

O meio da voz e outras vozes: fala e canto na composição de um fonemoteto

Pedro Amorim Filho¹

1 - [Contexto] Da poesia sonora à música fonética: a ideia do fonemoteto.

O “fonemoteto” /*kilinduisoò*² é uma composição para coro cantado/falado de formação variável (mínimo de 10 pessoas), acompanhado de arquivos de áudio manipulados pelos *performers*, que contêm música concreta extraída de voz humana gravada e vozes sintéticas proferindo textos. O coro é dividido em três grupos que se movimentam no espaço enquanto interagem com o sistema de som e com o público. A peça está em processo de finalização e o que apresentamos neste texto é uma costura entre uma descrição dos processos compositivos e uma reflexão teórica sobre a voz, a música e a linguagem.

“Fonemoteto” não é o nome da composição analisada neste texto e sim um neologismo para nomear a tentativa de criar um gênero musical inspirado em algumas características dos motetos medievais e tendo como principal material aspectos sonoros da voz falada, com destaque especial para os fonemas. A composição /*kilinduisoò*/ é a primeira de uma série de “músicas fonéticas” que deve seguir um padrão de criação similar ao descrito neste texto.

“Música fonética” não é um termo de uso corrente na área da(s) musicologia(s) (incluindo as diversas disciplinas que formam o campo: etnomusicologia, psicologia da música, análise e teoria musical, performance...). Numa busca rápida pelo termo³ a maioria dos resultados encontrados se trata de estudos nas áreas de letras e linguística (envolvendo prosódia, fonética, entonação) e uma outra parte significativa são textos e vídeos de auxílio ao aprendizado da pronúncia de fonemas por meio da música, muitos deles voltados para educação infantil. Em praticamente nenhum desses resultados havia o uso do sintagma

1 Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB.

2 O título inclui as barras oblíquas e todas as letras são minúsculas. Isso é explicado em detalhe na seção 3 do texto.

3 As buscas pela expressão em mecanismos online foram feitas em vários idiomas: “música fonética”(port., esp.), “musique phonétique”(fr.), “phonetic music”(ing.), “phonetik Musik” (alemão)

“música fonética”, com os termos unidos para sugerir um conceito.

Por ‘música fonética’, aqui, se define um uso criativo dos sons da fala como material musical. Alguns exemplos desse uso na música ocidental incluem o recitativo (canto com ritmo quase falado sobre notas de apoio, comum nas óperas do período clássico), o uso expressivo das onomatopeias⁴ e o *Sprechgesang* (“canto falado”) técnica em que a emissão vocal se coloca entre a fala e o canto, celebrizada por Schoenberg.

No século XX muitos compositores utilizaram articulações de fonemas e sons vocais “não convencionais” (na música ocidental) como material musical. *Aria* (1958), de John Cage, contém fragmentos de texto em diversas línguas e linhas melódicas sugeridas por contornos visuais coloridos, densos ou finos, contínuos e pontilhados. Em *Aventures* e *Nouvelles Aventures* (1962), de Györgi Ligeti, os caracteres do alfabeto fonético internacional representam fonemas específicos, material principal da parte vocal, que não emprega texto em língua natural. Luciano Berio, em algumas de suas peças vocais e especialmente na *Sequenza III* (1965), também emprega sons vocais que são fonêmicos em algumas línguas, como cliques, tapes e flepes.⁵

Poesia dos sons, música das palavras

Apesar dessas e outras incursões no uso dos sons vocais “não convencionais” (ou seja: não estritamente melódicos) por músicos, as iniciativas teórico-práticas mais consistentes nesse campo partem dos adeptos das práticas de expansão expressiva do texto falado, no contexto das vanguardas artísticas do início do século XX. Essas práticas viriam a constituir o campo da “poesia sonora”.

A Poesia Sonora se apresenta como um novo modo de pensar a poesia como arte da vocalidade, não domada pela linguagem comunicativa e letrada, e sim libertada no espaço da a-comunicabilidade (não comunicabilidade) através da criação de uma língua (um racional código aberto) que não carrega significados mas somente sua própria presença no mundo. (MENEZES: 1992 p.10).

Há exemplos antigos, mesmo milenares, de obras poéticas que empregam a sonoridade vocal em detrimento do sentido semântico (HIGGINS: 2007). No século XX, a poesia sonora teria passado por duas fases distintas:

4 Um bom exemplo é “Clap, Clap par un matin - sus Robin”, peça anônima constante no Codex Ivrea (ca. 1360), cf. gravação com partitura no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=JtDOHvTTb2k&list=PLcqgrM-HBAXVEzXmpYE9MRrSeV8-ldsSc&index=6&t=0s>> acesso em 25/04/2019

5 Na seção 3 faça uma breve explicação de termos oriundos da fonética e fonologia.

Anteriormente à década de 50, há uma Poesia Fonética, praticada pelas vanguardas históricas; posteriormente sob a égide dos elementos eletromagnéticos, uma Poesia Sonora propriamente dita. [...] Poesia Sonora passa a ser o termo geral e atemporal para designar o poema feito essencialmente de sons distintos da declamação professoral e da prosódia conversacional. (MENEZES: 1992, p.11).

A poesia fonética — inicialmente uma arte da voz incorporada, sem uso de extensões tecnológicas — se baseia nos aspectos sonoros da linguagem, muitas vezes fazendo uso de notações alfabéticas que representam esses sons, num emprego similar ao da notação musical. A aproximação com a música se faz evidente em algumas obras, como a *Ursonate*, de Kurt Schwitters, composta entre 1923 e 1932 e inspirada na forma sonata (*Ur-sonate* significando algo como “proto-sonata” em alemão), e cuja longa “partitura” é um texto fonético assemântico:

Fümms bö wö tää zää Uu,
pögiff,
kwii Ee. ⁶

O conceito de música fonética

A poesia sonora, no contexto da cultura ocidental, é um meio agenciado por desejos ancestrais: “o desejo de retorno ao oral, no âmbito dos poetas; o desejo de retorno ao falado, no âmbito dos músicos” (ZUMTHOR, 1990). Na medida em que se afasta da poesia tradicional, a poesia sonora não chega a se fundir com a música, por manter a ênfase na voz falada (mesmo que processada e desconstruída) e na possibilidade de articulação de sons baseados na capacidade de emissão do aparelho fonador humano. Esse meio do caminho entre arte da palavra e do som recebe várias denominações além do termo poesia sonora:

Dentro do campo de relações entre a palavra e a música, encontramos [...] uma série de manifestações “híbridas” [...] que, em alemão, se designam com uma ampla gama de nomes como Sprachmusik, Sprachkomposition ou Lautkomposition. As traduções [ao castelhano] nos levariam a expressões como “composição fonética”, “música baseada na linguagem”, “música fonética”, “música que se apoia em recursos vocais”, etc. [...] Em linhas gerais, poderíamos unificar todos os termos e definir essa “composição fonética” como aquela composição musical ou poética que deixa de lado o plano referencial da linguagem e se concentra no seu plano material: a substância fonética. Com isso, elimina também a função comunicativa tradicional, que não implica uma ausência de mensagem ou um puro jogo formal sem qualquer fundo, mas uma nova forma de expressão e comunicação fora da norma linguística.⁷ (ADÁNEZ, 2005, p. 95)

⁶ Essas são apenas as primeiras linhas da *Ursonate*. Cf. links para uma partitura analítica completa, dividida em seções <<http://merzmail.net/ursonatepdf.pdf>>; para uma performance do próprio Schwitters <<https://www.youtube.com/watch?v=6X7E2i0KMqM>>; e para a performance mais recente do poeta sonoro Jaap Blonk <<https://www.youtube.com/watch?v=rs0yapSiRmM>>

É difícil, portanto, delimitar um terreno do que seria uma música fonética, distinta da poesia sonora, que enfatiza a expressão acústica e se afasta da linguagem comunicativa. A mesma autora acima faz questão, no entanto, de frisar que ao falar de uma ruptura do plano referencial da linguagem ou da “gramática e da lógica”, refere-se “tanto à ruptura das normas da linguagem falada como às normas da própria música”⁸. (ADÁNEZ, 2005, p. 95)

Uma definição do conceito de música fonética, emergente no âmbito da poesia sonora, é proposta por Ernest Robson (um escritor que aborda os aspectos musicais da linguagem desde os anos 1950) num texto de 1981⁹, sobre o qual nos deteremos um pouco:

[...] podemos definir a música fonética como o conjunto dos modelos tonais da poesia sonora gerados na boca e/ou pelas cordas vocais. É isso que se pretende dizer quando se coloca a música fonética na esfera do lírico, caracterizando-a como a componente tonal da poesia sonora. Sua dimensão dominante é a frequência em geral, mesmo que as frequências em jogo sejam moduladas dinamicamente pelo tempo, pela intensidade e pelo silêncio. (ROBSON: 1981, p. 86).

A oposição entre sons fonéticos “musicais” (ou seja: as vogais e seus formantes) e “ruídos” ou sons auxiliares (as consoantes), segue um padrão binário que se observa tanto na teoria musical tradicional – com a distinção entre notas (“sons musicais”) e ruídos (os outros sons complexos “não musicais”) – quanto na fonética, na distinção entre fonemas (sons da língua, estruturas segmentais) e aspectos sonoros “não-segmentais”¹⁰. A forma como o Robson se refere às consoantes, por exemplo, não deixa dúvidas quanto à sua seleção dos materiais.

7 Dentro del campo de relaciones entre la palabra y la música, encontramos [...] una serie de manifestaciones “híbridas” [...] que, en alemán, se designan con una amplia gama de nombres como Sprachmusik, Sprachkomposition o Lautkomposition. Las traducciones [al castellano] nos llevarían a expresiones como “composición fonética”, “música basada en el lenguaje”, “música fonética”, “música que se apoya en recursos vocales”, etc. [...] A grandes rasgos podríamos unificar todos los términos y definir esta “composición fonética” como aquella composición musical o poética que deja de lado el plano referencial del lenguaje y se centra en su plano material: en la sustancia fonética. Con ello, elimina también la función comunicativa tradicional, lo cual no implica una ausencia de mensaje o un puro juego formal sin ningún trasfondo, sino una nueva forma de expresión y de comunicación al margen de la norma lingüística.

8 Cuando hablo de ruptura del plano referencial del lenguaje - o también podría decir "de la gramática y la lógica" de dicho lenguaje - me refiero tanto a la ruptura de las normas del lenguaje hablado como a las normas de la propia música.

9 O texto de Ernest Robson consta da coletânea organizada por Philadelpho MENEZES (1992) sobre poesia sonora e foi traduzido pelo próprio Menezes.

10 Os termo “segmental” e “não-segmental” se referem ao fato de que: “O contínuo sonoro [de uma língua] pode ser escondido em segmentos linearmente dispostos cuja presença ou ausência, assim como sua ordem, tem uma função distintiva, isto é, ocasiona mudança no **significado** de uma palavra” (CALLOU & LEITE, 2005, p.13; grifo meu)

Os sons da música fonética são o efeito das ressonâncias produzidas na cavidade da boca e da garganta, as quais adquirem valores escalares, melódicos e dissonantes. As consoantes tornam tais valores mais perceptíveis e contribuem com o timbre vocal. Entretanto, a essência da informação tonal reside nas bandas amplificadas de frequência das vogais, denominadas "formantes". (ROBSON, 1981, p.85).

Além do papel estrutural limitado das consoantes, Robson ainda procurar excluir uma outra camada expressiva da língua falada para ratificar o domínio do tonal na sua concepção de música fonética:

Os compositores de música fonética que desejem tornar audíveis e primários os modelos tonais utilizados devem, pois, eliminar antes de mais nada os componentes contextuais do inglês cotidiano. É preciso que saibamos, por ora, quais podem ser as técnicas que o compositor pode utilizar para viabilizar ao máximo a percepção de seus modelos tonais. (ROBSON, p.87).

Como estratégias de "prevenção contra um empobrecimento lírico da poesia em consequência do inglês *standard*" (ROBSON. p.95), ele lista especificamente: (1) anulação do significado contextual mediante repetição ; (2) aumento drástico da ocorrência de vogais em função de seus níveis tonais; (3) redação de breves expressões "num inglês não-contextual"; (4) "invenção de palavras novas com base em seus valores sonoros"; (5) "composição de sequências de vogais isoladas com base em seu valor na escala tonal"; (6) a proposição de uma notação específica para os tons fundamentais (ou seja: as notas sobre as quais se cantam as vogais).

Todas essas estratégias apontam formas de enfatizar o conteúdo tonal implícito na expressão fonética. Ao fim do texto, Robson coloca a questão (respondida de pronto) "[...] teriam os poetas sonoros já produzido música fonética? Claro que sim, mas apenas de maneira intuitiva e esporádica." (ROBSON:1982, p.100). Ironicamente, ao conceito de música fonética de Robson pode ser imputada uma característica que ele mesmo critica:

Infelizmente, a maior parte dos experts de poesia nas academias tem um escasso, quando não totalmente ineficaz, *background* no campo das ciências da linguagem, da acústica e da teoria da informação. (ROBSON: p.100).

Seu conceito de música fonética peca, justamente, por uma certa ingenuidade no campo da criação musical, limitando os materiais ao campo das alturas e ignorando propositalmente a musicalidade intrínseca em diversos outros aspectos da língua e da fala. Apesar disso, sua proposta de sistematização conceitual é uma

contribuição importante, para não dizer inédita, para essa prática.

A música fonética do *fonemoteto*

Diferente do conceito defendido por Robson, o sentido do termo ‘música fonética’ proposto aqui inclui aspectos consonantais, ruidosos, rítmicos, prosódicos e mesmo “contextuais” da fala. O *fonemoteto* se propõe a ser um gênero de música fonética nesse sentido abrangente. A referência ao moteto medieval se justifica pela inventividade desse gênero ao subverter padrões canônicos da composição poético-musical, com a utilização de textos simultâneos em diferentes línguas, recursos fonéticos para produzir texturas polifônicas e pela construção das cláusulas: camadas melódicas sobrepostas ao *cantus firmus* descaracterizado pelo desdobramento da duração de suas notas.

Antes de entrar na descrição detalhada dos processos e nas considerações técnicas de natureza comparativa entre fonética e música, vamos imergir numa breve reflexão fenomenológica sobre o meio da voz, veículo da música fonética, elo de ligação entre música e língua e foco dessa investigação criativa. É dessa reflexão que emergem os materiais utilizados na composição.

2 - [Materiais] O meio da voz

O “meio” da voz pode ser entendido tanto como meio entre uma coisa e outra (entre música e linguagem, entre canto e fala), quanto como veículo, sendo a voz o meio de expressão e comunicação enfatizado na composição do fonemoteto, ou ainda como centro, âmago da voz, características sonoras específicas presentes tanto na fala poética quanto prosaica e também na expressão vocal musical. Essas três perspectivas: a voz no meio, a voz como meio.

Ao se pensar a relação entre música e linguagem a partir da voz como fenômeno incorporado¹¹, emerge necessariamente a reflexão sobre o canto e a fala. Embora a música não se reduza ao canto e nem a linguagem à fala, canto e fala são aspectos atuais dos domínios virtuais da música e da linguagem. As agências desses pares de conceitos (canto e fala de um lado, música e linguagem do outro) se distinguem por um grau de imanência mais acentuado nos atos de cantar e falar.

11 O termo “incorporado” aqui é usado como tradução direta de “embodied”: implicado no corpo. Alguns autores que escrevem em português preferem manter o termo em inglês, para evitar equívocos semânticos, já que “incorporado” em português tem também o sentido de posseção do corpo por um espírito. Não tenho problemas com esse termo pois creio estar claro seu significado aqui e além disso, a polissemia é interessante para o tema tratado, já que a voz é justamente uma ação do *spiritu* (sopro) no corpo.

A voz no meio: entre música e linguagem, fala e canto.

A linguística dá o nome de fonação (do grego *φωνή* [phonè]: voz) ao fenômeno de emissão sonora pela boca. As ações (imanentes) de cantar e falar mobilizam partes especializadas do corpo humano — o aparelho fonador — resultando numa condição fenomenal que chamamos de ‘voz’. A voz, antes de ser transformada em conceito (transcendente), é a capacidade de dizer, de cantar, de gritar, de sussurrar. Para distinguir a voz que soa no mundo-da-vida (a voz-fenômeno) de suas abstrações conceituais possíveis, vamos chamá-la por praticidade de *viva-voz*.

A música e a linguagem (ideias transcendentais à ação, sob o ponto de vista da *viva-voz*) podem ser expressas em códigos distintos, como texto ou partitura, ser atualizadas por instrumentos e dispositivos mecânicos e eletrônicos ou ser traduzidas intersemioticamente em outros códigos. A voz, assinatura sonora da subjetividade humana incorporada, pode, por sua vez, ser abstraída em seus atributos: modos de expressar agência (“voz passiva”, “voz ativa”), pertencimento e autoridade (“a voz do povo”, “a voz da razão”, “a voz de Deus”), linhas de discurso (“vozes discordantes”), linhas melódicas (“condução de vozes”) etc.

A voz como meio: o canal vocal de expressão.

A relação entre a *viva-voz* — “o corpo da voz no mundo” (DERRIDA:1994, p.22) existente como *percepto*¹², eventualmente carregada de sentido — e a *phonè* — voz arquetípica, abstraída em conceito, paralelo metonímico e metafórico das agências vocais — é apontada por Derrida como uma ambiguidade no campo da fenomenologia¹³:

O privilégio necessário da *phonè*, que é implicado por toda a história da metafísica, Husserl o radicalizará, explorando todos os seus recursos com o maior refinamento crítico. Pois não é à substância sonora ou à voz física, ao corpo da voz no mundo, que ele reconhecerá uma afinidade de origem com o *logos* em geral, mas à voz fenomenológica, em sua carne transcendental, ao sopro, a animação intencional que transforma o corpo da palavra em carne [...] Naturalmente, o que se atribui à voz é atribuído à linguagem de palavras, a uma

12 Embora não haja espaço para discutir em profundidade, é importante lembrar do que diz DELEUZE (1993) sobre os perceptos: “As sensações, perceptos e afetos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afectos” (DELEUZE, 1993, p. 213)

13 A discussão sobre a *viva-voz* e a *phonè* é retomada por CAVARERO (2018). Agradeço essa referência ao parecerista anônimo deste texto.

linguagem constituída de unidades — que foram consideradas irredutíveis, indecomponíveis — soldando o conceito significado "ao complexo fônico" significante. (DERRIDA:1994, p.22).

O “complexo fônico significante” é identificável com a palavra falada (*parole*). Seja em sua expressão viva em forma de som audível, seja em seu sentido latente, ideal, a palavra (falada/escutada/imaginada) supõe uma síntese existencial/essencial: imaginar a palavra “gato” é escutá-la e evocar seus significantes¹⁴, ainda que mentalmente. A primazia da vivência na abordagem fenomenológica é evocada por Derrida em nome da palavra viva (dita em viva-voz).

[...] devemos considerar, *por um lado*, que o elemento da significação — ou a substância da expressão — que parece melhor preservar tanto a idealidade quanto a presença viva sob todas as suas formas é a palavra viva, a espiritualidade do sopro como *phonè*; e que, *por outro lado*, a fenomenologia, metafísica da presença na forma da idealidade, é também uma filosofia da vida. (DERRIDA: 1992, p. 16).

No entanto, é o mesmo Derrida que vem nos sugerir que a primeira tradição fenomenológica não dá a atenção devida à investigação da viva-voz, tão a fim com a natureza do método:

Que o privilégio da presença como consciência não possa estabelecer-se — isto é, constituir-se historicamente, tanto quanto demonstrar-se — senão pela excelência da voz, essa é uma evidência que nunca ocupou, no cenário da fenomenologia, o primeiro plano. (DERRIDA: 1992,p. 23).

O coito conflituoso entre *phonè* e *logos* vai gerar a palavra, entidade portadora de expressão e sentido, que vêm juntos, separados ou indeterminados (no caso de palavras inventadas assemânticas¹⁵, comuns na poesia sonora). A palavra (imaginada/escutada/falada) pode ser, portanto, síntese entre expressão e significado. Mas ela pode se articular, ainda, de maneira a desdobrar e abrir sua capacidade expressiva e significante, como palavra cantada. Os estudos de semiótica da canção mostram como texto e movimento melódico podem se afetar mutuamente no sentido e na expressividade (TATIT: 2007). Por outro lado, as características sonoras não segmentais¹⁶ da palavra falada são também portadoras de expressão melódica, que pode ser decisiva na significação e na intenção da fala. Na palavra cantada ou falada, a unidade de significado (*lexis*) é indissociável da

14 Um animal felino, um homem bonito, uma ligação de energia clandestina, a depender do contexto...

15 Assemântica é uma palavra que não tem um sentido atribuído em nenhuma língua conhecida pelo falante/ouvinte. Existe uma vertente de poesia de vanguarda denominada *assemic poetry*, em que o aspecto visual da escrita sobrepuja o semântico. Cf. SCHWENGER
< https://www.academia.edu/19875115/Asemic_Writing_Backwards_into_the_Future >

16 Cf. nota 10 acima, para o conceito de “sons segmentais/ não-segmentais” em linguística.

variação de alturas (*melos*)¹⁷.

O domínio da *léxis* se constitui, para a gramática clássica, a partir de abstrações língua falada, convertida em elementos discretos (palavras e letras). De maneira análoga, a análise imobilizada e descontextualizada da emissão e modulação frequências regulares encadeadas (melodias), é convertida e abstraída na relação entre notas e intervalos, constituindo o domínio do *melos*. Melodias e palavras, desmontadas em suas partes analíticas, compartilham da arbitrariedade como signo e mascaram a expressão sonora da voz em elementos funcionais num sistema: as notas na harmonia musical, as letras na gramática das línguas.

O meio da voz: os materiais do fonemoteto

Na geração de material do fonemoteto, diversas conversões abstratas desse tipo foram feitas entre as notas e os fonemas e entre fonemas e outros sistemas de signos (como o código Morse, que representa letras por meio de células rítmicas). Todo o material foi extraído de apenas duas fontes: uma breve frase exclamativa gravada numa mensagem de áudio informal (“Que lindo isso!” ou /kilinduisoò/ na transcrição fonêmica que dá nome à composição) e algumas frases do texto de um artista croata¹⁸. Essas duas fontes geraram materiais a partir de processos digitais e da invenção de um sistema de analogia entre materiais musicais tradicionais (notas, células rítmicas, harmonias) e materiais musicais fonéticos (escalas de fonemas, harmonias de formantes, contorno melódico da entonação etc.). Os processos digitais da frase gravada inicialmente foram realizados no software de análise fonética Praat¹⁹, com o qual pude extrair o contorno melódico da frase, isolar cada um dos fonemas e salvá-los como *samples*.

17 P. ex.: a diferença entre afirmação e pergunta em português falado se dá apenas pela entonação. Em línguas tonais, como iorubá ou mandarim, o tom é segmental, mudando o sentido de palavras em outros aspectos homófonas.

18 ‘Pohvala lijenosti’ (“O Elogio da Preguiça”) de Mladen Stilinovic. Mais adiante o texto e o autor são comentados em mais detalhe.

19 Praat é um software de análise fonética, utilizado principalmente por linguistas para análise de fala e síntese vocal.

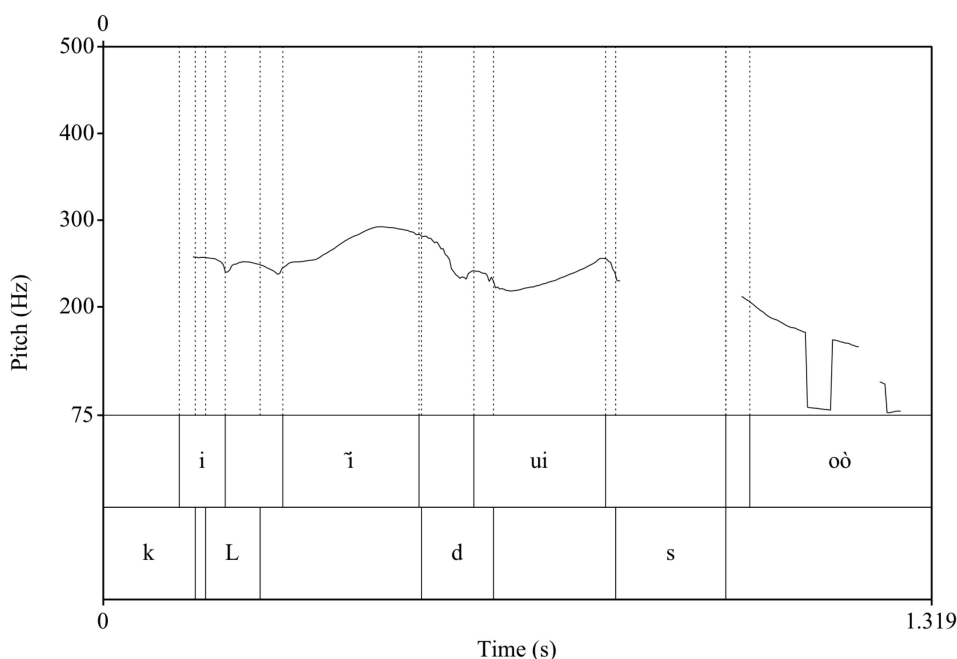


Figura 1: /kilinduiso/ separação de fonemas (vogais acima, consoantes abaixo) e contorno melódico da frase.

O s *samples* foram posteriormente organizados em células rítmicas no software de sequenciamento Hydrogen²⁰. Uma textura polirrítmica foi composta reproduzindo as consoantes de acordo com sua transcrição em código Morse (que utiliza combinações de durações longas e curtas representando letras):

Que lindo isso! [ki 'lĩdʊ iso]²¹

k = — • —
 l = • — ••
 d = — ••
 s = •••

A transcrição em código Morse não seguiu a ortografia da língua portuguesa e sim a transcrição fonética. Observe-se que a letra 'n' não é representada, porque na emissão ela não tem status de consoante, sendo responsável apenas a nasalização do fonema [ĩ] e estando, portanto, ausente da transcrição fonética. Veja-se também que as outras consoantes [k, l, d, s] quando convertidas ao código Morse, são representadas por células de duração total diferente. Tomando-se o sinal [•] como

²⁰ Hydrogen é um software (drum machine) originalmente do sistema GNU/ Linux usado para criar música baseada em padrões sequenciais.

²¹ Essa transcrição, como outras que aparecerão no texto, utiliza símbolos do IPA (International Phonetic Alphabet) o alfabeto padrão de transcrição fonética. A diferença entre transcrição fonêmica (entre barras oblíquas //) e fonética (entre colchetes []) é melhor compreendida com a explicação sobre fonemas e fones, na seção 3.

pulso básico curto e [—] como longo, com o dobro da duração, temos os fonemas [k, l] durando 5 pulsos básicos, [d] durando 4 pulsos e [s] apenas 3. Em arranjos superpostos, com cada fonema sendo encaixado na célula Morse correspondente, obtém-se uma polirritmia assimétrica.

Essa conversão de fonemas em ritmo, via código Morse, desdobra o sentido das consoantes, já que elas podem ser re-decifradas por quem compreenda o código. Por outro lado, como é incomum que as pessoas em geral tenham conhecimento prático da notação rítmica Morse, para a maioria dos ouvintes os fonemas traduzidos serão percebidos “apenas” como ritmo musical. Um tratamento paradoxal do aspecto semântico pela tradução num código (virtualmente) incompreensível que se converte em expressão musical.

O mesmo fragmento de áudio também vai se converter em substrato harmônico, a partir da edição de seus formantes no software de edição gráfica espectral Spear²². Nesse caso, foi feita uma seleção por amplitude, cortando todas as frequências acima de -20dB e posteriormente amplificando o resultado. Essa edição virtualmente elimina o tom fundamental da voz, deixando apenas um substrato onde se ouvem bem os formantes das vogais. Esse arquivo gerou mais outros, esticados para aumentar a duração e transpostos para tornar as frequências dos formantes mais graves e audíveis. Essas duas texturas – a polirritmia de fonemas e a harmonia dos formantes – são superpostas para compor a base de um dos momentos de /kilinduisoò/.

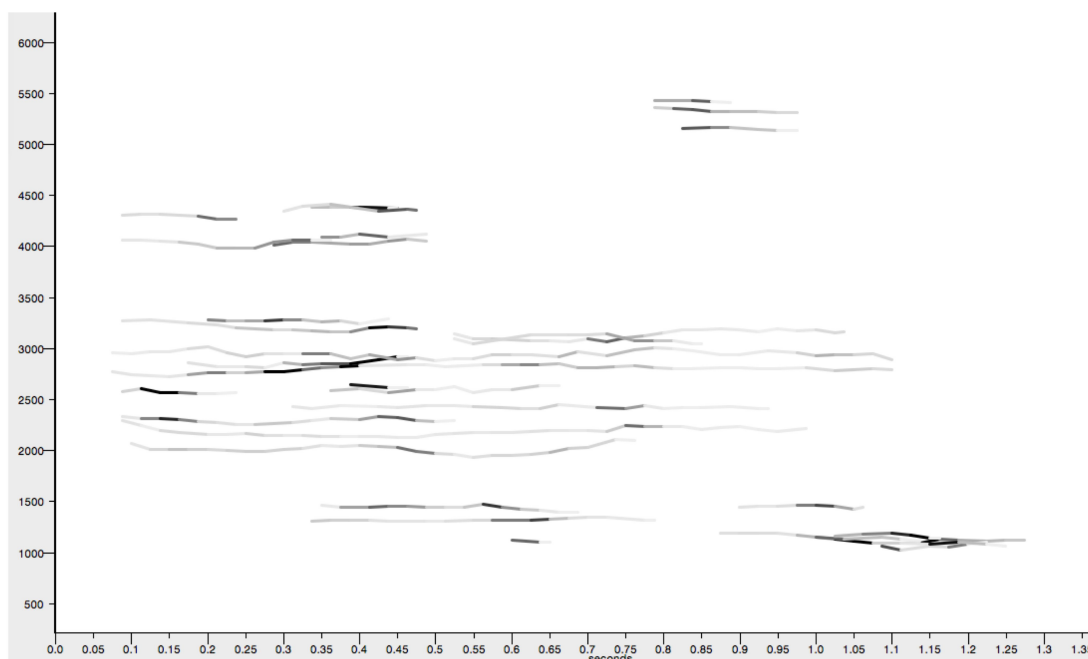


Figura 2: extrato de formantes por filtragem de amplitude utilizando software Spear

22 Spear é um software de análise e edição visual/espectral de áudio

3 - [Processos] Fonética e Música

As evidências arqueológicas do surgimento de práticas musicais melódicas entre humanos costumam ser apresentadas com base na datação de artefatos como flautas de osso de dezenas de milhares de anos (DUMBRILL & MARCETTEAU, 2009). No entanto, uma evidência oculta, porque impossível de ser resgatada, mas explícita, porque ainda existente, é a própria capacidade do aparelho fonador humano de emitir sons de altura definida. Afinal, se nossos ancestrais um dia se envolveram na atividade lúdico-meditativa de sustentar e modular alturas, não seria plausível que isso tenha sido feito, antes de tudo, com a voz? Não é razoável imaginar que a descoberta da técnica corporal viria antes da construção de um instrumento? O fato é que a palavra viva e a melodia cantada se expressam pela voz e, nas culturas populares, comumente ocorrem juntas.

A fala e o canto são ações de transferência intersubjetiva de expressão e sentido. Há quem fala/canta e quem entende/escuta. Durante o processo da escuta, as palavras, e mais ainda, as frases faladas, não se decompõem em sequências de letras, da mesma forma que as melodias não são exatamente sequências de notas. Seria análogo a abstrair uma linha numa sequência de pontos ou imaginar o movimento como sequência de imagens estáticas, como na técnica cinematográfica. A abstração do movimento em pontos, tanto na frase falada quanto cantada é uma espécie de mistificação analítica dos fenômenos, somente possível a partir do movimento oscilante do *percepto* à conceituação, daí à análise e de volta a uma ressíntese que supostamente explica o fenômeno, mas apenas o representa em seus próprios termos.

Para acessar uma perspectiva em que a viva-voz não seja simplesmente desmontada em partes funcionais — como um corpo vivo que se transforma num conjunto de órgãos específicos, do ponto de vista da anatomia — é preciso lançar mão de uma operação metonímica de identificar as agências da voz falada e cantada e expandi-las num conceito abrangente e, de certa forma, movente, intuitivo. Encontra-se na terminologia musical um sufixo que classifica as texturas de acordo com suas combinações de vozes: poli-fonia, hetero-fonia, sin-fonia. O sentido etimológico de *-fonia* (novamente do grego *φωνή* [phoné] = voz) serve bem ao nosso propósito.

Vejam: numa polifonia, cada “voz” é entendida e percebida como uma linha diacrônica de eventos sonoros que se mantém unidos (como linha) pela ocupação de um espaço acústico comum e limitado em relação a outras linhas de eventos análogos. No plano das alturas, isso se garante pelas fronteiras movediças dos

‘âmbitos’ e pelas regras práticas da condução de vozes: mais do que a interdição de certos intervalos e movimentos, segundo as regras do contraponto, é a capacidade das vozes de se manterem distintas uma das outras que vai garantir a escuta da polifonia, mesmo gerando intervalos “proibidos”.

Essa analogia pode ser levada para o sentido retórico da voz como emissora do discurso. Numa retórica polifônica deve ser possível perceber as diferenças de *logos*, de *pathos* e de *ethos* entre as linhas discursivas. Linhas melódicas e linhas de discurso, condensadas sob o signo da voz, serão chamadas aqui de *-fonias* (com o travessão inicial, indicando que se trata de um sufixo), e esse termo servirá de conceito prático para pensar processos de composição de música fonética.

Na composição do fonemoteto, o espelhamento nota/fonema, mencionado anteriormente, servirá como substituto de ambas categorias isoladas (nota e fonema), na composição das partes cantadas pelo coro. As melodias são extraídas de um esquema de equivalências apresentado logo a seguir. Antes, porém, é oportuno fazer uma contextualização dos conceitos operacionais oriundos da fonética e da fonologia, que servem de base para a elaboração desse esquema.

Os linguistas classificam a fonética como a ciência que estuda os sons da fala, enquanto a fonologia estuda os “sons” da língua. A distinção entre fonética e fonologia foi possível pelo emprego das noções saussurianas de “língua (*langue*) e fala (*parole*), forma e substância, sintagma e paradigma” (CALLOU & LEITE: 2005, p.12)²³.

A caracterização da fonética como ciência que trata da *substância* da expressão e da fonologia como a ciência que trata da *forma* da expressão é aceita pela maioria dos linguistas por não implicar a oposição entre os dois campos do conhecimento, nem sua independência e autonomia. (CALLOU & LEITE: 2005, p. 11).

A fonética, cujas unidades são os fones, trata da “substância da expressão”, ou seja, dos sons atualmente produzidos. A fonologia (ou fonêmica ou ainda fonemática) trata dos sons como entidades virtuais, determinadas por suas funções distintivas nos sistemas. Assim, por exemplo, em português, a transcrição **fonêmica** padrão da palavra ‘carta’ é /kaʁta/, mas a depender do dialeto do falante, a realização sonora do fonema /ʁ/ (fricativo uvular sonoro) será distinta e a transcrição **fonética** pode variar bastante: [ka.ʁta] ou [ka.ʁta] (alveolar ou retroflexo, no dialeto

23 Por praticidade, todas as referências à terminologia da fonética são extraídas de “Iniciação à Fonética e à Fonologia” (CALLOU & LEITE, 2005). No entanto, para quem se interesse num aprofundamento mais detalhado, a referência mais completa sobre o campo de estudos dos sons da língua e da fala ainda é LADEFOGED (1971).

caipira²⁴), [karta] ou [karta] (tepe ou trilo, para um paulistano, gaúcho etc), [kaxta] ou [kaxta] (fricativa velar ou uvular, para um carioca, nordestino etc).

A linguagem humana se distingue dos demais sistemas simbólicos por ser segmentável em unidades menores, unidades essas em número finito para cada língua e que têm a possibilidade de se recombinarem para expressar ideias diferentes. O contínuo sonoro pode, pois, ser escondido em segmentos linearmente dispostos cuja presença ou ausência, assim como sua ordem, tem uma função distintiva, isto é, ocasiona mudança no significado de uma palavra. Assim distinguimos 'parte' de 'arte' porque na primeira palavra há um segmento /p/ inexistente na segunda. Já em 'Roma' e 'amor' é a ordem dos segmentos que diferencia os dois vocábulos. (CALLOU & LEITE: 2005, p. 13).

O grafema (a "letra", símbolo visual usado na escrita) pode também representar diferentes fonemas, que podem por sua vez ser atualizados por diferentes sons (fones). A letra (grafema) 'r' pode representar, em português, dois fonemas:

/ʁ/ como em rua, carro, carta /ʁua/, /kaʁo/, /kaʁta/
/r/ como em pura, cara, gruta /pura/, /kara/, /gruta/

Esses dois fonemas podem ainda ser realizados (ou seja, podem soar) de inúmeras formas, como vimos no exemplo da palavra 'carta' onde o /ʁ/ pode soar como: [ʁ], [ɹ], [r], [r̄], [x], [χ] etc. Os fonemas são elementos estruturantes da sonoridade virtual das línguas assim como as notas afinadas são estruturantes dos sistemas musicais. Podemos fazer um paralelo entre o sistema temperado e sistemas musicais que distinguem intervalos menores que o semitom. Uma variação microtonal mapeada pelo sistema hindustani ou carnático (sistemas musicais clássicos da Índia), pode ser considerada uma nota 'desafinada' por um ouvido ocidental temperado ou ser assimilada ao sustenido ou bemol mais próximo, assim como um fonema não reconhecido de uma língua estrangeira pode ser assimilado a um outro similar da língua nativa. Um exemplo é a dificuldade de falantes nativos de espanhol em distinguir os fonemas /v/ e /b/ ou identificar a diferença entre abertos e fechados (ô - ó /o - o/ ; ê - é /e - e/) sendo essas distinções facilmente percebidas por falantes nativos de português.

Os materiais utilizados nas construções de escalas fonêmicas de /kilinduiso/ são baseados no inventário de vogais do português brasileiro. A começar pelas vogais básicas (cardeais), teríamos cinco elementos, formando uma escala "pentafonêmica":

24 "dialeto caipira" é um termo usada pelos linguistas (AMARAL, 1976; BARBOSA et al., 1979) para se referir às características do português falado em grande parte do Brasil central, incluindo regiões dos estados de Minas Gerais, São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Paraná. O 'r' retroflexo (oriundo das línguas indígenas locais) é característico desse dialeto.

/ a e i o u /

Essa ordem (a e i o u) é a convencional adotada pela gramática do português (e de praticamente todas as línguas ocidentais que utilizam o alfabeto latino). Se esses fonemas forem ordenados, de acordo com seus formantes, do mais grave para o mais agudo, resultam em outro arranjo de escala: / u o a e i /. Utilizo esse último padrão para organizar as escalas fonêmicas que servirão de material para a parte cantada. No português brasileiro ainda se distinguem as vogais médias /o/ e /e/ em abertas e fechadas. Assim temos quatro fonemas para os grafemas ‘o’, ‘e’:

/o/ = como em avô, motor /ɔ/ = ó como em avó, porta
/e/ = como em bebê, ceder /ɛ/ = é como em pé, pedra

O que resulta numa escala total de 7 fonemas (“heptafonêmica”):

/ u o ɔ a ε e i /

Na escala acima os fonemas estão organizados de acordo com suas coordenadas de articulação na boca: fechada X aberta; anterior X posterior; alta X baixa. A ordem descritiva é a seguinte:

u = fechada, posterior, alta; como em ‘tu’
o = semifechada, posterior, média; como em ‘xô!’
ɔ = aberta, posterior, baixa; como o ó de ‘pó’
a = aberta, central, baixa; como em ‘pá’
ε = aberta, anterior, baixa; como o é de ‘pé’
e = semifechada, anterior, média; como ê em ‘vê’
i = fechada, anterior, alta; como em ‘xi’

Observando as características de cada vogal, podemos traçar linhas paralelas de movimentos articulares na escala *heptafonêmica* (as sequências horizontais na tabela abaixo):

| u | o | ɔ | a | ε | e | i |
|-----------|-------------|-----------|---------|----------|-------------|----------|
| fechada | semifechada | aberta | aberta | aberta | semifechada | fechada |
| posterior | posterior | posterior | central | anterior | anterior | anterior |
| alta | média | baixa | baixa | baixa | média | alta |

Se incluirmos ainda as vogais nasais – abundantes na língua portuguesa, especialmente em diversas variantes brasileiras – teremos um inventário acrescido de mais 5 fonemas (e não 7, já que a distinção entre nasais abertas e nasais fechadas não é fonêmica em português brasileiro). Por exemplo: a sonoridade das vogais da palavra ‘quem’ é predominantemente nasal. As formas de pronunciar essa palavra podem variar por região, tendendo a soar como [kẽỹ] no norte/nordeste do Brasil ou como [kẽỹ̃] em algumas realizações do sul/sudeste, mas a diferença sonora entre nasal-fechado /ẽ/ e nasal-aberto /ẽ̃/ não influencia no significado da palavra. Já a diferença entre aberto e fechado é significativa nas vogais orais (não-nasais) /o/ e /e/, por exemplo:

pó [pɔ] (poeira) – pé [pɛ] (extremidade do membro inferior) – pô! [po] (interjeição),
pê [pe] (nome da letra P)

Assim a escala completa dos fonemas básicos do português brasileiro, incluindo as vogais nasais, terá 12 fonemas, e podemos chama-la de escala “dodecafonêmica” (as nasais estão em negrito):

/ u **ũ** o **õ** ɔ a **ã** ɛ **ẽ** e **ĩ** i /

Essa organização dos fonemas sugere um paralelo irresistível com algumas escalas musicais. A escala pentafonêmica / u o a e i / seria equivalente às diversas conformações possíveis da escala pentatônica. Podemos associar a um modelo de escala pentatônica sem semi-tons, como no exemplo da esquerda abaixo. Ou podemos justamente alinhar as vogais graves e agudas (anteriores e posteriores) em semi-tons, como uma escala pentatônica comumente usada na música japonesa:

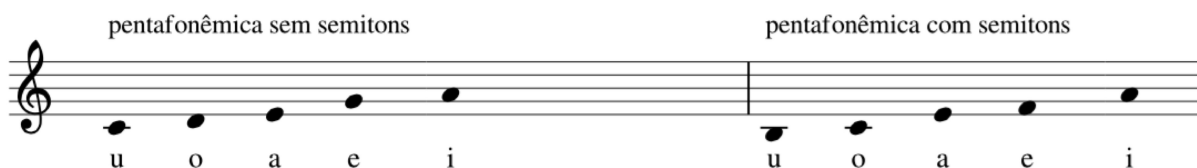


Figura 3 escalas pentafonêmicas

A escala *heptafonêmica* seria, evidentemente, adaptável às escalas diatônicas, (maiores, menores melódicas e harmônicas), aos modos dessas escalas (jônio, dórico, etc) e a outros arranjos limitados a 7 notas por oitava.

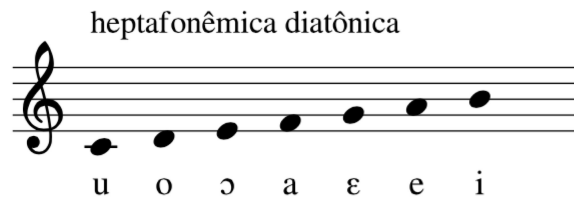


Figura 4 escala heptafonêmica

Por fim, as 12 vogais do inventário fonêmico brasileiro podem ser diretamente relacionadas aos 12 graus escala cromática. Aqui vemos um arranjo que posiciona os fonemas nasais como alterações dos orais (como as teclas pretas do “piano fonético”):

/ ã õ ã ã ã /
/ u o ɔ a ε e i /



Figura 5: escala dodecafônica

Essa organização do inventário total permite, inclusive, propor uma versão do quadrado serial dodecafônico com fonemas. O quadrado *dodecafônico* da página seguinte foi utilizado na composição de /kilinduiso/ para gerar melodias a partir da atribuição de notas equivalentes à sequência de vogais de uma frase falada.

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| u | ũ | o | õ | ɔ | a | ã | ε | ẽ | e | ĩ | i |
| ũ | o | õ | ɔ | a | ã | ε | ẽ | e | ĩ | i | u |
| o | õ | ɔ | a | ã | ε | ẽ | e | ĩ | i | u | ũ |
| õ | ɔ | a | ã | ε | ẽ | e | ĩ | i | u | ũ | o |
| ɔ | a | ã | ε | ẽ | e | ĩ | i | u | ũ | o | õ |
| a | ã | ε | ẽ | e | ĩ | i | u | ũ | o | õ | ɔ |
| ã | ε | ẽ | e | ĩ | i | u | ũ | o | õ | ɔ | a |
| ε | ẽ | e | ĩ | i | u | ũ | o | õ | ɔ | a | ã |
| ẽ | e | ĩ | i | u | ũ | o | õ | ɔ | a | ã | ε |
| e | ĩ | i | u | ũ | o | õ | ɔ | a | ã | ε | ẽ |
| ĩ | i | u | ũ | o | õ | ɔ | a | ã | ε | ẽ | e |
| i | u | ũ | o | õ | ɔ | a | ã | ε | ẽ | e | ĩ |

Figura 6 quadrado dodecafonêmico

Essa esquematização entre notas e fonemas é uma maneira de trazer informações do sistema fonêmico do português brasileiro para o sistema musical temperado, uma espécie de tradução intersemiótica dos materiais estruturais de ambos os sistemas. Isso não resume, porém, as táticas de musicalização a partir da fala, empregadas na composição. A seguir apresento uma série de inspirações mais mundanas do processo, sob uma perspectiva quase antropológica, tentando escapar das determinações desses sistemas (fonêmico e temperado/tonal).

4 - [Inspiração] Outras vozes

A herança pitagórica, dominante no pensamento musical ocidental, postula a importância da perfeição numérica das vibrações, se abstendo de observar aspectos empíricos da performance musical. Versado na teoria pitagórica, Aristóximo de Tarento²⁵, um autor grego posterior a Pitágoras em alguns séculos, toma um outro caminho de investigação, valorizando o aspecto empírico e a prática musical para

25 Aristóximo foi um dos mais destacados alunos de Aristóteles na Academia. As duas principais obras de Aristóximo sobre música são o *Harmonikon Stoicheion* (Dos Elementos da Harmonia) e o *Rhythmikon Stoicheion* (Dos Elementos do Ritmo). Alguns conceitos apresentados neste parágrafo remetem diretamente a essas obras. Cf. Bibliografia para as traduções e versões consultadas.

construir suas teorias do ritmo e da harmonia. No seu tratado sobre ritmo, Aristóxeno diz com todas as letras que os elementos da música são “os sons (*melos*), as palavras (*lexis*) e os movimentos do corpo (*kínesis somatiké*)” (PEARSON:1990).

A voz catalisa esses três elementos, por que falar ou cantar é ao mesmo tempo produzir *melos*, *lexis* e *kínesis somatiké*. A voz é som criado pelo movimento interno do corpo pela via do sopro (*asmaton - spiritu*), veículo somático do *melos* e da *léxis*. A voz de Aristóxeno destoa do discurso normativo e prescritivo pitagórico que associa música a uma perfeição transcendente encontrada apenas nas vibrações regulares, transferindo assim a magia do mundo para o número²⁶. A ênfase na harmonia das frequências perfeitas resulta em relegar as palavras e os movimentos do corpo ao status de elementos “extra-musicais”, oriundos de outras “linguagens artísticas”: a poesia e a dança. Mas prática musical sempre envolveu, desde há muitos milênios e nas mais diversas culturas, inclusive a ocidental, a agência de movimentos corporais manifestados no tempo (ritmizados).

(Mais) outras vozes:

A mesma atitude insurgente da teoria de Aristóxeno contra o dogma pitagórico pode ser observada, na prática, no moteto medieval em relação à música eclesiástica, também excessivamente centrada no fenômeno das alturas definidas e preocupada em excluir elementos não canônicos. A inspiração do *fonemoteto* no moteto medieval pode soar como um arcaísmo, mas não nos enganemos pela teleologia histórica. O que interessa aqui é justamente o que há de inventivo e não convencional no gênero moteto, de acordo com os padrões de sua época.

O teórico medieval Johannes Grocheo (Jean de Grouchy), estabelece uma categorização dividindo as práticas musicais do seu contexto (Paris, cerca do ano 1300) em (1) *musica ecclesiastica*, (2) *musica simplex* e (3) *musica composita*²⁷ (PAGE: 1993, p. 21). A primeira sendo a guardiã do cânone e a segunda se referindo às práticas populares²⁸. A terceira categoria, a *música composita*, se refere à música que não é determinada nem pelas tradições populares nem pelas

26 De fato, embora seja um dos pais do pensamento matemático, Pitagóras era também um líder místico. A ideia de magia associada ao número não deve ser estranhada aqui, já que é recorrente no mundo antigo “encantado”. Para uma discussão aprofundada sobre a música e o desencanto do mundo, cf. CHUA (1999)

27 Esse modelo de estruturação deve muito a Boécio, o filósofo que sistematiza o uso do Trivium (as 3 disciplinas da linguagem: Gramática, Retórica e Lógica) e do Quadrivium (as 4 disciplinas numéricas: Aritmética, Geometria, Astronomia e Música). Boécio dividia a música, por sua vez, em três tipos: *musica instrumentalis* (tocada pela voz e instrumentos), *musica mundana* (a música dos astros celestes, harmonia da esferas) e *musica humana* (“música” do corpo humano, os ritmos e frequências do funcionamento orgânico do corpo). Cf. CASTANHEIRA (2009)

prescrições canônicas da igreja, cuja prática envolve a criação e articulação livre dos elementos musicais. É nessa categoria que se insere o moteto, com suas táticas de subversão das interdições canônicas e sua incorporação experimental de elementos da cultura popular, como textos em língua vernácula e estruturas rítmicas.

Há pelo menos duas características do moteto medieval que chamam atenção por seu caráter experimental e subversivo²⁹ (em relação às músicas *simplex* e *ecclesiastica*). No uso estrutural das *cláusulas*, melodias criadas sobre a estrutura básica de um *cantus firmus*, a melodia canônica sofria uma transposição agógica, tendo a duração de suas notas alongadas até o ponto de se tornar virtualmente irreconhecível, para que as clausulas pudessem soar num andamento razoável. Além disso, os compositores atribuíam muitas vezes um texto distinto para cada voz (cada *-fonia*), em línguas diferentes: o texto do *cantus firmus* em latim, os demais textos em latim vulgar ou língua vernácula (francês, por exemplo). Além disso os textos falavam de assuntos também distintos, frequentemente superpondo temas sacros e profanos. O resultado eram peças complexas em que os fonemas (sobretudo as consoantes) se destacam em células rítmicas resultantes das combinações das vozes.

Essas características inspiraram bastante a ideia do fonemoteto. Na época de Grocheo e até muito tempo depois, não se fazia uso da partitura (“grade”) para estruturar a composição: apenas as partes dos músicos eram escritas e a forma da música era resultante da combinação delas, sem um “mapa” de referência (OWENS: 1997). A notação mensural estava em pleno desenvolvimento nesse período e os experimentos dos compositores envolviam provocar polifonias complexas pela distinção individual das partes e utilizar a ambiguidade da leitura pentagramática, ocultando ou facultando o uso de claves de acordo com cada voz. Esses dois recursos combinados faziam com que, eventualmente, se pudesse ter, numa única linha de música escrita, a “partitura” (estrutura geral) de uma polifonia e suas partes. A notação do fonemoteto tem influência direta dessas práticas.

28 É interessante observar que Grocheo dedica a maior parte de seu tratado a essa *música simplex*, num estudo pioneiro que aponta uma abordagem proto-etnomusicológica. Cf. PAGE (1993).

29 O termo “subversivo”, embora carregado de conotações políticas, se refere aqui às características inovadoras do moteto em relação tanto ao cantochão quanto à música popular (“*simplex*”, “*vulgaris*”) medieval.

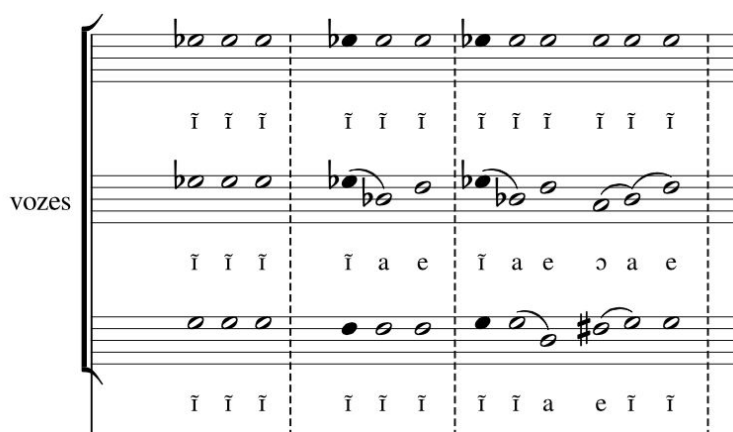


Figura 7 trecho de textura com vogais

A notação rítmica envolve apenas dois tipos de figura, oca e pintada, sem haste, representando uma nota longa e uma curta (por padrão na proporção 2:1). Não são utilizadas fórmulas de compasso, sendo a estrutura rítmica da peça determinada pela sequência das células, executada num pulso comum para todos os intérpretes. A notação melódica não tem claves e os acidentes eventuais foram escolhidos de maneira a poder ser lidos nas claves de sol e fá sem enarmonia com notas “naturais”. Essa notação, a princípio pensada para uma prática didática, abre diversas possibilidades de criação de texturas complexas, mantendo a simplicidade das partes. Além disso, as cabeças de nota se diferenciam pelo traço de oposição fonética: sonora (nota redonda), surda (nota em x).

Assim, as texturas criadas com consoantes surdas [p, t, k, s etc...] são representadas por notas com cabeça de x, vazada (para duração longa) ou cheia (para duração curta).

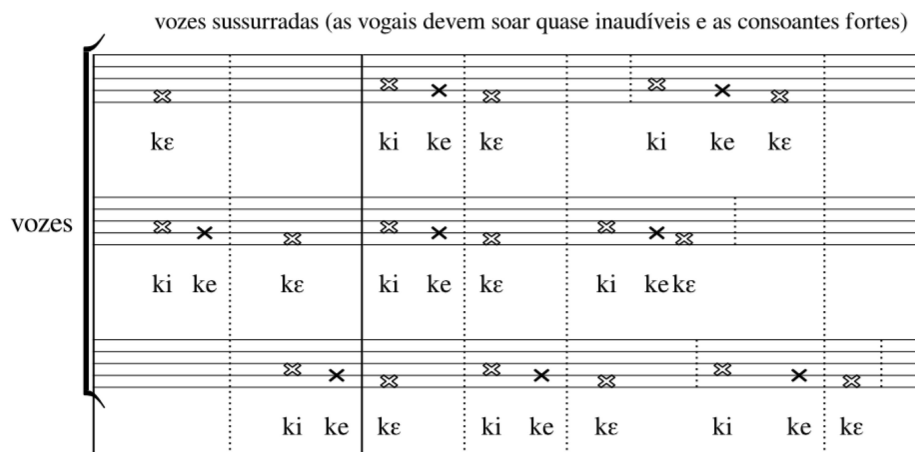


Figura 8 trecho de textura com consoantes surdas

Outras (novas) vozes:

Outra inspiração inevitável do fonemoteto³⁰ são as vanguardas artísticas de linhagem dadaísta, contexto no qual surgiram investigações importantes não apenas no intervalo entre poesia e música, mas em outras práticas intermediárias³¹. Não apenas as destruições conceituais, mas também as aproximações entre “linguagens” distintas, provoca a desfragmentação dos campos: já não existiria mais música ou poesia, nem artes visuais ou sonoras, tudo seria entendido como arte, de acordo com uma utopia prática (porque essa nova forma de fazer arte é de fato, praticada) culminando na síntese arte-vida. Esse é o projeto que envolve uma grande parte dos artistas pós-dadaístas, com efeitos no conceitualismo em geral e em diversos movimentos artísticos posteriores. Para além das discussões conceituais, há uma intenção prática de provocar sensações, percepções e entendimentos inusitados nos outros (o público), utilizando todos os meios possíveis³².

Isso está presente em /kilinduisoò/ de diversas formas. Primeiro, como o próprio título denota, há uma inspiração direta na fala cotidiana. A transcrição fonêmica /kilinduisoò/ reproduz a micro-música do sotaque da pessoa que gravou o áudio³³. O sotaque em questão se destaca do meu (e não importa, formalmente, de onde é um ou outro) pela ênfase nas vogais médias e pela melodia cadente, descendente, ao final das frases. No final da transcrição pode-se ler essa cadência no acento grave colocado no segundo /o/, que representa a queda de tom: /...isoò/.

O *pathos* (a emoção, a *vibe*) do papo³⁴ travado informalmente entre amigos se revela no tom exclamativo da frase, que é expresso pelo contorno melódico, pela intensidade e pela duração alongada de algumas sílabas: /kiliinduiiisoò/, alongando

30 Quero lembrar que “fonemoteto” é um neologismo proposto para se referir a um gênero musical inventado, que funde características do moteto medieval e da poesia sonora, resultando numa música fonética. A composição/performance /kilinduisoò/ seria um “opus 1” ou talvez um “experimento piloto” de fonemoteto.

31 Inter-mediários pode e deve ser confundido com inter-midiáticos: ambas as expressões se referem a entremeios. A proposta do fonemoteto se alinha com a tradição de arte intermidiática. Embora seja pensada tecnicamente como música, é música de sons, palavras e movimentos do corpo, ou, como diria Earle Brown (1961), “música como função das pessoas agindo num contexto”.

32 “O compositor é um homem morto a menos que componha para todos os meios e para o seu mundo”, Dick Higgins em “Statements on intermedia”. (HIGGINS:2007)

33 A voz é da artista Camila Proto, mestranda em Artes Visuais pelo PPGAV/UFRGS, que trabalha com propostas instalativas, tendo com interesse prioritário o som. Um de seus trabalhos mais recentes é a instalação “Ilha Sonora no Guaíba”, preparada para o NIME 2019 (International Conference on New Interfaces for Musical Expression).

34 O anglicismo coloquial “*vibe*”, de fato, traduz quase perfeitamente a noção do *pathos*, como concebida na retórica.

os /i/, seria uma transcrição mais fiel das durações, mas optei por simplificar o título³⁵. A frase “Que lindo isso!” é um *ready-made*: dita sem querer ser música, foi roubada e deformada em múltiplas versões: fatiada em fonemas, sequenciada em ritmos e ciclos, ressecada de suas frequências mais potentes, alongada no tempo, superpostas – todas essas magias com o áudio que só são possíveis pela reprodutibilidade e ‘transformabilidade’ técnica.

O outro “texto” da composição, um texto composto de fato, é *Pohvala lijenosti*, de Mladen Stilinović (1947-2016)³⁶. O texto em idioma croata, escrito em 1993, após o fim da guerra fria e a queda do bloco socialista, é um elogio ao papel da preguiça no fazer artístico e uma crítica aos artistas ocidentais por não serem mais preguiçosos.

Selecionei cinco frases que tocam diretamente na relação entre os artistas do ocidente e a preguiça. As frases são processadas, de formas diferentes, a partir do original croata e de uma tradução para o português, feita direto do croata com tradutor digital e cotizada com uma versão em inglês (que não é usada na composição) com revisão de uma falante nativa. O fato de usar os textos em croata e português, mas não em inglês, não é fortuito. A crítica irônica aos “artistas do ocidente” de Stilinović se expressa em outros trabalhos seus, como o slogan: “An artist that cannot speak english is no artist” (“Um artista que não fala inglês não é artista”). As frases utilizadas, em croata e português, são as seguintes:

1 - “*Umjetnici Zapada nisu lijeni.*” -

- Os artistas do ocidente não são **preguiçosos**.

2 - “[*Sve te*] *vrline lijenosti važni su činioci umjetnosti.*” -

[Todas ess]as virtudes da **preguiça** são fatores importantes da arte.

3 - “*Nije dovoljno znati o lijenosti, ona se mora praktcirati i usavršavati.*” -

- Saber sobre a preguiça não é suficiente, deve-se praticá-la e aperfeiçoá-la.

4 - “*Umjetnici Zapada nisu lijeni i zato više nisu umjetnici, već proizvođači nečega*”

- Os artistas do Ocidente não são preguiçosos e não são mais artistas, mas produtores de alguma coisa.

5 - *Potpuna zaokupljenost umjetnika Zapada nevažnim stvarima, kao što su [...]* **sistem galerija, sistem muzeja, sistem natječaja (tko je prvi)...**

- A total ocupação dos artistas ocidentais com coisas irrelevantes como [...] o sistema de galerias, o sistema de museus, o sistema de competição (que é o primeiro)...

35 Pelo mesmo motivo não adotei para o título uma transcrição de fato fonética [ki líðu isoð], e sim uma fonêmica simplificada.

36 Para maiores informações sobre a vida e obra, acessar o site oficial do artista: <<https://mladenstilinovic.com>>

A segunda frase foi cortada para ficar mais abrangente, mantendo apenas “As virtudes da preguiça” (*vrline lijenosti*) em vez de “Todas essas virtudes...” (*Sve te vrline...*). A última frase é interrompida propositalmente, a continuação fica a cargo da imaginação de quem a escuta. Pode-se sempre recorrer ao texto completo para “fechar o sentido”, mas esse sentido não é mais o da composição.

O texto em croata foi gravado por Maja Marčić³⁷, uma falante nativa do idioma sérvio, mutuamente compreensível com o croata ou, segundo ela própria: “idiomas praticamente idênticos”. O áudio foi editado de formas semelhantes ao outro áudio (“Que lindo isso!”), gerando texturas rítmicas morse e harmonias de formantes, mas também gerou melodias a partir da saturação da equalização e cortes em faixas de frequência específicas. Além disso, o texto gerou material para o coro, dessa vez com ênfase nos sons consonantais do croata e seus diversos clusters, inexistentes em português, como em “*tko je prvi*” (“que é o primeiro”, final da frase 5) ou em palavras como “*stvarima*” ou “*usavršavati*”.

A tradução em português foi sonorizada com o recurso de síntese vocal do Praat, similar às vozes sintéticas de aplicativos que leem textos. O software gera frases que podem ser segmentadas em partes (sílabas, fonemas) e editadas em suas durações e no contorno melódico. A voz gerada pelo Praat tem a entonação muito “robótica”, com pouca variação tonal e sem flexibilidade prosódica. O processo feito com as frases em português foi justamente tentar forjar uma naturalidade, editando a entonação da voz para soar mais nativa e humana. O resultado passa longe de uma *mímesis* convincente: é uma voz que expressa uma emoção estranha, a máquina soando como uma pessoa robótica com opinião sobre o sentido do texto. A voz sintética original do software e a editada (que têm as durações idênticas) são superpostas, levemente espacializadas em estéreo, com a voz processada um pouco mais presente do que a original.

Outras vozes (diferentes):

A abstração da voz falada/cantada nos conceitos operacionais da música e da linguagem pode ser revertida de acordo com uma arqueologia da ação concreta na origem dos conceitos. Acompanhando o caminho proposto por Hans BLUMENBERG (2006) em sua “teoria da não-conceitualidade”, podemos conceber os conceitos³⁸

37 Educadora e jornalista sérvia radicada no Brasil, com quem tive contato através de amigos em comum, especialmente para solicitar a gravação do texto de “*Pohvala lijenosti*”, a quem sou grato pela disponibilidade na colaboração.

38 “conceber os conceitos” seria uma redundância, já que “conceptos” são coisas concebidas, mas a redundância aqui é necessária e intencional.

como extensões incorporais de uma “*actio per distans*”, ou seja, como metáforas ou metonímias de uma ação fundante, uma *arkhé fenomenal*, que se dá no mundo-da-vida.

Um exemplo arquetípico: a vibração regular observada numa corda tensionada é o princípio (*arkhé*) fenomenal da abstração pitagórica que chamamos ‘nota’ musical (de altura definida). Ao pensarmos e adotarmos a nota como paradigma — com sua vibração exata e suas divisões perfeitas — abrimos mão das inúmeras realizações sonoras possíveis do aparelho fonador para empregar como elemento “essencial” da música apenas a modulação de alturas e os cálculos decorrentes da redução do *melos* em número.

De um ponto de vista fenomenológico, em se tratando da voz, é uma falsa redução. Em se tratando da música e incorporando também uma perspectiva arqueológica e antropológica, veremos que é mais falsa ainda (e no caso da música contemporânea, como já foi dito, soa obsoleta) a determinação do núcleo dessa “essência musical” nas notas. Tomemos como exemplo a maneira como SEEGER (2015), em seu estudo musicológico da cultura kĩsedjê, toca nessa questão:

Por serem as concepções ocidentais de música predominantemente harmônicas e melódicas, costuma-se tomar as relações de altura por característica musical distintiva. Isso não é universalmente assim. A melodia não é uma maneira particularmente boa de distinguir a fala, a instrução e o canto kĩsedjê. [...] Ainda que as relações de altura sejam importantes em todos os três gêneros, no mito e na fala elas são, até certo ponto, uma questão de estilo e ênfase. [...] Um recitativo ou um canto sem estruturas tonais seriam de todo incorretos. E, no entanto, a oposição entre fala e narração do mito, de um lado, e recitativo e canto, de outro, seria uma deturpação das categorias dos Kĩsedjê. Ela secciona a categoria *sarên*, algo que os Kĩsedjê não fazem. Portanto, as relações de altura nem sempre poderão ser um caminho privilegiado no estudo da música. (SEEGER, 2015, p.110).

Para captar melhor o sentido da citação acima, é preciso entender as categorias elencadas pelo autor no estudo das práticas e dos conceitos relacionados à arte vocal dos Kĩsedjê, ao comparar a fala, a instrução e o canto:

Apresentamos exemplos de fala cotidiana, narração de mitos, recitativos, invocações, oratória e dois tipos diferentes de canto (“canto-chamado” e “canto em uníssono”). Mesmo o ouvido leigo consegue perceber algumas diferenças entre eles. Tanto na oratória como na narração dos mitos havia uma clara estruturação de tempo e tom, maior que na fala cotidiana[...]. São todos gêneros nomeados da arte verbal kĩsedjê, cuidadosamente executados, e criticamente avaliados pelas plateias. Contudo, apesar de os Kĩsedjê ressaltarem com ênfase que a fala nunca é canto ou instrução, jamais formularam sistematicamente as diferenças entre eles. É possível, no entanto, distingui-los pelas maneiras diversas como estruturam o texto, a fonética, o tempo, a altura, e o timbre. Em comparação com o linguajar cotidiano, seria possível dizer que essas formas são todas elas “musicais” — elaboram as estruturas temporais e tonais muito mais do que no falar cotidiano — mas nem todas são música. (SEEGER, p.101).

O que Seeger observa na arte vocal dos Kĩsedjê é que há outras vozes diferentes entre a fala e o canto, e mais do que isso: várias gradações dentro de cada macro-categoria (“fala”, “instrução”, “invocação”, “canto”). Essa observação talvez poderia se aplicar a outras culturas, mesmo as “civilizadas (pós)modernas”, evidentemente com categorias distintas. Do ponto de vista da expressão sonora, há modos de dizer/cantar diferentes e formas de emitir a voz de acordo com esses modos: murmúrio (som com escape extra de ar), sussurro (fonemas com o traço sonoro quase eliminado), grito (intensidade forte, mas também acompanhado de alterações no tom e no timbre da voz).

Além dessas emissões “naturais”, há momentos na partitura de /kilinduisoò/ que solicitam outras mais inventadas: (1) “entonação mecânica”, imitando a voz sintética do computador; (2) “falar com notas”: atribuir uma nota para cada sílaba, a critério de cada *performer*; (3) “cantar com fonemas”: encadeamentos de fonemas como uma melodia, mas sobre uma nota bordão (também a critério de cada *performer*), para enfatizar as variações de formantes.

Esses recursos e essas indicações relativamente indeterminadas evidenciam uma certa vantagem adaptativa da viva-voz em relação a vozes programadas (seja em algoritmos de computador, em textos ou em partituras). No entanto, a composição propõe a convivência e, eventualmente, o conflito entre as diversas vozes em jogo: humanas e não humanas, orgânicas e mecânicas, autóctones e alienígenas. E há ainda cruzamentos desses “lugares de fala”³⁹: “mecânica autóctone” no texto em português lido pela voz sintética; “orgânica alienígena” no texto croata em áudio falado; “humana mecanizada” no texto “Que lindo isso!”, processado até se tornar apenas matriz de sons.

5 - [Forma] Experiência de escuta prévia

O fonemoteto /kilinduisoò/ está em processo de composição ainda não finalizado. Para efeito de conclusão do raciocínio, descrevo aqui as ambições e especulações em relação à forma final da composição e ao ritual (imaginado) da performance. Tudo que será dito, daqui por diante, são planos, desejos e conjecturas sobre a obra em vias de finalização.

Esse fonemoteto será executado por um grupo de *performers* que cantam, falam, se movimentam pelo espaço e executam algumas ações simples de

³⁹ Aqui a expressão “lugares de fala” pode ser lida quase literalmente: origem da voz, forma de onde/quem/como se fala expresso em viva-voz.

manipulação do equipamento de som. Esse grupo será chamado de “coro”. Além do coro, há um sistema de som estéreo que reproduzirá os áudios das vozes humanas e sintéticas editadas, que chamaremos de “plays”. Toda a performance se baseia em interações entre o coro, os *plays* e o público.

O sistema de som empregado pode variar em potência e tipo de montagem, a única exigência é que haja um sistema estéreo para os *plays* e duas outras caixas amplificadas independentes com um microfone ligado a cada uma, que serão utilizadas pelo coro em momentos marcados. Se a performance ocorrer, por exemplo, numa sala pequena, o sistema de som pode ser composto, por exemplo, por equipamento caseiro (necessariamente estéreo e com mínima reprodução de graves) e amplificadores de média ou baixa potência para voz. Se for montada num espaço cênico amplo, pode ter estrutura de P.A., mesa e caixas independentes. A espacialização do sistema é determinada pelo mapa abaixo:

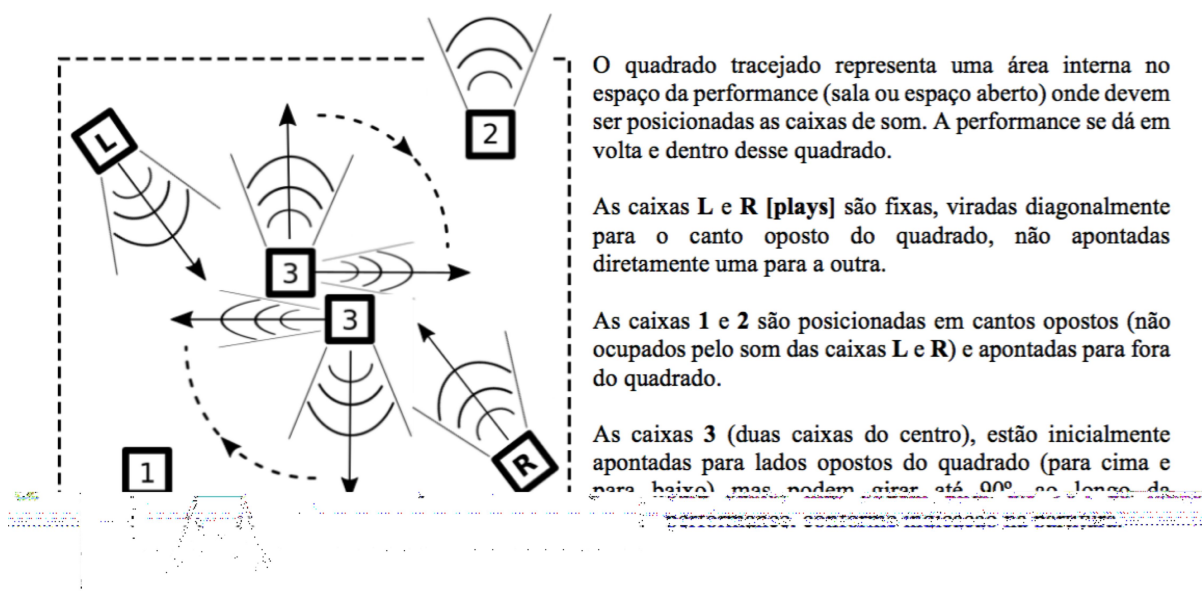


Figura 9 esquema de posicionamento das caixas de som

O coro é dividido em três grupos que têm partes de canto/fala/movimento distintas. Na partitura estarão representados pelas três pautas superiores, assim denominadas: vozes 1 (trio), vozes 2 (trio), vozes 3 (2 duos). O primeiro e o segundo grupo (vozes 1 e vozes 2) se dividem em até 3 vozes distintas (ou seja: cada um deve ter, no mínimo três membros para realizar a partitura). O outro grupo (vozes 3) tem uma configuração mais complexa em relação ao movimento no espaço. Apesar de estar escrito em uma só pauta, esse grupo é composto de dois núcleos espelhados que se movimentam sempre mantendo uma distância simétrica um do

outro, jamais se encontrando. Eles seguem um mesmo roteiro e se movimentam sempre nos mesmos momentos. Assim, são necessários no mínimo dez *performers* para realizar a prescrição da partitura: grupo 1 (trio), grupo 2 (trio) e grupo 3 (dois duos = 4 *performers*)⁴⁰.

A performance deverá se desenvolver em três momentos. O primeiro momento (entrada) se inicia com os *performers* ocupando o espaço físico e acústico aos poucos, partindo de conversas sussurradas até entrar numa textura de consoantes que estabelece o primeiro coral fonético. Durante a entrada, os *performers* dos grupos 1 e 2 (os dois trios) vão se deslocando para o centro do espaço, onde estão posicionados os microfones (mic. 3, no mapa) – cada trio se dirige a um deles – enquanto o grupo 3 dá voltas no limite externo do espaço, num jogo de fuga sutil entre os duos.

No segundo momento (situação) o *play* 1, composto pelas edições de “Que lindo isso!” e a voz sintética “Elogio à preguiça”, é acionado por algum *performer* do grupo 3. Os outros dois grupos interagem com o áudio em frente aos microfones desligados, tentando estabelecer um equilíbrio de volume entre o sistema de som e as vozes acústicas. Depois, os membros dos grupos 1 e 2 ligam os microfones e recitam um coral fonético com as consoantes de ‘*Pohvala lijenosti*’, enquanto os membros do grupo 3 giram os falantes amplificadores procurando gerar microfônias que serão controladas pelo movimento, enquanto os outros membros falam/cantam.

O terceiro momento (saída) é disparado pelo áudio editado de “*Pohvala lijenosti*” (*play* 2), com acompanhamento de texturas corais dos três grupos ao microfone. Há um acúmulo de saturação, culminando numa sonoridade *noise* das vozes ao vivo amplificadas que acaba por mascarar o *play* 2. No ápice do ruído, os três grupos (vozes 1, 2 e 3) iniciam uma textura sussurrada, inaudível e desligam o sistema de som, deixando sobrar apenas as vozes pianíssimo.

Conclusões Parciais

Algumas definições ainda estão em aberto na composição, como o possível uso de dispositivo portátil (celular, por exemplo) para tocar o áudio original, não editado, da frase “Que lindo isso!”, finalizando a performance ou o emprego de táticas para provocar o envolvimento performático do público: movendo-se no espaço ou falando/cantando na performance.

40 De fato, dez pessoas é um número ideal e suficiente, mas esse contingente pode ser multiplicado: vozes 1 e 2 virando sextetos, nonetos etc e vozes 3 virando duplas de quartetos, octetos, etc.

Esses detalhes são fundamentais, na medida em que provocam uma certa dissipação do controle criativo e da separação entre público e *performers*. Caso o público consiga ser realmente convocado a falar, cantar e se movimentar, a performance caminharia no sentido de um acontecimento, metaforizando o movimento da língua e da música formalizadas em direção à fala, à cotidianidade, ou, pelo menos, à participação ativa no evento artístico, como ocorre em diversos contextos populares. Evidentemente, as táticas empregadas deverão ser sedutoras, o que implica, por um lado, numa filtragem crítica dos pressupostos estéticos “experimentais”, “vanguardistas”, “contemporâneos” tantas vezes acusados de herméticos ou não-comunicativos. Essa dificuldade comunicativa entre obra e público pode ser reflexo, por um lado, de um imediatismo no desejo de afetação estética (do público) e por outro de uma negligência à alteridade e diversidade estética (por parte dos criadores).

Pensando nisso, os materiais sensíveis da obra */kilinduisò/* (as melodias simples, o uso de vocalizações oriundas da fala, a voz eletrônica quase cômica) foram forjados com intenção de provocar respostas empáticas num público não especializado, mantendo a densidade conceitual e o experimentalismo estético, na medida do possível. O foco está no jogo entre atração e estranhamento, proposto pela performance em torno das vozes “indígenas” e “alienígenas” – no sentido antropológico-relacional dessas palavras, que poderiam (mas não devem) ser confundidas com os pares: naturais e artificiais, orgânicas e mecânicas, humanas e não-humanas, vivas e maquínicas.

A proposta do fonemoteto como um novo gênero, embora possa ser questionada com base no fato de só haver uma obra representante, deve ser entendida como um posicionamento criativo: assim como os compositores dos motetos medievais criaram (compuseram) um gênero novo infiltrado nas regras canônicas a partir da micro-composição das cláusulas, também o fonemoteto é um gênero proposto a partir de uma infiltração nos cânones (tácitos e mutantes) da música e da arte contemporâneas. Se o questionamento for além, com base no argumento de que não é possível compor gêneros, mas apenas obras, a ideia fica ainda mais explícita: se gêneros são compostos por diferentes obras, deve haver sempre uma primeira obra identificada (ou oculta) a inaugurar o gênero. No caso do fonemoteto, essa obra inaugural é */kilinduisò/*, ficando o futuro do gênero à espera das outras análogas que (provavelmente) virão a ser compostas, por mim mesmo ou por outrem.

Por fim, a esperança maior deste texto é ter podido, pela via da descrição de um processo criativo e das reflexões levantadas, contribuir com o longo debate sobre os limites dos domínios da música e da linguagem, procurando situar esse

debate no mundo da vida e no ato criativo, veiculados por um agente ancestral de ambos os domínios: a voz.

Referências

- ADÁNEZ, Isabel García. “Reflexiones sobre la coposición fonética y el lenguaje como material para la composición” in, Reboul et al: Palabra y Musica, Madri, Universidad Complutense, 2005, pp. 95 a 104.
- AMARAL, Amadeu. O dialeto caipira. São Paulo, Hucitec, 1976.
- BLUMENBERG, Hans. Teoria da não conceitualidade. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013
- CALLOU, Dinah; LEITE, Yonne. Iniciação à Fonética e à Fonologia. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005 (10ª Ed.)
- CASTANHEIRA, Carolina Parizzi. De institutione musica, de Boécio - Livro 1: Tradução e Comentários. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte, PPG Letras, UFMG, 2009.
- CAVARERO, Adriana. For more than one voice: toward a philosophy of vocal expression. Stanford, Stanford University Press, 2005
- CHUA, Daniel K.L. Absolute music and the construction of meaning. Cambridge, Cambridge University Press, 1999
- DERRIDA, Jacques. A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl. (trad. Lucy Magalhães) Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994
- DUMBRILL, R.; MARCETTEAU (org.). Archaeomusicological Review of the Ancient Near East. Londres, ICONEA, 2009, vol. 1
- HIGGINS, Dick. Horizons, the poetics and Theory of the Intermedia. Ubu Editions, 2007. Disponível em: < http://www.ubu.com/ubu/higgins_horizons.html >
- LADEFOGED, Peter. Preliminaries to Linguistic Phonetics. Chicago, Univ. of Chicago Press, 1971.
- MENEZES, Philadelpho. Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo, EDUC, 1992.
- OWENS, Jessie Ann. Composers at work: The craft of musical composition 1500-1600. New York/Oxford, Oxford University Press, 1997
- PAGE, Christopher. “Johannes de Grocheio on secular music: a corrected text and new translation”. In Plainsong and Medieval Music, Cambridge Univ. Press, 1993, pp. 17 - 41
- BARBOSA, Maria Aparecida; PAIS, Cidmar Teodoro; PONTES, Eunice *et alii* – Manual de Lingüística. Petrópolis, Vozes, 1979.
- PEARSON, Lionel. Elementa Rhythmica: The fragment of book II and the additional evidence for aristoxenean rhythmic theory. Claredon Press, Oxford, 1990.

ROBSON, Ernest. “O conceito de música fonética”. In MENEZES, P. Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo, EDUC, 1992, pp 85 - 102

SEEGER, Anthony. Por que cantam os Kĩsedjê? São Paulo, Cosac Naify, 2015.

STILINOVIC, Mladen. The Praise of Laziness. Cidade do México, Ed. Gato Negro, s.d.

TATIT, Luiz. Semiótica da Canção. São Paulo, Ed. Escuta, 2007.

ZUMTHOR, Paul. “Poesia do espaço”. In MENEZES, P. Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo, EDUC, 1992, pp. 138 – 144.