectrograma de banda larga com uma pausa na última unidade V-V: /am/ãepausa/, do vocativo do primeiro verso do poema “Caso do vestido”, “*Nossa mãe*”.

Na figura 3 que se segue, temos a extração da primeira pausa do verso “*Dona, #440 ms# me disse baixinho*”, esta pausa ocorre entre a vogal pós-tônica de *Dona* e o monossílabo *me*. Esta unidade de pausa possui duração de 440 ms:



Na figura 3. Traçado da forma da onda, espectrograma de banda larga e a pausa no verso “Dona, #440 ms# me disse baixinho”.

No quadro 11 que se segue temos medidas de durações de pausas em milissegundos (ms) das duas primeiras estrofes do poema “Caso do vestido” de Carlos Drummond de Andrade.

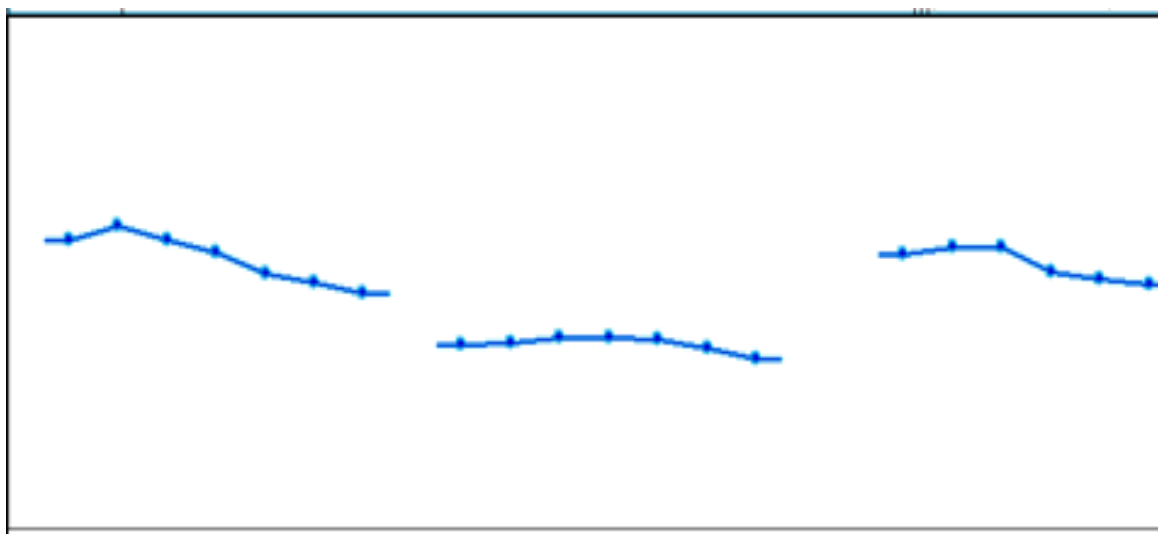
Quadro 11. Pausas medidas em milissegundos (ms) na 1^a. e 2^a. estrofes.

<p>Nossa mãe, #710 ms# o que é aquele vestido, naquele prego? #901 ms#</p>
<p>Minhas filhas, é o vestido de uma dona que passou. #711 ms#</p>

3.4.3 EXTRAÇÃO DOS VALORES DE *MAXIMUM* E DO *MINIMUM* DE *f0*

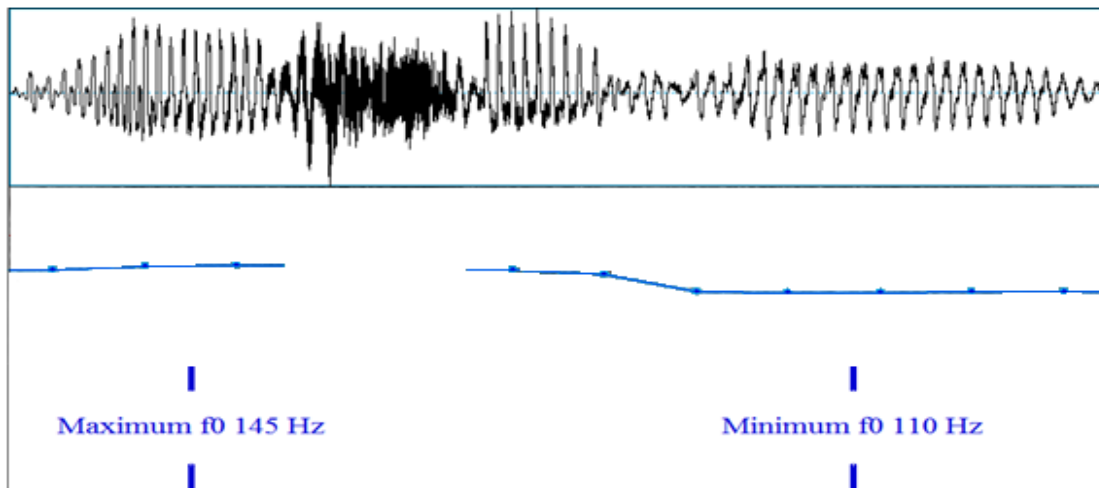
A extensão total da frequência fundamental (*f0* em Hz) é considerada a partir da análise perceptiva do *f0* e da inspeção de dados (análises espectrográficas) do poema. Do contorno de *f0* são extraídos o *maximum pitch* e o *minimum pitch*, ou seja, frequência mais grave e a mais aguda referente a cada verso das oito partes do poema “Caso do vestido”. Esses valores do *maximum* e do *minimum* de *f0* são tabulados no *software Excel* e apreciados em análise estatística. Para a extração do *maximum pitch* e do *minimum pitch* no *Praat*, após a seleção de um trecho do espectrograma de banda larga, clica-se na barra superior da página do *TextGrid* do programa de análise acústica e seleciona o botão *pitch*. Este abrirá um *menu* com diversas opções, pode-se escolher o *get minimum pitch* ou o *get maximum pitch*, de acordo com o que se deseja verificar.

Na figura 4 que se segue, temos o contorno de *f0* do verso “*Era nossa conhecida?*”.



Na figura 4. Contorno de *f0* do verso “*Era nossa conhecida?*”

Na figura 5 que se segue, no espectrograma de banda larga, o traçado da forma da onda, com contorno de *f0* em Hz e com os valores do *maximum* e do *minimum* de *f0* do vocativo do primeiro verso do poema “Caso do vestido” (“*Nossa mãe, o que é aquele vestido pendurado naquele prego?*”).



Na figura 5. Traçado da forma da onda, com contorno de f_0 em Hz e com os valores do *maximum* e do *minimum* de f_0 do vocativo do primeiro verso do poema “Caso do vestido” (“*Nossa mãe, o que é aquele vestido pendurado naquele prego?*”).

No quadro 12 que se segue, temos as dezenove primeiras estrofes do poema “Caso do vestido” e seus valores de *maximum* e *minimum* de f0 e a extensão correspondente a cada estrofe.

Quadro 12. Temos nas dezenove primeiras estrofes do poema “Caso do vestido” os valores *maximum* e *minimum* e a extensão correspondente às estrofes.

Estrofe	Minimum f0	Maximum f0	Extensão
1	67	205	138
2	64	130	66
3	81	194	113
4	60	106	46
5	63	226	163
6	65	170	105
7	57	128	70
8	79	159	80
9	63	88	24
10	74	122	48
11	70	133	63
12	71	149	79
13	68	140	72
14	68	127	59
15	71	141	70
16	71	139	67
17	82	143	61
18	64	126	62
19	77	154	77

3.5 ANÁLISE DO POEMA “CASO DO VESTIDO”

Nesta parte da dissertação apresentamos as análises qualitativas elaboradas a partir da locução e da leitura do poema “Caso do vestido” de Carlos Drummond. Para a divisão do poema consideramos a sua estrutura narrativa e a sua distribuição de diálogos e monólogos; em seguida procedemos à apreciação do poema com a finalidade de interpretar quais seriam as afecções (emoções) descritas por Spinoza (2009) que caracterizariam o poema.

3.5.1 DIVISÃO DO POEMA “CASO DO VESTIDO” EM OITO PARTES

O poema “Caso do vestido” foi dividido em oito partes baseado nos monólogos e diálogos. A primeira parte é da 1ª até a 8ª estrofe. A segunda parte, da 9ª. até a 20ª estrofe. A terceira, da 21ª. até a 25ª estrofe. A quarta, da 26ª . até a 28ª estrofe. A quinta, da 29ª. até a 44ª estrofe. A sexta, da 45ª. até a 59ª estrofe. A sétima, da 60ª. até a 64ª estrofe. A oitava, da 65ª. até a 75ª estrofe. A seguir segue o quadro 5, mostrando uma legenda a partir da divisão do poema.

Quadro 13. Da 1ª. parte do poema “Caso do vestido” à 8ª.: da 1ª. à 75ª estrofe.

DIVISÃO DO POEMA		
Partes	Estrofes	Estrutura discursiva
1ª. – 8ª.	1ª. - 75ª.	Monólogos/Diálogos

3.5.2 ANÁLISE DAS AFECÇÕES DISTRIBUÍDAS NO POEMA

Efetuamos a análise das afecções da alma humana distribuídas no poema “Caso do vestido” mediante os conceitos de Spinoza (2009). No quadro 14 a seguir temos modelo da análise:

Quadro 14. Afecções identificadas.

AFECÇÕES IDENTIFICADAS	
FILHAS	MÃE
<i>AUDÁCIA - O desejo pelo qual alguém é incitado a fazer algo arriscado ao qual seus semelhantes temem se expor.</i>	<i>PAVOR - Diz-se daquele cujo desejo de evitar um mal é refreado pela admiração pelo mal que teme.</i>

4. ANÁLISE DE DADOS

A análise de dados é dividida em duas partes (1ª.) a análise da estruturação (diálogos/monólogos) do poema; a análise das afecções (emoções) distribuídas no poema “Caso do vestido”; a análise das unidades de pausa; (2ª.) a análise estatística por meio da análise dos valores de *maximum* e do *minimum* do contorno de f0; da análise das unidades V-Vs e das pausas. Ainda nesta parte da dissertação apresentaremos os resultados. As análises da 1ª. seção são reunidas em uma única apresentação, isto é, todas aparecem juntas proporcionando uma perspectiva mais global do poema estudado.

4.1 ANÁLISES DA 1ª. SEÇÃO

Quadro 15. Análise da estruturação do poema, análise das afecções (emoções) e análise das unidades de pausa, referentes à Parte 1.

PARTE 1	ESTROFES 1ª - 8ª
DIÁLOGO INTRODUTÓRIO	
Tema: mãe e filhas dialogam acerca de um vestido pendurado num prego	
<p>Nossa mãe, #710 ms# o que é aquele vestido, naquele prego? #901 ms#</p> <p>Minhas filhas, é o vestido de uma dona que passou. #711 ms#</p> <p>Passou quando, nossa mãe? #400 ms# Era nossa conhecida? #561 ms#</p> <p>Minhas filhas, boca presa. Vosso pai evém chegando. #775 ms#</p> <p>Nossa mãe, disse depressa que vestido é esse vestido. #903 ms#</p> <p>Minhas filhas, #106 ms# mas o corpo ficou frio e não o veste. #741 ms#</p> <p>O vestido, nesse prego, está morto, sossegado. #594 ms#</p> <p>Nossa mãe, esse vestido tanta renda, esse segredo! #1471 ms#</p>	<p>AFECÇÕES IDENTIFICADAS</p> <p>FILHAS AUDÁCIA - O desejo pelo qual alguém é incitado a fazer algo arriscado ao qual seus semelhantes temem se expor.</p> <p>MÃE PAVOR - Diz-se daquele cujo desejo de evitar um mal é refreado pela admiração pelo mal que teme</p>

Quadro 16. Análise da estruturação do poema, análise das afecções (emoções) e análise das unidades de pausa, referentes à Parte 2.

PARTE 2	ESTROFE 9ª. - 20ª.
MONÓLOGO DA MÃE	
Tema: revelação acerca da mulher de longe pela qual o pai se apaixona loucamente	
<p>Minhas filhas, #1038 ms# escutai palavras de minha boca. #1192 ms#</p> <p>Era uma dona de longe, #705 ms# vosso pai enamorou-se. #1009 ms#</p> <p>E ficou tão transtornado, se perdeu tanto de nós, #366 ms#</p> <p>se afastou de toda vida, se fechou, se devorou, #423 ms#</p> <p>chorou no prato de carne, #285 ms# bebeu, #369 ms# brigou, #852 ms# me bateu, #1221 ms#</p> <p>me deixou com vosso berço, #576 ms# foi para a dona de longe, #1069 ms#</p> <p>mas a dona não ligou. #739 ms# Em vão o pai implorou. #352 ms#</p> <p>dava apólice, fazenda, dava carro, dava ouro,</p> <p>beberia seu sobejo, lamberia seu sapato. #916 ms#</p> <p>Mas a dona nem ligou. #816 ms# Então vosso pai, #749 ms# irado, #856 ms#</p> <p>me pediu que lhe pedisse, a essa dona tão perversa,</p> <p>que tivesse paciência #644 ms# e fosse dormir com ele... #1417 ms#</p>	<p style="text-align: center;">AFECCÕES IDENTIFICADAS</p> <p>PAI DESEJO - Essência do homem, enquanto é concebida como determinada em virtude de dada afecção qualquer de si própria, a agir de alguma maneira ATRAÇÃO - Alegria acompanhada de uma coisa que, por acidente é causa de alegria</p> <p>MÃE DECEPÇÃO - Tristeza acompanhada da ideia de uma coisa passada que se realizou contrariamente ao esperado</p> <p>FILHAS COMISERAÇÃO - Tristeza acompanhada da ideia de um mal que atinge um outro que imaginamos ser nosso semelhante</p> <p>MULHER DE LONGE DESPREZO - Imaginação de alguma coisa que toca tão pouco a mente que esta, diante da presença dessa coisa, é levada a imaginar mais aquilo que a coisa não tem do que aquilo que ela tem</p>

Quadro 17. Análise da estruturação do poema, análise das afecções (emoções) e análise das unidades de pausa, referentes à Parte 3.

PARTE 3	ESTROFE 21ª. - 25ª.
DIÁLOGO MÃE E FILHAS E MONÓLOGO DA MÃE	
Tema: consolo das filhas e resignação e humilhação da mãe	
<p>Nossa mãe, por que chorais? #386 ms# Nosso lenço vos cedemos. #665 ms#</p> <p>Minhas filhas, vosso pai chega ao pátio. Disfarcemos. #787 ms#</p> <p>Nossa mãe, não escutamos pisar de pé no degrau. #1633 ms#</p> <p>Minhas filhas, #1508 ms# procurei aquela mulher do demo. #1262 ms#</p> <p>E lhe roguei que aplacasse de meu marido a vontade. #779 ms#</p>	<p>AFECÇÕES IDENTIFICADAS:</p> <p>MÃE TRISTEZA - Passagem do homem de uma perfeição maior para uma perfeição menor; diminuí a potência de agir</p> <p>DECEPÇÃO - Tristeza acompanhada da ideia de uma coisa passada que se realizou contrariamente ao esperado</p> <p>ÓDIO - Tristeza acompanhada de uma causa externa</p> <p>FILHAS AUDÁCIA - O desejo pelo qual alguém é incitado a fazer algo arriscado ao qual seus semelhantes temem se expor.</p> <p>COMISERAÇÃO - Uma tristeza acompanhada da ideia de um mal que atinge um outro que imaginamos ser nosso semelhante</p>

Quadro 18. Análise da estruturação do poema, análise das afecções (emoções) e análise das unidades de pausa, referentes à Parte 4.

PARTE 4	ESTROFE 26^a. - 28^a.
DIÁLOGO MÃE E MULHER DE LONGE	
Tema: Mulher de longe rejeita o homem e esnoba a esposa	
<p>Eu não amo teu marido, #416 ms# me falou ela se rindo.</p> <p>Mas posso ficar com ele se a senhora fizer gosto,</p> <p>só pra lhe satisfazer, não por mim, #66 ms# não quero homem. #1389 ms#</p>	<p style="text-align: center;">AFECÇÕES IDENTIFICADAS</p> <p>MULHER DE LONGE Escárnio - Alegria que surge por imaginarmos que há algo que desprezamos na coisa que odiamos Desprezo - A imaginação de alguma coisa que toca tão pouco a mente que esta, diante da presença dessa coisa, é levada a imaginar mais aquilo que a coisa não tem do que aquilo que ela tem Soberba - Consiste em fazer de si mesmo, por amor próprio uma estimativa acima da justa Crueldade ou sevícia - Desejo que impele alguém a fazer mal a quem amamos ou por quem sentimos comiseração</p>

Quadro 19. Análise da estruturação do poema, análise das afecções (emoções) e análise das unidades de pausa, referentes à Parte 5.

PARTE 5	ESTROFES 29ª. - 44ª.
MONÓLOGO DA MÃE	
Tema: Humilhação da mãe e pai vai embora com a mulher de longe	
<p>Eu não amo teu marido, #416 ms# me falou ela se rindo.</p> <p>Mas posso ficar com ele se a senhora fizer gosto,</p> <p>só pra lhe satisfazer, não por mim, #66 ms# não quero homem. #1389 m</p> <p>Olhei para vosso pai, #1228 ms# os olhos dele pediam. #891 ms#</p> <p>Olhei para a dona ruim, #991 ms# os olhos dela gozavam. #767 ms#</p> <p>O seu vestido de renda, de colo mui devassado,</p> <p>mais mostrava que escondia as partes da pecadora. #1254 ms#</p> <p>Eu fiz meu #400 ms# pelo-sinal, #997 ms# me curvei... #1523 ms# disse que sim. #1634 ms#</p> <p>Sai pensando na morte, #212 ms# mas a morte não chegava. #592 ms#</p> <p>Andei pelas cinco ruas, passei ponte, passei rio,</p> <p>visitei vossos parentes, não comia, não falava, #566 ms#</p> <p>tive uma febre terçã, mas a morte não chegava. #997 ms#</p> <p>Fiquei fora de perigo, #329 ms# fiquei de cabeça branca, #985 ms#</p> <p>perdi meus dentes, meus olhos, #262 ms# costurei, lavei, fiz doce, #591 ms#</p> <p>minhas mãos se escalavraram, meus anéis se dispersaram,</p> <p>minha corrente de ouro #394 ms# pagou conta de farmácia. #793 ms#</p> <p>Vosso pais sumiu no mundo. #862 ms# O mundo é grande e pequeno. #1440 ms#</p> <p>Um dia #1093 ms# a dona soberba me aparece já sem nada, #851 ms#</p> <p>pobre, #191 ms# desfeita, mofina, #510 ms ms# com sua trouxa na mão. #1389 ms#</p>	<p style="text-align: center;">AFECÇÕES IDENTIFICADAS</p> <p>PAI DESEJO - Própria essência do homem, enquanto é concebida como determinada em virtude de dada afecção qualquer de si própria, a agir de alguma maneira</p> <p>MÃE TRISTEZA - Passagem do homem de uma perfeição maior para uma perfeição menor; diminui a potência de agir PAVOR - Diz-se daquele cujo desejo de evitar um mal é refreado pela admiração pelo mal que teme HUMILDADE - Tristeza que surge porque o homem considera a sua impotência ou debilidade SAUDADE - desejo ou apetite por desfrutar de uma coisa, intensificada pela recordação dessa coisa e, ao mesmo tempo, refreado pela recordação de outras coisas, as quais excluem a existência da coisa apetecida</p> <p>MULHER DE LONGE 1º. Momento LUXÚRIA - desejo e amor imoderado pela conjunção dos corpos 2º. Momento VERGONHA - Tristeza acompanhada da ideia de alguma ação nossa que imaginamos ser desaprovada pelos outros</p>

Quadro 20. Análise da estruturação do poema, análise das afecções (emoções) e análise das unidades de pausa, referentes à Parte 6.

PARTE 6	ESTROFE 45ª. - 59ª.
MONÓLOGO DA MULHER DE LONGE	
Tema: Volta da mulher de longe humilhada e desprezada	
<p>Dona, #440 ms# me disse baixinho, #967 ms# não te dou vosso marido,</p> <p>que não sei onde ele anda. #1193 ms# Mas te dou este vestido, #860 ms#</p> <p>última peça de luxo que guardei como lembrança</p> <p>daquele dia de cobra, da maior humilhação. #1235 ms#</p> <p>Eu não tinha amor por ele, #659 ms# ao depois #236 ms# amor pegou. #829 ms#</p> <p>Mas então ele enjoado confessou que só gostava</p> <p>de mim como eu era dantes. #591 ms# Me joguei a suas plantas,</p> <p>fiz toda sorte de dengo, #352 ms# no chão rocei minha cara,</p> <p>me puxei pelos cabelos, me lancei na correnteza, #351 ms#</p> <p>me cortei de canivete, me atirei no sumidouro, #345 ms#</p> <p>bebi fel e gasolina, rezei duzentas novenas,</p> <p>dona, #944 ms# de nada valeu: #1235 ms# vosso marido sumiu. #1995 ms#</p> <p>Aqui trago minha roupa que recorda meu malfeito</p> <p>de ofender dona casada pisando no seu orgulho. #1318 ms#</p> <p>Recebei esse vestido #1180 ms# e me dai vosso perdão. #1619 ms#</p>	<p>AFECÇÕES IDENTIFICADAS</p> <p>MULHER DE LONGE</p> <p>DECEPÇÃO - Tristeza acompanhada da ideia de uma coisa passada que se realizou contrariamente ao esperado</p> <p>COMISERAÇÃO - Uma tristeza acompanhada da ideia de um mal que atinge um outro que imaginamos ser nosso semelhante</p> <p>DESPREZO - Imaginação de alguma coisa que toca tão pouco a mente que esta, diante da presença dessa coisa, é levada a imaginar mais aquilo que a coisa não tem do que aquilo que ela tem</p> <p>HUMILDADE - Tristeza que surge porque o homem considera a sua impotência ou debilidade</p> <p>AUDÁCIA - O desejo pelo qual alguém é incitado a fazer algo ariscado ao qual seus semelhantes temem se expor.</p>

Quadro 21. Análise da estruturação do poema, análise das afecções (emoções) e análise das unidades de pausa, referentes à Parte 7.

PARTE 7	ESTROFE 60^a. - 64^a.
MONÓLOGO DA MÃE	
Tema: Desdém da mãe em relação à mulher longe	
<p>Olhei para a cara dela, #1076 ms# quede os olhos cintilantes? #750 ms#</p> <p>quede graça de sorriso, quede colo de camélia? #760 ms#</p> <p>quede aquela cinturinha delgada como jeitosa? #690 ms#</p> <p>quede pezinhos calçados com sandálias de cetim? #1601 ms#</p> <p>Olhei muito para ela, #1240 ms# boca não disse palavra. #1518 ms#</p> <p>Peguei o vestido, pus nesse prego da parede. #1344 ms#</p>	<p style="text-align: center;">AFECÇÕES IDENTIFICADAS</p> <p>MÃE DESCONSIDERAÇÃO - consiste em, por ódio, ter sobre alguém uma opinião abaixo da justa SEGURANÇA - alegria surgida da ideia de uma coisa futura ou passada, da qual foi afastada toda causa de dúvida INDIGNAÇÃO - o ódio por alguém que fez mal a um outro</p>

Quadro 22. Análise da estruturação do poema, análise das afecções (emoções) e análise das unidades de pausa, referentes à Parte 8.

PARTE 8	ESTROFE 65ª. - 75ª.
MONÓLOGO DE FINALIZAÇÃO	
Tema: Monólogo de desfecho e retorno do pai	
<p>Ela se foi de mansinho #925 ms# e já na ponta da estrada</p> <p>vosso pai aparecia. #1863 ms# Olhou pra mim em silêncio, #955 ms#</p> <p>mal reparou no vestido e disse apenas: #698 ms# — Mulher, #975 ms#</p> <p>põe mais um prato na mesa. #1219 ms# Eu fiz, #1063 ms# ele se assentou, #1267 ms#</p> <p>comeu, #1139 ms# limpou o suor, #1290 ms# era sempre o mesmo homem, #1352 ms#</p> <p>comia meio de lado #968 ms# e nem estava mais velho. #1511#</p> <p>O barulho da comida na boca, #1109 ms# me acalentava, #1401 ms#</p> <p>me dava uma grande paz, #1255 ms# um sentimento esquisito</p> <p>de que tudo foi um sonho, #1118 ms# vestido não há... #1037 ms# nem nada. #1327 ms#</p> <p>Minhas filhas, #699 ms# eis que ouço vosso pai subindo a escada</p>	<p style="text-align: center;">AFECÇÕES IDENTIFICADAS</p> <p>PAI DESEJO: a própria essência do homem, enquanto é concebida como determinada em virtude de dada afecção qualquer de si própria, a agir de alguma maneira ATRAÇÃO: alegria acompanhada de uma coisa que, por acidente é causa de alegria</p> <p>MÃE GAUDIO – alegria acompanhada da ideia de uma coisa passada que se realizou contrariamente ao esperado ADMIRAÇÃO - imaginação de alguma coisa à qual a mente se mantém fixada porque essa imaginação singular não tem qualquer conexão com as demais SATISFAÇÃO CONSIGO MESMO - uma alegria que surge porque o homem considera a si próprio e sua potência de agir</p>

4.2 ANÁLISE ESTATÍSTICA

O poema “Caso do vestido” é dividido em oito partes, sendo que para esta divisão leva-se em conta a distribuição no poema dos monólogos e diálogos. A partir dessa divisão, opta-se em verificar a variação entre valores das durações das unidades V-Vs e a variação entre os valores de *maximum* e de *minimum* de f0 e da extensão em cada uma das oito partes do poema e também entre essas oito partes. Com este procedimento intenta-se depreender a dinâmica da variância, isto é, se determinada parte do poema apresenta diferença significativa em relação à outra. Em caso positivo, esse resultado é pareado à análise das afecções (emoções) para se verificar se a locução apresenta ganhos aos sentidos do poema, ou ainda, se a locução favorece os sentidos do poema.

Nos quadros que se seguem, temos as análises das afecções em cada uma das oito partes do poema “Caso do vestido”, a finalidade pela qual é retomando neste momento a análise das afecções é pela razão de elas serem necessárias à confrontação com os resultados estatísticos.

Quadro 23. Análise das afecções (emoções) nas Partes 1 e 2.

Afecções Identificadas	
Parte 1	<p>FILHAS</p> <p>AUDÁCIA - O desejo pelo qual alguém é incitado a fazer algo arriscado ao qual seus semelhantes temem se expor</p> <p>MÃE</p> <p>PAVOR - Diz-se daquele cujo desejo de evitar um mal é refreado pela admiração pelo mal que teme</p>
Parte 2	<p>PAI</p> <p>DESEJO - Essência do homem, enquanto é concebida como determinada em virtude de dada afecção qualquer de si própria, a agir de alguma maneira</p> <p>ATRAÇÃO - Alegria acompanhada de uma coisa que, por acidente é causa de alegria</p> <p>MÃE</p> <p>DECEPÇÃO - Tristeza acompanhada da ideia de uma coisa passada que se realizou contrariamente ao esperado</p> <p>FILHAS</p> <p>COMISERAÇÃO - Tristeza acompanhada da ideia de um mal que atinge um outro que imaginamos ser nosso semelhante</p> <p>MULHER DE LONGE</p> <p>DESPREZO - Imaginação de alguma coisa que toca tão pouco a mente que esta, diante da presença dessa coisa, é levada a imaginar mais aquilo que a coisa não tem do que aquilo que ela tem</p>

Quadro 24. Análise das afecções (emoções) nas Partes 3 e 4.

<p>Parte 3</p>	<p>MÃE</p> <p>TRISTEZA - Passagem do homem de uma perfeição maior para uma perfeição menor; diminuí a potência de agir</p> <p>DECEPÇÃO - Tristeza acompanhada da ideia de uma coisa passada que se realizou contrariamente ao esperado</p> <p>ÓDIO - Tristeza acompanhada de uma causa externa</p> <p>FILHAS</p> <p>AUDÁCIA - O desejo pelo qual alguém é incitado a fazer algo arriscado ao qual seus semelhantes temem se expor.</p> <p>COMISERAÇÃO - Uma tristeza acompanhada da ideia de um mal que atinge um outro que imaginamos ser nosso semelhante</p>
<p>Parte 4</p>	<p>MULHER DE LONGE</p> <p>Escárnio - Alegria que surge por imaginarmos que há algo que desprezamos na coisa que odiamos</p> <p>Desprezo - A imaginação de alguma coisa que toca tão pouco a mente que esta, diante da presença dessa coisa, é levada a imaginar mais aquilo que a coisa não tem do que aquilo que ela tem</p> <p>Soberba - Consiste em fazer de si mesmo, por amor próprio uma estimativa acima da justa</p> <p>Crueldade ou sevícia - Desejo que impele alguém a fazer mal a quem amamos ou por quem sentimos comiseração</p>

Quadro 25. Análise das afecções (emoções) nas Partes de 5 e 6.

<p>Parte 5</p>	<p>PAI</p> <p>DESEJO - Própria essência do homem, enquanto é concebida como determinada em virtude de dada afecção qualquer de si própria, a agir de alguma maneira</p> <p>MÃE</p> <p>TRISTEZA - Passagem do homem de uma perfeição maior para uma perfeição menor; diminui a potência de agir</p> <p>PAVOR - Diz-se daquele cujo desejo de evitar um mal é refreado pela admiração pelo mal que teme</p> <p>HUMILDADE - Tristeza que surge porque o homem considera a sua impotência ou debilidade</p> <p>SAUDADE - desejo ou apetite por desfrutar de uma coisa, intensificada pela recordação dessa coisa e, ao mesmo tempo, refreado pela recordação de outras coisas, as quais excluem a existência da coisa apetecida</p> <p>MULHER DE LONGE</p> <p>1º. Momento</p> <p>LUXÚRIA - desejo e amor imoderado pela conjunção dos corpos</p> <p>2º. Momento</p> <p>VERGONHA - Tristeza acompanhada da ideia de alguma ação nossa que imaginamos ser desaprovada pelos outros</p>
<p>Parte 6</p>	<p>MULHER DE LONGE</p> <p>DECEPÇÃO - Tristeza acompanhada da ideia de uma coisa passada que se realizou contrariamente ao esperado</p> <p>COMISERAÇÃO - Uma tristeza acompanhada da ideia de um mal que atinge um outro que imaginamos ser nosso semelhante</p> <p>DESPREZO - Imaginação de alguma coisa que toca tão pouco a mente que esta, diante da presença dessa coisa, é levada a imaginar mais aquilo que a coisa não tem do que aquilo que ela tem</p> <p>HUMILDADE - Tristeza que surge porque o homem considera a sua impotência ou debilidade</p> <p>AUDÁCIA - O desejo pelo qual alguém é incitado a fazer algo ariscado ao qual seus semelhantes temem se expor.</p>

Quadro 26. Análise das afecções (emoções) nas Partes 7 e 8.

<p>Parte 7</p>	<p>MÃE</p> <p>DESCONSIDERAÇÃO - consiste em, por ódio, ter sobre alguém uma opinião abaixo da justa</p> <p>SEGURANÇA - alegria surgida da ideia de uma coisa futura ou passada, da qual foi afastada toda causa de dúvida</p> <p>INDIGNAÇÃO - o ódio por alguém que fez mal a um outro</p>
<p>Parte 8</p>	<p>PAI</p> <p>DESEJO: a própria essência do homem, enquanto é concebida como determinada em virtude de dada afecção qualquer de si própria, a agir de alguma maneira</p> <p>ATRAÇÃO: alegria acompanhada de uma coisa que, por acidente é causa de alegria</p> <p>MÃE</p> <p>GAUDIO – alegria acompanhada da ideia de uma coisa passada que se realizou contrariamente ao esperado</p> <p>ADMIRAÇÃO - imaginação de alguma coisa à qual a mente se mantém fixada porque essa imaginação singular não tem qualquer conexão com as demais</p> <p>SATISFAÇÃO CONSIGO MESMO - uma alegria que surge porque o homem considera a si próprio e sua potência de agir</p>

4.2.1 ANÁLISE DAS DURAÇÕES DAS UNIDADES V-VS

A análise estatística da locução do “Caso do vestido” por locutor-ator mostrou que as quatro primeiras partes do poema possuem diferenças significativas em relação às demais. A ANOVA¹² evidenciou que a parte 1 e a parte 4 se diferenciam da parte 2 e da parte 3. Na tabela 1 que se segue, temos que há diferença significativa entre as partes, porém um teste Scheffé não conseguiu identificar quais são as partes com diferenças significativas.

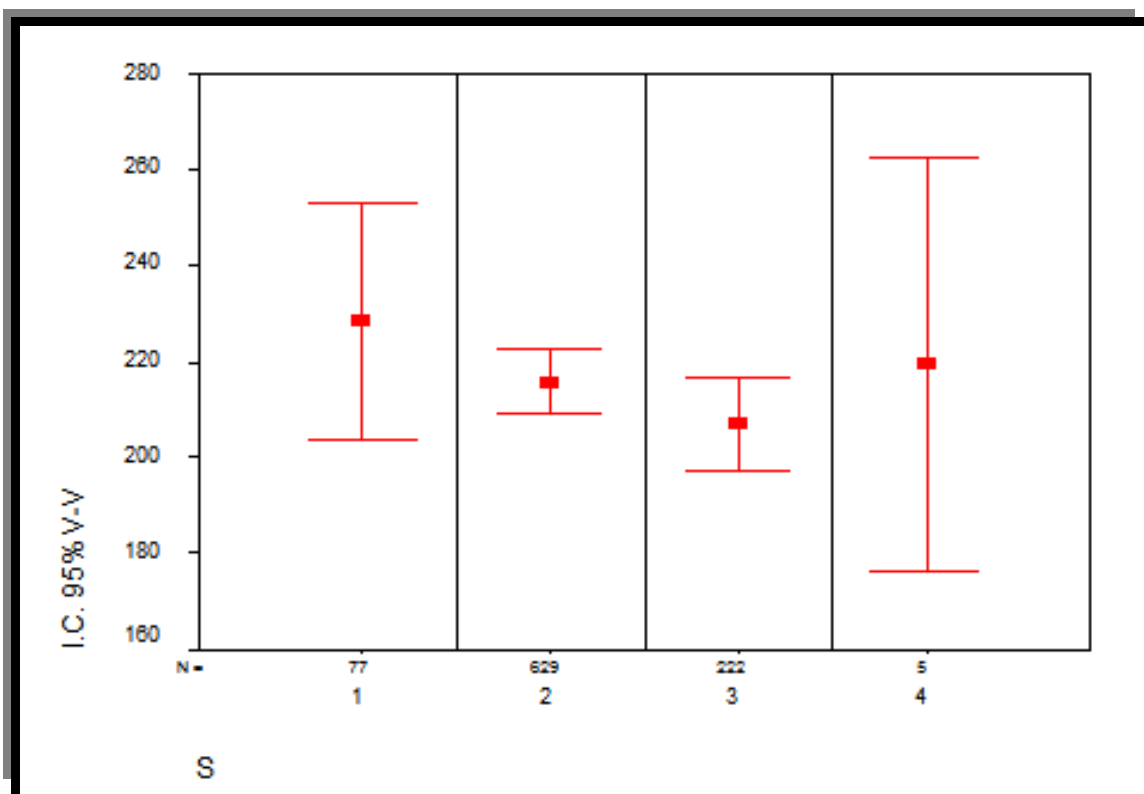
Tabela 1. Teste ANOVA

V-V	Varição	gl	Variância	F	p
Entre grupos	28.346,87	3	9.448,96	1,279911	0,27997
Dentro dos grupos	6.858.350,94	929	7.382,51		
Total	6.886.697,80	932			

Observando a tabela 2 que se segue temos que a parte de maior variação das unidades VV-s é a parte 4 sendo seguida pela parte 1.

¹² A ANOVA ou análise de variância permite avaliar o grau de dispersão da variável em relação à média. Ainda, compara vários grupos entre eles mesmos, sendo um teste paramétrico uma das variáveis deve ter distribuição normal e os grupos têm que ser independentes.

Tabela 2. Teste ANOVA das unidades V-Vs



Na Parte 1 do poema, há o diálogo inicial entre mãe e filhas. Com emoções assinaladas entre a audácia (o desejo pelo qual alguém é incitado a fazer algo arriscado ao qual seus semelhantes temem se expor) das filhas e o pavor (diz-se daquele cujo desejo de evitar um mal é refreado pela admiração pelo mal que teme) da mãe, uma vez que esta não desejava revelar às filhas o que se seguiu ao aparecimento de uma dona que portava aquele vestido, motivo da indagação das meninas. Outra coisa importante no início do poema é que há o temor pela chegada do pai, elas, mãe e filhas, temem que ele chegue e as encontre comentando aquele assunto que estava adormecido no vestido pendurado no prego.

Na Parte 4, temos o afrontamento da esposa pela mulher de longe, nesta parte da locução houve maior variação dos valores das unidades V-Vs. Vale notar que neste trecho o turno discursivo é da mulher de longe, que trata a mãe com escárnio, desprezo, soberba e crueldade, essas afecções (emoções) parecem estar sinalizadas nas variações das durações das unidades V-Vs.

A Parte 2 do poema “Caso do vestido” é a de menor variação das unidades V-Vs. Ela também é importante para a análise das afecções expressas na locução do poema. Notemos que a Parte 2 é aquela em que a mãe constrangida inicia sua narrativa acerca da paixão que se apoderou de seu marido. As afecções (emoções) referentes à mãe, diz respeito à decepção; ao pai, o desejo; às filhas, a comiseração; à mulher de longe, o desprezo. É provável que o fato de a variação ser menor, seja pela razão de na Parte 2 se identificar a necessidade de um silêncio, que poderia ser exemplificado pela metáfora “tudo sofrer e nada dizer”. A mãe é exposta a uma situação de ultraje, sendo persuadida pelo marido a procurar a mulher de longe para que esta durma com seu marido. Tamanha humilhação e a condição de resignada assumida pela mãe se fazem evidenciar por ser a Parte 2 a de menor variação das unidades V-Vs.

Na Parte 3, as afecções identificadas são em relação à mãe de tristeza – passagem do homem de uma perfeição maior para uma perfeição menor que diminui a potência de agir; decepção – tristeza acompanhada da ideia de uma coisa passada que se realizou contrariamente ao esperado; e ódio – tristeza acompanhada de uma causa externa. Nesta Parte 3 a interlocução da mãe é com as filhas, quanto a elas as afecções são de audácia – o desejo pelo qual alguém é incitado a fazer algo arriscado ao qual seus semelhantes temem se expor; e a comiseração – uma tristeza acompanhada da ideia de um mal que atinge um outro que imaginamos ser nosso semelhante. É interessante notar que numa situação cujas afecções indicam diminuição da potência para agir, tenhamos médias e desvio-padrão menores, o que significa que a variação é menor entre todas as Partes poema. Nesse sentido parece que as durações das unidades V-Vs corroboram com o sentido do poema e com a análise das afecções envolvidas.

4.2.2 ANÁLISE DO *MINIMUM*, DO *MAXIMUM* E DA EXTENSÃO DO F0

Quanto à ANOVA para a análise do f0, consideramos testar o *minimum*, o *maximum* e a extensão do f0 para cada uma das oito partes do poema “Caso do vestido”. A ANOVA mostra que há algumas diferenças significativas, porém ela não as identifica. Aplicamos um teste scheffé, mas este também não pode distinguir as partes com diferenças significativas.

Na tabela 3 que se segue, verificamos que há significância na variância dos valores de f0 na relação *maximum* e *minimum* e extensão, porém, a significância da análise dos dados é baixa.

Tabela 3. ANOVA *minimum* e *maximum* de f0 e extensão total.

		Varição	gl	Variância	F	p
MINIMO F0	Entre grupos	3536,40	7	505,20	2,44	0,028
	Dentro dos grupos	13896,88	67	207,42		
	Total	17433,28	74			
MÁXIMO F0	Entre grupos	14854,05	7	2122,01	2,35	0,033
	Dentro dos grupos	60525,75	67	903,37		
	Total	75379,80	74			
AMPLITUDE TOTAL	Entre grupos	14356,13	7	2050,88	2,39	0,030
	Dentro dos grupos	57486,77	67	858,01		
	Total	71842,90	74			

Para continuidade da análise de dados faz-se importante lembrar o conteúdo da Parte 4 do poema na qual temos a fala da mulher de longe, referindo-se ao pai que por ela se enamorara, verifica-se nesta passagem a zombaria, o desdém e desprezo:

Eu não amo teu marido,
me falou ela se rindo.

Mas posso ficar com ele
se a senhora fizer gosto,

só pra lhe satisfazer,
não por mim, não quero homem.

A seguir nas tabela 4, 4 e 6 temos os resultados da ANOVA para o *minimum* de f0, o *maximum* de f0 e a extensão de f0.

Tabela 4. Teste ANOVA *Minimum* de f0

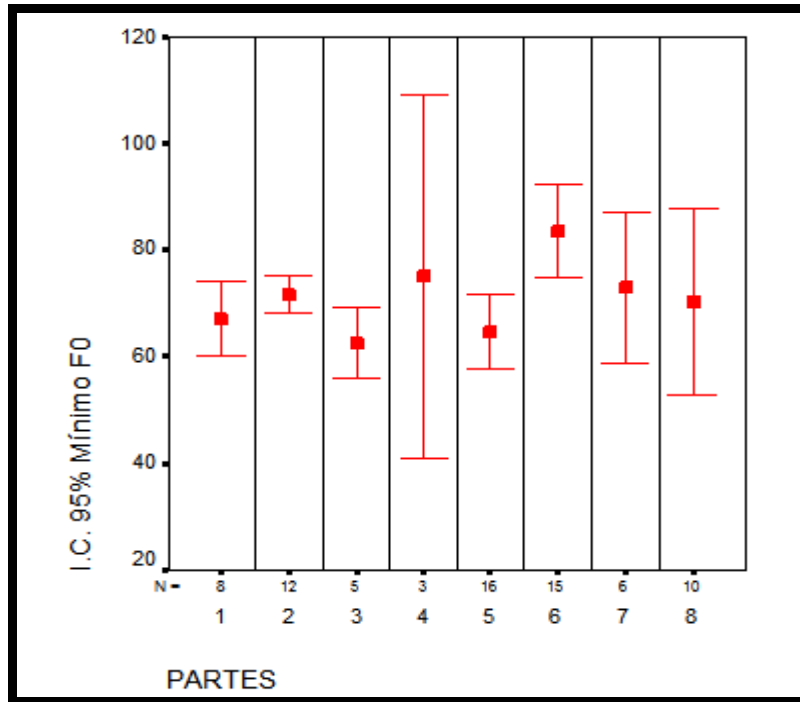


Tabela 5. Teste ANOVA *Maximum* de f_0

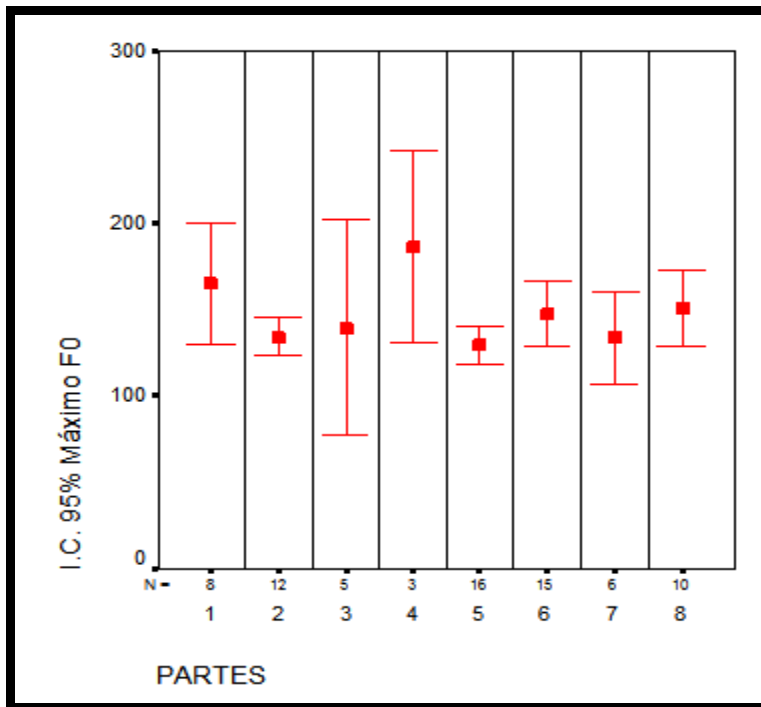
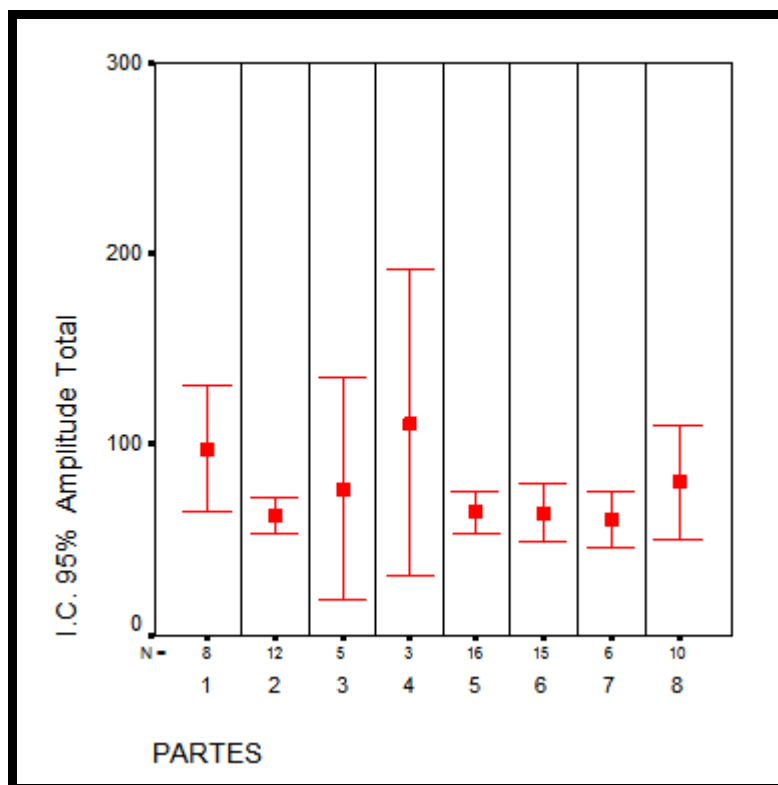


Tabela 6. Teste ANOVA Extensão total de f0



A Parte 4 é aquela em que a mãe é tratada com escárnio, desprezo, soberba e crueldade, sendo afrontada pela mulher de longe. Essa situação é marcada pelo rebaixamento da mãe e pelo triunfo da mulher de longe, vale lembrar que é seu turno discursivo. Esta Parte 4 ganha destaque nas análises do *minimum*, do *maximum* e da extensão o f0. Na análise do *minimum* de f0 temos que a média geral possui em valor próximo às outras médias, mas desvio-padrão maior, o que confere maior variabilidade; no *maximum* de f0 ocorre o contrário, média um pouco mais alta e um menor desvio-padrão; porém no que se refere à extensão de f0, temos um dado diferenciado com média de 100 Hz e desvio-padrão maior. Essa dinâmica do f0 parece sugerir uma dramaticidade acentuada na Parte 4 do poema, o que pode ser alinhado à interpretação da análise dos valores das unidades V-Vs. Tanto as V-Vs quanto o f0 corroboram para a expressividade da fala, o que diferencia a Parte 4 das demais. Na tabela 6, a Parte 8 chama a atenção, pois se traçarmos uma linha da Parte 5 até a parte 8, temos um platô e no final uma subida nas médias, isso sugere que as médias subiram para auxiliar na finalização da locução do poema. A parte é o desfecho da narrativa é nesse aumento das médias que contribui para o vetor discursivo, pois há o encerra a narrativa.

4.2.3 ANÁLISE DAS PAUSAS

Quanto às pausas, consideraremos dois trechos o primeiro se refere à Parte 4 e o segundo à Parte 5 do poema “Caso do vestido”:

Parte 4

Eu não amo teu marido, **#416 ms#**
me falou ela se rindo.

Mas posso ficar com ele
se a senhora fizer gosto,

só pra lhe satisfazer,
não por mim, **#66 ms#** não quero homem. **#1389 ms#**

Parte 5

O seu vestido de renda,
de colo mui devassado,

mais mostrava que escondia
as partes da pecadora. **#1254 ms#**

Eu fiz meu **#400 ms#** pelo-sinal, **#997 ms#**
me curvei... **#1523 ms#** disse que sim. **#1634 ms#**

Sai pensando na morte, **#212 ms#**
mas a morte não chegava. **#592 ms#**

Na Parte 4, vale notar a ocorrência de um número menor de pausas: são seis versos e três pausas. No primeiro verso e no último, respectivamente, “*Eu não amo teu marido, #416 ms#; não por mim, #66 ms# não quero homem. #1389 ms#*” a primeira e a última pausa parecem obedecer a um vetor discursivo, uma vez que a pausa de 416 ms sugere a passagem do turno discursivo, a última pausa também ocorre pela mesma razão, sendo uma pausa de 1389 ms que finaliza a fala da mulher de longe. O trecho que compreende o turno da mulher de longe ocorre somente uma pausa de 66 ms, esta é a menor pausa de todo o poema, que ocorre quando a mulher de longe afronta a mãe que lhe oferecera seu marido, pedindo a ela que dormisse com ele.

Na parte cinco selecionamos dois trechos, no primeiro com dois dísticos com uma pausa no final do segundo dístico; no segundo trecho, quatro versos com seis pausas. A pausa no final do primeiro dístico sugere uma razão discursiva. Quanto às pausas do segundo dístico, consideramo-las como pausas expressivas, pois há aumento nos valores das pausas e em dois versos ocorrem quatro pausas, cujos valores são 400 ms, 997 ms, 1.523 ms e 1.634 ms. Tanto a gradação dos valores, quanto o conteúdo do poema sugerem que há um movimento de declinação, o *eu* – lírico diz: “*Eu fiz meu #400 ms# pelo-sinal, #997 ms# / me curvei... #1523 ms# disse que sim. #1634 ms#*”. A afecção identificada é a da tristeza, que segundo Spinoza, é a passagem de uma perfeição maior para uma perfeição menor. Parece que há uma total sintonia entre a locução e o conteúdo do poema. O tempo que se espaça é cada vez maior nas pausas, o que parece sugerir o consolo da mãe, pois é neste momento que sua potência para agir é menor.

Considerações finais

Podemos concluir, portanto, que as análises das unidades V-Vs, do *minimum* de f0, do *maximum* de f0 e da extensão de f0, conjugadas às análises das afecções da filosofia de Spinoza ao longo no poema “Caso do vestido” de Carlos Drummond de Andrade são capazes de ajudar nas inferências das emoções expressas pela locução de um locutor-ator. Isso confirma que pistas isoladas não são suficientes para identificar as emoções expressas na fala, mas sim uma combinação delas. Concordamos com Scherer (2000), que outros parâmetros são bem vindos. Desse modo, faz-se necessário uma gama maior de análises e de padrões prosódicos para análise das emoções expressas na fala. Os parâmetros aqui estudados privilegiam a expressão de certas emoções, uma vez que afecções como tristeza são evidenciadas pela análise acústica e estatística. O trecho que ganhou destaque neste contexto é aquele em que a mãe é tratada com escárnio, desprezo, soberba e crueldade. Vivendo uma situação de rebaixamento. A média geral deste trecho possui um valor próximo às outras médias, mas desvio-padrão maior, o que confere maior variabilidade; no *maximum* de f0 ocorre o contrário, média um pouco mais alta e um menor desvio-padrão; porém no que se refere à extensão de f0, temos um dado diferenciado com média de 100 Hz e desvio-padrão maior. Essa dinâmica do f0 parece sugerir dramaticidade e ganhos de sentido à locução do poema. Desse modo, novos estudos são necessários para confirmar os indícios encontrados neste trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes. 1998.

ALBANO, E. C. *O gesto e suas bordas. Esboço de Fonologia Acústico-Articulatória do Português Brasileiro*. Campinas: Mercado de Letras/Associação de Leitura do Brasil. São Paulo: FAPESP, 2001.

ANDRADE, C. D. de. *Carlos Drummond de Andrade Poesia e Prosa*. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar. 1988.

BANSE, R. ; SCHERER, K. *Acoustic profiles in vocal emotion expression*. In: Journal of Personality and Social Psychology. v. 70, número 3, p. 614-636. 1996. Disponível em: http://www.psychologie.uni-bonn.de/fileadmin/sozial/Banse/Banse_jpsp_1996.pdf. Acessado em 14 de dezembro de 2009, às 22h50.

BÄNZIGER, T. *Communication Vocale des Émotions: Perception de l'expression vocale et attributions émotionnelles*. Tese de doutorado sob orientação de Klaus R. Scherer. Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Genebra, Suíça. Tese n. 325, 2004.

BÄNZIGER T. et al. *Prosodie de l'émotion: étude de l'encodage et du décodage*. In: Prosodie: carrefour entre syntaxe, analyse du discours, psychologie des émotions et interprétation simultanée. In : Cahiers de Linguistique Française, V. 23 FAPSE, Université de Genève, 2001. Disponível em : <http://clf.unige.ch/num.php?numero=23>. Acesso em: 14 de dezembro de 2009, às 14h21.

BARBOSA, P. A. *Prosódia: das concepções primeiras ao recorte científico atual*. Enciclopédia Virtual de Psicolinguística. 2009. Disponível em: http://psicolinguistica.letas.ufmg.br/wiki/index.php/Pros%C3%B3dia#Das_concep.C3.A7.C3.B5es_primeiras_ao_recorte_cient.C3.ADfco_atual> Acesso em: 14 jun. 2010

_____ At least two macrorhythmic units are necessary for modeling Brazilian Portuguese duration: Emphasis on automatic segmental duration generation. In: *Cadernos de Estudos Lingüísticos*. Campinas, n. 31, p. 33-53, Jul/Dez. 1996.

_____ Tese (Doutorado) Caractérisation et génération automatique de la structuration rythmique du français. Institut de la Communication Parlée/Institut National Polytechnique de Grenoble. Grenoble: França, 1994.

_____ MADUREIRA, S. Toward a hierarchical model of rhythm production: evidence from phrase stress domains in Brazilian Portuguese. In: *14th International Congress of Phonetic Sciences*, 1999, São Francisco, California. Proceedings of the 14th International Congress of Phonetic Sciences. Berkeley: University of California, v. 1. p. 297-301. 1999.

BEAN, C.; FOLKINS, J. W.; COOPER, W. E. The effects of emphasis on passage comprehension. In: *Journal of Speech and Hearing Research*. p. 707-712, 1989.

BROWMAN, C. P; GOLDSTEIN, L. M. *Towards an articulatory phonology*. In Phonology YearBook, v. 3, p. 219-252, 1986.

BORDEN, G. J. HARRIS, K. S. *Speech Science Primer. Physiology, acoustics and perception of speech*. Baltimore: Willians e Wilkins, 1980.

CELDRAN, E. M. *Fonética Experimental: teoria y práctica*. Madri: Sintesis, 1991.

CHAUI, M. *Espinosa uma filosofia da liberdade*. Coleção Logos. São Paulo: Editora Moderna, p. 106, 1995.

COTES, C. O uso das pausas nos diferentes estilos de televisão. In: *Revista CEFAC*, São Paulo, v. 9, n. 2, 2007. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-18462007000200012&lng=en&nrm=iso> Acesso em: 4 out.2009.

GUZIK, A. *Paulo Autran: um homem no palco*. São Paulo: Editora Boitempo, 1998.

HERNANDORENA, C. L. M. Introdução à Teoria Fonológica. Em: BISOL, L. (org.) *Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 3 ed., 2001.

HINTON, L. NICHOLS, J. & OHALA, J. J. (eds.) *Sound Symbolism*. Cambridge: Cambridge University Press. Cap. 20, 1994.

JOHNSTONE, T.; SCHERER, K. R. *Vocal communication of Emotion*. In: *The Handbook of Emotion*. LEWIS, M.; HAVILAND, J. (Eds.) New York: Guilford, p. 220-235, 2000.

JUTGLA, C. A. S. *Narrar e não dizer: forma e silenciamento históricos em “Caso do vestido”*. Espéculo. *Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. 2005. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/casodove.html>> Acesso em: 16 mar. 2010

_____. *Lírica e autoritarismo em A rosa do povo, de Carlos Drummond de Andrade*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP), Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, 2008.

MADUREIRA, S. Post-stressed syllables in Brazilian Portuguese as markers. In: *Proceedings of the 14th ICPhS*, San Francisco, v. 2, p. 917-920. 1999.

_____. Expressividade da Fala. *Expressividade – Da teoria à Prática*. Leny Rodrigues Kyrillos (org.). Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter Ltda., p. 15-25, 2005.

MASSINI, G. *A duração no estudo do acento e ritmo do português*. Dissertação (Mestrado). Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 1991.

MATEUS, M. H. M., ANDRADE, A., VIANA, M. do C., VILLALVA, A. *Fonética, fonologia e morfologia do português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. rev. e ampli. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, J. A. A entoação modal brasileira: fonética e fonologia. In: Mirian da Matta Machado (org.), *Cadernos de Estudos Lingüísticos*. Campinas, n. 25, p. 101-111, Jul./Dez. 1993.

OLIVEIRA, J. “CD com a fina flor da poesia brasileira declamada por Paulo Autran”. Wow! Revista on-line de agosto de 2002. Disponível em <<http://www.eira.com.br/wow/3,1,48,290.htm>> Acesso em: 25 dez. 2009.

PINTO, Aroldo José Abreu. “Caso do vestido”, de Carlos Drummond de Andrade: um hiato entre a convenção e a realidade. *Revista Científica Eletrônica de Pedagogia*, Ano IV, Número 7, jan. 2006. Disponível em: <<http://www.revista.inf.br/pedagogia07/pages/artigos/artigo04.pdf>> Acesso em: 12 mar. 2010, 21h.

SANTOS, I. *Distinções prosódicas de leituras do soneto de fidelidade de Vinícius de Moraes*. Monografia da Disciplina Língua Portuguesa Avançada: Estudos Individuais, à Profa. Orientadora Dra. Ana Rosa Ferreira Dias do Departamento de Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP. 2005

SAUSSURE, F. de *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Editora CULTRIX, 1973.

SILVA, M. R. de F. da. *A elegia ovidiana*. SOLETRAS, Ano IX, Nº 17 – Supl. São Gonçalo: UERJ, 2009. P. 9 Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/soletras/17sup/01.pdf>> Acesso em: 24 maio 2010, 1h.

SCHERER, K.; Vocal affect expression: A review and a model for future research. In: *Psychological Bulletin*, 1986.

_____ BANSE, R; WALLBOT, G. Emotion inferences from vocal expression correlate across languages and cultures. In: *Journal of Cross-Cultural Psychology*, v. 32 número 1, p. 76-92. 2001.

_____ JOHNSTONE T; KLASMEYER G. Vocal expression of emotion. In: DAVIDSON RJ; GOLDSMITH H; SCHERER, K; *Handbook of the affective sciences*. New York and Oxford University; p. 433-456, 2003.

SPINOZA, B. *Ética, demonstrada segundo a ordem geométrica*. Tradução do latim: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009.

_____ Pensamentos Metafísicos. Tratado da Correção do Intelecto. *Ética. Tratado Político. Correspondências*. Tradução de Marilena Chaui. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores).

SWERTS M; GELUYKENS R. The prosody of information units in spontaneous monologue. In: *Phonetica*, p. 189-196, 1993.

VIEIRA M. N. *Uma introdução à acústica da voz cantada*. Disponível em: <http://gsd.ime.usp.br/acmus/publi/textos/05_vieira.pdf> Acesso em: 12 dez. 2009.

VIOLA, I. C. *O gesto vocal: a arquitetura de um ato teatral*. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, 2006.

_____. *Expressividade, estilo e gesto vocal*. Lorena: Instituto Santa Teresa. 2008.

SOFTWARE E OUTROS RECURSOS

BOERSMA, P.; WEENINK, D. *Praat: doing phonetics by computer* (Versão 5.1.33) [Computer program]. Retrieved May 24, 2010. Disponível em: <<http://www.praat.org/>>

AUTRAN, P. CD *Carlos Drummond de Andrade Por Paulo Autran*. Coleção Poesia Falada. Vol. 13. Idealizado e Produzido por Paulinho Lima. Ind. Bras. Para Luz da Cidade Produções Artísticas.

Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=866> Acesso em: 18 maio 2010, 05h10.

ANEXO 1: CARACTERÍSTICAS ACÚSTICAS DOS SONS DA FALA

A Fonética é uma ciência natural, que encara o som linguístico como realidade física; a Fonologia é uma ciência social, que encara o som linguístico como realidade semiológica, inserida no complexo sistema de signos que é a linguagem natural humana. (ALBANO, 2001)

Este trabalho de Expressividade da fala: o desvelar da locução de um poema a partir da análise acústica e da filosofia de Spinoza concerne à expressividade da fala e para investigá-la recorreremos à análise fonético-acústica que nos permite detalhar as características da materialidade fônica para correlacioná-las às dimensões perceptivas, de produção de efeitos de sentidos e de expressão de atitude e emoções. A Fonética Acústica é um ramo da fonética que estuda o sinal acústico da fala. A fonética, diferentemente da fonologia ocupa-se da realização, transmissão e percepção dos sons. Enquanto que a fonologia pode ser compreendida como a forma sistemática com que cada língua organiza seus sons. Trata-se do estudo dos sistemas sonoros, de sua descrição, estrutura e funcionamento, que analisa os fonemas, sílabas, palavras e frases. As unidades de análise para a fonologia são estabelecidas por um processo chamado de comutação, ou seja, pela substituição de sons em contextos linguísticos semelhantes, por meio do contraste de significado e com a identificação de fonemas de uma dada língua. Assim, a partir de pares mínimos pala/bala, selo/zelo, tela/dela, por exemplo, temos que o traço sonoro nas consoantes é distintivo em português, permitindo que se afirme que o /p/ e /b/, /s/ e /z/, /t/ e /d/ são fonemas diferentes. Esses fonemas distinguem-se como unidades discretas na decodificação de mensagens, que os falantes interpretam. (HERNANDORENA, 2001) Por outro lado, a ciência fonética considera a realização física dos sons produzidos pelos falantes de uma dada língua. Sendo que a fonética estuda os sons da fala do ponto de vista articulatorio, levando em consideração como os sons são articulados ou produzidos pelo aparelho fonador; no ponto de vista acústico, analisando as propriedades físicas da produção e propagação dos sons, ou ainda do ponto de vista auditivo, cuidando da recepção dos sons. Dessa maneira, a fonética trabalha com todos os sons produzidos pelo aparelho fonador (HERNANDORENA, 2001). Vale notar que para Albano (2001), as duas disciplinas estariam separadas se consideradas a partir de questões metodológicas.

Na perspectiva teórica por ela abraçada, a fonologia, a fonética e a Fonética Acústica aproximam-se da Fonologia Articulatória de Browman e Goldstein (1986). Na Fonologia Articulatória, a unidade fonético-fonológica seria o gesto articulatório, ou seja, uma oscilação abstrata que especifica constrictões no trato vocal e induz os movimentos dos articuladores. Segundo Albano (2001, p. 57), a sobreposição de gestos consecutivos daria conta da alofonia, uma vez que o gesto articulatório aconteceria numa trajetória enquanto outro estaria em andamento. Portanto, a Fonologia Articulatória estuda os sons como intimamente ligados à anatomia e à fisiologia, ou seja, estuda a maneira como eles são produzidos na fala. É nesse contexto, em que a unidade é o gesto articulatório, que tanto se pode observar a dinâmica das durações dos segmentos, como a relação destes com a prosódia, para então abrir espaço para a compreensão da materialidade fônica e da expressividade da fala.

FONÉTICA ACÚSTICA

A Fonética Acústica estuda as propriedades físicas dos sons da fala e as características físicas desses sons e suas correlações com aspectos acústicos e prosódicos. A Fonética Acústica baseia sua investigação no uso de instrumentos de laboratório para respaldar, corrigir e refinar distinções detectadas por uma escuta treinada na observação das línguas (ALBANO, 2001).

A ONDA SONORA

Cada som consiste em uma perturbação mecânica transmitida em um meio elástico como o ar e a água, sendo percebido pelo sistema auditivo dos seres vivos como o resultado dessa perturbação, em outras palavras; a partir do estímulo de uma fonte de energia externa, uma fonte sonora é colocada em movimento, ao se deslocar de sua posição de repouso gera vibrações que afetam as partículas de ar que assim são postas em oscilação.

Portanto, a onda sonora é compreendida como a flutuação das vibrações percebida auditivamente, sendo definida como frequência (número de vezes que uma oscilação completa passa por um intervalo de tempo, quanto mais vezes essa oscilação ocorrer no tempo mais aguda será a frequência) e amplitude (a força aplicada sobre a oscilação da frequência será entre máximos e mínimos de pressão).

TIPOS DE ONDAS

As ondas sonoras podem ser periódicas, aperiódicas, simples ou complexas. As ondas simples e regulares são denominadas de tons puros, um exemplo de tom puro seria o resultado da vibração de um diapásão, no qual se verifica uma única componente de frequência. Na figura que se segue, temos um exemplo do que se denomina uma onda simples.

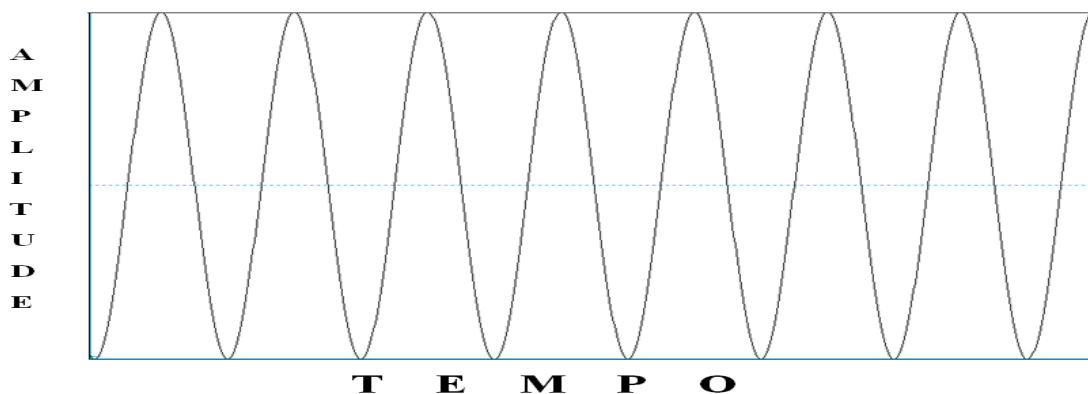


Figura 1. Onda sonora periódica simples: gráfico de um som com frequência e amplitude.

Na fala todos os sons são formados a partir de ondas complexas, ou seja, de uma somatória de várias ondas simples que ocorrem simultaneamente, essas outras ondas são múltiplos inteiros da primeira, designada como frequência fundamental (f_0), em outras palavras, os múltiplos inteiros da frequência fundamental são chamados de harmônicos. Essa descoberta foi feita pelo matemático francês Fourier, na figura 2 que se segue, temos um exemplo de onda aperiódica complexa.

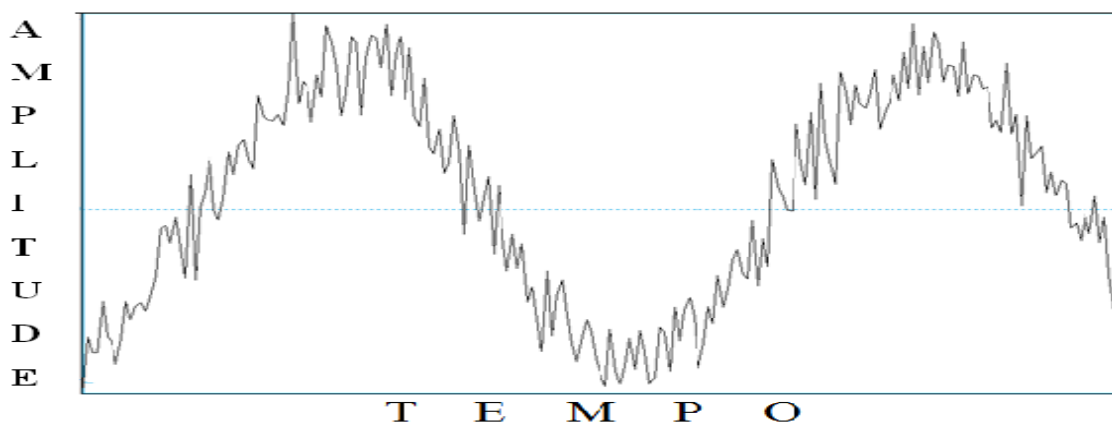


Figura 2. Onda sonora aperiódica complexa: gráfico de um som com frequência e amplitude.

Quantas vezes uma oscilação passa pelo eixo do tempo determina a frequência, assim, a frequência pode ser mais grave (menor números de oscilações em um período de tempo) ou mais aguda (maior número de oscilações em um período de tempo).

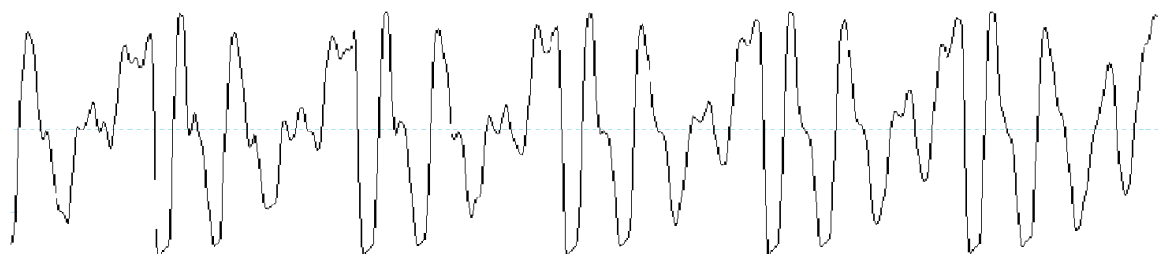


Figura 3. Onda periódica complexa, Vogal [i], 204 Hz, com intervalo de tempo de 32 milissegundos.

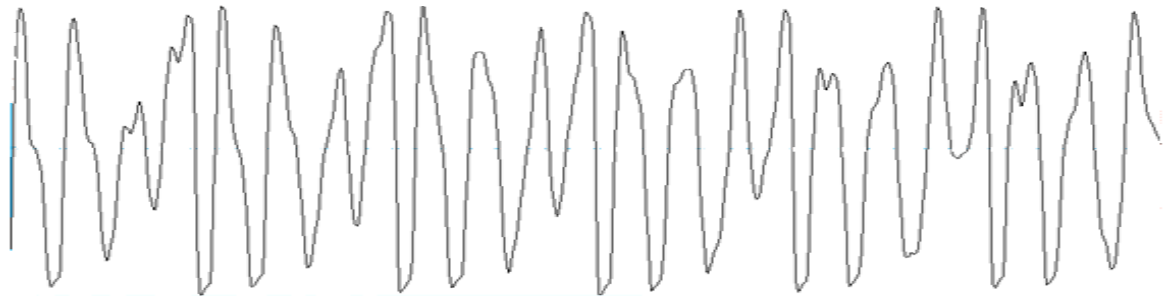


Figura 4. Onda periódica complexa, Vogal [a], 178 Hz, com intervalo de tempo de 32 milissegundos.

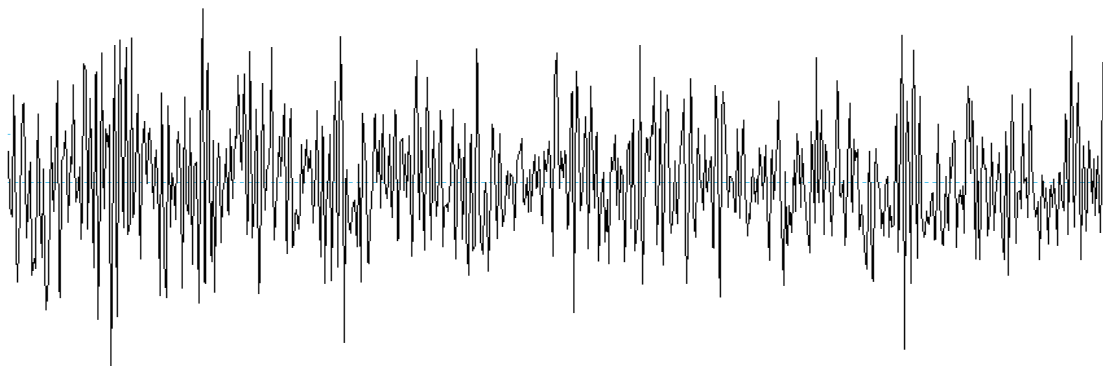


Figura 5. Onda aperiódica complexa, consoante fricativa [s], com intervalo de tempo de 32 milissegundos.

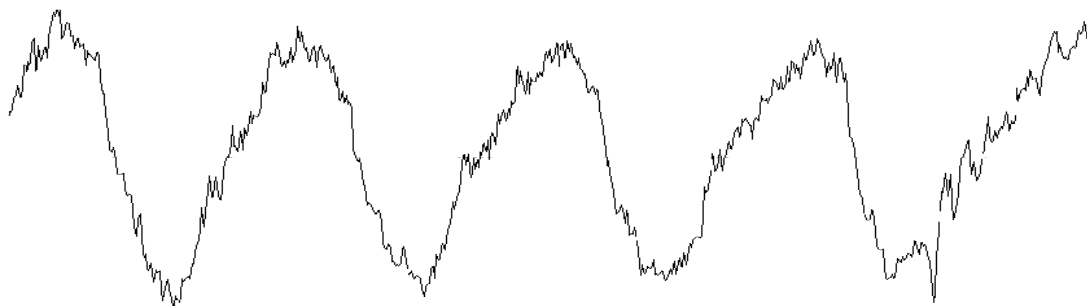


Figura 6. Onda aperiódica complexa, consoante fricativa [v], com intervalo de tempo de 32 milissegundos.

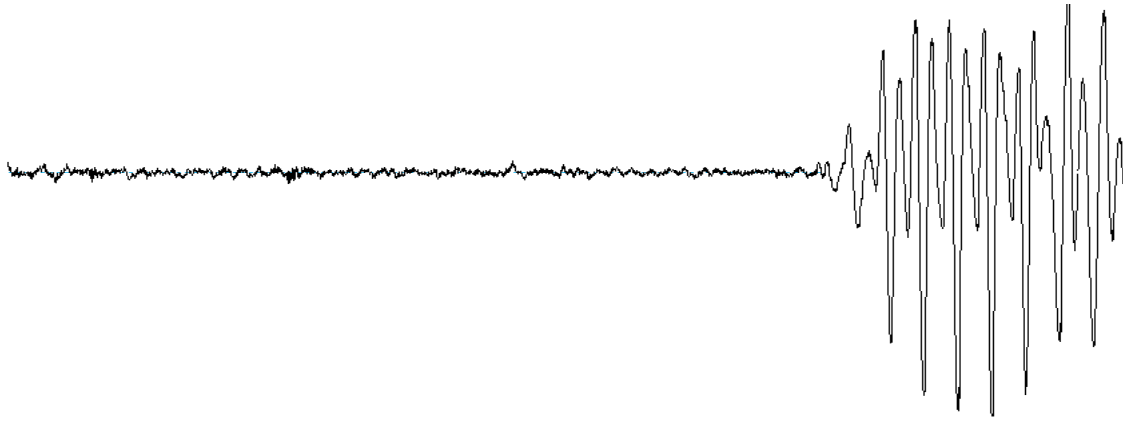


Figura 7. Onda silenciosa oriunda de pausa seguida de vozeamento da plosiva [b], com intervalo de tempo de 375 milissegundos.

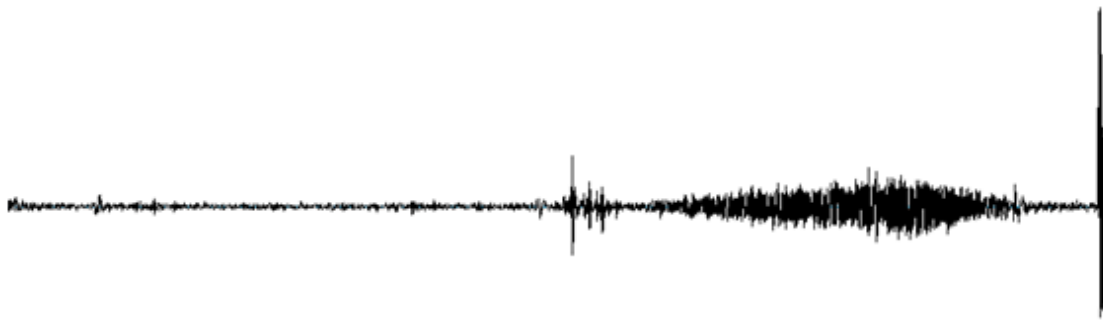


Figura 8. Onda silenciosa seguida de respiração oriunda de pausa com ruído transiente da plosiva [p], com intervalo de tempo de 1.520 milissegundos.

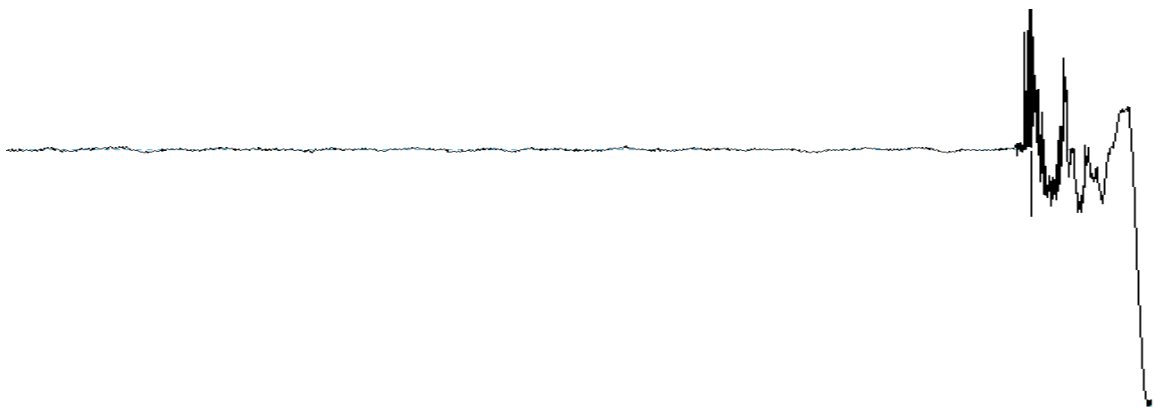


Figura 9. Onda silenciosa de pausa com ruído transiente da plosiva [p], com intervalo de tempo de 114 milissegundos.

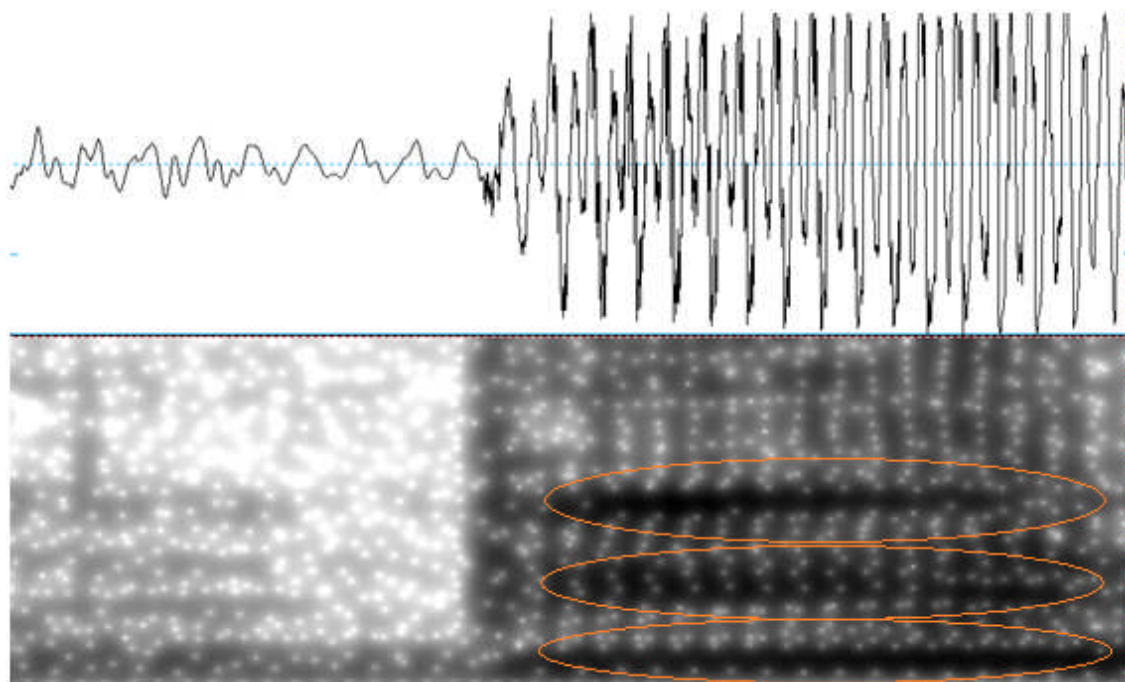


Figura 10. Forma da onda, espectrograma de banda larga com estrutura formântica (F1, F2 e F3, contados de baixo para cima) da sílaba [be].

ESPECTRO SONORO

O espectro sonoro pode ser compreendido como uma representação gráfica dos harmônicos que compõem, por exemplo, uma vogal. No gráfico do espectro, temos a amplitude e a frequência no tempo. Na figura que se segue, temos um exemplo do espectro de onda sonora produzida na glote.

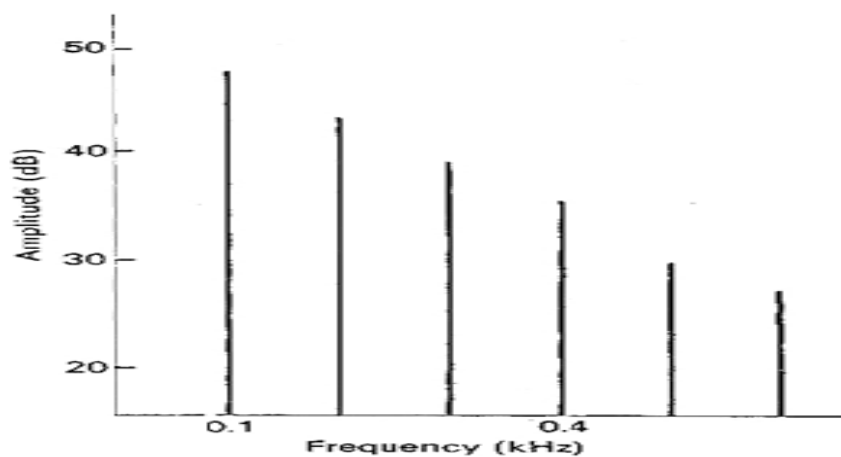


Figura 11. Espectro glotal.

RESSONÂNCIA

Quando um corpo sonoro entra em vibração e como resposta à sua vibração outro corpo sonoro vibra em conjunto, afirma-se que ambos estão em ressonância. O fenômeno da ressonância ocorre assim que a frequência natural é idêntica e/ou próxima da frequência fundamental da fonte ou de qualquer um de seus harmônicos, dessa maneira há o efeito de reforço dos componentes de frequência. Quando um ressoador amplia alguns componentes de frequência, ele apresenta o comportamento de filtro. Em outras palavras, quando uma onda sonora passa pelas cavidades supraglóticas, ela tem a amplitude de seus harmônicos modificados, de maneira alguns são reforçados, enquanto outros decrescem. Na figura que se segue, temos um exemplo do que ocorre no espectro glotal quando passa pelas cavidades supraglóticas. A intensidade dos componentes gerados pela fonte (vibração das pregas vocais) é modificada pela ação do trato vocal que funciona analogamente a um filtro. As frequências continuam as mesmas, só a intensidade delas que é modificada, dependendo da configuração do trato vocal.

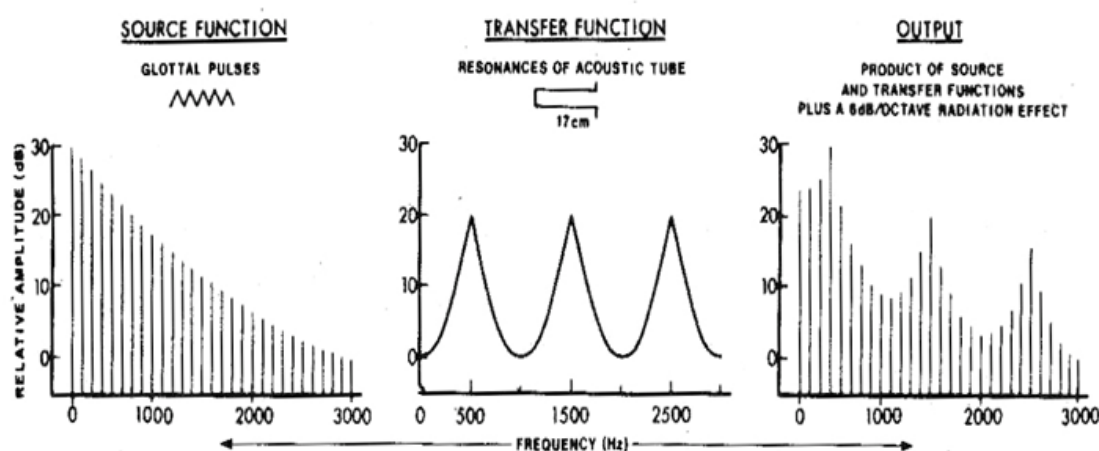


Figura 12. O espectro glotal, a função de transferência do trato e o resultado dessa função. Retirada de Borden; Harris. *Speech Science Primer*. In: *Physiology, Acoustics and Perception of Speech*. Baltimore: Williams e Wilkins, 1980.

Na figura que se segue, os pulsos gerados na fonação são filtrados pelas cavidades supraglóticas do trato vocal e movimentam-se pelo ar. A fonte é representada pelo espectro, o filtro pelos formantes (F1, F2, F3 e F4) e a irradiação pela característica passa-

altas. Assim, temos as ondulações formânticas e a distinção de cada formante. (VIEIRA, s.d.)¹³.

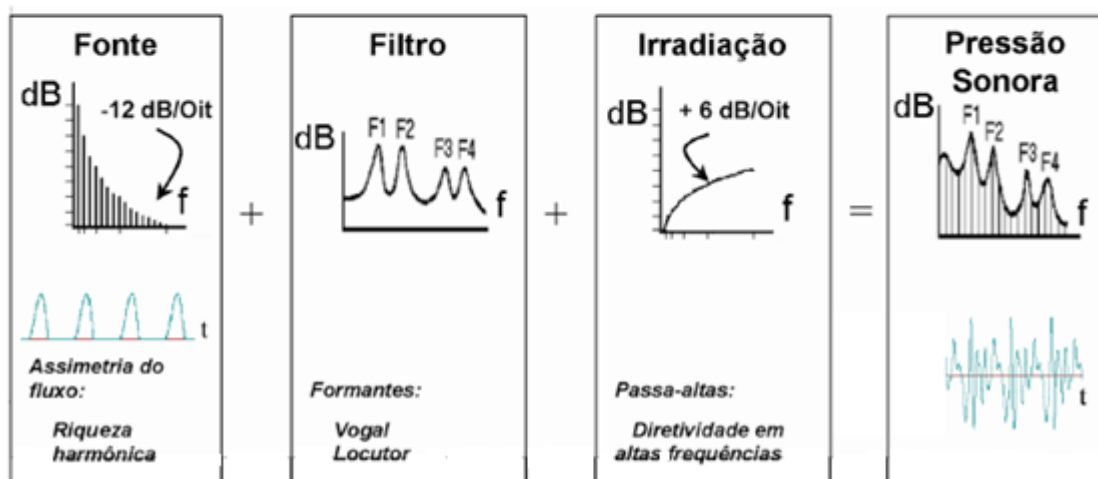
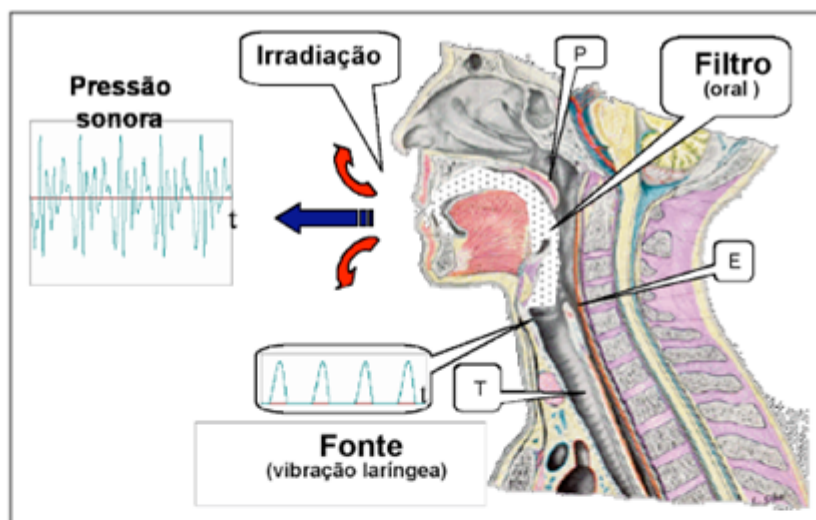


Figura 13. Adaptado do modelo Fonte-Filtro de Fant, 1970. Retirada de: VIEIRA M. N. *Uma introdução à acústica da voz cantada*, s. d. Disponível em: <http://gsd.ime.usp.br/acmus/publi/textos/05_vieira.pdf>. Acesso em 12 de dezembro de 2009.

O grande benefício oferecido pela espectrografia e pela análise acústica é a possibilidade de uma visualização de fenômenos sonoros como da fala.

¹³ VIEIRA M. N. *Uma introdução à acústica da voz cantada*, s. d. Disponível em: <http://gsd.ime.usp.br/acmus/publi/textos/05_vieira.pdf>. Acesso em 12 de dezembro de 2009.