

# **A Voz Humana Nas Mídias Sonoras**

## **Uma Análise da Escuta e da Emissão Vocal Midiática<sup>1</sup>**

Autor: Marcos Júlio Sergl<sup>2</sup>

Instituição: Universidade São Judas Tadeu

### **Resumo**

Com o advento da revolução industrial, o homem elegeu alguns sinais sonoros como principais e relegou outros a um plano secundário. Diversos pensadores da atualidade apontam essa divisão como um aspecto negativo da audição e propõem um retorno a uma escuta plena, partindo da limpeza dos ouvidos para então liberar a voz. Por outro lado, a mudança de concepção quanto à recepção do som e do ruído, libertando este de sua característica de indesejável no contexto sonoro e inserindo-o como mais um elemento comunicacional sonoplástico, também ampliou as possibilidades desse uso pleno da voz nas mídias. A partir do momento em que a sonoplastia fixa-se como recurso para referenciar ou criar um ambiente sonoro multifacetado no século XXI abre perspectiva para a exploração vocal proposta por Shono, Schafer, Berio e pelos poetas concretos, para locar essa ambiência nas mídias.

### **Palavras-chave**

Mídia sonora; voz midiática; áudio; ambiência sonora; emissão vocal.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao NP 06 – Rádio e Mídia Sonora, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

<sup>2</sup> Doutor pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, professor nos Cursos de Comunicação Social – Radialismo e Educação Artística e Líder do Núcleo de Pesquisa em Comunicação: Códigos e Linguagens: Crítica, Produção e Memória, da Universidade São Judas Tadeu. [mjsergl@osite.com.br](mailto:mjsergl@osite.com.br)

**A Voz Humana Nas Mídias Sonoras**  
**Uma Análise da Escuta e da Emissão Vocal Midiática**

Marcos Júlio Sergi

**I. A Escuta da Voz**

*Ser livre para pôr-se a escutar, ouvindo cada som como ele é, e não como um fenômeno mais ou menos próximo de um preconceito. (John Cage, Silence)*

O homem aprende a falar a partir da escuta.<sup>3</sup> Nos primeiros anos de vida, ele imita os sons mais frequentes de seu universo sonoro. Em um segundo momento, ele seleciona desse repertório os sons que correspondem a algo prazeroso (carinho, comida). Em uma fase mais evoluída, ele passa a se comunicar a partir do vocabulário apreendido durante sua escuta.

Na mesma proporção em que o homem perdeu grande parte das possibilidades de uso da voz como ferramenta de comunicação entre ele e os deuses, perdeu, também, o domínio das sutilezas de escuta dos sons da natureza. A riqueza de suas emissões vocais provinha de uma audição privilegiada em relação a essa sutil gama sonora. Para que essa escuta fosse possível, o ser humano necessitava estar absolutamente aberto à absorção desse universo sonoro encoberto pelos sons fundamentais e pelas marcas sonoras de cada localidade. Com o desenvolvimento técnico esse universo sonoro praticamente desapareceu de nossa escuta, porque para apreendê-lo não basta ouvi-lo: é necessário escutá-lo de forma concentrada.

---

<sup>3</sup> O aparelho auditivo é essencial para a voz, pois aprendemos a falar ouvindo. Compõe-se de três partes: a) ouvido externo – compreende o pavilhão e o conduto auditivo externo, limitado internamente pela membrana do tímpano, sendo sua função recolher o som e dirigi-lo ao conduto externo que o reforça e o transmite ao tímpano; b) ouvido médio – cavidade irregular que apresenta do lado externo um orifício circular fechado pela membrana do tímpano e internamente, na parte superior a janela oval e na parte inferior a janela redonda, sendo ambas fechadas também por membranas. Neste, uma cadeia de pequenos ossos (martelo, bigorna e estribo) transmite as oscilações provocadas pelas ondas sonoras ao líquido contido no ouvido interno; c) ouvido interno – osso em forma de caracol chamado cóclea, cujo canal em espiral contém o líquido denominado endolinfa. O ouvido interno é revestido por milhares de fibras sobre as quais se encontram células sensoriais que apresentam minúsculos cílios que flutuam no líquido, recebendo as ondas sonoras, transformando-as em impulsos nervosos por meio da liberação de uma substância química eletricamente carregada e conduzindo esses impulsos ao cérebro, que os decodifica e os reconhece. (Nunes, 1971: 21-22)

Barry Truax<sup>4</sup> preconiza que o ato de ouvir envolve uma “sensibilidade à vibração física dentro de certos âmbitos de frequências ou intensidades”, em uma gama que vai desde um nível de intensidade insignificante até o limiar de dor, podendo causar conseqüências irreparáveis no ouvido.<sup>5</sup> Murray Schafer<sup>6</sup> propõe uma “escuta que pensa” o que ouve, uma “escuta cuidadosa”, ou seja, ouvir com atenção. Ambos estão muito próximos em suas concepções, pois propõem que o ato de escutar exige uma interpretação das informações e uma interação com o ambiente. Indivíduo e ambiente se relacionam, sendo um “caminho de troca de informações” e não apenas uma “reação auditiva a um estímulo”. (Truax, 1984: 16) Enquanto o ato de ouvir envolve uma habilidade passiva, escutar exige uma função ativa. O ouvinte torna-se o centro do processo.

A escuta ideal se dá em um ambiente *hi-fi*, de alta fidelidade sonora, “aquela na qual sons discretos podem ser ouvidos claramente devido ao baixo nível de ruídos presentes no ambiente”. (Schafer, 1977: 43). Qualquer som pode ser escutado em um ambiente *hi-fi*, tanto os mais próximos quanto os mais distantes, desde os mais evidentes até os sons de fundo, porque o ouvido está em estado de alerta, em uma escuta ativa. Nesse ambiente é possível desenvolver a escuta “perspectívica” ou “focada”, em que cada som é ouvido, analisado, referencializado e catalogado. Como o ato de ouvir depende do relacionamento do ouvinte com o meio ambiente, esta escuta depende, além do aspecto físico e referencial do som, da “competência sonológica” e das atitudes culturais do ouvinte. A competência sonológica advém do conhecimento que cada indivíduo tem quanto às formações sonoras. O fator preponderante para essa escuta é a audição desvinculada de padrões pré-estabelecidos.

---

<sup>4</sup> Compositor canadense, nascido em 1947, professor de comunicação acústica e música eletroacústica da Universidade Simon Fraser, em Vancouver, estuda os ambientes sonoros e suas implicações na vida humana.

<sup>5</sup> O ouvido humano, extremamente sensível, capta desde sons de intensidade física mínima até sons de intensidade um milhão de vezes maior, medida por uma escala logarítmica de decibéis (dB). Podemos perceber desde sons com 0 dB até o ronco de um motor de avião a jato, que causa até dor física, com 130 dB. Quanto à altura, o ouvido capta vibrações (ondas) com frequências entre 20 e 20.000 ciclos por segundo, medidas em Hertz (Hz). As pessoas estão acostumadas ao fato de irem perdendo a audição na medida em que envelhecem. Porém, isto não é um processo natural; ocorre pelo excesso de sons e ruídos acima dos limites desejáveis, emitidos a partir da revolução industrial.

<sup>6</sup> Murray Schafer, compositor e artista plástico canadense nascido em 1933, se dedica ao ensino da música. Ele propõe um novo “olhar” sobre o mundo pelo viés da escuta, apontando novos caminhos para a atuação sobre o ambiente sonoro.

A Revolução Industrial invade o ambiente com uma quantidade imensa de sons indesejáveis, transformando-o em *lo-fi*, no qual a densidade sonora obscurece os sons individuais. A perspectiva se perde, não sendo mais possível uma escuta “focada”. O que se percebe é a presença de sons vindos indistintamente de todas as direções, tornando a escuta “periférica”, indistinta, perdida no caos sonoro.

Pierre Schaeffer (1988)<sup>7</sup> desvincula a escuta de sua fonte produtora, de seu entorno, de seu contexto. “Simplesmente escutamos o som, em seu movimento no espaço acústico e arquitetônico, o som como objeto, objeto sonoro”. (Santos, 2004: 60) Ele sugere uma escuta acusmática, totalmente desvinculada da percepção visual, centrada apenas na escuta do objeto sonoro, desvinculando-o de qualquer significado conceitual. Nesse aspecto, a escuta acusmática aproxima-se da fenomenologia de Edmund Husserl,<sup>8</sup> que propõe um retorno de apreensão das coisas como elas próprias são, em uma consciência intencional. Para alcançar tal nível de percepção, é necessário se libertar dos condicionamentos de hábitos anteriores para se poder “elaborar um outro sistema de referência, apropriado ao objeto sonoro”. (Ibidem, 74) Os autores aqui citados coincidem nesse ponto ao propor recomeçar a ouvir para liberar a voz dos condicionamentos tradicionais a ela impostos.

Schaeffer identifica quatro modos de escuta, que podem ocorrer ao mesmo tempo: 1) escutar – associado à nossa experiência de escuta, trata da identificação do som (a fonte, a causa, o acontecimento) sem maior interesse por ele próprio; 2) ouvir – nível mais elementar de percepção – ouvimos tudo que está à nossa volta, em uma recepção passiva. O som é decodificado pela reflexão ou pela memória e guardado como “objeto sonoro bruto”; 3) entender – o som é selecionado por estar ligado às preferências e às experiências do ouvinte. Essa etapa vincula-se às duas anteriores, como: ouvir-entender, que já envolve uma escuta atenta, porém parcial. Selecionamos sons à nossa volta de acordo com nossa preferência, porém sem observar a mensagem que ele contém; e, escutar-entender, na qual o ouvinte retira o som do plano de fundo, pois se interessa exclusivamente por ele, ocorrendo uma “escuta qualificada”. Porém, o objeto ainda não

---

<sup>7</sup> Compositor e pesquisador francês (1910-1995). Em 1951, criou o grupo de Pesquisas de Música Concreta, transformado em 1958 no Grupo de Pesquisas Musicais (GRM), que se tornou um referencial na área. Seu livro *Tratado dos Objetos Musicais* expõe os resultados desse trabalho.

<sup>8</sup> Filósofo e lógico alemão (1859-1938), propõe que todo conhecimento reside no fato de uma visão, pela consciência, de uma essência. A consciência é determinada pela intencionalidade.

se mostra inteiramente para o ouvinte; 4) compreender – é a escuta que abstrai, compara, deduz, para buscar um sentido. Nesta etapa o som é recebido como um “sinal” para um “ouvinte especializado”. O ouvinte chega a um tipo de significações mais abstratas.

Schaeffer determina, ainda, quatro atitudes ou comportamentos de escuta: 1) escuta natural – o som informa um acontecimento. Está presente também nos animais; 2) escuta cultural – o som informa indícios e valores, determinados pelos condicionamentos e leis de uma coletividade determinada; 3) escuta banal – volta-se tanto para o acontecimento como para o significado cultural, porém sem se aprofundar, por não dedicar atenção especial a ele. O ouvinte apenas identifica o som dentre os demais sons de seu universo sonoro cotidiano; 4) escuta especializada ou prática – procura analisar o som, a partir do domínio de quem escuta. Também esses comportamentos de escuta se imbricam.

Ademais, Schaeffer questiona as noções tradicionais de que há duas direções básicas na escuta: buscando os indícios, através da percepção da origem do som, ou, buscando os valores e significados de uma determinada linguagem sonora. O autor propõe uma escuta direcionada ao próprio som, ao objeto sonoro, pois somente dessa forma o ouvinte tem uma percepção global da unidade original. Dessa forma, ele tem a “escuta reduzida”, a partir da qual vai buscar as impressões sobre o som. “Ao fazer um balanço do mecanismo da escuta, Schaeffer o resume, dizendo que o ouvinte escuta o que lhe interessa, mesmo ouvindo tudo o que acontece de sonoro ao seu redor, entendendo graças à sua experiência, e compreendendo graças a outras referências”. (Santos, 2004: 64) A única restrição ao pensamento de Schaeffer reside no fato de que uma escuta reduzida, focada no objeto sonoro, leva a um novo condicionamento, tão paralisante quanto os sistemas anteriores. Não podemos isolar os níveis de sensação e de percepção e limitar os modos de escuta.

Ahsley Montagu<sup>9</sup> (1988) parte do princípio de que som é vibração e que a vibração opera sobre toda a pele. Portanto, a recepção sonora não é captada apenas pelo tímpano, mas sentida como uma “estimulação tátil, uma massagem sutil” sobre toda a pele.

---

<sup>9</sup> Psicólogo e antropólogo israelense (1905-1995), parte do princípio de que as sensações são recebidas em forma de vibração sobre todo o corpo.

Roland Barthes<sup>10</sup> (1990: 217) distingue o ato de ouvir, que ocorre a partir dos mecanismos orgânicos do homem, sendo um fenômeno fisiológico, do ato de escutar, um ato fisiológico que ocorre em função do objeto. A escuta ocorre em três níveis: a) de alerta, na tentativa de identificar um índice (os passos da mãe para a criança); b) de decifração, procurando captar determinado código identificável naquele som; c) de interiorização daquele ou daquilo que emite a mensagem. A partir da apropriação interna desse emissor, ocorre a transferência da informação, baseada nos referenciais do receptor.

É nesse nível de escuta que o homem se apropria do espaço (discernimos cada som do espaço de nossa casa: o bater de portas, talheres, painéis). Ao subestimarmos essa escuta perdemos o reconhecimento dos espaços ambientais.

“Sem essa capacidade de seleção, de inteligência de sons, o homem está como um estranho em seu território. A poluição sonora, na verdade uma massa compacta de sons indistinguíveis, nos distancia da apreensão espaço-temporal instintiva.” (Hauoli, 2002: 35)

Ao estabelecer o seu território, seu espaço de segurança, o homem direciona sua escuta para os sons que podem perturbar, ameaçar esse espaço. Ele procura os indícios do perigo. Dessa forma, se previne contra a surpresa do ataque. Nesse âmbito, revela-se também sua atividade predadora. No mundo atual, cercado pelos sons indiferenciados que invadem seu território, o homem se encontra perplexo, pois não consegue mais estabelecer quais sons podem perturbar seu território.<sup>11</sup>

Segundo Barthes (1990: 220), ao descodificar signos a escuta interpreta o obscuro, tornando-se religiosa, pois leva o ouvinte ao mundo dos deuses, decifrando o futuro ou o erro, e a escuta torna-se “hierarquizada e disciplinada pelo arrependimento”. A partir da interiorização da religião, inicia-se a escuta da intimidade do homem, que passa a se confessar com o clérigo em particular.

“A injunção de escutar é a interpelação total de um indivíduo a outro: coloca acima de tudo o contato quase físico desses dois indivíduos (pela voz e pelo ouvido)”

---

<sup>10</sup> Escritor e crítico francês (1915-1980), estabeleceu uma filosofia do prazer que subentende tanto seus contatos com os objetos quanto suas relações com os outros e sua atividade intelectual.

<sup>11</sup> Este termo aqui utilizado é definido por Gilles Deleuze: “o território é primeiramente a distância crítica entre dois seres de mesma espécie: marcar suas distâncias”. (Deleuze e Guattari, 1997, v. 4: 127)

(Ibidem: 222). Surge daí a escuta psicanalítica, realizada de inconsciente para inconsciente, do que fala e do que escuta, sem a preocupação de reter as informações.

*Nesse reino do significante em que o indivíduo pode ser escutado, o movimento do corpo é, antes de tudo, aquele de onde provém a voz. (...) A escuta da voz inaugura a relação com o outro: a voz, que nos faz reconhecer os outros (como a letra sobre um envelope), dá-nos a conhecer sua maneira de ser, sua alegria ou sua tristeza, seu estado; transmite uma imagem do corpo do outro... Por vezes, a voz de um interlocutor encanta-nos mais do que o conteúdo de seu discurso e surpreendemo-nos a escutar as modulações harmônicas dessa voz sem ouvir o que ela nos diz.<sup>12</sup>*

Dessa forma, a psicanálise propõe uma escuta a partir da recepção da voz do outro. Criamos uma imagem corporal do interlocutor, sem necessariamente visualizá-lo, desvendando o seu subconsciente.

*A escuta psicanalítica conduz ao reconhecimento do desejo do outro, num jogo recíproco, a dois, destituído da neutralidade, distância e benevolência.*

*Cabe entrar no desejo, reencontrar-se em seu próprio desejo a partir do desejo do outro. Assim, essa escuta implica em aceitar os riscos advindos dessa relação... Para Barthes, com a psicanálise abrem-se possibilidades de escuta do inconsciente e do corpo do outro. Mais ainda, Barthes vislumbra uma nova escuta, uma escuta total, inusitada e, portanto, criativa. Afirmando as variadas modulações da voz humana alargaremos o processo de compreensão e fruição que nos levará, talvez, a conhecer melhor a nós próprios e aos outros.<sup>13</sup>*

Barthes chama essa escuta plena, total, arriscada de “escuta pânico”.<sup>14</sup> Susumo Shono (1987-1988: 454) vai além e propõe uma “poiética da escuta”<sup>15</sup> atenta às particularidades da emissão vocal, aos “matizes sonoros da voz”, aos gritos, aos sussurros, aos uivos sem se preocupar com a seqüência lógica das palavras. Nesse aspecto, Shono aproxima-se das idéias de Murray Schafer ao propor que se recomece a emitir os sons de maneira natural, da mesma forma que o homem primitivo na busca de um veículo de contato com os deuses.

<sup>12</sup> Barthes, 1990: 224-225.

<sup>13</sup> Hauoli, 2002: 37-39

<sup>14</sup> A “escuta pânico”, idealizada pelos gregos dionisíacos do Santuário de Elêusis, é “uma escuta dos inferos, daquilo que se oculta nas profundezas, que, em última análise, é o imo da alma do homem, já que o homem é filho das cinzas de Dioniso e dos Titãs, estes fulminados por Zeus”. (Hauoli, 2002: 41)

<sup>15</sup> A poiética da escuta propõe escutar o jogo dos diversos sons sem saber o que eles significam, encontrar as qualidades únicas e insubstituíveis do som. O compositor, o intérprete e o ouvinte fundem-se, concentrando-se sobre os sons e sobre as qualidades particulares deles, produzidas ao acaso. O objeto sonoro torna-se um corpo orgânico “não analisável”. Exemplo interessante é a escuta da peça 4’33”, de John Cage, cuja sonoridade é estabelecida pela platéia ante o silêncio do pianista em atitude de início da execução musical. A poiética da escuta preocupa-se mais com uma escuta criadora, que compõe e inventa.

A “poiética da escuta” aceita todos os sons, porque eles fazem parte do corpo do emissor, de suas emoções, de seus desejos. A comunicação dos sons com os receptores acontece “de maneira aberta, individualizada e quase inconsciente”. Por isso, ela é uma escuta ativa, durante a qual aceitamos os sons da nossa própria voz, porque não pressupõe sons agradáveis, mas restabelece “uma relação nova entre nós e o mundo na experiência musical do objeto sonoro em si” (Ibidem: 455). Para poder ser utilizada em nosso cotidiano, essa escuta pressupõe um novo relacionamento social. É necessária uma interação preparatória, um quase ritual.

*Trata-se de experienciar a devolução de uma voz à sua materialidade primeira, ruidosa e dolorida. Eis o canto demoníaco e sagrado, que nos assegura que todas as vozes são uma só, inomináveis e enigmáticas...*<sup>16</sup>

*Mas o homem que canta profundamente, e realiza interiormente o sacrifício, acede ao mundo divino na medida em que se investe da energia plena do ser... “Então ele sente sua força se elevar ao longo da coluna vertebral. Seu sopro sonoro sobe por seus canais interiores, dilata seus pulmões e faz vibrar seus ossos. Assim transformado em ressoador cósmico, o homem se (in)veste como árvore que fala. Essa força sonora tomará assento na sua pele ou no seu esqueleto, se o sacrifício tiver sido total. Então ele não será mais que um instrumento entre as mãos de um deus, e seus ossos, ainda impregnados de sua força sonora materializada, constituirão amuletos preciosos entre as mãos de seus filhos...”*<sup>17</sup>

## II. A Caixa de Pandora ou A Caverna das Infinitas Possibilidades

*É preciso permitir que cantemos a voz e que ela se cante; que ela exista enquanto ser para que sejamos. Pois, se ela for, nós seremos; se deixarmos que ela não seja, então já não seremos, ou seremos aquilo que não somos: meros escravos de sons e palavras vazias. (Hauli: 2002, 46)*

É preciso desvincular a voz da palavra e do discurso de significação verbal; retirar da voz sua condição de ferramenta de nosso dia-a-dia, para libertá-la dessa vocalidade maquinal, para que ela possa produzir tudo o que o aparelho vocal está apto. É preciso reaprender a perceber os pequenos movimentos musculares da laringe e do sopro. É preciso acabar com o achatamento, com a rarefação e com o esquecimento de significado

<sup>16</sup> Hauli, 2002: 99.

<sup>17</sup> O trecho entre aspas foi copiado por Janete El Hauli (2002: 107) do livro “O som e o sentido”, de José Miguel Wisnick, p. 39, em citação de Marius Schneider em *Lê role de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes*.



da voz humana. É preciso desconstruir a ordem preestabelecida. “A voz é hoje, na música, um canal de transmissão que não transmite nada”. (Stratos, 1987-1988: 457)

*Verificamos, de maneira inequívoca, que a “voz-veículo-da-palavra” rouba o rico espaço que pode vir a ser preenchido pela voz-música,<sup>18</sup> depauperando-o de seus matizes instintivos, rudes, ruidosos, principalmente quando atingimos a fase adulta.*

*Poderíamos pensar numa vocalidade como excreção: vomitar ruídos que interfiram e que recolquem a voz da Voz, uma emanação dos prazeres sem repressão. Pensar uma vocalidade do desperdício que comunique além da palavra, na qual mesmo o sopro – sem o qual nenhuma voz existe nem o canto é possível – possa ser escutado. Numa nova vocalidade tida como excreção, instaura-se o tempo do presente, o instante que reúne passado e futuro, que descarta o tempo linear do discurso verbal funcional. Um tempo do puro instante, da escuta das multiplicidades, dos sons que não podemos mais possuir ou rotular com nossos pálidos gostos. O lúdico compartilhando da tragicidade da emanação da voz e de seu conseqüente desvanecer no ar, de onde regressa em sopro, em voz, em canto, em grito, em “silêncio grávido de sons” (na expressão de John Cage).<sup>19</sup>*

Para atingir esse nível de liberação do aparelho vocal, é necessário um amplo processo de pesquisa a respeito de formas de emissão relaxada. Os pilares da voz (retenção, controle e dosagem) precisam ser plenamente compreendidos e dominados, para que ela flua sem impedimentos que possam interferir em sua performance. Para isso, é necessário realizar exercícios contínuos para conscientização e domínio de cada parte do aparelho vocal.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> A voz-música proposta por Demetrio Stratos é aquela que revela emoções e instintos, a voz como significado da própria vida e do prazer, e não apenas mera ferramenta de repetição de padrões com intuito comunicativo.

<sup>19</sup> Hauoli, 2002: 47/50.

<sup>20</sup> Partimos da conscientização de uma respiração plena, apoiada nos músculos intercostais, no diafragma torácico e no diafragma pélvico, por meio de exercícios diversos de retenção, controle e dosagem da saída do ar. Após esse domínio do apoio respiratório, realizamos exercícios para relaxamento e flexibilidade dos órgãos fonadores, objetivando a desinibição e a concentração em cada parte do aparelho vocal. Iniciamos então, o processo de impostação e projeção da voz, buscando os pontos de ressonância corretos para cada som emitido. Exploramos os focos de articulação, desvinculados do processo de linguagem comunicacional, observando qual o tipo de articulação que cada parte do aparelho vocal possibilita. Trabalhamos com cada vogal, com ditongos, tritongos e hiatos. Partimos para as consoantes e as impedâncias de cada grupo consonantal. Buscamos inflexões, diferentes pontuações, entonações, acentuações e pausas vocálicas. Partimos para a análise de aspectos que valorizam as palavras, dentro dos parâmetros da prosódia. Então, desconstruímos esses conceitos, buscando novas possibilidades de acentuação. Procuramos então criar movimentos sonoros/orais. Seqüencialmente, buscamos desvincular a voz do chapamento vocal, priorizando o colorido da dicção, variações no timbre, acentos tônicos e átonos, ritmicidades, interrogações, interjeições, choro, riso, polioralidade, canto/conto. Cada item aqui descrito está apoiado em textos para estudo e reflexão. Essa busca de liberação plena da voz tem a duração de um ano em encontros semanais. O detalhamento dos procedimentos para atingir essa liberação extrapola o objeto da presente pesquisa e será objeto de outro artigo.

Diversos poetas do século XX realizaram experimentos libertando a literatura do estigma de arte da “letra” e da “escrita” pelo viés da poesia fonética e sonora. Em 1913, Henri-Martin Barzun (1883-1973), em seu manifesto *Rithmes, voix et chants simultanés*, “aponta para a necessidade de criar um texto de polifonia oral para exprimir a nova configuração sociocultural derivada do avanço técnico, científico e industrial”. (Menezes, 1997: 99) Ele propõe a voz como contraposição ao texto, a vocalização em camadas contra a leitura silenciosa do poema. Tristan Tzara (1896-1963), Huelsenbeck (1892-1957), Marcel Janco (1895-1984) e Pierre Albert-Birot (1876-1967) adotam a massa sonora de vozes sobrepostas como meio para transportar “o ouvinte para um universo da sensorialidade múltipla destituída de toda intermediação semântica”. (Ibidem: 99)

Hugo Ball (1886-1927), do movimento Dada de Zurique, cria os “versos sem palavras” entoados como canto gregoriano, sem a preocupação com dicção, pontuação ou fraseado. Trata-se de uma poesia antiverbal e pré-lingüística, uma dessacralização da língua pelo viés do humor e da ironia. Khlebnikov (1885-1922), representante do cubo-futurismo russo denominado *zaum*, concebe “uma linguagem fora da língua como forma universal de transmissão epifânica da informação”. (Ibidem: 99) As palavras são destituídas de significado, uma linguagem sem sentido, uma recuperação da língua dos loucos e dos dialetos.

Os futuristas italianos realizam diversos experimentos: o verso livre; as palavras usadas fora da lógica e da sintaxe ocidental (*parole in liberta*), palavras soltas existentes apenas no momento de sua oralização, se integrando apenas nesse momento, verdadeiros exercícios de vocalização; e, o desmontar das próprias palavras, interessando apenas a visualidade pura das formas das letras. O uso da onomatopéia reconstrói a paisagem sonora da vida moderna. Essas onomatopéias devem incorporar elementos sensoriais desprezados pela literatura, tais como o ruído, o peso e o cheiro.

Isidore Isou (1928) utiliza sons não-verbais produzidos pelo aparelho fonador humano, tais como arrote, tosse, espirro. Institui a letra como unidade mínima do poema e se filia ao desconstrutivismo da linguagem.

Após a segunda guerra mundial a poesia oral é renomeada como “poesia sonora”, amparada nos aparelhos eletroacústicos, a partir dos quais as possibilidades expressivas da voz são modificadas. Pertencem a essa linha de pensamento o letrismo de Isidore Isou

e Maurice Lemaître (1926), o grritmo de François Dufrière (1930-1982), o audiopoema de Henri Chopin (1922) e o espacialismo visual de Pierre (1928) e Ilse Garnier (1927). Este casal “envereda por um revigoramento dos aspectos físicos do corpo (o sopro vital, a voz sussurrada em seu nascedouro) como produtor do som poético”. (Menezes, 1992: 15)

Os meios eletrônicos trazem novas formas de oralidade, destruindo as fronteiras entre a poesia e a música e propiciando o surgimento da arte multimídia. Giovanni Fontana (1946) coloca a voz como “registro fônico de um gesto da escritura” e Pierre Garnier parte da linguagem da respiração. A poesia sonora “está marcada por dois desejos aparentemente contraditórios, mas de fato complementares, que lhe deram origem: o desejo do retorno ao oral, no âmbito dos poetas; o desejo de retorno ao falado, no âmbito dos músicos”. (Ibidem: 139) Giovanni Fontana sintetiza o pensamento dos poetas sonoros ao afirmar que:

*A poesia não está só com a voz e na voz, mas atrás da voz, dentro do próprio corpo, de onde vêm dominados o canto, os suspiros, os sopros, os arquejos e tudo o que, para alguém e para além do dizer, é sinal do inexprimível, consciência primordial da existência.* (Ibidem: 141)

Os atores também se envolvem nessa redescoberta da voz como extensão de todo o corpo. Em 1947, Antonin Artaud (1895-1948), dramaturgo, poeta, pintor e ator, é contratado para criar uma peça radiofônica para ser transmitida na Radiodiffusion Française em 1948. Artaud cria *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (Para assim por fim ao julgamento de Deus), censurada por incutir medo no ouvinte. Artaud se vale de gritos, choro, urros, onomatopéias, palavras e línguas inexistentes resultantes de transe religiosos e uivos, para criar uma linguagem material, a linguagem de um conjunto corpóreo adequada a um meio não-corpóreo, a transmissão radiofônica, pois nesse meio o corpo desaparece. “O corpo não pode viajar com seu significante, a voz”. (Weiss, 1992: 192) A boca é apenas o espaço de saída de sons, como tantos outros, e “é apenas quando nosso corpo inteiro se torna uma boca que nós podemos realmente falar”. (Ibidem: 194)

Até hoje, as emissoras alemãs possuem departamentos próprios e especialistas só para criar peças radiofônicas, que se valem dessa liberdade proposta por Weiss<sup>21</sup>, a

---

<sup>21</sup> Valère Novarina, em seu trabalho *Lettre aux auters*, transcrito por Allen Weiss (1992: 7-26), critica a “limpeza” que a maioria das emissoras de rádio busca em suas transmissões: “uma depuração do corpo na gravação do som, um vaso sanitário para a voz, filtros, fitas editadas e cuidadosamente purificadas de todos os risos, peidos, soluços, salivações, respirações, de todas as impurezas que marcam a natureza animal e material das palavras produzidas pelo corpo humano”.

exemplo de Joachim-Ernst Berendt, um dos maiores diretores e incentivadores da literatura radiofônica<sup>22</sup>.

Compositores dos séculos XX e XXI têm se dedicado a transpor para a voz humana suas impressões a respeito dos paradigmas da sociedade moderna e pós-moderna. Pierre Schaeffer (1910), Edgar Varèse (1883-1965), John Cage (1912-1992), Murray Schafer (1933), Krystof Penderecki (1933), Iannis Xenakis (1922-2001), György Ligeti (1923), Luciano Berio (1925-2003), Brian Ferneyhough (1943), Gilberto Mendes (1922), Dieter Schnebel (1930), Karlheinz Stockhausen (1928), dão destaque à voz humana em suas composições.<sup>23</sup>

Luciano Berio resume a busca por uma nova oralidade, na obra *Labirintus*, de 1965, na qual proclama “uma verdade bucal” em expansão até o limite do audível, a extroversão de um corpo no espaço aberto, através do seu aparato fonador: os dentes, os músculos da língua, o palato, a caixa torácica, as próprias profundidades do ventre, num movimento múltiplo, unificado pelo som que gera a comunhão dos ritmos orgânicos”, ou em *Sequenza III*, que explora o riso em todas as possibilidades, reorganizado de forma complexa e virtuosística: fixado em alturas aproximadas, articulado, sorriso, gargalhada, nervoso, langoroso, terno, tenso, sonhador, transformado em ação vocal cotidiana, sem a necessidade de uso da palavra.

O uso da voz, em suas ilimitadas possibilidades, amplia de forma espantosa o leque do espectro sonoro, criando-se assim verdadeiros poemas sonoros, resgatando-se a plenitude da oralidade empregada pelo homem, antes do achatamento imposto pela sociedade industrial, tornando mais ricas, desta forma, as ambiências sonoras, em particular, da mídia radiofônica. É o que afirma Christian Clozier (apud Chopin, 1979: 277), co-fundador do Grupo de Pesquisas Musicais de Bourges:

---

<sup>22</sup> Joachim-Ernst Berendt, diretor da divisão de peças radiofônicas da Südwestfunk, rádio de Baden-Württemberg, na segunda metade do século XX, foi o autor e produtor da série “Nada Brahma” (nada significa som em sânscrito e Brahma, um dos deuses indianos), que poderia ser traduzida como “Mundo dos sons” ou “Deus dos sons”.

<sup>23</sup> O século XX incorpora o ruído como um elemento da música, que vem desorganizar as mensagens pré-estabelecidas por normas ultrapassadas e instaurar uma nova ordem sonora. É do cotidiano do homem pós-moderno: o som de tráfego aéreo, clusters sonoros do trânsito, da maquinaria eletro/eletrônica, a linha contínua de sons indesejáveis/indiscerníveis, o caos da guerra, efeitos sibilantes das máquinas cortadeiras de grama e de madeira, os aparelhos de rádio e televisão, do celular, dos encanamentos, de fornalhas, de ar-condicionado. E no centro de tudo, os sons de nossas vozes. Os gritos de medo, da pressa, da falta de tempo, do estresse, da angústia. Esses compositores recriam em suas obras essa paisagem sonora do mundo atual, utilizando múltiplas técnicas, desde a voz sem acompanhamento, até o manuseio desta por aparelhos eletrônicos. É nossa proposta realizar uma análise a respeito do olhar individual de cada um desses compositores sobre esse mundo sonoro pelo viés da voz humana. Infelizmente, essa análise extrapola o objeto de estudo da presente pesquisa.

*A voz não é mais palavra ou canto; é tudo que sai da boca, tudo que é fraco demais para sair e que se pode tomar por microfones de contato, é a voz natural no espaço acústico, a voz sonorizada, a voz registrada, a voz “telefonada”, manipulada, a voz conduzida por ondas, a voz dos outros povos, das outras culturas (...) Essas vozes, essas cores constituem nosso meio-ambiente sonoro permanente, tomam corpo com a nossa cultura. Não existe mais uma voz, mas vozes.*

### **III. Conclusão**

Após analisar os diversos aspectos da produção vocal, partindo da escuta em suas diversas gradações de atenção, percorrendo a questão mítica do som, seu encantamento para as culturas arcaicas, predominantemente orais, a perda dessa primazia para a visualidade, o repensar da voz como elemento oral/sonoro e as diversas investidas dos músicos e dos poetas do século XX, renovo minha afirmação quanto à sua importância para as mídias sonoras.

A voz humana, por ser o único instrumento musical que já nasce incorporado ao homem, é o que mais lhe emociona, pois todos têm essa possibilidade de execução dentro de si próprios. Embora a visualidade possa predominar na sociedade atual, ela perde grande parte de seu sentido se não for respaldada pela oralidade/sonoridade.

Ainda, o som tem uma relação especial com o tempo. Ele “existe apenas quando está deixando de existir”. Quando termino de emitir um som, ele já desapareceu. “Não há como deter e possuir o som”. Por isso, as palavras ganham poder entre os povos orais, embora não sejam compreendidas. “As nações orais não percebem um nome como uma etiqueta, pois não fazem idéia de um nome como algo que possa ser visto. Representações escritas ou impressas de palavras podem ser rótulos; as palavras reais, faladas, não”. (Ong, 1998: 42-43)

A busca por novas concepções a respeito do uso do aparelho vocal, que ficou restrito aos códigos de comunicação lingüística, tem permitido aos estudiosos e experimentadores descobrir infinitas possibilidades sonoro/orais. Nossa escuta também precisa estar liberta dos paradigmas tradicionais quanto à emissão e à performance do som para que possamos apreender este universo que está sendo redescoberto.

Finalmente, esta libertação em relação aos ícones tradicionais da voz como ferramenta transmissora de códigos é que possibilita a descoberta de seu uso pleno, como afirma MINH-HA<sup>24</sup> (1991):

*Mudar do que é facilmente identificável para o limite do identificável. Ouvi-los (os sons) não os conhecendo de antemão, mas em estado de alerta. Fruir de sua materialidade. SUSPENDER o SIGNIFICADO dos sons multiplicando seus papéis naturalistas-realistas até onde for possível fazê-lo sem nenhum ponto de apoio, até onde nenhuma mensagem possa ser congelada, nenhuma análise possa estar completada...*

#### IV. Referências Bibliográficas

ARHEIM, Rudolf. *A Estética Sonora*. Barcelona: ed. Gustavo Gilli, 1980.

BAITELLO JÚNIOR, Norval. "A cultura do ouvir". In: ZAREMBA, LÍlian e BENTES, Ivana (org.). *Rádio Nova, constelações da radiofonia contemporânea*. Vol. 3. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1999. P. 53-69.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

CAGE, John. *Silence*. Middletown, Wesleyan University Press, 1976.

CAMPOS, Augusto. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

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

CHOPIN, H. *Poésie sonore internationale*. Paris: Jean-Michel Place, 1979.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *Música e meio ambiente: a ecologia sonora*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

HAOULI, Janete el. *Demetrio stratos: em busca da voz-música*. Londrina: J.E. Haouli, 2002.

HAVELOCK, Eric A. *A musa aprende a escrever. Reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente*. Trad. Maria Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Gradiva, 1996.

---

<sup>24</sup> Escritor, compositor e cineasta coreano, conhecido pelas inovações no tratamento das imagens e do áudio de seus filmes.

- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- MÂCHE, F. B. *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*. Paris: Klincksieck, 1983.
- MANGUEL, Alberto. *Uma História de Leitura*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- MARZ, M.L. *Vozes da voz*. São Paulo: PUC-SP, 1990. Dissertação de mestrado.
- MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. Trad. Décio Pignatari. 10ª ed. São Paulo: Cultrix, 2000.
- MENEZES, Flo. *A acústica musical em palavras e sons*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- MENEZES, Philadelpho (org.) *Poesia sonora. Poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992.
- \_\_\_\_\_. "Comunicação oral e poética da voz. In: *Rádio nova: constelações da radiofonia contemporânea*. Org: Lílian Zaremba e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique. 1997.
- MINH-HA, Trinh T. *When the moon waxes red: representation, cender and cultural politics*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1991.
- MONTAGU, Ahsley. *Tocar. O Significado Humano da Pele*. São Paulo: Summus, 1988.
- MORAIS, Wilma. *Sonoras imagens*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica. Dissertação de Mestrado, 1987.
- MORIN, Edgar. *O paradigma perdido. A natureza Humana*. Trad. Hermano Neves. 5ª ed. Portugal: Publicações América, 1991.
- NUNES, Lílian. *Manual de Voz e Dicção*. Rio de Janeiro: MEC, 1971.
- NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. *O mito no rádio – A voz e os signos de renovação periódica*. São Paulo: AnnaBlume. 1993.
- OLSON, David R. & TORRANCE, Nancy (orgs.) *Cultura escrita e oralidade*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1995.
- ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Papyrus, 1998.
- PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PINHEIRO, Amalio. *Aquém da identidade e da oposição. Formas na cultura mestiça*. São Paulo: Unimep, 1994.
- ROUSSEAU, J.J. "Ensaio sobre a origem das línguas". In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

- SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. 2<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Experimento, 2001.
- SANTOS, Fátima Carneiro dos. *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. São Paulo: EDUC, 2004.
- SCHAFER, Murray. *The tuning of the world*. Toronto: The Canadian Publishers, 1977.  
 \_\_\_\_\_ *O ouvido pensante*. Trad. Marisa Fonterrada et alii. São Paulo: Editora UNESP, 1991.  
 \_\_\_\_\_ *R. Murray Schafer, a collection*. Toronto: The Toron University Press, 1992.  
 \_\_\_\_\_ *A afinação do mundo*. Trad. Marisa Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 1997.
- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- SHONO, Susumu. “Une poïétique d’écoute. In: *Revue d’Esthétique*. Toulouse, nx. 13, 14, 15, p. 449-455, 1987-1988.
- STRATOS, Demetrio. “Diplophonie et autre”. In: *Revue d’Esthétique* (nouvelle série), n. 13/15, p. 457-460, 1987-1988.
- TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música: um estudo de indeterminação nas poéticas De Cage e Boulez*. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2000.
- TOMATIS, A. *L’oreille et la voix*. Paris: Laffont, 1987.  
 \_\_\_\_\_ *L’oreille et lê language*. Paris: Editions du Seuil, 1991.
- TRUAX, Barry. *Acoustic communication*. New Jersey, Ablex, 1984.  
 \_\_\_\_\_ “Electroacoustic music and the soundscape: the inner and outer world”. In: ORTON, R; PAYNTER J; SEYMOR, P e HOWELL, T. (eds.) *Companion to contemporary musical thought*. Londres: Routledge, 1992.
- VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os Cantos da Voz – entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.  
 \_\_\_\_\_ *As Vozes da Canção na Mídia*. São Paulo: Via Lettera, 2003.
- WEISS, Allen. “Radiophonic art: the voice of the impossible body, discourse 14:2”. In: KAHN, Douglas & WITEHEAD, Gregory (ed.) *Wireless Imagination: sound, radio and the avant-gard*. Massachusetts: The MIT Press, 1992.
- WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido. Uma Outra História das Músicas*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- ZUMTHOR, Paul. “Permanência da Voz”. Trad. Maria Inês Rolim. In: *A palavra e a escrita*. Revista *O Correio*, n. 10, Unesco. S/1, 1985.  
 \_\_\_\_\_ *A Palavra e a Voz*. In: Face, Revista de Semiótica e Comunicação, vol. 2, n. 2 (entrevista cedida a Philadelpho Menezes). Trad. Luís Sérgio Modesto. São Paulo: Educ, 1989.  
 \_\_\_\_\_ *A Letra e a Voz. A “Literatura”: Medieval*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia das Letras, 2001.