

MÚSICA

O DISCURSO NÃO-SEMÂNTICO NA MÚSICA ELETROVOCAL

DORIANA MENDES

**TESE DE DOUTORADO
MARÇO DE 2018**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

O DISCURSO NÃO-SEMÂNTICO NA MÚSICA ELETROVOCAL

por

DORIANA MENDES

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, sob a orientação da Professora Dra. Carole Gubernikoff.

Rio de Janeiro, 2018

Mendes, Doriana

MM538 O Discurso Não-Semântico na Música Eletrovocal /
Doriana Mendes. -- Rio de Janeiro, 2018.
224p.

Orientadora: Carole Gubernikoff.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2018.

1. Linguagem. 2. Música Eletrovocal. 3. Luciano Berio. 4. Leo Kupper. 5. Trevor Wishart. I. Gubernikoff, Carole, orient. II. Título.

Autorizo a cópia da minha tese “O Discurso Não-Semântico na Música Eletrovocal” somente para fins didáticos sem ânimo de lucro.



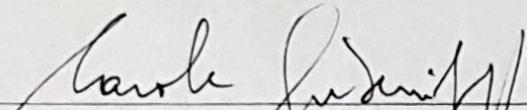
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

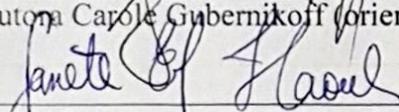
O DISCURSO NÃO-SEMÂNTICO NA MÚSICA ELETROVOCAL
por

DORIANA MENDES REIS

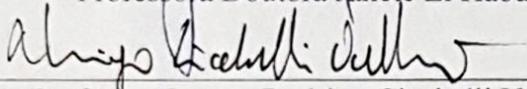
BANCA EXAMINADORA



Professora Doutora Carole Gubernikoff (orientadora)



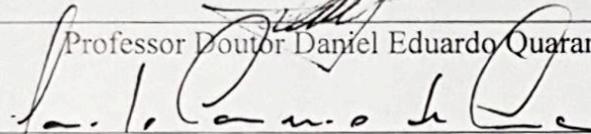
Professora Doutora Janete El Haouli



Professor Doutor Rodrigo Cicchelli Veloso

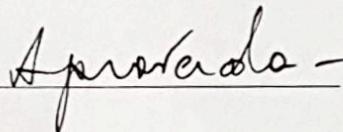


Professor Doutor Daniel Eduardo Quaranta



Professor Doutor Marcelo Carneiro de Lima

Conceito: -



MARÇO DE 2018

*Aos meus pais
Geraldo Reis (in memoriam) e Acacir Mendes Reis,
grandes incentivadores de meus estudos e
formação na arte*

AGRADECIMENTOS

A minha amada mãe Acacir Mendes Reis, presença constante e fiel em todos os momentos de minha vida pessoal e profissional.

A Miguel Mendes, querido irmão, o cartunista Mig, artista e também acadêmico de quem tanto me orgulho e que me auxiliou na revisão do texto desta tese.

A Mariela Reis, minha estimada irmã que sempre foi o exemplo de estudos e excelência escolar para mim e meu irmão e que introduziu o estudo da música na rotina da família.

A Bryan Holmes Díaz, amor, amigo, colega, parceiro profissional, esposo e companheiro de vida por onze anos, grande inspirador do tema desta tese e que contribuiu com livros, registro audiovisual de entrevistas, assessoria tecnológica e parte da revisão de textos, principalmente em inglês.

A Carole Gubernikoff, maravilhosa e sensível orientadora que soube me exigir, no momento em que eu não acreditava que fosse capaz de seguir.

A Leo Kupper, que me recebeu com grande afetuosidade e extrema gentileza em sua residência em Bruxelas, graças à preciosa intercessão de Anna Maria Kieffer, a quem igualmente agradeço por sua disposição em contribuir efetivamente para um fundamental conteúdo desta tese.

A Trevor Wishart, que me atendeu prontamente e concedeu uma fantástica, bem-humorada e esclarecedora entrevista via *Skype*.

Aos queridos professores José Augusto Mannis, titular da banca de qualificação, e Marcos Lucas, que compôs igualmente esta última e as bancas dos ensaios 1 e 2, contribuindo ambos, efetivamente, para a elucidação das questões primordiais envolvidas no assunto desta tese.

Ao professor Dimitri Cervo, que ministrou a disciplina “Intertextualidade e Pós-Modernismo” a qual me inspirou, provocou-me reflexão e a produção de um texto que gerou parte do conteúdo do capítulo dedicado a Trevor Wishart.

A Fernando Torres, dono da loja de discos e espaço cultural Plano B, na Lapa (Rio de Janeiro), que me emprestou o encarte do LP *Leo Kupper* (Igloo7, 1981) de Leo Kupper, contendo material teórico escrito pelo compositor o que me ajudou, efetivamente, na composição do texto de meu anteprojeto.

A Olivier Petit, professor de francês que, com leveza e precisão, me preparou de forma brilhante e eficaz, durante quase um ano, para a entrevista com Leo Kupper.

A Cristiana Brindeiro, rigorosa revisora da transcrição da entrevista com Leo Kupper.

A Carlos Eduardo Soares, o Caeso, jovem compositor, que me assessorou tecnicamente de maneira muito firme e segura durante a entrevista com Trevor Wishart e ainda trabalhou sobre o registro do áudio.

A Guilherme Giglio que, com suavidade, me assessorou com a estruturação formal do pré-texto e revisão geral de formatação.

Aos queridos mestres do estúdio Bikram Yoga Rio, principalmente Roberta Amorim e Kristýna Sedláková, e ainda Marcelo Pacote, Mahavir Thury, João Cezimbra e Claudia Serrano por suas incríveis aulas e ensinamentos que me ajudaram a manter meu equilíbrio psicofísico, principalmente durante o ano de 2017 e os últimos meses de revisão do texto da tese.

Aos funcionários do PPGM, especialmente Leonardo Gama Felix, a todos os colegas e professores.

Aos meus alunos, pelo carinho, apoio e paciência em momentos de necessária ausência.

MUITO OBRIGADA.

*L'homme est absurde par ce qu'il cherche
et grand par ce qu'il trouve.*
(PAUL VALÉRY, *Moralités*, 1932)

MENDES, Doriana. *O Discurso Não-Semântico na Música Eletrovocal*. 2018. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

RESUMO

Este estudo debruçou-se sobre o objetivo pioneiro de investigar o discurso não-semântico encontrado em obras eletrovocais. O termo música eletrovocal, cunhado pela musicóloga holandesa Hannah Bosma em 1996, designa as obras que apresentam voz amplificada, ou seja, intermediada pelo uso do microfone. Constatou-se imprescindível dialogar com a área da linguística no domínio da semântica que se ocupa do estudo do significado, assim como buscar as referências filosóficas da origem da linguagem como expressão humana de natureza poética e musical. Em relação às qualidades expressivas desse discurso, foram levantadas questões como o nível de semanticidade ou de ausência de sentido, assim como a possibilidade de existência, coexistência e intersecção de múltiplos sentidos. O *corpus* do estudo é formado por obras eletrovocais de três expressivos compositores da área: o italiano Luciano Berio (1925-2003), o belga Leo Kupper (1935) e o inglês Trevor Wishart (1946). Em entrevistas exclusivas realizadas com Kupper e Wishart ambos atestaram a influência que sofreram de Berio, principalmente na escuta da obra *Visage* (1961), a qual também figura como objeto de estudo desta tese. A análise aural e musicológica configurou-se como procedimento metodológico para delinear o discurso não-semântico das referidas obras. A investigação das características comuns do discurso não-semântico em tais obras revelou um outro elemento: a voz humana, categorizada como objeto-voz, em sua condição de substância fundante do discurso humano e, portanto, portadora de um significado mais amplo, o qual transpassa culturas e abarca a dimensão antropológica do homem.

Palavras-chave: Linguagem. Música Eletrovocal. Luciano Berio. Leo Kupper. Trevor Wishart.

MENDES, Doriana. *The Non-Semantic Speech in Electrovocal Music*. 2018. Thesis (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This study focused on the pioneering goal of investigating the non-semantic discourse found in electrovocal works. The term electrovocal music, coined by the Dutch musicologist Hannah Bosma in 1996, refers to works that have amplified voice, that is, mediated by the microphone. It was essential to have a dialogue with the linguistics science in the field of semantics that deals with the study of meaning, as well as to search for the references of the language's origin as a human expression of poetic and musical nature. In relation to the expressive qualities of this discourse, questions were raised such as the level of semanticity or lack of meaning, as well as the possibility of existence, coexistence and intersection of multiple meanings. The *corpus* of the study is formed by electrovocal works of three expressive composers of the area: the Italian Luciano Berio (1925-2003), the Belgian Leo Kupper (1935) and the English Trevor Wishart (1946). In exclusive interviews with Kupper and Wishart they both testified to the influence they suffered from Berio, especially in listening to the work *Visage* (1961), which also appears as an object of study of this thesis. The aural and musicological analysis was configured as a methodological procedure to delineate the non-semantic discourse of the mentioned works. The investigation of the common characteristics of non-semantic discourse in such works has revealed another element: the human voice, categorized as *voice-object*, in its condition of founding substance of human discourse and, therefore, bearer of a broader meaning, which transpasses cultures and embraces man's anthropological dimension.

Keywords: Language. Electrovocal Music. Luciano Berio. Leo Kupper. Trevor Wishart.

MENDES, Doriana. *Le discours non sémantique de la musique électrovocale*. 2018. Thèse (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

RÉSUMÉ

Cette étude a porté sur l'objectif pionnier d'étudier le discours non sémantique trouvé dans les œuvres électrovocaux. Le terme musique électrovocale, inventé par la musicologue hollandaise Hannah Bosma en 1996, se réfère à des œuvres qui ont amplifié la voix, c'est-à-dire, médiées par l'utilisation du microphone. Il était essentiel d'avoir un dialogue avec la science linguistique dans le domaine de la sémantique qui traite de l'étude du sens, ainsi que de rechercher les références de l'origine du langage en tant qu'expression humaine de nature poétique et musicale. En relation avec les qualités expressives de ce discours, des questions ont été soulevées telles que le niveau de sémantique ou de manque de sens, ainsi que la possibilité d'existence, de coexistence et d'intersection de significations multiples. Le *corpus* de l'étude est formé par des œuvres électro-vocales de trois compositeurs expressifs de ce champ musical: l'Italien Luciano Berio (1925-2003), le Belge Leo Kupper (1935) et l'Anglais Trevor Wishart (1946). Dans des interviews exclusives avec Kupper et Wishart, ils ont tous deux témoigné de l'influence de Berio, notamment en écoutant l'œuvre *Visage* (1961), qui est aussi un objet d'étude de cette thèse. L'analyse aural et musicologique a été configurée comme une procédure méthodologique pour délimiter le discours non sémantique des œuvres mentionnées. L'étude des caractéristiques communes du discours non sémantique dans de tels travaux a révélé un autre élément: la voix humaine, catégorisée comme *objet-voix*, dans sa condition de substance fondatrice du discours humain et, par conséquent, porteur d'une signification plus large, transpense les cultures et englobe la dimension anthropologique de l'homme.

Mots-clés: Langage. Musique électrovocale. Luciano Berio. Leo Kupper. Trevor Wishart.

LISTA DE FIGURAS

| | Página |
|--|--------|
| FIGURA 1 – Édipo e a Esfinge (1864) | 34 |
| FIGURA 2 – Bula contendo as indicações de emissão e controle de níveis de amplitude e reverberação ao microfone | 88 |
| FIGURA 3 – Pirâmide da percepção | 135 |
| FIGURA 4 – Órgão fonador com suas cavidades filtrantes | 152 |
| FIGURA 5 – Conjunto de sonoridades do órgão vocal e fonético | 154 |
| FIGURA 6 – Classificação (musical) das sonoridades tradicionais da linguagem | 155 |

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

| | Página |
|---|--------|
| EX. MUSICAL 1 – Início da obra com diálogo vocálico em /a/ entre Tenor 1 e Baixo 2 | 90 |
| EX. MUSICAL 2 – Trecho onde evidencia-se o solo do B2 em ambiência de paralinguagem das outras vozes | 91 |
| EX. MUSICAL 3 – Pequena transição onde a paralinguagem impera em todas as vozes | 92 |
| EX. MUSICAL 4 – Breve trecho com mímese de sons de animais e emissão onomatopaica, entremeados por fragmentos de texto | 93 |
| EX. MUSICAL 5 – Seção de diálogo entre T1 e B1 extraído do texto somente vogais e consoantes, emitidas por cada voz solista em separado | 94 |
| EX. MUSICAL 6 – DNS em emissão de paralinguagem, em todas as vozes, com variadas indicações de inflexões e sons de respiração | 96 |
| EX. MUSICAL 7 – Vinheta de transição entre seções, utilizando o motivo onomatopaico “den, den” | 98 |
| EX. MUSICAL 8 – Diálogo de vogais entre T1 e B1, discurso paralinguístico com intenções e inflexões reforçadas por acentuações de dinâmica | 99 |
| EX. MUSICAL 9 – Segmento com gesto de B1 interrompendo o texto de T2. Contraste expressivo entre o discurso paralinguístico e o texto pronunciado do poema | 100 |
| EX. MUSICAL 10 – Início em emissões de paralinguagem, fonemas não-vozeados e expressões de linguagem imaginária (DNS) | 177 |
| EX. MUSICAL 11 – Quadros improvisatórios com trechos de DNS | 180 |
| EX. MUSICAL 12 – Primeira aparição dos jogos rítmicos alternados em pares de vozes, contendo fonemas do DNS | 181 |
| EX. MUSICAL 13 – Conversa em DNS com reforço paralinguístico | 183 |
| EX. MUSICAL 14 – Marco de transição da seção 3 para 4. Uso de ululação nas vozes femininas e <i>bocca chiusa</i> em alturas determinadas | 184 |
| EX. MUSICAL 15 – Jogos rítmicos em polirritmia. A Expressividade da Complexidade? | 187 |
| EX. MUSICAL 16 – Jogo polifônico, evidência de objetos fonêmicos criados pela sonoridade extraída de certos fonemas | 192 |
| EX. MUSICAL 17 – Continuação do jogo polifônico, com novas sílabas para reforçar o efeito percussivo | 193 |

| | |
|---|-----|
| EX. MUSICAL 18 – Polimetria e finalização da secção 8 com solo de soprano e <i>bocca chiusa</i> nas outras vozes | 194 |
| EX. MUSICAL 19 – Reexposição dos materiais e da construção sonora do início da obra | 195 |
| EX. MUSICAL 20 – Conversa em DNS combinada com paralinguagem e aceleração até pausas de silêncio como transição de secção | 196 |
| EX. MUSICAL 21 – Duetos contrastantes entre S/T e A/B do início da secção11, jogos rítmicos em execução virtuosística | 198 |
| EX. MUSICAL 22 – Retomada da complexidade rítmica e DNS dissolvido nas combinações fonêmicas como objetos sonoros..... | 199 |
| EX. MUSICAL 23 – Quadro improvisatório com ‘objetos fonêmicos’permutados entre as vozes | 201 |
| EX. MUSICAL 24 – Paisagem sonora de grande impacto expressivo e uso de metalinguagem | 203 |
| EX. MUSICAL 25 – Duetos do jogo rítmico entremeados por pausas expressivas | 205 |
| EX. MUSICAL 26 – Articulações em <i>bocca chiusa</i> em contraponto polifônico e pausas expressivas que aumentam a tensão e preparam o gesto final da obra | 206 |

SUMÁRIO

| | Página |
|--|--------|
| 1 INTRODUÇÃO..... | 15 |
| 2 FUNDAMENTOS TEÓRICOS e CONCEITUAÇÃO | 23 |
| 2.1 As artes da palavra: para além de sua carne | 23 |
| 2.1.1 Vico e Rousseau e a diacronia da metáfora | 27 |
| 2.1.2 A esfinge de Tebas, Édipo e a linguagem como metáfora..... | 32 |
| 2.2 O Não-Semântico como um desvio e como um parâmetro da crise da humanidade..... | 35 |
| 2.3 O Discurso | 36 |
| 2.3.1 O Discurso Semântico..... | 43 |
| 2.3.2 A Semântica como a ciência das significações..... | 47 |
| 2.3.3 A Paralinguagem como um recurso discursivo da linguagem verbal..... | 52 |
| 2.3.4 O Discurso Não-Semântico..... | 54 |
| 2.4 Eletrovocal: origens do termo | 58 |
| 2.4.1 A Música Eletrovocal | 59 |
| 2.5 A Voz amplificada | 61 |
| 2.6 O <i>objeto-voz</i> : A Voz e a Não-Voz | 65 |
| 2.7 Considerações Finais | 67 |
| 3 O DISCURSO NÃO-SEMÂNTICO em LUCIANO BERIO | 71 |
| 3.1 Introdução | 71 |
| 3.2 O texto de <i>A-Ronne</i> | 72 |
| 3.3 <i>A-Ronne</i> e o Processo de Abstração em Berio..... | 81 |
| 3.4 O DNS em <i>A-Ronne</i> | 86 |
| 3.4.1 Abordagem de <i>A-Ronne</i> | 88 |
| 3.5 <i>Visage</i> e a Invenção de um Discurso sem Rosto..... | 103 |
| 3.5.1 Guia de Escuta de <i>Visage</i> | 107 |
| 3.5.2 <i>Visage</i> e a icônica voz de Cathy Berberian..... | 110 |
| 3.6 Considerações Finais | 111 |
| 4 LEO KUPPER E A PESQUISA SONORA FONÊMICA | 115 |
| 4.1 Introdução | 115 |
| 4.2 Metodologia | 116 |
| 4.3 Pousseur, Berio: o ponto de partida e a complexidade | 118 |
| 4.4 A primeira obra eletrovocal: <i>Electro-Poème</i> | 123 |
| 4.5 A Música Fonêmica e o conceito de Inteligibilidade..... | 126 |
| 4.6 Vozes do Mundo e a Complexidade da Música..... | 129 |
| 4.6.1 O <i>Novo Mundo</i> Sonoro da Voz Humana | 130 |
| 4.6.2 A Expressão do Ininteligível (a expressão abstrata)..... | 137 |
| 4.6.3 O modelo experimental: a voz do ator Jean-Claude Frison..... | 141 |
| 4.7 A experiência logatômica em <i>Kouros et Koré</i> | 146 |
| 4.7.1 Guia de escuta da obra <i>Kouros et Koré</i> | 147 |
| 4.8 Nova linguagem: Fonêmica e Vocal abstrata | 149 |
| 4.8.1 Categorias e Classificação dos Sons Fonéticos | 153 |
| 4.8.2 Do Falado ao Cantado..... | 158 |
| 4.9 O Homem Fonético e Vocal, A Dança Fonética e Vocal | 161 |
| 4.10 Considerações Finais | 163 |

| | |
|--|---------|
| 5 TREVOR WISHART e o DNS como LINGUAGEM IMAGINÁRIA | 165 |
| 5.1 Introdução | 165 |
| 5.2 <i>Vox 3</i> e <i>A-Ronne</i> : Diálogos Possíveis | 167 |
| 5.3 Metodologia | 168 |
| 5.4 Imagem Aural e Paisagem Sonora | 172 |
| 5.5 Abordagem e Guia de Escuta de <i>Vox 3</i> | 175 |
| 5.5.1 Guia de Escuta de <i>Vox 3</i> | 176 |
| 5.5.2 O DNS como Linguagem Imaginária | 178 |
| 5.5.3 Os jogos rítmicos (<i>rhythm variations</i>) | 180 |
| 5.5.4 O DNS e o tratamento fonológico: complexidade <i>versus</i> expressividade? | 186 |
| 5.5.5 Textos sonoros autênticos: as vozes gravadas como objetos sonoros | 188 |
| 5.5.6 <i>Les Chants des Oyseaux</i> e <i>Vox 3</i> : Intertextualidade | 190 |
| 5.5.7 O DNS, a paralinguagem e o <i>scat-singing</i> : fronteiras do não-semântico | 195 |
| 5.5.8 Paisagem Sonora e Objetos fonêmicos (<i>phonemic objects</i>) | 198 |
| 5.5.9 Complexidade <i>versus</i> Escuta | 201 |
| 5.5.10 O Humor e a Invenção em Wishart..... | 206 |
| 5.6 <i>Vox 3</i> e <i>A-Ronne</i> : similaridades e particularidades..... | 208 |
| 5.7 Considerações Finais | 210 |
| 6 CONCLUSÃO..... | 213 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 219 |
| APÊNDICES | 225 |
| APÊNDICE A – Entrevista com Leo Kupper..... | 225 |
| APÊNDICE B – Entrevista com Trevor Wishart | 257 |
| ANEXOS | 275 |
| ANEXO A – Lista de faixas do DVD anexado | 275 |

1 INTRODUÇÃO

*Não é que nosso vocabulário
é escasso e sua deficiência
deveria ser remediada: face à voz,
as palavras estruturalmente
falham. (DOLAR, 2006:13)¹*

A motivação para a escrita desta tese deu-se por intermédio de nossa própria atividade como *performer* de música vocal contemporânea. Com imensa satisfação e orgulho do trabalho realizado em vinte anos, celebrados em 2017. E que, felizmente, prossegue em fértil continuidade através de parcerias com compositores brasileiros e do cenário internacional da música contemporânea: como integrante do *Abstrai Ensemble* (dirigido artisticamente pelo saxofonista Pedro Bittencourt), no duo com o violonista Marco Lima e na parceria com o compositor Bryan Holmes, o *2dBduo*, trabalho original² em que repertórios internacionais de música eletroacústica e música mista (incluindo estréias de obras), incorporam uma cena coreográfica-teatral concebida por mim³.

De fato, este estudo comprova-se como uma extensão da pesquisa realizada no mestrado, concluído em 2010, cujo tema versava sobre a análise de obras contemporâneas brasileiras para voz e cena: “Versatilidade do Intérprete Contemporâneo: uma abordagem interpretativa de três obras brasileiras para voz e cena” (vide Referências Bibliográficas). Nessa pesquisa analisei obras de Jocy de Oliveira, Vânia Dantas Leite e Marisa Rezende, as quais estreei. Explico, a seguir, as razões dessa extensão da pesquisa.

Desde o primeiro contato com uma obra vocal contemporânea — e minha estreia ocorreu em 1997 com *Ofélia presa nas cordas de um piano*, para cantatriz e piano-objeto, de Jocy de Oliveira—, me deparei com quadros improvisatórios em que deveria combinar fonemas (vogais e consoantes) e fragmentos de texto. O desafio de improvisar com esse tipo de material representava uma enorme responsabilidade como intérprete e criadora da obra, a qual teria a missão de estrear. Para um *performer* de música

¹ “*It is not that our vocabulary is scanty and its deficiency should be remedied: faced with the voice, words structurally fail*” DOLAR, Mladen. *A voice and nothing more*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.

² Não temos notícia, na área da *performance* de música eletroacústica e mista, a nível mundial, de outra formação em duo como a nossa que abrace e realize essa proposta artística. Para mais referências sobre o trabalho do 2dBduo: <http://2dbduo.com/> Acesso em 1.fev.2018.

³ Tomo a iniciativa de escrever utilizando a primeira pessoa daqui por diante, somente nesta parte da Introdução.

contemporânea essa tarefa de estreitar uma obra significa muito, pois, no mínimo, será uma *performance*, a maioria das vezes registrada em áudio e vídeo, e que permanecerá como referência eterna para a mesma. Comento este tema em minha pesquisa de mestrado citando um conceito da musicóloga holandesa Hannah Bosma: *authoritative sound texts* (textos sonoros autorais).⁴

Por mais que estivesse acostumada a improvisar —o que para uma artista vinda da *performance* da dança contemporânea, configurava-se em criar seqüências de movimento, analisadas e incorporadas ou não pela coreógrafa em uma nova obra— me preocupava, seriamente, a questão da expressividade, da opção pelo fraseado musical (como organizar de forma musical a sonoridade de fonemas, quer sejam isolados ou agrupados?) e, ainda mais, o comprometimento com a proposta e a verdade artística da obra. E, além disso, muitas das vezes, em se tratando de viver personagens vindos da dramaturgia ou de origem literária, esse compromisso com uma verdade cênico-musical incrementava-se.

Sem ter me dado conta, estava tendo o primeiro contato com o discurso não-semântico numa obra vocal contemporânea. Mas, naquela época, não saberia nominá-lo como tal e, arrisco dizer que, tampouco os compositores tivessem noção do termo, ou melhor, do campo expressivo desta forma abordado.

A experiência com o discurso não-semântico seguiu-se dessa forma experimental por muitos anos, mesmo com o acesso à informação da influência da poesia concreta e da poesia sonora e das estéticas futurista e surrealista na arte contemporânea, entretanto, na prática da *performance*, sem uma fundamentação teórico-científica de referência.

Creio que esta tese vem preencher esta lacuna em sua proposta de desvendar a natureza do discurso não-semântico, aqui estudado dentro do domínio estético da música eletrovocal.

Outra motivação foi ter encontrado, em 2010, o CD *Ways of the Voice* de Leo Kupper e Anna Maria Kieffer⁵, na casa de um cenógrafo, onde estava hospedada, para realizar a temporada de remontagem de uma ópera de Tim Rescala —*A Redenção pelo Sonho*— no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, Minas Gerais. A visão do CD na prateleira da sala, entre tantos outros, provocou-me a certeza da importância e a necessidade da continuidade da pesquisa em torno da vocalidade contemporânea, o

⁴ Vide Mendes, 2010, em Referências Bibliográficas.

⁵ Vide Referências Bibliográficas.

estímulo para tentar responder a instigante questão: Quais os caminhos da voz no século XXI?

Os passos seguintes foram emprestar o CD e copiá-lo⁶ e começar a estudar e investigar possíveis textos, artigos e livros que versassem sobre a música fonética de Leo Kupper e a música eletrovocal. Esta última, já apontada em minha pesquisa de mestrado, através dos escritos de Bosma (1996).

É necessário registrar aqui a inestimável contribuição de Fernando Torres, dono da loja de discos e espaço cultural *Plano B*, na Lapa (Rio de Janeiro) que me emprestou, ainda em 2010, o encarte do LP *Leo Kupper* (Igloo7, 1981). Nesse encarte, repleto de textos teóricos escritos por Kupper, pude solidificar a ideia de incluí-lo como objeto de estudo da tese, e também comparar com os outros textos do encarte do CD *Ways of the Voice*. Isto foi de extrema importância para eu compor o texto do anteprojeto.

Arrisco afirmar que, afortunadamente, elegi o assunto ideal, ainda em 2012, ao dedicar minha pesquisa de doutorado a um tema inédito, acatando a sugestão de Bryan Holmes sobre o título: O Discurso Não-Semântico na Música Eletrovocal. Todavia, naquele momento, mesmo imaginando a complexidade do assunto, não poderia conceber a rede intrincada de áreas do conhecimento humano que abrangeria.

Em minha programação do cronograma da pesquisa vislumbrei a defesa ainda em 2017, tendo também em vista a comemoração dos vinte anos de carreira na música contemporânea. Contudo, por variados motivos, esse cronograma teve que ser adiado. Percebo, agora, que um ciclo de dez anos se cumpriu. Se contarmos com o início da pesquisa de mestrado em 2008 e o contato com material teórico e prático durante esse período até o atual momento em 2018, computamos, então, dez anos de reflexão em torno do tema da vocalidade contemporânea. E realizo esse período de pesquisa e estudos, reitero, com muita satisfação e orgulho, ciente de estar promovendo uma importante e efetiva contribuição para um tema original na área de pesquisa de música contemporânea vocal no Brasil.

A seguir, exponho o conteúdo de cada capítulo.

No primeiro capítulo estão os fundamentos teóricos e a conceituação da tese. Optamos por iniciar com o entendimento da gênese da linguagem humana. Para isso buscamos em Bechara (2005) a estruturação dos planos lingüísticos universal, histórico e individual onde podemos observar uma contextualização do discurso, do saber

⁶ Em 2015 ao entrevistar Leo Kupper, em sua residência em Bruxelas fui presenteada com o mesmo.

expressivo e do sentido. Seguimos com os filósofos Giambattista Vico e Jean-Jacques Rousseau numa discussão sobre a diacronia da metáfora, vista como um componente da linguagem primitiva. É abordada a questão da expansão da esfera semântica de uma língua durante a sua evolução, e a metamorfose do significado (sema) das palavras, a qual tem na metáfora uma de suas causas. Passamos de conceitos envolvendo características universais do espírito humano em Vico (*voci mentali*), e reflexões acerca da racionalidade e do sentido defendidos por Rousseau em seu *Ensaio sobre a origem das línguas*, às discussões sobre semanticidade (o semântico e o não-semântico) associados à crise e aos desvios da humanidade e sua busca por força criativa e expressividade (Morin, 2010). Há uma particularidade nesse capítulo que é a de estabelecer uma interlocução com diversas vozes, isto é, autores de diversos períodos e orientações. Nossa proposta de esclarecer cada termo do título da tese revelou uma profusão de conceitos, a fim de apontar quais domínios científicos versavam sobre o Discurso Não-Semântico na Música Eletrovocal. Esse efeito tornou-se uma particularidade desse primeiro capítulo, mas essencial para a construção da fundamentação. Assim sendo, explicando de forma sintética, foi preciso descobrir a origem da linguagem para estabelecer o discurso, desvendar o semântico para contrapô-lo ao não-semântico, ou melhor, estabelecer os limites do não-semântico. Muitos autores, como por exemplo, Aristóteles, Edgar Morin e Umberto Eco foram lidos em suas obras originais e outros, a partir de reflexões e releituras contemporâneas. Essa opção por novos autores, concentrando as máximas dos clássicos à luz da contemporaneidade, revelou a orientação pós-moderna do texto desta tese. O objetivo foi repensar os conceitos que a visão contemporânea pode retirar dessas noções clássicas. Isso ocorreu, por exemplo, com o compositor Claudio Monteverdi, o qual revisitamos através de Chasin (2009) e com o linguista Ferdinand Saussure, principalmente através de Marques (2011). Um conceito importante que perpassa toda a tese é o de *mimēsis*, segundo Aristóteles, no sentido da recriação e da invenção, e que é exaustivamente discutido nesse primeiro capítulo. Eletrovocal figura como outro termo fundamental, conceito cunhado por Bosma (1996) que delimita as obras escolhidas como *corpus* da tese. Além da prodigalidade de autores usados para fundamentar os conceitos tratados na tese, escolhemos epígrafes para abrir cada novo tópico, as quais funcionam como uma provocação e um lampejo de reflexão antes de levantarmos cada novo assunto.

No segundo capítulo “O Discurso Não-Semântico em Luciano Berio” tratamos do trabalho pioneiro do compositor e de sua efetiva influência nos compositores contemporâneos de sua geração e de gerações posteriores. Influência que evidencia-se no trabalho desenvolvido por Leo Kupper e Trevor Wishart, compositores que figuram como objeto de estudo do terceiro e quarto capítulos, respectivamente. Elegemos duas obras *Visage* (1961) e *A-Ronne* (1974-1975), representativas do gênero eletrovocal e que mostrassem como Berio tratou o discurso não-semântico. Revela-se então o recurso da paralinguagem —gestos e signos não-verbais— aplicado por Berio em ambas as obras. O texto de *A-Ronne*, criado por Edoardo Sanguineti (1930-2010) traz a referência do multilinguismo apresentando enunciados em italiano arcaico, latim, francês, inglês e alemão, incluindo ainda a primeira letra do alfabeto hebraico. É um texto singular, carregado de simbologias e referências a outros textos e autores, e forneceu material riquíssimo para a exploração do discurso não-semântico pelas oito vozes solistas que discursam/cantam a obra. É feita uma análise detalhada do texto e da obra, em relação às particularidades de emissão e expressão musical a partir das qualidades fonêmicas de cada idioma e das intenções e uso dos elementos paralinguísticos. Dois teóricos importantes e próximos ao convívio do compositor esclarecem a poética composicional de Berio: o musicólogo Enzo Restagno e o filósofo, crítico literário e escritor Umberto Eco. Este último atesta o interesse de Berio pelos estudos da ciência linguística. No tópico “*Visage* e a Invenção de um Discurso sem Rosto” esclarecemos o motivo pelo qual a única palavra pronunciada em sua inteireza semântica é *parole*, palavras em italiano. O material, para a confecção de *Visage*, improvisado em estúdio por Cathy Berberian, mescla fonemas de modelos lingüísticos vindos do inglês, do hebraico e do dialeto napolitano com uma gama variada de gestos vocais, incluindo, por exemplo, um repertório amplo de tipos de risadas, tratando-se também de uma utilização de recursos paralinguísticos pelo compositor. Propomos um guia de escuta que fornece uma possível segmentação da obra na qual Berio consegue fundir de forma primorosa o material vocal humano com os sons eletroacústicos, produzindo um discurso não-semântico, ou um discurso sem rosto, em nossa interpretação.

No terceiro capítulo “Leo Kupper e a pesquisa sonora fonêmica” tratamos da obra de Kupper e das características de sua música fonética que contém, de forma particular, o discurso não-semântico. Como metodologia, apresentamos a opinião do compositor através de uma entrevista exclusiva —realizada em sua residência em Bruxelas, por dois dias consecutivos—, a partir de questões semi-estruturadas que

visaram: 1. investigar a formação de Kupper e suas possíveis influências (considerando a obra de Berio), 2. revelar os conceitos que nortearam a criação de suas obras e, principalmente 3. constatar a presença do discurso não-semântico em sua música fonética. Kupper possui muitos escritos (inclusive em encartes de discos e cd's) e uma recente publicação *Aventures Sonores et Musicales*, de dois tomos, a qual expõe detalhadamente suas reflexões teóricas (parte de textos produzidos ao longo de décadas) a respeito de suas obras, que nos serviu de fundamentação. Narramos como foi a chegada de Kupper à Bruxelas para trabalhar no estúdio Apelac com o compositor Henri Pousseur (1929-2009), e como ocorreu seu primeiro contato com o equipamento no estúdio, a escuta de *Ommaggio a Joyce* e *Visage* de Berio, através do impacto sonoro da voz de Cathy Berberian. Kupper expõe o contexto de criação de sua primeira obra *Electro-Poème* e seu fascínio pela amplificação das vozes, através do microfone, um equipamento, que, segundo ele, propiciou seu interesse e sua continuidade nas pesquisas da sua música fonética. Trabalhando tanto com vozes amadoras (estudantes de várias nacionalidades em Bruxelas) ou com atores de teatro, Kupper desenvolve seu trabalho dentro do campo eletrovocal. Através do excepcional material vocal do ator Jean-Claude Frison —para Kupper, o modelo de voz experimental—, o compositor pôde avançar na exploração de sons do aparelho fonador humano, chegando ao ideal de vocalizações: os logatomas, assim denominados, uma antologia de impulsões. A parceria com Frison, iniciada na década de 60, perdura até hoje. Em seu próprio estúdio o *Studio de Recherches et de Structurations Electroniques Auditives*, Kupper mostra-nos trechos de sua mais nova obra *Logatomie, l'homme vibré*, ainda em fase de composição quando o visitamos em 2015. O compositor declara sua orientação pela expressão do ininteligível que depende, dentre outros fatores, do entendimento entre o canto digital (escalar) e o canto analógico (sem uma estabilidade de alturas). No tópico “A experiência logatômica em *Kouros et Koré*” expomos o contexto da obra, elaboramos um guia de escuta e uma proposta de segmentação, onde se aclara o uso que Kupper faz dos logatomas, fonatomas, do som basal e de micro-sons fonéticos, ruídos e impulsões, entre outras emissões, feitas por uma voz feminina e uma masculina. O compositor, através de suas singulares criações demonstra, de forma teórico-prática sua música vocálica-fonêmica, inserida no terreno da abstração, na busca do prazer do som, da não-significação (o não-semântico), entrando em contato com o conteúdo microscópico dos sons, um novo mundo sonoro (*a nouveaux monde sonore*). O abstrato, vinculado à exploração e ao treinamento de uma linguagem abstrata, segundo o compositor, aproxima o homem dos

sons gerados eletronicamente: a música eletroacústica e a música eletrovocal. O conceito de complexidade surge na ordenação dessas sonoridades e na identificação e classificação dos sons, tradicionalmente absorvidos e tratados como ruídos.

No quarto capítulo “Trevor Wishart e o Discurso Não-Semântico como Linguagem Imaginária” analisamos a obra *Vox 3* (1985-1986), pertencente ao *Vox Cycle* —num total de seis obras de *Vox 1* a *Vox 6*, para quatro vozes amplificadas— composto durante um período de oito anos: de 1980 a 1988. Narramos parte da trajetória do compositor, como por exemplo, sua importante contribuição ao desenvolvimento da tecnologia digital: a análise de processamento do *phase vocoder*, trabalho realizado como pesquisador do IRCAM, segundo Williams (1993). Metodologicamente, assim como ocorreu com Kupper, atestamos as opiniões de Wishart a respeito de sua formação, influências e poética através de uma entrevista exclusiva, realizada via *Skype*. Outra fonte fundamental foi o livro *On Sonic Art*, publicado em 1984, onde Wishart dedica uma das partes do livro ao estudo do enunciado —*Utterance*—, descrevendo particularidades não somente da emissão humana, ou melhor, do discurso humano, mas também de pássaros e animais. Elaboramos dez perguntas, formuladas a partir de uma orientação semi-estruturada, que visavam esclarecer conceitos e fundamentos encontrados em *On Sonic Art*. O eixo-central também incluía questões surgidas da pré-análise que fizemos de *Vox 3*, assim distribuídas nos seguintes focos de interesse: 1. o discurso (*utterance*), 2. processo criativo do discurso não-semântico em *Vox 3*, e 3. comprovar a similaridade entre *A-Ronne* e *Vox 3*. Nesse capítulo temos a oportunidade de comparar o diálogo poético musical entre *A-Ronne* de Berio e *Vox 3*. Tanto Wishart quanto Berio utilizam recursos paralinguísticos nessas criações, recursos tais que estão intimamente articulados com o discurso não-semântico. Uma particularidade de *Vox 3* é o uso de *sync-tracks* no ouvido de cada um dos quatro solistas, com a função de reger a sincronia das emissões, segundo Wishart uma ferramenta fundamental para a execução da obra. A análise dessa obra representa um material original pois só temos escritos sobre sua estética e processo de criação pelas próprias anotações do compositor, por exemplo em sua publicação *Sound Composition* (2012). Propomos a discussão sobre imagem aural e paisagem sonora através dos gestos vocais usados como força expressiva. Em *Vox 3* a paisagem acústica é construída, muitas vezes, pelas sonoridades advindas da ambiência paralinguística e, assim como em *A-Ronne*, tem a capacidade de elevar a vocalidade humana como protagonista dessa arte sonora. O discurso não-semântico dialoga com a paralinguagem na construção dessa paisagem sonora vinda do

material vocal. O discurso não-semântico em *Vox 3* provém de improvisações vocais criadas pelo próprio compositor. Wishart, ele mesmo um *performer* vocal, interessado em técnicas estendidas e, assim como Kupper, pesquisador da imensa gama de emissões do aparelho fonador humano, trouxe a invenção de uma linguagem imaginária como material composicional, traçando o perfil do discurso não-semântico em *Vox 3*.

Expusemos, assim, de forma sintética, o conteúdo de cada capítulo com o anseio de que a leitura e a escuta das obras ocorram de forma fluente e profícua.

2 FUNDAMENTOS TEÓRICOS e CONCEITUAÇÃO

Também as palavras são uma espécie de conchas, às quais temos que encostar o ouvido com humilde atenção, se quisermos aprender a voz que dentro delas ressoa.
(PAGLIARO apud BECHARA, 2005, p. 318)

2.1 As artes da palavra: para além de sua carne

Como nossa investigação abrange as artes da palavra julgamos pertinente um entendimento introdutório sobre a gênese da linguagem humana. A proposta de lidarmos com o discurso nos remete às origens da linguagem, sua matéria e seus sentidos.

Quando tratamos do discurso não-semântico estamos lidando com um contexto, ou melhor o plano individual dessa linguagem, desse falar, pronunciar. Esse plano individual dialoga com o plano universal e o plano histórico. O plano universal, como o termo impõe, trata de um falar geral, entendido como uma atividade humana universal e o plano histórico relaciona-se com uma língua concreta, um idioma ligado às tradições de uma comunidade pertencente a uma determinada cultura.

Segundo Bechara (2005, p. 10), esses planos ou tipos de saber linguístico conjugam-se com outros pontos de vista, nos termos do autor, regidos pela atividade (*enérgeia*), o saber (competência, *dýnamis*), o produto (texto, *érgon*), o juízo e o conteúdo.

Assim, a atividade da fala, ou do falar, manifesta-se sob três pontos de vista distintos: 1. como a própria ação do falar e entender, o uso que se faz de uma língua e pela capacidade de criar algo novo, sendo a *enérgeia* o termo que dá sentido a essa criação, onde “uma língua é ‘forma’ e ‘potência’ de uma *enérgeia*”; 2. como o saber implícito à atividade, chamada de *dýnamis* por Aristóteles e 3. como produto, ou o texto criado a partir da atividade do falar individual, conceituado como obra ou *érgon* (BECHARA, 2005, p. 10).

Continuando nesse raciocínio, o falar geral de acordo com cada língua refere-se a um saber elocutivo, ou competência linguística geral que se organiza mediante padrões e normas. O falar em um idioma particular determina um saber idiomático ou competência linguística particular que obedece uma tradição linguística historicamente determinada de uma comunidade ou cultura. No plano individual, o saber linguístico

passa a ser a do falar individual “relacionado com a maneira de elaborar textos segundo situações determinadas” e que corresponde ao saber expressivo ou competência textual. De acordo com Bechara (2005, p. 10): “é um saber técnico (gr. *tékhnē*), isto é um saber que se manifesta no próprio fazer, um saber fazer gramatical que se manifesta numa língua particular e que pode ir além do já criado nessa língua”. E completa:

A linguagem se realiza, portanto, de acordo com um saber adquirido e se apresenta sob forma de fatos objetivos ou *produtos*. Mas como bem caracterizou Humboldt, em termos aristotélicos, a linguagem não é na essência *érgon*, ‘produto’, ‘coisa feita’ mas *enérgεια*, ‘atividade’, atividade criadora, isto é que vai além da técnica aprendida, além do seu saber (*dýnamis*). (BECHARA, 2005, p. 10, grifos do autor).

Ao nos defrontarmos com o discurso não-semântico na música eletrovocal (DNS daqui por diante) certamente estamos tratando dessa competência do *saber técnico*, gerado a partir de uma busca de expressão artística individual. Mas há ainda dois pontos de vista a serem comentados e analisados a partir dessa perspectiva: o juízo e o conteúdo.

Distingue-se em três tipos o juízo de valor, no que se refere ao falar e o seu respectivo saber lingüístico. Assim, de forma correspondente, ao falar em geral ligado ao *saber elocutivo* estabelece-se a norma da congruência, que abarca igualmente a norma da coerência e da tolerância, por exemplo, ao admitir a seguinte frase vinda da canção de Caetano Veloso, citada por Bechara (2005, p. 11): “tudo certo como dois e dois são cinco”.⁷ Aqui a metáfora é aceita e não define como incongruente o discurso dos amantes. O segundo tipo de juízo de valor contempla o *saber idiomático* ligado à norma da correção, isto é, aos padrões do falar de um determinado idioma, de acordo com as referências históricas de tal idioma, por exemplo o português europeu, falado em Portugal e o português brasileiro, falado no Brasil e suas respectivas regras de acordo com a fonologia⁸ e as normas do Alfabeto Fonético Internacional (AFI). O terceiro tipo corresponde ao *saber expressivo* que observa a norma de adequação à criação de textos que consideram “o falante, o destinatário, o objeto ou a situação, critério mais complexo

⁷ “Como dois e dois” (Caetano Veloso), interpretado por Gal Costa e pelo próprio autor, ao vivo em Londres (1971). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DKizeWrgAvU> Acesso em 25.dez.2017

⁸ Faz-se aqui necessário estabelecer a distinção entre os campos de estudo. Fonética é a ciência que apresenta os métodos para a descrição, classificação e transcrição dos sons da fala, principalmente aqueles sons utilizados na linguagem humana. A Fonologia ocupa-se da análise do componente sonoro, através de modelos fonológicos, considerando as particularidades da fala de cada indivíduo. (SILVA, Thaís Cristófar. *Fonética e Fonologia do Português:roteiro de estudos e guia de exercícios*. 10ªed. São Paulo: Contexto, 2010.

e independente do critério de correção à língua particular e do critério de congruência do falar geral” (BECHARA, 2005, p. 12). A adequação ao discurso e à constituição de textos em relação ao objeto ou tema representado pode ser considerada adequada ou inadequada, em relação ao destinatário, apropriada ou inapropriada e em relação à situação, oportuna ou inoportuna. Como esclarece Bechara (2005, p. 12):

(...) conforme a intenção do falante a adequação relativa a um discurso ou a um texto pode anular a incorreção idiomática, enquanto a adequação relativa à correção idiomática pode anular a incongruência ou incoerência do discurso.

Isto foi o que constatamos nos versos da canção de Caetano que expunha um significado relativo à correção idiomática, porém expressava um outro sentido vindo da intenção do poeta.

Seguimos com a conceituação do conteúdo, mais um ponto de vista que abarca as noções de designação ou referência, significado e sentido. Esses conceitos que se inter-relacionam são fundamentais para a compreensão do contexto do nosso tema.

A designação ou referência está diretamente ligada ao plano lingüístico geral e faz referência a uma realidade extra-lingüística, exemplificada por Bechara pelas frases: “A porta está fechada” e “A porta não está aberta”, ambas as frases são equivalentes na referência à designação. O significado engloba o âmbito do plano lingüístico particular, isto é, o conteúdo dado a uma língua particular em termos lingüísticos, ou seja, “a especial configuração da designação numa língua particular”. O outro tipo de conteúdo lingüístico é expresso no plano do discurso que corresponde ao sentido,

que é o “dito” por meio do texto, isto é, o especial conteúdo lingüístico que se expressa mediante a designação e o significado, sentido que num discurso vai além desses conteúdos e que corresponde às atitudes, intenções ou suposições do falante. (BECHARA, 2005, p. 12, grifo do autor).

Nas expressões “dar com os burros n’água” e “torcer o nariz”, temos o sentido de insucesso e rejeição, respectivamente. Outras situações, como por exemplo, chegar num ambiente e expressar que “o calor está infernal hoje”, fornece o sentido de que se deseja que o responsável pelo recinto abra a janela ou acione o ar condicionado. “Numa anedota, mediante a designação e o significado, atinge-se o *sentido* quando se ‘pega’ o chamado espírito da coisa” (BECHARA, 2005, p. 12, grifos do autor). De acordo com este raciocínio, a compreensão do DNS na música eletrovocal envolve o diálogo entre a designação e o significado (conteúdo), indo além do sentido explícito e normativo, criando novos sentidos, a partir da interpretação do fruidor da obra (texto).

O quadro 1 abaixo fornece uma síntese da estruturação dos planos lingüísticos organizando os conceitos discutidos e mostrando suas inter-relações:

Quadro 1 – Quadro dos Planos Linguísticos universal, histórico e individual contextualizando o discurso, o texto e o sentido.

| PLANO | PONTOS DE VISTA | | | | |
|--|-------------------------------------|---|---|---------------------------|-------------------------|
| | ATIVIDADE <i>enérgeia</i> | SABER (competência) <i>dýnamis</i> | PRODUTO (texto) <i>érgon</i> | JUÍZO | CONTEÚDO |
| UNIVERSAL: falar em geral; atividade humana universal | falar em geral | saber elocutivo | totalidade das manifestações | congruente / incongruente | designação (referência) |
| HISTÓRICO língua concreta; tradições comunitárias | língua particular | saber idiomático | (língua particular abstrata) | correto / incorreto | significado |
| INDIVIDUAL: discurso; execução individual | discurso | saber expressivo | texto (obras) | adequado / inadequado | sentido |

Fonte: BECHARA, 2005, p. 13 (vide Referências Bibliográficas).

Já a par da contextualização do nosso tema ao demarcarmos conceitos que utilizaremos no decorrer do texto, seguimos adiante. E, assim, buscamos teóricos que se ocuparam da gênese da linguagem seguindo uma orientação evolucionista da humanidade.

2.1.1 Vico e Rousseau e a diacronia⁹ da metáfora

*A língua em si só é poética se for
metáfora...
Um objeto, um fato são por si só
inefáveis: e quando se traduzem
em palavras, já se transformaram em
metáfora... A metáfora é
a metamorfose do objeto e do fato
em uma esfera musical,
e isso é a arte.*

(FLORA, 1953, p.182 apud DORFLES, 1992, p. 192)¹⁰.

Ao passo do progresso e da evolução humana, a metáfora, vista como um componente da linguagem primitiva cederia lugar a imagens mais concretas.

Para Dorfles (1992, p. 192) “a palavra, esta sublime prerrogativa humana, não pode ser identificada em si com a arte, mas tampouco pode ser rebaixada às suas meras componentes sonoras, rítmicas, acústicas”, componentes estas que seriam a sua materialidade —corporeidade— no sentido de sua própria carne. Juntamente com a metonímia, a catacrese, a braquiologia, o eufemismo, a influência de fatos da civilização e da etimologia popular a metáfora figura como uma das causas motivadoras da metamorfose do significado (sema) das palavras. Segundo Bechara (2005) as palavras no decorrer da “linha temporal de dialeção” sofrem metamorfoses no seu sema primitivo. Se estamos na busca da configuração do discurso não-semântico precisamos, primeiramente, entender porque e como ocorrem essas transformações do sema no próprio corpo —ou na própria carne— da palavra. “Durante o período de evolução (e vida) de uma língua, a esfera semântica de uma palavra tem sua camada, expandida, dilatada devido à agregação de novos significados” (BECHARA, 2005).

Para essa explanação sobre a diacronia da metáfora, julgamos pertinente adotar como referência o artigo “A Linguagem como produto da história: as teorias de Vico e Rousseau” de Moura e Marques (2011), em que os autores expõem, comparativamente, as teorias do filósofo napolitano Giambattista Vico (1668-1744) e do filósofo genebrino Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Utilizamos também a própria obra de Rousseau, o *Ensaio sobre a origem das línguas*, publicação póstuma datada de 1781.

Giambattista Vico, entre os séculos XVII e XVIII, defendia —em sua obra

⁹ Um estudo diacrônico da língua incide nas mudanças que a língua apresenta ao longo do tempo. Disponível em: <https://www.normaculta.com.br/sincronia-e-diacronia/> Acesso em: 26.dez.2017

¹⁰ FRANCESCO FLORA – *Orfismo della parola*. Bolonha: Cappelli, 1953. Citado por DORFLES (vide Referências Bibliográficas).

Ciência Nova (1725)— o princípio de que a compreensão do mundo e a língua humana desenvolveram-se conjuntamente. Para Vico “há um forte vínculo entre a evolução mental e social do ser humano com a evolução de sua linguagem” (MOURA; MARQUES, 2011, p. 6) pela qual corresponde uma escala de evolução vivenciada pela humanidade em suas três idades: a idade dos deuses, a idade dos heróis e a idade dos homens. A primazia da metáfora é característica da idade dos heróis, onde

a linguagem era épica e sensorial, baseada no uso de metáforas, imagens, símiles e descrições naturais. O pensar por imagens era o modo próprio dos homens conhecerem as coisas e isso, segundo o filósofo marca esses povos como naturalmente poetas. O universo heróico era repleto de violência, espanto, euforia e êxtase; a fantasia prevalecia fortemente sobre a reflexão e a imaginação não se diferenciava da realidade. É de se ressaltar o poder cognitivo atribuído à imaginação. Os conceitos tinham uma base sensorial. (MOURA; MARQUES, 2011, p. 6-7).

A metáfora é o ponto em que a linguagem se aproxima, da arte, da imaginação, da invenção, do espaço mental destinado às imagens e aos símbolos. Na reflexão de Bechara, as associações entre o mundo das ideias e os pensamentos ocorrem porque não há uma separação absoluta entre eles sendo que a significação das palavras se vincula intimamente a essas associações. Bechara (2005) exemplifica o fenômeno da associação com a palavra “folha” por alguém que tenha visto um objeto muito delgado e pouco resistente constituído por estanho ou ouro e tenha feito de imediato a conexão com a folha de uma árvore. Daí a origem das expressões “uma folha de ouro”, “uma folha de estanho”, ou até mesmo a expressão “uma folha de jornal”, posteriormente. Um processo semelhante ocorreu com a palavra coração tendo suas associações expressas como o interior de uma fruta ou legume, como por exemplo, “o coração melancia” (assim como outra expressão envolvendo outra palavra: “a coroa do abacaxi”), ou como o cerne ou essência de um assunto, “está no coração da questão” e ainda, para expressar alguém sem sentimentos: “esse homem não tem coração”. A palavra coração guarda mais uma associação em seu prefixo ‘cor’, ao usarmos as expressões “saber de cor”, “decorar um texto”, referindo-se ao processo de memorização de um texto.

Todas as associações deste gênero dão origem ao que se chama, em literatura, *imagem*, as imagens da linguagem corrente não diferem muito, pela sua natureza, das que brotam da imaginação dos poetas e dos escritores em geral. (BECHARA, 2005, p. 329).

O atual debate sobre a natureza da linguagem centra-se na “análise da combinação de fatores cognitivos universais, por um lado, e culturais e históricos, por

outro lado, que interagem para produzir as línguas humanas” (MOURA; MARQUES, 2011, p. 2). Vico é considerado um autor relevante para a pesquisa contemporânea sobre a linguagem pois relaciona “a linguagem tanto como um produto de vicissitudes históricas quanto de características universais do espírito humano” assumindo uma perspectiva universalista, ou seja, a ideia de que todas as línguas humanas compartilham características comuns. Assim,

Vico defendia que a linguagem surge e evolui de acordo com as necessidades dos povos, em função disso ele associa a cada época histórica um tipo diferente de linguagem: à idade dos deuses, uma linguagem gestual, à idade dos heróis uma linguagem metafórica e à idade dos homens, uma linguagem articulada. Essas três fases se organizam em torno das duas facetas do espírito humano: a imaginação e a razão. (MOURA; MARQUES, 2011, p. 2).

A perspectiva universalista proposta por Vico contrasta com a orientação de autores clássicos como “Platão, Aristóteles e Sêneca [os quais] estavam sempre em busca da natureza imutável de nossos comportamentos e racionalidades” (BERLIN¹¹, 2000 apud MOURA; MARQUES, 2011, p. 2). Recusar a historicidade provoca uma “caricatura da realidade, quando ela implica a negação do poder transformador da ação humana não só sobre o mundo mas sobre o próprio ser humano” (MOURA; MARQUES, 2011, p. 2). Vico defende a ideia de uma “linguagem mental [*voci mentali*] comum, ou seja, a hipótese de uma língua interior comum a todos os homens” (MOURA; MARQUES, 2011, p. 3). Segundo Vico, “os homens independentemente dos lugares e épocas que nascem, e mesmo com a diversidade das culturas, têm uma forma comum de raciocinar, de sentir e de agir” (MOURA; MARQUES, 2011, p. 4).

A partir desse universalismo, Vico (emparelhado com a ideia da elaboração de uma gramática geral, proposta pelos gramáticos de Port Royal, ainda no século XVII), considera as características e variantes estruturais de cada língua no sentido de que as línguas “são tanto uma mostra da plasticidade da natureza humana quanto da universalidade da cognição humana (...) a existência de um dicionário mental universal, funcionaria como um fator unificador em meio à diversidade linguística” (MOURA; MARQUES, 2011, p. 4).

Em seu estudo sobre *Ensaio sobre a Origem das Línguas: em que se fala da melodia e da imitação musical* (em 1781, como publicação póstuma), Jean-Jacques

¹¹ BERLIN, Isaiah. Three critics of the Enlightenment. Vico, Hamann, Herder. Princeton, Princeton University: 2000. (Bibliografia de MOURA; MARQUES, 2011, vide referências bibliográficas desta tese).

Rousseau também defendia a primazia da metáfora, assim como Vico. Rousseau, entretanto, não compartilhava da ideia de uma linguagem mental comum a todas as nações. De acordo com o filósofo “a linguagem humana passou a existir a partir da necessidade de expressão dos sentimentos e enriquecimento da vida interior”, portanto para Rousseau, “a linguagem em sua origem era mais expressiva do que racional” e seu desenvolvimento favoreceu “a interação e a sociabilidade humana e não o progresso da razão” (MOURA; MARQUES, 2011, p. 5). No segundo capítulo do *Ensaio sobre a Origem das Línguas*, intitulado “De como a primeira invenção da palavra não nasce das necessidades, mas das paixões”, Rousseau fornece o fundamento de sua teoria sobre o nascimento da linguagem:

Deve ter sido assim. Não se começou por raciocinar mas por sentir. Pretende-se que os homens tenham inventado a palavra para expressar suas necessidades: essa opinião parece-me insustentável.(...) De onde pode então vir essa origem? Das necessidades morais, das paixões. Todas as paixões aproximam os homens, forçados a se separarem pela necessidade de procurar os meios de vida. Não foi a fome nem a sede mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera que lhes arrancaram as primeiras vozes. Os frutos não fogem de nossas mãos, deles é possível alimentar-se sem falar; persegue-se em silêncio a presa que se quer comer: porém, para comover um jovem coração, para repelir um agressor injusto, a natureza dita acentos, gritos, lamentos. Eis as mais antigas palavras inventadas e eis por que as primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas antes de serem simples e metódicas. (ROUSSEAU, 2008, p. 102-3).

Para Rousseau (2008) as necessidades morais, interpretadas como paixões humanas, fizeram surgir as palavras originárias, sendo vivas e metafóricas e não metódicas ou racionais. Essas primeiras expressões vocais formaram-se, portanto, segundo o gênero das paixões, o que faz com que os versos, o canto e as palavras, igualmente provenientes da paixão, compartilhem uma origem comum. De acordo com o filósofo “as alocações iniciais foram cantadas, ou seja, o falar primeiro dos povos foi poético e musical. (...) as histórias primeiras foram proferidas em versos, assim como os primeiros discursos e as primeiras leis” (MOURA; MARQUES, 2011, p. 9).

Rousseau e Vico convergem sobre a ideia de que a linguagem originária foi essencialmente metafórica. Vico contrariava seus contemporâneos os quais consideravam a metáfora como inimiga da verdade. O filósofo e linguista “a classifica como o falar primeiro de todos os povos e como a mais luminosa e consistente de todos os tropos¹²” (MOURA; MARQUES, 2011, p. 9). No parágrafo de abertura do terceiro

¹² Tropos (do grego: τρόπος, tropos, ‘direção’, ‘giro’, do verbo *trépo*, ‘girar’) são figuras de linguagem

capítulo do *Ensaio*, “De como a primeira linguagem deve ter sido figurada” afirma Rousseau (2008, p. 105):

Como os primeiros motivos que fizeram falar o homem foram paixões, suas primeiras expressões foram tropos. A linguagem figurada foi a primeira a nascer, o sentido próprio foi o último a ser encontrado. As coisas somente foram chamadas por seu verdadeiro nome quando foram vistas sob sua verdadeira forma. A princípio, falou-se somente em poesia, só se começou a raciocinar muito tempo depois.

A essa conclusão Rousseau (2008) chega através de um raciocínio sobre como deve ter ocorrido o encontro de um homem selvagem com outros de sua mesma espécie. Ao deparar-se com as figuras e temê-las por julgá-las maiores e mais fortes do que si, assustado os nomeia como “gigantes”. Entretanto após outras experiências verifica que não são maiores do que ele próprio e, assim, corrige seu equívoco, inventando uma outra palavra para seus semelhantes: homem. A palavra “gigante”, fruto de sua ilusão, ou melhor, de sua primeira ideia, que era falsa, torna-se a palavra figurada que “nasce antes da palavra própria, quando a paixão nos fascina os olhos e quando a primeira ideia que ela nos oferece não é a verdadeira” (ROUSSEAU, 2008, p. 106). A primeira linguagem a ser inventada corresponde à primeira imagem, ilusória, oferecida pela paixão, entretanto ela torna-se “em seguida metafórica, quando o espírito esclarecido, reconhecendo seu erro inicial, somente usou as expressões para as mesmas paixões que as haviam produzido” (ROUSSEAU, 2008, p. 106).

Vico entende “o estudo da linguagem como um trabalho de reconstrução simbólica” que Berlin denomina como “técnica de imaginação reconstrutiva” (BERLIN, 2000, p.11 apud MOURA; MARQUES, 2011, p. 8), um tipo de conhecimento ativado e tornado possível pelo binômio fantasia-imaginação. A contribuição desse estudo evidencia-se na medida em que

(...) as formas de linguagem e os *sentidos* empregados pelo homem variam ao longo do tempo e, por meio da análise e evolução da linguagem, é possível obter informações sobre os processos mentais que os homens faziam uso nas diferentes épocas. (MOURA; MARQUES, 2011, p. 8, grifo nosso).

Acompanhamos, em parte, a diacronia da metáfora através do pensamento de Vico e Rousseau. E percebemos como evoluem os processos mentais de associação do

em que se empregam palavras ou expressões em sentido figurado. “Vico resume os tropos em quatro figuras de linguagem: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia (MOURA & MARQUES, 2008, p. 10).

mundo das ideias e dos pensamentos, de acordo com uma perspectiva histórica, nos exemplos dados por Bechara (2005) no início deste tópico. Sobre a qualidade metafórica na linguagem poética sintetiza Dorfles:

De fato, para o artista da palavra, não é possível libertar-se dos significados, dos ‘conteúdos’, das múltiplas metáforas em contínua renovação que a língua falada e escrita apresentam e que constituem a própria medula e a principal razão de ser dessa arte. E é por isso que, mesmo as teorias estéticas mais rigorosamente abstratas que se decidiram a considerar *também* a poesia válida não por seus conteúdos e significados conceituais, mas por seu exclusivo valor fonético, convenceram muito pouco o público e os críticos (...) Se a qualidade metafórica da linguagem precede, em vez de seguir, a sua concretização, se é justamente a imagem translata que aflora na mente humana antes de se transformar em conceito, temos, nesse caso, a comprovação inclusive de uma qualidade poética íntima das diversas línguas, que antes de serem discurso científico, discurso lógico, são discurso poético. Mas tudo isso ainda não bastaria para nos convencer de que um conteúdo preciso, ainda que imagético, deva ser considerado essencial inclusive para o próprio aspecto metafórico e simbólico da língua (DORFLES, 1992, p. 191-2, grifos do autor).

Na reflexão de Dorfles, num exemplo de metalinguagem, ele próprio utiliza a imagem da *medula* como metáfora para nomear a ‘metáfora’ como conduto fundamental —e ainda como a principal razão de existência— da arte poética. Pretendemos que o DNS na música eletrovocal nos conduza e forneça respostas para essa questão sobre o discurso poético e o aspecto metafórico e simbólico da língua, apresentada por Dorfles.

2.1.2 A esfinge de Tebas, Édipo e a linguagem como metáfora

O comando da esfinge de Tebas ao formular uma pergunta aos cidadãos que passavam por ela, finalizando com o “Decifra-me ou te devoro” estabelece — como metáfora — um perigo realmente iminente? Em que medida isto afeta o homem em sua relação com a cultura e seu equilíbrio social e desenvolvimento antropológico? Sobre esse raciocínio Aragão (2017)¹³ pontua:

Neste desejo contínuo em conhecer o que está “fora de si” e em nome da sobrevivência de sua espécie, o homem foi se formando como ser multi-determinado, mas esqueceu-se de perscrutar seus processos

¹³ Soraya Rodrigues de Aragão, Dinâmica de Grupos (LDG), capacitação em Prevenção ao uso de Drogas pela UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina), é Sócia da Sociedade Italiana de Neuropsicofarmacologia e membro da Sociedade Italiana de Neuropsicologia. Desenvolveu o projeto intitulado: “Consultoria Estratégica em Avaliação Emocional”. Disponível em: <http://www.psicologiasdobrasil.com.br/decifra-me-ou-te-devoro/> Acesso em: 10.jun.2017

dinâmicos internos e desta forma, reforçou uma estereotípia comportamental através do distanciamento de sua auto escuta, pois ainda não foi capaz de responder ao famoso enigma “Conhece-te a ti mesmo”, anexado no Templo de Delfos desde 650 a.C. Este enigma, o de “quem nós somos”, uma vez não revelado, encontra-se diretamente relacionado a eufagia¹⁴ do próprio ser, ou seja, somos constantemente aniquilados pela ignorância de não sabermos quem de fato somos.

A eterna busca pelo significado e pelo sentido de um enunciado, de um discurso, mobilizam o interesse pela dimensão da semanticidade¹⁵. Afinal, em quais níveis do semântico pretendemos nos firmar e nos debruçar? As expressões artísticas, em geral, carregam sempre em seu cerne um conteúdo semântico? Ou isto é apenas uma questão interpretativa, da particularidade da visão de quem frui? É possível algo, ou mais especificamente, um discurso, ser não-semântico? Não oferecer sentido algum? É isto o que acontece quando escutamos a *Ursonate* de Kurt Schwitters¹⁶? Ou a glossolalia¹⁷ de Diamanda Galás¹⁸? Ou melhor, precisamos de uma referência *a priori* para apontarmos a semanticidade de algo? A necessidade de compreender e interpretar um texto ou uma ideia enunciada precisa de um contexto que delimite o que podemos apontar como semântico nessa ideia ou texto? É realmente fundamental desvendar o sentido e o significado de tudo? Em quais âmbitos isto afeta o ser humano? Em sua capacidade de memória, por exemplo? Se ele não puder reter ou compreender o significado imediato de algo ele poderá enlouquecer? O que significaria perder seu referencial de origem, tornar-se um maldito, um pária, um insano?

O medo de não compreender e de deixar escapar o real sentido das coisas na incapacidade de interpretá-las¹⁹ nos remete ao aniquilamento, a sermos estrangulados e devorados pelo monstro (uma besta com cabeça de mulher, asas e tronco de animal) enviado pela deusa Hera para atormentar os habitantes de Tebas. Abaixo, na Figura 1,

¹⁴ Similar ao termo em inglês *euphagia* que refere-se a uma maneira normal e própria de se alimentar. Termo relacionado também a autofagia, a autodevorar-se, prática de algumas espécies animais que comem da própria carne em busca de sobrevivência. Disponível em: <http://www.encyclo.co.uk/meaning-of-euphagia> Acesso em: 10.jun.2017

¹⁵ “A linguagem entendida como atividade humana de falar apresenta cinco dimensões universais: *criatividade* (ou *enérgeia*), *materialidade*, *semanticidade*, *alteridade* e *historicidade*.(...) *Semanticidade* porque a cada forma corresponde um conteúdo significativo, já que na linguagem tudo significa, tudo é semântico” (BECHARA, 2005, p.6-7).

¹⁶ *Ursonate* em performance por Jaap Blonk. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rs0yapSIRmM&t=257s> Acesso em: 13.jun.2017

¹⁷ Sobre Glossolalia. Disponível em: <https://www.gotquestions.org/Portugues/glossolalia.html> Acesso em 13.jun.2017

¹⁸ Diamanda Galás em “Litanies of Satan”, a partir de 3’00” o uso da glossolalia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OBETXiTZbCc> Acesso em 13.jun.2017

¹⁹ Trataremos desse assunto, utilizando a argumentação do pensamento hermético segundo a interpretação histórica formulada por Umberto Eco, no tópico 1.3.3 O Discurso Não-Semântico.

podemos observar o momento da abordagem da esfinge sobre o torso de Édipo, na bela cena concebida e retratada por Moreau.

Figura 1 - Édipo e a Esfinge (1864), óleo de Gustave Moreau (1826-1898).



Fonte: Metropolitan Museum of Art- N.Y.²⁰

Édipo, ao interpretar corretamente o enigma —o que em nosso contexto significa que ele atingiu o sentido, ou o âmago semântico da formulação da esfinge—, livra-se de ser devorado pela mesma mas não esquiva-se de seu destino trágico. Ao saber que é o assassino de Laio, seu próprio pai, ele cega os próprios olhos e, banido de Tebas, é exilado em Colona. Jocasta, por sua vez, se enforca. Édipo cumpriu seu destino ao trilhar o caminho do autoconhecimento, indo em busca de sua verdadeira história, mas isto não lhe trouxe a fortuna e o apaziguamento de sua alma. Contudo, cumpriu sua missão como um herói que se tornou o líder de Tebas: livrou a cidade da maldição da esfinge lançada por Hera. Cumpre-se o paradoxo.

²⁰ Disponível em: <http://pt.wahooart.com/a55a04/w.nsf/O/BRUE-7YSCRR> Acesso em 10.jun.2017

2.2 O Não-Semântico como um desvio e como um parâmetro da crise da humanidade

Utilizamos o mito de Édipo — a partir do discurso da esfinge: “Decifra-me ou te devoro” — como uma metáfora para introduzir as questões sobre o não-semântico, visto como o que não responde por uma lógica-padrão, enquadrada dentro de normas. Dentro dessa lógica, o não-semântico desestabiliza, desestrutura, instaura a crise: lança o interlocutor do discurso na boca da esfinge para ser estrangulado e devorado. Ou poderíamos interpretar que ele se transformaria no próprio monstro, numa “volta à animalidade”? Essa pergunta é formulada por Daniel Charles ao analisar a voz de Demetrio Stratos em seu ensaio *Ommaggio a Demetrio Stratos*, e refletir sobre o significado da voz do cantor (CHARLES, 1989 apud El HAOULI, 2002, p. 57).

Discursando sobre o estado do mundo, o pensador Edgar Morin (2010:267) nos remete a uma máxima do poeta alemão Friedrich Hölderlin (1770-1843)²¹, no poema *Patmos*: “Lá onde cresce o perigo cresce também o que salva”²². Ao refletir sobre a crise da humanidade, Morin equaciona:

Ora, nós vivemos uma crise gigantesca, feita de múltiplas crises conjuntas e enredadas: a crise das civilizações tradicionais sob os efeitos da ocidentalização e a crise da própria civilização ocidental, as crises econômica, social, demográfica, cultural, política, moral, religiosa, educacional. Todas essas crises, ligadas num gigantesco nó górdio, constituem, no meu modo de ver, a crise da humanidade que não consegue ter acesso à humanidade. (...) e, paradoxalmente, quanto mais o risco cresce, mais a probabilidade de sucesso aumenta. (...) A história sempre se transforma a partir de um desvio. (...) O capitalismo e o socialismo eram desviantes na sua origem, e aconteceu o mesmo com a ciência moderna do século XVII. Se o desvio não é eliminado, se ele se desenvolve, com suas redes, seus adeptos, então se transforma numa força real e pode finalmente triunfar (...). (MORIN, 2010, p. 266-7).

²¹ Importante pensador no desenvolvimento do Idealismo Germânico, sob a influência filosófica de Hegel e Schelling. A compreensão de Hölderlin acerca da cultura grega antiga, tal como expresso em suas cartas a Casimir Ulrich Boehlendorff e de suas observações sobre a tradução tardia de Sófocles, é diferente da imagem ideal de muitos de seus contemporâneos, já que Hölderlin enfatiza as características anticlássicas da cultura grega. Já no início de seu romance epistolar *Hyperion*, Hölderlin representa a sua ideia de destino trágico, como ele a concebia, ou seja, a partir de sua percepção da cultura grega clássica.(...) Somente no século XX, as duas peças de Sófocles: [Édipo Rei](#) e [Antígona](#) foram celebradas como um modelo de tradução poética, que deixa visíveis as singularidades do texto original. Um bom exemplo da excelente recepção da obra de Hölderlin na modernidade é a adaptação de [Bertolt Brecht](#) da Antígona de Sófocles, baseada na tradução de Hölderlin. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Friedrich_H%C3%B6lderlin Acesso em 10.jun.2017

²² Trecho inicial do poema *Patmos*: “*The god Is near, and hard to grasp. But where there is danger, A rescuing element grows as well (...)*”. O poema integral, na sua versão em inglês está Disponível em: <https://www.poemhunter.com/poem/patmos/> Acesso em 10.jun.2017

Para Morin (2010, p.267), os desvios “aparecem por toda parte em que renasce essa aspiração humana fundamental”. Ao não sabermos, talvez, interpretar corretamente ou perfeitamente decifrar um enunciado, nos desviando do seu real sentido, isto não necessariamente significa uma perda, uma falha ou lapso no conhecimento.

Continuando com o raciocínio de Morin: “a unidade é o tesouro da diversidade humana e a diversidade, o tesouro da unidade humana. É isso que alimenta em mim um humanismo permanente” (MORIN, 2010, p. 274). Podemos estabelecer aqui um paralelo com a tendência universalista de Vico e a concepção de criação de uma *voci mentali* comum a todas as línguas, considerando suas diversidades e características estruturais próprias. E na opinião de Morin “a crise favorece a expressão de forças criativas, tanto na sociedade como em certos indivíduos” ao afirmar que:

Estou convencido de que os indivíduos e as sociedades detêm igualmente um *potencial gerador, regenerador e criador*, mas inibido. Em seu estado normal, as sociedades possuem suas inflexibilidades, constrictões e até mesmo escleroses que sufocam as possibilidades criativas do indivíduo. São os artistas, músicos, poetas, escritores, filósofos ou cientistas inovadores que revelam dons efetivamente excepcionais na medida em que *seu pensamento não pode ser domesticado*. Mas, em cada criança, como dizia Saint-Exupéry, “existe um pequeno Mozart assassinado”.(MORIN, 2010, p. 270, grifos nossos).

Recuperando o nosso contexto temático, *o não-semântico* —entendido aqui como um desvio ou como aquilo do qual não conseguimos extrair sentido algum— não nos afasta de nossa humanidade e muito menos da percepção do legado dessa humanidade.

2.3 O Discurso

(...) *o autor do discurso deve dissimular sua arte e dar a impressão de discursar natural e não artificialmente. Essa é a condição para obter a persuasão e sem a qual se obtém um efeito contrário (...)*
A voz de Teodoro, a propósito,
era nitidamente superior à dos outros atores cômicos;
no seu caso acreditava-se estar ouvindo
a voz do personagem, enquanto isso
não acontecia com os outros, suas
vozes parecendo afetadas.

(ARISTÓTELES, *Retórica*, III, 2, 1404b, 15-20)²³

²³ Aristóteles (384-322 a.C.) *Retórica*/ Aristóteles; tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini.1ª

Assim discorre Aristóteles (2015, p. 57-9) sobre as origens da arte poética:

De fato, a ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comparam com as mimeses realizadas²⁴. (...) Uma vez que a atividade mimética nos é natural, e também o uso da melodia e do ritmo (...), aqueles que, desde o início, eram naturalmente mais bem dotados para esse fim conduziram e deram, pouco a pouco, origem à poesia a partir de improvisações.

É importante ressaltar que a mimese aristotélica se referencia na platônica embora diferenciando-se, em sua acepção, não como uma imitação de um modelo ideal, mas sim como uma ‘recriação’. No trecho extraído da Retórica, na epígrafe acima, temos a compreensão do conceito de mimese em Aristóteles, a partir de uma recriação, quando o filósofo alude à voz do ator cômico Teodoro como a que convencia mais que as outras, pois não era afetada e fazia crer que era realmente o personagem falando, se expressando. Tal efeito não era alcançado pelos outros atores, menos dotados dessa capacidade de mimetizar, ou melhor, ‘recriar’ as vozes de seus respectivos papéis. Aristóteles aclara que para uma mimese bem executada é necessário que o discurso impressione como ‘natural’ e não ‘artificial’ aos ouvidos e olhos do público. Para este fim o ator deve “dissimular sua arte”, ou de acordo com uma poética aplicada à atividade mimética: dominar a *tékhnē*.

A noção de *tékhnē* em Aristóteles está intimamente ligada à de *mímēsis*. De acordo com Pinheiro (2015, p. 12): “Originalmente, a *tékhnē* é a atividade que permitiu a distinção entre o homem e o animal selvagem, o *a-lógos*—literalmente, o “sem discurso”.

Seguindo com a explicação de Pinheiro (2015, p. 12-3) a *tékhnē* inicialmente “tomada como uma atividade divina só veio pertencer aos homens após o roubo cometido por Prometeu”. O homem, assim como os animais, um ser finito, destinado à morte e submetido à temporalidade, recebeu do deus Prometeu “junto com o fogo e a capacitação técnica, as ‘cegas esperanças’ (*typhlās elpídas*)” que lhe permitiria ignorar a sua “inexorável condição”. “A *tékhnē* seria, portanto, a condição primeira para o desenvolvimento de uma civilização ou mesmo de uma ‘humanidade’”:

edição, 1ª reimpressão 2017. São Paulo: EDIPRO, 2011.

²⁴ “(...) Aristóteles menciona o prazer ou a satisfação (*khairēin*) que os homens se proporcionam quando se prestam à prática da imitação, ou simplesmente à *mímēsis* (*tois mimēmasi*), aos exercícios miméticos (“works of imitation”, na tradução de Halliwell, 1995, p.37)”. (PINHEIRO, 2015, p. 57).

Assim, a racionalidade das operações técnicas ou artísticas levaria o homem a um território de idealizações que, paradoxalmente, o conduziria ao desconhecimento da morte, pois sem esse “desconhecimento” eles [sic] não seriam capazes de suportar o peso da própria existência. A *tékhnē* seria então um *phármakos*—um remédio, mas também um veneno—que caracterizaria a própria condição humana, pois ao mesmo tempo em que capacitaria o homem para a vida num ambiente hostil e selvagem, o faria esquecer a sua própria condição, em proveito de uma idealização técnica, ou seja, em proveito da idealização de um procedimento que se prestaria à repetição, à imitação, à cópia, à simulação e, de um modo geral, a todos os termos que acrescentariam sentido à noção grega de *mímēsis*. (PINHEIRO, 2015, p. 12-3).

O domínio da *tékhnē*, considerada arte para os gregos, interessa ao nosso estudo do DNS enquanto domínio da atividade mimética, vista como uma criação artística ou, como antes nos referimos, uma ‘recriação’, pelos autores-criadores. Platão reprova essa atividade da *mímēsis* justamente porque poderia “determinar um distanciamento face ao conhecimento verdadeiro e face à própria ética, pois nem sempre a atuação mimética está envolvida com o conhecimento do bem e do belo (da verdade)” (PINHEIRO, 2015, p. 14). Aristóteles assume uma posição distinta em relação à hipótese platônica, comprometida com um procedimento verdadeiro ou ético no papel fundamental que o aprendizado das artes exerce nas novas gerações. Aristóteles encara a *mímēsis* como “procedimento artístico puro e simples (...) quer saber quais são essas artes, como funcionam, quais os seus limites e relações mútuas. Aristóteles não mistifica a *mímēsis*, referindo-se a um ideal assim como o fez Platão”. (PINHEIRO, 2015, p. 15). Como analisa Pinheiro (2015, p. 15):

Aristóteles nos situa diante da arte poética em si mesma (...) e [em sua Poética] ele praticamente descreve a seus contemporâneos e aos freqüentadores de sua escola o que é uma obra poético-mimética, como defini-la, como diferenciá-la das demais obras, e, sobretudo, como realizá-la a contento.

“Toda obra de arte é alcançada por imitação, sendo entendido que não se trata de uma técnica especial, mas de um princípio gerador da arte” é como se refere Monteverdi, citado por Chasin (2009, p. 32) — no prefácio de seu oitavo livro, em 1638 — à sua doutrina de composição musical, obedecendo a uma estética da imitação. Pelo que atesta Chasin (2009, p. 32), “ao longo de toda a vida criadora de Monteverdi este princípio foi o engendrador das riquezas de seu estilo” e completa que

a natureza da música deve justificar toda forma de imitação, e que a imitação de um sentimento dado é algo tão humano quanto estético; o

sentimento humano é a matéria de toda a música, e a imitação da natureza deve se conformar à imitação das paixões humanas (MONTEVERDI, 1633 apud CHASIN, 2009, p. 32).

Como argumenta Chasin (2009, p. 32), a Monteverdi, em sua maturidade septuagenária, não mais importa o nome dos poetas — Rinucini, Guarino, Marino — ou a qualidade de seus textos, nem as formas poéticas empregadas que escolhe para compor sua música. Ao compositor interessam os textos “pelas paixões humanas que veiculam”. O oitavo livro de madrigais “resume a arte de Monteverdi seja enquanto apresentação das paixões humanas seja como humanização da música”. Ora, não é também isso que nos mobiliza no intuito de revelar o que seja o DNS na música eletrovocal? O quanto de humano esse discurso pode conter? Se, através do DNS, podemos confirmar a perene busca da humanidade, em sua dimensão antropológica?

Aristóteles na *Retórica* afirma que “no início os poetas desempenhavam eles próprios suas tragédias. (...) É, essencialmente, uma questão do correto manejo da voz no sentido de expressar diversas emoções” (ARISTÓTELES, 2011, p. 212). Assim, regulava-se o uso da voz com maior ou menor projeção ou potência e também o emprego dos registros (agudo, médio e grave), e ainda quais ritmos seriam utilizados em cada ação expressiva. Aristóteles (2011) argumenta sobre a importância da forma do discurso, no que concerne a questões estilísticas e sua eficácia no resultado de um determinado tipo de discurso. Há que se ressaltar a observação do filósofo de “que tudo que se relaciona com o estilo pertence ao âmbito da arte e é passível de ser ensinado” (Aristóteles, 2011, p. 213):

(...) pois as palavras representam as coisas, e a voz é, de todos os instrumentos, o que melhor se presta a essa *representação*. Daí surgiram as artes do rapsodo, do cômico e outras. Considerando-se que parecia que os poetas, apesar da superficialidade de seus assuntos, granjeavam fama graças ao estilo, recorreu-se primeiramente ao estilo poético, postura adotada por Górgias²⁵. Ainda hoje, muitas pessoas que carecem de instrução supõem que o estilo poético é o responsável pelos melhores discursos. (ARISTÓTELES, III, 1404a 20-25, 2011, p. 213, grifo nosso).

Chasin (2009) complementa a ideia acima ao citar Aristóteles em outro de seus

²⁵ Górgias de Leontinos (cidade da Sicília) foi um célebre sofista, cujo ensino de retórica baseava-se na beleza e objetividade da elocução, e não em qualquer sistema dialético ou no tratamento do assunto. Para atingir esse objetivo ele recorria ao ritmo poético (dividindo suas frases em cláusulas curtas e simétricas) e a ornamentos verbais. Entre a série de discursos proferidos por Górgias havia um pronunciado em Olímpia, pregando veementemente a união das cidades gregas contra a Pérsia. Parte de uma oração fúnebre é o único fragmento importante de sua obra que se conserva. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/biografias/gorgias.htm> Acesso em 2.jan.2018.

escritos —*Problemas*— em que o filósofo, adota uma perspectiva fisiológica ao se referir à voz como um instrumento do discurso:

O discurso é não o referir com a voz, mas pelas *afecções da voz*, e não só o dizer que se sente dor ou alegria. As letras são moduladas pela voz. E, de uma maneira semelhante os bebês e os animais revelam suas afecções, pois os bebês não sonorizam as letras. (ARISTÓTELES apud CHASIN, 2009, p. 35, grifo do autor).

A propósito, é muito pertinente, em relação ao nosso tema, a observação de Aristóteles, a partir de uma compreensão fisiológica do aparelho fonador humano e também dos animais. Pois diante dessa constatação, o filósofo considera o discurso como uma expressão natural e íntima do ser. Não é necessário que os bebês articulem fonemas (vogais ou consoantes) de forma perfeita para que estejam pronunciando seu discurso, numa ação de expressividade e de tentativa de comunicação. E, pelo mesmo raciocínio, nem mesmo os animais.

A voz substantificada, como pontua Chasin (2009, p. 34), em sua referência à Aristóteles, “é voz objetivada na atualização mais concreta de seus atributos próprios, de suas categorias, de sua orgânica, porque voz, rigorosamente, é sonoridade, ou melhor, registros sonoros—, é voz ‘usada’, substantificada para exprimir emoções”. Em sua natureza “(...) a voz está para além do dizer— acopla-lhe uma dimensão anímica: por determinação negativa, a fala *não* se positiva somente para que se *diga* o que se prova e sente. Está para além, mas é aí, no dizer, que toma forma e se realiza” (CHASIN, 2009, p. 35-6, grifos do autor).

Já a esta altura um importante conceito faz-se notar e assim o sublinharemos denominando-o como a ‘voz-substância’ — “voz compreendida como sonoridade nua, despida de palavra” — conceito por nós cunhado, a partir da argumentação de Chasin que reforça a distinção categorial entre voz e fala:

(...) a voz positiva sua natureza, substantifica-se naquilo que efetivamente é, atualiza-se concretamente, ao *acompanhar* a fala: em sua condição fundante, a voz são seus sons *inarticulados*, que pulsando “por trás” das palavras as contorna, modula, envolve. Modulação que é a objetivação efetiva da voz, porque assim se realiza como sonoridade pura, isto é, como voz, como anímica. Nesse sentido, a vocalidade humana se ordena e ressoa essencialmente no interior do dizer, voz, porém, que enquanto é sonoridade nua, despida de palavra, inarticulados “oh! e ah! da alma”. Inarticulado pulsar sonoro que no dizer se consubstancia *in concreto*, mas que com ele não se confunde porque esfera distinta, em ser e atributos. Então a interioridade, que em sua exteriorização anímica pressupõe a palavra, antes implica a voz (...) O discurso é não o referir *com* a voz, mas *pelas afecções da voz*. (CHASIN, 2009, p. 36, grifos do autor).

Esta abordagem onde “toma forma a ontológica dimensão mimético-expressiva da voz” (CHASIN, 2009, p. 36), clarifica os contornos do DNS como um discurso que não se alinha com padrões normativos, por exemplo, da área da Linguística. De imediato arma-se o conflito com a argumentação saussuriana de que a língua é forma, e não substância. Segundo Ferdinand Saussure (1857-1913), em seu Curso de Língua Geral:

A língua em seu todo pode ser representada como uma série de subdivisões contíguas, demarcadas ao mesmo tempo sobre o plano indefinido das ideias e sobre o plano indeterminado dos sons: “A lingüística trabalha, pois, no terreno limítrofe em que os elementos das duas ordens se combinam: esta combinação produz uma forma e não uma substância” (SAUSSURE, 1971, p.II, c.4 apud MARQUES, 2011, p. 46-7).

O fato é que o DNS de que tratamos incorpora o valor dessa ‘voz-substância’ em sua expressão. De acordo com esse raciocínio, nos deparamos com um novo perfil de discurso, independente de estruturas que o organizem numa sequência regular e previsível, obedecendo a regras sintáticas ou quaisquer paradigmas que o definam como tal. O DNS a que nos referimos ordena-se a partir da abrangência da expressão humana, fisiológica ou não e vinculada ou não a algum idioma natural.

Essa ‘voz-substância’ é matéria, portanto, de manifestações como a fala e o canto, duas funções para o mesmo aparelho que tem uma válvula como fonte geradora de som: a laringe. Discutiremos mais adiante as fronteiras entre a fala e o canto e como os compositores-personagens desta tese, através do uso do DNS, se relacionam, dialogam e fazem uso dessa polaridade funcional da voz humana. O reconhecimento dessa polaridade é fundamental para o diagnóstico do DNS nas obras que analisamos e também configura-se como um conceito desta tese.

Finalizamos este tópico sobre o Discurso com uma passagem a respeito de uma carta que escreveu Monteverdi a seu amigo Alessandro Striggio em 9 de dezembro de 1616. O contexto refere-se à solicitação de Striggio para que o compositor compusesse a música das bodas de Ferdinando e Caterina de Médici, a partir de um libreto *Le Nozze di Titede* escrito por Scipione Agnelli, autor que figurava no sexto livro de madrigais do compositor. Ocorre que Monteverdi ao se deparar com o libreto e os personagens que o compunham redige essa carta a Striggio narrando-lhe seu descontentamento em constatar que seria esteticamente impossível compor música vocal de acordo com tal contexto. Eis o trecho em que Monteverdi expressa seu argumento:

Observei [em *Le Nozze*] que os interlocutores são ventos, cupidos, zéfiros e sereias, de modo que muitos sopranos serão necessários. E deve ser dito ainda que os ventos têm de cantar, isto é, os zéfiros e os bóreas. *Como, caro senhor, poderei imitar o falar dos ventos se estes não falam? E como poderei, com estes meios, mover os afetos?* Arianna moveu-nos por ser mulher, e Orfeo também nos moveu por ser homem, não vento. (FABBRI, 1985, p. 207 apud CHASIN, 2009, p. 52, grifos do autor).

Seguindo esse raciocínio monteverdiano temos uma rede de implicações que relacionam: voz→afeto→canto ou voz→discurso→canto. O ser humano sente e expressa o que sente pela voz que é a substância por onde o canto —assumido aqui como discurso— se materializa. No argumento escrito por Monteverdi na carta a seu amigo Striggio (apud Chasin, 2009, p. 52): “a ausência ou impossibilidade da voz é irrealizabilidade artística, impossibilidade de objetivação da arte vocal em sua natureza própria (...), dar voz aos ventos, ainda que possível, é solução musical desnaturante, porque voz abstrata, que *não sente*, isto é, uma *não voz*”. O DNS de que trata esta tese parte, seguramente, desta estética composicional, ou melhor desta poética.

Voltando ao assunto da origem da linguagem evocamos Rousseau o qual afirma que, a princípio, os homens se comunicavam por gestos e sinais para expressar seu pensamento e se comunicar entre si. Entretanto, essa linguagem gestual não comportava a externalização de sentimentos e paixões.

De onde pode então vir essa origem? Das necessidades morais, das paixões. Todas as paixões aproximam os homens, forçados a se separarem pela necessidade de procurar os meios de vida. Não foi a fome nem a sede mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera que lhes arrancaram as primeiras vozes. (...) para comover um jovem coração, para repelir um agressor injusto, a natureza dita acentos, gritos, lamentos. Eis as mais antigas palavras inventadas e eis por que as primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas antes de serem simples e metódicas. (ROUSSEAU, 2008, p. 104).

Uma vez que personagens de ópera como zéfiros e bóreas, não sendo humanos e não portando vozes e palavras humanas, seriam incapazes de comover corações percebemos, o nível de afronta que Monteverdi deve ter experimentado ao receber o libreto de Agnelli. Ribeiro (2008, p. 1), retomando Rousseau, expressa muito bem a associação entre a língua e o canto humanos: “Essa língua concebida como produto das paixões, como externalização de afetos não é outra coisa senão Música, pura expressividade sonora composta das mais difusas inflexões vocais que incitam o movimento das almas”.

2.3.1 O Discurso Semântico

Qualquer texto, pretendendo afirmar algo unívoco, é um universo abortado, isto é, obra de um Demiurgo desastrado (que tentou dizer que “isso é isso” e fez surgir, ao contrário, uma cadeia ininterrupta de transferências, em que “isso” não é “isso”)
(ECO, 2005, p. 45).

O surgimento da Retórica enquanto disciplina específica é o primeiro testemunho, na tradição ocidental, de uma reflexão acerca da linguagem. Na contextualização de Ducrot e Todorov:

A eloquência torna-se, nas democracias da época, uma arma necessária; daí, provavelmente a ideia de “ensinar a fala”. Em seus primórdios, a Retórica é acima de tudo uma técnica que deve permitir a quem a possua atingir, dentro de uma situação discursiva, o alvo desejado; ela tem portanto um caráter pragmático: convencer o interlocutor da justeza de uma causa. (DUCROT; TODOROV, 2010, p. 79-80, grifo dos autores).

Conta a lenda que na Sicília, no século V a.C, um tirano de Siracusa —Hierão— num abuso de poder e crueldade proibiu a seus súditos o uso da palavra. Devido a esse interdito, os sicilianos Córax e Tísias, tendo tomado consciência da importância da palavra, criam a Retórica. “Começa-se a estudar a linguagem, não na qualidade de ‘língua’ (como se aprende uma língua estrangeira), mas na qualidade de discurso” (DUCROT; TODOROV, 2010, p. 79).

Aristóteles na *Retórica* argumenta que alguém jamais deve envergonhar-se de ser incapaz de se defender pela força de seus próprios membros físicos, “mas não de ser incapaz de defender-se mediante o discurso racional quando o uso do discurso racional distingue mais o ser humano do que o uso de seus membros” (ARISTÓTELES, 2011, p. 43). Ao expor a função da retórica, Aristóteles (2011, p. 43-4) profere:

(...) a retórica não se vincula a um único gênero definido de assuntos, mas que se assemelha à dialética (...) sua função não é simplesmente atingir a persuasão, mas discernir os meios de persuasão em cada caso, como ocorre com as demais artes. (...) Na retórica, contudo, o termo orador pode descrever tanto o conhecimento deste sobre a arte quanto suas escolhas. Na dialética, alguém é sofista porque faz um certo tipo de escolha, um dialético não por força de suas escolhas, mas por força de sua capacidade.

Diz-nos o filósofo em sua *Poética*: “Pertence ao ‘pensamento’ tudo o que deve ser suscitado pelo discurso. As partes do discurso são: demonstrar, refutar e suscitar paixões (como a compaixão, o pavor, a ira e todas as paixões desse mesmo gênero)” (ARISTÓTELES, 2015, p. 157). Aristóteles (2011, p. 45) define “a Retórica como a faculdade de observar, em cada caso, o que este encerra de próprio para criar a persuasão”, sendo três os tipos de meios de persuasão supridos pela palavra falada: 1. a persuasão que depende do caráter pessoal do orador, ou seja, aquele “quando o discurso é proferido de tal maneira que nos faz pensar que o orador é digno de crédito”; 2. a persuasão que pode ser obtida através dos ouvintes quando o discurso afeta suas emoções e 3. a persuasão que é obtida através do próprio discurso quando demonstramos a verdade, ou o que parece ser a verdade (ARISTÓTELES, 2011, p. 45-6). Não nos é custoso imaginar esses efeitos aplicados ao discurso de um advogado de defesa num tribunal e, ao mesmo tempo, aclara-se a análise de Ducrot e Teodorov (2010) em que o estudo da retórica dirige-se à *qualidade do discurso*. Entretanto, em nossa argumentação o foco recai sobre a menção ao discurso, na tentativa de esclarecer o termo, em sua origem e contexto. Observa Pinheiro (2015, p. 157, grifos do autor):

Este é, sem dúvida, um dos termos mais difíceis de traduzir, não só em Aristóteles como em todo o pensamento grego. Aqui caberiam opções como ‘linguagem’, ‘fala’, ‘comentário’ ou mesmo ‘raciocínio’; afinal Aristóteles se refere ao *lógos* como *pensamento —dianoia*²⁶. O contexto em que o termo é empregado e a alusão feita anteriormente à Retórica podem servir de apoio à ideia de que se trata aqui do ‘discurso’, ou seja, da linguagem pela qual efetivamente a trama do enredo remete a uma reflexão ou a um raciocínio capaz de demonstrar, refutar e suscitar paixões ou afecções, ampliações e reduções.

Vimos acima que, segundo Aristóteles (2011), o discurso pode ser entendido como linguagem, fala, comentário ou raciocínio. Tanto a retórica quanto a dialética se ocupam “daquilo que é provável para indivíduos desta ou daquela condição (...) mas a partir de materiais que necessitam ser discutidos racionalmente (...)”. (ARISTÓTELES, 2011, p. 48).

Morin (2011) nos apresenta as relações entre os conceitos de razão,

²⁶ A palavra *dianoia* é um termo grego que costuma traduzir-se por ‘razão discursiva’ que remete à capacidade da razão de obter conhecimento mediante a progressão desde as premissas a uma conclusão que necessariamente deriva daquelas, o que equivale dizer que é o conhecimento obtido mediante causas e princípios. Contém o prefixo *dia* traduzido por através de, separação ou entre. Neste sentido podia significar para Platão um conhecimento intermediário entre o inferior ‘pistis’ e o superior ‘noesis’. Platão considera a *dianoia* o grau de conhecimento próprio dos matemáticos. Disponível em: <http://etimologiaspalomar.blogspot.com.br/2011/04/dianoia.html> Acesso em 25.jun.2017

racionalidade e racionalização. “A razão corresponde a uma vontade de ter uma visão coerente dos fenômenos, das coisas, do universo”, por isso, segundo o teórico a “razão tem um aspecto incontestavelmente lógico”. A racionalidade “é o diálogo incessante entre nossa mente, que cria estruturas lógicas” aplicando-as ao mundo, dialogando com o mundo real. Entretanto quando esse mundo “não está de acordo com nosso sistema lógico”, é fato admitir esse sistema como insuficiente “que só encontra uma parte do real”, pois “o universo é muito mais rico do que podem conceber as estruturas de nosso cérebro, por mais desenvolvido que ele seja”. A racionalização “consiste em querer prender a realidade num sistema coerente. E tudo o que, na realidade, contradiz esse sistema coerente é afastado, esquecido, posto de lado, visto como ilusão ou aparência” (MORIN, 2011, p. 70). Segundo Morin (2011) é tênue a fronteira entre a racionalidade e a racionalização, ou mais claramente, “(...) não há fronteira; não há sinal de alarme. Todos nós temos uma tendência inconsciente a afastar de nossa mente o que possa contradizê-la, em política como em filosofia” (MORIN, 2011, p. 70). Trata-se de uma redução necessária para podermos apreender a realidade, pois o pensamento necessita criar categorias. Como um resultado dessas operações de racionalidade e racionalização, podemos aceitar e reconhecer de imediato o discurso semântico, mas não o DNS, que nos força a admitir como insatisfatório ou medíocre o nosso sistema lógico. Eco (2005) observa a dificuldade de se definir o termo “irracionalismo” sem dispor de um conceito filosófico de “razão”, ao alegar que “qualquer forma de pensar sempre é vista como irracional pelo modelo histórico de outra forma de pensar, que vê a si mesmo como racional”. E complementa que “a lógica de Aristóteles não é a mesma que a de Hegel; *Ratio, Ragione, Raison, Reason* e *Vernunft* não significam a mesma coisa” (ECO, 2005, p. 30).

Pensando a linguagem como uma atividade humana que obedece a um sistema lógico

No momento em que damos *nome a qualquer objeto da natureza, nós o individualizamos, o diferenciamos do resto que o cerca*; ele passa a existir para a nossa consciência. Com esse simples ato de nomear, distanciamos-nos da inteligência concreta animal e entramos no mundo simbólico.(...) O nome tem a capacidade de tornar presente para a nossa consciência o objeto que está longe de nós (...), *fixa na nossa memória*, enquanto ideia, aquilo que já não está ao alcance de nossos sentidos (...) Não precisamos mais da existência física das coisas: criamos, através da linguagem, um mundo estável de ideias que nos permite lembrar o que já foi e projetar o que será. Assim é instaurada a temporalidade no existir humano. Pela linguagem, o homem deixa de reagir somente ao presente, ao imediato; passa a poder pensar o

passado e o futuro e, com isso, a construir seu projeto de vida. (ARANHA; MARTINS, 1986, p. 11-2, grifos dos autores).

Nesse sentido, o do domínio de uma linguagem, o DNS instala a instabilidade, a impossibilidade de resgatar memória, ou seja, gera a necessidade de se construir um novo sistema, novos códigos, construindo, assim, novas memórias, e portanto, novos repertórios de símbolos. Dorfles (1988) no capítulo “A Recuperação do Imaginário” ressalta —no tópico 1, intitulado “Equívocos de uma aproximação científica da arte”— que “é muito importante dar-se conta de que o nosso pensamento (e com este vocábulo [entende-se] também o nosso modo de ‘pensar artisticamente’) não é reconduzível a modelos exatos, a juízos seguros, como são ou deveriam ser os da ciência” (DORFLES, 1988, p. 31, grifo do autor). Para Dorfles (1988) existe um pensamento ativo e construtivo, não referenciado em códigos, ou seja, “para além do tipo de ‘consciência’ e conhecimento totalmente conceitualizados” e conclui: “Não necessariamente um ‘pensamento fraco’, ou um ‘pensamento negativo’ mas um pensamento que se valha das características mais ligadas ao *mýthos* que ao *logos*, mais ao icônico que ao semântico” (DORFLES, 1988, p. 31). Aqui a noção de *mýthos* nos reporta às partes que constituem a tragédia: “enredo (*mýthos*), caráter (*éthē*), elocução (*léxis*), pensamento (*diánoia*), espetáculo (*ópsis*) e melopéia (*melopoia*)” (PINHEIRO, 2015, p. 77). E, no que se refere à *Poética* de Aristóteles, o enredo é a *mimēsis* de uma ação. Temos, portanto, que a recuperação do imaginário sugerida por Dorfles (1988), seguindo uma orientação aristotélica, ocorre através desse pensamento ativo e construtivo o qual evoca a atividade mimética da ‘recriação’.

Estabelece-se, desta forma, a clara distinção entre um discurso semântico, dependente de códigos e padrões normativos e o DNS que subverte esse sistema-padrão. Essa subversão pode significar um risco pois

O novo assusta porque prenuncia a morte do velho. Todo o modo de perceber o mundo que venha a corrigir o aceito tende a ser rejeitado porque oferece o risco de invalidar tudo aquilo que coexiste com o estabelecido. O homem e a sociedade são verdadeiros edifícios construídos sobre terreno pantanoso —que precisam vigiar a precária argamassa de seus alicerces. (SEIXAS, 2002, p. 208).

O DNS, objeto de nosso estudo, insere-se no campo das linguagens artísticas pois configura-se no contexto de invenção de obras eletrovocais, donde infere-se que “na medida em que as linguagens artísticas são mais flexíveis que as línguas, elas necessariamente se estruturam e re-estruturam em função de projetos específicos”

(ARANHA; MARTINS, 1986, p. 16). São os projetos específicos de Berio, Kupper e Wishart e a maneira como cada um configura e trata o DNS —no ambiente eletrovocal— em que se alicerça o tema desta tese.

2.3.2 A Semântica como a ciência das significações

*A excelência em matéria de elocução
consiste na clareza e na
ausência de vulgaridade. A maior
clareza na elocução é
obtida mediante
o uso de termos padrão,
mas com isso incorre-se
na vulgaridade (ARISTÓTELES, Poética)²⁷*

O vocábulo *semântica* é utilizado pela primeira vez em 1883 por Michel Bréal, num artigo publicado numa revista de estudos clássicos, propondo a nova “ciência da significação das palavras”, nos termos de seu inventor. O termo grego originário do verbo *semaínein* suplanta outros derivados de *sema* (signo). Na proposta de Bréal, citado por Marques(2011):

O estudo que propomos ao leitor é de natureza tão nova que nem chegou ainda a receber um nome. A preocupação da maioria dos lingüistas tem-se voltado sobretudo para a análise do corpo e da forma das palavras: as leis que presidem à alteração de sentidos, à escolha de novas expressões, ao nascimento e à morte das locuções foram deixadas à margem ou apenas acidentalmente assinaladas. Como este estudo, do mesmo modo que a fonética e a morfologia, merece ter seu nome, nós o chamaremos de semântica (do verbo *semaínein*), isto é, a ciência das significações. (BRÉAL apud MARQUES, 2011, p. 33).

A semântica é um dos domínios da linguagem que se ocupa do estudo do significado. Marques (2011) nos mostra, através de vários autores ao longo da história dos estudos semânticos como esse domínio é controverso e apresenta-se como um campo heterogêneo de resultados acerca das questões do significado. Weinberg (1966) resume as propriedades semânticas universais das línguas sobre as quais não haveria discordância entre os lingüistas, listando apenas duas: “a) todas as línguas são mecanismos de veiculação simbólica de informações de um tipo particular... b) a representação semântica do universo feita pelas línguas em geral é arbitrária e diferente

²⁷ Aristóteles (384-322 a.C.). Poética/ Aristóteles; tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. 1ª edição, 1ª reimpressão 2014. São Paulo: EDIPRO, 2011. Texto encontrado na seção 22, pág.81.

em cada uma delas” (WEINBERG, 1966, p. 142-4 apud MARQUES, 2011, p. 8). Pelo exposto, se estávamos em busca de padrões para definir o Discurso Semântico e poder contrapô-lo ao DNS, não seria no terreno da semântica um bom começo. Ilari nos reporta o texto introdutório da coletânea *Semântica* organizada por Dascal: “Os mais antigos textos lingüísticos de que temos notícia giram em torno de problemas semânticos” (DASCAL apud MARQUES, 2011, p. 9). Sob o sugestivo título “Os limites movediços da semântica”²⁸. Citados por Marques (2011), Ilari e Geraldi expõem a questão:

(...) A palavra ciência evoca domínios de investigação claramente definidos, a respeito dos quais os cientistas aperfeiçoaram métodos de análise unanimemente aceitos e elaboraram conhecimentos coerentemente articulados e fiéis aos fatos. Ao contrário disso, a semântica é um *domínio de investigação de limites movediços*; semanticistas de diferentes escolas utilizam conceitos e jargões sem medida comum, explorando em suas análises fenômenos cujas relações não são sempre claras: em oposição à imagem integrada que a ciência evoca, a semântica aparece, em suma, não como um corpo de doutrina, mas como o terreno em que se debatem problemas cujas conexões não são sempre óbvias (...) (ILARI; GERALDI apud MARQUES, 2011, p. 10, grifo nosso).

Acrescenta Marques (2011, p. 10) que se torna simples admitir que “as línguas são mecanismos de veiculação de informações, porque as formas lingüísticas são sinais sonoros portadores de sentido”, entretanto, determinar o que seja este sentido ou o modo de estudá-lo não é tarefa simplificada. E completa: “pouco se sabe sobre o significado numa perspectiva ‘científica’, mas é inegável que o significado desempenha papel nuclear na língua, na faculdade humana da linguagem” (MARQUES, 2011, p.10, grifos do autor). Atestando a marginalização da semântica na nossa língua portuguesa, Marques (2011, p. 12, grifos nossos) analisa:

(...) o que de fato passou a ocorrer no âmbito do português foi uma espécie de diluição da semântica no tratamento de outros aspectos da língua (...) com base na capacidade que têm as pessoas de perceber e apreender, intuitivamente, o significado das formas lingüísticas, de julgar a aceitabilidade, a logicidade e a coerência de elementos vocabulares, de sintagmas²⁹, de sentenças e de textos, falados ou

²⁸ Consideramos pertinente e oportuno nos reportar à semelhança metafórica referente ao comentário de Seixas (2002), no tópico anterior O Discurso Semântico no qual diz “O homem e a sociedade são verdadeiros edifícios construídos sobre terreno pantanoso —que precisam vigiar a precária argamassa de seus alicerces”.

²⁹ SINTAGMA – “Quase não há enunciado, numa língua, que não se apresente como a associação de várias unidades (sucessivas ou simultâneas), as quais são suscetíveis de aparecer também em outros enunciados. (...) Saussure, particularmente, insistiu na dependência do sintagma relativamente à relação sintagmática. Para ele, só se pode descrever o verbo ‘défaire’ (desfazer) como um sintagma que compreende os dois elementos ‘dé’ e ‘faire’ porque existe em francês um ‘tipo sintagmático’

escritos, de sua língua. De certa forma, abandona-se o estudo do plano fundamental da linguagem, o de *veiculação de conteúdos simbólicos referentes à representação de ideias, sentimentos, volições*, porque não tem sido possível tratá-lo ‘cientificamente’. Em nome da ciência, deixa-se à margem no estudo da linguagem o que constitui *a essência da linguagem*: a troca de conteúdos ou *valores semânticos*, a organização da experiência e a veiculação de informações, objetivas e subjetivas, entre indivíduos.

Destina-se à gramática a tarefa de “explicitar os mecanismos de que os indivíduos fazem uso para criar um infinito número de sequências sonoras dotadas de sentido” e à semântica a competência de revelar os mecanismos que permitem aos indivíduos produzir e interpretar, de forma intuitiva, “o sentido dessas sequências sonoras” (MARQUES, 2011, p.11). Devido à multiplicidade de questões semânticas Marques esclarece que iniciar estudos sobre o significado da linguagem é a única via que “permitirá fazer opções quanto aos temas a examinar e quanto à forma de tratá-los e de interpretá-los” (MARQUES, 2011, p. 13).

Aqui chegamos a uma questão fundamental: “O que é significado?” Marques (2011) afirma que não se tem em linguística uma resposta inequívoca para essa pergunta e também não há um consenso, entre os especialistas, quanto à terminologia mais apropriada e usual. “Significado, sentido, significação recebem interpretações diferentes, que variam segundo as correntes de pensamento, a época, a teoria, os autores em que ocorrem, as finalidades ou a área de conhecimento em que são empregados” (MARQUES, 2011, p. 15). Esta análise de Marques (2011) coaduna-se com a reflexão de Eco (2005), que comentamos anteriormente (no subtítulo 2.3.1 O Discurso Semântico) sobre o conceito de Razão e também na explanação de Morin (2011) sobre as fronteiras entre razão, racionalidade e racionalização no mesmo tópico.

Temos três domínios básicos que orientam o estudo do significado, dentro da perspectiva lingüística:

1. o da semântica lexical;
2. o da semântica da sentença ou gramatical (que independe de condicionamentos contextuais ou situacionais) e
3. o da semântica do texto (relativo ao uso concreto da língua em textos falados

latente manifestado também pelos verbos ‘décoller’ (descolar), ‘dé-voiler’ (desvelar), ‘dé-baptiser’ (desbatizar), etc. (...) O tipo ‘sintagmático’ saussuriano é aquilo que chamamos ‘relação sintagmática’ definida por meio de uma regra tal que: “o morfema *dé* pode ser prefixado a verbos que exprimem um processo perfectivo, isto é uma ação com resultado” (...) O objeto de estudo sintagmático seria a ordem de aparecimento dos elementos do discurso” (DUCROT; TODOROV, 2010:108).

ou escritos, contextual e ou situacionalmente condicionados) (MARQUES, 2011, p. 16).

Para efeito desta tese sobre o DNS na música eletrovocal o terceiro domínio que trata da semântica do texto é o que se ajusta às obras escolhidas, em que ocorre a situação de textos falados ou cantados, a partir de poesia autoral, ou idiomas inventados e recriados por improvisação, ou até mesmo enunciação vinda de emissão de fonemas aleatórios, gerados nas estruturas do aparelho fonador, como é o caso da música fonêmica de Kupper, tema do terceiro capítulo. De acordo com Marques, a compreensão e diferenciação desses três domínios básicos exprime a evolução da semântica ao longo do tempo. “Por isso os domínios lexical, gramatical e textual têm recebido tratamentos diferentes, que variam de acordo diretrizes teórico-metodológicas de cada fase ou escola de pensamento e com os problemas nelas considerados relevantes” (MARQUES, 2011, p.17).

O estudo do significado, pelo que se entende hoje, incorpora “fenômenos ligados ao uso concreto da língua, em textos falados ou escritos, circunstancial e contextualmente condicionados”, vai além do “plano gramatical estrito”, isto é, refere-se aos dados da chamada “competência comunicativa”. Considera-se “o conhecimento que o falante possui da língua e os conhecimentos que ele tem da realidade extralinguística, do ‘mundo real’, com o propósito de incluí-los nos estudos semânticos” (MARQUES, 2011, p. 23, grifo do autor).

Delimitando as linhas —dentro da lingüística— os estruturalistas (Ferdinand de Saussure [1857-1913], tendo suas ideias propagadas em 1922 na Europa, e Leonard Bloomfield [1887-1949], em 1967 nos Estados Unidos), e os gerativistas (Noam Chomsky [1928-], que influenciou a chamada teoria gerativo-transformacional, em fins da década de 50 e meados da década de 60) que estão preocupados com “o significado no nível da ‘*langue*’ e da ‘competência gramatical’ dos falantes”, contudo

Em estudos mais recentes, passam a chamar a atenção como objeto de estudo semântico aspectos determinados da competência “comunicativa” dos falantes (...) Reaparece, assim o interesse pelas características semânticas dos atos concretos de fala, no nível da ‘*parole*’ e do desempenho ou ‘performance’, em textos inerentemente condicionados contextual e circunstancialmente. Aos poucos, começam a reintegrar-se aos estudos semânticos os processos desviantes e efeitos especiais de significado, em que se concentravam os trabalhos mais tradicionais. (...) também os processos de hiperssemantização e de dessemantização, ainda que tratados de modo

diverso, voltam a ser objeto da semântica contemporânea (MARQUES, 2011, p. 24, grifos do autor).

A ciência lingüística e a consolidação da visão estruturalista da linguagem tem origem no “Curso de lingüística geral”, publicado em 1916 por Bally e Sechehaye, tendo por base as anotações de cursos ministrados por Ferdinand de Saussure, na Universidade de Genebra, entre 1906 e 1911. As diretrizes propostas por Saussure para o tratamento a linguagem, influenciaram os estudos semântico-lingüísticos. Tais diretrizes se fundamentam a partir de princípios tais como:

1. a distinção entre língua ‘*langue*’ e fala ‘*parole*’;
2. a conceituação de língua como sistema de relações;
3. a definição do plano da língua ‘*langue*’ como objeto da lingüística;
4. as noções de signo lingüístico, de significante e significado;
5. os conceitos de significação e valor, de forma e substância;
6. as perspectivas sincrônica e diacrônica do tratamento dos fatos da língua;
7. a visão de dois tipos de relações lingüísticas complementares, nos planos paradigmático ou associativo e sintagmático ou combinatório (MARQUES, 2011, p. 45).

É importante reconhecer as referências lingüísticas, entretanto, não é nosso objetivo nos estendermos nesse histórico e conceituação, a não ser sobre os conceitos que fornecerão aspectos fundamentais e questões de discussão para a caracterização e mapeamento do DNS nas obras que analisaremos nos capítulos seguintes. Dessarte, cria-se aqui, então, as condições para que se estabeleça a distinção entre os conceitos de ‘*langue*’ e ‘*parole*’, na elucidação de Marques (2011) de acordo com Saussure:

Seria possível distinguir na linguagem humana, multiforme e complexa, dois aspectos complementares: a língua e a fala “*langue/parole*”. A língua é um produto social, um conjunto de convenções, sistema de signos (código) potencial, que permite aos indivíduos o exercício da faculdade da linguagem. A fala é o uso individual, momentâneo, concreto da língua. Enquanto a língua é relativamente estável e se situa no plano psicológico, a fala é variada, circunstancialmente condicionada, de natureza psicofísica e motora. À lingüística geral caberia o estudo da língua, e, embora seja possível uma lingüística da fala, os dois planos não se devem confundir e exigem tratamentos diferenciados (SAUSSURE apud MARQUES, 2011, p. 45).

Estamos, invariavelmente, ao tratar do DNS no contexto eletrovocal, no terreno

da fala, ou melhor, da *'parole'*. É justamente essa a única expressão nitidamente pronunciada em *Visage* de Berio, obra que detalharemos no segundo capítulo. E não mais importante por ser pronunciado e significar “palavras” em italiano, a menção ao termo faz presente a alusão de Berio à Saussure, uma referência da ciência lingüística ocidental. A compreensão da diferença fundamental entre os dois conceitos de *'langue'* e *'parole'* também nos possibilita o estabelecimento de relações entre eles, visto que o uso de idiomas conhecidos, ou a combinação entre vários (multilinguismo)³⁰ e a invenção de um novo estarão presentes —em distintas combinações— nas obras que são objeto de estudo. Temos como certo que o DNS está vinculado à fala variada, circunstancialmente condicionada (o contexto da criação de obras eletrovocais), de natureza psicofísica e motora. Estes dois últimos aspectos, observaremos de maneira explícita na música fonêmica de Kupper, na *mímēsis* da “afasia” recriada por Cathy Berberian em *Visage* e no uso da paralinguagem em *A-Ronne* e *Vox 3* de Berio e Wishart, respectivamente.

2.3.3 A Paralinguagem como um recurso discursivo da linguagem verbal

Adentramos o terreno explorado por estudiosos da linguagem que abarca as questões da comunicação, especialmente as questões da competência comunicativa. O campo da paralingüística estuda os aspectos não-verbais que acompanham a comunicação verbal. Estudando a paralinguagem, conseguimos perceber porque extraímos o significado não apenas do conteúdo literal das palavras, mas do modo como são expressas.

Os elementos paralingüísticos são relevantes principalmente na interação interpessoal onde os aspectos prosódicos ou pausas preenchidas pelos interlocutores, durante a conversação, assumem um papel importante. Estudos recentes comprovam que a relação ou contato entre elementos lingüísticos e paralingüísticos podem interferir de 50 a 60% na comunicação (Campos & Cruz, 2008 apud Guimarães, 2009, p.1).

Na comunicação cotidiana os elementos paralingüísticos relacionam-se com os elementos extra-lingüísticos, como o uso de gestual e movimentos do corpo próprios da linguagem não-verbal, ou o comportamento cinésico, além das qualidades da voz e da

³⁰ Aprofundaremos esse termo no segundo capítulo ao analisarmos a obra *A-Ronne* de Luciano Berio.

prosódia ou dos traços supra-segmentais³¹. Segundo Guimarães:

O próprio movimento do corpo pode configurar uma **linguagem não verbal**, ou um comportamento não verbal, perspectivado pela semiótica (Ekman, P e Friesen:1969) ou **comportamento cinésico** (Knapp, L. M.,1980), gestos, movimentos corporais com a intenção de comunicar em paralelo com a linguagem verbal articulada e mesmo reforçá-la, sinais não verbais; também assinaladas com grande pertinência em retórica e comunicação, a linguagem do corpo e os signos não verbais (Ortega Carmona, A.,1993) (GUIMARÃES, 2009, p.4, grifos do autor)

Palavra originária do grego *kinésis*, a cinésica, refere-se ao movimento do corpo e da alma como um estudo da linguagem não-verbal. A cinésica inclui todos os gestos e mímicas utilizadas como signos da comunicação, seja em si mesmos ou sobrepostos à linguagem articulada (Guimarães, 2009, p. 8). O estudioso norte-americano R. L. Birdwhistell, em 1950, denominou como *kinesics* a ciência dos gestos corporais e mímicas faciais, “posteriormente desenvolvida como linguagem do corpo e relacionada pelos retóricos e teóricos da comunicação à voz” (Guimarães, 2009, p. 9).

Como definição de paralinguagem temos “o modo *como* se diz ou comunica algo, as qualidades da voz, a altura, o ritmo, a articulação, a dicção, pausas, variações de entoação ou traços supra-segmentais” (Trager, 1958 apud Guimarães, 2009, p.4, grifo nosso). Os elementos paralinguísticos constituem-se em:

1. Qualidades da voz (registro, altura, ritmo, tempo, aspectos de dicção, articulação, entoação ou traços supra-segmentais, ressonância, o controle da glote e labialização);
2. Vocalizações que classificam-se em: a) os caracterizadores vocais (sorriso, suspiro, bocejo, rouquidão) e b) qualificadores vocais: intensidade da voz (forte ou suave), altura (aguda ou grave). O encadeamento das palavras (o arrastar ou não do discurso);
3. Segregadores Vocais: “hum”, “m-hmm”, “uhnhun”, “ah”, “uh”, também

³¹ Na área da Estilística, os recursos fonológicos supra-segmentais, ou prosodemas, são traços como duração, tom e intensidade, os segmentais são os fonemas em si. Disponível em : https://books.google.com.br/books?id=xRyirTXCWMC&pg=PA82&lpg=PA82&dq=tra%C3%A7os+supra+segmentais&source=bl&ots=iYaljLQejf&sig=JrVQO84HPXgSA-fXOjwSz6Tba0&hl=en&sa=X&ved=0ahUKewiMkb-66_jNAhXDlpAKHQ_XCZ4Q6AEIQTAE#v=onepage&q=tra%C3%A7os%20supra%20segmentais&f=false Acesso em: 16 jul.2016.

denominados como pausas preenchidas³² (TRAGER, 1958 apud GUIMARÃES, 2009: 9-10).

Encontramos esses três potentes elementos paralinguísticos no registro do discurso de uma senhora russa Valentina Nikolaevna³³. Mesmo sem entendermos sequer uma palavra de seu idioma, percebemos que se trata de um discurso de revolta e afronta, não somente pela ênfase da linguagem gestual, mas também na qualidade da voz: o uso de diferentes registros, em dinâmicas também variáveis, de acordo com a emoção que lhe mobiliza. Identificamos uma voz que passa do choro (tendo como caracterizador o suspiro, resultando numa voz soprosa, leve e aguda) à força da voz indignada, empregando uma intensidade maior num registro mais grave (uso dos qualificadores vocais). Outro ponto importante de expressividade onde ressaltam os elementos paralinguísticos, trata-se do encadeamento do discurso, que obedece à clareza do pensamento e raciocínio lógico da Sra. Valia (que tornou-se um fenômeno do *Youtube* na Rússia, o que se pode constatar *online*). Consultamos a professora russa Elena Constantinovna Gassionok, radicada no Rio de Janeiro há mais de vinte anos, para sabermos do que se tratava o tema de sua fala. Em mensagem de texto enviada em 20 de julho de 2017 via *messenger* do *Facebook*, ela nos explica: “Boa tarde Dorian. Essa nossa [sic] babá Valia. Ela fala sobre políticos que fazem mal para o povo. Ela compara o povo russo com o pintor que cortaram os braços e depois deram pincéis e tintas para pintar. Fala com dor pelos outros”.

2.3.4 O Discurso Não-Semântico

*A elocução expressiva e que supera o vulgar é a que utiliza termos exóticos.
Entendo por exótico os termos dialetais,
as metáforas, as ampliações e tudo o que foge do padrão
(ARISTÓTELES, Poética)³⁴*

³² Pausas preenchidas são um tipo de disfluência. “As disfluências ocorrem por causa de “falhas” no *parser*, ou seja, no processador da linguagem. Durante o *parsing*, que é o “processo pelo qual o cérebro humano, ou uma máquina, atribui uma estrutura sintática a uma seqüência de palavras” (FERREIRA & BAILEY, 2004), o *parser* encontra um problema de processamento, que é caracterizado por pausas, repetições, etc. Existem diversos tipos de disfluências. As identificadas neste trabalho foram: *Pausa Preenchida; Pausa Vazia; Alongamento; Correção / Truncamento e Repetição.*” Disponível em: <http://www.sosestudante.com/letras/disfluencia.html>
Acesso em: 16 jul.2016.

³³ Discurso da Sra. Valentina Nikolaevna. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-ko5Amcf0fM> Acesso em 15.jul.2017

³⁴ Aristóteles (384-322 a. C.) Poética; tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. 1ª edição, 1ª reimpressão 2014. São Paulo: EDIPRO, 2011.

Sustentados pelos conceitos que já expusemos até este tópico, podemos qualificar o termo Não-Semântico não como uma ausência de significado mas sim por uma negação da necessidade de se extrair um significado. Partindo dessa premissa, então o DNS, o Discurso Não-Semântico é compreendido e justificado como aquele que não necessita abraçar um significado unívoco e sim, aquele que orbita e permite a abrangência de uma multiplicidade de interpretações, e portanto, de significações. Mas é possível mapear a origem do DNS? Quais as principais características que norteiam essa qualidade de discurso?

De acordo com Aristóteles:

A elocução expressiva e que supera o vulgar é a que utiliza termos exóticos. Entendo por exótico os termos dialetais, as metáforas, as ampliações e tudo o que foge do padrão. Entretanto, se a composição for inteiramente nessa linha, resultará num enigma ou barbarismo, enigma se houver predominância de metáforas, barbarismo se a predominância for de termos dialetais. De fato, a ideia do enigma é expressar o real associando termos cuja combinação, na verdade, é impossível (...) O desvio dos termos padrões e da linguagem corrente criará uma impressão que escapa do prosaico, enquanto a presença de algumas formas usuais preservará a clareza (ARISTÓTELES, Poética).³⁵

Pinheiro (2015, p. 177-9) explana que a elocução clara e não vulgar distinguida por Aristóteles “está associada ao uso ordinário da língua (*idiotikón*) e ao uso dos ‘nomes correntes’ (*kyrión onomátōn*). Em oposição, há a elocução não habitual e respeitável (*semné*), associada ao uso dos termos ‘inabituais’ (*xenikón*)”. Pinheiro opta pela tradução do termo grego *xenikón* como inabitual, o qual Bini (2014) traduz por exótico. Segundo Pinheiro (2015) o que Aristóteles propõe é um meio-termo:

uma possibilidade de mistura entre o uso habitual da língua, responsável pela clareza do texto, e o uso não vulgar (*mé tapeiné*) e respeitável (*semné*) da elocução. A elocução constituída apenas de termos correntes pode ser vulgar, enquanto que a elocução que faz uso exagerado dos termos inabituais pode gerar *barbarismos* e *enigmas* (PINHEIRO, 2015, p. 179, grifos nossos).

No capítulo “Interpretação e História” de seu livro “Interpretação e Superinterpretação” Umberto Eco (2005) nos fornece razões históricas que envolvem o uso desses termos: exótico, barbarismos e enigmas. Voltamos então ao início deste nosso capítulo em que evocamos o enigma da esfinge de Delfos, a qual formulava sua

³⁵ Aqui o termo grego *xenikón*, estrangeiro, segundo a nota do tradutor Edson Bini em A Poética, tomo 22, página 81,. Vide Referências bibliográficas.

pergunta aos que passavam por intermédio de uma metáfora. De acordo com o pensamento da doutrina hermética do século II —que buscava uma verdade que não se conhecia— admitia-se, contudo, que o que se possuía eram muitos livros. Partia-se do princípio que a verdade se encontrava nos livros, mas que cada um deles continha uma centelha de verdade, portanto serviriam para confirmar-se mutuamente. Acreditava-se ser possível que muitas coisas fossem verdadeiras ao mesmo tempo, mesmo que se contradissem. “Mas se os livros falam a verdade, mesmo quando se contradizem, então cada uma de suas palavras deve ser uma alusão, uma alegoria. Estão dizendo algo diferente do que parecem dizer” (ECO, 2005, p.35). O teórico explica que cada um desses livros é passível de conter uma mensagem que nenhum deles jamais será capaz de revelar isoladamente. Para se poder compreender a mensagem misteriosa —ou o enigma— contido nos livros, “era necessário procurar uma revelação além da fala humana, uma revelação que viria anunciada pela própria divindade, usando o veículo da visão, do sonho ou do oráculo”. E esclarece:

Mas tal revelação sem precedentes, nunca ouvida antes, teria de falar de um deus ainda desconhecido e de uma verdade ainda secreta. O conhecimento secreto é o conhecimento profundo (porque só o que se encontra sob a superfície pode se manter desconhecido por muito tempo). Assim a verdade passa a identificar-se com *o que não é dito* ou com *o que é dito de forma obscura* e deve ser compreendido *além* ou *sob a superfície* de um texto. Os deuses falam (hoje diríamos o Ser fala) através de mensagens hieroglíficas e enigmáticas (ECO, 2005, p.35, grifo nosso).

Acreditamos que o DNS contenha essas qualidades do que não é dito ou do que é dito de forma obscura, e que se o significado desse discurso necessite realmente ser investigado ou revelado, a resposta pode estar além ou sob a superfície do discurso configurado em texto, tal como uma sequência elocutória de palavras, vindas de idiomas naturais ou inventados.

Mas o raciocínio de Eco (2005) continua ao afirmar que “a busca de uma verdade diferente nasceu de uma desconfiança da herança grega clássica” e deve ser encontrada “entre os resíduos de civilizações que os pais do racionalismo grego ignoraram”, como se a verdade fosse algo que tivéssemos vivido desde o começo dos tempos, entretanto nós a esquecemos. E “se a esquecemos, então alguém deve tê-la salvo para nós, e deve ser alguém cujas palavras não conseguimos mais entender”. E conclui que, esse conhecimento, portanto, deve ser exótico. Citando Jung, Eco explica que “só os símbolos exóticos são capazes de manter uma aura de sacralidade” porque

quando uma imagem divina se torna demasiadamente familiar para nós, perdendo o seu mistério, sentimos a necessidade de nos voltar para imagens de outras civilizações (ECO, 2005, p.36). No século II “esse conhecimento secreto estaria nas mãos dos druidas, dos sacerdotes celtas ou dos sábios do Oriente que falavam línguas incompreensíveis”. E dando sequência à explicação:

O racionalismo clássico identificava os bárbaros como aqueles que nem sequer conseguiam falar corretamente (esta é a verdadeira etimologia de *bárbaro* —o que gagueja). Agora, invertendo as coisas, é a suposta gagueira do estrangeiro que se transforma na língua sagrada, cheia de promessas e revelações silenciosas. Enquanto para o racionalismo grego uma coisa era verdade quando podia ser explicada, uma coisa verdadeira era agora principalmente algo que não podia ser explicado (ECO, 2005, p. 36, grifo do autor).

Mas de que modo esse raciocínio de Eco (2005), ao nos explicar a origem da busca pela verdade através do pensamento hermético —passando pela compreensão etimológica das palavras bárbaro e exótico— afeta a nossa investigação do DNS?

Justamente porque no DNS a interpretação é indefinida, não há necessariamente uma busca pelo significado, onde haveria uma interpretação única e absoluta. E, por outro lado, se alude ao barbarismo, ao estranho ou ao exótico, que é material para a “revelação”. A busca pela verdade ou pela identificação torna-se inexplicável, ou melhor, inatingível. Eco expõe a lógica do hermetismo em oposição ao pensamento cristão neoplatônico:

O pensamento cristão neoplatônico tentará explicar que não podemos definir Deus em termos muito precisos por causa da inadequação de nossa língua. O pensamento hermético afirma que nossa língua, quanto mais é ambígua e polivalente, e quanto mais usa símbolos e metáforas, tanto mais é particularmente adequada para nomear a Unidade onde ocorre a coincidência dos opostos. Mas, onde a coincidência dos opostos triunfa, o princípio de identidade entra em colapso. *Tout se tient*.³⁶ Consequentemente, a interpretação é indefinida. A tentativa de procurar um significado final inatingível leva à aceitação de uma interminável oscilação ou *deslocamento do significado* (ECO, 2005, p. 37, grifo nosso).

O modelo hermético trata do reconhecimento da “ideia do contínuo deslocamento do significado” e, paradoxalmente, como afirma Eco (2005, p. 40), contribui “para o nascimento de seu novo adversário, o racionalismo científico moderno”. O novo irracionalismo hermético circula e oscila, “por um lado entre místicos e alquimistas e, por outro, entre poetas e filósofos, de Goethe a Gérard de

³⁶ Tudo se encaixa (tradução nossa).

Nerval e Yeats, de Schelling a Franz Von Baader, de Heidegger a Jung” (ECO, 2005, p. 40). Temos que o DNS absorve essa ideia do deslocamento do significado, como um constante movimento ou mutação e não como uma ausência de sentido ou negação da existência de um sentido, adotando aqui a ideia hermética expressa na máxima de Paul Valéry: “*Il n’y a pas de vrai sens d’un texte*” (VALÉRY apud ECO, 2005, p. 40).³⁷

2.4 Eletrovocal: origens do termo

*Moulding the sonic plasma
is the bread and butter of
electroacoustic art. Sounds are energized,
expanded and compressed,
blown apart, cut up, regrouped,
granulated, filtered, sprinkled through
sieves. Purists, notably the pioneers
of elektronische Musik,
played down suggestions of
any extra-musical meaning, arguing that
a sonic construct
should function on its own (STEINITZ, 2003)³⁸*

Nosso primeiro contato com o termo música eletrovocal partiu dos textos da musicóloga holandesa Hannah Bosma, interessada em pesquisar gênero dentro do contexto da música eletroacústica e seus intérpretes vocais. Bosma é autora de um artigo sobre a voz da artista pop Madonna e também, por exemplo, de um artigo em que discute a autorialidade dos “textos sonoros autorais” (*authoritative sound texts*) através da música de Luciano Berio e sua parceria não-reconhecida publicamente, segundo Bosma (1996, p. 1), a mezzo-soprano Cathy Berberian, intérprete-criadora de suas obras eletrovocais mais icônicas: *Thema* e *Visage*³⁹. Esse texto intitulado “*Who creates electro-vocal music? (authors, composers, vocalists and gender)*” data de 1996. Em artigo de 2014, publicado nos anais da *Electroacoustic Music Studies Network Conference* —sob o tema geral “Música Eletroacústica além da Performance”, realizado

³⁷ O verdadeiro sentido de um texto não existe (tradução nossa). Ambroise Paul Toussaint Jules Valéry (1871-1945), filósofo, escritor e poeta francês da escola simbolista. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/biografias/paul-valery.htm> Acesso em 04.jul.2017

³⁸ Moldar o plasma sonoro é o pão com manteiga da arte eletroacústica. Sons são energizados, expandidos e comprimidos, desintegrados em separado, cortados, reagrupados, granulados, filtrados, pulverizados através de peneiras. Puristas, notavelmente os pioneiros da música *elektronische* [de Colônia, Alemanha: Stockhausen e Eimert], subestimaram as sugestões de um sentido extra-musical, argumentando que um constructo sônico deve funcionar por si próprio.

³⁹ Para um aprofundamento deste tema vide o capítulo 1, *O Intérprete Contemporâneo*, especificamente o tópico 1.2.2 sobre Autorialidade em MENDES, 2010.

em Berlim—, Bosma (2014) afirma seu interesse em pesquisar sobre a música eletrovocal, a partir da voz: “na minha pesquisa sobre música eletrovocal a voz é um porto de entrada para discutir gênero na música eletroacústica” (BOSMA, 2014, p.1).⁴⁰

O termo também aparece no título de outro artigo da autora, publicado pela Organized Sound, em 2003: “*Bodies of evidence, singing cyborgs and other gender issues in electrovocal music*”. Bosma (2014, p. 6) comenta e lista os sub-gêneros dentro do âmbito da música eletroacústica que, segundo a pesquisadora, funciona como um termo geral dessas formas ou sub-gêneros, nominando-os: música eletroacústica, *computer music*, música acusmática, música concreta, *tape music*, arte radiofônica, arte sonora, paisagem sonora⁴¹. Todas essas formas estariam implicadas como um corpo composicional (*body of compositions*) da área.

2.4.1 A Música Eletrovocal

*Assim desde quando a voz é introduzida
na música eletroacústica—a
voz com sua habilidade de comunicar
não só através da linguagem mas também
através do tom de voz, inflexão, etc, e,
acima de tudo pela virtude de sua última
inseparabilidade do sistema nervoso humano—
a situação tornou-se infinitamente
mais complexa (CAUSTON, 1995, p. 17)⁴²*

Em seu livro *Singing the Body Electric: The Human Voice and Sound Technology* Miriama Young (2015) lista, num apêndice, um total de 523 obras eletrovocais, datadas a partir de 1948 —*Étude Pathétique* e *Étude aux Chemins de Fer*, de Pierre Schaeffer (1910-1995), sem deixar de mencionar, obviamente *Symphonie Pour um Homme Seul* (1950) da parceria de Schaeffer com Pierre Henry (1927-2017)— até o ano de 2014 com a obra *20th Century Gold* de Girilal Baars⁴³. Kurt Schwitters e sua

⁴⁰ “in my research on electro-vocal music, voice is an entry point to discuss gender in electroacoustic music” Disponível em: http://www.ems-network.org/IMG/pdf EMS14_bosma.pdf Acesso em 17.jul.2017

⁴¹ Não se costuma traduzir *computer music* e *tape music*.

⁴² “Thus when the voice is introduced into electroacoustic music —the voice with its ability to communicate not only through language but also through tone of voice, inflection, etc., and above all by virtue of its ultimate inseparability from the human nervous system— the situation becomes infinitely more complex”

⁴³ Encontramos um documentário *online* onde o instrumentista e compositor russo — nascido em Moscou, de pais de origem holandesa e hindu— discorre sobre seu trabalho e criações, ele mesmo um

Ursonate (1922-32)⁴⁴ também consta da lista, embora saibamos que se trata do gênero poesia sonora e não propriamente, música eletrovocal. A diferença imediata é que a performance de *Ursonate*, não necessariamente requer amplificação, sendo que todas as outras são concebidas e idealizadas através da amplificação do material vocal e suas transformações em processo.

Na compilação feita por Young, Luciano Berio figura com duas obras *Thema: Ommaggio a Joyce* (1958) e *Visage* (1961), obras realmente significativas para a música eletrovocal, sendo que vamos analisar *Visage* no segundo capítulo desta tese, assim como *A-Ronne*, que não figura na lista da autora. Leo Kupper é citado na lista por seu trabalho no álbum *Digital Voices* (2012) que também comentaremos no terceiro capítulo desta tese. Trevor Wishart recebe 13 inserções de obras de sua autoria desde *Machine: An Electronically Preserved Dream* (1970) passando por *Red Bird* (1977), *Vox Cycle* (1990), *Globalalia* (2003-04) e *Encounters in the Republic of Heaven* (2011). Com exceção da primeira, as obras do autor serão comentadas no quarto capítulo, sendo *Vox 3*— pertencente ao *Vox Cycle*— nossa obra escolhida para análise do DNS dentro da poética de Wishart. O compositor é entrevistado por Young, sob o título de Voice I, como parte do capítulo 1.

Constatamos que o critério adotado por Young mistura artistas do mundo pop/rock/ eletrônico como, por exemplo, Björk (que figura com 4 álbuns), o grupo alemão Kraftwerk (pioneiros como som eletrônico: *Trans-Europe Express*, de 1977 e *Die Mensch-Machine*, de 1978), a banda Gorillaz (com *Demon Days* de 2005), a banda de pop/rock Radiohead (com 4 álbuns). Notamos a ausência de compositores latino-americanos, embora o brasileiro Eduardo Reck Miranda (1963-) —gaúcho de Porto Alegre— radicado no Reino Unido, como professor de *computer music* na Universidade de Plymouth e conhecido por sua pesquisa em síntese do trato vocal, receba 12 inserções, finalizando com *Sacra Conversazione*, Opus 1, 2 e 3, de 2002, 2007 e 2009, respectivamente. Assim como Wishart, Miranda é entrevistado por Young que dedica o

performer vocal, como podemos ver em outros links de obras e *performances* no youtube, ao digitar seu nome. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QiMUp8nvN5o> Neste link o site do compositor: <http://www.girilal.com/index2.html> A obra *20th Century God* pode ser escutada em <https://soundcloud.com/girilal>

Acesso em 18.jul.2017

⁴⁴ Vide a interpretação de Jaap Blonk para a *Ursonate*, um dos maiores intérpretes de poesia sonora. Nesta *performance* há a inclusão de um artista visual que vai gerando, sincronicamente e em tempo real (por videografismos) o texto da *Ursonate*, feito de memória por Blonk. Não há como afirmar que a voz de Blonk está amplificada, por certo está, mas não temos como checar essa informação e também isto depende do tamanho do espaço cênico considerando o número de espectadores (teatro ou auditório). Buscar nota de página 2 dentro do tópico 1.1.2.

título Voice IV, inserido no quarto capítulo de seu livro à investigação do processo de suas criações eletrovocais, baseado em suas pesquisas em Inteligência Artificial (AI). Esclarecemos que as obras que analisaremos nos capítulos subseqüentes, todas elas, referem-se à voz eletrovocal produzida por voz humana e, a partir desse material, eventualmente transformado. Não se trata aqui de um juízo de valor, mas de uma posição frente aos resultados da *performance* vocal humana, até o momento, neste século XXI, inigualável em sua multiplicidade e riqueza à vozes geradas digitalmente. De certa maneira, compartilhando desta posição, manifesta-se El Haouli (2002):

Nada mais fantasmagórico do que ouvir as vozes ‘computadorizadas’ de seres humanos ávidos por ofícios desumanizadores. Uma vocalidade esterilizada faz par com uma audição em redoma, na circularidade da repetição (EL HAOU LI, 2002, p.74).⁴⁵

Young refere-se aos compositores de música eletrovocal nominando-os com o próprio termo: “estes compositores eletrovocais mostram algo de uma miríade de possíveis abordagens em relação ao meio” (YOUNG, 2015, p. 8).⁴⁶

2.5 A Voz amplificada

*Aquele especial momento quando
a voz foi pela primeira vez inscrita no
corpo do fonógrafo se tornou
um ponto de partida
para avaliar as modulações,
deslocamentos, descorporificações e
re-corporificações da voz humana mediada
através dos séculos
vinte e vinte e um (YOUNG, 2015, p.1⁴⁷)*

Para compreender a música eletrovocal é preciso atingir as questões que

⁴⁵ Para um aprofundamento sobre as questões de síntese instrumental e vocal, consultar: HOLMES, Bryan. *Spectromorfologia na Música Instrumental*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Letras e Artes. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) Disponível em: <file:///D:/Dori/Pos-UNIRIO/165%20-%20UNIRIO%20PPGM%20Dissertacao%20Bryan%20Holmes.pdf> e ISHIZAKI, Bruno Yukio Meireles – A Transmutação na Escrita Instrumental e Vocal. 2014. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: file:///D:/Dori/Pos-UNIRIO/Ishisaki_BrunoYukio_Transmutacao%20na%20escrita%20instrumental%20e%20vocal_Mestrado_Unicamp.pdf Acesso em 30.mar.2018.

⁴⁶ “these electro-vocal composers show some of the myriad of possible approaches to the medium”

⁴⁷ “That special moment when the voice was first inscribed onto the body of the phonograph becomes a point of departure for assessing the modulations, displacement, disembodiment, and re-embodiment of the mediated human voice through the twentieth and twenty-first centuries”

envolvem os processos de inter-relação entre voz humana e tecnologia. Do fonógrafo, passando pela fita magnética até os *samples* digitais tivemos momentos específicos na história da voz gravada e transformada eletronicamente. Young (2015, p.1) observa como se dão esses requisitos aos novos meios de escutar⁴⁸ “o corpo real e imaginado enquanto é mediado na máquina”⁴⁹. Aqui, entendemos por máquina, não somente o computador que através de *softwares* específicos realiza os processamentos do material gravado, mas também o microfone que captura os sons produzidos vocalmente. Podemos listar, de acordo com Young (2015, p.1), as ações da máquina, ou melhor, da tecnologia sobre a voz impondo sobre a mesma qualificações ou, se é possível assim dizer, instâncias tecnológicas do material vocal:

1. voz capturada;
2. voz transformada;
3. voz *mediada*;
4. voz *sampleada*;
5. voz mecânica;
6. voz metamorfoseada tecnologicamente.

Segundo Young, sua abordagem se configura “através da experiência do ouvinte de uma voz descorporificada inerentemente, [onde] o texto convida a novas formas de ouvir uma suposta ‘autenticidade’ ou uma revelada artificialidade na inscrição do material” (YOUNG, 2015, p.1)⁵⁰. Por certo, não há como enganar-se ao escutar uma voz artificial nascida de processos digitais.

Mas esse também é um fenômeno de duas vias, pois o inverso pode ocorrer, por exemplo: situações em que seres humanos imitam os traços sonoros das máquinas. Os grupos vocais de *beatbox*⁵¹ são uma amostra dessa capacidade de *mímēsis* “às avessas”.

⁴⁸ Abrir um tópico específico sobre a ESCUTA como ciência extrapolaria o corpo teórico desta tese. Limitar-nos-emos aqui a comentar sobre a Escuta e suas implicações diretamente relacionadas à voz amplificada e à música eletrovocal. Os capítulos subseqüentes onde analisaremos as obras contêm as análises aurais das mesmas, referenciadas nas notações das partituras, com exceção, obviamente, das obras acusmáticas.

⁴⁹ “*the real and the imagined body as it is mediated in the machine*”

⁵⁰ “*Trough the listener’s experience of the inherently disembodied voice, the text invites new ways to hear a presumed ‘authenticity’ or a revealed artificiality in the material inscription*”

⁵¹ Exemplos de *performers* especialistas e premiados de *beatbox*. Disponível em: Thom Thum (Sydney-Austrália): <https://www.youtube.com/watch?v=GNZBSZD16cY>

Campeão mundial de *beatbox* 2012: <https://www.youtube.com/watch?v=jXbSA-rIVpc> Os 3 melhores *beatboxers* do mundo 2016/2017: <https://www.youtube.com/watch?v=SsRF402hluQ>

Filha e pai em batalha de *beatbox*: <https://www.youtube.com/watch?v=b-Ud5WeJYk> Acesso em: 21.jul.2017

No caso, os indivíduos não mais se interessam em imitar a natureza, um modelo de perfeição dado à sua criação divina, mas sim a natureza maquínica, uma criação humana, portanto passível de falhas e defeitos, mas não por isso menos expressiva. Nos exemplos (vide nota de pé de página 40) de *performances* de campeões de torneios de *beatbox* pelo mundo, podemos escutar distorções de todo o tipo, do registro grave até o agudo, *mímēsis* de avanços e reversões (o gestual de *scratch* dos DJ's que forçam o mecanismo do 'prato' do vinil), sons seqüenciados, em repetição, como se a máquina tivesse "engasgado", além de uma infinidade rítmica de sons percussivos dos mais variados timbres. Alguns usam o microfone de bastão, mas muitos estão com a captação de áudio via microfone sem fio, acoplado à roupa ou instalados no próprio ambiente. Na *performance* de Thom Thum (vide *link* na nota de pé de página 40) o microfone é levado ao pescoço (na altura da cartilagem tireóidea, o 'pomo de Adão') para que capte a sonoridade da manobra laríngea —resultando num som valvular— realizada pelo *beatboxer*.

Uma particularidade do discurso desses *performers* que pode ser observada no *link* dos três melhores *beatboxers* do mundo (2016/2017), é o evidenciamento do som da respiração (inspiração e expiração) e também a incorporação de sons de vozes ou canções *pop* conhecidas (num exercício de intertextualidade) —o *performer* chinês Daichi que insere *Billie Jean* de Michael Jackson—, mesclando partes humanas com maquínicas numa patente demonstração de virtuosismo.

E o que diria Monteverdi ao escutar esses sons maquínicos e respiratórios como a atestar a capacidade de dar voz aos ventos? Estamos diante de uma *não-voz*? A voz maquínica é abstrata e *não sente*? A *mímēsis* maquínica, ferramenta da arte desses *performers*, não se importa com o afeto, entretanto, possui um discurso que se configura dentro da semanticidade da identificação —por parte dos ouvintes e do próprio repertório de gestos dos *beatboxers*— dos gestos característicos da própria máquina. Esse, nos parece, o principal sentido desse discurso. Entender qual é a ação maquínica correspondente ao ruído produzido pela voz é tão excitante quanto obrigar-se a acreditar que realmente é uma voz humana emitindo tais sons.

Os *beatboxers* ao revelarem a voz humana e seu alento (a necessidade de nutrir-se com o oxigênio e dominar o fôlego) entre um gesto e outro, além de atestarem sua *expertise* evidenciam a conexão entre voz e tecnologia, como se o ponto de encontro fosse o próprio jogo de humanidade *versus* artificialidade. Tal jogo só é possível porque estamos diante da voz amplificada pelo microfone. A captação de sons tão sutis e, ao

mesmo tempo complexos, em sua superposição, ao serem amplificados, nos fornece a imensa gama de frequências e riqueza sonora dessas emissões. Na visão de Young:

Como conceitos abstratos, a ‘Voz’ e a Tecnologia’ incitam poesia e provocação —e devem ser lidos como antitéticos— a voz intrinsecamente biológica e orgânica; tecnologia eletrônica inerentemente sintética, mecânica, latente —um meio que requer a agência humana ou o *design* humano para ser ativado. Contudo, nós leremos o corpo como um tipo de máquina, e o mecanismo elaborado da voz humana é estendido através da interação com a tecnologia eletrônica (YOUNG, 2015, p. 5).⁵²

O poder que a voz humana possui, de atrair o ouvinte por sua materialidade nos remete a Roland Barthes, em seu ensaio “Music, Voice, Language” que observa o quanto a voz pode ser elusiva, imprecisa e ininteligível:

A voz humana é, de fato, o lugar (eidético⁵³) privilegiado da diferença: um lugar o qual escapa toda a ciência, lá não há ciência (fisiologia, história, estética, psicanálise) a qual exaura a voz: não importa o quanto você classifique e comente sobre música historicamente, sociologicamente, esteticamente, tecnicamente, existirá sempre um vestígio, um suplemento, um lapso, algo não-dito o qual designa a si mesmo: a voz”. (BARTHES, 1985, p. 279).⁵⁴

Partindo desse contexto fenomenológico, Don Ihde, em seu livro *Listening and Voice* descreve a ocorrência física de uma escuta através do corpo, “onde ouvidos são meramente um ponto focado de escuta e nós *sentimos* o som através da condução óssea e da vibração corporal” (IHDE apud YOUNG, 2015, p. 3, grifos do autor) ⁵⁵. Tal sensação procede à escuta da voz amplificada dos *beatboxers*, numa experiência de empatia física, “produzindo inerentemente uma relação cinestésica” (YOUNG, 2015, p. 3)⁵⁶. Tal como sugere Peter Sloterdijk, citado por Young (2015), no capítulo das Sereias

⁵² “As abstracts concepts, the ‘Voice’ and ‘Technology’ incite poetry and provocation —and they might be read as antithetical —the voice intrinsically biological and organic; electronic technology inherently synthetic, mechanical, latent —a medium that requires human agency or human design in order to be activated. However, we will read the body as a kind of machine, and the elaborate mechanism of the human voice is extended through interaction with electronic technology”

⁵³ As ciências das essências são ciências eidéticas que, por sua vez estão fundamentadas nas ciências das realizações (ou feitos), ou ciências dos fatos, em virtude da necessária participação de todo feito em sua essência. (EIDÉTICO- MORA, Ferrater. Jose Diccionario de Filosofia, Tomo I, pág. 503. 5ª edición. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964).

⁵⁴ “The human voice is, as a matter of fact, the privileged (eidetic) site of difference: a site which escapes all science, for there is no science (physiology, history, aesthetics, psychoanalysis) which exhausts the voice: no matter how much you classify and comment on music historically, sociologically, aesthetically, technically, there will always be a remainder, a supplement, a lapse, something non-spoken which designates itself: the voice”

⁵⁵ “where ears are merely a focal point for listening, and we feel sound, through bone conduction and bodily vibration”

⁵⁶ “(...) producing an inherently kinaesthetic relation.”

da Odisséia de Homero: “As cantoras fatais compõem suas canções dentro do ouvido do ouvinte; elas cantam através da laringe do outro” (SLOTTERDIJK apud YOUNG, 2015, p. 3).⁵⁷

Ainda, segundo Barthes: “(...) não existe voz humana a qual não é um objeto de desejo — ou de repulsão...Toda relação com a voz é necessariamente erótica (...)” (BARTHES, 1985, p. 280)⁵⁸. No terceiro capítulo, seção 4, confirmaremos esse pensamento barthesiano, a respeito do uso do microfone, no início das investigações de Kupper sobre a música eletrovocal.

2.6 O objeto-voz: A Voz e a Não-Voz

*A Voz é elusiva.
Uma vez eliminado tudo aquilo
que não é a voz em si —o corpo
que a abriga, as palavras que ela carrega,
as notas que ela canta, os traços
pelos quais ela define uma pessoa falando,
e os timbres que a colore, o que sobra?
Que objeto estranho,
que cama para arroubos poéticos
(CHION apud YOUNG, 2015, p.2)⁵⁹*

Como observa Chion, citado por Young (2015), a voz, dentro dessa linha de pensamento, assume a categoria de objeto. Essas características exclusivas e especiais da voz a tornam inefável, vaga, imprecisa, esquiva e ininteligível e, exatamente por abarcar essas qualidades, atraem o ouvinte para a sua materialidade e impelindo os compositores de música eletroacústica a trabalhar com o *objeto-voz*. Aqui, mais uma vez restabelecemos a conexão com a escuta, aliás, uma poética da escuta, tal qual nos propõe Susumo Shono, citado por El Haouli (2002):

Assim, uma poética da escuta não consiste no conhecimento da significação musical da obra-objeto nem na percepção única do objeto sonoro. Sua tarefa é estabelecer uma relação nova entre nós e o mundo

⁵⁷ “The fatal singers compose their songs in the ear of the listener; they sing through the larynx of the other”

⁵⁸ “there is no human voice which is not an object of desire —or of repulsion...Every relation to a voice is necessarily erotic (...)”

⁵⁹ “The Voice is elusive. Once you’ve eliminated everything that is not the voice itself —the body that houses it, the words it carries, the notes it sings, the traits by which it defines a speaking person, and the timbres that color it, what’s left? What strange object, what grist for poetic outpourings”. CHION, Michel. Audio-Vision: Sound on Screen. Tradução Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994. YOUNG (vide Referências Bibliográficas).

na experiência musical do objeto sonoro em si (SHONO apud EL HAOU LI, 2002, p. 40).

A voz, uma vez materializada, transita de objeto de desejo e de sensações carnis a *objeto-voz*, pleno em sua substância. El Haouli (2002) apresenta e discute vários conceitos pertinentes ao processo de investigação e análise da voz de Demetrio Stratos, sintetizando-a como a “voz-música”, a partir da perspectiva de uma nova forma de escuta. Temos então a “voz da Voz”, a “voz-enigma”, a “voz-instrumento”, a “voz não-objeto” (referência a Zumthor)⁶⁰, a “voz- abertura”, a “voz-origem”, a “voz-nômade”, a “voz-evento”, o “grão da voz” (referência a Barthes)⁶¹, o “grau zero da voz”, um “devir-voz”. A extraordinária complexidade da voz de Demetrio Stratos conduz a autora a percorrer todos esses conceitos, em busca não somente de uma compreensão das qualidades dessa voz em si, mas sim, da poética inaugurada por essa singular voz. E essa poética nos mostra uma nova vocalidade, que guarda semelhanças com a vocalidade que tentamos depreender do DNS da música eletrovocal. Na reflexão de El Haouli:

Poderíamos pensar numa vocalidade como excreção: vomitar ruídos que interfiram e que recoloquem a voz da Voz, uma emanção 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—passe a 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 emanção 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) (EL HAOU LI, 2002, p. 50).

A “voz da Voz” a que se refere El Haouli reúne um conjunto de emissões possíveis pela carnalidade das estruturas do aparelho fonador humano: sopro, canto, grito, ruídos e silêncio habitam e inscrevem essa vocalidade na poética de uma nova escuta.

Dorfles (1992) nos recompõe essa mesma atmosfera ao comentar sobre a analogia (e também no mesmo tópico sobre hermetismo e assintaticismo) no âmbito da

⁶⁰ ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poesia orale*. Paris: Seuil, 1983. EL HAOU LI (vide Referências Bibliográficas).

⁶¹ O conceito é formulado no ensaio *Music, Voice, Language* que citamos anteriormente. (vide Referências Bibliográficas).

poesia, instaurando uma “poética da ambigüidade”, através do raciocínio de Francesco Flora, citado por Dorfles (1992):

A técnica analógica entende a palavra como uma vibração atômica indefinida e refere a ela todo o valor do sentimento não esclarecido, mas deixado nessa sonolência por gosto físico. É uma relação de sensações imprecisas que desfruta daquela aproximação para ter uma mais nova e mais imprecisa sensação. (...) É arte, portanto de vida, não de poesia. É busca de arrepios, *não lírico conhecimento de afetos*. Prefere sons cansados e, diria eu, metafóricos, em que as palavras não dêem objetos, mas *acordes de objetos* distantes a ponto de ficarem ambíguos, porque nessa *ambigüidade* está o prazer (FLORA apud DORFLES, 1992, p. 192, grifos nossos).

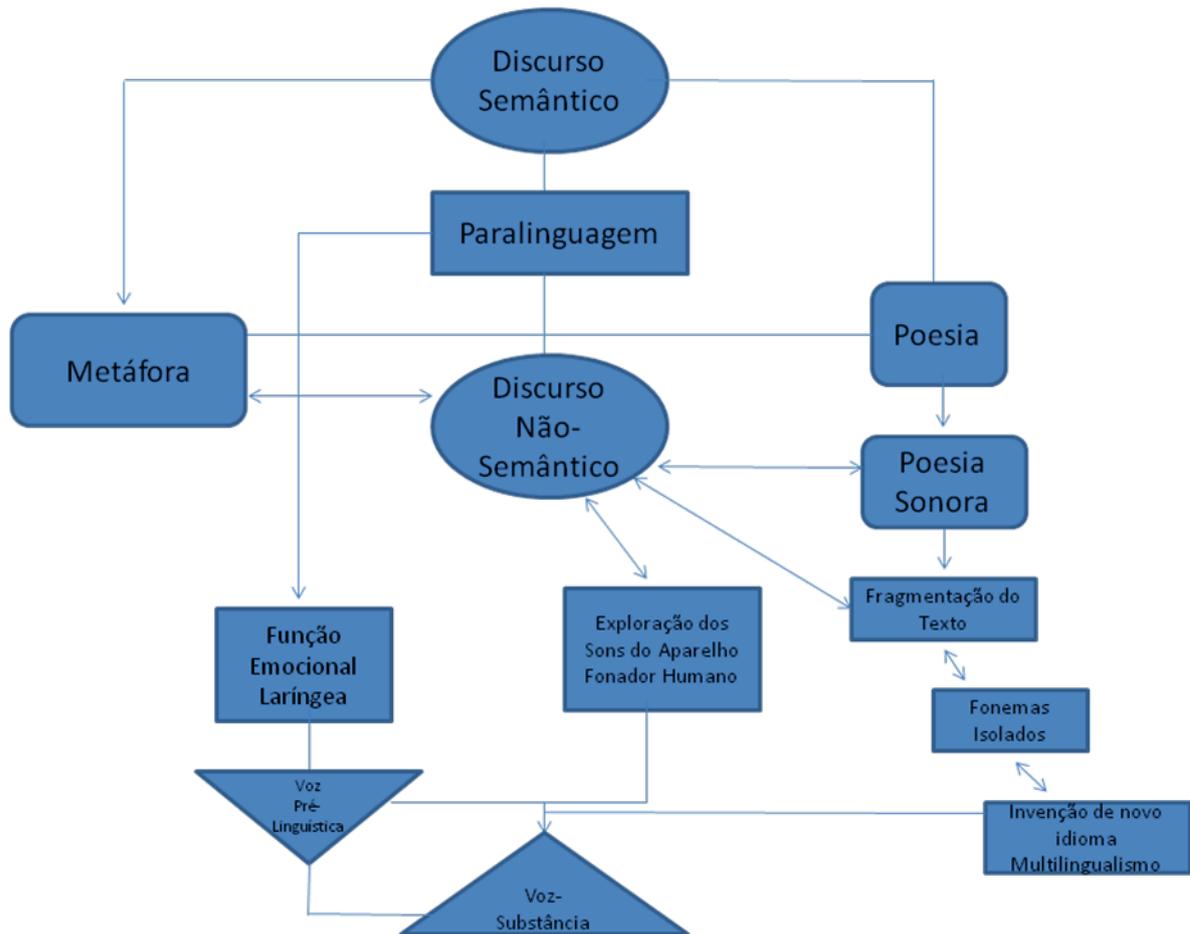
Depreendemos de nossos estudos, com a exposição conceitual desse primeiro capítulo que o DNS da música eletrovocal absorve ambas acepções do objeto voz: a Voz e a Não-Voz. E aqui recuperamos o conceito de ‘voz-substância’ que antecipamos no tópico **2.3 O Discurso** e que está contido na Voz e na Não-Voz, configurando essa poética da ambigüidade a que se refere Flora (1953). A “voz compreendida como sonoridade nua, despida de palavra”, “em sua condição fundante” como reconduz Chasin o pensamento aristotélico:

(...) Inarticulado pulsar sonoro que no dizer se consubstancia *in concreto*, mas que com ele não se confunde porque esfera distinta em ser e atributos. Então a interioridade, que em sua exteriorização anímica pressupõe a palavra, antes implica a voz. (...) O discurso é não o referir *com* a voz mas *pelas* afecções da voz. (CHASIN, 2009, p. 36, grifos do autor).

2.7 Considerações Finais

Elaboramos um Quadro Sinóptico na intenção de sintetizar parte dos conceitos expostos até aqui e que envolvem o DNS numa rede de conexões, permitindo uma maior compreensão de seus plurisentidos e configurações. Vemos abaixo o quadro 2 que mostra o Quadro Sinóptico que contextualiza o DNS:

Quadro 2 – Quadro Sinóptico contextualizando o DNS em suas conexões com o Discurso Semântico, a Paralinguagem até sua ligação com a *voz-substância*:



Fonte: autoria nossa.

Como nossa abordagem parte dos estudos sobre a origem das línguas, ou melhor, da linguagem humana, o DNS aparece diretamente ligado ao Discurso Semântico, aquele normatizado e regulado por padrões estabelecidos por cada cultura e cada idioma. Esta direta relação nos mostra que o DNS estará sempre em relação ao Discurso Semântico, não de forma hierárquica —trata-se de um esquema, uma forma de sintetizar e organizar os conceitos e áreas de conhecimento—, e também não como sua negação, e sim como um facilitador de múltiplos sentidos, a partir de seu fruidor e também das várias escutas que poderão advir do mesmo discurso, no caso, por exemplo, da escuta de uma obra gravada em suporte.

Entre o DNS e o Discurso Semântico, temos a paralinguagem como um recurso indissociável da expressão humana, e que nos fornece, por exemplo, parâmetros para

intuir sobre o possível significado de um idioma por nós desconhecido. Ladeando o DNS temos a metáfora e a poesia. A metáfora relaciona-se com a arte, a imaginação, a criação de um símbolo ou de uma imagem, funções também pertinentes à poesia em sua ação de ampliar o sentido de palavras, transformando-as e fornecendo-nos cenas e imagens. Por esse motivo metáfora e poesia figuram conectadas no esquema. Como vimos nesse capítulo de fundamentação, a metáfora coaduna-se com o DNS por tratar-se de uma livre expressão humana, distanciada da racionalidade, alimentada pelas paixões, pelos afetos.

A partir da paralinguagem temos as ações da função emocional laríngea, válvula —em sua função primordial—capaz de provocar suspiros, gemidos, riso, choro e expressões a um nível máximo emocional de dor, como um grito visceral. Da função emocional laríngea depreendemos a voz pré-linguística que, como um exemplo imediato configura-se a voz do bebê, rica em sons, ruídos e interjeições. Um DNS, em sua tentativa de expressão e comunicação de múltiplas sensações vividas e percebidas.

Voltando à poesia, temos o desdobramento da poesia sonora que, ao subverter o uso sintático da palavra, em sua normatização convencional, transcende o sentido, através da fragmentação do texto, da decomposição silábica, do uso de fonemas isolados, da invenção de um novo idioma ou do uso do multilinguismo (combinação de fonemas de vários idiomas dando origem a um outro), e até mesmo de uma nova ordenação gráfica desses elementos na página impressa. Facilmente melhor assimilamos a visualidade de um poema sonoro do que a sua escuta, vide a *Ursonate* de Kurt Schwitters que anteriormente citamos (tópico 2.1.3 **A Esfinge de Tebas, Édipo e a linguagem como metáfora**). Percebemos que as perguntas lançadas nesse tópico permearão todo o texto desta tese como reverberações de nossa reflexão. De imediato extraímos que o DNS de que tratamos não é aquele com ausência de significado mas com viabilidade de plurisentidos. O Quadro Sinóptico nos fornece essa visão.

O DNS conecta-se com a voz-substância através da exploração dos sons das estruturas do aparelho fonador humano. Uma busca artística, ou melhor, uma poética, interligada aos conceitos que sustentam a poesia sonora em sua derivação, por exemplo, ao multilinguismo, ou seja, a criação de uma expressão nova, alicerçada no assintaticismo de que nos fala Dorfles (1992), instalando uma “poética da ambigüidade”. A voz-substância absorve a Voz e a Não-Voz promovendo essa ambigüidade e fornecendo matéria para que a expressão humana se externalize através de sensações e emoções e não somente pela formulação de palavras.

Entraremos em contato com o potencial gerador, regenerador e criador de Luciano Berio (1925-2003), Leo Kupper (1935) e Trevor Wishart (1946), nos capítulos subseqüentes, desvendando como cada um dos compositores construiu e lidou com o Discurso Não-Semântico em sua música eletrovocal.

3 O DISCURSO NÃO-SEMÂNTICO em LUCIANO BERIO

(...) *limitar-nos-emos por ora a afirmar
que no jovem Berio habita o demônio da língua,
um demônio capaz, como aquele ao qual
se refere Sócrates, de nos empurrar
e de nos guiar pelos caminhos
do conhecimento, desvendando
o que já estava dentro
de nós mesmos.*
(RESTAGNO, 2016)⁶²

3.1 Introdução

Temos em Berio a maestria precursora da construção e da utilização do DNS em diversas obras de seu repertório composicional eletrovocal. Elegemos duas obras que nos parecem bastante representativas da multiplicidade de uso do DNS: *Visage* (1961) e *A-Ronne* (1974-1975). Trata-se de duas obras que, respectivamente, mostram uma voz solista e oito vozes solistas amplificadas. A primeira como obra acusmática (a partir de material extraído da voz de Cathy Berberian) e a segunda como obra executada ao vivo, contudo, ambas concebidas como encomenda para a difusão em rádio, portanto obras radiofônicas.

Ao escutarmos *A-Ronne* evidenciou-se que o segmento do DNS que nos interessa é aquele que se origina dos gestos vocais cotidianos descontextualizados de sua função, resultando, na maioria das vezes, em paralinguagem (conceito exposto no capítulo 1). Para tal comprovação através da análise musical, como estratégia metodológica, isolaremos essa vocalidade específica de todo o material que advenha da desconstrução e decomposição fonêmica do texto. No caso de *A-Ronne*, esse recurso é amplamente utilizado por Berio como um procedimento de revelar e reverberar o texto de Edoardo Sanguineti (1930-2010)⁶³, pronunciado e cantado em combinações variadas de sobreposições e inversões, do início para o final e vice-versa, nas oito vozes, a saber: dois baixos, dois tenores, dois contraltos e dois sopranos. Nosso recorte terá como foco o estudo da utilização expressiva dessa vocalidade que se revela como um DNS, embora

⁶² Extraído de MENEZES, Flo (org.). Luciano Berio: Legado e Atualidade. São Paulo: Editora da Unesp Digital, 2015. In: *Retrato do artista quando jovem* (Restagno, 2015, p.18). Texto original: “Ritratto dell'artista da giovane”, in: Enzo Restagno (org.), *Berio - Autori Vari*. Turim: Edizioni di Torino, 1995, p.5-30. Tradução de Paola Baron e Flo Menezes.

⁶³ Reportagem de 18 de maio de 2010 sobre o falecimento de Sanguineti, poeta, escritor e acadêmico genovês. Disponível em: <http://www.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/2010/05/18/news/sanguineti-4162024/> Acesso em 06.ago.2016.

não destituído de significação e sentido e sim, por outro lado, como um discurso que promove uma escuta e uma compreensibilidade universal dado à sua carga de humanidade, ou melhor, em se tratando de Berio, uma carga de teatral-humanidade. Na reflexão de Meredith Monk em relação à sua própria criação:

O que faço em música é uma espécie de arqueologia da voz: gosto de explorar suas texturas, suas energias. Quando você lida com a voz, é como se você lidasse com toda a arqueologia do ser humano. Existem efeitos vocais que você encontra em quase todas as culturas: os golpes de epiglote⁶⁴, que é uma técnica vocal que eu uso muito, existem na música dos Bálcãs, na música africana e na asiática. A voz é uma linguagem universal. (MONK apud El HAOU LI, 2002, p. 101).

. No caso de nossa abordagem de *A-Ronne* —em relação ao que é exigido dos cantores-solistas—, muito mais do que o conteúdo semântico do texto⁶⁵, o que importa são os fatores paralinguísticos, pois “se atendermos ao contexto sócio-cultural, dialetal e individual, constatamos que o falante poderá encontrar-se exposto ao contato de diversas línguas, diversas variedades e diversos estilos” (COSERIU apud GUIMARÃES, 2009, p. 1).

Em se tratando de *A-Ronne*, como nosso objetivo é analisar a obra, antes de tudo como resultado sonoro e não *performático*, deixaremos de lado a relação de sobreposição dos gestos (elementos extralinguísticos) à linguagem articulada que salienta e investiga Guimarães. Contudo, a sonoridade que resulta dessa interação entre gestos e signos não verbais (elementos paralinguísticos) e a linguagem articulada (elementos linguísticos) se beneficia dessa correlação. A *performance* de *A-Ronne* pelo grupo L'Homme Armé (em maio de 2013, no Festival del Maggio Musicale Fiorentino, em Firenze, Itália) —da qual extraímos o áudio da obra para efeito da análise do DNS— comprova essa teoria.

3.2 O texto de *A-Ronne*

A trajetória de Edoardo Sanguineti (1930-2010), poeta e acadêmico italiano, assemelha-se a de Berio e Maderna em relação à música. Genovês, ele esteve ligado à

⁶⁴ A epiglote é uma das cartilagens laríngeas (num total de nove) que impede que o alimento ou líquidos desçam para o tubo da traqueia (provocando um engasgo), fechando, portanto, o tubo laríngeo (na altura da *glottis*) no decorrer do segundo tempo da deglutição.

⁶⁵ A poesia de Edoardo Sanguineti apresenta enunciados em italiano, francês, latim e alemão, por exemplo. Exporemos na íntegra o texto de *A-Ronne* no tópico 2.3, comentando as citações de vários autores como Dante, Barthes, Goethe e Lutero, entre outros.

chamada *Neovanguardia* da década de 60. Seu livro de estreia foi *Laborintus*⁶⁶, uma coletânea de poemas, em 1956, entretanto tornou-se mais conhecido quando juntou-se ao *Gruppo 63 (Novissimi)* que reunia outros poetas e escritores italianos como Nanni Balestrini, Aldo Palazzeschi, Elio Pagliarani, Giorgio Manganelli e Amalia Rosselli. A publicação, em 1961, de seu manifesto, em forma de uma seleção de poemas e ensaios desencadeou um considerável tumulto na crítica. Neste manifesto Sanguineti expressa sua opinião no polêmico ensaio *Poesia informale* onde atenta para a necessidade de

nos atirmos de cabeça no labirinto do irracionalismo e do formalismo, de fato dentro do anarquismo e da alienação de um Palus Putredinis⁶⁷, com a esperança de que...tendo passado por tudo isso, nós possamos emergir do outro lado não apenas com mãos sujas, mas com lama sobre nossos ombros também (SANGUINETI apud OSMOND-SMITH, 199, p.72).⁶⁸

O que atraiu Berio para a personalidade de Sanguineti foi “seu espírito de abertura, sua ideologia pós-brechtiniana, além de uma capacidade de criação, que o inscreveram no coração das formas teatrais mais experimentais” (DELIÈGE, 2003, p. 484)⁶⁹. A interlocução entre compositor e poeta permitiu a Berio encontrar a colaboração de não apenas um libretista comum, mas de “encontrar um escritor capaz não somente de acompanhar sua pesquisa, mas de compreender seus objetivos e de lhe sugerir constantemente as orientações em vista de uma realização expressada dentro de uma alta modernidade” (DELIÈGE, 2003, p. 485)⁷⁰.

Sanguineti e Berio começaram sua parceria artística em 1962. O compositor já admirava a obra do poeta e literato e o convidou para produzirem juntos *Passaggio* (1961-1962), obra considerada crucial para o desenvolvimento do “teatro de Berio” segundo David Osmond-Smith (1991). Na opinião de Deliège (2003) *Passaggio* e

⁶⁶ A ele seguiram-se muitos outros, como *Erotopaegnia* (1960), *Wirrwarr* (1972), *Due Ballate* (1984), *Novissimum Testamentum* (1986), *Corollario* (1997). Reuniu sua poesia no volume *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*. Disponível em: http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2010_05_01_archive.html?view=classic#! Acesso em: 20.nov.2016

⁶⁷ Pântano da Decadência ou Pântano da Podridão, nome que designa uma região da superfície da Lua, sendo o primeiro solo não-terrestre acessado, pela primeira vez, por um objeto humano, em 13 de setembro de 1959. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Palus_Putredinis Acesso em 20.nov.2016.

⁶⁸ “*throwing ourselves head-first into the labyrinth of irrationalism and formalism, indeed into a Palus Putredinis of anarchism and alienations, in the hope that... having come through all that, we could emerge at the other side not just with dirty hands, but with mud all over our shoulders too*”.

⁶⁹ “*son esprit d’ouverture, son idéologie postbrechtienne, doublée d’une capacité de création, l’inscrivant au coeur des formes théâtrales les plus expérimentales*”

⁷⁰ “*rencontrer un écrivain capable non seulement d’accompagner sa recherche, mais de comprendre ses objectifs et de lui suggérer constamment des orientations en vue d’une réalisation exprimée dans une très haute modernité*”

Laborintus II (1965)⁷¹ consagram a convergência ideológica e poética dos dois autores. *Passaggio* foi concebida para voz solo de soprano, um coro duplo de oito vozes dispostas lado a lado de um ensemble formado por mais de 25 instrumentos solistas⁷². A inovação consistia em dispor ao centro do palco a cantora que promulgava um simples roteiro: uma mulher capturada, interrogada e finalmente liberta, enquanto o coro de vozes pronunciava uma escala contraditória de respostas em diferentes idiomas. Textos diferentes, embora dramaticamente complementares eram cantados ou gritados simultaneamente. “Com estes recursos na mão, Berio foi capaz de contrair os contrapontos semânticos implícitos dos escritos prévios de Sanguineti em sincronicidade genuína” (OSMOND-SMITH, 1991, p.71)⁷³.

A primeira fase do poeta remonta aos anos 50, quando Sanguineti dedicou-se a estudar, assimilar e trazer novo fôlego “à radical tradição (e principalmente Anglo-Saxônica) que tivera na Itália pouca chance de se estabelecer” (OSMOND-SMITH, 1991, p.70)⁷⁴. Os poetas que o inspiraram foram Ezra Pound e T. S Eliot, este em sua fase inicial, e seu interesse pairava sobre o estilo que se desenvolvia

(...) empregando um fluxo contínuo de tempo e personagem, de estilos literários e coloquiais, e de diferentes idiomas para criar um contraponto de imagens feitas todas mais vívidas pelo *layout* do texto, e um altamente idiossincrático estilo de pontuação. (OSMOND-SMITH, 1991, p. 70).⁷⁵

Estas características estilísticas do prévio Sanguineti estarão presentes no texto de *A-Ronne* e se firmarão como um conjunto inspirador para a criação compositiva de Berio.

Sanguineti compôs a poesia de *A-Ronne* (1974) a partir de citações de vários autores como Dante⁷⁶, o Evangelho segundo São João, o Manifesto Comunista, o *Fausto* de Goethe e um ensaio de Barthes, dentre outros, apresentando enunciados em italiano, italiano arcaico, latim, francês, inglês e alemão, incluindo a primeira letra do

⁷¹ Obra que serviu à comemoração dos setecentos anos do nascimento de Dante.

⁷² Pode-se escutar este registro da obra completa (em *performance* ao vivo em Roma, em 1971), com quase 30 minutos de duração no seguinte link. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GyKMBiuZNBU> Acesso em 20.nov.2016.

⁷³ “*With these resources in hand, Berio was able to contract the implicit semantic counterpoints of Sanguineti’s earlier writing into genuine synchronicity.*”

⁷⁴ “*to a radical (and mainly Anglo-Saxon) tradition that had found little chance to take root in Italy during previous decades*”.

⁷⁵ “*(...) employing a continuous flux of tense and person, of literary and colloquial styles, and of different languages to create a counterpoint of images made all the more vivid by the layout of the text, and a highly idiosyncratic style of punctuation.*”

⁷⁶ Como acadêmico, Sanguineti especializou-se em Dante. Escreveu “*Realismo di Dante*” e “*Dante Reazionario*”. Ver nota de rodapé 63.

alfabeto hebraico⁷⁷.

Segue abaixo o texto completo e na sequência faremos a análise do texto segundo as citações. Utilizamos como referência os seguintes artigos: *Multiple layers of meaning(s) in Luciano Berio's A-Ronne* de Martin Feuillerac (2012) e *The "Theatre of the Ear"⁷⁸: Analyzing Berio's Musical Documentary A-Ronne* de Nina Horvath (2009).

A-Ronne (Edoardo Sanguineti)

I.

a: ah: ha: hamm: anfang:

in: in principio: nel mio

principio:

am: anfang: in my beginning:

ah: in principio erat

das wort: en arché en:

verbum: am anfang war: in principio

erat: der sinn: caro: nel mio principio: o logos: è la mia

carne:

am anfang war: in principio: die kraft:

die tat:

nel mio principio:

II.

nel mezzo: in medio:

nel mio mezzo: où commence?: nel mio corpo:

où commence le corps humain?

nel mezzo: nel mezzo del camino: nel mezzo

della mia carne:

car la bouche est le commencement:

nel mio principio:

è la mia bocca: parce qu'il y a opposition: paradigme:

⁷⁷ Martin Feuillerac expõe na íntegra o texto de Sanguineti e as citações, segundo Berio, no final de seu artigo "Multiple layer's of meaning(s) in Luciano Berio's *A-Ronne*". Vide Referências bibliográficas.

⁷⁸ Esta expressão é cunhada por Osmond-Smith (1991:90) no capítulo VII "O Teatro de Berio" em seu livro sobre o compositor: "Isto, combinado com sua complexa exploração de vozes e palavras feitas para um teatro do ouvido tão potente, que sua importação para o palco real foi somente possível quando uma certa sobriedade visual foi observada"/ "This, combined with his complex exploration of voices and words made for a theatre of the ear so potent, that its importation on to the real stage was possible only when a certain visual sobriety was observed."

la bouche:

l'anus:

in my beginning: aleph: is my end:

ein gespenst geht um:

III.

l'uomo ha un centro: qui est le sexe:

en méso en: le phallus:

nel mio centro è il mio corpo:

nel mio principio è la mia parola: nel mio

centro è la mia bocca: nella mia finne: am ende:

im my end: run: is my

beginning:

l'âme du mort sort par le pied:

par l'ânus: nella mia fine

war das wort:

in my end is my music:

ette: conne: ronne:

Neste primeiro contato com o texto ressalta aos olhos:

1. o significado do título (a que se refere?);
2. a utilização exclusiva de letras minúsculas;
3. a finalização de expressões e frases com o sinal de dois pontos (“uso idiossincrático de pontuação”, Horvath, 2009, p. 76)⁷⁹;
4. a mistura de idiomas para completar ou repercutir uma mesma ideia;
5. a espacialidade na diagramação do poema e a divisão em três estrofes;
6. a preocupação com a sonoridade e “qualidade aural das palavras” (Horvath, 2009, p. 76)⁸⁰ evidenciada no uso de aliterações ou repetição de fonemas, mesmo que em idiomas distintos e emprego de rimas.

⁷⁹ “*idiosyncratic use of punctuation*”, uma referência às observações sobre o estilo poético de Sanguineti feitas por Osmond-Smith (1991). Rever início deste tópico **O Texto de A-Ronne**.

⁸⁰ “*attention to the aural qualities of words*” . Justificamos o uso do termo aural, como referente ao ouvido e ao sentido da audição. Obras de referência ao uso do termo: OCHOA GAUTIER, Ana María. *Aurality. Listening & Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham & London: Duke University Press, 2014; STERNE, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.

Em seu artigo “*O Teatro do Ouvido: analisando o documentário musical A-Ronne de Berio*” Nina Horvath acrescenta a essa listagem outros pontos como “a justaposição de ideias contraditórias” (*logos/carne; bouche/ anus; centro-corpo/centro-bocca; par le pied/par l’anus*) e observa ainda que “a ausência de sintaxe e semântica força o ouvinte a procurar novos significados no texto”. O uso freqüente de citações faz com que o poema apresente “múltiplos níveis de significado” (HORVATH, 2009, p. 76)⁸¹.

Como já havíamos mencionado, Sanguineti lança mão de diversos autores para compor seu poema. Faremos referência a todas as citações do texto e, curiosamente, todas aparecerão mais adiante⁸² nos exemplos musicais que compõem a nossa abordagem de *A-Ronne*, tal é o tratamento circular que Berio faz do texto, a partir da proposta estética de Sanguineti.

Em “a: ah: ha: hamm: anfang:” temos uma homenagem a Samuel Beckett citando o nome de um dos personagens Hamm da peça “*Fim de Jogo*”. A palavra *anfang* em alemão significa princípio e aqui a citação de Sanguineti refere-se ao Evangelho segundo São João que inicia-se com essa frase. Em português traduz-se por “no princípio era o verbo”. Ao longo da primeira estrofe do poema essa mesma expressão virá em italiano “in principio era il verbo”, em latim “in principio erat” e em grego “en arché en o logos”. A tradução de Lutero traz “Im Anfang war das Wort” expressão que no texto aparece decupada em “anfang”, depois “am anfang”, “am anfang war” e no multilinguismo “ach: in principio erat das wort” (alemão, italiano, latim e novamente alemão). A palavra isolada “caro” também refere-se ao Evangelho segundo São João “et verbum caro factum est” (e a palavra se tornou carne), ou somente “caro” (carne, em latim) e ainda em italiano (amado/bem).

Outra citação envolve T. S. Eliot. O segundo dos *Quatro Quartetos* do autor norte-americano de ascendência inglesa, intitulado *East Coker* começa com a frase “in my beggining is my end” e termina com “in my end is my beginning”. Na primeira estrofe a expressão surge conectada a “am anfang: in my beginning:”, e só se completará na segunda estrofe quando “is my end” aparece na penúltima linha e entre os dois enunciados Sanguineti insere a primeira letra do alfabeto hebraico “aleph” (citação que esclareceremos mais adiante). A ideia se completará na terceira estrofe, entretanto não na citação original, pois agora o poeta insere a palavra “run” entre os dois enunciados,

⁸¹ “juxtaposition of contradictory ideas”, “an absence of syntax and semantics that forces the reader to search for new meanings in the text”, “multiple levels of meaning”.

⁸² A abordagem é apresentada no tópico **O DNS em A-Ronne**.

citação referente à palavra “riverrun” do *Finnegan’s Wake*, de James Joyce.

O romance *Fausto* de Goethe é citado numa referência à cena do quarto de estudo onde Fausto tenta, sucessivamente várias traduções (do Evangelho segundo São João) para substituir “das Wort” (verbo/palavra) por “der Sinn” (pensamento), “die Kraft” (energia) e “die Tat” (ação). No texto “das wort” e “der sinn” aparecem como multilinguagem e justaposição de ideias contraditórias ao complementar a expressão “in principio erat”. Um efeito de rima, aliterações e qualidade aural sobrepõe, graficamente, “die kraft” e “die tat”.

Inaugurando a segunda estrofe do poema, a expressão “nel mezzo” (no meio) cita o início da “Divina Comédia” de Dante. Em seguida, um extrato de Georges Bataille citado por Roland Barthes num ensaio: “où commence?”. Este texto refere-se a estudos antropológicos onde culturas primitivas questionam onde começa o corpo, se pela boca ou pelo ânus. E também questionamentos sobre ‘por onde entra’ o corpo ou a alma no nascimento, e ‘para onde vai’ na morte. Aqui também continuam os efeitos de multilinguagem e sobreposição contraditória de ideias. Berio utilizará esse tema que é exposto na terceira estrofe, num longo solo para o Tenor 2: “l’uomo a un centro: qui est le sexe: en méso en: le phallus...”.

Sanguineti inclui a palavra em francês “paradigme” (paradigma), como que explicitando o jogo de palavras, substituições e oposições. É a palavra 102 num total de 170, figurando na seção áurea do poema⁸³. “O conceito de ideias paradigmáticas ou contrastantes aparece frequentemente na obra de Sanguineti. Neste poema o contraste fundamental opõe início a fim” (Horvath, 2009, p.81)⁸⁴

“Aleph” é a primeira letra do alfabeto hebraico. Com este último, são ao todo seis idiomas que se intercambiam: alemão, italiano, latim, francês, inglês. Segue-se o jogo, ao figurar “aleph” sequencialmente, entre início e fim: “in my beginning: aleph: is my end:”. E para finalizar a segunda estrofe “ein gespenst geht um” (um fantasma está assombrando) que é o texto inicial do Manifesto Comunista de Marx e Engels.

Há uma homenagem ao próprio Berio, onde Sanguineti extrai de um trecho de correspondência pessoal com Berio a expressão “is my music”, que surge na penúltima linha do poema: “in my end is my music” (no meu fim está a minha música). Obviamente, permitem-se várias interpretações de sentido em relação à obra (a própria

⁸³ RESTAGNO,1995 apud HORVATH, 2009: 78.

⁸⁴ “The concept of paradigmatic or contrasting ideas appears frequently in Sanguineti’s work. In this poem, the underlying contrast opposes beginning and end”.

A-Ronne, vide Exemplo musical 4, encontrado na página 93), de como o compositor compõe musicalmente o texto, ou à vocação ou ao legado do compositor.

Na última linha do poema surge “ette, conne, ronne” que são as três últimas letras do alfabeto italiano arcaico: “dando origem à expressão ‘de A a ronne’ de forma análoga à expressão ‘de A a Z’” (HORVATH, 2009, p. 78)⁸⁵, e que explica o título do poema.

Sabemos que seria uma missão quase impossível para um leitor reconhecer todas essas citações, entretanto, mesmo que as citações permanecessem despercebidas o efeito resultaria num outro plano: “o leitor atribuiria um sentido para a frase, independentemente se positivamente ou não a fonte fosse reconhecida” (HORVATH, 2009, p. 79)⁸⁶.

Ao evitar usar letras maiúsculas, eliminando assim as citações bíblicas como “Verbo” (a palavra de Deus), e a convenção do alemão do uso de maiúsculas em substantivos como “die Kraft” e “die Tat”, Sanguineti gera uma ampla ruptura na sintaxe

e auxilia a sugestão de uma paisagem sonora unificada livre das tradicionais fronteiras entre idiomas. O ouvido está apto para focar nos sons sendo criados em oposição aos seus significados. Berio intensifica este elemento no modo em que ele dispõe e varia o texto (HORVATH, 2009, p. 79).⁸⁷

A técnica de usar dois pontos a cada palavra, enunciado ou expressão, Sanguineti já havia empregado na coletânea de poemas *Wirrwar*⁸⁸ de 1972. Numa estratégia visual, os dois pontos fragmentam cada segmento, compartimentalizando-os, sem separá-los como a função de um ponto provocaria. Esse recurso isola as palavras ou expressões, permitindo a livre associação entre os diversos fragmentos (e idiomas, efeito do multilinguagem) que se sobrepõem e se justapõem na disposição gráfica. “Isto realça visualmente o estilo pastiche da composição mas minimiza a interrupção do fluxo sintático” (HORVATH, 2009, p. 79)⁸⁹

Sanguineti organiza o poema em três estrofes e cada estrofe refere-se ao início, ao

⁸⁵ “giving rise to expression ‘from a to ronne’, analogous to ‘from a to z’”

⁸⁶ “the reader will assign a meaning to the phrase regardless of whether or not its source is known”.

⁸⁷ “and helps to suggest an unified soundscape free of the traditional boundaries between languages. The ear is able to focus on the sounds being created as opposed to their meanings. Berio augments this element in the way he sets and varies the text”

⁸⁸ Para visualizar o texto do poema no idioma original e a técnica dos sinais de pontuação. Disponível em:

http://terresdefemmes.blogs.com/mon_weblog/2010/05/edoardo-sanguinetiwirrwar.html Acesso em 07.ago.2016.

⁸⁹ “This visually highlights the pastiche style of composition but minimizes interruption of syntactic flow”

meio e ao fim. As palavras iniciais da primeira e segunda estrofe são: “*anfang*” (princípio), “*nel mezzo*” (no meio). Na terceira estrofe esta expressão “*nella mia fine*” (no meu fim) figura na quinta linha, quase no meio da estrofe. Entretanto, ao finalizar a segunda estrofe, na penúltima linha o poeta anuncia “in my beginning: aleph: is my end”, tecendo mais uma vez o paradigma, opondo início a fim.

O conceito de “princípio, meio e fim” Sanguineti já havia utilizado no texto de *Laborintus II*, trabalhado também como uma criação composicional por Berio. E curiosamente, *A-Ronne* e *Laborintus II* compartilham algumas citações⁹⁰. Horvath discute o conceito tripartite e remete à circularidade textual proposta pelo autor:

Enquanto uma estrutura elementar como esta poderia sugerir uma sequência linear de eventos, a escrita de Sanguineti tem uma natureza cíclica. As pedras fundamentais desta circularidade são duas frases vindas de T.S. Eliot. O primeiro fragmento é introduzido na primeira estrofe (“in my beginning” e “nel mio principio”), e a citação é completada na segunda e na terceira estrofes. A natureza circular da citação, estabelecendo que finais podem ser encontrados em inícios e vice-versa, quebra a estrutura potencialmente linear do poema. Como veremos mais tarde, a colocação e arranjo do texto por Berio reforça sua natureza cíclica (HORVATH, 2009, p. 80).⁹¹

Como mencionamos anteriormente, Berio explora exaustivamente essa circularidade, repetindo o texto quase vinte vezes: sobrepondo, invertendo (inícios e finais) e comutando, entre as vozes, o material das diferentes estrofes.

Discutiremos no próximo tópico o processo de abstração e o percurso circular por qual transita a poética de Berio à luz da influência de James Joyce. Embora nosso foco não seja a estrutura textual —em sua construção, desconstrução e posterior decomposição sonora— consideramos importante essa análise do texto de *A-Ronne* para melhor compreender, posteriormente, na abordagem da obra, os procedimentos composicionais utilizados por Berio e o resultado final, a partir do entendimento do uso do DNS como paralinguagem.

⁹⁰ HAND, 1998 apud HORVATH, 2009: 80. HAND, Vivienne - “*Laborintus II: A Neo-Avantgarde Celebration of Dante*” In: *Italian Studies* 53, 1998, p.123.

⁹¹ “While an elementary structure like this might suggest a linear sequence of events, Sanguineti’s writing has a cyclic nature. The cornerstones of this circularity are the two phrases from T. S. Eliot. The first fragment is introduced in the first stanza (“in my beginning” and “nel mio principio”), and the quotations is completed in the second and third stanzas. The circular nature of the quotation, stating that endings can be found in beginnings and vice versa, breaks the potentially linear structure of the poem. As we will see later on, Berio’s setting and arrangement of the text reinforces its cyclical nature”.

3.3 *A-Ronne* e o Processo de Abstração em Berio

“ (...) na linguagem de todos os dias, a relação
entre as duas dimensões (a gramatical e a acústica)
é substancialmente responsável pelas infinitas
possibilidades do discurso e do
cantar humanos”
(BERIO apud Restagno)⁹²

A origem de *A-Ronne* remonta a 1974. De início era uma obra para cinco atores, encomendada pela rádio de Hilversum na Holanda. Posteriormente, em 1975, Berio utilizou as notas de estúdio —pois ainda não havia uma partitura— e fez uma versão para o palco. A terceira versão da obra resultou de um arranjo desta versão para o palco, agora para oito vozes amplificadas. Com duração aproximada de trinta minutos, foi dedicada ao grupo *Swingle II* e seu líder-fundador Ward Swingle⁹³ e teve, no mesmo ano de 1975, sua estreia mundial em Liège na França. Enzo Restagno (2015:44) aponta que, em *A-Ronne*, temos duas dimensões as quais “interagem de modo sempre distinto, produzindo significados sempre novos”: a dimensão do texto escrito e a dos comportamentos vocais.

Em outra obra anterior, *Sequenza III* (1966) para voz solo feminina, segundo Restagno (2015:43) Berio articula três círculos diferentes —o texto, as ações vocais e as emoções—, sobrepostos e desenvolvidos. Tal ideia de um percurso circular origina-se de um pensamento de Joyce sobre o gesto. Será necessário entendermos essa premissa para compreendermos o processo de abstração que Berio inicia a partir daí e que influenciará sobremaneira suas subsequentes criações no campo da vocalidade.

Continuamos a regressar no tempo criativo de Berio para encontrar o contexto em que se travam as origens de sua complexa poética. O contexto é o da criação de *Circles* (1960), para voz, harpa e percussão (com regência e alguns instrumentos de percussão tocados pela própria cantora), uma obra que articula música e gestualidade teatral. No próprio título da obra, a descrição de sua estrutura circular, A B C B A, embasada sobre

⁹² Extraído de MENEZES, Flo (org.). Luciano Berio: Legado e Atualidade. São Paulo: Editora da Unesp Digital, 2015. In: *Retrato do artista quando jovem* (Restagno, 2015:44). Texto original: “Ritratto dell'artista da giovane”, in: Enzo Restagno (org.), *Berio - Autori Vari*. Turim: Edizioni di Torino, 1995, p.5-30. Tradução de Paola Baron e Flo Menezes.

⁹³ Criado em 1962 por Ward Swingle, em Paris, o grupo *Swingle Singers* em sua primeira formação contava com Amy Germain, Jeanette Baucomont, Jean Cussac e Christiane Legrand entre outros cantores. Em 1973, os integrantes franceses debandaram e Ward mudou-se para Londres onde recrutou novos cantores, renomeando o grupo como *Swingle II*. É para esse grupo que Berio dedica a obra. Disponível em: http://www.jazzhistoryonline.com/Swingle_Singers.html Acesso em 04.ago.2016.

três poemas de e.e.cummings: *Stinging*, *Riverly is a flower* e *N(o)w*. Na explicação de Berio: “os aspectos teatrais da *performance* são inerentes à estrutura da obra, a qual é, antes de mais nada, uma estrutura de ações: de modo que seja ouvida como teatro e vista como música” (BERIO apud RESTAGNO, 2015, p.41). O que se propunha era escutar a obra como se fosse teatro e assisti-la como se fosse música. Mas tratava-se a obra de teatro musical? Sim, responde Deliège,

mas sem ostentação; não era nada mais do que quando a expressão toma todo o seu sentido e verdadeiramente se distingue, como observou Berio sobre a música de teatro. A associação do gesto e do signo reaparecia claramente em *Circles*. Berio a denominou como uma música de ação: ação vocal, ação da presença da cantora tocando também as percussões e adotando uma atitude mimética, ação dos instrumentistas obrigados à reagir à escuta de seus gestos, além de ter que dar conta de uma notação totalmente fixada (DELIÈGE, 2003, p. 481).⁹⁴

A própria composição tipográfica do texto (cascatas de versos, deslocamentos, palavras atravessadas por letras maiúsculas, sinais de pontuação e parênteses) sugere uma leitura pensada enquanto recitação dramática. Além disso, no campo sonoro, em *Circles*, ocorre uma relação de reciprocidade entre fonemas e instrumentos, sendo que fonemas sugerem extensões dos instrumentos e sons dos instrumentos sugerem várias extensões fonéticas. “Praticamente todas as famílias da percussão estavam aí convocadas, mas estavam primordialmente para justificar, pelo timbre, um papel fônico que a língua inglesa as permitiam mimetizar” (DELIÈGE, 2003, p. 481)⁹⁵. Para Osmond-Smith, todas as obras vocais desse período do compositor “extraem seu dinamismo de uma criativa e polarizada moldura. Em *Circles*, essa moldura foi proporcionada pela tensão entre linguagem como sentido e como som” (OSMOND-SMITH, 1991, p.92)⁹⁶ “Berio tem como intenção continuar a explorar aquela zona de passagem entre palavra e som, vogais e consoantes, ruído e som, timbre e timbre que já havíamos observado em *Thema* (RESTAGNO, 2015, p.39).

Sim, retrocedemos até a criação de *Thema*, mas onde se insere o postulado de

⁹⁴ “(...) mais sans ostentation; c’est en cela que l’expression prend tout son sens et se distingue vraiment, comme l’a observe Berio, de la musique de théâtre. L’association du geste et du signe reparaisait clairement dans *Circles*. Berio en parlait comme d’une musique d’action: action vocale, action de la présence de la chanteuse jouant aussi des percussions et adoptant une attitude mimétique, action des instrumentistes obligés de réagir à l’audition de leur geste, plus qu’à tenir compte d’une notation entièrement fixée”.

⁹⁵ “Pratiquement toutes les familles de percussion y étaient convoquées, mais elles étaient là avant tout pour justifier, par le timbre, un rôle phonique que la langue anglaise leur permet de mimer.”

⁹⁶ “(...) derive their dynamism from a polarized creative framework. In *Circles*, that framework had been provided by the tension between language as sense and as sound”

Joyce? Qual é esse postulado? A pergunta formulada pelo raciocínio de Restagno: “Mas como podemos apreender o componente gestual implícito em um evento sonoro?” (RESTAGNO, 2015, p. 41). Estamos de volta à circularidade que mencionamos anteriormente: da percepção do gesto e da escuta teatral —proporcionada pelas articulações tipográficas do texto— à música. Explica-nos Restagno:

Joyce havia definido o gesto como '*the first entelechy, the structural rhythm*'⁹⁷, ou seja como o ritmo estrutural que contém em projeção todas as conotações sucessivas: '*The rhythm embodying the curve of an emotion*'⁹⁸(RESTAGNO, 2015, p. 41).

O termo enteléquia relaciona-se à dupla conceitual de princípios aristotélicos de ato e potência (enteléquia/enérgueia; *dýnamis*, respectivamente)⁹⁹. Embora aparentemente criado por Aristóteles, tem, no filósofo grego, usos distintos. “Há os que assim distinguam: *enteléquia* como ato primeiro, e *enérgueia* como ato segundo, que seriam justamente a realização (ato) das potências (*dýnamis*) passiva e ativa, respectivamente”.¹⁰⁰ Nosso interesse recai aqui sobre o ato primeiro, a *entelequia* que, em sua formulação Joyce apontou como o ritmo estrutural que contém todas as conotações sucessivas e que encarna a curva de uma emoção. Atentos ao contexto em que se opera a parceria entre Berio e Joyce, tendemos a perceber que a busca primordial, enunciada pelo poeta, é justamente sincronizar as estruturas entre poema e música, em sua criação e realização como ato. Assim como Boulez, em relação aos escritos de Mallarmé, Berio investigava sobre os textos de Joyce e, ambos compositores estavam decididos a abandonar

97 A primeira enteléquia, o ritmo estrutural (tradução nossa).

98 O ritmo incorporando a curva de uma emoção (tradução nossa).

99 “A palavra Enteléquia foi cunhada por Aristóteles combinando “entelés” (“completo, inteiramente crescido”) com “echein” (estar de uma certa maneira pelo contínuo esforço de permanecer nessa condição), ao mesmo tempo brincando com o sentido de uma palavra parecida (“enteléquia” = persistência) pela inserção de “télos” (fim, propósito).”Sachs propõe um neologismo complexo para traduzir o conceito: “being-at-work-staying-the-same”. Outra tradução é “being-at-an-end”, que Sachs também usa (“end” no sentido de propósito). Como pode ser visto por essa derivação, Enteléquia é um tipo de completude, na qual “o fim e completude de um ser genuíno é “estar-em-trabalho” (Ato). A Enteléquia é um contínuo “estar-em-trabalho” (Ato) quando algo está fazendo seu “trabalho” (Ato) completo. Por essa razão, os sentidos das duas palavras (enteléquia e enérgueia, ou Ato) convergem, e ambos dependem da idéia de que toda “coisice” (o que faz a coisa ser o que é) de uma coisa é um tipo de trabalho (Ato), ou, em outras palavras, um modo específico de estar em movimento. Todas as coisas que existem agora, e não apenas em Potência (*dynamis*), são “beings-at-work” (entes-em-ato), e todas têm uma tendência para “estarem-em-ato” de um modo particular que seria o seu modo próprio e “completo”. Extraído de: SACHS, Joe (1995), *Aristotle's Physics: a Guided Study*, p. 245 - Rutgers University Press.

¹⁰⁰ SILVEIRA, Carlos Frederico G. C da. Professor de filosofia (PUC e Centro Dom Vital). Trecho extraído de comunicação pessoal, via mensagem eletrônica, em 15 de novembro de 2016.

a norma tradicional de uma coincidência emocional entre poesia e música; mas enquanto Boulez se aproxima de Mallarmé desejando-o traduzir pelas estruturas musicais, estruturas sintáticas e mesmo formais em referência ao *Livre*, Berio visa um prolongamento, dentro e pela música, das estruturas morfológicas dos poemas. Ele está, assim, em perspectiva direta com seu trabalho com Joyce, mas o sincronismo das estruturas entre poema e música é mais efetivo neste sentido que a convergência das estruturas que visa agora a sonoridade do poema. É então uma verdadeira osmose entre poema e música que, desta vez, é operada (STOÍANOVA apud DELIÈGE, 2003, p. 484).¹⁰¹

Foi a partir da formulação de Joyce que Berio, em 1963, desenvolverá suas reflexões sobre o gesto em seu artigo “*Du geste et de Piazza Carità*”¹⁰². Este ensaio foi escrito “na alvorada de algumas grandes obras (...) e é o que define melhor a estética de Berio” (Deliège, 2003, p. 479). Para o compositor o gesto é uma conquista da história, um produto de quem o manifesta, assim como o gesto da escrita é o traço visual da linguagem falada, tanto quanto cada gesto é o rastro do processo precedente já produzido. “Esses gestos, à medida em que a história os cumpre, elaboram as formas, as técnicas e as poéticas. De tal forma considerada, a história não seria mais do que uma cronologia de gestos” (BERIO apud DELIÈGE, 2003, p. 479). Berio sustentava sua arte na crença de que reencontrar o rastro desses gestos poderia iniciar uma sintaxe, uma semântica, um uso. Consideramos relevante citar na íntegra o raciocínio de Restagno que elucida essa passagem da poética de Berio:

Antes de observarmos como as obras subsequentes aprofundarão tal ideia de percurso circular, notemos a impressão profunda, quase a emoção intelectual, que emana da meditação sobre a frase de Joyce dedicada ao gesto: aquela 'first entelechy' impõe-se como o ritmo estrutural da existência e da expressão, e, para entrar em contato com aquela realidade primordial, é necessário realizar um processo de abstração que saiba colocar entre parênteses todas as seduções da cultura. Há dois momentos em que a música possui a coragem de renunciar a todas as prerrogativas mais lisongeiros para então poder retroceder àquele horizonte límpido e simples dos momentos nos quais a única coisa que sobrevive é uma pulsação misteriosa que podemos efetivamente identificar como sendo aquele 'ritmo estrutural'. Aqui, entretanto —e cada qual saberá encontrar em sua

¹⁰¹ “(...) abandonné la norme traditionnelle d’une coïncidence émotionnelle entre poésie et musique; mais alors que Boulez s’approche de Mallarmé en souhaitant en traduire par des structures musicales, les structures syntaxiques et même formelles en référence au *Livre*, Berio vise un prolongement, dans et par la musique, des structures morphologiques des poèmes. Il est, par là, en perspective directe avec son travail sur Joyce, mais le synchronisme des structures entre poème et musique est plus effective en ce sens que la convergence des structures vise maintenant la sonorité du poème. C’est donc une véritable osmose entre poème et musique qui, cette fois, est opérée”.

¹⁰² *Du Geste et la Piazza Carità, La Musique et ses problèmes contemporains, Cahiers Renaud-Barrault* 41 (1963), reimpresso numa versão italiana revisada em *Sequenze per Luciano Berio* (Milan: Ricordi, 2000), pp.275-7.

memória a lembrança das pulsações primordiais de Beethoven, Mahler, Stravinsky, Bartók, Ravel, Berg e de tantos outros compositores—, aqueles ritmos fundamentais, que tem o poder de anular com sua emergência as dimensões da melodia e da harmonia, pulsam com uma peremptoriedade inconsciente de qualquer pessoalidade, com uma espécie de evidência tremenda que parece fluir de algum ritual misterioso e sobrenatural, dos movimentos dos 'jogos divinos', para parafrasearmos Skrjabin. Berio sairá, ele também, à busca dos 'princípios fundamentais' através da abstração e o fará de maneira efetivamente original, mergulhando, pois, no 'grande mar da música vocal' (RESTAGNO, 2015, p. 42).

O capítulo das Sereias¹⁰³, em *Ulysses* de Joyce, já havia sido inspiração para o compositor criar *Thema (Ommaggio a Joyce)* em 1958. O autor engendra a “musicalização” de sua escritura e Berio absorve essa ideia —a passagem de uma dimensão perceptiva a outra—, levando-a as últimas consequências e:

Extrai efetivamente do texto de Joyce alguns fragmentos verbais dotados de intensa conotação musical e os utiliza com o intuito de explorar a linha divisória entre o som portador de significado linguístico e o som totalmente circunscrito à sua sonoridade acústica. (RESTAGNO, 2015, p. 32).

O alvo desse efeito seria de uma continuidade entre as dimensões —o prolongamento que citamos acima—, entre dois sistemas expressivos distintos causando não uma oposição ou um amálgama entre eles e sim possibilitando “a passagem de um a outro sem que isto seja perceptível” (BERIO apud RESTAGNO, 2015, p. 32). “Berio resolveu o imenso problema da relação entre texto e música simplesmente através da regressão, ou seja, fazendo coincidir linguagem e música em um nível anterior àquele da constituição da linguagem organizada” (RISSET apud RESTAGNO, 2015, p.31). Esta seria então a primeira entelúquia, o ritmo estrutural primordial, anelado por Joyce e posto à prova por Berio na busca por sua poética.

Berio chega ao resultado sonoro de *A-Ronne* com a experiência e a maestria vivenciada no percurso de criação que, significativamente, a partir de *Thema: Ommaggio a Joyce* (1958), inauguram uma série de obras em que a estética e a vocação ao domínio da vocalidade se desenvolvem e se firmam como uma assinatura do compositor, estabelecendo uma posição frente às tendências composicionais de seus contemporâneos. Na visão de Restagno:

Se efetivamente o mal-estar da Música Nova nascia naqueles anos da oposição entre o vão jogo das utopias e a nova e confusa visão de

103 Em cada capítulo de *Ulysses*, Joyce cria uma correspondência a uma das Artes, no caso, o capítulo XI das Sereias refere-se à Música.

mundo, a solução que Berio, partindo de Joyce, nos propunha com *Thema* não tinha nada de utópico, pois enraizava-se na própria linguagem, ou seja, no problema mais antigo e concreto do homem. Ao concluir sua síntese sobre *Thema*, Berio observa com perspicaz ironia que 'por si só os procedimentos seriais não garantem absolutamente nada: será sempre possível serializar péssimas ideias, assim como será igualmente possível por em versos pensamentos estúpidos.'" (RESTAGNO, 2015, p. 33).

Steinitz (2003) nos fornece um contraponto de poéticas semelhantes entre obras de Gyorgy Ligeti, Bruno Maderna e Berio, compostas a partir de 1958. Cita *Artikulation*¹⁰⁴ de Ligeti de 1958 comparada a *Invenzione su una voce* de Maderna¹⁰⁵, de 1960, em relação ao uso de “fonemas artificiais como material cru para uma composição não-semântica, gestual”¹⁰⁶. Enquanto Berio, “desenvolve diferentemente uma provocante combinação de discurso manipulado, vocalise e sons eletrônicos em obras como *Thema: Ommaggio a Joyce* (1958) e *Visage* (1961)”¹⁰⁷ (STEINITZ, 2003).

Concluída essa explanação sobre o contexto que propiciou a criação de *A-Ronne*, partiremos, em seguida, para a segmentação da obra no que concerne ao reconhecimento do DNS em conexão com a paralinguagem.

3.4 O DNS em *A-Ronne*

Berio introduz o texto da nota de programa dizendo que *A-Ronne* trata-se de uma “vocalização elementar do texto e sua transformação em algo igualmente elementar, porém de difícil descrição”¹⁰⁸. E continua:

O trabalho, de fato, não é uma composição musical no sentido tradicional, embora os procedimentos composicionais utilizados são sempre musicais (por exemplo, o uso de inflexões e entonações, desenvolvimento de aliterações e de transições entre som e ruído e uso ocasional de melodias elementares, polifonias e heterofonias). O sentido musical de *A-Ronne* é básico, o que equivale dizer que é comum a qualquer experiência variando do discurso cotidiano ao teatral, onde mudanças na expressão implicam e registram mudanças de significado. Esta é a razão pela qual eu prefiro definir o trabalho

¹⁰⁴ Artikulation. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PMjuXkrjLYc> Acesso em 16.jul.2017

¹⁰⁵ Invenzione su una voce. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kyr1Tu0pK34> Acesso em 16.jul.2017

¹⁰⁶ “uses artificial phonemes as raw material for a non-semantic, gestural composition”

¹⁰⁷ “differently develops an emotive combination of manipulated speech, vocalise and electronic sounds in works like *Thema: Ommaggio a Joyce* (1958) and *Visage* (1961)”

¹⁰⁸ “the elementary vocalization of a text and its transformation into something perhaps equally elementary, but difficult to describe” Disponível em: <http://www.lucianoberio.org/node/1420?1747386730=1> Acesso em: 20.jul.2016

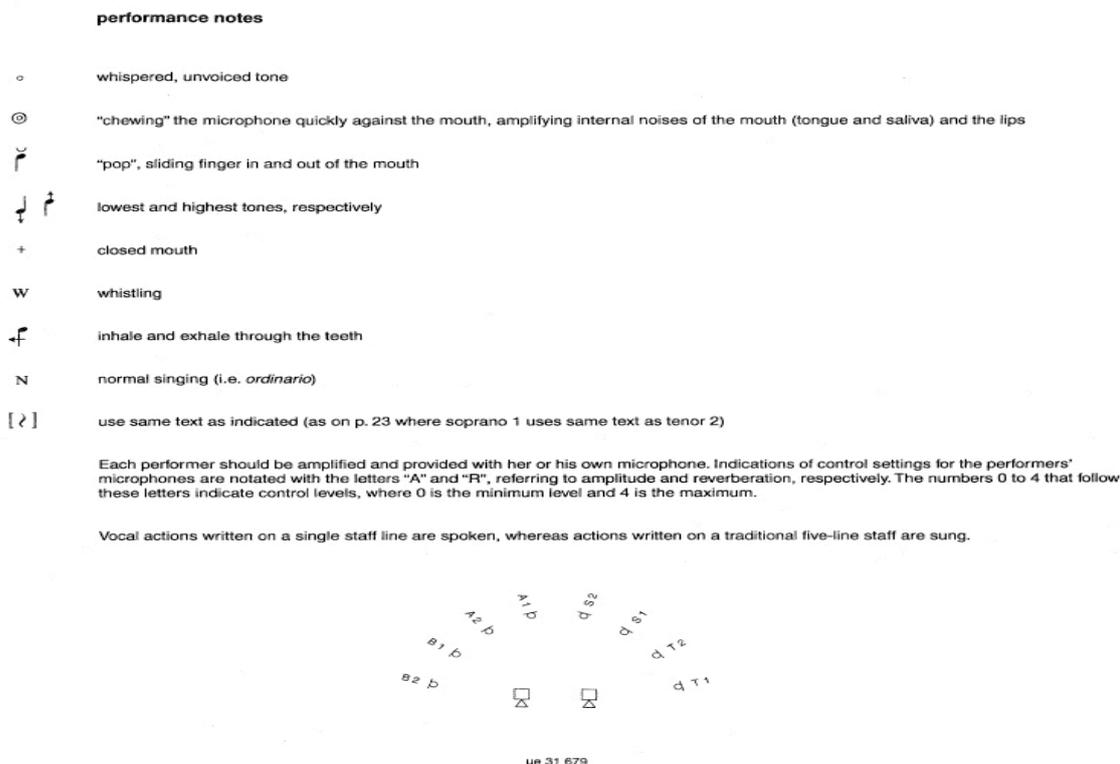
como um documentário sobre o poema de Edoardo Sanguineti, como alguém se referiria a um documentário sobre uma pintura ou sobre um país exótico. O poema de Sanguineti, o qual dá margem a diferentes leituras neste trabalho, não é tratado como um texto para ser posto em música, mas preferivelmente como um texto para ser analisado e como um gerador de diferentes situações vocais e expressões (BERIO, 1974)¹⁰⁹.

Na bula elaborada por Berio, evidenciam-se essas ações vocais, nos variados tipos de emissão pedidos. Estes variam da voz sussurrada ao canto ordinário, passando por “mascar” o microfone rapidamente contra a boca (permitindo amplificar sons de língua e saliva), enfiar o dedo na cavidade provocando estalo, assobiar, inspirar e expirar através dos dentes, a fala normal e o uso de “*bocca chiusa*”. Para cada um desses tipos de emissão há símbolos correspondentes que respondem a uma notação convencionalizada internacionalmente. Berio inclui na bula a disposição das vozes no palco, assim como o posicionamento dos alto-falantes. Podemos ver na Figura 2 abaixo, a lista de instruções do compositor, que ressalta ainda o controle, por parte dos cantores, no que se refere à amplitude (notada como A) e à reverberação (R) junto ao microfone, em graus que variam sua intensidade de nível, desde o mínimo (0) ao máximo (4). Especialmente feitas na última revisão da obra, essas indicações propiciaram “um grande controle de equilíbrio entre as vozes e uma dimensão adicional da espacialidade” (HORVATH, 2009, p. 75)¹¹⁰.

109 “*The work, in fact, is not a musical composition in the traditional sense, even though the organizational procedures used are often musical (for example, the use of inflections and intonations, development of alliterations and of transitions between sound and noise, and occasional use of elementary melodies, polyphonies and heterophonies). The musical sense of a – ronne is basic, which is to say that it is common to any experience, ranging from everyday speech to theatre, where changes in expression imply and document changes in meaning. This is why I prefer to define the work as documentary on a poem by Edoardo Sanguineti, as one would speak of a documentary on a painting or on an exotic country. Sanguineti’s poem, which undergoes different readings in this work, is not treated as a text to be set to music, but rather as a text to be analyzed and as a generator of different vocal situations and expressions*”. Disponível em: <http://www.universaledition.com/composers-and-works/Luciano-Berio/ronne/composer/54/work/7123> Acesso em 20.jul.2016

¹¹⁰ “*This allows greater control of the balance between the voices and an added dimension of spaciality*”.

Figura 2 – Bula contendo as indicações de emissão e controle de níveis de amplitude e reverberação ao microfone.



Fonte: Berio, 1975. Universal Edition: ue 31679).

3.4.1 Abordagem de *A-Ronne*

Para todos os exemplos musicais que selecionamos a seguir, utilizamos como referência de áudio a *performance* de *A-Ronne* realizada pelo grupo vocal *L'Homme Armé*, no Festival Maggio Musicale Fiorentino 2013, em maio desse mesmo ano, sob a regência de Fabio Lombardo¹¹¹.

O primeiro trecho de *A-Ronne*, onde o DNS se explicita como paralinguagem inicia-se com um silêncio rompido¹¹² em 0:27 com duração de apenas nove segundos

¹¹¹ Integrantes do *L'Homme Armé*: Gabriella Cecchi e Monica Benvenuti (sopranos), Giovanni Biswas e Lucca Dellacasa (tenores), Lucia Scianimanico e Patrizia Scivoletto (contraltos), Matteo Bellotto e Gabriele Lombardi (baixos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Oz0NR3QsuAk>
Acesso em: 22.jul.2016.

¹¹² Como estamos analisando o áudio de uma performance ao vivo esse tempo refere-se à prontidão do grupo e ao ataque do regente. Vê-se na partitura (Ex.musical 1) que Berio propõe como um ataque

até 0:36. A voz que rompe o silêncio num chamado vocálico de intervalo descendente em /a/ é a do Tenor 1 que, simultaneamente, na segunda interferência recebe a resposta do Baixo 2 num /a/ suspirado e depois novamente articulado e complementado por *boccachiusa*, num efeito de ressonância e também de pronúncia do /m/ da primeira expressão pronunciada e inteligível —*am anfang* (no princípio, em alemão)— em tom interrogativo, pela voz do Baixo 2. O texto, com o mesmo significado, seguirá em italiano (*in principio/ in mio principio*) para a voz do Baixo 2 e em alemão e inglês (*am anfang/ in my beginning*) para a voz do Tenor 1. Este início da obra pode ser visualizado no Exemplo musical 1, abaixo.

Exemplo Musical 1 – Início da obra com diálogo vocálico em /a/ entre Tenor 1 e Baixo 2.

to Ward and The Swingles II

a-ronne
for eight singers
(1974–1975)

Luciano Berio
(1925–2003)

© Copyright 1975 by Universal Edition A.G., Wien Universal Edition UE 31679

Fonte: Berio, 1975. Universal Edition: ue 31679.

O próximo segmento onde se configura o DNS vai de 3:43 até 5:18. Temos em 3:43 um gesto de alívio em todas as vozes, exceto Tenor 1 (T1) que neste momento temo solo textual. A esse gesto segue-se um arroto do Baixo 2 (B2) seguido por um assobio do Contralto 1 (A1). Aos 4:10 escutamos um solo de B2 num discurso gaguejante que seguirá o texto nesse tipo de emissão até 5:18. É intenso e intrincado o efeito de polifonia na textura criada por Berio para as outras vozes, nesse período do discurso de afasia de B2. Berio instrui esse solo de B2 com as expressões “gaguejante, tossindo, sufocado por palavras e saliva”¹¹³. Há várias indicações das que vimos na bula, como a inspiração e expiração pelos dentes, o estalo de dedos na boca e o tremelicar de língua no palato duro. Essa instrução não consta da lista da bula, assim como muitas outras indicações de inflexões e estados de ânimo que veremos mais

113 “stuttering, coughing, suffocated by words and saliva” (Berio, 1975:9).

adiante e que constituem um verdadeiro catálogo de comportamentos vocais. Em 4:25 o Soprano 1 (S1) inicia o solo de uma outra parte do texto e assim segue em sobreposição ao solo do B2, mas é evidente que a ambiência criada pelas outras vozes ressalta a hesitação do discurso de B2 que torna-se assim o centro de escuta nesse momento até o final da seção com a expressão “die tat” aclarada aos 5:18. Vejamos esse trecho abaixo no Exemplo musical 2.

Exemplo musical 2 – Trecho onde evidencia-se o solo do B2 em ambiência de paralinguagem das outras vozes.

2

The musical score is divided into four vocal parts: Tenor (T), Soprano (S), Alto (A), and Bass (B). Each part has two staves (1 and 2). The score includes various musical notations such as dynamics (ppp, mf, f, p), articulations (accents, slurs), and specific performance instructions. Annotations in the right margin describe paralinguistic effects: 'chewing' (quickly against the mouth), 'squeak', 'sliding finger inside-out of mouth', 'inhaling and exhaling through teeth', and 'flickering tongue against upper lip'. The Bass part (B) has a 4/4 time signature and a tempo marking of ♩ = 60. The lyrics for B include: 'am... an... [g...] am anfang war [d...][k...] die kraft... [d...] die tat [die tat] die tat'. A final instruction for the Bass part says 'repeat 10 times, louder, higher and freer'.

Ⓢ "chewing" quickly against the mouth, amplifying internal noises of the mouth (tongue and saliva) and lips

Fonte: Berio, 1975. Universal Edition: ue 31679.

Na sequência uma pequena seção de transição, de 5:19 a 5:36, mostra as vozes em glissando ascendente de língua e marcadamente com o “mascar” bem próximo ao microfone liberando muito som de saliva e articulação de lábios, em A4 (amplitude) e R2 (reverberação) como níveis para todas as vozes. Essa pequena transição encerra-se

com o ataque do T2 com o texto “*nel mezzo*”. Observamos abaixo em Exemplo musical 3.

Exemplo musical 3 – Pequena transição onde a paralinguagem impera em todas as vozes.

① "chewing" quickly against the mouth, amplifying internal noises of the mouth (tongue and saliva) and lips

Fonte: Berio, 1975. Universal Edition: ue 31679.

Mais um outro breve trecho que serve como transição entre seções maiores, inicia-se em 13:42 com a *mimēsis* de som de coruja por A1, reverberado após por S1, e novamente A1, entremeados por fragmentos de texto pelo T1 e S2 “*is my music*” e B1 “*is my end?*” e “*ette: conne*”, à resposta de S2 e T1, respectivamente “*ronne*”. Ao som de coruja, segue-se o latido emitido pelo A2, e o texto reverberado entre as vozes de B2 (numa frequência bem grave, profunda) e B1 (com raiva, na indicação de Berio), sequencialmente: “*nel mezzo*”. A isto soma-se a expressão onomatopaica “den,den,den, den, den”, nas vozes femininas mais T2 que encerra o trecho. Vejamos abaixo no Exemplo musical 4.

Exemplo musical 4 – Breve trecho com *mimēsis* de sons de animais e emissão onomatopaica, entremeados por fragmentos de texto.

The musical score is arranged in five systems, each with two staves (1 and 2). The vocal parts are labeled T (Tenor), S (Soprano), A (Alto), and B (Bass). The piano part is at the bottom. The score includes lyrics and musical notations such as dynamics (p, ff, p), articulation (accents), and specific performance instructions like 'deep tone' and 'angry'. The lyrics include 'is my music', 'ronne', 'owl', 'bark', 'den den den den', 'ette: conne', 'in my end?', 'nel mezzo', and 'in medio'. There are also some phonetic notations like [a] and +.

Fonte: Berio, 1975. Universal Edition: ue 31679.

O próximo trecho que selecionamos tem início em 15:20. O objetivo é evidenciar o DNS que, mesmo em se tratando de extração de vogais e consoantes de um enunciado do texto “*Aleph is my end?*”, ao ser dividido entre as vozes extremas de T1 e B1, mostramos um esforço, de tentativas repetidas, de trazer inteligibilidade ao texto, no ato de emissão, em sequência, dessas vogais e consoantes componentes do enunciado. O jogo torna-se lúdico e insano, ao mesmo tempo, pois cada voz tem a missão de explicitar cada fonema, vogal (B1) ou consoante (T1) exatamente para tentar revelar — como se estivessem ensinando¹¹⁴ — o sentido da frase. O jogo segue, desse modo, e aos 16:21 a seção encerra-se após um breve retorno da emissão onomatopaica “den,den,den,den, den”, agora com inserções de “my” entremeadas, nas vozes femininas mais T2 e B2 que não estavam como vozes solistas. Em 16:27 o gesto ascendente “/g/ /p/” inaugura a nova seção. Abaixo o trecho que comentamos como Exemplo musical 5.

114 “as teaching vowels”/ “as teaching consonants”, seguindo a orientação do compositor.

Exemplo musical 5 – Seção de diálogo entre T1 e B1extraíndo do texto somente vogais e consoantes, emitidas por cada voz solista em separado.

Musical score for Example 5, showing vocal parts T1, B1, T2, S1, S2, A1, A2, and B2. The score includes lyrics and phonetic transcriptions of vowels and consonants. The time signature is 4/8.

T 1 | my ... en ... Aleph is my end? | [a][e][i][a][e] ?

B 1 | my ... de ... Aleph? is my end | laughter ah ah ... [a] [e] [i] [a] [e] ?

T 2 | my ... my

S 1 | my ... my my

S 2 | my ... my my

A 1 | my ... my

A 2 | my ... my

B 2 | my ... my

Phonetic transcription of the vocal parts from Example 5. The transcription is divided into sections: fast, as teaching consonants, and as teaching vowels.

T 1 | fast [i] [f] [s] [m] [n] [d] ? | as teaching consonants [i] [f] [s] [m] [n] [d]

B 1 | as teaching vowels [a] [e] [i] [a] [e] | fast [a] [e] [i] [a] [e] [a] [e] [i] [a] [e] [a] [e] [i] [a] [e]

Musical score for Example 5, showing vocal parts T1, S1, S2, A1, A2, and B1. The score includes lyrics and phonetic transcriptions of vowels and consonants. The time signature is 5/16.

T 1 | den ... den den den den den my ... my

S 1 | my ... my den my ... my

S 2 | my ... my den my ... my

A 1 | den ... den my ... den den ... den

A 2 | den ... den den ... den

B 1 | den ... den den den den den den ... den

① imitating the "call" of Algerian women
 ② as low as possible like a Tibetan monk; breathe as quickly as possible

Segue-se esta outra seção em que o DNS torna-se bem evidente em todas as vozes, em diferentes emissões, inflexões como arquejar/arfar, tosse, grunhido, bufar/resfolegar, contrair/tensionar, gemer/ranger e ainda indicações de expirar ruidosamente. Neste pequeno trecho com sinal de *ritornello*, com duração de cerca de 25 segundos, tem-se uma textura polifônica de muito impacto onde a paralinguagem torna-se explícita no efeito das vozes. Som de expiração e uso de fonemas não-vozeados como /s/ e /ʃ/ —ambos fonemas fricativos, quanto ao modo de articulação— agregam sonoridade de ruído branco (uma referência às transições de frequência modulada no rádio?) proporcionando ao trecho ainda maior expressividade. O final da seção, em 16:48, é uma respiração em dinâmica ppp e intensidades de A2 e R3 para T1, S1, S2 e A1. Aqui a indicação de Berio diz: “respirando para dentro e para fora como um gentil vento farfalhando através das árvores”. As vozes de T2, B1 e B2 estão com emissão das vogais /a/ e /u/, sendo que há a indicação de emissão como voz de monge tibetano para B2, o mais grave possível. A visualização do trecho pode ser apreciada abaixo no Exemplo musical 6.

Exemplo musical 6 – DNS em emissão de paralinguagem, em todas as vozes, com variadas indicações de inflexões e sons de respiração.

31

The musical score consists of six systems, each with two staves (treble and bass clef). The instructions and markings are as follows:

- System 1:** Treble staff: *mf-fff* *gasping* et cough ah grunting ron snorting *f* [ʃ]. Bass staff: *mf-fff* *straining* den den cough con groaning den den den [z]. Above the system: *with repetitions:* 25 "ca, 8 "ca.
- System 2:** Treble staff: *fff - mf* *exhaling loudly* cough ah moaning *f* *exhaling*. Bass staff: *fff - mf* moaning ah *exhaling loudly* cough *f* [ʃ]. Above the system: 8 "ca, 5 "ca.
- System 3:** Treble staff: *mf-fff* cough moaning *exhaling loudly* *f* [ʃ]. Bass staff: *mf-fff* cough moaning *exhaling loudly* *f* *exhaling*. Above the system: 8 "ca, 5 "ca.
- System 4:** Treble staff: *fff - mf* *groaning* con gasping straining snorting cough *f* [ʃ]. Bass staff: *fff - mf* grunting ron ron gasping snorting cough *f* P ② [o]. Above the system: 8 "ca, 5 "ca.

32

T
 1 breath
 2 [a] —————
 A4 intimate and sensual, deep tone
 R.0 in medio ————— où commence ————— où commence le corps humain ————— car la bouche est le commen-
 cément parce qu'il y a opposition:paradigme.

S
 1 breath
 2 breath

A
 1 breath ————— Ppp ————— bird ————— bird ————— bird
 2 A2 intimate and sensual
 R.0 occasionally ————— nel mezzo ————— nel mio mezzo ————— nel mio corpo ————— oh nel mezzo:
 nel mezzo del commino ————— nel mezzo della mia carne

B
 1 [a] ————— [u] ————— [a] —————
 without changing pitch alternate [a]'s and [u]'s smoothly
 at about 1.5" for B2 and 2" for B1
 A2
 R.4
 Ppp
 2 [u] ————— [a] ————— [u] —————

① breathing in and out like a "gentle wind rustling through the trees"
 ② as low as possible like a Tibetan monk; breathe as quickly as possible

ue 31 679

Fonte: Berio, 1975. Universal Edition: ue 31679.

A partir da marca de 17:34 a 17:43, segue-se uma espécie de vinheta de transição com o motivo onomatopaico de “den, den”, inaugurado por T2 e seguido como resposta nas vozes de S1, S2, A1, A2 e B2. Selecionamos esta pequena transição por se assemelhar ao tratamento das vozes que veremos em *Vox 3*, de Trevor Wishart, no capítulo 4 desta tese. Abaixo observamos o Exemplo musical 7.

Exemplo musical 7 – Vinheta de transição entre seções, utilizando o motivo onomatopaico “den, den”.

The musical score is divided into two sections by a vertical line. The first section is in 4/8 time with a tempo of 104. The second section is in 7/16 time. The score includes vocal lines and instrumental accompaniment. The vocal lines are marked with 'A4' and 'R4', indicating specific vocal techniques. The instrumental lines also feature 'A4' and 'R4' markings. The score includes dynamic markings such as *mf* and *p*, and articulation marks like accents and slurs. The vocal lines are marked with 'den den' and the instrumental lines are marked with 'den den'.

Fonte: Berio, 1975. Universal Edition: ue 31679.

Nesta próxima seção que selecionamos, aos 18:17, temos um diálogo de vogais entre T1 e B1. A paralinguagem é explícita aqui, pois a indicação de Berio determina que o discurso entre eles seja: “de modo altamente inflexionado, humorístico e ligeiramente nasal”¹¹⁵ A intenção de cada enunciado ganha muita expressividade devido aos patamares de dinâmica que são acentuados de acordo com mais uma instrução sugerida por Berio na partitura: “misterioso”. A ambiência nas outras vozes é causada por efeito de alternância de vogais /e/, /o/, /i/, /a/, em alturas determinadas. O trecho finda-se em 19:00, sendo que nos últimos 5 segundos (com *ritornello*) —com pedido de o mais rápido possível—, o ataque para todas as vozes é fortíssimo, com A4 e R4, e uma precipitação de consoantes, tais como /t/, /k/, /p/, /s/, /g/, /f/ com emissão de tosse

115 “as a highly inflected, humorous, and slightly nasal dialogue between T1 and B1”.

entremeadas nas variadas seqüências de consoantes em cada voz. Observemos o Exemplo musical 8 que ilustra esta seção.

Exemplo musical 8 – Diálogo de vogais entre T1 e B1, discurso paralinguístico com intenções e inflexões reforçadas por acentuações de dinâmica.

⑧ as a highly inflected, humorous, and slightly nasal dialogue between T1 and B1

⑧ as fast as possible
 ⑨ repeat four more times, slightly accelerando (to ♩ = 96 ca.), until the phrase "in my end is my music" is clearly reconstituted

fator fundamental nestas ações vocais mais sutis, como suspiros, sons de lábios, saliva e movimentação da laringe, em sua função valvular primordial¹¹⁷. Mesmo que a audiência não compreenda o idioma do texto, as interferências paralinguísticas conduzem a escuta e instalam o diálogo entre as várias seções, seja por meio de contrastes, como já comentamos ou por exacerbação das intenções de sentido, através da gramática dos comportamentos vocais. Como pudemos verificar nos exemplos acima, torna-se muito explícita a relação entre as duas dimensões —a do texto escrito e a dos comportamentos vocais, que interagem de modos distintos, produzindo, a cada vez, significados sempre novos. Como analisa Restagno:

O texto lido e relido segundo “gestos vocais específicos” produz mutações contínuas de sentido, trazendo assim a inflexão ao primeiro plano. É uma constatação que não tem objetivo a desestabilização do significado (a natureza polissêmica de todo enunciado é já amplamente aceita), mas que tem por intuito focar a atenção sobre um aspecto muito mais humano e profundo do problema da comunicação. (RESTAGNO, 2015, p. 44).

Nina Horvath escreve sobre a inteligibilidade do texto e os níveis de fragmentação, considerando a ampla variedade de métodos utilizados pelo compositor. A autora analisa que, mesmo quando Berio escolhe manter o texto intacto ele o faz mascarando-o como um acompanhamento subliminar a outras texturas criadas nas demais vozes. Ressalta que, em algumas partes, Berio cria uma babel de vozes, na qual diferentes fragmentos do texto são recitados por cada cantor simultaneamente em ritmo rápido. Esse efeito textural, destaca a autora, Berio já havia utilizado em *Laborintus II*, a fim de evocar o evento bíblico onde os construtores da Babilônia desatam a falar em diferentes idiomas, criando uma confusão de discursos.

Sobre os níveis de fragmentação, Horvath considera que Berio também lança mão desse recurso com o intuito de obscurecer a inteligibilidade, assim:

Num nível baixo de fragmentação, as palavras são mantidas intactas porém colocadas fora de contexto, de tal forma que o sentido da frase ou estrofe é obscurecido. Num nível mais elevado, as palavras são desmanteladas em seus componentes fonéticos perdendo sentido semântico mas ganhando em função musical. (HORVATH, 2009, p. 91-2).

¹¹⁷ A laringe atua como uma válvula no corpo humano e acumula nove funções: 1. respiratória; 2. valvular (regulagem de pressão dos pulmões); 3. fixação; 4. proteção; 5. deglutição; 6. a expiração brusca da tosse (repelir corpos estranhos das vias aéreas); 7. expectoração; 8. emocional (sons variados ligados ao: riso, choro, lamento, suspiro, etc); 9. fonatória (comunicação falada e cantada), segundo Brown, 1973 apud Santos, 2010, p. 53. SANTOS, J. M. Aspectos acústicos e fisiológicos do sistema ressonantal vocal como ferramenta para o ensino-aprendizagem do canto lírico. 2010. Dissertação (Mestrado em Música). PPGM- Centro de Letras e Artes. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Percebemos com clareza esse nível mais elevado de fragmentação quando Berio constrói o diálogo entre T1 e B1 extraindo do texto somente vogais e consoantes, emitidas por cada voz solista em separado (vide Exemplo musical 5, encontrado na página 94) e, também no outro diálogo entre T1 e B1, somente com vogais e com o recurso da paralinguagem utilizado ao extremo por nuances de dinâmica e variações contínuas de inflexão (vide Exemplo musical 8, encontrado na página 99).

A-Ronne revela o virtuosismo da escrita de Berio, capaz justamente de encadear escritas diversas para produzir um exímio jogo de sobreposições, como transparências que destacam diferentes tipos de emissão, ora contornos melódicos, ora gestos vocais, cotidianos ou teatrais. Essas simultaneidades, estrategicamente elaboradas poderiam ser uma referência a estações de rádio cruzadas, com e como interferências? Imaginamos e queremos crer que sim, já que a origem da obra surgiu de uma encomenda para a Rádio holandesa da cidade de Hilversum. A experiência da escuta aleatória de interferências sonoras é um fenômeno que se perdeu ao longo das últimas décadas do século XX com o uso do controle remoto nos aparelhos eletrônicos, principalmente os eletrodomésticos. No rádio e, posteriormente, na televisão, a simples mudança de estação (ou canal, no caso da TV) ou busca de uma melhor sintonia poderia causar chiados, sobreposições de estações, sons e imagens distorcidas, sem o recurso dessa ferramenta. Temos sim nos dias de hoje, a possibilidade de uma escuta simultânea decidida, planejada, perfeita e eficaz na sua qualidade de transmissão se, por exemplo, estamos escutando uma música com fones de ouvido, vendo uma imagem de vídeo no computador (ou laptop, ou ipad) e falando, ao mesmo tempo com alguém ao telefone (celular). Isto se amplifica se todas essas ações acontecerem na rua e, certamente, recebam as interferências sônicas dessa paisagem sonora. A escolha de Berio por recriar essas mudanças de estação em *A-Ronne* —sobrepondo camadas de gestos vocais e emissões—, não somente refletem a percepção e seu diálogo com a tecnologia da época, mas atualizam a obra de uma forma humanamente atemporal, transpassando o tempo.

Berio é capaz de instituir “um catálogo quase ilimitado de inflexões que desatam o texto de sua imobilidade objetiva” (RESTAGNO, 2015, p. 44). De fato, ao longo das 68 páginas da partitura, o compositor instrui seus intérpretes com mais de 70 indicações de caráter, além das observações de cunho estritamente musical. Essas indicações variam de estados de ânimo bem precisos como “raivoso, ansioso, riso afetado, desesperado, sensual, irado, solene, gentil, gaguejante, chorando, gemendo, rangendo, acariciando”, a frases mais elaboradas e sofisticadas, em seu contexto expressivo e

emocional como: “fala suave, com questões ocasionais”, “extrovertido e descontinuamente alegre com questões ocasionais”, “profundo e sensual com questões ocasionais”, “hipócrita, altamente flexionado”, “nervoso com risadinhas tolas ocasionais”, “frio, num modo explanatório”, “exuberante com risadas ocasionais”, “meditativo com suspiros e hm’s¹¹⁸”, “como um discurso fastidioso de ditador”, “como uma marchinha de caipira”, “como num treino sendo questionado pelo sargento”, “como um ponto de teatro passando o texto”. Sem dúvida, há um interesse objetivo num extenso e variado leque de cores e expressividade vocais, em se tratando de uma obra para ser transmitida radiofonicamente, mas sabemos que Berio já havia demonstrado esse rigor na bula de *Sequenza III* indicando 44 termos¹¹⁹.

Resgatando o conceito de percurso circular e processo de abstração que vimos no início desse capítulo, concluímos que, em *A-Ronne* Berio elabora a articulação entre: 1. o texto escrito, e 2. a gramática de comportamentos vocais que, interagindo de diferentes modos, produz sempre novos significados. Particularmente, a circularidade entre texto e comportamentos vocais, justifica e explica nossa abordagem do DNS, configurado como paralinguagem. Num outro plano, temos a articulação entre: 1. a música vocal, e 2. o discurso diário, cotidiano que, interagindo entre dois níveis, o acústico e o gramatical, respectivamente, resulta em infinitas possibilidades do discurso (voz falada) e do cantar humanos (voz cantada).

3.5 *Visage* e a Invenção de um Discurso sem Rosto

(...) *continua de qualquer forma sendo
“profundamente emocionante que o
pensamento musical nos permita a
conquista de um sentido ulterior e,
depois, de ainda um outro,
sem jamais perder o contato
com o que diz a voz”
(BERIO apud RESTAGNO)¹²⁰*

Esta obra é uma composição sobre suporte, contendo sons eletroacústicos e a voz de Cathy Berberian, foi composta por Berio entre 1960-1961 e realizada no Estúdio de Fonologia da Rádio de Milão. Originalmente, uma encomenda feita pela emissora, “esta

¹¹⁸ Referência a “*boccachiusa*” ou “*humming*”.

¹¹⁹ Vide MENDES, 2010:14.

¹²⁰ RESTAGNO, 2015:44.

profusão sonoro-vocal chocou a Rádio de Milão e *Visage* foi considerada 'obscena' e 'demasiado pornográfica', sendo difundida aos ouvintes apenas parcialmente” (STOĀNOVA apud BOSMA, 1996, p. 2). É relevante comentar aqui como Berio aguçou sua percepção de escuta durante a vivência de seu trabalho por oito anos na Rádio de Milão, que lhe trouxe como experiência concreta o desenvolvimento de “um agudo sentido da extraordinária flexibilidade da imaginação aural, onde imagens podem fluir através, ou coexistir umas com as outras, com uma facilidade negada do olhar” (OSMOND-SMITH, 1991, p. 90). Essa experiência propiciou a criação de *Différences* (1959), obra puramente instrumental, de uma dramaturgia abstrata e implícita e também, no ano seguinte, propiciaria a planificação de *Visage* com seu caráter “explícito, embora um teatro sem palavras de gestos eletrônicos e vocais” (OSMOND-SMITH, 1991, p. 90).¹²¹

Veremos na sequência do texto e proposta de abordagem da obra —onde apresentamos um guia de escuta— como *Visage* alcança essa dimensão da flexibilização e ampliação das capacidades da imaginação aural.

Assim como em *Thema* o material que serviria para a criação da obra foi improvisado por Cathy em estúdio. Segundo Osmond-Smith (1991, p. 63), em *Visage* Berio dá um passo além porque dispensa os textos e permite que a “fértil imaginação” de Berberian tome a liderança. Ela improvisou uma série de monólogos, cada qual baseado num repertório de gestos vocais e material sugerido a partir de um modelo lingüístico dado (do inglês, do hebraico e do dialeto napolitano), embora não usasse nenhuma palavra de tal idioma. Este tipo de procedimento se assemelha a invenção de um dialeto ou linguagem a partir da entonação e de conteúdos gestuais, algo parecido como quando estamos num país estrangeiro e percebemos “sem entender” totalmente, mas sim pela expressão e gestual dos interlocutores, o que realmente estão conversando. Sessões de risadas (de diferentes tipos entre alturas e ritmos), sons de respiração, suspiros, gemidos, gritos, susto, pequenas interjeições, lamento, choro, murmúrio são os outros materiais, advindos da paralinguagem, improvisados por Berberian para constituir o corpo vocal da obra. Entretanto, em *Visage* uma única palavra é pronunciada em sua inteireza semântica: *parole* (palavras, em italiano).

Berio expõe suas intenções ao compor a obra:

¹²¹ "(...) a sharp sense of the extraordinary flexibility of the aural imagination, where images can flow into, or coexist with one another with an ease denied to the eye. (...) explicit, though wordless theatre of vocal and electronic gesture (...)"

Quando eu estava compondo *Visage* o que me atraiu, como sempre, foi pesquisa planejada de maneira a expandir as chances de aproximação entre processos acústicos e musicais, e como um meio de encontrar equivalentes musicais às articulações linguísticas. Por isso a experiência da música eletrônica é tão importante: ela capacita o compositor a assimilar dentro do processo musical uma vasta área do fenômeno sonoro que não está fixada em códigos musicais pré-estabelecidos. (...) Assim *Visage* não oferece um texto com significado ou um idioma com significado: somente desenvolve a semelhança deles. (BERIO, tradução nossa).¹²²

A aproximação de Berio com os estudos de lingüística se deveu muito mais pela via da música e da tentativa de descobrir novas organizações do material musical através, por exemplo, da organização das línguas. Umberto Eco assegura ter visto na casa de Berio, em 1957, o Curso de Linguística Geral de Saussure, assim como outros títulos de lingüística (Restagno, 2015, p. 28). Na explicação do próprio Berio, em entrevista a Philippe Albèra em 1983:

Por que tive interesse por lingüística? Creio que senti de maneira aguda a necessidade inerente à música de explorar o eterno percurso entre o som e o significado. Não um significado específico, mas o significado dos procedimentos musicais. Numa época em que se investigam novas organizações do material, parecia-me natural estudar a organização das línguas. Evidentemente tudo isso foi reforçado pela experiência com Joyce, com o trabalho sobre a palavra. Se eu tivesse me limitado à língua italiana, creio que não teria me interessado pela lingüística em seus aspectos mais gerais. Nesse contexto, o inglês e a literatura inglesa me auxiliaram muito. (BERIO apud RESTAGNO, 2015, p. 29).

Em relação ao foco do nosso estudo, o que sobressai em *Visage* é a invenção de um discurso. Além do uso dos recursos da paralinguagem, como vimos em *A-Ronne*, a presença de um discurso inventado em *Visage* reforça ainda mais a eloqüência da obra e dirige nossa escuta para as particularidades desse discurso. Aqui, o emprego do termo “invenção” nos remete à reflexão de Gubernikoff (1984) sobre a função da música contemporânea na sociedade ocidental pós-nietzscheana, algo totalmente condizente com o período atual de fomento e produção cultural que atravessamos:

¹²² *When I was composing Visage what attracted me, as always, was research intended as a way to expand the chances of bringing nearer musical and acoustic processes, and as a means to find musical equivalents of linguistic articulations. This is why the experience of electronic music is so important: it enables the composer to assimilate into the musical process a vast area of sound phenomena that do not fit pre-established musical codes. (...) Thus Visage does not offer a meaningful text or a meaningful language: it only develops the resemblance of them.* BERIO, nota de programa no site <http://www.lucianoberio.org/en>

Acesso em: 11.jul.2015

Os discursos sobre a arte nesse período (particularmente na música) seguiram trajetórias imprevisíveis para Nietzsche à sua época. Atualmente o preconceito em relação à arte é cada vez maior. Nossa civilização não é “trágica” como se poderia esperar desde os escritos de Nietzsche. Ela é cada vez mais ressentida, miserável e artisticamente hedonista. Por outro lado, no campo da produção artística, em parte pela própria desconfiança da sociedade (principalmente nos setores responsáveis pela política cultural), em parte também pelo movimento e direção tomada pela produção contemporânea (a arte culta das vanguardas e dos experimentalismos), o que se observa é um aguçamento da autonomia criativa onde uma categoria como a da “invenção” é mais pertinente que as de representação, expressão ou reflexo. (GUBERNIKOFF, 1984, p. 102, grifos da autora).

A escuta de *Visage*, quase ao final da segunda década do século XXI, ainda provoca grande impacto em estudantes de música e pesquisadores da área. A dimensão trágica da obra se faz presente pois Berio transvalora a voz humana, em sua invenção, à uma nova estética da vocalidade em si. Estética esta que incorpora, em primeiro plano, a teatralidade do gesto vocal.

Diferentemente de *A-Ronne* não existe um texto prévio, ou fragmentos de texto, de onde se possam extrair sons de vogais e consoantes e deduzir palavras e significados, mesmo que múltiplos. O jogo se estabelece entre as tentativas de vislumbrar partículas e fragmentos de sílabas de idiomas, num efeito multilingual. As múltiplas inflexões e interjeições paralinguísticas fornecem pistas para a compreensão de um estado de ânimo e para a dificuldade de pronúncia, transparecida nos gestos vocais. A par disso, há os sons eletroacústicos que fornecem um expressivo contraponto para as emissões da voz em seu arsenal de humanidade.

Miriama Young pondera sobre essa relação da voz e os sons eletrônicos e a voz manipulada eletronicamente:

A voz, como observamos, revela as pronúncias não somente da boca, garganta e pulmões, mas do ser interno. Além disso, a voz torna-se um ainda mais misterioso objeto sonoro quando manipulado eletronicamente, porque erradicar o som da voz humana da mostra vocal é muito difícil. Como observa Trevor Wishart, ‘com música para voz ... é duvidoso se podemos banir de nossa apreensão o som de reconhecimento da fonte humana’. Isto se deve porque, mesmo sob severa manipulação, a voz tende a soar sua presença (YOUNG, 2015, p. 5)¹²³.

¹²³ “The voice, as we observe, reveals the utterances not only of the mouth, throat and lungs, but of the internal being. Furthermore, the voice becomes a more mysterious sound object when electronically manipulated, for eradication of the sound of the human voice from the vocal sample is very difficult. As Trevor Wishart notes, ‘with music for voice...it is doubtful whether we can ever banish from our apprehension of the sound the recognition of a human voice’. That is, even under severe manipulation,

3.5.1 Guia de Escuta de *Visage*

Elaboramos um guia de escuta de *Visage*¹²⁴, que possui duração total de 21:11, selecionando da obra alguns trechos significativos que podem representar uma proposta de segmentação. Identificamos os elementos paralinguísticos e o DNS, configurado como um discurso inventado, a partir de modelos fonéticos de outros três idiomas que mencionamos anteriormente: o inglês, o hebraico e o napolitano.

Início – som de respiração (correntes ejetivas de ar) e simulação de um quadro de Afasia (até 1:59)

2:00 a 2:37 – primeira pronúncia de DNS

2:46 a 3:23 – uso de paralinguagem (suspiros, respirações, risadas leves)

3:25 a 3:36 – intensificação dos recursos paralinguísticos e 1ª enunciação de *parole*

3:46 a 5:28 – nova enunciação de DNS (estilo narrativo), voz suave e sussurrante/contraponto com os sons eletrônicos.

5:58 – *parole*

6:07 – *parole*

6:23 – risadas (em inflexões variadas)

6:54 – sons eletroacústicos imitando golpes metálicos/ lamento/ choro

7:34 – som basal

10:01 – *parole*

the voice tends to sound its presence”.

¹²⁴ Link para escutar a obra: <https://www.youtube.com/watch?v=8mxGHXCMPcM> Acesso em 11.jul.2015

13:17 a 13:40 – entoação de aflição/grito/ *parole* em dilatação/choro

13:59 – vocalise em /i/ Bb¹²⁵ e *boccachiusa* 15:25

16:16 – DNS sobreposto aos vocalises (articulação das dimensões acústica e gramatical)

17:37 – vocalise na região aguda E/Eb/F e frequência grave no tape oscilando entre Bb/A /E.

Ao iniciar a obra escutamos a improvisação de Berberian, sem montagem ou cortes perceptíveis, emulando um estado de afasia, conhecido como um mal em que ocorre “perda parcial ou total da capacidade de linguagem, de causa neurológica central, decorrente de AVC (Acidente Vascular Cerebral), lesões cerebrais na área da fala e da linguagem”¹²⁶. Berberian realiza esse efeito lançando mão de consoantes interrompidas /d/ /k/¹²⁷ ou reforçadas como o /r/ vibrante em alternância com a vogal aberta /a/, e também /o/, /i/ e /u/ entre liberações de corrente ejetiva de ar.

A primeira emissão de DNS ocorre logo após o discurso de afasia e é seguido por emissões explosivas de efeito pontilhístico. Aos 3:46 nova pronúnciação do DNS, agora em estilo narrativo, com qualidade de voz suave e sussurrante, em diálogo com os sons eletrônicos.

A emissão da palavra italiana *parole* é sequenciada por três vezes na cronometragem indicada, seguida por uma sessão de risadas. No sétimo minuto há a impressão de golpes metálicos como cortes violentos provocando um contraste com a voz em lamento que se transforma em choro (em discurso murmurante num tom de auto-piedade) até a emissão de som basal (vindo da crepitação da pregas vocais a nível glótico). Novamente a emissão da palavra *parole* aos 13:40, mas agora de forma dilatada, precedida por um grito e entoações aflitivas.

Em seguida, aos 13:59, a entrada de um esboço de voz cantada com exploração de ressonâncias (até aqui imperavam as emissões do discurso falado) num vocalise na vogal /i/ na altura de Bb, em contraste com o tape em textura pontilhística de

¹²⁵ Registro 3, correspondente ao dó central do piano.

¹²⁶ Extraído de “Afasia: um problema de linguagem de origem neurológica”. Disponível em: <http://www.boasaude.com.br/artigos-de-saude/3770/-1/afasia-um-problema-de-linguagem.html>
Acesso em 23.jul.2016.

¹²⁷ Oclusiva dental e oclusiva velar, respectivamente.

frequências graves. Aos 16:16, temos, pela primeira vez, o DNS sobreposto aos vocalises. Berio lança mão da articulação entre duas dimensões —a acústica e a gramatical—, como utilizaria como efeito expressivo, mais tarde em *A-Ronne*.

O próximo ponto de destaque, aos 17:37, é a exacerbação dessa voz cantada, alternada numa melodia entre as frequências de E/Eb/F, em contraste com a frequência grave numa das camadas mais profundas do tape, oscilando entre Bb/ A / E.

A voz, agora em vocalise grave, alijada numa camada bem profunda silencia aos 18:08, e nos três minutos subsequentes o tape prossegue intenso, profundo e grave, a nível dramático, deixando transparecer —remotamente— vozes aprisionadas (deformações da voz protagonista) e sobrepostas até constituir uma textura densa e finalizar em *fade out*.

Apresentamos abaixo, no Tabela 1, o esquema de segmentação da obra, segundo esse guia de escuta.

Tabela 1 – Tabela de Segmentação de *Visage*, segundo o guia de escuta proposto.

| I (A) | II (A') | III (B) | Coda |
|--------------|--------------|---------------|-------------------|
| 00:00 → 3:40 | 3:41 → 10:04 | 10:05 → 17:50 | 17:51→21:11 (fim) |

Fonte: autoria nossa.

Temos como primeira seção (A) o trecho que envolve a abertura da obra com o discurso afásico até a primeira enunciação de *parole*, sendo que já escutamos, nesta parte, amostras do DNS e do uso dos recursos paralinguísticos que permearão toda a obra. A segunda seção (A') envolve uma nova enunciação do DNS, em diálogo com os sons eletrônicos e a segunda, terceira e quarta emissão de *parole*, fechando a seção. Elementos expressivos retornam, como as risadas em variações, acrescidos pelo lamento e o choro, e o uso de som basal (crepitação da laringe) como mais um recurso de exploração da vocalidade humana. A terceira parte (B) volta a salientar a paralinguagem, introduzindo o grito e dilatando a palavra *parole*. Dois novos elementos são acrescidos à dramaturgia vocal: o vocalise em vogal /i/ e a emissão em *boccachiusa*. O fechamento dessa seção mostra o DNS sobreposto aos vocalises, numa articulação entre a dimensão acústica e a gramatical. Consideramos, a partir de 17:50 até o final da obra, uma Coda, pois o reconhecimento do som da voz humana torna-se quase que imperceptível face às frequências graves no *tape*, desaparecendo qualquer vestígio do que se ouviu do discurso e da vocalidade anterior.

3.5.2 *Visage* e a icônica voz de Cathy Berberian

Esta proposta de segmentação fortalece a ideia de que temos momentos de intimidade e momentos de compartilhamento de experiências. Ora temos um rosto demarcado pela expressão individual, única, e portanto íntima, ora temos essa expressão ampliada como que para um ambiente externo, expandido, que sugere um meio urbano em que as identidades se entrecortam, se justapõem e se embaralham. *Visage* traduz-nos, portanto, uma amostra de um rosto personificado não somente numa única feição ou recorte, mas numa multiplicidade de feições e expressões humanas. São inúmeros rostos mapeados pelo som de uma única voz protagonista. Essa voz, em seu discurso improvisado e fictício tem a missão de corporificar as turbulências de uma suposta instabilidade neuro-psíquica que é apresentada desde o início da obra. O DNS que, em *A-Ronne*, passava pela diversidade de vozes, timbres e cores, em *Visage* versa sobre a identidade vocal de uma única voz, admitida em sua neutralidade, mesmo que em suas qualidades de voz feminina. Certamente, neste estágio da contribuição de Berio no domínio vocal, após a criação de *Thema: Ommaggio a Joyce*, podemos afirmar que a voz de Berberian, no terreno eletrovocal, assume essa característica icônica. De fato, a voz de Cathy chegou a ser comentada como “o décimo oscilador do *Studio di Fonologia*” (Eco, 2015, p.54). Indo além, Berberian se tornou bem mais que uma intérprete executante e como colaboradora das obras “ela podia criar, sugerir, imaginar e reproduzir. (...) era uma voz excepcional, destacando uma presença de atriz, onde as apresentações pareciam calcadas na obra de Berio, em ser o espelho, na medida de singularizá-la, tipificá-la” (Deliège, 2003, p.478)¹²⁸. Deliège ressalta que Berio insistiu na metáfora do gesto em se tratando de sua música e que Berberian encarnava esse gesto. Se reunirmos a maioria das obras que Berio escreveu pouco antes ou após 1960, em todas elas Berberian se faz presente: *Circles*, *Visage*, *Epifanie*, *Sequenza III*. De modo muito peculiar estas obras ficaram eternizadas pela marca indelével da interpretação de Berberian, significando um enorme desafio para outras vozes a sua recriação¹²⁹. Porque, essas obras,

Berberian as têm, num sentido, autenticadas, ela também as compôs tanto quanto Berio as escreveu, ela as fez viver, personalizando-as,

¹²⁸ “(...) elle pouvait créer, imaginer, suggérer et restituer (...) c'était une voix exceptionnelle, mettant en valeur une présence de comédienne dont les prestations semblaient calquées sur l'oeuvre de Berio, en être le miroir, en mesure de la singulariser, de la typifier”

¹²⁹ Obviamente *Visage* está fora desta questão de reinterpretação/recriação por tratar-se de obra acusmática para ser difundida eletronicamente.

dando-lhes um brilho total, demonstrando sua profunda significação. Essas obras criaram sua época, em 1960, na música européia: elas colocam a personalidade de Luciano Berio na primeira fila (DELIÈGE, 2003, p.478).¹³⁰

Após essa pequena, mas necessária digressão sobre a contribuição da arte vocal de Cathy Berberian ao corpo expressivo das obras de Berio, voltamos à *Visage*, refletindo sobre a singularidade da obra e sobre a capacidade de Berio em articular: discurso, melodia e sons abstratos. Na visão de Richard Causton:

(...) o trabalho explora o potencial singular da música eletroacústica pela superposição (e unificação simbólica) de discurso, canção e sons abstratos puros como encarnações diferentes de uma idéia central ou sentimento. Os três elementos trabalham perfeitamente juntos e, em outra parte, a voz comunica toda a informação relevante sem recorrer à palavras reais (CAUSTON, 1995, p. 20)¹³¹.

Para Causton a maestria de Berio está justamente em trabalhar conexões e desconexões, interferências, amálgamas e dissoluções entre sons eletrônicos que não carregam conotações específicas e o maior e mais significativo de todos os sons: a voz humana.

O meio eletroacústico favorece uma ambigüidade inerente que Berio explora livremente. Sob o ponto de vista da escuta, Causton argumenta:

A extrema e cuidadosamente calculada tensão entre a grande precisão de especificidade semiótica e a total falta de especificidade semântica empurra a mente do ouvinte a uma atividade criativa (CAUSTON, 1995, p.20).

Sem dúvida, *Visage* categoriza-se como um gênero único de obra, onde a teatralidade da música eletroacústica, em seus recursos tecnológicos, atinge uma dramaticidade ímpar.

3.6 Considerações Finais

A despeito de sua origem similar, ambas como encomendas radiofônicas, *A-Ronne*

¹³⁰ “*Berberian les a, en un sens, authentifiées, elle les a autant composées que Berio les a écrites, elle les a fait vivre, les personnalisant, leur donnant un plein éclat, en en démontrant la profonde signification. Ces oeuvres ont créé, en 1960, leur époque dans la musique européenne: elles placent au premier rang la personnalité de Luciano Berio*”.

¹³¹ “(…) *the work exploits the unique potential of electroacoustic music for the superimposition (and symbolic unification) of speech, song and purely abstract sound as different incarnations of a central idea or feeling. The three elements work perfectly together and, as elsewhere, the voice communicates all the salient information without recourse to real words.*”

e *Visage* mostraram-se duas obras muito específicas em seu gênero e resultado sonoro.

Pensada como *performance* de vozes amplificadas, *A-Ronne* extrai, exaustivamente, das vozes de seus intérpretes uma variada gama de timbres, intenções e situações vocais e é essa diversidade que mobiliza, transforma, dilata e transmuta o texto de Sanguineti numa multiplicidade de significados.

Os recursos da paralinguagem auxiliam a percepção das camadas do texto, ora sobrepostas, simultâneas ou sincrônicas. As sobreposições funcionam como transparências, estrategicamente elaboradas e arquitetadas pelo compositor para, ao que parece, simular estações de rádio cruzadas, em interferência mútua.

Em *A-Ronne* o ouvinte experimenta várias escutas, simultâneas, assim como a escrita, que ora ressalta um contorno melódico ora um mar de gestos vocais.

Assim, podemos ter, em camadas, vozes sussurrando um texto, vozes ininteligíveis ou vozes cuja compreensão não é importante, exceto pelo caráter da entonação dada pelo intérprete. O repertório paralinguístico reforça o DNS, mostrando que o que deve ser revelado é a intenção do discurso, algo comum à percepção humana, um denominador comum que nos iguala, independentemente de origens culturais. Um assovio, um vocalise, um ou mais sons miméticos de animais, repetidos em sequência, podem constituir a textura contrapontística de um texto falado.

Através de um percurso circular, Berio assume sua busca pelo processo de abstração articulando duas dimensões: a do texto escrito e a da gramática de comportamentos vocais. Essa interação gera significados sempre novos, tornando a obra uma fonte inesgotável de possibilidades de escuta e interpretação. Ao combinar música vocal e discurso cotidiano, o compositor articula outros dois níveis, o acústico e o gramatical, favorecendo novas articulações possíveis entre o discurso e o cantar humanos. Nossa suposição sobre a possibilidade vislumbrada por Berio da recriação e simulação da mudança de estações de rádio e suas consequentes interferências de sons sobrepostos e multiplicidade de emissões, reforça sua origem como uma obra radiofônica e, ao mesmo tempo, a atualiza para a extraordinária capacidade humana de sincronizar várias atividades de escuta no mundo tecnológico contemporâneo.

Por contraste em *Visage* temos uma única voz a serviço de uma expressividade advinda não de um texto escrito, mas sim de um discurso inventado, improvisado. Uma linguagem sem referências, na sua hibridação mutante, alquimia fonética de partículas de idiomas pré-existentes. Ao invés de vários timbres e múltiplas vozes, uma única voz tenta retratar a configuração de vários rostos e diversos estados de ânimo. Apesar de sua

natureza declaradamente feminina, esteticamente, tal voz carrega essa missão travestida de uma falsa neutralidade.

O DNS, como discurso de uma fala ininteligível por conceito, é reforçado —assim como em *A-Ronne*— pelos recursos da paralinguagem. Esse repertório paralingüístico, composto por suspiros, respirações e uma enorme gama de variações de risadas, conduzem a escuta a um território reconhecível.

Berio aqui combina os gestos vocais e os sons eletroacústicos como parceiros, urdindo uma textura contrapontística de rara expressividade. A voz quase sempre permanece como protagonista em seu discurso enunciado ou gestualizado através da paralinguagem, entretanto, há momentos em que o material vocal e os sons eletroacústicos fundem-se, gerando um outro corpo sonoro, igualmente dramático.

Temos, então, duas dimensões —a da voz humana e a dos sons eletroacústicos— e a articulação entre essas duas materialidades se apresenta como uma realidade sonora desde o início da obra.

Ao longo de *Visage* transcorrem variadas emissões, desde a fala afásica até a emissão da voz cantada em vocalises, e nessa ampla variedade de repertório vindo do aparelho fonador humano, há o que imaginamos ser uma constante nas obras vocais de Berio: a obsessão em revelar toda o potencial expressivo que vem da voz.

4 LEO KUPPER E A PESQUISA SONORA FONÊMICA

(...) et c'est le microphone qui a tout déclenché. Parce que sans le microphone la musique électrovocal ne serait jamais née. Impossible. Vraiment. (KUPPER, 2015)¹³²

4.1 Introdução

O conteúdo deste capítulo advém, em parte, da entrevista com Leo Kupper¹³³ em sua residência em Bruxelas, Bélgica, realizada em dois dias consecutivos em julho de 2015. Coincidentemente, nesta ocasião o compositor nos presenteou com seu recém-lançado livro *Aventures Sonores et Musicales: de 1950 à 2013*, em dois tomos num total de 412 e 368 páginas, respectivamente, publicado pela Edilivre¹³⁴. Apesar de sua valiosa contribuição escrita, exaustivamente detalhada nesse último livro assim como em seus encartes de discos e CD's, Leo agradeceu às perguntas e admitiu que as mesmas fizeram-no refletir ainda mais sobre sua criação, em suas próprias palavras:

Suas questões clarificaram as compreensões das experiências realizadas e em curso no domínio das pesquisas sonoras fonêmicas. Eu não posso mais que agradecê-la de ter, por meio de suas precisas questões ampliado esse campo de paixão. (...) Desejo-lhe um excelente trabalho. Creio que ele será de sólido interesse para muitas pessoas. (KUPPER, 2016, comunicação pessoal via e-mail).¹³⁵

As questões levantadas tencionavam traçar não somente o caminho da formação musical do compositor e suas influências artísticas, mas principalmente, seu percurso em direção à música fonética, ou melhor, música fonêmica¹³⁶, termo que justifica mais adequadamente suas ideias composicionais envolvendo a voz humana e seu interesse nesse campo. E ainda, sua relação com os intérpretes de suas obras vocais

132 E é o microfone que desencadeou tudo. Porque sem o microfone a música eletrovocal não teria jamais nascido. Impossível. Verdadeiramente.

133 Assumimos essa grafia do nome Kupper, sem o trema, por orientação do compositor que dessa forma vem utilizando sua assinatura em suas publicações e CD's.

134 Disponível em: <https://www.chapitre.com/CHAPITRE/fr/BOOK/kupper-leo/aventures-sonores-et-musicales-de-1960-a-2013-t-i,66519461.aspx> Acesso em: 23.jan.2016.

135 *Vos questions ont clarifié les compréhensions des expériences réalisées et en cours dans le domaine des recherches sonores phonémiques. Je ne peux que vous remercier d'avoir par vos questions précises, élargi ce champ de passion. (...) Je te souhaite un excellent travail. Je crois qu'il sera fort intéressant pour beaucoup de personnes.*

136 Fonética é o estudo dos sons da fala e Fonêmica é o estudo dos sons da língua ou idioma. Como se trata do campo da arte sonora a designação Fonêmica abarca melhor o sentido, pois vai tratar dos sons daquela organização dos fonemas expressados em discurso não-semântico.

—inicialmente estudantes de arte da universidade que o ajudaram a criar sua primeira obra no gênero *Electro-Poème*— e os processos de colaboração criativa, já com cantores solistas profissionais, que compõem o discurso não-semântico contido em suas composições que utilizam vocalizações, ou melhor especificadas como canções abstratas, segundo o compositor. E mais além, sobre a arte de produzir sons que utilizam todas as possibilidades do aparelho fonador: a arte de ser um logatomista. Nesta área, Leo Kupper relata sua parceria de mais de trinta anos com o ator Jean-Claude Frison¹³⁷, um especialista em logatomas, explorados em *Logatomie, L'Homme Vibré*, obra ainda inédita e em fase de finalização da qual o compositor concedeu-nos a oportunidade de escutar um dos trechos, porventura registrado no áudio da entrevista.

4.2 Metodologia

A preparação para a entrevista com Leo Kupper ocorreu um ano antes, em 2014 ao procurar por uma de suas intérpretes: Anna Maria Kieffer. A mezzosoprano paulista mantém há 30 anos uma parceria artística com o compositor¹³⁸ e foi por intermédio dela que obtivemos seu e-mail e pudemos agendar com a necessária antecedência a entrevista para o ano seguinte. É importante ressaltar as valiosas informações sobre o processo de trabalho de Kupper obtidas na entrevista realizada com Kieffer em sua residência em São Paulo em agosto de 2014. Kieffer cedeu, antecipadamente, o texto *Un Pont Sonore Entre Le Brésil et L'Europe* (Uma Ponte Sonora entre o Brasil e a Europa), de sua autoria, que fazia parte do livro que seria lançado por Kupper no ano seguinte.

Através da indicação de Kieffer o compositor nos respondeu prontamente, inclusive oferecendo sua casa como hospedagem durante os dias que estivéssemos em Bruxelas a fim de realizar a entrevista. Nos e-mails trocados indicamos o tema da tese —O Discurso Não-Semântico na Música Eletrovocal— e evidenciamos a abordagem sobre as obras de mais dois outros compositores, Berio e Wishart, além das de Kupper. Naquela ocasião, consideramos essencial esclarecer a Kupper nossa dedução: “Penso que vocês compartilham muitos conceitos, elaborados entretanto em processos bem específicos que marcam seus diferentes estilos”.

137 Matérias sobre o ator belga. Disponível em: <http://www.lalibre.be/culture/scenes/frison-entre-l-ombre-et-la-lumiere-51b883d7e4b0de6db9aa4038>

E ainda em: <http://www.comedien.be/Jean-Claude-Frison> Acesso em: 27.jan. 2016.

138 Kieffer conheceu Kupper em 1981 durante o Festival Música Nova em Santos (SP).

Optamos por não revelar previamente as questões (ou seja, enviando-as por e-mail) para que Kupper pudesse manter o frescor e a reflexão espontânea em suas respostas. Transcrevemos abaixo a relação das onze questões pré-formuladas, nos moldes de uma entrevista semi-estruturada, que permite o diálogo e a intervenção imediata do pesquisador possibilitando a formulação de novas questões, a partir das já abordadas, de acordo com as respostas do entrevistado:

1. Em qual dimensão seu estudo com Pousseur influenciou sua orientação como compositor?
2. Desde quando você se interessa pelos estudos da Fonética Humana?
4. Durante quanto tempo você se interessou pelo tema da Música Fonética antes de começar sua pesquisa prática com os cantores?
5. Quais são as particularidades da voz humana que lhe interessam?
6. Qual é a diferença entre trabalhar com um ator e um cantor? Esta diferença existe?
7. Quando lemos seus textos sobre a Música Fonética percebemos uma certa preocupação com a metodologia, um desejo de organizar todas as etapas do trabalho, então porque não fazer uma partitura vocal depois do desenvolvimento criativo com os cantores?
8. Você acredita que uma obra criada em colaboração com uma voz específica não pode ser realizada por uma outra voz?
9. Em que medida uma ideia, uma concepção de obra no domínio da Música Fonética é aplicável a outra voz? Quer dizer, a voz de um outro cantor com outras qualidades do aparelho fonador.
10. Quando você concebeu esse caminho para a criação vocal você imaginou essas vozes num contexto do século XXI?
11. Quais são os compositores que escreveram para a voz humana nesse contexto de desconstrução do texto verbal que lhe agradam?
12. O que é que você pensa sobre os novos caminhos da voz contemporânea?¹³⁹

139 1. Dans quelle dimension votre étude avec Pousseur a influencé votre orientation comme compositeur?/ 2. Depuis quand vous êtes-vous intéressé aux études de la Phonétique Humaine?/ 3. Pendant combien de temps est-ce que vous vous êtes intéressé au sujet de la Musique Phonétique avant de commencer votre recherche pratique avec les chanteurs?/ 4. Quelles sont les particularités de la voix humaine qui vous intéresse?/ 5. Quelle est la différence entre travailler avec un acteur et un chanteur? Cette différence existe?/ 6. Quand on lit vos écrits sur la Musique Phonétique (MP) nous percevons une certaine préoccupation avec la méthodologie, un désir d'organiser toutes les étapes de

O eixo-central das questões partiu do interesse em: 1) investigar a formação de Kupper e perceber algum tipo de influência composicional direta ou indireta; 2) revelar os conceitos que nortearam e norteiam a criação de suas obras e, principalmente, 3) constatar a presença do discurso não-semântico na Música Fonética de que trata o trabalho do compositor. Dentro dessa perspectiva tornou-se indispensável formular as questões com a intenção de conhecer seu processo de criação em colaboração com as vozes de seus intérpretes-criadores. Revelou-se notória a precisa orientação e utilização, por Kupper, das possibilidades de emissão de cada aparelho fonador¹⁴⁰, dentro das especificidades vocais de cada indivíduo, assim salientadas nas obras vocais surgidas dessa parceria.

Os dois dias consecutivos de entrevista num total de 1h 42' 02" foram registrados em áudio e vídeo através de duas câmeras, em dois ângulos distintos (focando entrevistado e pesquisadora) a fim das imagens serem submetidas a uma posterior edição. Todo o conteúdo de áudio, transformado em formato mp3, foi por nós transcrito e revisado, posteriormente, por Cristiana Brindeiro, tradutora profissional. Os textos revisados, assim como os áudios, foram enviados por email ao compositor que efetuou sua própria revisão e aprovação das informações fornecidas, reenviando o texto no formato final que se encontra na íntegra na parte dos Apêndices desta tese.

4.3 Pousseur, Berio: o ponto de partida e a complexidade

Acolhido por Pousseur em sua própria casa e levado pelo mesmo para trabalhar em seu estúdio Apelac —o primeiro estúdio de música eletrônica na Bélgica, fundado por ocasião da Exposição Universal de 1958—, no início da década de 60, Kupper, muito pobre, entra em contato com um novo mundo feito de máquinas, como geradores de frequência (senoidal, quadrada, impulsão), um gravador Phillips, um filtro de três

travail, donc pourquoi ne pas faire une partition vocale après le développement créatif avec les chanteurs? / 7. Croyez-vous qu'une oeuvre créée en collaboration avec une voix spécifique ne peut pas être réalisée par une autre voix? / 8. Dans quelle mesure une idée, une conception d'oeuvre dans le domaine de la MP est applicable à une autre voix? C'est à dire la voix d'un autre chanteur avec d'autres qualités de l'appareil phonateur./ 9. Quand vous avez conçu ce chemin pour la création vocale avez-vous imaginé ces voix dans un contexte du siècle XXI? / 10. Quels sont les compositeurs qui ont écrit pour la voix humaine dans ce contexte de déconstruction du texte verbal que vous plaire? / 11. Qu'est-ce que vous pensez sur les nouveaux chemins de la voix contemporaine?

140 Em muitos momentos dos dois dias de entrevistas Kupper emitiu ele mesmo os sons a que se referia, denotando não somente o profundo conhecimento teórico do tema como também da prática dos sons fonéticos e logatomas.

oitavas, mas tudo isto não estava relacionado com a fonética, a não ser pela presença do microfone, revela Kupper:

Mas por sorte, havia lá também um microfone e foi ele que desencadeou tudo. Porque sem o microfone, a música eletrovocal não teria jamais nascido. Impossível. Verdadeiramente. Então com o microfone para captar a voz, o magnetofone para conservá-la e os alto-falantes para escutar os resultados, tinha-se uma possibilidade que surgia, mas onde não conhecíamos o suporte futuro. Eu, em todo o caso não sabia o que iria se passar. (KUPPER, 2015b).¹⁴¹

Foi no estúdio de Pousseur que Kupper conheceu pessoalmente Stockhausen, Berio e Berberian, pois Pousseur era amigo de todos eles (sendo Berberian uma intérprete em comum a todos¹⁴², com exceção de Stockhausen), e assim Kupper pode ombrear esses grandes criadores que, segundo sua percepção na época, eram já maravilhosos no plano composicional. Berio havia dado a Pousseur uma cópia de *Omaggio a Joyce* e posteriormente de *Visage* e foi assim que Kupper teve o primeiro contato com a música eletrovocal. O compositor declara que a escuta dessas obras o deixou impressionado. Escutou também *Kontakte* e *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen e outras obras de compositores influentes na época, como Bruno Maderna, que deixavam cópias no Apelac. Desta forma relata Berio o contexto criador do período:

Nestes últimos anos, de fato ouvimos pela primeira vez composições que combinam uns com os outros meios instrumentais e eletrônicos, em que, portanto, vem sendo tentado um encontro orgânico entre sons naturais (dentre os quais a voz humana) e sons sintéticos. Basta pensarmos na obra *Gesang der Jünglinge* (1955-1956) de Stockhausen, ou em *Rimes pour différentes sources sonores* (1958-1959) de Pousseur, ou ainda em *Musica su Due Dimensioni* (1952) de Maderna. Estou todavia convencido que a antinomia das “duas dimensões” —o contraste entre música gravada (ou seja, eletrônica) e música realmente executada (instrumentos, voz cantada ou falada)— também poderá ser muito em breve superada. (BERIO, 1959 apud MENEZES, 1996, p.128).

O impacto da escuta de *Omaggio a Joyce* trouxe para Kupper a constatação de que era uma obra já “completamente abstrata com algumas palavras que surgiam de vez

141 *Mais par chance, il y avait là aussi un microphone, et c'est lui qui a tout déclenché. Parce que sans le microphone, la musique électrovocale ne serait jamais née. Impossible. Vraiment. Donc avec le microphone pour capter la voix, le magnétophone pour conserver celle-ci et les haut-parleurs pour entendre les résultats, il y avait une possibilité qui apparaissait, mais dont on ne connaissait pas le support futur. Moi en tous cas je ne savais pas ce qui allait se passer.*

142 Cathy era a voz de *Invenzione su una voce* ou *Dimensioni II* (1960) de Maderna e de *Phonèmes pour Cathy* (1967) de Pousseur. Respectivamente disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ufNHVI8IN84> e em <https://www.youtube.com/watch?v=dgyNPqHhV-k> Acesso em: 28.jan.2016.

em quando” e que manifestava uma maneira totalmente nova como Berio tratava o som.

O segundo choque veio com *Visage* e a voz de Cathy Berberian. Analisa Kupper:

Eu tomei como exemplo, de imediato esses dois modelos pois eu estava ainda num período realista, materialista, o que equivale dizer concreto, enquanto Berio já estava num surrealismo e então mais próximo da realidade do homem porque esta correspondia também à física da época que estava convertendo-se também ela, irreal. Esta realidade se revelava sobre o plano atômico, sobre o plano nanoscópico¹⁴³. Essa realidade de superfície não é mais a realidade que conhecemos hoje. Ela foi complexificada. Na música de Berio a realidade toma uma nova dimensão (principalmente por causa da tecnicidade que se enreda dentro da música). As estruturas harmônicas, aquelas da Idade Média, da Renascença, do Romantismo e do Modernismo foram subitamente rompidas por alguma coisa que estava mais próxima da ciência e não do homem e da mulher vocalizantes. Sobre o plano da mentalidade das estruturas e arquiteturas sonoras, algo de novo se desencadeava. Este foi verdadeiramente um ponto de partida. Então foi sobretudo Berio que foi esse ponto de partida. Sim. (KUPPER, 2015b).¹⁴⁴

De fato, Kupper admite a complexidade como uma questão do desenvolvimento do conhecimento e da evolução humana, da utilização da capacidade cerebral ainda tão insuficientemente explorada pelos seres humanos. Kupper mostra-se um artista inquieto e estudioso, conectado à evolução do conhecimento científico e preocupado com a complexidade da música. Durante o período em que estivemos hospedados em sua residência, Kupper ocupava-se, à noite, do estudo da matemática computacional, entre outros assuntos científicos.

143 Termo relativo à Nanociência e à Nanotecnologia. Nanoscópio: Estrutura nanométrica para a observação invasiva ou evasiva de estruturas nanoestruturadas. É a escala do microscópio reduzida a mil vezes, embora alguns nomeados microscópios, alcancem inclusive a escala nanoscópica, porém continuam com o nome de microscópio apenas por praxe de mercado. É um tipo de microscópio com poder de alcance no escopo 1-100 nm. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=uUBqCQAAQBAJ&pg=PA158&lpg=PA158&dq=escala+nano%20sc%C3%B3pica&source=bl&ots=iK8pEDeMnA&sig=typiACFZDfHksEfdiCaFeA02cVE&hl=en&sa=X&sqj=2&ved=0ahUKEwjZvMyr4MPKAhUJkx4KHZO6DwMQ6AEITzAH#v=onepage&q=escala%20nanosc%C3%B3pica&f=false>

Uso em pesquisa: <http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/nova-tecnologia-permite-enxergar-areas-do-cerebro-com-resolucao-nanoscopica>

Acesso em: 25.jan.2016.

144 *J'ai pris exemple tout de suite sur ces deux modèles parce que j'étais encore dans une période réaliste, matérialiste, c'est-à-dire concrète, tandis que Berio était déjà dans un surréalisme et donc plus proche de la réalité de l'homme parce que ceci correspondait aussi à la physique de l'époque qui était devenue elle aussi irréelle. Cette réalité se dévoilait sur le plan atomique, sur le plan nanoscopique. Cette réalité de surface n'est plus la réalité que nous connaissons aujourd'hui. Elle s'est complexifiée. Dans la musique de Berio, la réalité prend une nouvelle dimension (principalement à cause de la technicité qui s'immisce dans la musique). Les structures harmoniques, celles du Moyen Âge, de la Renaissance, du Romantisme et du Modernisme, étaient subitement cassées par quelque chose qui était plus proche de la science et non de l'homme ou de la femme vocalisante. Sur le plan de la mentalité des structures et des architectures sonores, quelque chose de neuf se déclenchait. Ce fut vraiment un point de départ. Donc c'est plutôt Berio qui fut ce point de départ. Oui.*

“O novo século será aquele da complexidade dominada!”¹⁴⁵ Com esta frase Kupper abre o 2º capítulo do Tomo II de seu livro *Aventures Sonores et Musicales*, intitulado *Da forma na música eletroacústica?*. Explica que o computador, esse instrumento digital usado atualmente para criar a música permite que sejam executadas operações matemáticas que podem parecer intermináveis a um espírito humano e que a representação visual ou auditiva de todas estas fórmulas matemáticas (algoritmos)¹⁴⁶ fazem a humanidade avançar em direção ao conhecimento de mundos complexos. Kupper crê que esta transferência das atividades intelectuais do analógico ao digital é “a aceitação de um novo meio de expressão musical que determina a especificidade de nossa época”¹⁴⁷ (KUPPER, 2015a, Tomo II, p.51). Continua seu raciocínio citando uma lista de teorias e conceitos científicos como a teoria do caos (aplicada à topologia, à física, às populações, à biologia, à astrofísica, à teoria da informação, à música), desordem, imprevisibilidade, acaso, estocástica, previsibilidade meteorológica, probabilidade, ruído, comportamentos a longos prazos, perda de ordem, sistemas complexos em múltiplas dimensões, sistemas dinâmicos não-lineares, irregularidades, teorias da complexidade e sistemas de adaptação complexos, etc. E completa:

Toda a literatura científica sobrecarregada de termos e conceitos novos que estabelecem um passo progressivo em direção ao controle da complexidade e da desordem física. E é neste ambiente que a música evolui atualmente em busca de suas novas referências. Falar de formas na música eletroacústica é falar de descobertas científicas que se injetam no campo musical com as novas tecnologias e as novas teorias sobre o controle acima de tudo, da desordem sonora, ou para realizar, eventualmente, as “desordens” ainda mais complexas. (KUPPER, 2015a, Tomo II, p. 52-3).¹⁴⁸

A complexidade surge então como um dos conceitos fundamentais para se entender o contexto evolutivo em que nos encontramos hodiernamente e o contexto onde se desenvolve, segundo Kupper, a música eletroacústica e, conseqüentemente a

145 *Le siècle nouveau sera celui de la complexité maîtrisée!*

146 Um algoritmo é uma sequência, lógica, finita e definida de instruções que devem ser seguidas para resolver um problema ou executar uma tarefa. Disponível em: <http://www.tecmundo.com.br/programacao/2082-o-que-e-algoritmo-htm>
Acesso em 26.jan.2016

147 (...) *l'acceptation d'un nouveau milieu d'expression musicale qui détermine la spécificité de notre époque.*

148 *Toute la littérature scientifique déborde de termes et de concepts nouveaux qui établissent un pas progressif vers le contrôle de la complexité et du désordre physique. Et c'est dans cet environnement que la musique évolue actuellement en cherchant ses nouveaux repères. Parler de formes dans la musique électroacoustique, c'est parler des découvertes scientifiques qui s'injectent dans le champ musical avec des technologies nouvelles et des théories nouvelles sur le contrôle avant tout, du désordre sonore, ou pour réaliser, éventuellement, des “désordres” encore plus complexes.*

música eletrovocal que é tópico de nossa pesquisa. Buscamos no teórico Edgar Morin essa discussão sobre o pensamento complexo.

Diz-nos Morin que “a complexidade está, pois, ligada a certa mistura de ordem e de desordem” e “num certo sentido *sempre tem relação com o acaso*”. E continua: “Mas a complexidade não se reduz à incerteza, *é a incerteza no seio de sistemas ricamente organizados*. Ela diz respeito a sistemas semialeatórios cuja ordem é inseparável dos acasos que os concernem.” (MORIN, 2011, p. 35, grifos do autor).

Referindo-se à complexidade na cibernética¹⁴⁹ Morin observa que esta ciência a coloca “entre parênteses”, citando o exemplo da caixa-preta, cujo princípio relaciona as entradas no sistema (*inputs*) e as saídas (*outputs*), permitindo que se estudem os resultados do funcionamento do mesmo, verificando a alimentação de que necessita, a relação entre *inputs* e *outputs*, “sem entrar entretanto no mistério da caixa-preta”. Morin (2011) explica que “o problema teórico da complexidade é o da possibilidade de entrar nas caixas-pretas”. Assim:

É considerar a complexidade organizacional e a complexidade lógica. Aqui, a dificuldade não está apenas na renovação da concepção do objeto, está na reversão das perspectivas epistemológicas do objeto, isto é, do observador científico: era próprio da ciência, até o momento, eliminar a imprecisão, a ambiguidade, a contradição. Ora, é preciso aceitar essa imprecisão e uma imprecisão certa, não apenas nos fenômenos, mas também nos conceitos, e um dos grandes progressos da matemática de hoje é a consideração dos *fuzzi sets*, os conjuntos imprecisos (cf. Abraham A. Moles, *As ciências do impreciso*, Le Seuil, 1990) (MORIN, 2011, p. 35-6).

O impreciso, a ambiguidade, a contradição, a não-inteligibilidade estão contidos dentro do conceito de complexidade, que, como observa Morin, vem de *complexus*, “o que é tecido junto”. Mas este tecido é heterogêneo em sua constituição e “coloca o paradoxo do uno e do múltiplo” e em sua natureza também é um tecido de “acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico”. Explica-nos Morin que tudo o que o conhecimento quer é a ordenação, “a seleção dos elementos da ordem e da certeza (...) Mas tais operações necessárias à inteligibilidade, correm o risco de provocar a cegueira, se elas eliminam os outros aspectos do *complexus* (...)” (MORIN, 2011, p. 13-4).

149 “É com Wiener, Ashby, os fundadores da cibernética que a complexidade entra verdadeiramente em cena na ciência. É com von Neumann que, pela primeira vez, o caráter fundamental do conceito de complexidade aparece em sua relação com os fenômenos de auto-organização.” (MORIN, 2011:34). A cibernética é a ciência que estuda os mecanismos de comunicação e de controle nas máquinas e nos seres vivos. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/cibernetica/> Acesso em 08.fev.2018

4.4 A primeira obra eletrovocal: *Electro-Poème*

Ao entrar em contato com a música eletrovocal, Kupper deparou-se com uma escolha: aceitar ou recusar esse Novo-Mundo (termo que utilizou na entrevista) que se projetava à sua frente. Kupper descreve deste modo esse impacto: “*Visage* com esta fantasmagoria, este irreal, este surrealismo e esta nova maneira de cantar me tocou” e revela que mais tarde analisou a fundo a obra e chegou a pedir a Berio as pistas separadas da composição. Mas se deu conta que estava em desvantagem, ou como ele mesmo comentou na entrevista: “Eu me sentia um pouco bobo, para dizer a palavra adequada?” (KUPPER, 2015b)¹⁵⁰. A razão dessa sensação, Kupper atribui a sua formação musical em Nidrum onde nasceu, leste da Bélgica (fronteira com a Alemanha) no pós-guerra, participando de um coro de garotos do colégio (às vezes convidados a cantar na catedral de Luxemburgo), sempre em canto monódico (gregoriano), *a cappella*. E, posteriormente ao dirigir coros de igreja quando aprendeu um pouco mais sobre a voz cantada, mas sempre uma formação subjacente, inconsciente, precária, em sua visão. Entretanto, Kupper percebeu que tinha um grande privilégio: o Apelac estava à sua disposição durante o final da tarde e à noite, equipado com o famoso microfone Neumann U87¹⁵¹, os gravadores Phillips que eram bons e os alto-falantes da época que, segundo ele, não eram assim tão bons. Então, nesse novo caminho, Kupper começou a procurar seus intérpretes entre os estudantes estrangeiros da universidade, porque nesse tempo ele não conhecia atores e, menos ainda cantores profissionais. Uma mistura de estudantes, jovens mulheres e homens, de vários cursos —alguns começavam a estudar teatro— não importava a idade, a formação e a nacionalidade: dinamarqueses, árabes, chineses. Procurou sobretudo os idiomas que não compreendia. A obra é um exercício fonético, mas especialmente fonatômico e logatômico que permitiu esses jovens de liberarem sua expressão sem passar pela inteligibilidade habitual das línguas nacionais. Importante ressaltar que Kupper posicionou as vozes ao microfone, sem utilizar deformação alguma, somente a amplificação. Sobre o registro das vozes, Kupper relata:

Eu utilizei o microfone como um confessor. Em confissão, falamos docemente e dizemos as coisas mais íntimas, aquelas que são proibidas de serem ditas em voz alta, Os estudantes amavam isto. Não

150 *Visage, avec cette fantasmagorie, cet irrèel, ce surréalisme et cette nouvelle façon de chanter m'a touché /Je me sentais un peu sot, pour dire le mot convenant?*

151 Este microfone começou a ser fabricado em 1966, entretanto como Kupper chegou em 1961 ao Apelac é provável que o modelo correto seja o Neumann U47 que surgiu na década de 50.

era de maneira alguma um trabalho. Eu os dirigia nesta nova via e era verdadeiramente um prazer para eles. (KUPPER, 2015b).¹⁵²

Portanto já havia um desejo de abstração porque, “os idiomas/as línguas quando não as conhecemos temos o prazer do som e não da significação (semântica). Unicamente a sonoridade, mas a sonoridade que pertence a uma pessoa.” (KUPPER, 2015b)¹⁵³. Em *Electro-Poème*, o compositor reconhece que contava com a chance de que cada um desses jovens liberasse sua realidade psíquica do inconsciente ao consciente. Seguindo esse pensamento, Kupper explica um conceito que considera muito importante: o conteúdo microscópico dos sons falados, que faz-nos compreender as qualidades psicológicas dos seres quando não entendemos seu idioma, uma experiência que viveu não somente ao registrar as vozes dos estudantes estrangeiros, mas mais fortemente em sua primeira viagem ao Irã, em 1973. Na sequência de sua reflexão:

(...) se escutamos um chinês (eu não compreendo nenhuma palavra em chinês e isto depende da pessoa que fala), a língua é sobretudo doce, ela não é agressiva, existe a imaginação sonora. Eu escuto dentro do som a forma do corpo que fala, escuto a forma de seu espírito. Então não existe nada além dos sons, há as significações inconscientes, não-semânticas dos seres que aí estão escondidas. Isto é mais importante que o som pois podemos escutar o som pelo som sem esta qualidade. Escutando o som por sua significação inconsciente e oculta nós nos enriquecemos muito mais. Isto é o que me aconteceu quando eu, em 1973 fui para o Irã. Eu cheguei numa sociedade onde eu não compreendia uma palavra e eu tinha um prazer quase extático de escutar os sons das pessoas. Como um vidente eu dizia a mim mesmo: este aqui, este é malvado, aquela mulher lá é gentil, aquela lá é grandiloquente, aquele lá é pretensioso. Eu descobri as qualidades psicológicas dos seres sem os compreender (o conteúdo microscópico dos sons falados). (...) Eu tinha a impressão de compreender a alma das pessoas nada menos que escutando os sons abstratos delas. E eu me enganava muito raramente. (KUPPER, 2015b).¹⁵⁴

152 *J'utilisais le microphone comme un confesseur. En confession, on parle doucement et on dit des choses plus intimes, celles qui sont défendues d'être dites à haute voix. Les étudiants aimaient cela. Ce n'était en aucune manière un travail. Je les ai dirigés dans cette voie nouvelle et c'était vraiment un plaisir pour eux.*

153 *les langues quand on ne les comprend pas on a le plaisir du son et pas de la signification (sémantique). Uniquement la sonorité, mais la sonorité qui appartient à une personne.*

154 *(...) si on écoute un Chinois (je ne comprends pas un mot de chinois et cela dépend de la personne qui parle) la langue est plutôt douce, elle n'est pas agressive, il y a de l'imagination sonore. J'entends dans le son la forme du corps qui parle, j'entends la forme de son esprit. Donc il n'y a pas que les sons, il y a les significations inconscientes, non-sémantiques des êtres qui y sont cachées. Ceci est plus important que le son parce qu'on peut écouter le son pour le son sans cette qualité. En écoutant le son pour sa signification inconsciente et cachée on s'enrichit beaucoup plus. C'est ce qui m'est arrivé quand je suis parti en 1973 en Iran. Je suis arrivé dans une société dont je ne comprenais pas un mot et j'avais un plaisir vraiment quasi extatique à écouter les sons des gens. Comme un voyant, je me disais en moi: celui-ci, c'est un méchant, cette femme-là est gentille, celle-là est grandiloquente, celui-là est prétentieux. Je découvrais les qualités psychologiques des êtres sans les comprendre (le contenu*

Este seria o contexto de criação de *Electro-Poème* onde o significante é superado pelo abstrato, uma lição que o compositor afirma ter aprendido com Berio. Os sons foram montados sobre fita magnética seguindo uma forma que evolui, progressivamente, da vocalidade abstrata em direção à uma única palavra inteligível que termina a obra: “Lame”. Kupper comenta que se escutarmos a obra¹⁵⁵ hoje, após cinquenta e quatro anos, tudo já estava lá, tudo o que ele estava por descobrir em seguida. Em *Electro-Poème* encontramos todos os materiais que o compositor iria desenvolver como as vocalizações, as novas vocalizações (*sons phonétiques nouveaux*), como por exemplo, muitas impulsões¹⁵⁶ (durante a entrevista, em diversos momentos, Kupper demonstrou na prática, em sua própria voz, esses sons que explora em suas obras), já aparecem os ruídos fonéticos, os sons novos advindos da inspiração e as inflexões que já não encontramos mais na expressão vocal da população.

Kupper explica que, a cada momento da história a população tem uma expressão específica que se perde com a evolução, e toma como exemplo os habitantes de Pompéia que falavam um latim que já não temos como reproduzir nos dias de hoje. Cita também sua obra *Innominé*¹⁵⁷ e a forma peculiar de falar da jovem Alessandra Mihail, estudante da Universidade Livre de Bruxelas. Mesmo que ele escolhesse algumas jovens e dissesse “faça como” não resultaria igual, pois não seriam os mesmos sons, nem as mesmas inflexões, “porque estas inflexões são muito raras, inclusive únicas, porque elas proveem da vida, do penar da vida, do sofrimento da vida que cada um suporta”¹⁵⁸. Ao escutar *Innominé* é possível perceber o conteúdo microscópico dos sons de que falava Kupper, sobre suas primeiras experiências com línguas desconhecidas e a expressão psíquica individual percebida em populações estrangeiras, de culturas muito diferentes de nosso mundo ocidental.

Electro-Poème, a obra foi assim intitulada porque naquela época, segundo o compositor, havia uma tendência de nominar tudo como “eletro”, vide *Poème*

microscopique des sons parlés) (...) J'avais l'impression de comprendre l'âme des gens rien qu'en écoutant les sons abstraits de ceux-ci. Et je me trompais très rarement.

155 A obra composta entre 1961-63, tem duração total de 9', embora as versões encontradas online não ultrapassem 6'04. Disponível em: <http://redmp3.cc/15369141/leo-kupper-electro-poeme-1963-64.html>
Acesso em: 27.jan.2016.

156 Estudo sobre a tipologia sonora. Os sons impulsivos são aperiódicos, percebidos pelo ouvido humano como ruídos, por exemplo: borbulhas de champagne numa taça, o som de talheres, o amassar de folhas de papel. Disponível em: <http://www.cyberphon.ish-lyon.cnrs.fr/Partie2/P2C2.htm>
Acesso em: 28.jan.2016.

157 Para escutar a obra *Innominé*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BG9obg00wV4>
Acesso em: 27.jan.2016.

158 *Parce que les inflexions sont très rares, voire uniques, car ils proviennent de la vie, de la peine de la vie, de la souffrance de la vie que chacun endure.*

Electronique de Varèse. Ainda sobre o processo de criação de *Electro-Poème*, Kupper tece mais algumas considerações sobre o sistema confessional pelo microfone as quais julgamos importante reproduzir aqui:

Porque podemos considerar o microfone um pouco como uma amplificação de si. Podemos também considerá-lo como o espelho de si mesmo porque nos refletimos nesse espelho. Ele pode também (através do inconsciente) tornar-se, desculpe-me, um objeto sexual. Porque se somos freudianos, as alusões são fortes. Portanto, enquanto as pessoas estão diante do microfone, sua natureza se revela, sobretudo enquanto se trata de utilizar uma linguagem não-semântica, incompreensível. Depois de um certo tempo enquanto os geradores sonoros se sintam à vontade e que nós possamos guiá-los numa via, eles começam a se exprimir com prazer em geral (como as crianças que desejam falar e experimentam tanto seu órgão vocal quanto suas capacidades de imitação dos adultos), porque é um prazer, é um trabalho apenas de se expressar. (KUPPER, 2015b).¹⁵⁹

4.5 A Música Fonêmica e o conceito de Inteligibilidade

Iniciamos este tópico com o esclarecimento sobre a terminologia utilizada por Kupper: Música Fonética ou Música Fonêmica? Em seu último livro o termo Música Fonética dá lugar à Música Fonêmica.

A Fonética é um dos ramos da ciência linguística que estuda os sons da comunicação verbal. Tem origem no termo grego *phone*, que significa som, no nosso caso, o som da fala, a voz¹⁶⁰. Assim, como explana o compositor, é uma ciência bem específica enquanto que a Fonêmica não é considerada uma ciência atualmente. “Mas, como nas nossas expressões musicais utilizamos os fonemas num senso totalmente diferente que os gramaticistas e os foneticistas, utilizo portanto, por preferência a palavra Fonêmica” (KUPPER, 2015b).¹⁶¹

E continua sua explicação ressaltando a dualidade: Vocálica-Fonêmica. No seu entendimento, vocálico não é o mesmo que vocal. Nós geramos os sons vocálicos de

159 *Car on peut considérer le microphone un peu comme une amplification de soi. On peut aussi le considérer comme le miroir de soi-même parce qu'on se reflète dans ce miroir. Il peut aussi (pour l'inconscient) devenir, excusez-moi, un objet sexuel. Parce que si on est freudien, les allusions sont fortes. Donc, lorsque les gens étaient devant le microphone, leur nature se dévoilait surtout lorsqu'il s'agissait d'utiliser un langage non sémantique, incompréhensible. Après un certain temps lorsque ces générateurs sonores se sentaient à l'aise et que l'on pouvait les guider dans une voie, ils commençaient à s'exprimer avec plaisir en général (comme les enfants qui désirent parler et expérimenter autant leur organe vocal que leurs capacités d'imitation des grands) parce que c'est un plaisir; ce n'est pas un travail que de s'exprimer.*

160 No 1º capítulo desta tese distinguimos Fonética e Fonologia, assim como as teorias que dão suporte à sonoridade vocal e ao discurso humano.

161 *Mais, comme dans nos expressions musicales, nous utilisons les phonèmes dans un sens différent que les grammairiens et les phonéticiens, j'utilise donc, par préférence, le mot phonémique.*

uma nova maneira e, nesse caso, não somos mais dependentes do vocal da língua nacional ou internacional, que se refere a um padrão reconhecido de uma fala especificamente reconhecida. Neste sentido:

A palavra fonêmica exprime melhor a pesquisa que realizamos sobre os fonemas (os fonemas liberadores e não os fonemas, a dizer, fecundados numa língua nacional). Portanto eu prefiro utilizar a expressão vocálica-fonêmica para exprimir esse mundo novo, depois alofônico e fonatômico para exprimir os desvios em relação às línguas nacionais e, enfim, para desembocar no *mundo logatômico*, que é um mundo à parte, que me parece ser o futuro, *o futuro do homem falante*. (KUPPER, 2015b, grifos nossos).¹⁶²

Trata-se de como usamos a linguagem. Seguindo a linha de raciocínio do compositor, utilizamos as palavras de uma maneira prática, pragmática. A realidade, como a ciência nos apresenta é incompreensível, infinita, então, por pragmatismo, lançamos mão das palavras para nos atender no que nos é essencial, nossas necessidades mais básicas. Refere-se à linguagem prática que a sociedade é obrigada a utilizar e que, por exemplo, os animais não possuem, ao menos, não desenvolvida¹⁶³. A linguagem é própria do homem e segue:

Mas para exprimir esta realidade que é infinita (a dizer, nossa verdadeira realidade), para exprimir o inexprimível (e, neste caso, as palavras perdem sua semântica), a palavra é um pouco como um rasgo da realidade. Nós esfregamos a realidade, e faz-se um rasgo (um corte superficial). A realidade das palavras pode satisfazer socialmente, mas não é suficiente filosoficamente, esteticamente ou culturalmente. Por consequência, nós utilizamos as palavras de uma maneira nova. Quer dizer que nós utilizamos as palavras abandonando, se possível a utilidade habitual em seu uso social para lhes dar uma nova utilidade, que para certos seres sensíveis e refinados é necessária. Não podemos viver unicamente das palavras inteligíveis. (KUPPER, 2015 b).¹⁶⁴

162 *Le mot phonémique exprime mieux la recherche que nous réalisons sur les phonèmes (des phonèmes libérateurs et pas des phonèmes, disons, fécondant une langue nationale). Donc, je préfère utiliser d'abord l'expression vocálique-phonémique pour exprimer ce monde nouveau, puis allophonique et phonatômique pour exprimer les déviations par rapport aux langues nationales et, enfin, pour aboutir au monde logatômique, qui est un monde à part, qui me paraît être le futur, le futur de l'homme parlant.*

163 Para a discussão sobre a capacidade de pássaros desenvolverem entre si um código fônico (*phonocode*) e uma sintaxe fonológica (*phonological syntax*) segundo Marler (2001) ver RUVIARO (2003, p. 2-3).

164 *Mais pour exprimer cette irréalité qu'est l'infini (c'est-à-dire notre vraie réalité), pour exprimer l'inexprimable (et dans ce cas, les mots perdent leur sémantique), le mot est un peu comme une éraflure de la réalité. On gratte la réalité, ce qui fait une éraflure (une entaille superficielle). La réalité des mots peut suffire socialement, mais ne suffit pas philosophiquement, esthétiquement ou culturellement. Par conséquent, nous utilisons les mots d'une façon nouvelle. C'est-à-dire que nous utilisons les mots en abandonnant, si possible l'utilité habituelle de son usage social, pour lui donner une utilité nouvelle qui pour certains êtres sensibles et raffinés est nécessaire. On ne peut pas uniquement vivre de mots intelligibles.*

Discutimos o conceito de inteligibilidade no capítulo de fundamentação desta tese, contudo rememoraremos aqui alguns pontos fundamentais. Para Ruviaro e Segnini (2005) a inteligibilidade e a dicotomia entre cantar e falar são importantes questões que dizem respeito ao repertório vocal, afirmando que a “inteligibilidade do texto não é somente uma preocupação lingüística mas também musical: isto contribui para a forma de diferentes estilos e seu estudo histórico” (RUVIARO; SEGNINI, 2005, p.1)¹⁶⁵ Prosseguem argumentando que uma das maiores diferenças entre a Renascença e o Barroco é justamente o tratamento do texto. Na Renascença, a prática da polifonia, sobrepondo vozes e texto em multicamadas simultâneas, provocava um efeito de ininteligibilidade. Oposta a esta ideia, a Camerata Florentina, durante o Barroco, defende novamente a prioridade do texto em sua clareza e compreensibilidade, uma das características do período, em termos de expressividade musical e vocal. Os autores afirmam que os meios eletrônicos de produção e lançamento musical ampliaram o campo de experimentação nessa direção (uso da voz/texto na música eletroacústica) o que resultou “num aumento do embaçamento da distinção entre música e linguagem agindo como forças diretivas em muitas obras recentes” (RUVIARO; SEGNINI, 2005, p.1)¹⁶⁶.

As considerações sobre as qualidades do ouvinte são outro ponto importante para se entender o conceito de inteligibilidade. Ruviaro e Segnini (2005, p.3) partem do pressuposto de um ouvinte ideal, que entenda os códigos que estão sendo usados, ou melhor, um ouvinte que “deseje procurar pela musicalidade no discurso ou pela discursividade em música”¹⁶⁷ e como um ouvinte ativo saiba colocar de lado certos preconceitos tradicionais que tendem relacionar eventos sonoros somente com uma dessas categorias, ou música ou discurso.

Esse pressuposto coincide com a ideia de Kupper sobre a necessidade —que expusemos anteriormente—de “seres sensíveis e refinados” como ouvintes ideais (conforme Ruviaro e Segnini), capazes de abandonar a utilidade social das palavras e a tradicional escuta e classificação dos sons em busca dessa turva fronteira entre música e discurso, esse rasgo de realidade de que nos adverte Kupper.

165 *Text intelligibility is not only a linguistic concern, but also a musical one: it contributes to the shaping of different styles and their historical study.*

166 (...) *in an increased blurring of the distinction of music and language acting as driving force in many recente compositions.*

167 *(A listener who is) willing to look for the musicness in speech, or the speechness in music.*

4.6 Vozes do Mundo e a Complexidade da Música

Kupper experimentou também outra via importante em sua pesquisa sobre a Música Fonêmica. Ao trabalhar como sonorizador na TV Nacional Belga (*Belgium Radiodiffusion and Television/ RTB e RTBF*) ele teve acesso à imensa biblioteca que colocava a seu dispor uma enorme coleção de discos com música de todo o mundo, das mais diversas culturas. Este fato lhe possibilitou escutar os cantos de tribos indígenas da Amazônia (naquela época registrados por etnólogos franceses), o *kabuki* japonês (uma experiência extrema para as vozes, em sua opinião), o *ketjak* de Bali (chamânico), os cantos queixosos do Irã (*chants plaintifs*) e as lamentações dos cantos árabes. Para Kupper isto significou uma outra via, um outro caminho que ele não havia escolhido até então, um novo mundo que o deixou atônito, sem palavras. O compositor constatou que isto tomaria muito tempo para ser digerido, amalgamado, processado em seu entendimento, este novo mundo que o invadiu, segundo sua expressão: “Durante milênios muitas vozes foram criadas (sem se esquecer de todas aquelas já estão perdidas)” (Kupper, 2015b)¹⁶⁸ Esse tempo também seria necessário para que ele percebesse que os cantos folclóricos do mundo padecem, indubitavelmente, de um nível de complexidade limitado em relação à música dita clássica ou erudita. Porque, segundo sua reflexão, um dos problemas reside no fato de: Como aumentamos a complexidade da música?:

Porque para mim, pouco a pouco, a complexidade é transformação fundamental na evolução da humanidade visto que a ciência evolui em direção da complexidade, em direção da entropia, em direção da riqueza e diversidade da informação. A música não pode ficar no simplismo enquanto todas as ciências se complexificam. É necessário que a música desenvolva nosso cérebro. É dizer que ela intensifica a capacidade de percepção de um máximo de informações moduladas no tempo. (KUPPER, 2015b).¹⁶⁹

Morin (2011, p.36) afirma que: “uma das conquistas preliminares no estudo do cérebro humano é a compreensão de que uma das superioridades sobre o computador é a de poder trabalhar com o insuficiente e o vago”. Isto afeta nossa aceitação sobre certa ambiguidade e sobre ambiguidade precisa na relação sujeito/objeto, ordem/ desordem,

¹⁶⁸ *Pendant des millénaires, beaucoup de voies se sont créées (sans oublier toutes celles qui ont été perdues)*

¹⁶⁹ *Car pour moi, peu à peu, la complexité est devenue fondamentale dans l'évolution de l'humanité puisque la science évolue vers la complexité, vers l'entropie, vers la richesse et la diversité de l'information. La musique ne peut pas rester dans le simplisme alors que toutes les sciences elles se complexifient. Il faut que la musique développe nos cerveaux. C'est-à-dire, qu'elle accroisse la capacité de perception d'un maximum d'informations modulées dans le temps.*

auto-hetero-organização. A complexidade abarca os fenômenos da liberdade ou criatividade e é somente nela que os podemos reconhecer. Morin dialoga com Kupper no sentido de que estamos, ou melhor, devemos caminhar para um incremento do grau de complexidade. Assim explica o teórico:

Vamos tentar ir, não do simples ao complexo, mas da complexidade para cada vez mais complexidade. Nós repetimos, o simples não passa de um momento, um aspecto entre várias complexidades (microfísica, macrofísica, biológica, psíquica, social). Tentaremos considerar as linhas, as tendências da complexificação crescente, o que nos permitirá, muito grosseiramente, determinar modelos de baixa complexidade, média complexidade, alta complexidade, isso em função dos desenvolvimentos da auto-organização (autonomia, individualidade, riquezas de relações com o ambiente, atitudes para a aprendizagem, inventividade, criatividade etc.) Mas, no final, chegaremos a considerar, com o cérebro humano, os fenômenos verdadeiramente espantosos da mais alta complexidade, e ao colocar uma noção nova e capital para considerar o problema humano: *a hipercomplexidade*. (MORIN, 2011, p. 36-7).

Segundo Morin, a hipercomplexidade refere-se ao fenômeno antropológico e, indo além, direciona-se para um “enriquecimento do conceito atual de ciência (...) uma transformação multidimensional (...) a começar pela inelutabilidade da fragmentação disciplinar e do espedaçamento teórico” (MORIN, 2011, p. 49).

Ao investigar o método de trabalho de Kupper na orientação das vozes amadoras ou profissionais que passaram por seu estúdio em Bruxelas (*Studio de Recherches et de Structurations Electroniques Auditives*), ou mais especificamente a voz do ator Jean-Claude Frison, com o qual mantém uma parceria criativa de mais de trinta anos, verificamos essa auto-organização de que nos fala Morin (2011), revelada através da amplificação dos sons da vocalidade-fisicalidade humana por meio do microfone e que resultam nas obras eletrovocais que certificam a experiência da complexidade.

4.6.1 O Novo Mundo Sonoro da Voz Humana

A considerar essa nova via em sua pesquisa, Kupper admite não somente a influência de *Omaggio a Joyce* e das obras de Berio mas também a influência de todas as culturas folclóricas mundiais, desde o Japão até o Chile. Todas essas técnicas vocais, muito particulares, se diferenciam fortemente da música vocal europeia, como por exemplo, os cantos indígenas da Groenlândia, as filtragens dos cantores do Tibet, ou o canto *inuit* dos esquimós. O fato é que “a música séria europeia protegeu sua cultura e

ignorou todas essas técnicas de canto” (Kupper, 2015 b)¹⁷⁰. Ele estava ávido de escutar todos esses cantos e, também de estudá-los, sendo que, para isto, não bastaria somente escutá-los; teria que praticá-los também, o que era um desafio:

A imitação de suas técnicas de tal maneira numerosas é muito difícil porque nosso organismo vocal é fixado muscularmente e mentalmente (por nossa língua nacional e nossa cultura musical). Os bloqueios de nosso instrumento de expressão não alcançam mais mudar os volumes da faringe e das cavidades bucais e nosso cérebro não consegue mais imaginar outras posições porque é sempre o mental que comanda o órgão vocal). (KUPPER, 2015b).¹⁷¹

Todas as particularidades da voz humana interessam a Kupper. Em sua mais nova obra —*Logatomie, l'homme vibré*— essas particularidades não correspondem ao canto tradicional nem tampouco a qualquer modo de cantar praticado atualmente. É um modo completamente novo: de vocalizações aos ruídos cantados ou falados, passando por uma antologia de impulsões, porque, segundo o compositor, as impulsões fonêmicas são as mais numerosas. Portanto o homem pode produzir um Novo Mundo sonoro (*a Nouveau Monde sonore*), a saber:

Não existe limite para a voz humana contido nessas expressões. À condição que utilizemos o microfone como meio de expressão. Existe uma relação entre a forma de canto tradicional (a intensidade, a altura, o espaço, o timbre) e o público. Com o microfone, tudo isto muda, completamente. Com o microfone, captamos [Kupper faz um som quase inaudível]. Pela amplificação, sem limite (salvo a distorção), os sons assumem um aspecto diferente e novo. Os sons são vistos engrandecidos (como por um telescópio). (KUPPER, 2015b).¹⁷²

Esse Novo Mundo a que se refere Kupper compreende, por exemplo, os micros, todos os pequenos ruídos gerados, extremamente complexos, que ao serem amplificados ao microfone transformam-se em sons jamais escutados, os sons microscópicos do corpo. Se continuarmos a penetrar, cada vez mais no nosso corpo torna-se possível registrar o fluxo do sangue, as vibrações de nossas células: os nano-

170 *la musique sérieuse européenne avait protégé sa culture et ignorait toutes ces techniques de chants.*

171 *L'imitation de leurs techniques si nombreuses est très difficile parce que notre organisme vocal s'est figé musculairement et mentalement (par notre langue nationale et notre culture musicale). Les blocages de notre instrument d'expression n'arrivent plus à changer les volumes du pharynx et des cavités buccales et notre cerveau n'arrive plus à imaginer d'autres positions (parce que c'est toujours le mental qui ordonne à l'organe vocal).*

172 *Il n'y a pas de limite à la voix humaine dans ses expressions. À la condition qu'on utilise le microphone comme moyen d'expression. Il y a une relation entre la forme du chant traditionnel (l'intensité, la hauteur, l'espace, le timbre) et l'auditoire. Avec le microphone, tout cela change, complètement. Avec le microphone, on capte. [Kupper faz um som quase inaudível]. Par l'amplification (sans limite, sauf la distorsion), les sons prennent un aspect différent et nouveau. Les sons sont vus agrandis (comme par un télescope)*

sons¹⁷³. “Assim apareceria um mundo sonoro inaudito (que não tinha sido ainda escutado) que nós não conhecíamos até o momento” (Kupper, 2015b)¹⁷⁴ Mas há uma questão importante, se voltarmos ao canto tradicional, quando um homem canta fisicamente numa sala de concerto, socialmente defronte a uma plateia, está implícita e deve existir uma forma de sociabilidade. O compositor toma a missa *L'Homme Armé* de Guillaume Dufay¹⁷⁵ como exemplo, ao refletir que, nesse caso, “é o homem que canta para o homem armado” (*c'est l'homme qui chante pour l'homme armé*). Entretanto, nessa descida em direção ao homem nanossonoro (*l'homme nanossonore*) aparece um “deserto no qual nós não nos reconhecemos mais socialmente. É um deserto sonoro. E aqui, nós podemos dizer que é o Homem vibrante. Não temos mais a mesma atitude social, filosófica, estética” (KUPPER, 2015b).¹⁷⁶ E prossegue afirmando que “a relação entre o homem e o homem” (*le rapport entre l'homme et l'homme*) muda totalmente. Quando escutamos unicamente o interior sonoro de um cantor, isto não mais se refere a um cantor externo como no canto clássico, mas sim ao domínio de um cantor interno. Quanto mais se aprofunda nesse interno sonoro mais desaparecem as qualidades do homem enquanto personalidade artística. Ficamos diante da matéria sonora que vibra mas não é mais o homem. É alguém que está dentro dele.

Seguimos agora para o terreno do método, um espírito científico vislumbrado por Kupper como uma necessidade de organização e sistematização dos procedimentos pertinentes à apreensão dessa realidade, desse *Novo Mundo*, pois acima de tudo ele, como compositor-criador buscava um resultado musical. Temos, de início, duas categorias que expressam o mundo fonêmico e vocal interior:

- 1) pensamento mental e,
- 2) pensamento verbal.

173 Exemplos de nano-sons: “Os micro-sons, ou melhor, os nano-sons reais do espocar das bolhas de sabão e dos saltos da mosca (...)” In: FERREIRA, Marina M. de Miranda. A música do curtametragem *Nanofania* (2003), de Caio Guimarães: princípios musicais e relações espaciais e rítmicas entre som/imagem. 5º Congresso de Estudantes de Pós-Graduação em Comunicação – UFF/UFRJ/UERJ/PUC-Rio. 5º CONECO-UFF, 2012. Disponível em: <http://www.coneco.uff.br/ocs/index.php/1/conecorio/paper/viewFile/404/29> Acesso em: 07.fev. 2016.

174 *Ainsi apparaîtra un monde sonore inouï (qui n'a pas encore été entendu), que nous ne connaissons pas pour le moment.*

175 Uma canção secular francesa da época da Renascença, popularíssima melodia, mais de 40 versões do período sobreviveram e chegaram até nós. Para ouvir o *L'Homme Armé* de Dufay. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ibSeyIbNGYA> Acesso em: 07.fev.2016.

176 (...) *un désert dans lequel nous ne nous reconnaissons plus socialement. C'est un désert sonore. Et ici, on peut dire que c'est l'Homme vibré. Nous n'avons donc plus la même attitude sociale, philosophique, esthétique.*

Sobre a primeira categoria explica o compositor:

A linguagem humana aprendida, desde a infância, não existe somente enquanto nós falamos, mas ela existe também e, em primeiro lugar mentalmente antes que nós falemos e quando não falemos mais (a voz interna, silenciosa). Esta voz interna eu chamo de “pensamento mental”. (KUPPER, 2015a, Tomo I, p. 281).¹⁷⁷

Equivale dizer que nós somos o que pensamos. “Um mau pensamento (já dizia Zoroastro¹⁷⁸) cria uma mente má” (KUPPER, 2015a, p. 282), portanto, os bons pensamentos criam os seres bons. Os pensamentos se transformam em atos, estes fazem parte do social o qual descerra-se em pensamentos. A palavra pensar pode representar: uma ideia alfabética, uma imagem, uma sensação olfativa ou um pensamento auditivo, pois tudo depende de como a substituímos, por exemplo, nas seguintes formulações:

- a) Penso, logo existo (Descartes);
- b) Eu não penso e eu sou mais! e,
- c) Eu penso e não penso simultaneamente, quem sou eu?¹⁷⁹ (KUPPER, 2015a, Tomo I, p. 281-2).

O pensamento mental, aquele que tem um suporte verbal concreto ou abstrato, mancha fortemente o psíquico e até mesmo o determina.

Continuando o raciocínio, chegamos à segunda categoria: o pensamento verbal. Kupper explica que o pensamento verbal é todo pensamento que tem como suporte um alfabeto estruturado em fonemas, em palavras, em frases. Existe também o pensamento visual que não será considerado aqui visto que nosso objeto é a produção de sons. “Os pensamentos mentais são sonoros, mas, em parte, também visuais: nós vemos as palavras” (KUPPER, 2015a, Tomo I, p.282).¹⁸⁰ Há ainda uma outra categoria: o estado de não-pensamento verbal (*non-pensée-verbale*). Isto se configura quando internamente (*dans l'esprit*) não aparece nenhuma estrutura tendo como suporte a linguagem alfabética. Provavelmente essas estruturas alfabéticas se encontram permanentemente no inconsciente onde surgem os pensamentos com ou sem nossa vontade. O que ocorre é que a consciência não é contínua ou linear, mas modulada com as discontinuidades,

177 *Le langage humain appris, depuis l'enfance, n'existe pas seulement lorsque nous parlons, mais il existe aussi et d'abord mentalement avant que nous parlions et lorsque nous en parlons plus (la voix interne, silencieuse). Cette voix interne je l'appelle 'la pensée mentale'*

178 Sobre Zoroastro ou Zaratustra, e a doutrina chamada de Zoroastrismo. Disponível em: http://www.maconaria.net/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=50 Acesso em 07.fev.2016.

179 *Je pense, donc je suis! (disait Descartes)/ Je ne pense plus et je suis davantage!/Je pense et ne pense plus simultanément, qui suis je?*

180 *Les pensées mentales sont sonores, mais, en partie, aussi visuelles: nous voyons les mots.*

vista com as brechas de consciência muito breves as quais passam despercebidas.

Consciência e inconsciência são sempre simultâneas. E exemplifica:

(...) quando produzimos uma vocalização, não estamos conscientes dos micro-períodos que constituem esse som. Diremos que existe o inconsciente neste consciente. Desta forma existem sempre as camadas sobrepostas de estágios totalmente inconscientes e conscientes e jamais um sem o outro (salvo talvez dentro do sonho ou no estado de coma). (KUPPER, 2015a, Tomo I, p. 283).¹⁸¹

Nós somos o que falamos, diz-nos Kupper (1981), isto é, a maneira musical de articular, e somos, sobretudo, o que pensamos pelo suporte verbal do pensamento (*pensée verbale*). Refere-se aos pensamentos verbais pelos quais nos revelamos felizes ou infelizes, ou melhor, pelos quais experimentamos uma coloração ao ambiente psicológico dos instantes vivenciados. E completa:

todo pensamento possui um lastro fonético interno ou externo (com seus fonemas tipos, sua ordem de estruturação digramática¹⁸² suas palavras constituídas, suas frases, seus silêncios) o qual ocupa, para não dizer, obstrui, em parte e, às vezes, inteiramente o inconsciente. Os pensamentos verbais (entendidos como o pensamento que tem por fundamento uma estrutura alfabética) estão em estreita relação com a energia mental e indiretamente com a energia corporal (porque o fluxo mental influencia imediatamente sobre a vitalidade fisiológica do aparelho fonador)¹⁸³. (KUPPER, 1981).

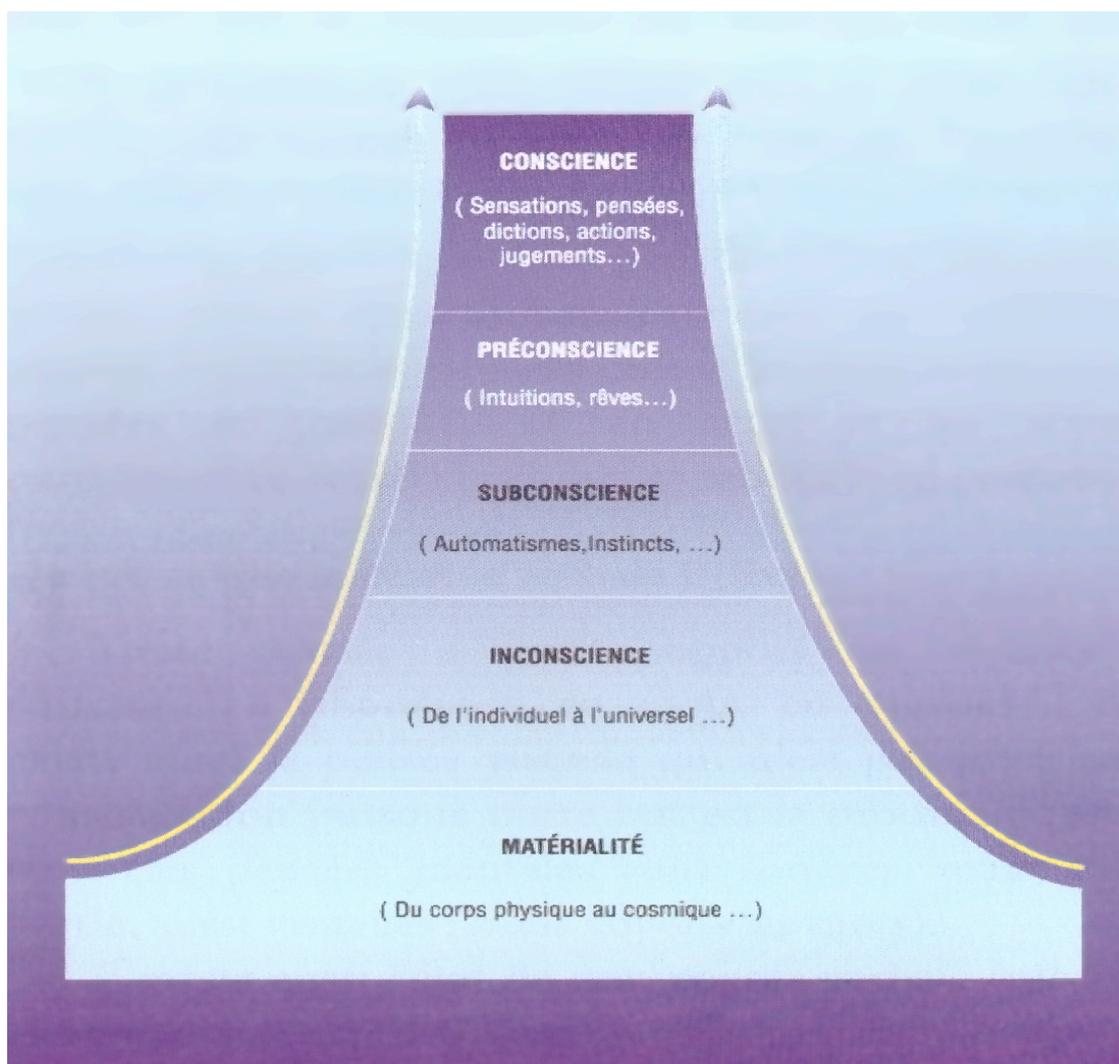
Na Figura 3, vista abaixo, visualizamos a Pirâmide da percepção, assim denominada pelo compositor, a qual fornece um esquema ascendente dos estágios que compreendem a materialidade até a consciência:

181 (...) *lorsque nous produisons une vocale, nous en sommes pas conscients des micro-périodes qui constituent ce son. On dira qu'il existe de l'inconscient dans le conscient. Ainsi existe-t-il toujours des couches superposées d'états totalement inconscients et conscients et jamais l'un sans l'autre (sauf dans le sommeil peut-être ou dans le coma).*

182 Um digrama é o mesmo que dígrafo numa palavra. Segundo Houaiss (2001), um digrama é um grupo de duas letras usado para representar um único fonema. Por exemplo, no português: ch, lh, nh, rr, ss, sc, sç, xc. Na ciência lingüística, o ditongo é um digrama harmônico. Termo também usado na criptoanálise. Ver também no glossário (página 43) apresentado no tópico Categorias e Classificação dos Sons Fonéticos.

183 *Toute pensée possède une assise phonétique interne ou externe (avec ses phonemes types, son ordre de structuration digrammique, ses mots constituées, ses phrases et ses silences) qui occupe pour ne pas dire oblitére, en partie et parfois entièrement l'inconscient. Les pensées verbales (donc la pensée qui a pour fondement une structure alphabétique) sont en relation étroite avec l'énergie mentale et indirectement avec l'énergie corporelle (car le flux mental influe immédiatement sur la vitalité physiologique de l'organe phonateur).*

Figura 3 – Pirâmide da percepção.



Fonte: KUPPER, 2015a, Tomo I, p.284.

Na base da pirâmide, a materialidade, de onde se constitui (visto na plataforma logo acima) o inconsciente individual e coletivo. Segundo Kupper (2015a), nenhum físico pôde ainda definir exatamente a materialidade, que parte de nosso corpo físico ao corpo cósmico. A partir do inconsciente nascem as subconsciências (instintos, automatismos de sobrevivência). E da subconsciência nasce a pré-consciência, com nossas intuições e nossos sonhos, tanto periódicos (diários) como diurnos. E dessa pré-consciência, por meio de discontinuidades, surge a consciência: sensações, pensamentos, pronunciações, desejos, julgamentos. Acima dessa consciência poderia aparecer, por modulações, uma super-consciência. A pirâmide apresenta dois extremos —materialidade e consciência—que podem se prolongar em direção ao infinito.

Kupper relata uma experiência que comprova que o inconsciente está sempre à frente da consciência. A experiência consistiu nos seguintes procedimentos: por meio de imagens do cérebro, captadas através de ressonância magnética foi realizado um teste. Este consistia na verificação da diferença temporal entre a aparição da decisão de apertar um botão no cérebro de um indivíduo e sua realização consciente, como ato. O resultado apresentou uma clara diferença de 220ms entre a decisão e sua execução volitiva, o que demonstra que “o inconsciente nos conhece melhor que nós nos conhecemos via consciência e isto é natural já que o primeiro engendra o segundo [como mostra a pirâmide]” (KUPPER, 2015a, Tomo I, p. 285)¹⁸⁴ Esta noção será fundamental na geração não diretamente consciente dos sons fonéticos abstratos.

Um ser humano, desde a fase fetal e, posteriormente, como um bebê, tem seu cérebro exposto às línguas nacionais que se sedimentam em terreno virgem, e convertem-se, pouco a pouco, em automatismos. Os idiomas tornam-se uma repetição lingüística pelo fato de que as musculaturas e os volumes das estruturas fisiológicas do aparelho fonador —formação da laringe, faringe (orofaringe e nasofaringe), palato, língua, dentes, lábios e fossas nasais— se estabilizam. De fato, a total liberdade de movimento dessas estruturas em conjunto e de poderem ser controladas, com o tempo, é diminuída. Estas formas paralisadas do inconsciente serão, portanto, difíceis de serem mudadas. É o caso, por exemplo, da aprendizagem de outros idiomas, mas sobretudo da geração dos novos sons fonéticos. Para a produção sonora abstrata, importa o papel exercido pela volição, tal como nos esclarece Kupper:

Ao lado do pensamento verbal, do pensamento não-verbal, da consciência e da inconsciência, a volição mais ou menos vigilante, tem um papel importante na produção sonora abstrata. Na prática do canto fonêmico e vocal, a volição progressivamente exercida é fundamental. Ela aperfeiçoa o que, em sua origem, é ainda duvidoso. Neste caminho, nós desenvolvemos exercícios que clarificam esses diferentes estados. (KUPPER, 2015a, Tomo I, p. 286).¹⁸⁵

Esses exercícios, chamados de Exercícios do Mental (KUPPER, 2015a, Tomo I, p.286) envolvem um treinamento, direcionado a uma ginástica cerebral (comandos

184 (...) *l'inconscience nous connaît mieux que nous nous connaissons par conscience et ceci est naturel puisque le premier engendre le second.*

185 *À côté de la Pv, de la nPv, la conscience et l'inconscience, la volition plus ou moins vigilante, jouent un rôle important dans la production sonore abstraite. Dans la pratique du chant phonémique et vocal, la volition progressivement exercée est fondamentale. Elle perfectionne ce qui, à l'origine, est douteux encore. Dans cette voie, nous avons développé des exercices qui clarifient ces différents états.*

periódicos¹⁸⁶), realizado em várias etapas e níveis de dificuldade — partindo do estado mais banal da consciência (*état normal*)— envolvendo o controle respiratório, a produção ou não de pensamentos verbais, o domínio da volição chegando, por exemplo, à produção de sons abstratos em processo ininterrupto. Entretanto, não é nosso objetivo nesta tese demonstrar as técnicas e exercícios específicos para se produzirem as vocalizações que, no caso, conduzem à música fonêmica de Kupper. Nosso alvo é comprovar a sistemática que produz a criação do DNS nas obras eletrovocais do compositor.

4.6.2 A Expressão do Ininteligível (a expressão abstrata)

Para se entender com mais precisão a questão da vocalidade ininteligível, ou melhor, da expressão do ininteligível, primeiramente, é necessário compreender a diferença entre canto digital (*chant digital*) e canto analógico (*chant analogique*). A diferença é evidente entre a prática do canto erudito ocidental —um canto digital, ou canto numérico (*chant numérique*)— e o canto desenvolvido na música hindu, por exemplo, que obedece a um código de linhas analógicas. A saber:

- 1) Canto digital – é o canto clássico que procede por degraus, como uma escala de alturas;
- 2) Canto analógico – não utiliza uma escala, mas somente curvas analógicas (quase não existe uma estabilidade de altura) (KUPPER, 2015a, Tomo I, p. 323).

O canto analógico é constituído de linhas sonoras unicamente curvilíneas (a direção e os ângulos não são empregados). É um canto que não salta em escalas descontínuas pois a linha sonora transita de um ponto ao outro, integralmente. Kupper¹⁸⁷ fornece exemplos: cantar uma forma sinusoidal é analógico, entretanto por oposição, cantar uma onda quadrada é digital. O canto, a partir de um teclado (cravo ou piano) é digital: “por sorte, todos os cantores arredondam os ângulos dos intervalos criando uma tendência ao analógico” (KUPPER, 2015a, Tomo I, p. 323).¹⁸⁸ Este canto

186 Esses comandos incluem também exercícios para o relaxamento físico e conseqüentemente do cérebro e do mental, pois a tensão nervosa e física resulta num órgão vocal igualmente tenso, significando vozes altas, crispadas, mal colocadas, mal ritmadas e ruidosas (KUPPER, 2015a, Tomo I, p. 292).

187 Durante a entrevista Kupper exemplificou na prática a diferença entre as duas categorias ao cantar um /a/ analógico como na música hindu e depois um /a/ escalar do canto erudito ocidental.

188 (...) *par bonheur, tous les chanteurs arrondissent les angles, des intervalles créant une tendance à*

analogico requer um treinamento especial, porque todos os movimentos musculares estão em tensões transitórias que exigem um controle refinado do corpo, o que vale tanto para a tensão das pregas vocais, correspondente às alturas, assim como para as tensões da musculatura oro-facial —cavidade oral, narinas, lábios e mandíbula— correspondente aos timbres. “O conjunto de curvas analógicas afastam rapidamente as escalas digitais das escalas musicais originando uma certa perda de referências” (KUPPER, 2015a, Tomo I, p.324).¹⁸⁹

Os cantores (líricos, por exemplo), tradicionalmente são cantores numéricos que praticam o canto digital, escalar, que salta duma escala à outra (de forma contínua ou descontínua) por rupturas bruscas da tensão neural que controla as pregas vocais. A precisão das escalas (incluindo as escalas orientais) exige um ouvido e um controle preciso da musculatura. Assim entendido:

Dado que o órgão vocal, sobre o plano matemático, não é logarítmico como as escalas de alturas (sobretudo a escala temperada: o cérebro não pode calcular essas identidades de centésimos - unidade de medida: uma oitava vale 1200 cents, para todas as escalas similares), existe uma tendência natural de romper uma igualdade artificial repetitiva e portanto de se diferenciar das escalas identitárias. O vocálico deve constantemente adaptar sua percepção natural dos harmônicos vocais àquela abstrata das escalas predeterminadas e matemáticas. Seu paralelismo desloca-se. (KUPPER, 2015a, Tomo I, p. 324-5).¹⁹⁰

A discussão sobre a disposição e aprendizagem da música fonética ininteligível passa pela experiência do compositor com estudantes, atores e cantores. Na análise de Kupper, a expressão abstrata é muito difícil para os cantores, a começar porque não há uma escrita precisa (uma partitura, um código), trata-se de procedimentos que não estão habituados, “eles não experimentaram esse mundo e são mesmo um pouco reticentes, eu diria, porque na música eletroacústica fonética vocal nós nos lançamos nos caminhos desconhecidos” (KUPPER, 2015b)¹⁹¹ Ele começou com os estudantes, que não eram nem atores, nem cantores, mas que ainda eram livres na questão da expressividade. Os

l'analogique.

189 *L'ensemble de courbes analogiques efface rapidement les échelons digitaux des échelles musicales d'où une certaine perte de repères.*

190 *Étant donné que l'organe vocal, sur le plan mathématique, n'est pas logarithmique comme les échelles de hauteurs (surtout l'échelle tempérée: le cerveau ne peut pas calculer ces identités de cents - unité de mesure: une octave vaut 1200 cents- pour tous les échelons similaires), il a une tendance naturelle à rompre une égalité artificielle répétitive et donc à se différencier des échelles identitaires. Le vocalique doit constamment adapter sa perception naturelle des harmoniques vocales à celle abstraite des échelons prédéterminés et mathématiques. Leur parallélisme se décale.*

191 *ils n'ont pas expérimenté ce monde-là et sont même un peu réticents, si vous voulez, parce que dans la musique électroacoustique phonétique vocale on s'élançe dans des voies inconnues*

atores formados possuem uma bagagem de articulação e expressão; entretanto, um ator francês, por exemplo, terá dificuldades na pronúncia de sons que não pertencem ao seu idioma. A língua nacional é um limitador. Um bebê, ao começar a aprender uma língua, está ainda livre e virgem sobre o plano das línguas. Ele pode falar japonês, hindu, árabe, inglês; porém, com mais idade, ele imprimirá no inconsciente um padrão de língua, estruturas nas quais ele poderá “ainda escapar pelo dom da musicalidade. A música fonética ininteligível é bem útil nesse sentido. Uma língua nacional impregnada no inconsciente aí permanecerá por toda a vida” (KUPPER, 2015b)¹⁹² e pode significar uma prisão. No caso de Kupper, ele revela que começou a falar alemão¹⁹³ quando criança e que lutou toda a sua vida para falar francês com maior habilidade, porque sempre recaía à prisão de sua infância. Uma memória muito forte do idioma natal.

Kupper esclarece o trabalho diferenciado que se estabelece com um ator e um cantor, a partir das particularidades das emissões vocais de cada profissional. A diferença entre a voz de um ator e de um cantor é considerável, a começar pelo fato de que um ator trabalha exclusivamente numa zona limitada de modulação de frequência. Significa que ele utiliza somente a modulação da voz de base, numa faixa estreita. O compositor prossegue sua explicação:

No ocidente, as modulações para alargar essa voz de base, com a evolução, foram sendo pouco a pouco atenuadas, uniformizadas (achataram o campo de expressão). Nestas que ainda conhecíamos por civilizações 'agrícolas' (como no Irã dos anos 70), as melodias das vozes mesmo faladas eram ainda muito amplas (o falar melódico). Atualmente, no ambiente ruidoso (absolutamente bárbaro) de nossas cidades, o campo de expressão falada para ser compreensível deve usar os novos métodos de informação verbal. Os Anglo-saxões (sobretudo os americanos) nasalizaram as mensagens (para fazê-los passar sobre os ruídos). Na Europa, nós tendemos a uniformizar o falar (quer dizer, retira-se-lhe toda a 'melodização'). (KUPPER, 2015b, grifos do autor).¹⁹⁴

192 (...) *encore s'échapper par le don de la musicalité. La musique phonétique inintelligible est fort utile dans ce sens. Une langue nationale imprégnée dans l'inconscient y reste pour la vie.*

193 A cidade natal de Kupper, Nidrum, localiza-se na fronteira leste da Bélgica com a Alemanha (domínio dos *Des Hautes Fagnes*).

194 *En occident, les modulations en largeur de cette voix de base, avec l'évolution, se sont peu à peu atténuées, uniformisé (elle a aplati le champ d'expression). Pour ceux qui encore ont connu les civilisations «agricoles» (comme en Iran dans les années 70), les mélodies des voix même parlées étaient encore assez larges (le parler mélodique). Actuellement, dans l'environnement bruyant (absolument barbare) de nos villes, le champ d'expression parlé pour être compréhensible doit user de nouvelles méthodes d'information verbale. Les Anglo-saxons (surtout les Américains) ont nasalisé les messages (pour les faire passer au-dessus des bruits). En Europe, on tend à uniformiser le parler [c'est-à-dire, à lui enlever toute «mélodisation»].*

E, ainda assim, um ator, ou mesmo um homem da rua (um cidadão comum) pode estreitar, pouco a pouco, o canto de modulação, sendo que esta modulação feita por um ator pode conter uma riqueza enorme de entonações¹⁹⁵. O ator não chegará a modular a uma nota aguda (salvo na comédia numa voz caricata, por exemplo), entretanto, mesmo tendo “um campo de modulação estreito, um ator engrandece a sua arte quando aprende a enriquecer o simples (utilizando o inteligível, porque no canto essa inteligibilidade é propriamente menos compreensível)”¹⁹⁶. Vai produzir ricas modulações numa zona limitada, senão corre o risco de se repetir. Kupper exemplifica com sua própria voz, em diferentes alturas e entoações, a frase: “*Comment allez-vous?*” (Como vai você?)¹⁹⁷. O ator vai mudar constantemente a modulação de base, o fundamental da voz, e vai também modular fortemente os espectros sonoros, o que um cantor faz menos. No capítulo de seu livro *Aventures Sonores et Musicales* onde escreve sobre a música fonêmica e vocal nova, Kupper propõe exercícios¹⁹⁸ para as diferenciadas modulações: intensidade, cor, altura e timbre. Alerta para que não se confunda modulação de intensidade com qualquer modulação de altura (mesmo mínima) ou de cor. Os exercícios seguem curvas de modulação representadas num esquema visual. As modulações de cor sonora, são realizadas num treinamento de mudança de vogais, por exemplo, de /û/ para /â/ para /ô/ para /ê/ para /î/, emitidas numa altura sustentada invariável. Pode-se assim percorrer todo o campo vocálico de modo horizontal, vertical ou transversalmente (ver o quadro da coleção de vogais, formulado por Kupper, na Figura 5, encontrado na página 154). Para as modulações de altura, ressalta que é aconselhável se distanciar do canto digital, clássico, escalar. A dificuldade reside em “se exercitar para um domínio completo desta técnica de modulação analógica (não existem obras escritas para esta técnica sobretudo para treinar fora do

195 “Entonação é a música da linguagem. Entonar bem é falar no tom certo, como se cada palavra, cada sílaba, representasse uma nota musical. A variedade melódica decorre do próprio significado da palavra - a palavra tem de ser enunciada, de acordo com o seu significado, e a expressão é toda ela, sentimento.” Disponível em:

http://www.usp.br/nce/midiasnaeducacao/oficina_radio/edicaosom_colocacaodevoz.htm Acesso em: 13.fev.2016.

196 (...) *un champ de modulation étroit, mais ce qui fait sa force c'est qu'il est un artiste qui a appris à enrichir le simple [en utilisant l'intelligible, alors que dans le chant cette intelligibilité est nettement moins compréhensible].*

197 Sobre entonação e modulação em frases faladas. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KhFbwe5p_p8 Acesso em: 13.fev.2016.

198 Apesar de já termos esclarecido que não é nosso foco nesta tese apresentar o treinamento prático proposto por Kupper para a expressão vocal abstrata, aqui, esta breve exposição dos exercícios serve como ilustração do assunto sobre modulação vocal.

sistema temperado). Para isto será necessário utilizar um novo sistema de notação” (KUPPER, 2015a, Tomo I, p. 321).¹⁹⁹

Retomando o tema sobre as diferenças da expressão vocal de atores e cantores, menos narcisistas que os atores, (os quais podem se expressar com mais desprendimento e uma certa verbosidade) os cantores “cria[m] uma tal energia física que influencia seu cérebro de forma a uma liberação mental” (KUPPER, 2015b).²⁰⁰ Na expressão do ininteligível, de acordo com a percepção de Kupper, um ator terá mais facilidades que um cantor. O ator irá misturar todos os fonemas, as vocalizações, irá imprimir um ritmo todo diferenciado para se fazer notar: “um ator é aquele que se faz notar, antes de tudo na cena. Mas um cantor não tem as mesmas reações, ele se faz notar num conjunto, na sua prestação estética”²⁰¹. E, em questão de estilo, na visão do compositor, um cantor tem muito mais estilo que um ator, porque possui uma bagagem mais ampla de expressões, um estilo muito mais rico do que um ator. (KUPPER, 2015b).

4.6.3 O modelo experimental: a voz do ator Jean-Claude Frison

Para Kupper esse método de expressão necessita descobrir indivíduos que possuem as capacidades corporais, pois a produção fonêmica e vocálica provém de todo o corpo e não unicamente da boca. Envolve, enfim, o conjunto dessas capacidades, através do cérebro e do sistema pneumofonoarticulatório, que liberam um terreno de expressão fértil, de maneira que “cada indivíduo vem com um peso, com uma tonelada de materiais em si e se faz necessário treinar numa via” (KUPPER, 2015b)²⁰² Como vimos anteriormente, alguns atores já vêm prontos, com a voz trabalhada, porque têm *métier* e habilidades para improvisar vocalmente (capacidades articulatórias, por exemplo); contudo, na experiência de Kupper, “a maioria dos atores estão bloqueados por seu estilo de falar, seu teatro pessoal, por assim dizer”²⁰³ Quando um ator possui “a experiência do sonoro” (*l'expérience du sonore*), por ser ainda livre, aberto, então há

199 (...) *s'exercer à une maîtrise complète de cette technique de modulation analogique (il n'existe pas d'oeuvres écrites pour cette technique surtout si l'on s'exerce en dehors du système tempéré). Il faudrait pour cela utiliser un nouveau système de notation.*

200 (...) *qu'un chanteur crée une telle énergie physique qu'il influence son cerveau et s'efforce de la sorte à une libération mentale.*

201 *Un acteur c'est quelqu'un qui se fait remarquer avant tout (sur la scène). Donc un chanteur n'a pas les mêmes réactions, il se fait remarquer dans un ensemble, dans sa prestation esthétique.*

202 (...) *donc chaque individu vient avec un poids, avec une tonne de matériaux en lui et alors il faut entraîner dans une voie.*

203 *mais la majorité d'acteurs sont bloqués par le style de leur parlé, par leur théâtre personnel disons.*

possibilidade de guiá-lo. Através da “tecnologia do corpo vibrante” (*technologie du corps vibrant*) escolhe-se uma via de expressão. É o caso do ator Jean-Claude Frison (n.1946), que, desde os anos sessenta, estabeleceu, com Kupper, uma parceria criativa para a expressão do ininteligível. Nas palavras do compositor:

Jean-Claude Frison (ator belga), na nova obra 'Logatomie' que comecei é um rio de sonoridades. O que é interessante nesse caminho de pesquisas é constatar que através dos caminhos já explorados, aparecem constantemente os novos, sob a condição de que o espírito possua a técnica vocal (e sobretudo o mental) numa direção nova. Mas estes [novos caminhos] são difíceis de descobrir, se não há lugar para o esforço da imaginação (e como a imaginação pode se abrir se não há uma experiência real de um novo caminho?). É um pouco como procurar ouro, há que remover muita terra antes de encontrar um eventual pequeno tesouro. (KUPPER, 2015b).²⁰⁴

Em 1961, Jean-Claude Frison, jovem ator de vinte e cinco anos, em início de carreira (longa, prestigiosa e bem-sucedida até hoje), foi apresentado a Kupper no estúdio Apelac pelo professor de filosofia e de francês, André Desrameaux. Com a tecnologia do estúdio e a parceria dos dois, o compositor relata que começaram a abordar a poesia sonora, ou música poética (*musique poétique*). Estavam sob a influência do surrealismo tanto quanto do letrismo, mas sobretudo a poesia escrita de Antonin Artaud que agia sobre as mentalidades. Kupper conta que Desrameaux encontrava-se totalmente apaixonado pelos *happenings*.²⁰⁵ Nessa época, esse tipo de manifestação, ou ação cultural, estava ligada ao desejo de fazer nascer, uma nova cultura uma nova civilização. Os artistas envolvidos nessas ações declaravam-se “antitudo”, mas muitos “revoltados foram enganados porque em 1968, quando da revolta estudantil, convencidos na crença de que seria a revolução total (a anarquia), muitos artistas perderam seus trabalhos nessa sociedade” (Kupper, 2015b).²⁰⁶ Contudo, Kupper, Frison e Desrameaux nutriam interesse por tudo o que era fonético —através das teorias de Freud sobre o inconsciente, como o surrealismo— e então lançaram-se em direção à experimentação abstrata, livre. Começaram a fragmentar os poemas de Artaud (também

204 Jean Claude Frison (acteur belge), dans la nouvelle œuvre «Logatomie» que j'ai commencée est un fleuve de sonorités. Ce qui est intéressant dans cette voie de recherches est de constater qu'à travers les chemins déjà exploités il en apparaît constamment de nouveaux à la condition que l'esprit pousse la technique vocale (et surtout le mental) dans une direction nouvelle. Mais c'est difficile de découvrir celles-ci, si l'effort d'imagination n'a pas lieu (et comment l'imagination peut-elle s'ouvrir s'il n'existe pas une expérience réelle de vie nouvelle ?). C'est un peu comme chercher de l'or, il faut remuer beaucoup de terre avant de trouver un petit éventuel trésor.

205 Sobre o conceito de *happening*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening> Acesso em: 13.fev.2016.

206 (...) révoltés se sont trompés parce qu'en 1968, lors de la révolte étudiante, certains ont cru que c'était la libération totale (l'anarchie) et bien des artistes ont perdu leur travail dans cette société.

um modelo surreal). O compositor Daniel Quaranta contextualiza o momento histórico que gerou as experiências vocais de Artaud:

Na década de 20, a influência da psicanálise leva os artistas da vanguarda (o surrealismo por exemplo) a procurar certos aspectos “reprimidos” da consciência, e uma exploração do mundo onírico e das imagens das culturas não-europeias como uma forma de oposição à mente racional, imposta com a consolidação do pensamento iluminista. Neste sentido, o trabalho de Artaud também procura reformular o teatro, banindo os limites entre a vida e a arte, tomando como modelo algumas formas culturais não ocidentais. O chamado primitivismo europeu centra-se na figura de Pablo Picasso e seu gosto pela arte da Oceania e da África, seguido por um interesse apaixonado dos surrealistas e outras vanguardas pelas culturas não europeias. O interesse dos surrealistas por essas culturas explica-se pela reivindicação do que não é normativo, como a loucura, o ocultismo, o subconsciente, os sonhos, o maravilhoso. Todos esses elementos, que foram matéria de investigação surrealista, conformam o conjunto de uma realidade excluída da racionalidade ocidental, de maneira que o primitivismo é uma exploração das formas culturais rechaçadas, submetidas e reprimidas na sociedade industrial. (QUARANTA, 2007, p. 16).

Artaud, em seu Teatro da Crueldade, funde arte/vida, em busca de uma lucidez que se encontra no mundo interno do homem, ou seja, do homem considerado metafisicamente e propõe:

Criar a metafísica da linguagem articulada, isto é, fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente uma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, poder-se-ia dizer, alimentares; é, enfim, considerar a linguagem sob forma de encantamento. (ARTAUD apud QUARANTA, 2007, p. 22).

Portanto a metafísica da palavra e do gesto (a poesia no espaço) interessa para Artaud como um meio de expressão (pleno de fisicalidade) que nutre seu teatro, cruel, corporal, espacial e cenicamente múltiplo —aos moldes do teatro de Bali— em sua manifestação de “música, dança, artes plásticas, pantomima, mímica, gesticulações, entonações, arquitetura, iluminação e cenários” (ARTAUD apud QUARANTA, 2007, p.23).

Retrocedendo um pouco mais no tempo, Tosin (2004) relata as origens do gênero reconhecido como poesia experimental que remonta à Grécia Antiga com as

experiências caligramáticas²⁰⁷ de Símas de Rodes e as *Carminas Fuguratas*²⁰⁸ da Idade Média e Renascimento, “chegando ao século XIX, onde as experiências simbolistas, sobretudo de Mallarmé, irão preparar o caminho que será trilhado pelas primeiras vanguardas do século XX, o futurismo, o cubismo, o dadaísmo, etc” (TOSIN, 2004, p.2). Na segunda metade do século XX, surgem a poesia concreta e a poesia sonora, movimentos diretamente relacionados com a poesia experimental que recebem interferências do magnetofone (ferramenta tecnológica surgida no período, com a função de um gravador) e, a partir da década de 90, através do uso da tecnologia digital e posteriormente do vídeo, inaugurando novas experiências e perspectivas da produção do gênero.

Na obra *L'enclume des forces*, composição de Kupper registrada em disco em 1968 (obra homônima do original²⁰⁹ de Artaud) com a duração de 12'45", pode-se escutar extratos do poema de Artaud, *L'art et la mort*, todo fragmentado na voz de Frison: “ele explode em pedaços porque o poema fala justamente do fogo, da destruição alucinatória...” (Kupper, 2015b)²¹⁰ Entretanto é o computador que destrói os sons, porque “a narração de Jean-Claude entra na máquina e é a máquina que faz a interferência. É neste momento que eu descobro que esse artista é dotado. Ainda mais é extremamente musical porque seu pai era também músico.”²¹¹

Kupper explica a poética da obra:

J-C Frison, o narrador, desencadeia, por automatismos, o acompanhamento do poema através de estruturas programadas do “Game”²¹². Essas são programadas de tal maneira que rasgam o poema do concreto ao abstrato. A voz do narrador se rasga em fagulhas (‘é preciso que o fogo comece em mim’, diz Artaud) e em chispas através da máquina instaladora das correspondências intencionais e buscadas entre o poema e sua eletrificação. Às vezes, a destruição do poema é total e não reconhecemos mais o sentido do texto nem da voz do narrador (tornando-se somente perceptível pelo ritmo do material abstrato), noutras o inteligível é parcial e a voz, então, se acompanha de materiais automáticos à múltiplas vozes. A

207 Tipo de poema visual onde a forma do texto imita o objeto ao qual se refere (TOSIN, 2004, p.1).

208 Textos litúrgicos onde fatores verbais e visuais se fundem (TOSIN, 2004, p.2).

209 Para ver o manuscrito autógrafo da obra *L'enclume des forces* de Artaud publicada em *La Revolution Surréaliste*, em junho de 1926. Disponível em: <http://www.andrebretton.fr/work/56600100339090>
Acesso em: 13.fev.2016.

210 *Il explose en morceaux parce le poème justement parle de feu, de destruction hallucinatoire...*

211 *Le récit de Jean-Claude entre dans la machine et c'est la machine qui fait le brouillage. C'est à ce moment-là que j'ai découvert que cet artiste est doué. De plus il est extrêmement musicien, parce que son père était déjà musicien.*

212 Os sons eletrônicos são gerados pelo “GAME”, gerador automático de música eletrônica, computador analógico e numérico complexo construído pelo compositor. Para ver imagens do “GAME”. Disponível em: <https://www.facebook.com/asbl.artem/posts/225757787629438> Acesso em: 13.fev.2016.

composição modula, desta forma, do inteligível ao ininteligível numa atmosfera de automatismos auto-destruidores os quais correspondem bem ao espírito do poema ('eu também não espero que o vento..., ele não poderá apenas me arrastar mais que sobre uma praia de ossadas'). (KUPPER, 2015 a, Tomo II, p.339-40).²¹³

Ao escutar *L'enclume des forces*²¹⁴ podemos acompanhar esse percurso do inteligível ao ininteligível, conceito que discutimos anteriormente no tópico sobre A Música Fonética e o Conceito de Inteligibilidade. Essa fragmentação da voz torna-se mais aparente a partir de 6' 48" e intensifica-se em 8' 15" quando essa ação rítmica do material abstrato imprime uma dramaticidade à obra. As correspondências entre o texto e a sua eletrificação, propostas por Kupper, também vão tornando-se mais frequentes e perceptíveis no último terço da obra, embora até o final, possamos reconhecer a voz humana —em alguns fonemas e palavras emitidas isoladamente— em diferentes dinâmicas, ou melhor, na relação de distância ou proximidade da voz. A partir de 8' 46", é possível escutar os logatomas, emissão abstrata (sons impulsivos) na qual Jean-Claude se tornaria um especialista.

Com o compositor, Frison começou a desenvolver o estudo dos sons num domínio inexplorado que Kupper denominou de logatomas (*logatomes*)²¹⁵. Trata-se de “sons, por essência, ininteligíveis pelo fato de que sua produção se realiza pelas articulações de estruturas orgânicas muito especializadas.” (Kupper, 2015a, Tomo II, p.249)²¹⁶ Além disso, Frison, com sua habilidade fonatória, é capaz de realizar polifonias vocais (momentâneas)²¹⁷ até quatro vozes, com sua única voz.

213 J-C Frison, *le récitant, déclenche, par automatismes, l'accompagnement du poème à travers les structures programmées du "Game"*. Celles-ci sont programmées de telle façon qu'elles déchirent le poème du concret à l'abstrait. La voix du récitant se déchire en flammèches ('il faut que ce feu commence à moi', dit Artaud) et en étincelles à travers la machine établissant des correspondences voulues et recherchées entre le poème et son électrification. Tantôt, la destruction du poème est totale et l'on ne reconnaît plus le sens du texte ni même la voix du récitant (devenue seulement perceptible par le rythme du matériau abstrait), tantôt l'intelligible est partiel et la voix, alors, s'accompagne de matériaux automatiques à multiples voix. La composition module, de la sorte, de l'intelligible à l'inintelligible dans une atmosphère d'automatismes auto-destructeurs qui correspondent bien à l'esprit du poème ('moi aussi je n'attends que le vent..., il en pourra guère m'étoucher que sur une plage d'ossements').

214 Para escutar *L'enclume des forces* de Leo Kupper. Disponível em: <http://redmp3.cc/15369138/leo-kupper-l-enclume-des-forces-1967-71.html> Acesso em: 13.fev.2016.

215 A categorização desse tipo de emissão vocal será mais aprofundada no tópico Do Falado ao Cantado.

216 (...) *sons par essence inintelligibles par le fait que leur production se réalise par des articulations de parties organiques plus spécialisées.*

217 Tal domínio vocal pode ser encontrável, entre os monges tibetanos ou em casos excepcionais como o cantor de origem grega Demetrio Stratos (1945-1979), um raro exemplo de controle de técnica vocal estendida, como a emissão de sons multifônicos. Para conhecer o excepcional trabalho vocal desse intérprete-autor recomendamos a leitura de *Demetrio Stratos: em busca da voz-música* de Janete El Haouli (Londrina, PR: J. E. Haouli, 2002). O livro contém um CD onde pode-se escutar a

4.7 A experiência logatômica em *Kouros et Korê*

Outra experiência foi a obra *Kouros et Korê*, em que a voz de Frison está associada à voz rara, alegre e com um expressivo humor —na análise de Kupper— da jovem boliviana Jeannete Inchauste, estudante de dança em Bruxelas. No comentário do compositor:

Essas duas vozes paralelas (mais que um duo), jovens e frescas me fizeram pensar nesses jovens Kouroi et Korê que encontramos na estatuária arcaica grega e que respiram a saúde e a alegria de viver. Henri Chopin amou especialmente essa obra (e para ele, era seguramente uma poesia sonora). (KUPPER, 2015a, Tomo II, p.250).²¹⁸

Com o intuito de ilustrar a pesquisa e a metodologia sobre a criação e composição da música fonêmica desenvolvida por Kupper, apresentamos a seguir, uma análise aural da obra *Kouros et Korê*²¹⁹ que teve sua primeira audição em 1979 no *Forums Internationaux de Musique Expérimentale d'Avignon*, com tempo total de duração de 23'40''. O compositor esclarece que *Kouros et Korê* é uma composição de música fonêmica, cujos sons foram capturados pelo microfone naturalmente (sem nenhum tratamento prévio), tal qual como emitidos pela boca dos intérpretes e depois amplificados. Kupper (1981) declara suas influências: a poesia sonora, e o forte impacto sonoro do tratamento da voz que Luciano Berio prefigurou em *Visage* (1961), reafirmando o que expusemos no primeiro tópico desse capítulo. *Kouros et Korê* explora o mundo dos logatomas, os quais estão distantes dos fonemas por seus parâmetros físicos: tratamento da altura, da dinâmica, de suas modulações, da duração, do espectro. Os logatomas exigem um desenvolvimento incomparável da musculatura fonatória, produzindo os sons tanto à inspiração quanto à expiração: a alternância “inspirado-expirado” opera como um gerador contínuo, resultando numa nova fraseologia. As sonoridades são tão vocálicas (harmônicas) quanto pseudo-harmônicas, utilizando pouco a pouco as sonoridades impulsivas e mesmo os ruídos.

Kupper (1981) assim qualifica um intérprete ideal da música fonêmica, denominado um logatomista em sua terminologia:

singularidade da voz de Stratos, em composições próprias.

218 *Ces deux voix parallèles (plutôt qu'un duo), jeunes et fraîches m'on fait penser à ces jeunes Kouroi et Korê que l'on trouve dans la statuaire grecque archaïque et qui respirent la santé et la joie de vivre. Henri Chopin aimait spécialement cette oeuvre (et pour lui, c'était forcément une poésie sonore).*

219 Para escutar a obra. Disponível em: http://mp3pm.me/song/40588997/Leo_Kupper_-_Kouros_et_Kore/ Acesso em 14.fev.2016.

Mas como para todo saber musical, é preciso um logatomista dotado de qualidades excepcionais, um órgão favorável a todas as vibrações e portanto uma musculatura apropriada, uma força física e mental, um senso de fraseado e da estrutura lingüística, uma intuição muito grande, um inconsciente muito povoado e finalmente também uma grande cultura musical geral. (KUPPER, 1981).²²⁰

4.7.1 Guia de escuta da obra *Kouros et Korê*

Apresentamos nossa proposta de segmentação da obra *Kouros et Korê* a partir de uma experiência auditiva de seguidas escutas e re-escutas:

0:00 a 3:05 – Apresentação e vocabulário inicial dos sons —logatomas— de *Kouros* (Jean-Claude Frison). De 1:21 a 1:28 podemos ouvir a habilidade vocal do intérprete em emitir vários sons simultâneos.

3:06 a 4:00 – Apresentação e vocabulário inicial dos sons de *Korê* (Jeannette Inchauste). A voz feminina desde o começo fornece um tipo de discurso (fonatomas).

4:03 a 5:35 – Voltam os sons de *Kouros*. Aos 4:42 podemos reconhecer o som basal²²¹ de *Kouros* após vários sons produzidos pela vibração labial (micro-sons fonéticos). Aos 5:04 ouve-se uma breve resposta sonora (como um eco) de *Korê*.

5:37 a 7:27 – Continua a emissão de *Kouros* com parte do discurso de *Korê* mas, aos 5:49 surge o som basal de *Korê* em meio a uma extrema agilidade de articulações, com mudanças muito rápidas: vibração labial (6:04), sons lisos vozeados²²² (6:06). De 6:16 a 6:26 temos a volta do som basal de *Korê* só que numa região mais aguda. Aos 6:55 há a volta do tipo de discurso que a voz feminina apresentou no início, que depois, aos 7:27, é interrompido pelo som basal.

7:27 a 7:46 – Manutenção do som basal de *Korê* até a próxima entrada de *Kouros*.

7:47 a 9:08 – Ataque de som percussivo de *Kouros* e primeiro discurso da voz masculina.

9:10 a 11:55 – Volta aos sons iniciais de *Kouros* e depois um grande solilóquio da voz

220 *Mais comme pour tout savoir musical, il faut un logatomiste doué de qualités exceptionnelles, un organe favorable à toutes les vibrations et donc une musculature appropriée, une force psychique et mentale, un sens du phrase et de la structure linguistique, une très grande intuition, un inconscient très habite et finalement aussi une grande culture musicale générale.*

221 Ou *fry*, também denominado crepitação pelos fonoaudiólogos (FUKS, 2009 apud MENDES, 2010, p.47).

222 Ou fontes sonoras vozeadas são aquelas produzidas na laringe, na altura da *glottis*, com a vibração das pregas vocais (Edgerton, 2004).

masculina. Esse longo solo vocal, às vezes, assemelha-se à narração de uma partida de futebol por um radialista.

12:00 a 13:35 – Diálogo de *Kouros* e *Korê*, numa atmosfera de dueto amoroso.

13:38 a 16:38 – Sons de *Kouros* num discurso mais estruturado numa textura mais densa, apresentando uma enorme variedade de sons e exploração de ritmos e alturas. Nos dez segundos finais desta seção escutamos o efeito como de um ruído branco produzido vocalmente pelo intérprete.

16:43 a 19:30 – Exploração de diversos timbres e tipos de articulações nas regiões aguda, média e grave da voz masculina, além da emissão de multifônicos. A sonoridade de *Kouros* ouvida no início alterna-se com partes de discurso.

19:31 a 21:00 – Esta seção começa com algo semelhante a um som de vento. Aos 19:45 volta *Korê* com seu discurso agora alternado com uma espécie de canto (como os sons lisos vozeados escutados a 6:06) em emissão de alturas. A essas sonoridades de *Korê* está sobreposta uma camada de som basal de *Kouros*.

21:00 a 21:20 – Esta seção apresenta o discurso conclusivo de *Korê*.

21:24 a 23:15 – A Coda com o último pronunciamento de *Kouros*, sendo o último som um sopro realizado com a expiração.

Realizada a análise aural da obra, expomos a seguinte proposta de segmentação, nesta Tabela 2:

Tabela 2 – Tabela da proposta de segmentação da obra *Kouros et Korê*.

| A | B | C | A' | Coda |
|---------------------|---------------------|----------------------|----------------------|----------------------|
| 00:00 a 7:46 | 7:47 a 13:35 | 13:38 a 16:38 | 16:43 a 21:20 | 21:24 a 23:15 |

Fonte: autoria nossa.

Através da análise da obra, torna-se evidente que as pesquisas fonéticas vindas da estética proposta pela poesia sonora fornecem embasamento e constituem parte de seu direcionamento teórico e criativo, assim como a influência estética e procedimentos e tratamentos vocais das obras radiofônicas de Berio (1959): “O encontro orgânico entre sons naturais e sons sintéticos”. A busca de uma expressiva vocalidade promove a estreita comunicação compositor-intérprete, e o aparato tecnológico torna-se uma importante ferramenta para a amplificação de novos materiais sonoros (micro-sons,

ruídos) advindos do corpo humano. É importante destacar que os sons fonéticos abstratos emitidos pelos intérpretes foram captados e depois amplificados, mas sem nenhum posterior processamento.

A incorporação de técnicas estendidas no campo da vocalidade promove o desenvolvimento das múltiplas capacidades sonoras do aparelho fonador humano. Neste sentido há a criação de um imenso vocabulário de sons. Surgem várias vozes possíveis num só instrumento, ou seja, a partir de um único material vocal: a voz de um único indivíduo/ intérprete. Na audição da obra *Kouros et Koré* percebemos que Kupper coloca em prática, de maneira absoluta e expressivamente musical, todos os preceitos teóricos que fundamentam a sua música fonêmica.

4.8 Nova linguagem: Fonêmica e Vocal abstrata

Temos a considerar os três componentes fundamentais da expressão vocal humana: expressão vocal (sons harmônicos com variações de altura e espectro), impulso expressivo (o qual é parte fonético e parte logatômico) e expressão de ruídos, os quais envolvem a faringe, as cavidades oral e nasal.

Através da arte do canto, a música tradicional concentrou-se consistentemente no tipo de vocalização escalar (canto digital ou numérico, como vimos anteriormente), que vem a ser uma vocalização centrada em torno de uma escala interválica quase-digital (*quase-digital intervallic scale*). Nas investigações feitas por Kupper, esse método tradicional, embora ainda em prática, mostrou-se insuficiente como uma exclusiva forma de expressão.

Sobre a obra *Amkéa* (palavra inventada a partir das iniciais de Anna Maria Kieffer Électro-Acosutique), uma colaboração entre intérprete e compositor, registrada no CD *Ways of the Voice* explana Kupper:

Expressão vocal está intimamente ligada a e fundida com a fonemização. É da natureza da música que a vocalização deve servir aos propósitos da melodia e da harmonia. A singularidade das vocalizações de *Amkéa* reside no fato da sua liberação do sistema de temperamento da tradição musical ocidental, o qual tende a propor uma abordagem finita ou “digital” à melodia. O canto em *Amkéa* consiste de um movimento analógico, dentro do novo contexto musical de escalas e intervalos do trabalho, e brinca de gazetear com o temperamento igual em geral. (KUPPER, 2004).²²³

²²³ *Vocalic expression is intimately linked to and merges with phonemization. It is in the nature of music that vocalization should serve the purposes of melody and harmony. The uniqueness of Amkéa's*

O compositor reflete sobre o alcance da expansão dos domínios da fonética e o uso de seus elementos, tais como os fonemas, alofones, fonatomas, logatomas e microsoms²²⁴, dizendo-nos que não é só a busca por novas sonoridades que dá suporte à sua evolução. Discutimos como a força dos novos procedimentos da música eletroacústica e o uso continuado de avanços tecnológicos influenciaram e influenciam a nova vocalidade. O aperfeiçoamento técnico dos microfones e sua amplificação, “o trabalho facilitador sobre os sons, por decupagens de fitas magnéticas, por cortes, depois sobre o computador permitiu uma nova direção linguística”. (KUPPER, 2015a, Tomo II, p. 219).²²⁵

Seguindo este fato, Kupper assume o axioma “a linguagem expressa conceitos e, desde então, o que não pode ser conceitualizado não é mais de sua competência”. Quando a linguagem torna-se ilógica, paradoxal e incompreensível é porque o princípio da comunicação foi rompido. Mas isto é um processo que pode ocorrer no inconsciente porque a “experiência psíquica e mental excede a capacidade expressiva das palavras (na sua significação literal)”. E prossegue:

Às palavras tem que ser dado um novo significado, uma dimensão e ressonância até o desconhecido, um sentido que o signo não pode mais aprisionar. Para comunicar o “incomunicável” torna-se necessário criar um novo registro, rompido através dos novos sons, a gaiola na qual as palavras têm sido detidas cativas (um novo ritmo, uma nova polifonização, um Novo Mundo de sensações sonoras, espelho material do mundo mental vivido). (KUPPER, 2015a, Tomo II, p. 219).²²⁶

Cabe ao mestre, então, interditar ao estudante sua linguagem inteligível tradicional, mas o desafio é não retroceder na expressão —a nova linguagem deve ser tão rica quanto a primeira. Através do treinamento rigoroso das técnicas fonética e vocal, afirma Kupper, um intérprete poderá deixar vir à tona, ou seja, ao nível consciente, suas percepções, sensações e emoções, as quais, impregnam-se na memória como um arsenal de repertório singular e expressivo. Contudo este “*recall*” (lembrança)

vocalizations lies in the fact of their liberation from the traditional western musical system of temperament which tends to propose a discrete ou “digital” approach to “melody”. Singing in Amkêa consists of analog movement which, within the context of the work’s new musical scales and intervals, plays truant to equal temperament in general.

²²⁴ Esses elementos serão discriminados no tópico Categorias e Classificação dos Sons Fonéticos.

²²⁵ (...) *le travail aisé sur les sons, par découpages des bandes, par ciseaux, puis sur ordinateur, ont permis une nouvelle direction linguistique.*

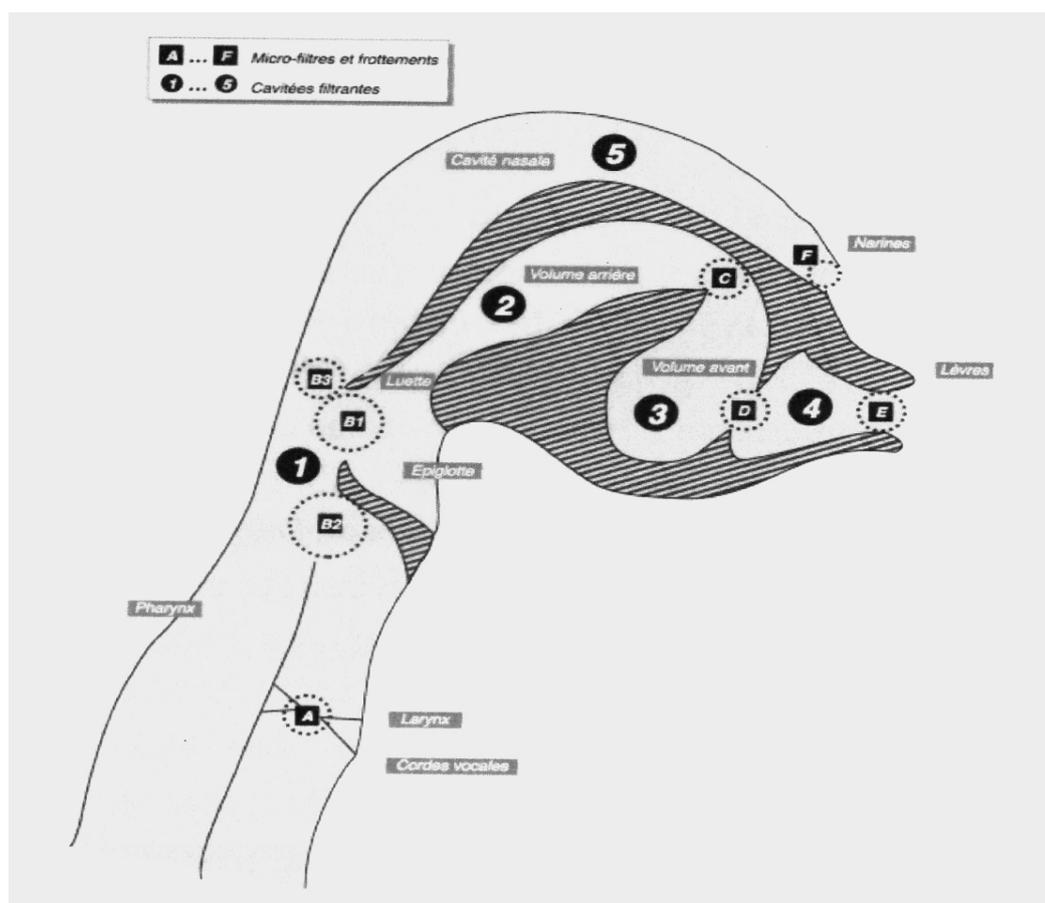
²²⁶ *Il fallait donner aux mots une signification nouvelle, une dimension et une résonance jusqu’alors inconnue, un sens que le signe ne pouvait plus emprisonner. Pour communiquer ‘l’incommunicable’ il fallait créer un autre registre, briser avec des sons nouveaux, la cage où les mots s’étaient emprisonnés (une nouvelle rythmique, une nouvelle polyphonisation, un Nouveau Monde de sensations sonores, miroir matériel du monde mental vécu).*

ou “liberação” somente se dará por intermédio de um aparelho vocal livre de tensões e habilitado a resolver questões e dificuldades técnicas. E, além disso, um cérebro treinado na codificação abstrata de diagramas fonéticos. Na criação de uma nova linguagem fonética, os sons, desta maneira, sofrem uma desvalorização qualitativa, eles perdem toda significação e é necessário encontrar (neles) as qualidades de substituição, que aqui não são mais que a musicalização dos sons fonéticos: a música fonêmica. Considera o compositor:

(...) a poesia sonora coloca, às vezes, sua poética unicamente sobre o sentimento de insegurança nascente da perda da inteligibilidade dos fonemas tradicionais. A mutação da linguagem é difícil e somente a via musical é capaz de resolver as dificuldades de regeneração. Os sons sem grande beleza podem valer sua significação e por consequência esconder essa carência, mas no domínio da poética fonética não podemos mais recorrer à significação dos sons para esconder sua falta de beleza. (KUPPER, 1981).

Embora não esclareça o que categoriza como “sons sem grande beleza” (*sons sans grande beauté*), Kupper está em busca de um enriquecimento fonético, ou seja, uma paleta muito ampla de distintas qualidades sonoras possíveis de serem emitidas a partir do órgão fonador humano, representado na Figura 4, vista abaixo:

Figura 4 – Órgão fonador com suas cavidades filtrantes.



Fonte: KUPPER, 2015a, Tomo I, p. 300.

De A a F vemos a representação das fricções e dos microfiltros dos sons emitidos, seja pelas cordas vocais (na altura da laringe, em A), seja por todas as outras estruturas do órgão fonador, ou seja, no esquema acima, visualizamos as filtragens fisiológicas. Os números de 1 a 5 indicam as cavidades de filtragem para todo som emitido pelo órgão, a saber: 1. hipofaringe (o espaço logo acima das pregas vocais)²²⁷; 2. orofaringe (cavidade oral posterior/ palato mole); 3. orofaringe (cavidade oral anterior); 4. orofaringe (palato duro/ dentes) e 5. nasofaringe. Kupper ressalta que na produção desses sons filtrados “é fundamental pensar somente em produzir e escutar os sons (separados tanto que possível de uma linguagem qualquer) como se tratasse de um gerador” (KUPPER, 2015a, Tomo I, p. 300-1)²²⁸

Sob o tema Tecnologia do Vocal e da Fonética, Kupper (2015a, Tomo II) considera o órgão fonatório —ou gerador fonético humano— como um gerador

227 Nesta figura, o espaço entre cordas vocais e epiglote está superdimensionado.

228 (...) il est fondamental de en penser qu'à produire et à écouter des sons (détachés autant que possible d'un langage quelconque) comme s'il s'agissait d'un générateur.

altamente variável que é capaz de gerar todas as classes sonoras: do som sinusoidal ao ruído quase branco, passando por todas as fases harmônicas progressivas até a zona das impulsões filtradas. Assim:

Se o aparelho respiratório fornece o fluxo de ar necessário à produção vocálica e fonética, a laringe, com suas cordas vocais, cria o fluxo impulsional necessário para colocar o conjunto fonatório em vibração. Enquanto as cavidades supra-glóticas operam como filtros variáveis para colorações vocálicas, impulsionais ou de ruídos, os relevos orgânicos são capazes por si mesmos, sobre a pressão de um fluxo de ar expirado ou inspirado, de produzir esta entidade tão variável do mundo geral dos sons humanos (de fato, as combinações dessas sonoridades são infinitas). (KUPPER, 1985).²²⁹

Obviamente, Kupper (2015a, Tomo I) alerta que o conhecimento e a experimentação dessas sonoridades deve ser progressiva, classe sonora por classe sonora, desde os sons harmônicos até os ruídos, e sempre através do controle do microfone.

4.8.1 Categorias e Classificação dos Sons Fonéticos

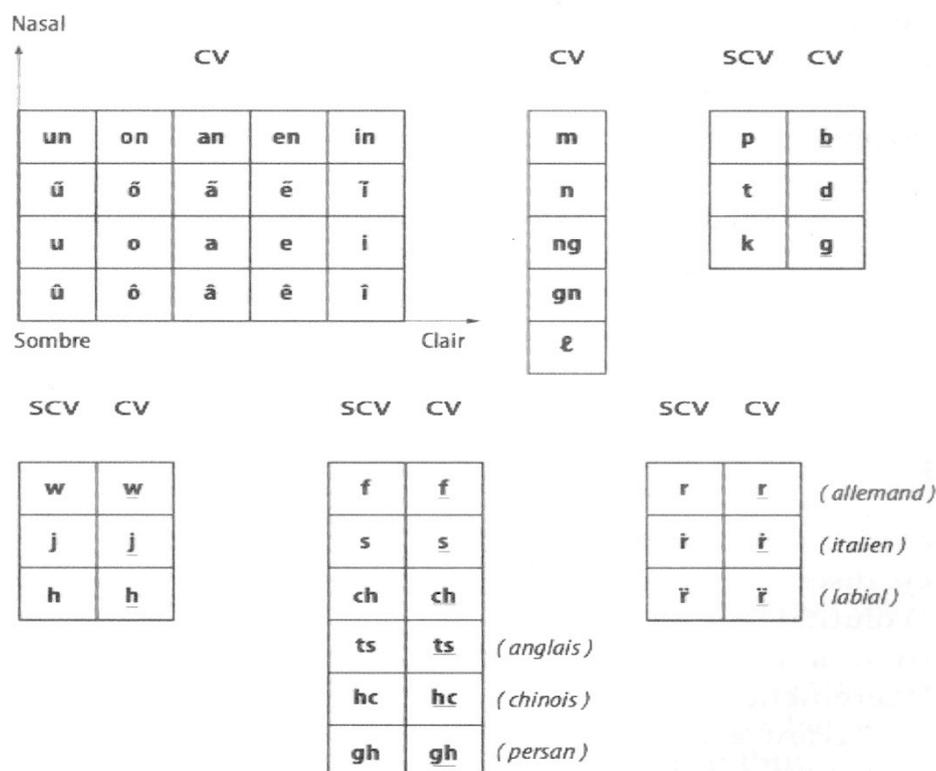
*Toda fonte é da ordem da voz,
saída da boca, quer ela seja concebida
como o inverso do exílio ou
como o local do retorno.
Portanto, à boca não concerne
uma única vocalidade
(ZUMTHOR, 1983, p.15 apud EL HAOULI, 2002, p.48)*

O mapa abaixo (Figura 5) representa o órgão vocal como um instrumento musical, com símbolos sonoros procedentes desde a traquéia até os lábios e as narinas. Todo o trato vocal, que inclui o tubo da traquéia (região da hipofaringe), as pregas vocais (na laringe), a úvula, a epiglote, o palato, os dentes, as cavidades nasais (nasofaringe) e as narinas constituem um enorme campo para combinações e permutações de sons. “O som que emana desse conjunto fisiológico produtor de sons é

229 *Si l'appareil respiratoire fournit le flux d'air nécessaire à la production vocalique et phonétique, le larynx, avec ses cordes vocales, crée le flux impulsional nécessaire à mettre l'ensemble phonatoire en vibrations. Tandis que les cavités supra-glottiques opèrent comme des filtres variables à colorations vocaliques, impulsionnelles ou de bruits, les reliefs organiques sont capables par eux-mêmes, sous la pression d'un flux d'air expiré ou inspiré, de produire cette entité très variable du monde général des sons humains (en fait, les combinaisons de ces sonorités sont infinies).*

Observando a Figura 5, encontramos, enquanto modo articulatório (ponto de articulação) variadas qualidades de vogais (das mais puras u/o/a/e/i/, e da mais escura /û/ até a mais nasal /ĩn/); semi-vogais (m/n/ng/gn/l/w/j/h/ produzidas pelo palato frontal até o posterior); sons vibrantes (r/r'/r''/ do mais gutural às vibrações com a língua e labiais); sons plosivos (p/b/t/d/k/g/ produzidos pela pressão dos lábios e região velar) e sons fricativos (f/v/s/z/ch/j/th/sh/th'/sh'/' através dos dentes e região alveolar). Esta classificação segundo o material sonoro (vogais, semi-vogais, etc) obedece rigorosamente a uma progressão que parte da vogal ao ruído. Kupper (2015a, Tomo I) propõe uma classificação dos sons vocais e fonéticos tradicionais, através dos módulos vistos abaixo, na Figura 6:

Figura 6 – Classificação (musical) das sonoridades tradicionais da linguagem.



Fonte: KUPPER, 2015a, Tomo I, p.303.

Temos na Figura 6, seis grupos de sonoridades específicas, utilizadas nas linguagens faladas e cantadas internacionais²³¹, entretanto trata-se de uma classificação

²³¹ É importante frisar que Kupper não utilizou a tabela do Alfabeto Fonético Internacional (IPA), pois frisa que é uma classificação musical. Para visualizar a tabela e escutar as sonoridades. Disponível

de ordem musical segundo as categorias sonoras da música eletrônica: harmônicas, impulsivas e ruídos. Essa estruturação funciona de acordo com uma progressão sonora e suas posições respectivas no órgão vocal, desde a parte frontal da boca até a parte posterior da cavidade oral.

No primeiro grupo, distingue-se o campo vocálico (correspondentes, nesse caso às vogais)²³², ordenadas progressivamente do som mais escuro ao mais claro, no sentido horizontal e do mais escuro até o nasal, verticalmente. As siglas CV e SCV, significam, com vibração de cordas vocais e sem vibração de cordas vocais, respectivamente. Na Ciência Fonética utilizamos os termos sons vozeados e não vozeados, para esta situação de vibração (adução) ou não (abdução) das pregas vocais. É possível também encontrar na literatura da área a referência: fonemas 'sonoros' ou 'mudos'.

Para a pronúncia do português, identificamos a segunda linha de baixo para cima como o som de vogais abertas (/o/,/a/,/e/) e vogais fechadas (/u/,/i/), entretanto, não encontramos no nosso idioma a terceira linha (/~u/,/õ/,/ã/,/ẽ/,/~i/) justamente pelo fato destes sons não corresponderem, por exemplo, às nossas vogais nasais. Isto justifica-se, principalmente, porque Kupper não está interessado em reproduzir sons de idiomas nacionais e sim, organizar coleções de sons, provindos ou não de determinados idiomas. A sequência (/û/, /ô/, /â/, /ê/, /î/) corresponde, por exemplo, às vogais muito escuras da língua persa. No quinto campo, onde estão representados ruídos (na primeira coluna produzidos sem vibração das cordas vocais e, na segunda, com vibração), Kupper sinaliza sons que podem ser encontrados na língua inglesa, chinesa e persa. No sexto campo encontramos as sonoridades vibrantes, produzidas quer seja por vibrações da úvula, língua e lábios. Todas essas sonoridades, segundo Kupper, podem ser praticadas como exercícios, em mudanças de altura, intensidade, duração, cor e ritmo. Faz-se a advertência de que será necessária a orientação do compositor para a correta emissão dos sons, pois não é uma tabela de codificação-padrão internacional, como explicamos acima.

Quanto a sua classificação, os sons fonéticos podem ser:

- 1) monograma, digrama, N-grama
- 2) fonemas

em: <http://www.internationalphoneticalphabet.org/ipa-sounds/ipa-chart-with-sounds/> Para utilizar um teclado virtual dos símbolos da tabela: Disponível em: <http://westonruter.github.io/ipa-chart/keyboard/> Acesso em 14.fev.2016.

232 O compositor exemplificou todas as vogais desse campo vocálico, emitindo-as com sua própria voz durante a entrevista.

- 3) alofones
- 4) fonatomas
- 5) logatomas
- 6) micro-sons fonéticos

Kupper explica que essa gradação do fonema ao logatoma e até o micro-som fonético é a viagem que nos conduz do inteligível ao ininteligível, não tendo, definitivamente mais que uma significação musical pura. Apresentamos, em seguida, um glossário dos termos:

Monograma, Digrama, N-grama – em seus grupos, os sons fonéticos são como átomos de uma linguagem abstrata. Eles se agrupam (de algum ponto desde *l* a *n* partículas sonoras) para constituírem palavras ininteligíveis e sentenças. É acima de tudo um método para se aprender uma linguagem abstrata. Por exemplo, um monograma, um conjunto de duas sonoridades: M a (masculino-feminino, 1-0). Um digrama é um conjunto de dois monogramas, assim: M a d i (1-0-1-0). Um trigrama é um conjunto de três monogramas: M a d i r o (1-0-1-0-1-0). E um N-grama pode ser, por exemplo: Madirovanulaka (1-0-1-0-1-0-1-0-1-0-1-0-1-0). (Kupper, 2015a, Tomo I, p. 312).

Fonemas – são os sons elementares de cada língua nacional (vogais, consoantes, semi-vogais ou semi-consoantes).

Alofones – são desvios fonêmicos. Os fonemas formam um aspecto sonoro novo enquanto colocados em novas combinações, portanto inversões ou permutações dos sons propriamente.

Fonatomas – todos os sons que constituem uma linguagem abstrata e pela qual, através de evoluções geracionais, desviaram-se dos monogramas da língua materna, por seu aspecto sonoro (a altura, a intensidade, o espectro ou a duração). Às vezes os fonatomas podem ser fonemas de outras línguas.

Logatomas – sons sem significação utilizados pela telefonia para testar as linhas de comunicação. Termo adotado pelo compositor pois os logatomas são os sons que escapam da classe tradicional dos fonemas, os quais não são usados no discurso inteligível das línguas nacionais. Por exemplo, um grupo de sons produzidos pelo aparelho vocal como sons glóticos ou sons produzidos pela úvula.. São absolutamente

abstratos (harmônicos, impulsionais ou ruidosos). Uma nova língua musical a cliques²³³, por exemplo, é logatômica e seu produtor é chamado de logatomista (como vimos anteriormente no caso do ator Jean-Claude Frison).

Micro-sons fonéticos – todos os sons captados pelo microfone que submetem-se a maior ou menor considerável amplificação, e cuja inteligibilidade e compreensibilidade não são claras ou imediatamente evidentes numa língua nacional. “É o homem fonético visto à lupa” (Kupper, 2015a, Tomo I, p.318)²³⁴.

4.8.2 Do Falado ao Cantado

Para se criar uma linguagem nova, os intérpretes devem ser capazes de passar do falar original ao canto mais musical e isto transitando por todos os estados intermediários possíveis. Esses diferentes estados correspondem, de maneira descontínua, e por etapas, ao seguinte:

- 1) o falado (fonemas, fonasons, alosons e logatomas);
- 2) o falado declamado (onde se compreendem as melopeias²³⁵);
- 3) do declamar ao salmodiar (com um traço melódico ao final das frases);
- 4) do salmodiar à litanizar²³⁶ (melodias em variações constantes);
- 5) do litanizar ao semi-cantado;
- 6) do semi-cantado ao sobrecantado (puros vocalismos) (KUPPER, 2015a, Tomo I, p. 316).

Esta sequência funcionaria como um exercício, primeiramente em etapas, sucessivas, uma após outra, em discontinuidade e depois de maneira progressiva, por transições, transformações ou evoluções, do início ao fim, e o inverso, com os exercícios retrógrados. Entretanto, dentro dessa sequência, o que nos interessa é o primeiro estado: o “falado”.

Temos, portanto, dentro da linguagem fonética e vocal três zonas sonoras do “falado” (*parlé*): a) o vocálico – sons harmônicos variáveis em alturas e em espectros; b) o impulsional – em parte, fonético, mas sobretudo logatômico, e c) a zona dos ruídos

233 Para escutar uma língua africana produzida por cliques. Disponível em: <http://www.gluon.com.br/blog/2008/06/14/linguas-cliques/> Acesso em 14.fev.2016.

234 *C'est l'homme phonétique vu à la loupe.*

235 A parte musical, melódica de um recitativo. Toada, cantilena (HOUAISS, 2001).

236 LITANIA, o mesmo que ladainha (HOUAISS, 2001).

– fonemas ruidosos, portanto os microsoms bucais ou faríngeos (Kupper, 2015a, Tomo II, p. 218). A primeira zona caracteriza-se pelo conjunto dos sons harmônicos gerados pela vibração das cordas vocais e filtrados pelo conjunto fisiológico em regime contínuo ou descontínuo (impulsional). É possível gerar sons vocais filtrados sem a vibração das pregas vocais: vocais sussurrados (não-vozeados, na acepção fonética). Existem portanto, três estados vocálicos: o harmônico, o impulsional e os semi-ruídos.

A partir dessa categorização, surgem novos termos a serem definidos (KUPPER, 2015a, Tomo I, p. 317-18):

Fonasons – é a palavra constituída por fonatomas e sons. Enquanto utilizamos os fonemas de uma língua, mas com as combinações não-figurativas (abstratas), chamamos de fonasons (na condição que esses sons abstratos não se distanciem demais dos fonemas desse idioma). Obviamente, surgem as novas permutações e são aquelas que se distanciam dos movimentos musculares e volumétricos das línguas maternas.

Alosons – é a palavra constituída por alofones e sons. Tudo quanto se distancie, mais e mais dos fonemas maternas e que na abstração aparecem os novos sons, chamamos de alosons.

“É impossível produzir uma linguagem abstrata sem se referir à língua materna. Aquela que de fato nos habita no mais profundo de nós mesmos” (KUPPER, 2015a, Tomo I, p.326)²³⁷ É uma questão cerebral, pois o cérebro fala através de automatismos, pois estamos vinculados à essa língua de infância a qual moldou não somente nosso órgão vocal, mas sobretudo nosso cérebro. É possível então que, ao pararmos de falar essa língua materna, nos tornemos mudos, pois “é esta língua que determina nossos reflexos linguísticos, mesmo os mais abstratos”²³⁸ E afirma:

A geração de uma língua abstrata (do falado ao cantado absoluto) se realiza do simples até o complexo, do lento até o mais rápido possível. Se o começo é bem difícil (e com frequência sem interesse no plano musical), é evidente que é necessário possuir um certo dom e sobretudo uma grande cultura. (...) Dado que o inconsciente está sempre mudando, ele é derrotado ao desejar repetir, marcar ou duplicar suas liberações. A ação é comparável à uma improvisação, salvo que aqui a linguagem é ininteligível e imprevisível. É certo que existem os períodos exatos (onde a honestidade se identifica com o inconsciente) e os períodos menos propícios (a improvisação depende da vontade). Existe também os períodos férteis e outros difíceis na

237 *Il est impossible de produire un langage abstrait sans devoir se référer à sa langue maternelle. Celle-ci en effet nous habite au plus profond de nous-mêmes.*

238 *C'est cette langue qui détermine nos réflexes linguistiques même les plus abstraits.*

expressão, porque o inconsciente também modula nas suas capacidades. (KUPPER, 2015a, Tomo I, p.326-7).²³⁹

Percebe-se em Kupper a necessidade de dominar ferramentas psico-físicas no exercício da linguagem abstrata, uma tentativa de equilibrar estados de consciência / inconsciência. Outro ponto (que havíamos abordado anteriormente, no tópico sobre A Música Fonêmica e o conceito de Inteligibilidade, ao discutir sobre o ouvinte ideal) é a premissa de um ser dotado de qualidades excepcionais e de um saber de alta cultura. Morin (2010) reflete sobre a questão do “homem culto” do século XXI e também sobre “a ideia de religação a uma aspiração à totalidade”. Diz-nos que é impossível, nos dias de hoje, o esforço enciclopédico, “diante da prodigiosa multiplicação das especializações e dos obstáculos da superespecialização: não estamos mais na época do Renascimento (...) a possibilidade de um homem de cultura universal” (MORIN, 2010, p.210-11). Em sua visão não há como o homem assimilar as múltiplas informações do saber contemporâneo “cujo crescimento é exponencial e não pode ser engramado²⁴⁰ por uma mente humana: cada um de nós está reduzido ao saber parcial e aos lugares comuns em geral”. Para o teórico é preciso apenas que o indivíduo médio seja estimulado pela paixão do conhecimento, que pratique uma estratégia que conduza aos problemas fundamentais das ciências, ou se mantiver “ativo o espírito de reflexão, ele pode tornar-se um 'homem culto' do século XXI”. Ele acredita nos instrumentos de pensamento capazes de enfrentar os desafios da complexidade, ou seja, de “considerar, a partir de conhecimentos interdisciplinares, o Cosmo, a Natureza, o Real e o Humano (...) será possível efetuar um verdadeiro Renascimento cognitivo e cultural” (MORIN, 2010, p.212). E completa sua reflexão sobre a aspiração à totalidade, pensamento que dialoga com as questões sobre estado de consciência, grau de acesso ao inconsciente e capacidade de liberação mental para uma ação criativa, no caso, a geração de uma linguagem abstrata, mencionado acima por Kupper:

239 *La génération d'une langue abstraite (du parlé au chanté absolu) se réalise du simple vers le complexe, du lent vers le plus rapide possible. Si le commencement est fort difficile (et souvent sans intérêt sur le plan musical), il est évident qu'il faut posséder un certain don et surtout une grande culture. (...) Étant donné que l'inconscient est toujours changeant, il est vain de vouloir répéter, noter ou dupliquer ses libérations. L'action est comparable à une improvisation, sauf qu'ici le langage inintelligible et qu'il est imprévisible. Il est certain qu'il existe des périodes justes (ou l'honnêteté s'identifie à l'incons) et des périodes moins propices (l'improvisation dépendant de la volonté). Il existe aussi des périodes fertiles et d'autres plus difficiles dans l'expression, car l'inconscient aussi module dans ses capacités.*

240 Morin utiliza (como forma verbal) a palavra *engrammé* que, em neurociência é a forma como as memórias são hipoteticamente guardadas no cérebro em resposta a estímulos externos. Nota do Tradutor: Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco (MORIN, 2010: 211).

É verdade que existe no espírito da religião uma aspiração à totalidade. Mas a consciência da desordem (os aleatórios, as colisões, as insuficiências do determinismo), a consciência das incertezas, a consciência do inacabamento do saber, a consciência dos limites da mente humana são os antídotos e antagonistas da aspiração à totalidade. Apropriei-me e integrei em mim a expressão de Adorno: “A totalidade não é a verdade.” Assim, existem em mim conflito e complementaridade entre a aspiração à totalidade e a impossibilidade da totalidade. Essa é a via dialógica intrínseca ao espírito da complexidade (MORIN, 2010, p. 213).

4.9 O Homem Fonético e Vocal, A Dança Fonética e Vocal

Em resumo, de acordo com Kupper (2015a), a música fonêmica e vocal criou e desenvolveu:

- 1) as escalas não-temperadas;
- 2) as modulações vocálicas analógicas (que não se encontram, portanto, sobre uma escala digital);
- 3) um abandono dos ritmos métricos periódicos (como os compassos no canto);
- 4) um desenvolvimento dos sons impulsivos e dos ruídos fonéticos (a invenção dos logotomas e dos ruídos fonéticos)
- 5) uma linguagem abstrata sem recorrer a nenhuma língua internacional;
- 6) uma dilatação do campo vocálico (uma prática mais expandida que o canto tradicional: “vozes de cabeça”, tomadas de sons microfônicos em zonas pouco audíveis, uso de máquinas eletrônicas tais como os *vocoders*, harmonizadores e transformadores para processar os sons);
- 7) o som vocal granulado, para não ser reconhecido como tal (tornando-se instrumental);
- 8) uma polifonia, seja a partir de uma única e mesma voz (expressão multifônica direta/ *expression multiphonique directe*), seja a partir de um conjunto de vozes (graças às possibilidades de montagem eletrônica); a espacialização vocal (distribuição multifônica no espaço por alto-falantes). (KUPPER, 2015a, Tomo II, p. 221-2).

Kupper afirma que desde *Électro-Poème* até o momento tem se dedicado aos sons vocais e fonéticos abstratos de forma apaixonada, pois “a criação da palavra como som faz parte da composição em todos os níveis” (KUPPER, 2015a, Tomo II, p. 252). Para o compositor esta abstração tem suas vantagens, pois não está vinculada a uma

nacionalidade (a não ser pelos sotaques que os declamadores ou cantores dão às suas sonoridades), impõe a escuta dos sons não mais por sua significação (isto é, sua mensagem semântica), e ajusta-se melhor aos sons circundantes ou de acompanhamento (vocais ou eletrônicos). Esclarece que, na música tradicional, encontram-se os sons que recordam seus instrumentos. Existe uma associação de timbres e da maneira de tocar esses instrumentos. O reconhecimento desses instrumentos cria uma figuração. Mesmo que esta figuração seja algo abstrata, ela não é totalmente como ocorre nos sons eletrônicos. É por isso que os sons abstratos (de proveniência fonética) se associam melhor com o material eletroacústico. O abstrato para Kupper configura-se ainda:

Pelos micro-sons provenientes do órgão fonatório mergulhamos numa abstração tão profunda que não reconhecemos mais sua proveniência humana. Se bem que isto constitua uma abstração absoluta, esta, contudo, não é também interessante para que possamo-la crer. Com efeito, ela perde, dessa maneira, toda presença humana: ela torna-se um deserto de sons (e os desertos, conhecemos bem, não são habitáveis). (KUPPER, 2015a, Tomo II, p.253).²⁴¹

Os micro-sons das partes móveis do órgão fonatório, por exemplo, as pregas vocais, a glote, a epiglote, a úvula, a língua, os dentes e os lábios, produzem uma série de sonoridades por si mesmas (como geradores) ou em relação com as outras. Esses micro-sons são difíceis de controlar porque produzem os ruídos (erráticos) e as granulações (impulsões microscópicas aleatórias), entretanto com um controle extremo de todas essas partes do corpo, é possível produzir sons harmônicos (com um espectro largo e também até o mais estreito como os sons sinusoidais). Para Kupper este é um mundo reservado (*monde réservé*) que requer grande estudo e pesquisas aprofundadas, pois é necessário:

(...) descobrir um interesse artístico nesses sons 'desérticos' (mundo mineral de pedras e areia), porque soa estranho se o homem é presente (como cantor de vocais) ele se perde, cada vez mais, à medida que entramos no microcosmo de seu corpo. Isto que soa, é um corpo, mas o espírito do corpo parece perdido, como se o simbolismo não correspondesse mais à nossa representação do homem sonoro. Trata-se de níveis de aproximação, de zooms sobre a realidade viva (uma visão amplificada de nossa pele mostrada como montanhas e colinas com as árvores as quais são os pelos e a pele). E novamente, perdemos o homem. Entrar nesse mundo microscópico, ver pelo nanoscópio

241 *Par les micro-sons provenant de l'organe phonatoire on plonge dans une abstraction si profonde que l'on ne reconnaît plus sa provenance humaine. Bien que ceci constitue une abstraction absolue, celle-ci, néanmoins, n'est pas aussi intéressant qu'on pourrait le croire. En effet, elle perd de la sorte toute présence humaine: elle devient un désert de sons (et les déserts, c'est bien connu, ne sont pas vivables).*

abre um mundo de sonoridades que parecem se distanciar do homem musical. (KUPPER, 2015a, Tomo I, p.340-1).²⁴²

O homem fonético e vocal está ainda para ser explorado, considera Kupper, e isto significa a exploração de grandes domínios: 1) a ciência do canto; 2) os fonasons e alosons (permutações de todos os fonemas de uma língua para criar uma nova, abstrata); 3) a logatomização (reservada à especialistas, profissionais). O desenvolvimento desse estudo das capacidades fonêmicas ao extremo, Kupper chama de “dança fonética e vocal”: a conquista de si duplamente, do corpo e do espírito, um ápice que proporciona “a visão panorâmica da beleza fonética” (*la vue panoramique de la beauté phonétique*). O objetivo é, através dessas novas linguagens, encontrar uma linguagem musical vocal e fonética a qual corresponda “às nossas necessidades e à nossa espiritualidade como homens do século XXI. Uma linguagem a qual, de alguma forma, é paralela à linguagem dos sons eletrônicos” (KUPPER, 2016a, Tomo I, p. 342).²⁴³

4.10 Considerações Finais

Kupper revela-nos a compreensão holística de seu trabalho fonatório através do equilíbrio e integridade física do corpo (entendido como um instrumento) em seus aspectos: psicológicos, mentais, inconscientes e intuitivos. O domínio da expressão de uma nova vocalidade requer um controle do pensamento mental (voz interna), do pensamento verbal (relacionado a uma estrutura alfabética) e também do não-pensamento verbal, um estágio que dispensa qualquer suporte linguístico. O acesso a esses pensamentos acontecem quando há uma sobreposição de consciência e inconsciência. Para Kupper, a experiência do sonoro corresponde à tecnologia do corpo vibrante, uma disponibilidade do cantor em explorar as infinitas possibilidades de seu instrumento, o aparelho fonador, inserido num corpo aberto e permeável à investigação desse repertório de sons. Nesse contexto há a diferença do trabalho vocal de cantores e

242 (...) *trouver un intérêt artistique à ces sons 'désertiques' (monde minéral, de pierres et de sable), car chose étrange si l'homme est présent (comme chanteur de vocales) il se perd de plus en plus au fur et à mesure que nous entrons dans le microcosme de son corps. Ce qui sonne, c'est un corps, mais l'esprit du corps semble perdu, comme si le symbolisme des sons en correspondait plus à notre représentation spirituelle de l'homme sonore. L s'agit là de niveaux d'approches, de zooms sur la réalité vivante (une vue amplifiée de notre peau présente des montagnes et des collines avec des arbres qui sont les cils de la peau). Et là aussi, on perd l'homme. Entrer dans le monde microscopique, voire dans le nanoscopique ouvre un monde de sonorités qui semblent s'éloigner de l'homme musical.*

243 (...) *à nos besoins et à notre spiritualité d'hommes du XXIe siècle. Un langage qui en quelque sorte est parallèle au langage des sons électroniques.*

atores, por exemplo, quanto ao controle de entonações, modulações e utilização de frequências. Esses últimos, com menos domínio técnico-vocal, entretanto mais disponíveis nesse campo exploratório da música fonêmica. Kupper diferencia o cantor externo (do canto erudito ocidental), do cantor interno, envolvido diretamente com a expressão vocal abstrata, sem recorrer a padrões pré-estabelecidos. A capacidade de dominar o canto analógico, oposto ao canto digital (escalar) também representa um diferencial em cantores com vozes treinadas que se lancem na produção dessa nova vocalidade. Essa vocalidade evidencia-se pela amplificação proporcionada pela tecnologia do microfone que disponibiliza à escuta sons inaudíveis acusticamente. Define-se, portanto, o conceito do que é eletrovocal e a música que nasce dessa ferramenta tecnológica. Na fronteira entre música e discurso, transita o conceito de inteligibilidade e ininteligibilidade, como um rasgo de realidade, segundo Kupper, e nesse campo, surge a discussão do conceito de ouvinte ideal. No terreno da abstração no qual se insere a música vocálica-fonêmica, está a criação de idiomas desconhecidos (combinações sonoras de fonemas entre vários idiomas) e o não-reconhecimento de sua proveniência, a busca do prazer do som, da não-significação (o não-semântico), entrando em contato com o conteúdo microscópico dos sons (um Novo Mundo de sonoridades). Esse Novo Mundo abarca a produção vocal entendida como alofones, fonatomas e logatomas (*sons phonétiques nouveaux*). Para Kupper, o ideal dessa nova vocalidade passa pela execução dos logatomas e a arte de ser um logatomista: a expressão interna do homem, em seu mundo particular de produção de impulsões (o homem fonético e vocal). O abstrato, para Kupper, está vinculado à exploração e ao treinamento do que compreende por uma linguagem abstrata —o mundo dos micro-sons fonéticos— que aproxima o homem dos sons gerados eletronicamente: a música eletroacústica e a música eletrovocal. O conceito de complexidade surge na ordenação dessas sonoridades e na compreensão e classificação dos sons, tradicionalmente tratados e entendidos como ruídos. Nesse contexto, a estética do ruído potencializa-se com o ideal surrealista da poesia sonora e o tratamento fragmentado da palavra, decomposta em sons no tempo e no espaço (a poesia fonética).

A criação de uma linguagem fonética abstrata é o próprio discurso não-semântico em sua sincronicidade e sintonia com o equilíbrio psico-físico (da materialidade à consciência), que como vimos, é, para Kupper, um ideal a ser atingido na música pelo homem, que caminha da complexidade à hipercomplexidade, em busca de sua dimensão antropológica.

5 TREVOR WISHART e o DNS como LINGUAGEM IMAGINÁRIA

(...) o material musical tem evoluído
no decorrer de séculos
fornecendo a cada era
um típico perfil sonoro
que é continuamente renovado—
vagarosamente talvez, mas
inevitavelmente.
(BOULEZ, 2003)²⁴⁴

5.1 Introdução

Para estudar e delinear as feições do DNS na obra de Trevor Wishart tomamos como alvo a criação de *Vox 3*. A obra pertence ao *VOX Cycle* composto durante um período de oito anos: de 1980 a 1988. O ciclo todo é para quatro vozes amplificadas com eletrônica e *tape*, em seis movimentos: *Vox 1*, *Vox 2*, *Vox 3*, *Vox 4*, *Vox 5* e *Vox 6*, registradas em CD pela *Virgin Classics* (1990). Nesse texto trataremos especificamente de *Vox 3* (1985-1986), para quatro vozes amplificadas em *performance* ao vivo, que teve sua estreia em Boston (EUA), através do comissionamento da *Moebius Gallery*. Os solistas do *ensemble* vocal *Electric Phoenix*²⁴⁵ —para o qual *Vox 3* foi dedicada— os quais prepararam e estream a obra, posteriormente registrada em áudio pela *Virgin Classics* (com a integral do *Vox Cycle*) foram: Judith Rees (soprano), Daryl Runswick (tenor), Meriel Dickinson (mezzo-soprano) e Terry Edwards (baixo).

Red Bird (1973-77) e *Anticredos* (1980) foram as mais significativas obras anteriormente compostas por Wishart, que certamente influenciaram o compositor na concepção e criação do ciclo, no âmbito, por exemplo, da transformação do material vocal humano. O compositor contextualiza sua poética:

Em *Anticredos* eu tentei escrever uma obra de transformação de puro som usando a voz humana como o mais flexível dos (não-eletrônicos) produtores de som que nós possuímos. Além da desconstrução da palavra “Credos” seu foco estava quase que inteiramente nos processos de transformação sonora em si mesmos. Tendo completado

²⁴⁴“(…) musical material has evolved over the centuries, providing for each age a typical sound profile that is continually renewed —slowly perhaps, but inevitably”. Extraído de: BOULEZ, Pierre. *Technology and the Composer* (2003:5). In: EMMERSON, Simon (org.) [1986]. *The Language of Electroacoustic Music*. Londres: Palgrave Macmillan, 2003. Texto original: “Technology and the Composer”, primeira publicação em inglês no *Times Literary Supplement* em 6 de maio de 1977.

²⁴⁵ O link a seguir contém toda a história do grupo, incluindo listas de obras estreadas e gravadas. Curiosamente, trata-se do mesmo *ensemble* dissidente do *Swingle II*, que gravou *A-Ronne* (na versão para cinco vozes). Disponível em: <http://www.electricphoenix.darylrunswick.net/about/history> Acesso em 11 fev.2017

a peça, entretanto, eu queria explorar os muitos diferentes aspectos da produção vocal humana e, num sentido, através do qual explorar os diferentes aspectos do nosso ‘ser’ humano. O *Vox Cycle* é então uma série de peças contrastantes preocupadas com diferentes aspectos da experiência humana, ideias de estruturação musical diferentes, diferentes técnicas de *performance* e esquemas de notação diferentes, e a maioria envolve um ambiente-sonoro de acompanhamento sobre tape. (WISHART, 2012, p.51, grifos do autor).²⁴⁶

Considerando a totalidade das obras do ciclo, podemos dizer que a que mais se destacou foi *Vox 5*, uma obra acusmática, classificada pelo termo música de computador (*computer music*) devido ao contexto em que foi gerada, somente no ambiente computacional. Segundo Williams (1993:8) o termo ‘Sonic Art’ utilizado por Wishart tem a função de remover todos os preconceitos musicais e guarda “ressonâncias com o artista como um escultor de som modelado” (*sculptor modelling sound*). *Vox 5* foi a única a receber reconhecimento e premiação internacional por sua efetiva contribuição ao desenvolvimento da tecnologia digital, diferentemente de *Red Bird* que foi criada da maneira clássica, analógica. Williams assim analisa os avanços conquistados a partir de *Vox 5*:

A maioria das técnicas são desenvolvidas muito pioneiramente por Wishart quando ele estava trabalhando sobre esta peça no IRCAM, Paris. Ele escreveu muitos dos programas de processamento usando a análise de processamento do *phase vocoder* já desenvolvido no IRCAM. O uso dessas técnicas tornou-se, desde essa obra, predominante como o mais poderoso, numerosos computadores de novíssima geração tornaram-se mais amplamente disponíveis no mercado doméstico, e muito mais baratos! (WILLIAMS, 1993, p. 11).²⁴⁷

²⁴⁶ “In *Anticredos* I attempted to write a piece of pure sonic transformation using the human voice as it is the most flexible of (non-electronic) sound-producers that we possess. Apart from the deconstruction of the word “Credos”, its focus was almost entirely on the processes of sonic transformation themselves. Having completed the piece, however, I wanted to explore the many different aspects of human vocal production and, in a sense, through that to explore different aspects of our human ‘being’. The *Vox Cycle* is thus a series of contrasting pieces concerned with different aspects of human experience, different music-structure ideas, different performance-techniques and different notation schemes, and most involve an accompanying sound-environment on tape”

²⁴⁷ “Most of the techniques are very much pioneered by Wishart, when he was working on this piece at IRCAM, Paris. He wrote many of the processing programs using the phase vocoder analysis engine already developed at IRCAM. The use of this techniques have become, since this piece, prevalent as the powerful, number crunching computers have become more widely available in the domestic market, and a whole lot cheaper!”

5.2 *Vox 3* e *A-Ronne*: Diálogos Possíveis

A particularidade de *Vox 3* reside no fato de que as quatro vozes são amplificadas para a *performance* ao vivo, tendo, cada um dos intérpretes uma ferramenta tecnológica —os *sync tracks*— sem os quais não seriam capazes de realizar as complexas sequências de polirritmia, ao longo da obra (com duração total de 16:05), que exigem uma precisão absoluta de sincronia temporal entre as mesmas. Os “*sync tracks* são gerados por computador e agem como 1, 2, 3 ou 4 ‘regentes’ sincronizados das partes vocais” (Wishart, 1990).²⁴⁸ Outros detalhes técnicos são fornecidos pelo compositor:

A complexa polirritmia de *Vox 3* foi possível de realizar pela sincronização via computador, mas com faixas sincrônicas independentes alimentando os quatro *performers* ao vivo. Isto foi gerado em Music 5 sobre um mini-computador (uma versão ‘miniaturizada’ caríssima de um computador central contemporâneo do IRCAM) na Universidade de York. (WISHART, 2012, p. 54, grifos do autor).²⁴⁹

Como percebemos, o fato de a obra ser para vozes ao vivo faz com que *Vox 3* guarde semelhança com *A-Ronne* de Berio (para oito vozes amplificadas ao vivo) que analisamos no segundo capítulo desta tese. No final deste capítulo vamos traçar as devidas comparações e particularidades de ambas as obras, a partir da relação do DNS com o discurso paralinguístico, um recurso composicional que Wishart articula nesse contexto e reforça como conceito na entrevista que nos concedeu em janeiro de 2017. Comentando sobre as particularidades e o uso da voz humana no ciclo, ressalta:

Além disso, a voz é intrinsecamente *multimedia*. Mais que apenas um instrumento musical, pode expressar idade, sexo e imagem de saúde de um orador, a personalidade (ou a personalidade fingida de um ator), a intenção (amizade, malícia) e o estado da mente (raivoso, assustado), as emoções básicas as quais nós compartilhamos com nossos primos primatas (risos, grito), ou o sentido do texto e a atitude do falante para aquele sentido (e o texto traz com isto uma bagagem potencial de história, poesia, convenção dramática ou contexto social). E tudo isto pode ser rastreado pelas propriedades acústicas do fluxo

²⁴⁸ “(...) computer-generated sync-tracks which act as 1, 2, 3 or 4 synchronised ‘conductors’ of the 4 vocal parts.”

²⁴⁹ “The complex polyrhythms of *Vox 3* are made possible by the computer-synchronised but independent sync tracks fed to the four live performers. These were generated in Music 5 on a mini-computer (a very expensive ‘miniaturised’ version of the contemporary room-filling mainframes at IRCAM) at the University of York.”

vocal, cujos mistérios nós desembaraçamos através da complexa hierarquia da percepção. (WISHART, 2012, p. 53).²⁵⁰

Em resumo, mesmo que não compreendamos um dado idioma, podemos, através de nossa percepção, intuir se o discurso trata de alegria, de dor, de lamento, de extremo júbilo ou ira, por exemplo. Isto é algo que nos identifica como seres da mesma espécie e funciona como um dispositivo de segurança, ou melhor, de preservação da espécie, pois mantém íntegro o canal da comunicação, no caso, entre seres humanos.

Por sua extrema complexidade de realização (ensaios para a sincronia das emissões através dos *sync tracks*) e de *performance*, não somente por envolver quatro vozes ao vivo, *Vox 3* teve menos repercussão, sendo menos executada isoladamente (fora do ciclo). A obra carece de material de análise escrito sobre sua estética e processo de criação, a não ser as próprias anotações e reflexões do compositor, por exemplo na sua publicação *Sound Composition* (vide Referências Bibliográficas). Nossa entrevista com Wishart guarda então esse pioneirismo, por tratar de uma obra muito pouco abordada internacionalmente e eleva, como precursora, a pesquisa no Brasil sobre vocalidade contemporânea no âmbito da música eletrovocal.

5.3 Metodologia

A escolha de *Vox 3* como objeto de análise do DNS ocorreu dentro de um processo não previsto por antecipação, isto é, não propriamente planejado. Em 2014, já cursando as disciplinas do Doutorado e buscando material sobre os compositores, me deparei²⁵¹ com o *VOX Cycle* e optei por começar a ouvir justamente *Vox 3* pelo fato de ser somente para vozes solistas amplificadas, sem tape. O impacto da primeira escuta remeteu-me quase que instantaneamente à obra *Les Chants des Oyseaux*, para quatro vozes ‘a cappella’, de Clément Janequin (c.1485-1558) que eu já havia cantado junto ao Quarteto Colonial (quarteto vocal solista de soprano, baixo, tenor e mezzo-soprano, que integro desde 2002). Obviamente, essa memória aural referia-se a uma secção específica

²⁵⁰ “Furthermore, the voice is intrinsically multimedia. More than just a musical instrument, it can convey the age, sex and health-image of the utterer; the personality (or pretended personality of the actor), the intent (friendly, malicious) and state of mind (angry, frightened), the basic emotions which we share with our primate cousins (laughter, screaming), or the meaning of a text and the speaker’s attitude to that meaning (and the text brings with it a potential baggage of history, poetry, dramatic convention or social context). And all of these can be traced back to the acoustic properties of the vocal stream, whose mysteries we unravel through the complex hierarchy of perception.”

²⁵¹ Neste tópico sobre a Metodologia assumo a escrita em primeira pessoa com o intuito de permitir uma maior fluência da narrativa.

da obra de Wishart (que comento mais adiante, neste capítulo, no tópico de abordagem e guia de escuta da obra) que também mantinha muita similaridade com uma das secções da obra de Janequin. Por estar cursando uma disciplina que discutia questões sobre intertextualidade entre obras —ministrada pelo compositor e professor Dimitri Cervo— me entusiasmei em escrever um artigo. O passo seguinte foi entrar em contato com a editora detentora dos direitos de Wishart e encomendar a partitura (que, desafortunadamente chegou, via correio, somente quatro meses depois do solicitado) para fundamentar minha argumentação e escrever a análise sobre a intertextualidade entre *Les Chants des Oyseaux* e *Vox 3*. O atraso na entrega da partitura não impediu que eu escrevesse o artigo pois contava com o áudio da obra, mas infelizmente provocou falhas, de certo modo, em se tratando da documentação necessária, por exemplo, a comprovação entre os fonemas grafados (segundo a notação de cada compositor) em ambas as obras, que guardavam total identidade de emissão e resultado sonoro.

Mais tarde, ao ler *On Sonic Art*, me deparei com a citação da obra por Wishart e, sobre isto comentaremos adiante, quando discutiremos a ideia de paisagem sonora e associação, esta última uma qualificação da música programática, na qual se insere Janequin como um dos expoentes dessa prática no período renascentista.

Curiosamente, a escuta e escolha de *A-Ronne* deu-se posteriormente à de *Vox 3*, embora eu tenha escrito o capítulo sobre Berio antes desse. E, mais uma vez, comprovou-se outro diálogo possível sob o ponto de vista do DNS e suas conexões com os recursos da paralinguagem existente em ambas as obras, de Berio e Wishart.

Outro ponto importante foi ter tido contato com as publicações mais recentes de Wishart: *Encounters in the Republic of Heaven* (2010) e *Sound Composition* (2012). E também a publicação *Singing the Body Electric: The Human Voice and Sound Technology* de Miriama Young (2015) contendo, num dos capítulos, uma entrevista com o compositor²⁵². Esta entrevista e outra anterior realizada por Nicolas Marty (2011) forneceram-me subsídios²⁵³ para a formulação do questionário semi-estruturado que orientou a entrevista, a qual fizemos com o compositor em janeiro de 2017.

Assim como entrevistei Leo Kupper, em julho de 2015, em sua casa em Bruxelas, na Bélgica, era minha proposta ir até York, no Reino Unido, para me

²⁵² Esses três livros me chegaram em mãos através do compositor Bryan Holmes. No caso das publicações de Wishart, foram adquiridos diretamente com o compositor, num encontro do Festival *Sonorities* em Belfast (Irlanda), em 2015.

²⁵³ Orientei minhas questões de modo a não repetir o mesmo tipo de pergunta feita ao compositor, já que tive acesso a duas entrevistas relativamente próximas cronologicamente: a de Marty no verão de 2011 e a de Young em fevereiro de 2012. Vide referências bibliográficas.

encontrar pessoalmente com Trevor Wishart e poder entrevistá-lo em condições ideais e no padrão de qualidade que obtive ao entrevistar Kupper (pudemos realizar tranquilamente duas sessões de entrevista, em dois dias consecutivos). Entretanto, as condições de infra-estrutura, principalmente financeira, me impediram de realizar tal viagem. Contudo, resalto que trata-se de um registro inédito: não há outra entrevista de caráter acadêmico realizada com o compositor por um pesquisador brasileiro, no meu caso, uma *performer* vocal (sem entrar no mérito de questões de gênero).

Enviei e-mail para Wishart, ainda em dezembro de 2016, com o conteúdo das perguntas, propondo a ele a opção de responder por escrito ou em conversa, através da ferramenta *Skype*. Ele ponderou sua preferência pela conversa/entrevista (*talk/interview*) via *Skype*, e após duas semanas de ajustes em seu computador (pois foi necessário atualizá-lo não somente pelo bom funcionamento da ferramenta, mas, segundo ele, por outras questões técnicas, por exemplo, de vídeo e áudio), realizamos então a conversa/entrevista no dia 16 de janeiro de 2017, segunda-feira, às 13:30 horas do Rio de Janeiro (15:30 horas de York/UK), com uma duração de 59:42 minutos.

Como mencionado no capítulo anterior, Kupper não recebeu as perguntas antecipadamente por e-mail, ao contrário de Wishart. Entretanto, com o passar de duas semanas era como se o compositor estivesse ouvindo as perguntas pela primeira vez, pois fez questão de dizer que não estava com o questionário à sua frente.

Contamos com o auxílio técnico do compositor Carlos Eduardo Soares que se responsabilizou pelo registro de áudio da entrevista, utilizando um gravador Tascam DR-40 e outra ferramenta de gravação de som direto *online*, o programa *Audacity*.

Transcrevo abaixo a seqüência de perguntas do questionário enviado ao compositor:

1. Você concorda com o termo música eletrovocal? Em seu modo de ver é um conceito ou mais do que isso?
2. O que significa deparar-se com *Vox 3* trinta anos depois de sua criação?
3. *On Sonic Art* foi escrito em 1983 e nessa época você já estava concebendo *Vox1*. Quais ferramentas tecnológicas aparecem na concepção de *Vox 3* e que são uma inovação em relação às existentes na época de escrita e das reflexões contidas no livro? Ou o que mudou, no período de três anos, para a criação de *Vox 3*? Isto realmente ocorreu em alguma instância?
4. Você considera a função totêmica (Estrutura de Discurso Convencionado) um tipo de sintaxe idiomática musical? Você poderia afirmar que a música

- eletrovocal já tenha criado sua função totêmica de discurso? Ou uma sintaxe gestual articulada?
5. Como se deu, na prática, a criação do discurso não-semântico, ou do idioma imaginário em *Vox 3*?
 6. A elaboração dos discursos grupais e individuais em *Vox 3*, partiram das ideias contidas no livro, especialmente a parte 3 sobre *Discurso*? Essa construção veio dos resultados alcançados em *Vox 1*?
 7. Você acredita que as emissões cantadas (idioma imaginário) em *Vox 3* conseguem revelar qual o nível da macroestrutura de um discurso? Isto é, foi alcançada a sintaxe de múltiplos níveis sem o “sinal arbitrário” lingüístico?
 8. Você observa semelhanças entre *A-Ronne* (de Berio) e *Vox 3*? Por exemplo, o uso do discurso não-semântico reforçado pela paralinguagem?
 9. Em relação à escolha das vozes que gravaram a primeira versão da obra, você acredita que a beleza de um timbre vocal pode contribuir para o impacto expressivo dessa voz como objeto sonoro?
 10. No final do capítulo sobre *Utterance* você atenta para a chance que o meio eletroacústico nos brinda em ver o mundo a partir de uma perspectiva inteiramente diferente. Você almeja e planeja esta visão a cada nova criação?²⁵⁴

O eixo-central das questões partiu, primordialmente do interesse em: 1) esclarecer conceitos e fundamentos sobre a questão do discurso (*Utterance*) encontrados na terceira parte de seu livro *On Sonic Art*; 2) verificar como se processou a criação do DNS em sua obra *Vox 3* e 3) comprovar, através do depoimento do compositor a

²⁵⁴ 1. Do you agree with the expression "electro-vocal music"? In your view is this a concept or more than that?/ 2. What does it mean to you to come across *Vox 3* thirty years later?/ 3. *On Sonic Art* was written in 1983 and by that time you was already conceiving *Vox 1*. Which innovative technological tools appeared during the conception of *Vox 3* compared to those existing in the time of the reflections contained in your book? In other words, which changes within those three years influenced the creation of *Vox 3*?/ 4. Do you consider the totemic function (Conventionalised Utterance Structure) a type of idiomatic musical syntax? Can you say that electro-vocal music has already created its totemic function of discourse or, on the other hand, an articulate gestural syntax?/ 5. In practice, how was the creation of non-semantic speech or the imaginary language in *Vox 3*?/ 6. Did the elaboration of group and individual discourses in *Vox 3* come from the ideas contained in the book, markedly from part 3 on *Utterance*? Did this construction come from the achievements in *Vox 1*?/ 7. Do you believe that the sung emissions (imaginary language) in *Vox 3* can reveal the level of a speech's macrostructure? Has multi-level syntax been achieved without the linguistic "arbitrary signal"?/ 8. Do you see similarities between *A-Ronne* by Luciano Berio and *Vox 3*? For instance, the use of non-semantic speech reinforced by paralinguage?/ 9. Relating to the choice of the voices that recorded the first version of the work, do you believe that the beauty of a vocal tone's character can contribute to the expressive impact of this voice as a sound object?/ 10. At the end of the chapter on *Utterance* you call our attention to the possibility brought by electroacoustic support to see the world from an entirely different perspective. Do you aim and plan this vision with each new creation?

observada similaridade entre *A-Ronne* (de Berio) e *Vox 3*. Como já havíamos escrito anteriormente nossa abordagem de *Vox 3*, as perguntas extra-questionário que foram formuladas durante a entrevista, tratavam, em sua maioria, de dúvidas quanto ao processo de estruturação da obra a partir da escuta e da visualização da partitura.

Após a realização da transcrição de todo o conteúdo de áudio da entrevista, o texto foi enviado ao compositor no dia 22 de janeiro de 2017 para sua revisão e aprovação. Wishart enviou por e-mail o texto revisado e aprovado por completo no dia 29 de janeiro de 2017. O áudio com o conteúdo integral da entrevista e o texto transcrito estarão disponíveis no corpo de Apêndices e Anexos desta tese.

5.4 Imagem Aural e Paisagem Sonora

Em nossa leitura da parte III do livro *On Sonic Art* que discorre sobre Discurso Enunciado (*Utterance*) e nas várias escutas que fizemos de *Vox 3* e de outras obras como *Globalalia* e *Encounters in the Republic of Heaven* que, especificamente, utilizam textos falados, em diversos idiomas, para gerar material composicional, compreendemos o quanto os conceitos de objeto sonoro (de acordo com a concepção schaefferiana), de imagem aural e de paisagem sonora norteiam e estruturam a obra de Wishart. E será a partir desses conceitos que abordaremos o DNS em *Vox 3*. Sobre escuta, segundo a concepção de Schaeffer:

A escuta reduzida é a escuta focada no som em si, a escuta do interior do som. A escuta reduzida é uma intenção de escuta na qual trabalham todas as atividades de percepção para um único objetivo final: o objeto sonoro. (SCHAEFFER apud AGUILAR, 2005, p. 354).

No capítulo *Sound Symbols and Landscapes*, parte do livro *The Language of Electroacoustic Music* organizado por Simon Emmerson, Wishart explica a disposição de objetos sonoros no espaço: “Dado que tenhamos estabelecido uma *imagem aural coerente* dum espaço acústico real, podemos então começar a posicionar os objetos sonoros dentro desse espaço” (WISHART, 2003, p.47, grifo nosso)²⁵⁵.

Em *A-Ronne* e *Vox 3* a *imagem aural coerente* decorre não somente do texto semântico parcialmente fragmentado ou segmentado sequencialmente (no caso de *A-Ronne*) e do texto imaginário (uma invenção do compositor, no caso de *Vox 3*), mas

²⁵⁵ “Given that we have established a coherent aural image of a real acoustic space, we may then begin to position sound-objects within the space.”

também da ambiência dos gestos paralinguísticos. Sobre esses recursos vocais usados como força expressiva, comenta Wishart:

(...) eles não tem obviamente nada a ver com o gesto, mas tem a ver com coisas que acontecem no fluxo vocal, aquelas coisas que *qualificam* ou *comentam* sobre o que está sendo dito no texto. Estou interessado em usar todas essas coisas que não podem ser escritas (WISHART apud YOUNG, 2015, p. 35, grifos do autor)²⁵⁶.

As vozes amplificadas — ao vivo — partem do silêncio e criam vocalmente a paisagem sonora, por exemplo, nos quadros improvisatórios $\alpha 1$, $\alpha 2$ e $\alpha 3$, logo no início de *Vox 3* (faremos, no próximo tópico uma abordagem e um guia de escuta mais detalhado da obra). Em ambas as obras, o material composicional assume como parâmetro o repertório vocal humano e suas inúmeras possibilidades de moldagem e transformação sonora, sem o uso de aparatos tecnológicos (programas específicos, como o CHANT²⁵⁷ ou ferramentas como ‘*morphing*’²⁵⁸), recorrendo apenas à tecnologia da amplificação das vozes pelo microfone. Este é um dado relevante pois, sem o recurso dessa ferramenta —o microfone—, sons de corrente egressiva de ar, chiados de sons desvozeados (sem a adução das pregas vocais), ou movimentações da epiglote ou vibração de lábios em dinâmica pianíssimo, por exemplo, passariam despercebidos pela audiência. Por esta razão estamos tratando de música eletrovocal.

Wishart (2003), sendo, além de compositor, um *performer* da voz, desenvolveu muito de sua capacidade de conhecimento da sonoridade do aparelho fonador humano através de seus estudos de emissões de insetos, aves (patos e pássaros), anfíbios e primatas. Explica-nos porque a voz humana classifica-se como um dos mais importantes tipos de som que “retém sua intrínseca reconhecibilidade submetida às mais

²⁵⁶ “(...) *they’re not obviously to do with gesture, but to do with things happening in the vocal stream, but those things that qualify or comment upon what’s actually being said in text. I’m interested in using all those things that can’t be written down.*”

²⁵⁷ “CHANT é um programa desenvolvido no IRCAM por Xavier Rodet, Yves Potard e Jean-Baptiste Barrière baseado em um modelo do trato vocal e da produção de voz” (FREIRE, 2003:14). É possível acessar o texto original dos autores do projeto CHANT. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/247807407_The_CHANT_Project_From_the_Synthesis_of_the_Singing_Voice_to_Synthesis_in_General Acesso em 23.jan.2017.

²⁵⁸ Na concepção de sua obra *Red Bird* (1973-77), Wishart utilizou o recurso do ‘morph’ para efeitos de transformação do som no estúdio analógico. Podem ser de dois tipos: 1. Morph seqüencial – um som é repetido, com pequenas mudanças em sua característica espectral, até que se torne um som vindo de uma origem aparentemente diferente e 2. Morph contínuo – um som toca e, durante esse soar, sem nenhuma emenda transforma-se em outra coisa, sugerindo uma origem diferente. O mais bem sucedido morph contínuo em *Red Bird* é a transformação da sílaba Lis (da palavra *Listen*) em canto de pássaro. Mais tarde, insatisfeito com as tentativas de morph analógicas em *Red Bird* o compositor pôde experimentar as novas ferramentas de processamento de som digital no IRCAM em Paris, desenvolvendo vários tipos diferentes de softwares de transformação sonora. (WISHART, 2012: 24-25).

extremas formas de distorção”.²⁵⁹ Esse reconhecimento da voz ou, porventura, de um idioma, por parte de qualquer ser humano, ocorre devido à estrutura específica do formante da voz. E isto, “deve-se, parcialmente ao significado imediato da voz humana pelo ouvinte humano, mas também pela específica complexidade da articulação envolvida”²⁶⁰ É possível que um som estridente isolado possa ser confundido com o real som de um grilo. O ouvido humano não teria a capacidade de discernir entre um oscilador eletrônico, uma vibração mecânica e a emissão do grilo, embora fosse possível diferenciá-los por comparação se estivessem dispostos em sucessão rápida. Por outro lado, continua Wishart:

Se fosse criada uma paisagem acústica suficientemente ‘realística’, do tipo de habitat no qual grilos vivem, seria provavelmente possível inserir uma imitação eletrônica de grilos, sem o nosso reconhecimento de sua verdadeira origem. A voz humana, entretanto, pode ser reconhecida mesmo quando suas específicas características espectrais tenham sido alteradas em sua emissão e, se for projetada através de um canal barulhento e independentemente articulado; isto será também notoriamente difícil de ser imitado eletronicamente. (WISHART, 2003, p. 50, grifo do autor).²⁶¹

Em *Vox 3* a paisagem acústica é construída, muitas vezes, pelas sonoridades advindas da ambiência paralinguística e, assim como em *A-Ronne*, tem a capacidade de elevar a vocalidade humana como protagonista desta arte sonora. O DNS dialoga com a paralinguagem na construção dessa paisagem sonora vinda do material vocal. É o que pretendemos demonstrar na análise da obra, a seguir, a partir de um guia de escuta de trechos selecionados.

Ao tomar contato com sua obra, percebemos o que é um dos maiores desafios e focos de interesse para o compositor: a possibilidade de transformar o material vocal humano, falado ou cantado (por atores e/ou cantores profissionais, locutores de rádio ou cidadãos comuns ao redor do mundo²⁶²) através de processos tecnológicos. É o que Wishart desenvolveu em *Red Bird* (1973-77), *The Division of Labour*²⁶³ (1997),

²⁵⁹ “Certain sounds retain their intrinsic recognizability under the most extreme forms of distortion.”

²⁶⁰ “This is partly due to the immediate significance of the human voice for the human listener; but also to the unique complexity articulation involved”.

²⁶¹ “(...) if a sufficiently ‘realistic’ acoustic landscape were created, of the kind of habitat in which crickets live, it would probably be possible for an electronic imitation of a cricket to be inserted without our recognizing its true origins. The human voice, however, can be recognized even when its specific spectral characteristics have been utterly changed and it is projected through a noisy or independently articulated channel; it is also notoriously difficult to imitate electronically”.

²⁶² Em *Encounters in the Republic Heaven*, Wishart captou vozes de indivíduos do nordeste da Inglaterra, dos 4 aos 93 anos de idade.

²⁶³ Primeiro movimento da obra *Fabulous Paris*, um oratório virtual (WISHART, 2012:89).

Globalalia (2004) e, mais recentemente, em *Encounters in the Republic of Heaven* (2010), todas obras onde, de forma contrastante, explora o uso de idiomas falados como material sonoro composicional.

5.5 Abordagem e Guia de Escuta de *Vox 3*

*Nada vale nessa música que
seja imputável ao domínio da
tecnologia ou que tenha relação
com as incontáveis reedições de
manifestos futuristas pregando
uma música que soa como (a recorrente
'novidade' da industrialização da) época.
O que importa nela é meramente a
generosa acolhida a
tudo o que soa.
(CAESAR, 2008, p.45-46)*

Nosso guia de escuta parte de uma abordagem da obra com o intuito de promover o reconhecimento do DNS e suas feições, isto é, como se caracteriza no contexto da obra e como se relaciona com outras emissões ordinárias da voz, como por exemplo, o canto de alturas (frequências determinadas) e os recursos paralinguísticos. Tal como se refere Wishart:

Eu espero que, quando você escute aos discursos em *Vox 3*, seria como se estivesse escutando ao discurso num idioma que você não conhecesse. Então eles poderiam estar falando algo de um idioma real. Vietnamita, coreano, qualquer que seja, mas você não conhece. Mas você pode... Nessa situação você sabe que as pessoas estão querendo dizer algo mas que você não capta o sentido semântico, você pode somente pegar a informação paralinguística. (WISHART, 2017).²⁶⁴

No tópico anterior ressaltamos que, tanto em *Vox 3* quanto em *A-Ronne* (de Berio), o uso da paralinguagem — indicada minuciosamente na partitura, em variados estados emocionais e de intenção — constrói a ambiência da obra, criando paisagens sonoras a partir do material vocal dos intérpretes.

Um detalhe importante sobre a partitura é que trata-se de um manuscrito. Wishart elabora sua notação totalmente original de forma muito artesanal. Isto significa

²⁶⁴ “I hope that when you listen to the discourses in *Vox 3* it would be like listening to the discourse in a language you didn't understand. So they could be speaking some of real language. Vietnamese, Korean or whatever, but you don't know. But you can...In that situation you know that people are meaning something but you can't pick up the semantic meaning, you can only pick up the paralinguistic information.”

que, mesmo havendo trechos onde o compositor utiliza a notação tradicional, com claves para as respectivas vozes e alturas determinadas em escrita métrica e rítmica convencionais, há muitos sinais inventados entremeados com essa notação tradicional. Esses grafismos, tais como linhas preenchidas de negro ou riscadas horizontalmente, curvando-se para cima ou para baixo, são milimetricamente indicados e constam nas instruções detalhadas da bula. A respeito da notação de Wishart, refere-se Williams: “Wishart, em algumas de suas escritas vocais (incluindo *Vox*), desenvolveu uma notação para o *continuum* tímbrico. É baseada numa mistura de instrução mecânica (como fazer o som) e o som final como objeto —como em *Anticredos* e *Vox 1*.” (Williams, 2005, p. 7).²⁶⁵

A precisão de tempo é uma obsessão para Wishart e, particularmente em *Vox 3*, um elemento absolutamente primordial para os efeitos desejados, como veremos ao longo dos exemplos musicais deste capítulo. Neste quesito, podemos observar, em vários segmentos da obra, a passagem do pentagrama para blocos quadriculados, com a inserção do tempo do cronômetro acima do traçado a fim de orientar os cantores. A precisão métrica também é notada rigorosamente, por exemplo, o valor da semínima a $112 \frac{1}{2}$ (vide Exemplo musical 18, encontrado na página 194) e a $170 \frac{2}{3}$ (vide Exemplo musical 23, encontrado na página 201). Apesar de mostrar-se como uma partitura muito densa de informações para os *performers* é justamente sua riqueza de indicações que favorece o estudo e o nível de rigor e precisão, implicando na qualidade de interpretação da obra. No escopo desta tese não pretendemos tratar do assunto da notação original do compositor. Entretanto, este é um tema bastante amplo e fértil em se tratando da obra de Trevor Wishart que, em nossa avaliação, merece um cuidadoso e específico estudo.

5.5.1 Guia de Escuta de *Vox 3*

Como recurso metodológico, destacamos os vários segmentos da obra que analisaremos sinalizando-os, por sua indicação de tempo, antes de cada trecho comentado.

[0:00 a 0:34] Nos primeiros pouco mais de trinta segundos, temos uma gradual exposição dos materiais que se desenvolverão ao longo da obra. Como paisagem sonora

²⁶⁵ “Wishart in some of his vocal writing (including *Vox*) has developed a notation for the timbral continuum. This is based on a mixture of a mechanical instruction (how to make the sound) and the final sound as object —as in *Anticredos*, or *Vox I*.”

ouvimos a corrente de ar egressiva e sussurros que rompem sutilmente o silêncio na voz do tenor, desta forma não-vozeada (usando somente os fonemas surdos /s/ /f/ e /ʃ/²⁶⁶, além de vogais quase imperceptíveis /a/ /i/ /o/ e /u/), e já a partir do sexto segundo iniciam-se, nas outras vozes, as emissões de fonemas (vogais e consoantes, a única vozeada é /k/) em pianíssimo. O tenor emite a primeira expressão da linguagem imaginária [severitu gaya] —o idioma inventado— que é a deixa para a resposta da soprano [gorete!], agora de forma mais enfática e sonora. E assim, prosseguem todas as vozes num crescendo com o mesmo material de vogais e consoantes. Aos 34'' temos a transição com deixas de linguagem imaginária (DNS) em todas as vozes, para os quadros improvisatórios que se sucederão. Observemos no Exemplo musical 10 abaixo, este início de *Vox 3*:

Exemplo musical 10 – Início em emissões de paralinguagem, fonemas não-vozeados e expressões de linguagem imaginária (DNS).

The image shows a handwritten musical score for 'Vox 3' with four staves. The time markers are 0, 1.5 seconds, 6, 10, 16, 21.5, 27, 29, and 34. The score includes dynamic markings (pp, mf, f, ff), articulation (staccato), and phonetic notations for unvoiced and voiced sounds. Annotations include 'unvoiced (except where indicated)', '(s, f, ʃ, k) (a, o, i, u)', 'severitu gaya', 'gorete!', 'benfai!', 'amaya kenbi daiya', and 'je kw-ne'. A note at the bottom right states: '* HERE THE ALTO INJECTS 2 staccato notes into the unvoiced stream—causing the block'.

Fonte: Wishart, 1986. UY Music Press. Pág. 1.

²⁶⁶ Para a representação dos fonemas notados na partitura como tal pelo compositor, utilizamos a fonte Doulos SIL, referência-padrão internacional para uso do Alfabeto Fonético Internacional (IPA).

5.5.2 O DNS como Linguagem Imaginária

Antes de prosseguirmos é necessário esclarecer a origem da linguagem imaginária²⁶⁷ ou melhor, do DNS em *Vox 3*. Wishart revelou a criação do idioma inventado ao responder à pergunta 5 do questionário elaborado para a entrevista. Como o compositor é também um *performer* vocal ele mesmo improvisou as sequências silábicas da linguagem imaginária da obra, experimentando, previamente, com sua própria voz, gravando, selecionando e montando as frases que são distribuídas ao longo das vozes em *Vox 3*. Como já estavam em seus planos a aceleração e o aumento da complexidade dos jogos rítmicos (*rhythm variations*) em direção ao final, foi preciso que ele selecionasse sílabas simples, de fácil articulação para que na combinação rápida fosse possível a execução pelos intérpretes. Note-se também que há muitos duetos e sincronia entre as duplas, onde a silabação deve coincidir (veremos esses momentos durante nossa abordagem da obra) exigindo extrema precisão para que resulte no efeito desejado. Como explicou o compositor:

(...) eu faria isto improvisando eu mesmo, gravando e então, talvez, selecionando coisas. Naquele tempo. Em *Vox 4* eu fui mais sistemático, eu gerava uma porção imensa de material o qual eu escrevia, depois analisava em termos de verbos, consoantes, adjetivos, e assim por diante. Então eu escrevia o programa que gerava mais material de tipo similar, e somente selecionava o que eu gostava. Portanto existia muito de improvisação e seleção para fazer o material vocal. Em *Vox 3* existe um outro fator. Dirigindo-se ao final fica muito, muito rápido. Não existe nada além do que tkttk ou dgdgdg. Então o idioma deve ser capaz de mudar gradualmente em direção a esse estado, portanto a linguagem é particularmente simplificada na seção cantada, movendo-se gradualmente a esse material tkttk porque era a única coisa que você conseguiria pronunciar. (WISHART, 2017).²⁶⁸

Podemos escutar desde o início da obra a combinação desses fonemas, por exemplo [dgdgdg], entremeados ou não por vogais e culminando em sílabas como /da/, como veremos, mais adiante, no Exemplo musical 12.

²⁶⁷ No Quadro Sinóptico do capítulo 1, é a categoria correspondente à invenção de um novo idioma.

²⁶⁸ "(...) *I would make that by improvising myself, recording it and then perhaps selecting things. In that time. In Vox 4 I was more systematic, I would generate lots of material which I had wrote down, then I analyzed in terms of verbs, consonants, adjectives and so on. Then I wrote a program which generated more material of a similar kind, I just selected what I liked. So there was a lot of improvising and selecting to make the vocal material. In Vox 3 there's another factor. Towards the end it gets very, very fast. There's nothing apart from tkttk or dgdgdg. So the language must be able to gradually change towards that state, so the language is simplified particularly in the sung section, moving gradually towards the tkttk material because that was the only thing you can say.*"

[0:35 a 1:19] Esses três próximos quadros ou blocos (α_1 , α_2 e α_3) contém materiais de DNS e indicações rítmicas, onde os trechos do texto (diferentes para cada voz) devem ser escolhidos pelos intérpretes e entremeados com notas isoladas (sem altura definida), em *staccato* e em pianíssimo como dinâmica. Observa-se a sincronia de certos uníssonos e os diálogos estabelecidos entre as vozes funcionando como deixas (*cue*), assim notadas na partitura. Ao final de α_3 percebe-se a transição dos textos sem emendas (*seamless*) para alturas definidas em todas as vozes, mas emitidas intercaladas em tempos distintos. A expressão [manama ya] na voz da mezzo soprano marca o final desse trecho, abrindo espaço para uma transição. Os quadros improvisatórios são mostrados a seguir no Exemplo musical 11.

Exemplo musical 11 – Quadros improvisatórios com trechos de DNS.

CHOOSING SHORT TEXT PHRASES:
PREPARE WITH SINGLE STRINGS:
NOTES: NOTES ARE PP.
 MORE
 LESS
 (C.I. SEC.)
NOTE DENSITY
 (<2 SEC.)
MANUARY TEXT-DELIVERY STYLE
 (NOT TOO CLUTTERED)
 Avoid Sings, Pitches, Rhythms:
 Very register, soft attacks or hummed.

HERE THE NO. ALSO PROJECTS INTO THE UNVOICED STRAIN—COPING THE BOOK

UNVOICED
 (except where indicated)

6 seconds

10 **16** **21** **27** **34** **41** **47** **53** **59** **65** **71** **77** **83** **89** **95** **101** **107** **113** **119** **125** **131** **137** **143** **149** **155** **161** **167** **173** **179** **185** **191** **197** **203** **209** **215** **221** **227** **233** **239** **245** **251** **257** **263** **269** **275** **281** **287** **293** **299** **305** **311** **317** **323** **329** **335** **341** **347** **353** **359** **365** **371** **377** **383** **389** **395** **401** **407** **413** **419** **425** **431** **437** **443** **449** **455** **461** **467** **473** **479** **485** **491** **497** **503** **509** **515** **521** **527** **533** **539** **545** **551** **557** **563** **569** **575** **581** **587** **593** **599** **605** **611** **617** **623** **629** **635** **641** **647** **653** **659** **665** **671** **677** **683** **689** **695** **701** **707** **713** **719** **725** **731** **737** **743** **749** **755** **761** **767** **773** **779** **785** **791** **797** **803** **809** **815** **821** **827** **833** **839** **845** **851** **857** **863** **869** **875** **881** **887** **893** **899** **905** **911** **917** **923** **929** **935** **941** **947** **953** **959** **965** **971** **977** **983** **989** **995** **1001** **1007** **1013** **1019** **1025** **1031** **1037** **1043** **1049** **1055** **1061** **1067** **1073** **1079** **1085** **1091** **1097** **1103** **1109** **1115** **1121** **1127** **1133** **1139** **1145** **1151** **1157** **1163** **1169** **1175** **1181** **1187** **1193** **1199** **1205** **1211** **1217** **1223** **1229** **1235** **1241** **1247** **1253** **1259** **1265** **1271** **1277** **1283** **1289** **1295** **1301** **1307** **1313** **1319** **1325** **1331** **1337** **1343** **1349** **1355** **1361** **1367** **1373** **1379** **1385** **1391** **1397** **1403** **1409** **1415** **1421** **1427** **1433** **1439** **1445** **1451** **1457** **1463** **1469** **1475** **1481** **1487** **1493** **1499** **1505** **1511** **1517** **1523** **1529** **1535** **1541** **1547** **1553** **1559** **1565** **1571** **1577** **1583** **1589** **1595** **1601** **1607** **1613** **1619** **1625** **1631** **1637** **1643** **1649** **1655** **1661** **1667** **1673** **1679** **1685** **1691** **1697** **1703** **1709** **1715** **1721** **1727** **1733** **1739** **1745** **1751** **1757** **1763** **1769** **1775** **1781** **1787** **1793** **1799** **1805** **1811** **1817** **1823** **1829** **1835** **1841** **1847** **1853** **1859** **1865** **1871** **1877** **1883** **1889** **1895** **1901** **1907** **1913** **1919** **1925** **1931** **1937** **1943** **1949** **1955** **1961** **1967** **1973** **1979** **1985** **1991** **1997** **2003** **2009** **2015** **2021** **2027** **2033** **2039** **2045** **2051** **2057** **2063** **2069** **2075** **2081** **2087** **2093** **2099** **2105** **2111** **2117** **2123** **2129** **2135** **2141** **2147** **2153** **2159** **2165** **2171** **2177** **2183** **2189** **2195** **2201** **2207** **2213** **2219** **2225** **2231** **2237** **2243** **2249** **2255** **2261** **2267** **2273** **2279** **2285** **2291** **2297** **2303** **2309** **2315** **2321** **2327** **2333** **2339** **2345** **2351** **2357** **2363** **2369** **2375** **2381** **2387** **2393** **2399** **2405** **2411** **2417** **2423** **2429** **2435** **2441** **2447** **2453** **2459** **2465** **2471** **2477** **2483** **2489** **2495** **2501** **2507** **2513** **2519** **2525** **2531** **2537** **2543** **2549** **2555** **2561** **2567** **2573** **2579** **2585** **2591** **2597** **2603** **2609** **2615** **2621** **2627** **2633** **2639** **2645** **2651** **2657** **2663** **2669** **2675** **2681** **2687** **2693** **2699** **2705** **2711** **2717** **2723** **2729** **2735** **2741** **2747** **2753** **2759** **2765** **2771** **2777** **2783** **2789** **2795** **2801** **2807** **2813** **2819** **2825** **2831** **2837** **2843** **2849** **2855** **2861** **2867** **2873** **2879** **2885** **2891** **2897** **2903** **2909** **2915** **2921** **2927** **2933** **2939** **2945** **2951** **2957** **2963** **2969** **2975** **2981** **2987** **2993** **2999** **3005** **3011** **3017** **3023** **3029** **3035** **3041** **3047** **3053** **3059** **3065** **3071** **3077** **3083** **3089** **3095** **3101** **3107** **3113** **3119** **3125** **3131** **3137** **3143** **3149** **3155** **3161** **3167** **3173** **3179** **3185** **3191** **3197** **3203** **3209** **3215** **3221** **3227** **3233** **3239** **3245** **3251** **3257** **3263** **3269** **3275** **3281** **3287** **3293** **3299** **3305** **3311** **3317** **3323** **3329** **3335** **3341** **3347** **3353** **3359** **3365** **3371** **3377** **3383** **3389** **3395** **3401** **3407** **3413** **3419** **3425** **3431** **3437** **3443** **3449** **3455** **3461** **3467** **3473** **3479** **3485** **3491** **3497** **3503** **3509** **3515** **3521** **3527** **3533** **3539** **3545** **3551** **3557** **3563** **3569** **3575** **3581** **3587** **3593** **3599** **3605** **3611** **3617** **3623** **3629** **3635** **3641** **3647** **3653** **3659** **3665** **3671** **3677** **3683** **3689** **3695** **3701** **3707** **3713** **3719** **3725** **3731** **3737** **3743** **3749** **3755** **3761** **3767** **3773** **3779** **3785** **3791** **3797** **3803** **3809** **3815** **3821** **3827** **3833** **3839** **3845** **3851** **3857** **3863** **3869** **3875** **3881** **3887** **3893** **3899** **3905** **3911** **3917** **3923** **3929** **3935** **3941** **3947** **3953** **3959** **3965** **3971** **3977** **3983** **3989** **3995** **4001** **4007** **4013** **4019** **4025** **4031** **4037** **4043** **4049** **4055** **4061** **4067** **4073** **4079** **4085** **4091** **4097** **4103** **4109** **4115** **4121** **4127** **4133** **4139** **4145** **4151** **4157** **4163** **4169** **4175** **4181** **4187** **4193** **4199** **4205** **4211** **4217** **4223** **4229** **4235** **4241** **4247** **4253** **4259** **4265** **4271** **4277** **4283** **4289** **4295** **4301** **4307** **4313** **4319** **4325** **4331** **4337** **4343** **4349** **4355** **4361** **4367** **4373** **4379** **4385** **4391** **4397** **4403** **4409** **4415** **4421** **4427** **4433** **4439** **4445** **4451** **4457** **4463** **4469** **4475** **4481** **4487** **4493** **4499** **4505** **4511** **4517** **4523** **4529** **4535** **4541** **4547** **4553** **4559** **4565** **4571** **4577** **4583** **4589** **4595** **4601** **4607** **4613** **4619** **4625** **4631** **4637** **4643** **4649** **4655** **4661** **4667** **4673** **4679** **4685** **4691** **4697** **4703** **4709** **4715** **4721** **4727** **4733** **4739** **4745** **4751** **4757** **4763** **4769** **4775** **4781** **4787** **4793** **4799** **4805** **4811** **4817** **4823** **4829** **4835** **4841** **4847** **4853** **4859** **4865** **4871** **4877** **4883** **4889** **4895** **4901** **4907** **4913** **4919** **4925** **4931** **4937** **4943** **4949** **4955** **4961** **4967** **4973** **4979** **4985** **4991** **4997** **5003** **5009** **5015** **5021** **5027** **5033** **5039** **5045** **5051** **5057** **5063** **5069** **5075** **5081** **5087** **5093** **5099** **5105** **5111** **5117** **5123** **5129** **5135** **5141** **5147** **5153** **5159** **5165** **5171** **5177** **5183** **5189** **5195** **5201** **5207** **5213** **5219** **5225** **5231** **5237** **5243** **5249** **5255** **5261** **5267** **5273** **5279** **5285** **5291** **5297** **5303** **5309** **5315** **5321** **5327** **5333** **5339** **5345** **5351** **5357** **5363** **5369** **5375** **5381** **5387** **5393** **5399** **5405** **5411** **5417** **5423** **5429** **5435** **5441** **5447** **5453** **5459** **5465** **5471** **5477** **5483** **5489** **5495** **5501** **5507** **5513** **5519** **5525** **5531** **5537** **5543** **5549** **5555** **5561** **5567** **5573** **5579** **5585** **5591** **5597** **5603** **5609** **5615** **5621** **5627** **5633** **5639** **5645** **5651** **5657** **5663** **5669** **5675** **5681** **5687** **5693** **5699** **5705** **5711** **5717** **5723** **5729** **5735** **5741** **5747** **5753** **5759** **5765** **5771** **5777** **5783** **5789** **5795** **5801** **5807** **5813** **5819** **5825** **5831** **5837** **5843** **5849** **5855** **5861** **5867** **5873** **5879** **5885** **5891** **5897** **5903** **5909** **5915** **5921** **5927** **5933** **5939** **5945** **5951** **5957** **5963** **5969** **5975** **5981** **5987** **5993** **5999** **6005** **6011** **6017** **6023** **6029** **6035** **6041** **6047** **6053** **6059** **6065** **6071** **6077** **6083** **6089** **6095** **6101** **6107** **6113** **6119** **6125** **6131** **6137** **6143** **6149** **6155** **6161** **6167** **6173** **6179** **6185** **6191** **6197** **6203** **6209** **6215** **6221** **6227** **6233** **6239** **6245** **6251** **6257** **6263** **6269** **6275** **6281** **6287** **6293** **6299** **6305** **6311** **6317** **6323** **6329** **6335** **6341** **6347** **6353** **6359** **6365** **6371** **6377** **6383** **6389** **6395** **6401** **6407** **6413** **6419** **6425** **6431** **6437** **6443** **6449** **6455** **6461** **6467** **6473** **6479** **6485** **6491** **6497** **6503** **6509** **6515** **6521** **6527** **6533** **6539** **6545** **6551** **6557** **6563** **6569** **6575** **6581** **6587** **6593** **6599** **6605** **6611** **6617** **6623** **6629** **6635** **6641** **6647** **6653** **6659** **6665** **6671** **6677** **6683** **6689** **6695** **6701** **6707** **6713** **6719** **6725** **6731** **6737** **6743** **6749** **6755** **6761** **6767** **6773** **6779** **6785** **6791** **6797** **6803** **6809** **6815** **6821** **6827** **6833** **6839** **6845** **6851** **6857** **6863** **6869** **6875** **6881** **6887** **6893** **6899** **6905** **6911** **6917** **6923** **6929** **6935** **6941** **6947** **6953** **6959** **6965** **6971** **6977** **6983** **6989** **6995** **7001** **7007** **7013** **7019** **7025** **7031** **7037** **7043** **7049** **7055** **7061** **7067** **7073** **7079** **7085** **7091** **7097** **7103** **7109** **7115** **7121** **7127** **7133** **7139** **7145** **7151** **7157** **7163** **7169** **7175** **7181** **7187** **7193** **7199** **7205** **7211** **7217** **7223** **7229** **7235** **7241** **7247** **7253** **7259** **7265** **7271** **7277** **7283** **7289** **7295** **7301** **7307** **7313**

são entremeados com partes de expressões faladas (*speech-likes interactions*) em intenção de confiança (DNS sussurrado), num caráter misterioso. É importante ressaltar que os fonemas utilizados para a construção desses jogos rítmicos são extraídos da linguagem imaginária, parcialmente já apresentada. É também nessa primeira aparição dos jogos rítmicos que a principal frase do idioma inventado já se delinea por completo nas vozes de soprano, mezzo e tenor [dai ta ʃu di ko]. Para Wishart, certas sílabas combinadas enfatizam a sonoridade rítmica (como nesta sequência). Observemos esse elemento significativo da obra no Exemplo musical 12, abaixo.

Exemplo musical 12 – Primeira aparição dos jogos rítmicos alternados em pares de vozes, contendo fonemas do DNS.

1

The musical score for Example 12 is presented in four staves, labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The score is divided into two main sections. The first section is marked "[EXCITED WHISPERING]" and features a complex rhythmic pattern of alternating pairs of notes. The lyrics for this section are: S: "sēveritu gaya bēnzhu kuē-nida se sō fēnmu gayāta"; A: "ʃu mo-na ūmāya nāru vārido dāp keremē nīda bēnp"; T: "sumināmi dōv kēreku so mo ūmina māya subita ke"; B: "kwo-t-ne ʃifo ku tēneda mai". The second section is marked "RECYCLE YOUR TEXT MATERIAL DISSOLVING IT INTO 'patter'" and features a more melodic and lyrical style. The lyrics for this section are: S: "di-va-ʃe-re-ke dai-ta ʃu-di-ko du nakeri-korekoso"; A: "da i dai-ta ʃu-di-ko ʃu bi-de"; T: "di-va-ʃe-re-ke dai-ta ʃu-di-ko ʃu bi-de"; B: "da i ya-ta ʃu bi-de". The score includes various musical notations such as "like a smooth accel.", "suppressed giggle", "cue", and "3=4 4=3". The tempo is marked "♩=100".

Fonte: Wishart, 1986. UY Music Press. Pág.2.

Verificamos que contrastes são estabelecidos entre os jogos rítmicos alternados entre as vozes, em rápidas articulações de semicolcheias e sons sustentados em sílabas figuradas por mínimas pontuadas. Outro contraste é a passagem desses sons vozeados e sonoros para os discursos sussurrados caminhando para o total desvozeamento (notado com o sinal de *‘al niente’*). Mais um tipo de contraste constata-se na quebra gradual com a inserção de paralinguagem —a risada nas vozes masculinas— após a secção dos jogos rítmicos.

[3:05 a 3:40] No próximo trecho configurado no Exemplo musical 13, temos a conversa em DNS com reforço paralingüístico nas intenções indicadas pelo compositor: “como se uma possibilidade excitante tivesse sido descoberta”, “com entusiasmo” e “trocando comentários”. Note-se que o compositor explicita o ‘como’ esses discursos devem emitidos, indicando o grau de vozeamento das emissões, inserindo fonemas e entremeando gesto de riso, por exemplo, no início, como um comentário sequenciado nas vozes masculinas e depois na voz da soprano.

Exemplo musical 13 – Conversa em DNS com reforço paralinguístico.

(♩ = 64)

Soprano (S): "būrana kwe-ni-da" (AS IF), "ke nūya mādira sū. fēnḡmu sōna ke sat" (64 99), "be sōno keḡya te va māya" (mp daga [erc])

Alto (A): "āmaya triso qebūna.sp" (AN EXCITING POSSIBILITY), "nūda bōng, kēreme sa dōve" (66 99), "sō fūnisa jifo mai gemūna te sōno sōna" (soft consonants, UNVOICED), "diva, oliva, āmaya tri-dē" (with gathering enthusiasm...), "menēme"

Tenor (T): "mai ku tēnda jifo" (66 99), "gemūna te ditya deḡni" (66 99), "tsa te nūya sōmīna" (slow/sibantē), "Nāmya Trib va" (fuma vorozamentē)

Bass (B): "Subita.ke. Gedāya" (77), "kwe hida sō" (66 99), "āmaya nātu dafāya menēme gūsa sōr" (66 99), "ju-mana. Gedāya" (tsa), "hei", "sevēritu gāya bēnetu"

Annotations: LAUGHTER (subitē, natural), BREAK-UP (gradually pitch), INTO LAUGHTER, AS IF LAUGHING AT THE ENJOYMENT OF AND THE JOKINESS OF PREVIOUS PASSAGE, AS IF IN RESPONSE TO TENDR., SUBSIDING naturally, BREATHE THROUGH (lose pitch), SOFT CONSONANTS, UNVOICED, HEIC, NOT MICHET, FUMA VORZAMENTÉ.

Transition 2→3

with gathering enthusiasm...

Fonte: Wishart, 1986. UY Music Press. Pag4/I e II sist.

[4:52 a 5:15] Vamos para um outro ponto da obra que marca, segundo Wishart, mais uma transição de seção (3→4). Os materiais são permutados, ora polifonicamente, ora aos pares, por exemplo T/B e S/A. Os gestos expressivos, como uso de corrente egressiva de ar e consoantes surdas /f/ /s/ e gestos enfáticos e sincrônicos na sílaba [tsa]. Aparece com mais destaque a emissão de ululação (*ululation*)²⁶⁹ nas vozes femininas (a partir de 4:37 a 4:39, na voz da mezo). Wishart define esse recurso vocal:

²⁶⁹ A referência para esse tipo de emissão vem da influência da obra de Joan La Barbara citada por Wishart em *On Sonic Art* no capítulo intitulado Repertório Humano (*Human Repertoire*). No álbum "Voice is the original instrument" podemos escutar a ululação (ato ou efeito de ulular. 1.grito ou gemido plangente; uivo. 2. ação de emitir voz ou qualquer ruído lamentoso, segundo HOUAISS) em

Uma oscilação natural é conhecida como ululação. Isto pode ser usado através de uma quebra na voz para produzir uma alternância na freqüência. A ‘profundidade’ da ululação pode ser aumentada resultando mais como uma risada. (WISHART, 1996, p. 274, grifo do autor).²⁷⁰

A transição é marcada pela introdução de um tipo de emissão ordinária do canto ocidental: a *bocca chiusa* (ou *bouche fermée*, como notada na partitura) em estilo *fugatto*. Destacamos aqui certa semelhança com *A-Ronne* que também utilizou esse recurso tradicional de emissão vocal, mas não somente por essa razão, e sim pela instalação de nova paisagem sonora com tal possibilidade de vocalização (vide Exemplo musical 6 de *A-Ronne*, no segundo capítulo desta tese, encontrado na página 96). Podemos ver no Exemplo musical 14 abaixo que as alturas são precisas e exigem dos intérpretes rigor rítmico e de afinação.

Exemplo musical 14 – Marco de transição da secção 3 para 4. Uso de ululação nas vozes femininas e *bocca chiusa* em alturas determinadas.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with various performance instructions. The score is divided into sections with tempo markings: 'RIT', 'SLOWER (d=56)', 'accel (d=70)', and 'molto rit (d=40)'. There are also markings for 'ululation' and 'bocca chiusa'. The score is marked 'Page 6.' and 'Transition 3-4'.

Fonte: Wishart, 1986. UY Music Press. Pág.6.

algumas obras, como por exemplo em *Autumn Signal* para tape e voz ao vivo (em 9:03/9:11/9:17/9:25/9:29/10:05/10:19/10:26/10:45 e 10:49) e no início de *q/-uatre petites betes*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=opfTWzP3HPU> e <https://www.youtube.com/watch?v=QwcQ0VURAOQ> Acesso em 24.jan.2017

²⁷⁰ "A natural oscillation is that known as ululation. His may be used across a break in the voice to produce an alternation in pitch. The 'depth' of the ululation may be increases, producing more like laughter."

Consideramos oportuno, neste ponto, apresentar a opinião de Wishart sobre *A-Ronne*, ao responder sobre a possível similaridade entre as obras (pergunta 8 do questionário da entrevista). O compositor nega essa semelhança e assim justifica:

A-Ronne é “my end is my beginning”²⁷¹. Esta é a peça de que estamos falando. Porque a outra peça *Visage* é completamente diferente. *A-Ronne* é interessante porque realmente usa um texto real, e portanto você pode brincar com todas as possibilidades de interpretação do mesmo. O texto é muito, muito ambíguo. E então você pode jogar com isto assim como o desconstruindo, enquanto em *Vox 3* nós temos nenhum sentido além do que a brincadeira desses jogos, então o sentido de *Vox 3* não surge muito disto... Numa microescala, eles são conversações e ações e você capta coisas disto. Eles são quase um suporte para a real ação da obra que expressa a variação rítmica. A sucessão de aumento de dificuldade nessas variações rítmicas que é um tipo de conteúdo poético da obra. Essa é a ideia, a exploração intelectual de coisas difíceis é por si só excitante, o ritmo é um tipo de metáfora, acrobacias intelectuais (risos). Sustenta-se como uma metáfora para isto. (WISHART, 2017)²⁷²

Curiosamente, Wishart mencionou *Visage*, embora não tenhamos em nenhum momento da entrevista feito qualquer referência a esta obra de Berio cuja abordagem, a partir da análise aural, fizemos no segundo capítulo. Este fato nos revela o quanto *Visage* está inserida nesse contexto do DNS e da ambiência paralinguística. Observamos que o compositor classifica o texto de Sanguineti como altamente ambíguo, mas não destituído de semanticidade, ao contrário do idioma inventado de *Vox 3* que depende unicamente da paralinguagem para entrar em comunicação com o ouvinte.

²⁷¹ Vide tópico **O texto de A-Ronne** no segundo capítulo desta tese onde está exposto, na íntegra, o texto de Sanguineti. Constata-se que Wishart reteve na memória os versos de T.S Eliot citados por Sanguineti, embora não necessariamente nessa ordem dos versos originais, que abrem e encerram o poema: “in my beginning is my end” e “in my end is my beginning”.

²⁷² “*A-Ronne* is “*My end is my beginning*”. *That’s the piece we’re talking about. Because the other piece Visage is completely different. A-Ronne is interesting because it actually uses a real text, and therefore you can play with all possible interpretations of it. The text is very, very ambiguous. And so you can play with that as well as deconstructing it, whereas inVox3 we have no meaning apart from the playing of these games, so the meaning inVox3 arises not so much from... On a microscale, these are conversations and actions, you pick up things from that. They’re almost a support for the real action of the piece that expresses the rhythmic variation. The succession of increasing difficulty in these rhythmic variations, which is a kind of poetic content of the piece. It’s the idea... the intellectual exploration of difficult things is itself exciting, the rhythm is kind of a metaphor, intellectual acrobatics (laugh). It’s standing as a metaphor for that.*”

5.5.4 O DNS e o tratamento fonológico: complexidade *versus* expressividade?

[5:28 a 5:50] A próxima secção 4 exhibe mais uma variação dos jogos rítmicos em estruturação polirrítmica. A complexidade da construção rítmica se sobrepõe ao interesse de sentido da linguagem inventada, estabelecendo e confirmando o jogo de perguntas e respostas e imitações. Observamos a transformação do material não-semântico de interesse como estruturação de um discurso, reduzido a um jogo silábico. Nesse jogo o destaque é a construção sonora das inúmeras possibilidades combinatórias dessas sílabas —/da/ /so/ /dai/ /ta/ /go/ /ji/ /ka/ /du/— que começam a se fixar na memória do ouvinte. Constatamos então um esvaziamento da força expressiva do DNS, cuja estruturação sintática desloca-se para o interesse fonológico —no nível do som do fonema— das emissões. Comentamos anteriormente como Wishart trabalhou sobre a invenção do idioma de forma simplificada para que fosse exequível quando o nível de complexidade aumentasse. Dialogamos com o compositor a respeito de nossa interpretação sobre a perda de força expressiva do DNS, isto é, como se o interesse pelos sons dos fonemas combinados superasse o interesse da conversa, da sintaxe do idioma inventado. O compositor ponderou que, a partir de sua compreensão, tanto a parte falada (nas transições entre as secções em que as emissões em paralinguagem são presentes) e cantada (o que chamamos de jogo silábico) não perdem jamais a sua referência humana como discurso. Vejamos o trecho descrito no Exemplo musical 15 abaixo.

Exemplo musical 15 – Jogos rítmicos em polirritmia. A Expressividade da Complexidade?

4

S
dai-ya-ta ju-di-ke ke feredu di-va di-va di-va be fe-mb-ka du da so-dai-ta-go-jitadu ke di-va di-va di-

A

T
ju-di-ke ke feredu di-va di-va di-va be fe-mb-ka du so-dai-ta-go-jitadu ke di-va di-va di-va kerekereke du

B

$(\text{♩} = 112)$

Page 7.

S
-va fere-ke du ke di-va di-va di-va fere-ke du ke bu-na di-va di-va di-va kere go-jitadu so bu-na kere kere bu-na di-va di-va bu-na di-va di-va kere

A

T
ke bu-na di-va di-va fereke fereke go-jitadu ke di-va di-va kerekere be fe-mb-ka du ju-di kerekereke bu-na di-va di-va kere

B

Fonte: Wishart, 1986. UY Music Press. Pág 7.

Wishart justifica seu pensamento diante de nossa interpretação:

Eu suponho que não concordo com isto. Para mim não existe distinção entre as vozes cantando e as vozes não cantando. É apenas que uma está usando linguagem sem o canto e a outra está usando linguagem com o canto, e idealmente a eletrônica (estando invisível)... porque a eletrônica está lá somente para tornar possível para os cantores cantarem esse material. Não é do interesse do público, ou nada. De fato, se o público não soubesse que existia a eletrônica, estaria bem. Porque a imagem que eu estou interessado está em seres humanos tentando fazer coisas que são muito difíceis. Não seres humanos tentando fazer coisas com eletrônica. (WISHART, 2017)²⁷³

²⁷³ "I guess I don't agree with that. To me there's no distinction between the voice singing and the voice not singing. It's just that one is using language without singing and one is using language with singing, and ideally the electronics (are invisible)... because electronics is only there to make it possible for singers to sing that material. It's not for the interest of the audience, or anything. In fact if the audience didn't know there were electronics, it would be fine. Because the image I'm interested in is of human beings attempting to do things that are very difficult. Not human beings trying to do things with electronics."

5.5.5 Textos sonoros autênticos: as vozes gravadas como objetos sonoros

A polêmica gerada deveu-se a uma referência nossa aos gestos vocais maquínicos, ou como se as vozes estivessem tendendo a criar objetos sonoros, se distanciando da linguagem inventada e entrando num terreno da arte sonora, da abstração. O esclarecimento de Wishart frisou que em *performances* ao vivo, jamais podemos falar em objetos sonoros, pois os intérpretes nunca vão repetir de forma igual o mesmo material sonoro, as mesmas frases. No entanto, o conceito de música eletrovocal —ao qual se refere a musicóloga holandesa Hannah Bosma— contempla obras que tenham sido registradas em estúdio, por exemplo, como no caso de *Vox 3*. Temos um registro de áudio da *performance* das vozes, ou seja, a obra fixada em suporte (que, consideremos, propiciou inclusive esta pesquisa), o que a pesquisadora denomina como “textos sonoros autorais” ou “textos sonoros autênticos” (*authoritative ‘sound texts’*)²⁷⁴. Se seguirmos esse conceito, *Vox 3* é um registro sonoro fidedigno e imutável pela voz desses intérpretes, que ensaiaram e prepararam a estreia da obra²⁷⁵. Se os sons do registro de áudio se mantêm inalterados —em certas partes da obra em que o grau de abstração torna-se alto e, de alguma forma, a referência da matriz humana se distancia— os sons que ficaram registrados podem ser considerados como objetos sonoros? Talvez não no sentido *schaefferiano*. E também não na visão de Wishart, onde o objeto sonoro, somente torna-se um quando é tratado tecnologicamente, isto é, transformado, mudado, através de processamentos sonoros. Emmerson (2003) argumenta:

Os primeiros trabalhos do grupo de Schaeffer em Paris (mais notadamente o próprio *Estudo dos Objetos* de Schaeffer) obstinadamente recusavam-se a abandonar esta referência ao mundo real. O ouvinte era confrontado com dois argumentos conflitantes: o mais abstrato discurso musical (pretendido pelo compositor) de interações de sons e seus padrões e a quase cinematográfica corrente de imagens de objetos reais sendo batidos, arranhados ou de outra forma, sendo postos em movimento. Esta dualidade não é nova, (...) e é familiar, por exemplo no argumento de que a *Sinfonia Fantástica* de Berlioz é uma melhor obra que a *Sinfonia Batalha* de Beethoven porque a de Berlioz tem mais substância ‘musical abstrata’, a qual está mais aprofundadamente em melhor equilíbrio com seu programa

²⁷⁴ Para um aprofundamento do assunto vide o tópico sobre Autoralidade em MENDES, 2010:30-38.

²⁷⁵ *Vox 3* é dedicada ao grupo *Electric Phoenix* pioneiro na estreia de obras vocais de Pousseur a Wishart, passando por Berio e Katya Saariaho. No link há a lista de gravações (por selos comerciais) realizadas pelo grupo de 1985 a 1998, que inclui a versão para cinco vozes de *A-Ronne* (Berio), além do *VOX Cycle* integral pela Virgin Classics. <http://www.darylrunswick.net/1electricphoenix/eprecscom.pdf> Acesso em 11.fev.2017.

—seu conteúdo mimético. A *Sinfonia Batalha*, assim como o início da música concreta, foi acusada de ser ‘meros efeitos sonoros’. Essa substância ‘musical abstrata’ eu desejo redesignar por ‘discurso aural’ para diferenciá-lo claramente do ‘discurso mimético’. Ambos, em graus variados em qualquer obra específica, combinam-se para criar a totalidade do ‘discurso musical’. (EMMERSON, 2003, p.18-9, grifos do autor).²⁷⁶

De acordo com o raciocínio de Emerson, quando as vozes de *Vox 3* emitem a sílaba do DNS fragmentado estão representando o ‘discurso aural’ da obra, a qualidade abstrata do material. E, mesmo na secção dos fonemas que relacionamos com a obra de Jannequin (vide Exemplo musical 16, encontrado na página 192), nesse contexto, também seria um discurso aural e não mimético, pois a obra não traz nenhuma referência, ou seja, uma imagem aural, à *mímēsis* de canto de pássaros.

Retomando a discussão, a controvérsia se instalou mais fortemente pelo conteúdo da questão 9 da entrevista, onde indago se a beleza de um timbre vocal pode contribuir para o impacto expressivo dessa voz como um objeto sonoro e, no caso, eu me referia ao elenco de vozes que estrearam *Vox 3* e que, portanto, gravaram a primeira versão da obra.

O fato é que Wishart não pensa esta obra como um uso de objetos sonoros e justifica:

Para mim na música eletroacústica pura, você está lidando com o objeto sonoro usando uma única gravação, a qual é então manipulada. Na música ao vivo, e particularmente com vozes, você nunca está lidando com um objeto sonoro, porque mesmo que o mesmo cantor faça o mesmo som de novo, o som será diferente. Então você nunca tem um objeto sonoro. O objeto sonoro seria a gravação de uma voz a qual é então manipulada. Não existem objetos sonoros em música ao vivo. Agora em eletrônica ao vivo você tem uma situação diferente, particularmente com vozes, o que é difícil, porque você pode querer manipular as vozes em tempo real. E uma vez que a voz entre na ferramenta eletrônica isto se torna um objeto sonoro, então você tem o *performer* ao vivo com o objeto sonoro. E a dificuldade é que com a voz você não pode prever que objeto sonoro será, portanto existem certas coisas que você pode fazer com eletrônica ao vivo, onde não

²⁷⁶ “The earlier works of Pierre Schaeffer’s group in Paris (most notably Schaeffer’s own *Étude aux Objets*) stubbornly refuse to relinquish this reference to the real world. The listener is confronted with two conflicting arguments: the more abstract musical discourse (intended by the composer) of interacting sounds and their patterns, and the almost cinematic stream of images of real objects being hit, scraped or otherwise set in motion. This duality is not new, (...) and is familiar, for example, in the argument that Berlioz’s *Symphonie Fantastique* is a better work than Beethoven’s ‘Battle’ Symphony because the Berlioz has more ‘abstract musical’ substance, which is furthermore in finer balance with its programme —its mimetic content. The ‘Battle’ Symphony, like some early *musique concrète*, has been accused of being ‘mere sound effects’. This ‘abstract musical’ substance I wish to redesignate ‘aural discourse’ to differentiate it clearly from ‘mimetic discourse’. The two, to varying degrees in any specific work, combine to make the totality of ‘musical discourse’.”

importa exatamente ‘o quê’ o objeto sonoro é. Por exemplo, usando um efeito de *delay* ou um alterador de frequência. Mas existem outras coisas que você não pode fazer porque você não sabe qual será o espectro do objeto, mesmo como algo como uma clarineta. É como se para uma certa frase, o espectro não será a mesma coisa em cada vez que for repetida. Então existem certas coisas que você pode manipular em tempo real, os quais não são objetos sonoros, mas as qualidades do som, seu volume, sua cronometragem, o tipo de coisas que você pode lidar dentro de uma partitura. Mas quando você lida com objetos sonoros, você está lidando com sons na sua inteireza, então se eu gravo você dizendo ‘olá’, cada vez que você disser, não importa quão precisamente você tenha ensaiado, será diferente. O efeito quando você trabalha com objetos sonoros é muito diferente daquele trabalhando com material ao vivo. (WISHART, 2017).²⁷⁷

[7:10 a 7:23] Vamos adiante para a seção 6, onde temos o início do jogo polifônico evidenciando a abordagem fonológica do discurso verbal —a ideia de Berio de “extrair do fonema o som” que vimos no segundo capítulo desta tese— através de consoantes em efeito percussivo.

5.5.6 *Les Chants des Oyseaux* e *Vox 3*: Intertextualidade

Segundo nossa abordagem, temos, nesta seção e na próxima, uma provável intertextualidade com a obra renascentista *Les Chants des Oyseaux* (1529) de Clément Janequin (c.1485-1558), justamente por essa construção da *mímēsis* de sons de pássaros. De fato, a obra de Jannequin é citada por Wishart em *On Sonic Art*, como um exemplo de música programática, criada por um dos maiores representantes da sintaxe musical

²⁷⁷ “For me in pure electroacoustic music, you’re dealing with the sound object using a unique recording, which is then manipulated. In live music, and particularly with voices, you’re never dealing with a sound object, because even when the same singer makes the same sound again, the sound will be different. So you never have a sound object. A sound object would be the recording of a voice which is then manipulated. There are no sound objects in live music. Now in live electronics you have a different situation, particularly with voices which is difficult, because you may want to manipulate voices in real time. And once the voice enters the electronic device it becomes a sound object, so you have the live performer with the sound object. And the difficulty is that with the voice you cannot predict what the sound object will be, therefore there are certain things you can do with the live electronics, where it doesn’t matter exactly what the sound object is. For example, using a delay line or a pitch shifter. But there are other things you can’t do because you don’t know what the spectrum of the object is going to be, even with something like a clarinet. It’s like for a certain phrase the spectrum is not going to be exactly the same thing each time it is repeated. So there are certain things that you can manipulate in real time, which are not sound objects, but the qualities of sound, their loudness, their timing, the sort of things you can deal with in a score. But when you deal with sound objects, you’re dealing with sound in its entirety, so if I record you saying ‘hello’, every time you say it, no matter how precisely you rehearsed, it will be different. The effect when you work with sound objects is very very different to that of working with live material.”

do período. Juntamente a outro compositor francês de canções — Claude de Sermisy (1490-1562) — Janequin ficou conhecido por sua música programática, ou seja, música que cuidava de ilustrar, por exemplo, o canto dos pássaros, a conversa entre mulheres (“mexericos”) ou os sons de uma batalha. Sua obra *La Guerre* ou *La Bataille de Marignan* escrita depois de 1515, imitava os gritos dos guerreiros, o estrepitar das espadas, entre outros ruídos de batalha, e tornou-se célebre em toda a Europa suscitando numerosas imitações de menor valor. Reunidas no *Libro Primo*, Gardane, Venezia (1545) encontram-se as seguintes canções: *La Bataille*, *L'Alouette*, *Les Cris de Paris* (1530), *Le Chant des Oyseaux* (1529) e *Le Rossignol*. Emmerson (2003) classifica dois tipos de mimesis: a tímbrica, como uma imitação direta do timbre, ou melhor da cor natural do som, e a sintática que pode imitar a relação entre eventos naturais. Fornece como exemplo os ritmos da fala que podem ser orquestrados de diversas formas. E completa: “ na prática, de *La Guerre* de Janequin à *La Mer* de Debussy, os dois tipos têm sido variadamente combinados no que ficou conhecido como ‘música programática’ (...).” (Emmerson, 2003, p.18).²⁷⁸

Wishart analisa o tratamento do som na época e após o advento da tecnologia:

No passado a qualidade ou natureza dos sons usados na música era montado pela tecnologia e *design* do instrumento e por convenções sobre *performance* e 'expressão' musical. No século XIX, compositores europeus tornaram-se cada vez mais preocupados com 'sonoridade', através do desenvolvimento de novas técnicas de orquestração e novos instrumentos. Entretanto, uma aproximação sistemática do *som em si mesmo* teve que esperar a invenção da gravação e a análise precisa de sons por computador. Estúdios, e depois computadores, forneceram poderosas ferramentas para músicos trabalharem diretamente com som. (WISHART apud MILANI, 2009, grifos do autor).²⁷⁹

O trecho que se estende até a seção 7, apresenta a maestria de Wishart na construção do contraponto vocal e a excelência de execução dos intérpretes. Em termos de escuta, a técnica composicional ao engendrar o tratamento polifônico das vozes, tanto de Wishart quanto de Janequin, não minimiza a expressividade e a semelhança do impacto sonoro de ambas as criações. A comprovação de que realmente seja um caso de

²⁷⁸ “In practice, from Janequin’s *La Guerre* to Debussy’s *La Mer*, the two types have been variously combined in what is known as ‘programme music’ (...).”

²⁷⁹ “In the past, the quality or nature of sounds used in music was set by the technology of instrument design, and conventions about performance and musical ‘expression’. In the 19th century, european composers became increasingly concerned with ‘sonority’, through development of new orchestration techniques, and new instruments. However, a systematic approach to sound itself had to wait for the invention of sound recording and the accurate computer analysis of sounds. Studios, and then computers, also provided powerful new tools for musicians to work directly with sound.”

intertextualidade, mesmo que inconsciente —visto que Wishart tinha conhecimento sobre a obra de Janequin anteriormente à composição de *Vox 3*—, une as duas obras como exemplos de arte sonora, construída a partir da pura vocalidade humana. Em *Vox 3* temos, como material composicional, o fonema /d/ e a combinação /ʃ g d/ de efeito rítmico impulsivo. Visualizemos esta secção 6 no Exemplo musical 16 abaixo.

Exemplo musical 16 – Jogo polifônico, evidência de objetos fonêmicos criados pela sonoridade extraída de certos fonemas.

6

Fonte: Wishart, 1986. UY Music Press. Pág. 11.

[8:13 a 8:29] Abaixo, no Exemplo musical 17, o jogo polifônico continua na seção 7 agora explorando a combinação de /d'/, com o /r/ vibrante múltiplo reproduzindo o efeito de um trinado, mas sem variação de frequência. Wishart agrega ao jogo outras sílabas: /di/ /da/ /tʃu/ /ka/ /du/.

Exemplo musical 18 – Polimetria e finalização da secção 8 com solo de soprano e *bocca chiusa* nas outras vozes.

Fonte: Wishart, 1986. UY Music Press. Pag13/ III sist..

[9:28 a 9:55] Após um silêncio de $2^{2^{1/2}}$ abre-se um novo reinício, uma recapitulação, ou por assim dizer, uma re-exposição dos materiais, exatamente como no início da obra, com a conversa em DNS impregnada de intencionalidades mais os recursos de paralinguagem. Na sequência dá-se a retomada do jogo rítmico com efeito de polimetria. Vemos abaixo no Exemplo musical 19 a reexposição dos materiais e da construção do início da obra.

Exemplo musical 19 – Reexposição dos materiais e da construção sonora do início da obra.

0 seconds 22 63 93 133 14 16

S
A
T
B

16 18 22 22 23 24 25 26 28 29

S
A
T
B

Transition 8 → 9

Page 15.

Fonte: Wishart, 1986. UY Music Press. Pag15/ toda.

5.5.7 O DNS, a paralinguagem e o *scat-singing*: fronteiras do não-semântico

[10:34 a 10:52] Neste próximo trecho que marca a transição da seção 9→10, escutamos a conversa se adensar com a combinação mais variada dos materiais (textos do DNS, expostos em motivos) em duplas S/A e T/B, e a defasagem de entrada entre as mesmas que provoca um efeito de preenchimento e de interação entre as vozes. Temos outras indicações do compositor para a expressividade do discurso: “como se discutissem esses motivos” e “indo cada vez mais rápido e mais e mais excitados”. Nessas indicações observamos como Wishart aplica os recursos de entonação e paralinguagem, como comentamos, anteriormente, no tópico intitulado Imagem Aural e Paisagem Sonora: aquilo que não se pode escrever. A aceleração final contrasta com o silêncio em todas as vozes, marcando a transição de seção. No Exemplo musical 20, abaixo, temos a visão geral deste trecho.

Durante a entrevista Wishart pôde esclarecer mais pontos sobre questões da semanticidade de um texto e seu interesse por uso de paralinguagem. Em sua reflexão:

Eu suponho que até *Vox 6* e depois provavelmente até *Encounters* eu costumava achar o texto ou a semanticidade do texto irritante, porque isto se colocava no caminho de como você pode organizar musicalmente as coisas. Mas eu estava interessado no que eu chamo de coisas paralinguísticas [sic]. O tom da voz, o ritmo, todas essas coisas. Por exemplo em *Vox 3*, os pequenos debates entre as pessoas e as discussões entre o material cantado, eu os desenvolvi improvisando com a minha própria voz tentando fazer as coisas soarem questionadoras ou hesitantes... ou em *Vox 4* soando agressivas, e assim por diante. Eu tento criar material. Este tipo de coisas são expressas em *Vox 3* e *Vox 4* pela direção da *performance*: indagando uma questão diretamente, inseguro de si mesmo, e assim por diante. Estas coisas eu coloquei dentro do texto porque de outra forma, não estaria claro o que era pretendido. *Vox 4* é muito mais assim, depende de direções de cena, ou como você poderia interpretar o idioma imaginário. Então, claramente *Vox 3* é destinada a ser um tipo de conjunto de jogos que nós podemos jogar e nos divertir com as interrogações. E por isso é configurado desta forma. (WISHART, 2017).²⁸¹

[10:55 a 11:38] A seção 10 traz a improvisação das vozes como no “*scat-singing*” do jazz, uma ideia inicial de Wishart, a de explorar esse estilo vocal do gênero. Explica o compositor:

Em *Vox 3* existe uma mediação entre o uso da voz como um instrumento, como no *scat-singing*, e como um idioma abordado nas seções faladas, onde o diálogo é estritamente sem sentido, mas as intenções dos falantes estão indicadas na partitura de forma que o sentido pode ser expressado através de deixas do tom de voz. (WISHART, 2012, p.53).²⁸²

²⁸¹ “I guess up until *Vox 6* and then probably until *Encounters*, one of my latest electroacoustic pieces, I used to find the text or the semantics of text annoying, because it gets in the way of how you can organize things musically. But I was still interested in what I call the paralinguistic things. The tone of voice, the rhythm, all those things. For example, in *Vox 3*, the little arguments between people or discussions between the sung material, I developed those by improvising with my own voice trying to make things sounding questioning or hesitant... or in *Vox 4*, sounding aggressive and so on. I try to make materials. Those sorts of things are conveyed in *Vox 3* and *Vox 4* by the performance directions, asking a question directly, unsure of yourself, and so on. Those things I put in with the text because otherwise it wouldn't be clear what was intended. *Vox 4* is much more like that, it depends on the stage directions, or how you might interpret the imaginary language. So clearly *Vox 3* is meant to be a kind of set of games that we can play and enjoy the questioning. And so it is set up in that way.”

²⁸² “In *Vox 3* there is a mediation between the instrument-like use of voice, as in *scat-singing*, and a language-like approach in the spoken sections, where the dialogue is strictly meaningless, but the intentions of the speakers are indicated in the score so that meaning can be conveyed through tone-of-voice cues.”

Essa improvisação — apenas na escolha (pelos intérpretes) do encadeamento dos fonemas, pois o compositor escreve todas as linhas em alturas determinadas, em polifonia rítmica— preserva, como referência de fonte sonora, o material silábico já trabalhado. A seção é finalizada com a emissão imediata (“*start speaking immediately*”, assim indicada pelo compositor) do tenor com a frase: [ana diva umina bene goya].

[11:39 a 11:45] Temos a seguir uma textura de duetos contrastantes, assim distribuídos: S/T e A/B. O contraste se estabelece pois S/T estão num dueto em *tenuto* e consoantes elididas de forma não nasal, algo como uma linha de caráter mais *cantabile*, e A/B executam cada qual uma linha rítmica complexa onde todas as alturas e toda a silabação é indicada, requerendo uma precisão virtuosística. No final da secção a dupla S/T adere ao gestual rítmico da outra dupla, em figuração de semicolcheias e sextinas (sexquiálteras), em linha ascendente e descendente precipitando-se ao final, em unísono na sílaba /da/. Observemos esses duetos do início da seção 11 no Exemplo musical 21, abaixo.

Exemplo musical 21 – Duetos contrastantes entre S/T e A/B do início da secção 11, jogos rítmicos em execução virtuosística.

The musical score for Example 21 consists of four staves labeled S, T, A, and B. The top two staves (S and T) are in a 2/8 time signature with a tempo of 98. The bottom two staves (A and B) are in a 2/8 time signature with a tempo of 140. The score includes lyrics in Portuguese and phonetic transcriptions. Performance instructions include 'TENUTO slide consonants NON-nasal' for the S/T duet and 'STACCATISSIMO except where shown' for the A/B duet. The lyrics for S and T are: 'na=>i ya=>m me=>zi zhu=>m mi-go' and 'ta soño soño sa veritu...'. The lyrics for A and B are: 'du-ma ke-re ke-re dai' and 'dai-ta fai-ya-ta go-i-ta'. The score features complex rhythmic patterns with many slurs and accents.

Fonte: Wishart, 1986. UY Music Press. Pág.20.

5.5.8 Paisagem Sonora e Objetos fonêmicos (*phonemic objects*)

[12:12 a 12:43] A transição da seção 11→12 é longa — 31 segundos (para o padrão instalado no decorrer da obra) — e construída de forma a preparar os intérpretes

para a nova sequência de jogos rítmicos. Os gestuais são, de súbito, desvozeados, com corrente egressiva de ar em linhas ascendentes e percussão leve em /kt/ trazendo um caráter de recuperação, dilatação e repouso. Wishart levou em consideração que a obra é para vozes solistas amplificadas ao vivo (assim como *A-Ronne*), que necessitam desses pontos de retomada do fôlego devido à extrema exigência vocal articulatória. Quando as vozes estão nas sequências rítmicas rápidas, a respiração é quase sempre pela boca, o que traz ressecamento e desgaste para a emissão. A possibilidade de desacelerar e de respirar pelo nariz, significa, a nível fisiológico, melhor qualidade de corrente ingressiva de ar (aquecimento e lubrificação) e oportunidade para o rebaixamento laríngeo, favorecendo o repouso da musculatura de adução das pregas vocais.

[12:44 a 13:20] A seção 12 traz de volta o jogo. Aqui desaparece qualquer referência ao idioma imaginário. A complexidade rítmica sobrepuja qualquer tentativa de discurso como apresentado no início e nas conversas em DNS ao longo da obra. Entretanto, embora dissolvido em partículas sonoras, a referência ao idioma imaginário continua a ser sua unidade mínima: os fonemas que o compõem. A brincadeira se apropria das combinações silábicas como contraponto sonoro, enfatizando os objetos fonêmicos em sua multiplicidade motívica: /dai/, /ya/, /ta/, /tʃu/, /di/, /ko/, /be/, /dg/, /tʃug/, [duma ke re ke re ʃa ta tso], [dai ta ʃu mi ko be], por exemplo. Vejamos parte desta seção no Exemplo musical 22, abaixo.

Exemplo musical 22 – Retomada da complexidade rítmica e DNS dissolvido nas combinações fonêmicas como objetos sonoros.

Fonte: Wishart, 1986. UY Music Press. Pág.23.

Percebemos a cumplicidade entre as vozes e a demonstração de sintonia e sincronicidade ao final das partes de jogo, na emissão de uma única sílaba em uníssono. Esse gesto é recorrente e marcante aos ouvidos de quem escuta.

[13:21 a 13:44] Temos uma outra parte de recuperação, onde DNS e paralinguagem reaparecem de forma mais intensa e distribuída aos pares S/A e T/B. Permitimo-nos uma ligeira digressão: essa distinção tímbrica, entre as duplas de vozes (femininas e masculinas) seria uma referência a um comportamento social visto em muitas culturas ocidentais? A divisão de grupos por sexos e também, muito comum, por faixas etárias: crianças separadas de jovens, separados de adultos e de velhos. Talvez, inconscientemente, o compositor quisesse enfatizar essa diferença e separar as duplas, registrando um tipo de conduta social muito recorrente no mundo ocidental.

Há um novo quadro improvisatório com indicação de tempo *ad libitum*, entretanto os eventos sonoros ocorrem de maneira vertiginosa, muito rápida e ágil preparando o que virá na secção 13.

[13:26 a 13:33] No quadro improvisatório (com vertiginosos sete segundos de duração) os materiais são permutados entre as vozes: fonemas combinados como /tʃaka/, o /r/ vibrante múltiplo, a ululação (também nas vozes masculinas), trechos do DNS e dois novos elementos como o som de palmas e o gesto do ‘macaco’ (*monkey*) figurado em colcheias ascendentes e altura indeterminada. No Exemplo musical 23, abaixo, observamos o quadro improvisatório e seus vários motivos, ou melhor, seus ‘objetos fonêmicos’ perfazendo uma paisagem sonora.

Indagamos se essa análise como um rasgo de realidade, uma metalinguagem, seria um exagero de interpretação (*over-interpretation*):

Eu não me importo se você faz um exagero de interpretação (risos). Eu penso... que o importante sobre as duas últimas variações, eu acho é a 13 e a 14, é que mesmo que o *performer* interprete corretamente, o público não será capaz de escutar isto, porque é muito complicado. Eles estão tão rápidos que você não pode dominar o que está acontecendo. De fato, a última variação é quase uma variação astuta. Eu não estou muito certo do que estou querendo dizer, é quase como se eles tivessem alcançado o limite do que eles possam fazer. É isto que eles estão comentando na pequena seção de discurso. Mas eu estou também ‘pregando uma peça’ no ouvinte, no sentido em que assim que esses trechos vão ficando cada vez mais complicados, a estrutura torna-se mais e mais difícil de se ouvir. Você deve se concentrar para todas elas. Quando você chega ao final você tem a impressão que se você realmente se concentrar firmemente você é capaz de segui-las. Mas você não pode, você sabe que não será capaz de seguir, porque acontece tão rápido, e é tão complexo, que não importa o quanto firmemente você ouça, você nunca escutará a estrutura. Então existe uma coisa estranha acontecendo, é que eu quero dar a impressão de que você poderia escutar a estrutura, enquanto sei que você realmente não poderia. Então é alcançar o impossível. Isto ocorre para ambos ouvintes e *performers* de certo modo. (WISHART, 2017).²⁸³

Essa provocação em relação à escuta da audiência, da qual se refere Wishart e que aumenta proporcionalmente à complexidade das variações rítmicas desloca a atenção sobre o conteúdo do DNS e mantém as intenções do discurso paralinguístico como um fio condutor dos enunciados que, a cada seção, dirigindo-se para o final tornam-se mais vertiginosos e incompreensíveis em sua silabação.

[14:28 a 14:38] Como transição de 13→14 temos um solo do tenor de pergunta e resposta. A expressão interrogativa [Tevuta?] emitida duas vezes seguidas, intercalada com a resposta das vozes femininas e, na segunda vez, com a entonação em frequência mais aguda com a adesão da voz do baixo. Wishart deixa claro a intenção do idioma

²⁸³ “I don't mind if you over-interpret (laugh). I think... the important thing about the last two variations, I think it's 13 and 14, is that even if the performer performs correctly, the audience will not be able to hear that, because they're so complicated. They're so fast, you can't grasp what's going on. In fact the last variation is almost a tricky variation. I'm not quite sure what I am trying to say, it's almost as if they've reached the limit of what they can do. That's what they're commenting on in the little speech section. But I'm also playing a trick on the listener in a sense that as these pieces gets more complicated, the structure becomes more and more difficult to hear. You have to concentrate for them all. By the time you get to the end you have the impression that if you really concentrate very hard you'll be able to follow it. But you can't, I know that you won't be able to follow it, because it happens so fast, and it's so complex, that no matter how hard you listen you will never hear the structure. So there is a strange thing going on I want to give the impression that you could hear the structure, while knowing that really you couldn't. So it is reaching for the impossible. It is going on both for the listeners and for the performers in a way.”

[14:57 a 15:13] Nesta última seção 15, onde as vozes partem do silêncio (uma pausa de 4'', após a fermata na sílaba /da/ na seção precedente), destacamos os gestos combinados em duplas entre S/A e T/B que enfatizam a timbragem entre as vozes, assim como o contraste entre a sonoridade feminina e masculina. O uso de silêncios expressivos (pausas) entre as emissões, aumenta o nível de tensão e também da excelência técnica (obviamente, aqui o uso da ferramenta dos *clicks* programados para cada voz individualmente mostra sua eficácia e o *métier* do compositor)²⁸⁴. Outro momento de aumento do nível de tensão na preparação para o final é o TUTTI como trompetes, no DNS [dai ta ʃu di ku], a frase mais facilmente perceptível e memorizada pelo ouvinte em toda a obra. O Exemplo musical 25 abaixo ilustra o trecho.

Exemplo musical 25 – Duetos do jogo rítmico entremeados por pausas expressivas.

²⁸⁴ Na entrevista Wishart narra com extremo bom humor a passagem, ocorrida durante o período de ensaios da obra, em que, num momento de estudo a mezzo-soprano Meriel Dickinson atira —como uma reação nervosa diante da complexidade rítmica de um dos trechos— através da sala, o aparelho de fita cassete contendo o ensaio gravado da obra, em que ainda se ouvia a voz do compositor contando ‘um, dois, três, quatro...’. Com o gesto o aparelho se esmigalha no chão. Wishart diz que foi uma situação muito engraçada e que após o episódio, a cantora se recuperou do ataque de nervos e foi perfeitamente capaz de realizar a obra.

Handwritten musical score for voice and trumpet. The top system shows four vocal staves with lyrics and dynamic markings like "ff" and "f". The bottom system shows four trumpet staves with technical instructions such as "BOUCHE 2", "FERMÉE 4", "ARTICULATED", and "WITH". A large number "15" is written in the center, and "MILCO rit..." is written on the right.

Fonte: Wishart, 1986. UY Music Press. Pág.28.

[15:15 a 15:51] Reaparece a *bocca chiusa* numa maestria solística de articulação das alturas, pois as vozes estão em contraponto polifônico. Após esse gesto da *bocca chiusa* onde o compositor explora a ressonância das alturas finais de cada voz, ocorre um novo silêncio de quatro segundos, retendo mais uma vez o fluxo alucinado do jogo em intenção suspensiva. O gesto do 'macaco' é atacado em TUTTI, emendado pelo desenho rítmico idêntico nas vozes emitindo o DNS [di va ke re ke re]. Mais pausas expressivas entremeadas por ecos desse último motivo, em 2/4, 7/8 e 9/8, corte feito por palmas conduzindo para mais três compassos de emissões de fonemas percussivos /dg/,

ululação, glissando ascendente e a sílaba /ye/ num TUTTI final em fortíssimo. Observemos esses dois últimos sistemas de *Vox 3* no Exemplo musical 26.

Exemplo musical 26 – Articulações em *bocca chiusa* em contraponto polifônico e pausas expressivas que aumentam a tensão e preparam o gesto final da obra.

15

molto rit...

Trevor Wishart (March 1986) Page 28.

(rit) a tempo (♩=150)

MONKEY

SUBITO

SUBITO

E
N
D

Fonte: Wishart, 1986. UY Music Press. Pág. 28.

5.5.10 O Humor e a Invenção em Wishart

É notório perceber que todos esses comentários das vozes entre as seções (*speech-like interactions*), principalmente as intenções precisamente pensadas e notadas para cada voz, nos momentos de recuperação do fôlego e, mesmo nesse final, carregado de suspensões expressivas, refletem o agradável bom humor do compositor e um sentimento de renovação e de frescor, que pudemos constatar em nossa entrevista via *Skype*. Sobre o tratamento do humor em suas obras registra Wishart:

Eu uso humor porque isto subverte a distância crítica, a flegma que ouvintes clássicos tão prontamente aplicam. Isto demole a fachada racional. Eu o uso por um propósito mais profundo, e aquele que se relaciona com o modo em que nós fomos treinados ao longo de anos para escutar música como um texto e não como um som. Eu estou interessado numa estrutura efetiva e afetiva. Por efetivo eu quero dizer aquilo que você escuta e que importa e como sua compreensão da música se relaciona com isto, mais do que uma análise baseada em partitura. Por afetivo eu não estou realmente querendo dizer o modo como a música faz você chorar mas o modo como ela é abstraída das experiências do fluxo-temporal (interação social, sexo, por exemplo, é uma experiência especial que articula duração). Música é o desenvolvimento de todas essas experiências e portanto tem uma questão. Eu não posso aceitar a crença implícita que música é uma estrutura espacial que é simplesmente medida em seções áureas ou procedimentos de permutação. Porque certas proporções de tempo causam impacto e outras falham é uma questão que psicoacústicos sofisticados devem responder, nós poderíamos somente desenvolvê-la como tal. (WISHART apud WITTS, 1988, p. 452).²⁸⁵

O compositor não demonstra qualquer receio de negar e dizer que ‘não sabe’ e que ‘não se recorda mais de tal assunto’. Tendo completado setenta anos em outubro de 2016, parece querer viver o exato momento e, como ele mesmo revelou em nossa conversa:

Uma coisa sobre o modo como eu trabalho é que eu me aborreço facilmente, então eu gosto de buscar novos desafios, coisas que eu não sei como fazer. Então eu transito de um modo de trabalhar com a voz para outro, como os discursos no *Vox cycle*, tratando a voz de uma forma diferente. No domínio eletroacústico você vai de *Globalalia* a *Encounters* ou *Division of Labour* igualmente ao texto ou ao discurso, de diferentes formas, desta vez o objeto sonoro, como você pode organizar esse material. Agora eu estou procurando por histórias no meu trabalho atual. A situação presente mudou, são histórias gravadas, não ao vivo. Mas a cada época eu estou interessando em expandir as possibilidades das coisas, fazendo estes novos mundos imaginários. (WISHART, 2017).²⁸⁶

²⁸⁵ “I use humour because it subverts the critical distance, the stiff upper lip, that classical listeners too readily apply. It undermines that rational façade. I used it as a tool for a deeper purpose, and one that relates to the way we have been trained over the years to hear music as a text rather than music as sound. I’m interested in effective and affective structure. By ‘effective’ I mean it’s what you hear that matters and how your understanding of the music relates to that, rather than score-based analysis. By ‘affective’ I don’t really mean the way music makes you cry, but more the way it’s abstracted from time-flow experiences (social interaction, sex, for example, is a special experience that articulates duration). Music is a development of all such experiences and therefore has a subject matter. I can’t accept the implicit belief that music is a spatial structure that is simply measured in terms of golden sections and permutations procedures. Why certain time proportions have impact while others fail is a question that a sophisticated psycho-acoustics might answer, could we but develop one.”

²⁸⁶ “One thing about the way I work is that I’m easily bored, so I like to look for new challenges, things that I don’t know how to do. So I moved from one way of working with the voice to another, like the speeches in the *Vox cycle*, treating the voice in a different way. In the electroacoustic domain, you go from *Globalalia* to *Encounters* or *Division of Labour* looking to either text or speech in different ways,

A invenção parece ser uma palavra de ordem para Wishart, ideia que reflete em suas criações musicais e em sua prática como *performer* vocal²⁸⁷, inventor de discursos imaginários em mundos imaginários, incitando o ouvinte a subverter a sintaxe de seu ordinário mundo.

5.6 *Vox 3* e *A-Ronne*: similaridades e particularidades

O recurso de metamorfosear o DNS que, em *Vox 3*, parte de uma linguagem imaginária, inventada, reforça a multiplicidade do repertório vocal humano, não somente em mostrar sua humanidade, mas na sua capacidade de *mímēsis* sonora, quer seja de sons de pássaros, quer seja na direção de intenção de sons maquínicos, tecnológicos, ou de qualquer expressão do universo dos ruídos (por exemplo, os sons não-vozeados dos fonemas /s/ ou /ʃ/ reproduzindo o efeito de ruído branco). Segundo Emmerson (1986), aqui temos o conceito de *mímēsis* tímbrica, “aquela que evoca imagens pelas qualidades tímbricas de um som” (Emmerson, 1986 apud Aguilar, 2005, p.358). Podemos tecer tal afirmação pelo resultado sonoro da obra através da percepção aural e também pela visualização da notação utilizada pelo compositor, embora Wishart afirme que jamais houve essa intenção na concepção da obra.

Embora a versão que analisamos contemple oito vozes amplificadas ao vivo e parta de um texto previamente construído temos, comparativamente que, em *A-Ronne*, o DNS nunca se distancia da humanidade das vozes, em sua configuração de paisagem sonora e aqui também podemos aplicar o conceito de *mímēsis* tímbrica (vide, os **Exemplos musicais 5, 6 e 7**, no segundo capítulo, seção 3). E, como Wishart ressaltou, o texto de Sanguineti é ambíguo, mas deriva de frases semânticas em seus idiomas originários. O tratamento do texto de Sanguineti por Berio assume, em sua desconstrução e segmentação fonológica (vocálica e silábica), o perfil do DNS.

Outro ponto a se considerar é que em *A-Ronne*, torna-se destaque o diálogo entre as vozes ressaltando individualidades em gestos intencionalmente únicos, que têm suas raízes no universo particular de cada um desses indivíduos e suas especificidades

this time the sound object, how can you organize that material. Now I'm looking at stories in my current work. The actual situation has changed, but recorded ones, not live ones. But each time I'm interested in extending possibilities of things, making these new imaginary worlds.”

²⁸⁷ Para conhecer um pouco do repertório humano que Trevor Wishart improvisa, ver, entre outros: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=AEH3afKZjmk> Acesso em 06.fev.2017

vocais. Para o ouvinte, as oito vozes, individualmente se delineiam de forma muito perceptível. Os duetos em *A-Ronne* sempre reforçam as características vocais individuais e raras vezes assumem linhas idênticas em ritmo e articulação verbal, descartando a preocupação de timbragem entre as vozes (particularidade de grupos vocais solistas e camerísticos). Em *Vox 3* os duetos mixam a qualidade tímbrica, não somente pela necessidade de sincronia rítmica.

A espacialidade, em *A-Ronne*, é imposta ao jogo das conversas localizando antifonalmente certos diálogos, aguçando a percepção de escuta do ouvinte entre vozes, por exemplo, em posições extremas de distância. Pergunta e resposta tornam-se mais que um jogo fonêmico, pois remetem sempre à origem desses elementos no texto, provocando o ouvinte a montar, em poucos segundos, seu quebra-cabeça de reconfiguração do DNS. No texto, a mistura de idiomas e seus fragmentos silábicos tornam-se um desafio composicional quase que cerebral, e não um motivo para ressaltar ‘objetos sonoros’ —ou, neste caso, melhor conceitualizados como ‘objetos fonêmicos’— contextualizados em suas paisagens.

Em *A-Ronne* a referência de humanidade perpassa toda a obra e nunca deixa de existir, ao contrário de *Vox 3*, onde, em certas passagens as vozes se instrumentalizam —algo da influência do tratamento jazzístico das vozes, como uma ideia inicial do compositor— quase que ‘renunciando’ a sua origem humana. A plasticidade sonora torna-se protagonista em *Vox 3* e não mais as vozes e seus emissores individualizados —com ênfase em suas particularidades vocais— e muito menos o conteúdo do que pronunciam como em *A-Ronne*. O humor, na obra de Berio, tem lugar no ‘como’ os intérpretes emitem os enunciados, a partir das indicações rigorosas do compositor. Em *Vox 3*, o humor quase sempre assume o espaço do comentário entre as seções (*speech-like interactions*), num diálogo coletivo entre as vozes em sintonia de intenções, também rigorosamente indicadas por Wishart.

Observamos que, em termos de pensamento composicional, para Berio, a estrutura do material vocal deriva diretamente da estrutura e conteúdo do texto de Sanguineti, e assim se organiza sonoramente. Para Wishart, o ponto de partida é a construção sonora: ‘como’ o material vocal se organiza seguindo uma estrutura, uma ideia composicional pré-estabelecida. O idioma imaginário, a linguagem inventada, ou seja, o DNS está a serviço dessa ideia. Neste sentido, Berio organiza sua sintaxe a partir do tratamento fonológico do texto de Sanguineti, enquanto Wishart pressupõe uma

sintaxe e elabora o material, também estruturando-o a partir do som do fonema a fim de que a ideia composicional surta o efeito desejado.

Tanto *Vox 3* como *A-Ronne* proporcionam ao ouvinte um exercício apurado de escuta, quer seja pelo desafio de decifrar suas combinações silábicas que revelam, ou não, possibilidades semânticas (a busca de um sentido) para o que as vozes estejam pronunciando, ou pelo complexo universo sonoro que vocalmente se descortina em ambas as obras.

5.7 Considerações Finais

O guia de escuta, a partir de nossa abordagem da obra, mostrou como o DNS pode assumir posição de destaque, ora como ‘objeto fonêmico’, ora como paisagem sonora no diálogo entre as vozes. Por outro lado, o material fonêmico proveniente de sua desconstrução pode realmente descaracterizá-lo e diluí-lo numa atmosfera de grande impacto sonoro, assumindo-se como arte sonora e não mais como uma referência às intenções do discurso humano. Nesse momento as vozes assumem sua porção instrumental materializadas no discurso aural (abstrato) e ‘abandonam’ parte de sua matriz humana e particular. E, ainda mais, cessam quaisquer menções ao ambiente da música vocal ocidental canônica, e seu canto escalar (digital, como vimos no terceiro capítulo, seção 4, assim denominado por Kupper).

Entramos, portanto, no terreno da vocalidade abstrata, do discurso verbal tratado através de uma abordagem fonológica (no nível do som do fonema) e sintática (no nível da sintaxe). Entenda-se que, tecendo um paralelo com o tratamento de materiais na música eletroacústica, essa seria uma sintaxe abstrata (*abstracted*), no sentido que é imposta aos materiais, no caso, às sílabas extraídas da linguagem imaginária, inventada pelo compositor.

Concluimos que a abordagem dessas duas obras tornou-se um instigante exercício de escuta e de decodificação de possibilidades de configuração do DNS, num contexto semelhante, mas de poéticas distintas. Enquanto Berio, num outro estágio (considerando aqui também o período histórico da criação de *A-Ronne*), flerta e brinca com a desconstrução lingüística e a sintaxe do texto de Sanguineti, Wishart —utilizando, por vezes, os mesmos recursos ordinários de emissão vocal— procura se distanciar ao máximo da referência lingüística, criando um idioma imaginário,

reinventando uma nova sintaxe, tendo como referência a sintaxe da música eletroacústica em sua dimensão de arte sonora.

A investigação sobre o DNS na música eletrovocal nos convida a pensar no grau de humanidade que irá se perpetuar na expressão da vocalidade contemporânea. E isto me parece algo de relevada importância e de continuado e aprofundado estudo.

6 CONCLUSÃO

*Nunca houve isso,
uma página em branco.
No fundo, todas gritam,
Pálidas de tanto.
(LEMINSKI, 1987)²⁸⁸*

A investigação sobre o discurso não-semântico na música eletrovocal transportou-nos para muito além do questionamento sobre o conteúdo semântico ou não, isto é, sem conteúdo semântico —“*with no semantic content*”—, como se referiu Trevor Wishart em seu livro *On Sonic Art* (1984). Passamos da discussão sobre a suposta total ausência de sentido do discurso eletrovocal à constatação da possibilidade de existência de vários sentidos, da coexistência e da intersecção entre sentidos. Pudemos também constatar que, na ciência Linguística, o domínio da semântica “é controverso e apresenta-se como um campo heterogêneo de resultados acerca das questões do significado” (MARQUES, 2011).

Sendo o DNS um saber técnico, constituído a partir de uma busca de expressão individual, esse fazer, segundo Bechara (2005), origina-se da *tékhnē* (conceito retirado da *Poética* de Aristóteles), isto é, um saber que se manifesta no próprio fazer humano, o que o distingue do animal selvagem, o *a-lógos*: o “sem discurso” (PINHEIRO, 2015). O DNS, entendido como uma atividade (*enérgeia*) de um saber expressivo, de execução individual gera, como produto, o texto. O texto vem a ser a obra, a criação artística em questão. No plano do conteúdo, significado e sentido articulam-se entre si vinculados à designação (referência), provocando, assim, uma inter-relação entre os planos histórico, individual e universal, assim, respectivamente, contexto mostrado no quadro 1, organizado por Bechara (2005).

Desta forma, a acepção do DNS na música eletrovocal envolve o diálogo entre a designação e o significado, indo além do sentido explícito e normativo, criando novos sentidos, a partir da interpretação do fruitor da obra.

A tarefa de desvendar a natureza do DNS conduziu-nos para a busca do universal na comunicação humana. Os filósofos Vico e Rousseau forneceram bases para o entendimento do nascimento da linguagem, ou melhor, da origem da expressão humana. Rousseau nos mostrou que o primeiro enunciado diante de algo desconhecido

²⁸⁸ Versos finais do poema “Plena Pausa” de Paulo Leminski, inserido no livro *Distraídos venceremos*, publicado em 1987, sendo o último volume de poemas publicado pelo autor em vida. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/artigos/1591914> Acesso em 30.jan.2018

pode ser desordenado e caótico, ou mesmo incongruente e inexplicável. Ininteligível, presumíamos? Metafórico provou-se. A explicação para o surgimento das primeiras palavras vincula-se ao universo da poesia e da música. Dentro dessa assertiva o canto teria a palavra como origem. Rousseau nos ensina que, mesmo nominando algo desconhecido de uma forma equivocada e insana, o homem, ao relacionar-se com aquele ser, objeto ou ideia, com o decorrer do tempo, acaba por corrigir seu equívoco e buscar a forma mais adequada de nominar esse ser, objeto ou ideia. Aqui, esse ajuste entre a inadequação e a adequação, está, segundo Bechara (2005), no plano do juízo em sua articulação com o plano individual.

O conceito de *mímēsis* —uma recriação—de acordo com a orientação aristotélica, encontrado na *Poética* e na *Retórica*, solidificou-nos as bases da compreensão da natureza inventiva do DNS nas obras que elegemos, como modelos de aplicação do mesmo, as quais submetemos à análise.

Ao entrarmos em contato com a linguagem da música eletroacústica, principalmente com os conceitos de discurso aural e discurso mimético, e sintaxe abstrata e sintaxe abstraída —propostas por Emmerson (2003) ao relacionar materiais e linguagem—, percebemos que foi possível permanecer no mesmo terreno, sem demandas de explicações extrínsecas à área musical. Ao abordar a música eletrovocal, estabelecemos a música eletroacústica como modelo-padrão, aplicado com o requerido rigor.

Ao analisarmos como os compositores abordam o discurso verbal, nos deparamos com o tratamento fonológico (ao nível do som do fonema) e com o tratamento sintático (ao nível da sintaxe). A sintaxe desdobrando-se em dois tipos: sintaxe abstrata (imposta aos materiais) e sintaxe abstraída (dos materiais deduzida), tendo como ideia de sintaxe uma regra subjacente ao discurso musical.

O estudo do DNS na música eletrovocal favoreceu-nos o reconhecimento das fronteiras entre voz falada e cantada e também sons periódicos (alturas determinadas) e sons não-periódicos (ruídos). Nesse sentido, aos tipos de emissões regulares, ou ordinárias (articulação de alturas, *bocca chiusa*, por exemplo) associamos os sons periódicos e, contrariamente, aos ruídos da vocalidade, compreendendo a diversidade de emissões vindas do aparelho fonador humano, associamos os sons não-periódicos. Muito da criação de Leo Kupper alicerça-se em sons não-periódicos como analisamos em suas obras. Todavia, temos como argumento a explicação de Wishart sobre os textos

de poesia fonética que vemos escritos e aceitamos e, ao simplesmente ouvir, não assimilamos.

O DNS mostrou-nos que, mais importante que a palavra como origem da expressão humana (segundo a concepção rousseauiana), a voz é o elemento fundante. Assim, o DNS figura como um resgate do som primordial, pré-linguístico, da categoria do sensível. Isto evidencia-se pelo poder que a voz humana possui de atrair o ouvinte por sua materialidade e o quanto pode ser elusiva, imprecisa e ininteligível (Barthes, 1985). Segundo Chion (1994) a voz é um objeto estranho propício a arroubos poéticos, cujos vestígios temos extrema dificuldade de ignorar. A partir desta orientação tratamos a voz como um *objeto-voz* e adotamos a poética da ambigüidade (Flora, 1953) a fim de relacionarmos a Voz e a Não-Voz dentro de outro conceito: o de *voz-substância*. Essa *voz-substância* encontra eco na música fonética de Leo Kupper a qual apresenta essa corporalidade da voz, entendida como essa substância, em sua expressão modulante e flexível, vinda de diversas estruturas do aparelho fonador humano. Igualmente, essa *voz-substância* configura-se no uso da paralinguagem, nas obras de Luciano Berio e Trevor Wishart que elegemos para este estudo.

Sobre a intersecção com a escuta, o DNS nos ensina a ‘como’ ouvir essas obras, isto é, não se trata de saber ‘o quê’ é pronunciado, emitido, vocalizado, mas ‘como’ pronuncia-se, emite-se e vocaliza-se. Desta maneira nossa investigação privilegiou menos os conteúdos do que o ‘como’ esses elementos constituintes se articularam como um discurso.

Em *Visage* de Berio verificamos a potência dessa *voz-substância* usando o DNS como um discurso de uma fala ininteligível por conceito. Em ambas obras — *Visage* e *A-Ronne*— Berio utiliza como recurso o repertório paralinguístico, composto por suspiros, respirações, gestos vindos de uma ampla gama de variações de risadas, o qual conduz a escuta a um território reconhecível. A voz quase sempre permanece como protagonista em seu discurso enunciado ou gestualizado através da paralinguagem, entretanto, há momentos em que o material vocal e os sons eletroacústicos fundem-se, gerando um outro corpo sonoro, igualmente dramático. Temos então, duas dimensões —a da voz humana e a dos sons eletroacústicos— e, em *Visage*, a articulação entre essas duas materialidades se apresenta como uma realidade sonora desde o início da obra. Berio combina os gestos vocais e os sons eletroacústicos como parceiros, urdindo uma textura contrapontística de rara expressividade. *Visage* comprovou-se como uma

obra de referência tanto para Kupper quanto para Wishart, indicando sua escuta como uma influência definitiva para os dois compositores.

Estabelecemos, não propositalmente, ou melhor, sem uma intenção imposta, um diálogo entre os autores-compositores, reafirmando os conceitos através de explicações sobre a construção de obras específicas. Como se a questão ‘deixada no ar’ por um, fosse respondida no capítulo subsequente pelo outro.

Para Kupper, a nova vocalidade evidencia-se pela amplificação proporcionada pela tecnologia do microfone, que disponibiliza à escuta sons inaudíveis acusticamente. Depreende-se então o conceito do que é eletrovocal e a música que nasce dessa ferramenta tecnológica. Na fronteira entre música e discurso, transita o conceito de inteligibilidade e ininteligibilidade, como um rasgo de realidade, segundo Kupper e, nesse campo, surge a discussão do conceito de ouvinte ideal. No terreno da abstração no qual se insere a música vocálica-fonêmica de Kupper, está a criação de idiomas desconhecidos (combinações sonoras de fonemas entre vários idiomas) e o não-reconhecimento de sua proveniência, a busca do prazer do som, da não-significação (o não-semântico), entrando em contato com o conteúdo microscópico dos sons. O abstrato, para Kupper, está vinculado à exploração e ao treinamento de uma linguagem abstrata —o mundo dos micro-sons fonéticos— que aproxima o homem dos sons gerados eletronicamente: a música eletroacústica e a música eletrovocal. O conceito de complexidade surge na ordenação dessas sonoridades e na compreensão e classificação dos sons, tradicionalmente tratados e entendidos como ruídos. Nesse contexto, a estética do ruído potencializa-se com o ideal surrealista da poesia sonora e o tratamento fragmentado da palavra, decomposta em sons no tempo e no espaço (a poesia fonética).

A criação de uma linguagem fonética e abstrata é o próprio discurso não-semântico em sua sincronidade e sintonia com o equilíbrio psico-físico (da materialidade à consciência) que, para Kupper, é um ideal a ser atingido na música pelo homem, que caminha da complexidade à hipercomplexidade em busca de sua dimensão antropológica.

A invenção parece ser uma palavra de ordem para Wishart, ideia que reflete em suas criações musicais e em sua prática como *performer* vocal, inventor de discursos imaginários em mundos imaginários, incitando o ouvinte a subverter a sintaxe de seu ordinário mundo. Vimos que em *Vox 3* o recurso de metamorfosear o DNS, parte de uma linguagem imaginária, inventada, reforçando a multiplicidade do repertório vocal humano, não somente na exibição de sua humanidade, mas na sua capacidade de

mímēsis sonora, quer seja na imitação de sons maquínicos, tecnológicos, ou de qualquer expressão do universo dos ruídos (por exemplo, os sons não-vozeados dos fonemas /s/ ou /ʃ/ reproduzindo o efeito de ruído branco).

Ao compararmos *Vox 3* e *A-Ronne* percebemos como Berio organiza sua sintaxe a partir do tratamento fonológico do texto de Sanguineti, enquanto Wishart pressupõe uma sintaxe e elabora o material, também estruturando-o a partir do som do fonema a fim de que a ideia composicional surta o efeito desejado. A nova sintaxe de Wishart assume como referência a sintaxe da música eletroacústica em sua dimensão de arte sonora. Ambas as obras proporcionam ao ouvinte um exercício apurado de escuta, quer seja pelo desafio de decifrar suas combinações silábicas que revelam, ou não possibilidades semânticas (a busca de um sentido), ou pelo complexo universo sonoro que vocalmente se descortina. Em *Vox 3* o DNS pode assumir posição de destaque, ora como ‘objeto fonêmico’, ora como paisagem sonora no diálogo entre as vozes. Por outro lado, o material fonêmico, proveniente de sua desconstrução pode realmente descaracterizá-lo e diluí-lo numa atmosfera de grande impacto sonoro, assumindo-se como arte sonora e não mais como uma referência às intenções do discurso humano. Ocorre que as vozes assumem sua porção instrumental materializadas no discurso aural (abstrato) e ‘abandonam’ parte de sua matriz humana e particular. E, ainda mais, cessam quaisquer menções ao ambiente da música vocal ocidental canônica e seu canto escalar (digital, assim denominado por Kupper).

Esta tese sobre o DNS na música eletrovocal convidou-nos a pensar no grau de humanidade que irá se perpetuar na expressão da vocalidade contemporânea. O quanto de humanidade podemos perceber, de forma contígua, no discurso da música eletrovocal. O que equivale dizer: o quanto de *voz-substância* se ouve no DNS. E isto nos parece algo de relevada importância e de continuado e aprofundado estudo.

E assim, como proposta de continuação deste estudo, vislumbramos pontes para uma nova organização da escuta e re-escuta de obras vocais contemporâneas, não somente as eletrovocais. A publicação de Don Ihde —*Listening and Voice*—, a qual citamos neste trabalho, refere-se à ocorrência física de uma escuta através do corpo, “onde ouvidos são meramente um ponto focado de escuta e nós *sentimos* o som através da condução óssea e da vibração corporal” (Ihde, 1976 apud Young, 2015, p.3, grifos do autor). Essa experiência de empatia física da escuta, “produzindo inerentemente uma relação cinestésica” (Young, 2015, p.3) nos parece ainda um terreno pouco explorado e

de extrema relevância para os estudos relacionados à escuta da música eletroacústica e eletrovocal. Tal como sugere o filósofo alemão Peter Sloterdijk no capítulo das Sereias da *Odisseia* de Homero: “As cantoras fatais compõem suas canções dentro do ouvido do ouvinte; elas cantam através da laringe do outro” (Sloterdijk, 2011 apud Young, 2015, p.3). Outra proposta que fortemente nos incita ao aprofundamento do campo que envolveria as ciências filosófica e psicofísica em torno da vocalidade contemporânea é o estudo que relaciona voz e sentido, tendo, em Mladen Dolar (2006) um autor-referência, principalmente em suas investigações sobre a voz pré-linguística, registrada em seu livro *A Voice and Nothing More*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Ananay. Discurso e Sintaxe em Emmerson (1986). In: Anais do XV Congresso da ANPPOM, seção 7, págs.351-361, 2005.

ARANHA, M.L. de A; MARTINS, M.H.P. *Filosofando: Introdução à Filosofia*. São Paulo: Editora Moderna, 1989.

ARISTÓTELES, 384-322 a. C. *POÉTICA*. Edição bilingüe. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. *POÉTICA*. Poética/ Aristóteles; tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. 1ª edição, 1ª reimpressão 2014. São Paulo: EDIPRO, 2011.

_____. *RETÓRICA*. Retórica/ Aristóteles; tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. 1ª edição, 1ª reimpressão 2017. São Paulo: EDIPRO, 2011.

BARTHES, Roland [1977]. *Music, Voice, Language* In: *The Responsibility of Forms*. Tradução Richard Howard . New York: Hill and Wang, 1985, págs. 279-285.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37ª ed. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2005. 672p.

BERIO, Luciano [1959]. *Poesia e Música, uma Experiência*. In: MENEZES, Flo (Org.). *Música Eletroacústica, histórias e estéticas*. Sao Paulo: Edusp, 1996.

BOSMA, Hannah. *Playing Loudspeakers, Unsettling Concerts, Gender and Performance in Interdisciplinary Electroacoustic Music*. In: *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference, Electroacoustic Music Beyond Performance*, Berlim, junho de 2014.

_____. *Authorship and Female Voices in Electrovocal Music*. In: *Proceedings of the International Computer Music Conference*, Hong Kong, 1996.

CAESAR, Rodolfo. *Círculos Ceifados*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

CAUSTON, Richard. *Berio's Visage and The Theatre of Electroacoustic Music*. 1995. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/944606?seq=1#page_scan_tab_contents
Acesso em 24.jul.2016.

CHASIN, Ibaney. *Música Serva d'Alma: Claudio Monteverd: ad Voce Umanissima*. São Paulo: Perspectiva; João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2009.

DELIÈGE, Celestin. *Cinquante Ans de Modernité Musicale: De Darmstadt à L'Ircam*. Contribution historiographique à une musicologie critique. Belgique: Éditions Mardaga, 2003.

DOLAR, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2006.

DORFLES, Gillo. [1967]. *O Devir das Artes*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. [1986]. *Elogio da Desarmonia*. Trad. Maria Ivone Cordeiro. Lisboa: Edições 70, 1988.

ECO, Umberto. Nos Tempos do Estúdio. In: MENEZES, Flo (org.). *Luciano Berio: Legado e Atualidade*. São Paulo: Editora da Unesp Digital, 2015.

_____. [1992] *Interpretação e Superinterpretação*. Tradução MF.; revisão da tradução e texto final Monica Stahel. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

EL HAOU LI, Janete. *Demetrio Stratos: em busca da voz-música/ Janete El Haouli*. Londrina,PR: J. E. Haouli, 2002.

EMMERSON, Simon (org.) [1986]. *The Language of Electroacoustic Music*. Londres: Palgrave Macmillan, 2003.

_____. A Relação da Linguagem com os Materiais. Trad. Sérgio Freire. In: *PerMusí*. Belo Horizonte, v.7, 2003. p.5-24.

FEUILLERAC, Martin. Multiple layers of meaning(s) in Luciano Berio's *A-Ronne*. University of Toulouse III- Le Mirail, França, 2012, págs.1-12. Disponível em: https://www.academia.edu/2104232/Multiple_layers_of_meaning_s_in_Luciano_Berios_A-Ronne Acesso em 21.jul.2016.

FRANÇA, A.I.; FERRARI, L.; MAIA, M. *A Linguística no século XXI*. São Paulo: Contexto, 2016.

GUBERNIKOFF, Carole. Nietzsche e Música. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de (org.). *Por Que Nietzsche?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

GUIMARÃES, Rui Dias. Elementos Linguísticos e Paralinguísticos, Proxémicos e Cinésicos. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro / Centro de Estudos em Letras. Artigo. 2009. Disponível em: <https://repositorio.utad.pt/handle/10348/1889> Acesso em 23.jul.2016.

HORVATH, Nina. The "Theatre of the Ear": Analyzing Berio's Musical Documentary *A-Ronne*. *Musicological Explorations*, 10, University of Victoria, British Columbia, Canada. 2009, págs.73-103. Disponível em: <https://journals.uvic.ca/index.php/me/article/view/150> Acesso em 21.jul.2016

HOUAISS. Dicionário eletrônico da língua portuguesa. Versão 1.0. Instituto Antônio Houaiss. Editora Objetiva, 2001.

JANEQUIN, Clément. *Dictionnaire Encyclopédique de la Musique*. Direction: Denis Arnold. Université D'Oxford, 1983. Ed. Robert Laffont. Paris: 1988. p.1113.

KUPPER, Leo. *Aventures Sonores et Musicales (de 1960 à 2013)*. Tome I/Tome II. Saint-Denis: Edilivre, 2015 a.

_____. Entrevista realizada pela autora com o compositor em sua residência. Bruxelas, 16 e 17 de julho. 2015 b. DVD (1:42:02 minutos)

_____. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por dorimendes@yahoo.com.br em 7.jan.2016.

_____. *Nouvelle musique vocale et phonétique* (texto do encarte do LP *Innominé, Kouros et Korê*). Studio de Recherches et de Structuration électroniques auditives, Bruxelles, Belgium, 1974-1979. Réalisé avec l'aide du Ministère de la Communauté française, Direction générale des Arts et des Lettres. Bruxelles: Igloo 007, 1981.

_____. *Recherches Phonetiques et Vocales* (texto do encarte do LP *Amkêa, Aerosons*). Enregistrement Studio de Recherches, Bruxelles. Produit et edite em 1985, IGL 032. Bruxelles: Igloo 032, 1985.

_____; KIEFFER, Anna Maria. *Ways of the Voice* (texto do encarte do CD). Co-produção: Studio de Recherches et de Structuration électroniques auditives, Bruxelles, Belgium. São Paulo: Akron, 2004.

MARQUES, Maria Helena Duarte. *Iniciação à Semântica*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2011.

MARTY, Nicolas. "Creavolution" with Trevor Wishart – Research Report. In: JMM Journal of Music and Meaning, vol.10, 2011.

MENEZES, Flo (org.). *Luciano Berio: Legado e Atualidade*. São Paulo: Editora da Unesp Digital, 2015.

MENDES, Doriana. *Versatilidade do Intérprete Contemporâneo: uma abordagem interpretativa de três obras brasileiras para voz e cena*. 158 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MILANI, Matteo. Trevor Wishart: La Chimica del Suono. Revista Digimag, nº41, fevereiro de 2009 (publicação online). Disponível em: <http://www.digicult.it/it/digimag/issue-041/trevor-wishart-chemistry-of-sound/> Acesso em 06 fev.2017

MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Tradução de Eliane Lisboa. 4ª edição. Porto Alegre: Sulina, 2011.

_____. [2008] *Meu Caminho: Entrevistas com Djénane Kareh Tager*. Tradução de Edgard de Assis Carvalho, Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

MOURA, H.; MARQUES, T. F. A Linguagem como Produto da História: As Teorias de Vico e Rousseau. Work. pap. Linguíst 12(2):1-14. Florianópolis, jul.dez. 2011. Disponível em : <https://periodicos.ufsc.br/index.php/workingpapers/article/viewFile/1984-8420.2011v12n2p1/21341> Acesso em 10.jun.2017

OSMOND-SMITH, David [1991]. *Berio (Oxford Studies of Composers)*. New York:

Oxford University Press, 1992.

QUARANTA, Daniel. *Processos Compositivos como Discurso Poético: o lugar da música no encontro com diferentes meios de expressão*. 2007. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESTAGNO, Enzo. Retrato do Artista Quando Jovem. In: MENEZES, Flo (org.). *Luciano Berio: Legado e Atualidade*. São Paulo: Editora da Unesp Digital, 2015.

RIBEIRO, Lucas Mello. A língua de Rousseau. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rel/v1n1/v1n1a09.pdf> Acesso em 23.jun.2017

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Ensaio sobre a origem das línguas. Tradução: Fulvia M. L. Moretto. 3ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

RUVIARO, Bruno T. Music and language: theories of common origins and related experimental data. Artigo. Dartmouth College/ Electro-Acoustic Music, Hanover, New Hampshire, 2003.

RUVIARO, Bruno; SEGNINI, Rodrigo. Analysis of Electroacoustic Works With Music and Language Intersections. Artigo. Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA) Stanford University. 2005.

SCHAFF, Adam. *Linguagem e Conhecimento*. Tradução Manuel Reis (do texto francês estabelecido por Claire Brendel). Coimbra: Almedina, 1974.304p.

SEIXAS, Cid. A Construção do Real como Papel da Cultura. In: *Léngua & Meia: Revista de Literatura e Diversidade Cultural*. Feira de Santana: UEFS, nº1, 2002, p. 204-223. Disponível em: http://www2.uefs.br/leguaemeia/1/1_204_construcao.pdf Acesso em 25.jun.2017

STEINITZ, Richard. *György Ligeti: Music of the Imagination*. Faber and Faber, Boston: Northeastern University Press, 2003.

TOSIN, Giuliano. Poesia Sonora no Brasil e no Mundo. In: *Intellectus – Revista Acadêmica Digital das Faculdades UNOPEC*, nº2, 2004.

WILLIAMS, Tom. Vox V by Trevor Wishart. The analysis of an electroacoustic tape piece. In: *Journal of Electroacoustic Music*, Vol.7, págs. 6-13. 1993. Disponível em: <http://tw-hear.com/wordpress/wp-content/uploads/voxarticle.pdf> Acesso em 1º fev.2017

WISHART, Trevor [1984]. *On Sonic Art*. A new and revised edition. Simon Emmerson (ed.). Amsterdam: Harwood Academic Publishers GmbH, 1996.

_____. Sound Symbols and Landscapes. In: EMMERSON, Simon (org.) [1986]. *The Language of Electroacoustic Music*. Londres: Palgrave Macmillan, 2003.

_____. *Encounters in the Republic of Heaven*. 63 págs. Edição do autor, 2010. Anexos: 1 CD com o áudio da obra completa.

_____. *Sound Composition*. Edição do autor, 2012. 176 págs. Anexos: partituras de difusão. 2 CD's com exemplos sonoros.

_____. Entrevista realizada pela autora com o compositor, via skype sem registro de imagem. Rio de Janeiro (Brasil) e York (Reino Unido) em 16 de jan. 2017. Áudio (59:42 minutos)

YOUNG, Miriama. *Singing the Body Electric: The Human Voice and Sound Technology*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2015.

PARTITURAS

BERIO, L. *A-Ronne*. Universal Edition: ue 31679, 1975. 01 partitura (69 p.) Para 8 vozes amplificadas.

WISHART, T. *Vox III*. York: University of York Music Press, 1986. ISMN M 57020 102 01 partitura (28 p.) Para 4 vozes amplificadas e tape de sincronização gerado por computador.

ÁUDIO

LEO KUPPER. *Kouros et Korê*. Phonatomes: Jeannette Inchauste/ Logatomes: Jean-Claude Frison. Dur: 23:40. LP Innominé. Studio de Recherches et de Structuration électroniques auditives, Bruxelles, Belgium, 1974-1979. Réalisé avec l'aide du Ministère de la Communauté française, Direction générale des Arts et des Lettres. 1 LP Dur:45:08. Bruxelles: Igloo 007, 1981.

TREVOR WISHART. *Vox Cycle*. Reino Unido (UK): BBC Maida Vale Studios.p.1990. 1CD Dur: ca. 70 min. Virgin Classics 91108.

TREVOR WISHART. *Vox 3*. Solistas: Judith Rees, Daryl Runswick, Meriel Dickinson e Terry Edwards. Dur:16:05. *Vox Cycle*. Reino Unido (UK): BBC Maida Vale Studios.p.1990. 1CD Dur: ca. 70 min. Virgin Classics 91108.

MATERIAL AUDIOVISUAL

A-RONNE DI LUCIANO BERIO MAGGIO MUSICALE FIORENTINO 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Oz0NR3QsuAk> Acesso em: 22.jul.2016. Dur: 30:08. Grupo vocal *L'Homme Armé*, no Festival Maggio Musicale Fiorentino 2013, em maio desse mesmo ano, sob a regência de Fabio Lombardo. Integrantes: Gabriella Cecchi e Monica Benvenuti (sopranos), Giovanni Biswas e Lucca Dellacasa (tenores), Lucia Scianimanico e Patrizia Scivoletto (contraltos), Matteo Bellotto e Gabriele Lombardi (baixos).

LUCIANO BERIO: VISAGE (1961). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8mxGHXCMPcM> Acesso em 11.jul.2015. Dur:

21:11. Obra para voz e tape, sob material vocal improvisado de Cathy Berberian (mezzo-soprano).

APÊNDICES

APÊNDICE A – Entrevista com Leo Kupper

Transcrição – Entrevista com Leo Kupper

Duração Total: 1h 42' 02"

1º dia : Quinta-feira, 16/07/2015

1. Dans quelle dimension votre étude avec Pousseur a influencé votre orientation comme compositeur?

Au début des années 1960, lorsque je suis arrivé à Bruxelles, très pauvre, j'ai rencontré Henri Pousseur, qui m'a abrité chez lui à la maison et qui m'a fait entrer dans le studio Apelac, le premier studio de musique électronique en Belgique qui avait été fondé avec l'Exposition universelle de 1958 et là j'y ai trouvé des machines comme quelques générateurs (sinus, carré, impulsion), les magnétophones Phillips, un filtre de tiers d'octave, mais tout ceci n'avait rien à voir avec la phonétique. Mais par chance, il y avait là aussi un microphone, et c'est lui qui a tout déclenché. Parce que sans le microphone, la musique électrovocale ne serait jamais née. Impossible. Vraiment. Donc avec le microphone pour capter la voix, le magnétophone pour conserver celle-ci et les haut-parleurs pour entendre les résultats, il y avait une possibilité qui apparaissait, mais dont on ne connaissait pas le support futur. Moi en tous cas je ne savais pas ce qui allait se passer. Mais Henri Pousseur connaissait K. Stockhausen, il connaissait P. Boulez, il connaissait Luciano Berio, et Berio est venu plusieurs fois au studio avec Cathy Berberian et alors, je n'étais pas l'ami de Berio parce que c'était Pousseur qui était son ami. Mais j'ai quand même pu être à l'ombre des hommes que j'ai trouvés merveilleux sur le plan de la composition. Ce qui m'a frappé tout de suite c'est que Berio avait donné une copie d' Omaggio a Joyce à Henri Pousseur et plus tard il lui a donné une copie de Visage. Pousseur a reçu aussi une copie de «Kontakte» de Stockhausen, version purement électronique. J'avais aussi pu écouter «Gesang der Jünglinge» oeuvre tout à fait intelligible (en allemand). Nous avions aussi au studio les oeuvres nouvelles de plusieurs autres compositeurs (dont Maderna). Mais à cette époque, ce qui me frappait c'était Omaggio a Joyce parce que c'était déjà extrêmement abstrait avec quelques mots qui surgissaient parfois. Et cette façon dont il a traité le son était

complètement nouvelle. Le second choc a été «Visage» de L. Berio avec Cathy Berberian. J'ai pris exemple tout de suite sur ces deux modèles parce que j'étais encore dans une période réaliste, matérialiste, c'est-à-dire concrète, tandis que Berio était déjà dans un surréalisme et donc plus proche de la réalité de l'homme parce que ceci correspondait aussi à la physique de l'époque qui était devenue elle aussi irréaliste. Cette réalité se dévoilait sur le plan atomique, sur le plan nanoscopique. Cette réalité de surface n'est plus la réalité que nous connaissons aujourd'hui. Elle s'est complexifiée. Dans la musique de Berio, la réalité prend une nouvelle dimension (principalement à cause de la technicité qui s'imisce dans la musique).

Les structures harmoniques, celles du Moyen Âge, de la Renaissance, du Romantisme et du Modernisme, étaient subitement cassées par quelque chose qui était plus proche de la science et non de l'homme ou de la femme vocalisante. Sur le plan de la mentalité des structures et des architectures sonores, quelque chose de neuf se déclenchait. Ce fut vraiment un point de départ. Donc c'est plutôt Berio qui fut ce point de départ. Oui.

2. Depuis quand êtes-vous intéressé aux études de la Phonétique Humaine?

Alors, quand j'étais enfant, à dix ans, j'ai été mis dans un collège. On y a remarqué que j'avais une belle voix d'enfant (voix de garçon, haute, gentille, plutôt féminine comme voix) alors j'ai pu chanter dans un chœur de garçons. Et nous chantions le chant grégorien... etc. Nous étions une dizaine de garçons, qui chantions à Capella et toujours monodique. Nous avons été invités à chanter au Luxembourg, dans la cathédrale. Nous recevions des oranges (c'était juste après la fin de la guerre) et nous nous sentions vraiment choyés comme si nous étions des êtres particuliers de la société. Donc mon contact avec la musique vocale, ce fut dans ce collège que je l'ai expérimenté. J'ai dirigé aussi des chorales d'église. J'avais donc acquis certaines connaissances de la voix. J'avais une éducation vocale sous-jacente, inconsciente, mais une fois arrivé à Bruxelles au studio de Henri Pousseur et que je découvrais Omaggio a Joyce ou Visage, je me suis rendu compte que j'étais complètement retardé. Je me sentais un peu sot, pour dire le mot convenant?. Il fallait prendre une décision ou bien j'acceptais ce Nouveau Monde-là ou je le refusais, parce qu'on avait le choix. Visage, avec cette fantasmagorie, cet irréel, ce surréalisme et cette nouvelle façon de chanter m'a touché (d'ailleurs, j'ai analysé l'oeuvre à fond et j'ai même demandé à Berio si je ne pouvais pas avoir les couches séparées de la composition). Alors, quel était le privilège? C'est que j'avais le studio à

ma disposition le soir, la nuit, etc. J'avais un microphone, le fameux Neumann 87, et il y avait les magnétophones Phillips qui étaient bons et des haut-parleurs de l'époque qui n'étaient pas trop bons. Dans cette voie nouvelle, j'ai commencé à rechercher des interprètes. Je me suis adressé à des étudiants d'abord, car je ne connaissais pas encore d'acteurs et encore moins de chanteurs (d'ailleurs, à cette époque les chanteurs n'avaient aucune considération pour ce genre d'expériences). Donc j'ai commencé avec le plus simple. Petit à petit, j'ai grimpé les échelons. Il ne faut pas croire que les gens du niveau premier n'étaient pas intéressants, pas du tout. Car la première pièce que j'ai faite, *Electro-Poème*, date de ces années soixante. Elle est réalisée avec des étudiants. Un mélange d'étudiants masculins et féminins (étudiants de l'Université, même pas musiciens) de différents âges. Quelques-uns commençaient à étudier le théâtre et allaient devenir des acteurs. Alors je leur apprenais non à parler avec leur langage national (il était défendu de parler une langue nationale) avec une langue inventée sur le champ. J'utilisais le microphone comme un confesseur. En confession, on parle doucement et on dit des choses plus intimes, celles qui sont défendues d'être dites à haute voix. Les étudiants aimaient cela. Ce n'était en aucune manière un travail. Je les ai dirigés dans cette voie nouvelle et c'était vraiment un plaisir pour eux. Donc je n'avais pas à les payer et je n'avais pas à me payer à moi-même non plus, parce que l'économie, vous savez... ça joue un rôle fondamental (et pourtant combien de fois n'a-t-il pas fallu s'en passer). Ainsi j'ai repéré des étudiants du Danemark, des Arabes, des Chinois, un peu de toutes les nationalités parce que j'aimais bien les langues que je ne comprenais pas. Il y avait là un besoin d'abstraction parce que les langues quand on ne les comprend pas on a le plaisir du son et pas de la signification (sémantique). Uniquement la sonorité, mais la sonorité qui appartient à une personne. Par exemple, lorsque vous parlez c'est la sonorité de votre corps, de votre esprit de tout votre être qui résonne. Mais ce qui est important, par exemple, si on écoute un Chinois (je ne comprends pas un mot de chinois et cela dépend de la personne qui parle) la langue est plutôt douce, elle n'est pas agressive, il y a de l'imagination sonore. J'entends dans le son la forme du corps qui parle, j'entends la forme de son esprit. Donc il n'y a pas que les sons, il y a les significations inconscientes, non-sémantiques des êtres qui y sont cachées. Ceci est plus important que le son parce qu'on peut écouter le son pour le son sans cette qualité. En écoutant le son pour sa signification inconsciente et cachée on s'enrichit beaucoup plus. C'est ce qui m'est arrivé quand je suis parti en 1973 en Iran. Je suis arrivé dans une société dont je ne comprenais pas un mot et j'avais un plaisir vraiment quasi extatique à

écouter les sons des gens. Comme un voyant, je me disais en moi: celui-ci, c'est un méchant, cette femme-là est gentille, celle-là est grandiloquente, celui-là est prétentieux. Je découvrais les qualités psychologiques des êtres sans les comprendre (le contenu microscopique des sons parlés). Il me semble que cette compréhension soit un don. Je veux dire que si vous êtes pris par la peur et l'angoisse et si vous n'aimez pas les gens forcément vous n'allez pas vous intéresser ni à leurs sons, ni à ce qu'ils sont. Donc, ici j'étais devant une société où je ne comprenais pas un mot, mais je comprenais tout, comme dit Gérard de Nerval (« Je croyais tout savoir »). J'avais l'impression de comprendre l'âme des gens rien qu'en écoutant les sons abstraits de ceux-ci. Et je me trompais très rarement. Oui, Berio m'a convaincu que l'abstrait était préférable au signifiant. À ce moment, j'ai commencé avec les étudiants à ouvrir la première porte par Electro-Poème. Si on écoute cette pièce aujourd'hui, après cinquante-quatre ans, il y a déjà tout de ce que j'allais découvrir par la suite.

D: Une question en dehors du chronogramme... Est-ce que vous aimez écouter vos oeuvres avec un certain écart de temps?

En général, je n'ai pas beaucoup de plaisir à écouter mes oeuvres, parce que je les considère toujours comme imparfaites. Par exemple, lors du dernier concert à Cologne je voulais faire plaisir aux auditeurs, mais je n'arrivais pas à me faire plaisir à moi-même (la peur des erreurs), parce que l'auditeur est toujours gagnant sur celui qui donne les messages. Celui qui reçoit est plus fort que le celui qui émet.

D: Mais c'est très important de reconnaître que les concepts sont déjà là.

Ils sont tous déjà là. Il s'agit simplement de les développer, parce que dans l' Electro-Poème il y a des vocales, des vocales nouvelles, des formes nouvelles, il y a beaucoup d'impulsions, il y a déjà des bruits phonétiques, il y a des sons nouveaux par inspiration et des inflexions que l'on ne trouve plus aujourd'hui d'ailleurs. Parce que vous savez que dans chaque moment de l'histoire, l'humanité a une expression spécifique qui se perd avec l'évolution. Par exemple, les gens qui parlaient au temps de Pompéi, nous ne pouvons pas savoir comment ils parlaient le latin de l'époque. Et bien, si vous écoutez, par exemple Innominé, vous entendrez des jeunes filles qui ont une façon de parler qu'on n'utilise plus aujourd'hui, même si je choisissais des jeunes en leur disant «faites

comme», ils ne feront pas les mêmes sons, ni les mêmes inflexions. Parce que les inflexions sont très rares, voire uniques, car ils proviennent de la vie, de la peine de la vie, de la souffrance de la vie que chacun endure. Ce qui crée des inflexions particulières. L'important c'est de trouver des générateurs qui possèdent déjà ces inflexions. J'ai découvert quelques filles, parce que les filles, à mon avis, sont plus sensibles que les garçons. Chez les garçons, il y a un précepte d'énergie, de force, de démonstration, tandis que les filles sont plus réceptives à l'inconscient, à tout ce que si passe en dehors de la perception réaliste de la vie (l'intuition). À partir d' Electro-Poème (j'ai choisi le titre Electro-Poème parce qu'à cette époque on avait l'habitude d'appeler tout «électro» : Poème Electronique de Varèse, par exemple.

Il y a une chose à ajouter à propos du système de confession par microphone. Car on peut considérer le microphone un peu comme une amplification de soi. On peut aussi le considérer comme le miroir de soi-même parce qu'on se reflète dans ce miroir. Il peut aussi (pour l'inconscient) devenir, excusez-moi, un objet sexuel. Parce que si on est freudien, les allusions sont fortes. Donc, lorsque les gens étaient devant le microphone, leur nature se dévoilait surtout lorsqu'il s'agissait d'utiliser un langage non sémantique, incompréhensible. Après un certain temps lorsque ces générateurs sonores se sentaient à l'aise et que l'on pouvait les guider dans une voie, ils commençaient à s'exprimer avec plaisir en général (comme les enfants qui désirent parler et expérimenter autant leur organe vocal que leurs capacités d'imitation des grands) parce que c'est un plaisir, ce n'est pas un travail que de s'exprimer.

3. Pendant combien de temps est-ce que vous vous êtes intéressé au sujet de la Musique Phonétique avant de commencer votre recherche pratique avec les chanteurs? (cette question était reformulée parce que Leo avait déjà répondu à une partie avant dans sa première partie de l'interview).

Il y a une autre voie très importante dans cette recherche. Comme j'ai travaillé à la Radio Télévision nationale, j'avais accès à une bibliothèque importante et j'ai donc pu écouter quasi toute la musique folklorique du monde de cette époque. Ce qui impressionnait c'était l'existence (sur disques) de tellement de cultures différentes de la nôtre. Par exemple, notamment les chants des indigènes de l'Amazonie que je pouvais écouter grâce aux ethnologues français qui avaient à cette époque-là déjà fait des enregistrements ethnologiques. Je pouvais écouter le kabuki japonais (qui sont pour les

voix une expérience extrême), le ketjak de Bali (chamanique), les chants plaintifs de l'Iran, les lamentations des chants arabes. J'étais envahi par un Nouveau Monde, par des Nouveaux Mondes qui me dépassaient totalement. Et pour les amalgamer, cela prenait beaucoup de temps, mais à chaque fois cela m'indiquait qu'il y avait un autre monde possible, une autre voie, qu'il n'y a pas que la voie que nous avons choisie. Pendant des millénaires, beaucoup de voies se sont créées (sans oublier toutes celles qui ont été perdues). Il a fallu attendre aussi pour constater que les chants folkloriques du monde atteignaient un niveau de complexité tout de même limité par rapport à la musique dite classique ou la musique savante. Car un des problèmes est : comment accroître la complexité de la musique ? Car pour moi, peu à peu, la complexité est devenue fondamentale dans l'évolution de l'humanité puisque la science évolue vers la complexité, vers l'entropie, vers la richesse et la diversité de l'information. La musique ne peut pas rester dans le simplisme alors que toutes les sciences elles se complexifient. Il faut que la musique développe nos cerveaux. C'est-à-dire, qu'elle accroisse la capacité de perception d'un maximum d'informations modulées dans le temps. Ces musiques folkloriques étaient intéressantes sur le plan de la nouveauté. Les chants des indigènes du Groenland possèdent des techniques de chant particulières. Les filtrages des chanteurs du Tibet... (Leo faz o som). Tout ceci se différenciait fortement de la musique vocale européenne. C'est-à-dire que la musique sérieuse européenne avait protégé sa culture et ignorait toutes ces techniques de chants. Il n'y a pas eu donc que l'influence d' Omaggio a Joyce, il y a eu l'influence des toutes les cultures mondiales folkloriques, depuis le Japon jusqu'au Chili. J'étais avide d'écouter tous ces chants et de les étudier aussi parce qu'il ne faut pas que les écouter et il faut les étudier évidemment (et autant que possible les pratiquer). L'imitation de leurs techniques si nombreuses est très difficile parce que notre organisme vocal s'est figé musculairement et mentalement (par notre langue nationale et notre culture musicale). Les blocages de notre instrument d'expression n'arrivent plus à changer les volumes du pharynx et des cavités buccales et notre cerveau n'arrive plus à imaginer d'autres positions (parce que c'est toujours le mental qui ordonne à l'organe vocal).

4. Quelles sont les particularités de la voix humaine qui vous intéressent?

Toutes. Par exemple, si on écoute l'oeuvre que je suis en train de faire qui s'appelle Logatomie, l'homme vibré, ce n'est plus du chant traditionnel, ni une façon de chanter

jusqu'à ce jour pratiquée. C'est nouveau. Du vocal aux bruits chantés ou parlés, en passant par un florilège d'impulsions (car les impulsions phonémiques sont les plus nombreuses). Donc, l'homme peut produire un Nouveau Monde sonore. Il n'y a pas de limite à la voix humaine dans ses expressions. À la condition qu'on utilise le microphone comme moyen d'expression. Il y a une relation entre la forme du chant traditionnel (l'intensité, la hauteur, l'espace, le timbre) et l'auditoire. Avec le microphone, tout cela change, complètement. Avec le microphone, on capte. (Leo faz o som). Par l'amplification (sans limite, sauf la distorsion), les sons prennent un aspect différent et nouveau. Les sons sont vus agrandis (comme par un télescope). Par exemple, nous pouvons générer de tout petits bruits extrêmement complexes (que nous appelons les microsons) qui amplifiés après le microphone deviennent des sons jamais entendus (les sons microscopiques du corps). Si nous pénétrons de plus en plus dans notre corps, nous parvenons à enregistrer le flux du sang, les vibrations de nos cellules (les nanosons). Ainsi apparaîtra un monde sonore inouï (qui n'a pas encore été entendu), que nous ne connaissons pas pour le moment. Mais il y a un problème. Je vais peut-être le répéter, c'est que quand un homme chante physiquement, socialement devant un auditoire, il fait exister une forme de sociabilité. C'est l'homme qui chante pour l'homme armé (la messe de Jean-Baptiste de Machaut) ? Mais dans cette descente vers l'homme nanosonore apparaît un désert dans lequel nous ne nous reconnaissons plus socialement. C'est un désert sonore. Et ici, on peut dire que c'est l'Homme vibré. Nous n'avons donc plus la même attitude sociale, philosophique, esthétique. Le rapport change totalement entre l'homme et l'homme. C'est-à-dire, que si j'écoute votre intérieur sonore uniquement, je n'ai plus affaire à un chanteur externe comme dans le chant classique. J'obtiens un chanteur interne. Et plus je descends dans cet interne sonore plus vous disparaissent comme personnalité artistique. On est devant la matière neurophysiologique qui vibre, mais ce n'est plus vous, c'est quelqu'un qui est en vous.

5. Quelle est la différence entre travailler avec un acteur et un chanteur? Cette différence existe?

Très forte et grande. Parce qu'un acteur travaille uniquement sur une zone limitée de la modulation de fréquence, n'est-ce pas ? Il n'utilise que la modulation de la voix de base. En occident, les modulations en largeur de cette voix de base, avec l'évolution, se sont peu à peu atténuées, uniformisées (elle a aplati le champ d'expression). Pour ceux qui

encore ont connu les civilisations «agricoles» (comme en Iran dans les années 70), les mélodies des voix même parlées étaient encore assez larges (le parler mélodique). Actuellement, dans l'environnement bruyant (absolument barbare) de nos villes, le champ d'expression parlé pour être compréhensible doit user de nouvelles méthodes d'information verbale. Les Anglo-saxons (surtout les Américains) ont nasalisé les messages (pour les faire passer au-dessus des bruits. En Europe, on tend à uniformiser le parler [c'est-à-dire, à lui enlever toute «mélodisation»].

C'est ainsi que les acteurs [ou même l'homme de la rue] ont peu à peu, rétréci la largeur du chant de modulation. Mais cette simplification, chez un bon acteur, s'est enrichie par une diversité des intonations. Il ne module pas, par exemple... [Leo canta uma nota aguda]. Il n'arrivera jamais à dire «Comment allez-vous?» comme ceci... [Leo fala numa região aguda como um ator da comédie française]. Sauf dans le comique, etc. Un acteur a un champ de modulation étroit, mais ce qui fait sa force c'est qu'il est un artiste qui a appris à enrichir le simple [en utilisant l'intelligible, alors que dans le chant cette intelligibilité est nettement moins compréhensible]. Donc il va produire des modulations riches dans une zone limitée sinon il se répète. Comment allez-vous? Comment allez-vous? Comment allez-vous?... [Leo exemplifica a frase em diversas alturas e entonações]. Il va constamment changer la modulation de base, le fondamental de la voix. Il va aussi moduler fortement les spectres sonores, chose que le chanteur fait moins. D'autre part, l'acteur est très narcissique, beaucoup plus que le chanteur en général.

(D: Vous croyez, vraiment?)

Oui, je crois vraiment. Un acteur, s'il peut parler, ne s'arrête jamais de parler, c'est vraiment quelqu'un de volubile. Mais un chanteur, il faut un peu le pousser tout de même. Je veux dire qu'un chanteur crée une telle énergie physique qu'il influence son cerveau et s'efforce de la sorte à une libération mentale. Écoutez les chanteurs du Radif persan, comme ils s'envolent spirituellement ! (et ceci esquivé le narcissisme). Lorsqu'on exprime l'inintelligible, un acteur a beaucoup plus de facilité qu'un chanteur parce que l'acteur va mélanger tous les phonèmes, toutes les voyelles, il va rythmer ce tout différemment pour se faire remarquer. Un acteur c'est quelqu'un qui se fait remarquer avant tout (sur la scène). Donc un chanteur n'a pas les mêmes réactions, il se fait remarquer dans un ensemble, dans sa prestation esthétique. Un acteur a aussi du

style, mais il a moins de style qu'un chanteur, parce qu'un chanteur a un bagage beaucoup plus large d'expressions. Il a un style beaucoup plus riche, je crois. L'expression abstraite est difficile pour eux parce qu'il n'y a pas d'écriture précise, ils ne sont pas habitués, ils n'ont pas expérimenté ce monde-là et sont même un peu réticents, si vous voulez, parce que dans la musique électroacoustique phonétique vocale on s'élanche dans des voies inconnues.

(D: Pas de standard) Voilà, pas de modèle, pré-fixé...

Un fait paraît évident en occident, c'est que nous ne pratiquons pas le chant analogique comme celui qui a été développé par la musique hindoue par exemple. (Leo canta como na música hindu). Il existe un code de lignes analogiques. Tandis que notre type de chant... (Leo canta), c'est le chant numérique. Le chanteur est par excellence un chanteur numérique. Alors, si on veut lui apprendre le chant analogique, il faudrait qu'il ait la bonne volonté. De plus, il n'aura aucune récompense parce qu'avant qu'il arrive à faire une chose expérimentale de valeur il faudra du temps. Or ce chant analogique, d'abord, nous ne le désirons pas réellement en tant qu'expression personnelle ou sociale, alors que cette voie est riche et belle. Nous n'en éprouvons pas le besoin aussi les techniques du chant se sont focalisées sur les techniques numériques (chants en escaliers). Moi, personnellement j'aimerais rencontrer quelque personne douée pour ce type de chant.

J'ai débuté par des étudiants qui n'étaient ni chanteurs ni acteurs, mais qui étaient encore libres. Les acteurs formés possèdent un bagage d'articulation et d'expression. Néanmoins, un acteur français aura des difficultés à prononcer des sons qui ne sont pas français. Car un langage national est un limitateur. Le bébé, lorsqu'il commence à apprendre une langue, est encore vierge et libre sur le plan des langues. Il peut parler japonais, hindou, arabe, anglais, mais plus âgé, il a imprimé dans l'inconscient un format de langue, des structures dont il pourra encore s'échapper par le don de la musicalité. La musique phonétique inintelligible est fort utile dans ce sens. Une langue nationale imprégnée dans l'inconscient y reste pour la vie.

6. Quand on lit vos écrits sur la Musique Phonétique (MP) nous percevons une certaine préoccupation avec la méthodologie, un désir d'organiser toutes les étapes de travail. Pouvez-vous parler de cette méthode?

Au début, il n'y avait pas de méthode du tout. C'était l'époque glorieuse ! C'est-à-dire qu'on ne savait pas nager, on plongeait dans l'eau et il fallait se débrouiller. Puis, on s'est aperçu très vite tout de même que, dans l'expression abstraite, il y a de bons chemins et il y a de mauvais chemins. Certaines personnes sont préférables à d'autres parce que leur inconscient est à l'abri de la méchanceté, de la brutalité. Car il ne faut pas oublier, que ce qui sort de l'inconscient dépend de la nature du sujet (son élévation spirituelle avant tout) comme du niveau moral, social, philosophique, mystique (sa félicité enregistrée au cours de sa vie). J'ai décrits dans mes livres, tous ces cercles qui classent, par ordre croissant, les mauvais sentiments qui habitent les êtres humains. Comme Zoroastre disait : «La bonne pensée engendre les bons actes» et les bons actes engendrent la bonne société et enfin celle-ci crée les bonnes pensées. C'est un cercle de valorisation humaine. Par conséquent lorsqu'on ouvre la boîte inconsciente de l'homme, on ne doit pas ouvrir cette boîte si elle contient la méchanceté, l'orgueil, la bêtise... Il faut que l'être soit habité par une pyramide de sentiments de valeurs humaines positives.

(D: D'expérimentation)

Voilà ! En ce temps des années soixante régnait un peu la liberté dans le théâtre, la liberté dans la musique, la liberté dans la danse. Cette belle liberté a duré jusqu'en soixante-dix. C'était le bon temps pour libérer les gens inconsciemment et leur faire créer un langage inintelligible.

Mais peu à peu, on s'est rendu compte qu'il n'y avait pas que des sons, il y avait aussi l'ordre des sons. Il fallait ordonner ceux-ci. Au début, les sons paraissaient innombrables presque, tellement il y avait de capacités de génération sonore. Et puis on s'est rendu compte qu'il faudrait classer les sons et avoir une méthode pour les maîtriser. Par exemple, si on veut faire travailler quelqu'un qui a un bon souffle, qui a un souffle puissant et qui arrive à faire une grande variété de bruits comme... (Leo faz o som específico), on va le spécialiser dans un langage de bruits. J'ai créé une composition «Louange d'Orient et de l'Occident» dans laquelle un garçon ne générait que des bruits, un langage uniquement fait de bruits variés (et ceux-ci sont très nombreux). Leur association avec des chants vocaliques traditionnels créait une dualité actuelle. Parce que l'homme est fondamentalement un fabricant, un générateur de bruits (lorsqu'il est vu à travers les microphones). Il fallait spécialiser les gens. Par exemple,

certaines personnes se spécialisent dans la génération des phonèmes, d'autres des voyelles, d'autres des phonatomes, c'est-à-dire des sons qui sont légèrement différents des phonèmes et des voyelles.

(D: Est-ce que vous pouvez expliquer phonatomes et phonèmes, chaque classification?)

Oui, d'accord. Par exemple, on commence par le langage intelligible qui est composé de phonèmes et de voyelles, de syllabes. Nous avons l'alternance binaire 1 et 0.

Le 1 est masculin. Par exemple, le phonème (k). Le 0 est féminin. Par exemple, la voyelle (a). Le phonème (k) est plus fort que la voyelle (a) par son agressivité, par sa forme, par son spectre plus riche, donc /k/ est masculin et /a/ est féminin.

(Leo fala: kalamatichodolovigallaballatisanako) Ceci est une alternance d'une suite d'un et de zéro, donc une articulation type du genre masculin, féminin, alternée comme les vagues de la mer. Le haut de la vague avec l'écume est masculin et le fond de la vague est féminin. Nous avons appris à classer les sons phonétiques un peu comme l'on classe les sons électro-acoustiques. Dans la musique électro-acoustique des années soixante il était facile de classer les sons. Il n'y avait que trois catégories : les sons harmoniques, les impulsions et les bruits. Nous aurons donc d'abord le monde vocalique (harmonique), puis celui des impulsions et enfin celui des bruits (en sachant que la seconde classe est plus riche que la première et que la troisième est plus riche que la seconde). En fait, ce sont déjà trois terrains bien spécifiques. Le monde vocal sera la spécialité des chanteurs parce que leur nature est vocalique et très peu phonémique, car ils effacent beaucoup les phonèmes. La partie impulsionnelle, reviendra à un homme (je dis homme, car les femmes sont moins douées pour générer une variété d'impulsions) ... (Leo faz as impulsões). Les impulsions nombreuses de l'épiglotte et de la luette, une femme éprouve des difficultés pour les produire. Donc nous aurons un spécialiste dans les impulsions tout comme il a un spécialiste des bruits. Les bruits aspirés par le nez, les bruits aspirés par la bouche, les bruits retenus par les lèvres, les dents, la langue, retenus par la luette.

(D: Le son basal?)

Oui, les bruits dans l'ouverture des cordes vocales (par inspiration ou expiration). L'air qui entre dans les poumons engendre une variété importante de bruits. Berio utilisait la nomination internationale de la phonétique, pour produire tel phonème, une telle voyelle.

J'ai classifié l'ensemble des sons générés par l'organe vocal humain en familles musicales. Car si vous projetez l'émission de sons vers le bas, quelle que soit leur famille, tous sans exception deviennent des trains d'impulsions (y compris les vocales)... (Leo emite um /a/ da região média até o som basal). Ils proviennent tous du générateur d'impulsions qui est contrôlé par les cordes vocales et par le système nerveux. Par exemple... (Leo emite um /o/ da região média até o som basal). Un peu comme un générateur de fréquence, je baisse la fréquence et puis on s'aperçoit que le son harmonique n'est pas harmonique, c'est une suite d'impulsions. Ces impulsions subissent de force un filtrage (les cavités organiques du corps) (Leo exemplifica moldando os ressoadores da sua cavidade oral). Vous voyez bien que le son harmonique n'est pas harmonique. C'est un générateur d'impulsions filtrées par le larynx, le pharynx, les cavités buccales, les fosses nasales, etc. Il y a une chose fondamentale dans la musique phonétique c'est que celle-ci provient d'un générateur d'impulsions. Les bruits, si on les abaisse, sont aussi des suites d'impulsions. Tout est impulsif ! Vous pouvez descendre votre voix dans l'impulsif soit par expiration, soit par inspiration... (Leo faz o som). Et vous contrôlez les impulsions, leur beauté comme leurs formes. Ainsi vous travaillez votre voix. C'est comparable à la théorie des grains là aussi à la base se trouve le grain qui est impulsif. (Leo pronuncia as vogais do quadro de seu livro, página 303). Vous voyez comme c'est clair ! Nous avons toujours un générateur suivi par un ensemble de filtres variables... (Leo faz o som). Toutes les vocales ont la même origine, le même générateur, les mêmes filtrages.

(D: C'est ce que vous avez mis dans la carte phonétique vocale?)

Voilà, oui, c'est ça. C'est cela le monde vocal. Si quelqu'un veut travailler le monde vocal, il peut travailler comme l'a fait Stockhausen dans «Stimmung» ... (Leo faz o som). Changer uniquement la couleur, uniquement le timbre, uniquement le filtrage buccal (ce que faisaient déjà les chanteurs de Mongolie)(Leo faz o som). Donc, en fait, une fois qu'on a exploré ce monde vocal et qu'on l'a simplifié pour le dominer et l'amplifier dans ses fonctions on est prêt pour son expression. La connaissance est fondamentale. Non pas pour les étudiants, les acteurs ou les chanteurs, car chez eux c'est l'instinct, c'est l'intuition, c'est la «subscience», mais une science tout de même. Exprimez-vous dans ce domaine-là. Dans le domaine des impulsions, par exemple... (Leo faz o som:/b/, /d/, /g/) avec ou sans les cordes en fonction. (Leo executa). Donc c'est très simple ...(Leo faz o som), que ce soit pour une telle classe de sons ou telle

autre, l'origine de génération reste la même... (Leo faz o som). C'est vraiment merveilleux comme il existe une unité. C'est un peu comme dans la physique de l'atome, on a réussi à analyser ces atomes, la variété des particules élémentaires, puis la variété des quantas, etc. On a mis de l'ordre dans ce mode qui paraissait complexe (et qui l'est encore). Apparemment il ne paraît pas aussi complexe sur le plan théorique du moins, parce que je ne vais pas confondre pratique et théorie. Voilà.

FINAL do 2º video (filmagem do primeiro dia).

Transcrição – Entrevista com Leo Kupper (Sexta-feira, 17/07/2015)

2º dia- último áudio 56'

D: Bonjour Leo. Durant la préparation de cette interview, j'ai lu dans votre dernier livre que la terminologie utilisée est «musique phonémique». Mais vous utilisez aussi la terminologie «musique phonétique».

La phonétique (la phonétique - du grec «phônê» qui signifie la «voix», le «son») est une branche de la linguistique qui étudie les sons utilisés dans la communication verbale) c'est l'art des sons parlés. C'est une science bien spécifique, tandis que la phonémique n'est pas, actuellement, une science. Mais, comme dans nos expressions musicales, nous utilisons les phonèmes dans un sens différent que les grammairiens et les phonéticiens. J'utilise donc, par préférence, le mot phonémique. Il existe aussi cette dualité vocalique-phonémique, parce que le vocalique n'est pas la même chose que le vocal, parce que nous générons des sons vocaliques aussi d'une nouvelle manière. Dans ce cas, nous ne sommes plus tributaire des voyelles de la langue nationale ou internationale. Le mot phonémique exprime mieux la recherche que nous réalisons sur les phonèmes (des phonèmes libérateurs et pas des phonèmes, disons, fécondant une langue nationale). Donc, je préfère utiliser d'abord l'expression vocalique-phonémique pour exprimer ce monde nouveau, puis allophonique et phonatomique pour exprimer les déviations par rapport aux langues nationales et, enfin, pour aboutir au monde logatomique, qui est un monde à part, qui me paraît être le futur, le futur de l'homme parlant.

Pensez-vous qu'une œuvre créée avec une voix spécifique ne peut pas être réalisée par une autre voix?

Non pas du tout ! C'est-à-dire que chaque logatomiste ou chaque phonémiste représente un univers, une personnalité, un monde à découvrir. Je m'explique. Par exemple, nous considérons actuellement (en regard de la science) que la réalité n'est pas compréhensible, car elle est infinie, mais nous utilisons les mots pour leurs utilités pratiques. Par pragmatisme, nous utilisons les mots pour nos besoins essentiels. C'est un langage pratique que la société est obligée d'utiliser et que, par exemple, les animaux ne possèdent pas (du moins, pas aussi développé). Le langage est le propre de l'homme.

Mais pour exprimer cette irréalité qu'est l'infini (c'est-à-dire notre vraie réalité), pour exprimer l'inexprimable (et dans ce cas, les mots perdent leur sémantique), le mot est un peu comme une éraflure de la réalité.

(D: Ah...éraflure, je ne connais pas le mot...)

On gratte la réalité, ce qui fait une éraflure (une entaille superficielle). La réalité des mots peut suffire socialement, mais ne suffit pas philosophiquement, esthétiquement ou culturellement. Par conséquent, nous utilisons les mots d'une façon nouvelle. C'est-à-dire que nous utilisons les mots en abandonnant, si possible l'utilité habituelle de son usage social, pour lui donner une utilité nouvelle qui pour certains êtres sensibles et raffinés est nécessaire. On ne peut pas uniquement vivre de mots intelligibles.

Bon, jusqu'au vingtième siècle on pouvait vivre de mots intelligibles, dans les chants du moyen-âge, du baroque, du romantisme, mais cette intelligibilité a été tellement explorée qu'il s'est créé une redondance et celui qui, certes, s'aventure encore aujourd'hui, dans cette voie peut découvrir des aspects nouveaux, pourquoi pas, et intéressants, mais comme il existe un monde inconnu qui est caché derrière l'intelligibilité, il vaut mieux, en tant que chercheur, en tant qu'homme nouveau, s'intéresser à dévoiler ce nouveau monde, en utilisant des individus comme des fenêtres personnelles qui peuvent ouvrir ce vaste monde qui est en eux. Mon rôle est de guider ceux qui s'expriment en libérant et en élargissant leur imagination.

Je perçois que telle personne est douée pour des sonorités spécifiques, donc j'amplifie cette voie, théoriquement d'abord, pratiquement ensuite, par des exercices et des actions. Ce sont des confessions secrètes entre lui et moi, entre lui, le microphone et moi parce que c'est le microphone qui est le confesseur, n'est-ce pas ?

Un principe basique est le fait que vous êtes lié à la matière universelle, des nanoparticules au macrocosme et d'autre part, la théorie des quanta, avec son ubiquité qui fait qu'un quanta peut se trouver dans deux lieux différents interconnectés. Par exemple, un quanta sur la lune sait ce qu'un quanta identifiant fait sur la terre. C'est tout à fait mystérieux et incompréhensible mais c'est la nouvelle physique. Ce monde cosmique sur lequel notre corps est établi nous lie aussi au cosmos. Il y a l'inconscient qui se crée à partir du corps et de toute la matière que nous recevons par ce corps. Il existe aussi cette macro-structure hautement complexe qu'est notre cerveau et ses structures de neurones, de synapses et d'influx nerveux toujours en activité. Cet inconscient est vaste et nous ne le connaissons pas (sinon il ne serait pas l'inconscient).

Cet inconscient crée des individus comme vous, comme moi, comme n'importe qui et nous ne savons pas quel est le potentiel de cet inconscient sur le plan phonétique je veux dire. Dans une seconde phase cet inconscient resurgit (ou bien nous l'aïdons à resurgir). De l'inconscient profond au subconscient, de celui-ci au préconscient puis ce préconscient devient conscient. Ce conscient a des failles, des trous car nous ne sommes pas conscients en continu. Nous sommes conscients en modulant la conscience (comme une onde, avec des zones positives et négatives) avec des trous, c'est à dire, qu'il existe des moments où nous ne sommes pas conscients alors que nous sommes vivants, Chaque être a des absences de conscience (comment d'ailleurs être conscient de la totalité des informations universelles avec seulement deux yeux, deux oreilles etc.) Alors de cet inconscient naît le conscient. Mais ce conscient lui aussi a des échelles de valeurs et il faut raffermir le conscient en croissant dans ces niveaux, c'est-à-dire qu'il faut devenir très conscient, il faut devenir super-conscient ou encore, théoriquement, il faut devenir conscient de l'absolu (imaginé comme «Dieu»). Bon ceci n'est pas notre rôle. (Leo comenta com ironia/humor).

Bien sûr, avec notre petit conscient d'insecte, nous essayons disons, d'exprimer notre inconscient. Néanmoins, lorsque je prends le cas d' Anna Maria Kieffer (chanteuse brésilienne) avec qui j'ai travaillé longuement, elle était très douée pour libérer son inconscient. Elle avait, d'autre part, un inconscient extrêmement riche à cause de sa longue vie passée au Brésil à une époque culturellement raffinée et intéressante. Elle était aussi très cultivée, par conséquent, elle n'avait aucun problème à libérer, à un tel moment, tel message de l'inconscient sans répétitions. Le vrai inconscient ne se laisse pas répéter. S'il l'était, il ne serait pas le vrai inconscient. Le conscient se laisse répéter, il se boucle, mais peut, de la sorte, devenir maladif. L'inconscient ne se laisse pas répéter parce qu'il est unique, c'est un peu comme un oiseau qui ne répète jamais le même chant (ou le ruisseau qui coule toujours renouvelé).

Cet inconscient, émergeant du cerveau (comme de tout le corps) se projette d'abord dans le lobe frontal sous la forme alphabétique (lorsqu'il s'agit de langage). Il est alors lisible par le conscient de l'individu. C'est comme si l'on projetait une phrase sur un écran et qu'il suffisait de la lire (néanmoins cette projection ne dure guère et laisse la place à une nouvelle phrase et sa mise en mémoire dépend de notre capacité mémorielle). On voit apparaître, par exemple la phrase : "Ah qu'il fait beau aujourd'hui" Nous lisons celle-ci sans l'articuler (en voix silencieuse : pendant cette lecture silencieuse l'organe vocal est articulé en mimétisme) : "Ah qu'il fait beau aujourd'hui"

puis nous décidons de la parler. Donc je vais dire (en voix haute) : “Ah qu'il fait beau aujourd'hui ». Mais lorsque surgit de l'inconscient “Rundalamiacachuti”, je n'ai plus besoin de regarder l'écran parce l'intelligibilité recouvre tout sens possible (donc toute attitude sociale critiquable, par nous-mêmes ou par et envers les autres qui nous entendraient). Ainsi je peux passer directement de l'inconscient au vocal articulé (sans passer par des filtres de lecture ou moraux). C'est là que réside un peu ce génie, c'est ce don qu'ont certaines personnes de projeter directement, de l'inconscient vers le conscient articulé, le contenu provenant de l'inconnu du mental. Ce langage, n'ayant pas la nécessité de ralentir sa course vers l'extérieur par toutes sortes de filtrages, est plus rapide et plus sincère, plus juste. Voilà je l'ai bien expliqué, c'est très clair !

(D: Et comment...depuis quand est-ce que vous développez toutes ces méthodes, tout ce savoir, ces concepts de... L: Diz em português. D: Trazer o inconsciente, acessar... 'accéder' à l'inconscient?)

Je dois dire que, dans ma vie infantine, j'étais peu doué et peu instruit dans cette voie. Mais lorsque j'ai rencontré la musique, par exemple, de Luciano Berio, j'étais frappé par une nouvelle dimension de la vie. Dans mon existence, le solitaire et la solitude ont laissé beaucoup de place à l'auto-analyse. Le social a d'autres préoccupations. La solitude donc est fondamentale pour découvrir «qui on est» et «qui on n'est pas» parce que nous savons pas qui réellement habite en nous. Cet intérêt pour tous ces phénomènes liés au langage, au langage abstrait pose des questions fondamentales. Comment notre corps fabrique l'inconscient, comment il le stocke et comment il le libère. Pour s'approcher davantage de cette discipline, il faudrait faire des études approfondies de médecine ou de neurologie. Si j'entends un bruit environnant celui-ci pénètre par les oreilles et s'inscrit dans l'inconscient d'abord (ou il peut se stocker toute la vie ou s'atténuer que lentement avant de disparaître de la mémoire). Le cerveau ensuite analyse ce bruit et le reconstitue à la conscience. Cet ensemble va déclencher une stimulation neurologique qui ou bien apparaît sur l'écran de la conscience ou pas (tout dépend de l'intensité d'impression des neurones et de l'historique de la personne). Il peut naître une parole déclenchée par ce bruit : «tiens un son» ! Dans notre cerveau il y a des milliards des cellules, de neurones, de synapses, de structures et d'architectures et d'influx nerveux en activité et c'est plus compliqué qu'une galaxie, c'est même plus compliqué qu'une somme de galaxies. Donc, dans ce foisonnement neurologique, il se

passer des choses à une vitesse absolument folle. C'est très complexe non pas seulement sur le plan vertical, mais aussi sur le plan horizontal, dans le plan polyphonique ou multi vocal ou multi phonémique de la sorte qu'on ne sait jamais ce qui va sortir de l'inconscient. Il existe aussi des personnes qui jouent un faux jeu, c'est à dire qu'ils font semblant que c'est leur inconscient qui apparaît alors que c'est très pré-enregistré. Et puis, il y a ceux qui s'expriment sincèrement parce que dans cette méthode il y a bien deux hypothèses : l'une n'est pas sincère, l'autre est sincère (par sincérité, je veux dire que l'inconscient s'accouche sans intervention pré-déterminée par le sujet).

Par exemple, Anna Maria était extrêmement sincère, parce qu'elle a accepté que cette méthode convenait à sa nature et qu'il n'était pas nécessaire de jouer un faux jeu (tricher en quelque sorte) parce que dans l'expression de son inconscient tricher n'a pas de sens. Comme elle avait gardé le monde rêvé de son enfance, d'une vie brésilienne complexe de musicienne, elle était suffisamment chargée sur le plan de l'inconscient. Parce qu'au Brésil existe un mélange multiculturel complexe et que la nature environnante est restée comme un cocon tropical. Vous vivez plus naturellement que les européens qui sont toujours un peu hyper-organisés, c'est ce qu'on appelle le rationalisme occidental (René Descartes).

Il est donc, me semble-t-il, plus facile pour vous que pour nous, en quelque sorte, d'exprimer un inconscient varié. Et je dois dire que chez Anna Maria Kieffer, j'étais parfois abasourdi par ce qui sortait d'elle sans qu'elle le veuille (un chaman des temps modernes). Sans aucune difficulté elle exprimait des choses parfois totalement folles, inouïes. Dans cette méthode d'expression, il faut découvrir la personne qui a des capacités corporelles (parce que l'expression phonémique et vocalique provient de tout le corps et pas seulement de la bouche uniquement). C'est l'ensemble de celui-ci travers le cerveau et l'organe d'expression, qui délivre un terrain d'expression fertile. Il existe ceux qu'on doit à peine entraîner, c'est à dire les acteurs, par exemple, qui ont déjà la voix travaillée. Ils possèdent le métier. Ils connaissent toutes les articulations. Mais beaucoup d'acteurs sont bloqués par le style de leur parlé, par leur théâtre personnel disons. Lorsqu'un acteur possède l'expérience du sonore pour être encore libre, ouvert, on peut le guider : "Vous avez la technologie du corps vibrant choisissons une voie d'expression". Par exemple, Jean Claude Frison (acteur belge), dans la nouvelle œuvre «Logatomie» que j'ai commencée est un fleuve de sonorités. Ce qui est intéressant dans cette voie de recherches est de constater qu'à travers les chemins déjà exploités il en apparaît constamment de nouveaux à la condition que l'esprit pousse la technique

vocale (et surtout le mental) dans une direction nouvelle. Mais c'est difficile de découvrir celles-ci, si l'effort d'imagination n'a pas lieu (et comment l'imagination peut-elle s'ouvrir s'il n'existe pas une expérience réelle de vie nouvelle ?). C'est un peu comme chercher de l'or, il faut remuer beaucoup de terre avant de trouver un petit éventuel trésor. J'ai étudié la musique phonémique et vocalique depuis 1962, à peu près depuis l'Électro-poème et je parcours un chemin qui progresse lentement parce qu'il n'est pas facile d'ouvrir un chemin encore vierge. Il y a deux méthodes fondamentales pour ouvrir des brèches dans le sonore : la méthode pratique (l'exercice journalier, les aventures de la vie) et la méthode théorique (connaissances phonétiques, organiques et combinatoires). Avec l'oeuvre Logatomie : L'Homme Vibré, vibré de tout son corps, et bien, apparaissent de nouvelles voies qui vont aider les futurs compositeurs de musique vocale, à poursuivre, à développer, à enrichir ces diverses voies ouvertes.

(D: C'est très... L: clair... D: magnifique aussi! Et depuis quand est-ce que vous travaillez avec Jean-Claude?)

Lorsque je travaillais au studio Apelac (le premier studio de musique électronique de Belgique fondé en 1958), vers 1960, avec Henri Pousseur, un jour est arrivé un jeune professeur de français qui s'était pris de passion pour les "happenings". A cette époque les happenings (avec un désir de révolte) voulaient créer une nouvelle culture, ils étaient anti-tout en quelque sorte et ils croyaient qu'ils allaient faire naître une nouvelle culture, une nouvelle civilisation. Mais beaucoup de révoltés se sont trompés parce qu'en 1968, lors de la révolte estudiantine, certains ont cru que c'était la libération totale (l'anarchie) et bien des artistes ont perdu leur travail dans cette société. Il a donc amené Jean-Claude Frison au studio. Celui-ci était un jeune homme de dix-neuf ans qui avait quelques années d'études du théâtre. Il était passionné par Antonin Artaud (poète français) qui était un modèle du surréel. C'est à ce moment que nous avons commencé à casser les poèmes d'Antonin Artaud. Dans ce poème d'Artaud qui est sur disque, «L'enclume des forces», on entend le récit du poème (Leo faz os sons) tout à fait cassé. Il explose en morceaux parce le poème justement parle de feu, de destruction hallucinatoire...

(D: Très inspirateur...L: Oui, oui)

Mais c'est l'ordinateur que détruit les sons, pas moi, c'est la machine. Le récit de Jean-Claude entre dans la machine et c'est la machine qui fait le brouillage. C'est à ce moment-là que j'ai découvert que cet artiste est doué. De plus il est extrêmement musicien, parce que son père était déjà musicien. Il s'est constitué une discothèque absolument de grande valeur, car il écoute la musique de qualité. Anna Maria Kieffer était cultivée sur le plan de la musique latino-américaine, de plus elle connaissait la musique européenne. Elle n'était ni en retard ni dans l'inconnu, mais en avance sur l'époque. Et lorsque l'on trouve des êtres de cette qualité c'est un petit miracle, c'est une chance dans la vie. J'ai aussi découvert lorsque je suis parti en Iran, le grand musicien Hossein Malek qui était un être tout à fait unique, un être que l'on découvre seulement une fois par siècle.

8. Dans quelle mesure une idée, une conception d'oeuvre dans le domaine de la MP est applicable à une autre voix? (D: vous avez dit que non. L: Oui.) C'est à dire la voix d'un autre chanteur avec d'autres qualités de l'appareil phonateur. ! (D: Vraiment? Une autre voix a d'autres qualités. L: C'est un autre monde. Il n'y a pas de relation.

Par exemple, lorsque nous utilisons une partition et employons un chanteur, chaque chanteur choisi peut chanter la partition avec un type de respiration, de rythmes, de vocales et de phonèmes, de couleurs et de formes qui lui sont propres. Chacun a sa façon de prononcer les phonèmes même chez les chanteurs. Le traitement buccal, pharyngal et laryngal est spécifique. Même s'il arrive que deux chanteurs soient proches. Quand on chante du Rameau, on entend que c'est du Rameau avec la spécificité de l'organe du chanteur. Mais quand on a affaire à un logatomiste (en général, il n'y a pas de partition car il est difficile de décrire les logatomes par des signes) tout est strictement personnalisé. Comme il y a création unique, la comparaison ne se fait pas. Remarquons que les chanteurs chantent d'une manière « acoustique » (dans une salle, avec un public, à une certaine distance de celui-ci et avec une réverbération colorante). Nous écoutons donc une personnalité avec son habillement et ses manières. Mais pour un logatomiste (qui est dans un studio « anéchoïque presque) le microphone est près de la bouche. Nous entendons quelqu'un de très près et souvent même en lui (micro-sons). Cette différence avec celle du chanteur de salle fait qu'il devient beaucoup plus personnalisé, il est bien plus individualisé dans l'approche de son corps.

D: Vous parlez des partitions. Il n'y a pas une partition vocale pour ce travail. Il y a des esquisses, il y a des dessins, des plans d'aménagement, programmation d'un type de partition vocale pour ces œuvres?

Le problème de la partition est réellement un gros problème. C'est un livre qu'il faudrait écrire pour circonscrire celui-ci.

Si vous possédez une écriture précise, celle-ci a tendance à se bloquer à cause du principe de l'écriture elle-même, elle devient une petite prison, vous devenez l'esclave de votre écriture. J'ai remarqué que lorsqu'on joue du piano, on a vite la tendance de jouer la même chose, on suit les mêmes chemins. C'est comme pour les promenades dans la nature, nous suivons souvent, dans le même parc, le même chemin. Et lorsqu'on écrit une partition, il y a le danger qu'on soit prisonnier de la partition.

L'écriture des partitions concerne les musiques vocaliques phonémiques et surtout logatomiques. L'ordinateur donne déjà un aperçu assez fidèle de la partition temporelle dévoilant les formes d'ondes des dynamiques. On peut zoomer, jusqu'au sample (échantillon) et lire ainsi le contenu des signaux rien qu'à l'image. On peut réaliser des sonagrammes. On peut faire des analyses spectrales. De toutes ces possibilités physiques nous pourrions déjà avoir une partition visuelle plus ou moins fidèle des sonorités (en temps, intensité, fréquence et espace). Par exemple, lorsque nous exprimons un son inconscient c'est suffisamment compliqué sur le plan sonore pour qu'on ne puisse le décrire avec les écritures traditionnelles.

Donc l'ordinateur reproduit en quelque sorte assez bien ce qu'il enregistre : nous pouvons voir le son harmonique, le son impulsionnel et le bruit.

Le second avantage du digital est sa conservation. Il est préférable de conserver les messages, même les matériaux, sur un système digital. Il existe maintenant sur le marché des clés USB qui conservent les signaux digitaux assez longtemps (jusqu'à cent ans pour certaines) car c'est fort important. Vous savez que tout ce qui est digital s'atténue et disparaît assez rapidement comme information, si les messages ne sont pas copiés et recopiés. Les choses précieuses, il faut absolument les sauver, sinon sa mémoire est effacée et tout ce travail est perdu. Donc, si le message est sauvé et si la société décide plus tard que l'œuvre intéresse les sociétés du futur, il y a des musicologues qui se préoccuperont, après cent ans ou davantage, de sauver les œuvres (avec ou sans les matériaux qui sont à leur origine). Donc, on aura une partition sans un

avoir une (traditionnellement), puisque le digital est, à sa manière une partition (il est même probable que l'image du son deviendra une partition, une partition fort précise). Mai si vous voulez ajouter une partition (sous forme schématique par exemple, ou autre) vous ne pourrez toutefois pas reconstituer les oeuvres à partir de ces données. Parce que reconstituer ne fut qu'un tout petit logatome (Leo faz o som). Écrivez-moi cela!

Bon, vous voyez que ce n'est pas possible parce que la couleur, le rythme, la forme de l'impulsion, ne peut être décrite que « physiquement ou scientifiquement ». Donc, il vaut mieux avoir des instruments digitaux de conservation qui, par ce fait même, deviennent des partitions. Car qu'est-ce qu'une partition pour un chanteur ? C'est un message sonore déposé par écrit par un compositeur : une partition qui, dans sa réalité physique, ne sera pas chantée. Parce qu'on ne chante pas la partition, on chante ses symboles.

(D: À chaque fois une autre chose)

Oui, parce qu'on ne chante pas la partition car celle-ci est symboliquement ouverte à l'interprétation. Le chanteur a la liberté de concevoir, à partir d'une écriture de symboles (dont la signification est la conséquence d'une alliance entre l'écrivain et l'interprète) une musique recréée physiquement et qui est très différente de la partition.

Comme le paramètre de la hauteur était le paramètre unique et principal pendant trois ou quatre mille ans, on a réussi, peu à peu à écrire des échelles de hauteurs sur 7 tons, puis progressivement sur 12 tons. Au moyen-âge cela paraissait très complexe, mais actuellement, à côté des notations physiques du son, cela paraît fort simple. Après l'écriture des hauteurs et de la durée, on a ajouté celle des intensités (mais en bien plus simple), la couleur n'étant pas encore décrite convenablement aujourd'hui.

Nous avons ainsi déjà une partition fidèle à la mentalité de l'écrivain, parce que le compositeur c'est un écrivain dans ce cas là. Des compositeurs comme Bach, écrivaient la musique comme on écrit une lettre. C'est la même procédé d'écriture. Ils étaient tellement entraînés qu'ils entendaient ce qu'ils écrivaient.

Mais aujourd'hui, comment voulez-vous écrire ceci (Leo faz sons ruidosos e irregulares). Ce n'est pas possible, hum? Car on ne peut pas prévoir, dans cette expression logatomique ce qui va apparaître. C'est toujours un miracle.! Il y a toujours des surprises ! S'il n'y a pas ces surprises c'est désolant ! (Leo solta uma risada)

(D: Êtes-vous un logatomiste aussi comme Jean-Claude?)

Non! Le problème est le suivant : on ne peut pas apprendre à quelqu'un ce que l'on n'a pas appris soi-même, n'est-ce pas? De préférence mieux que celui à qui vous l'apprenez ! Donc, lorsque j'ai rencontré les étudiants dans les années soixante et les acteurs, je me suis dit : Holà-là! Kupper, attention, tu dois être plus intelligent, tu dois savoir plus qu'eux, sinon tu ne peux pas travailler avec eux. J'ai ainsi commencé à essayer moi-même à faire ce que je les entendais faire et je m'exerçais tous les jours, je chantais tous les jours, je faisais des expériences tous les jours et, petit à petit, par exemple, j'ai réussi à faire tous les logatomes. Néanmoins je ne le fais pas en tant qu'interprète, je le fais comme celui qui connaît. Quand je dis que: « Faites les sons avec l'épiglotte ou la lnette » je sais très bien comment cela va sonner. Je vous ferai entendre un exemple, si vous voulez.

(D: Ah, merci. L: Voilà. D: S'il vous plaît) de **29:14** a **30: 46**, Trecho de L'Homme Vibré por Jean-Claude Frisson. Ceci est une façon de parler tout à fait différente mais naturelle. (D: Tout naturel et sans traitement/processamento do som) Sans traitement, cela s'entend, d'ailleurs. Quand il y a un processus, la technicité se perçoit immédiatement.

9. Quand vous avez conçu ce chemin pour la création vocale avez-vous imaginé ces voix dans un contexte du XXIe siècle?

Non, pas du tout. Sur le plan, par exemple du temps, j'ai écrit un article dans mes livres (« Aventures sonores et musicales ») sur le temps. Au paravent, la musique était l'art du temps, elle mesurait ce temps, d'ailleurs, en général, périodiquement. Par le choix des mesures à deux, trois, quatre... ou davantage de temps. Par ce fait, on mesurait un temps cyclique qui engendrait un temps lui aussi cyclique : « oui, ça y est le temps est-là, il y a un avant, il y a un maintenant et il y a un après ». On fabriquait une trilogie temporelle. Or, maintenant, par exemple, conséquence des découvertes parallèles de la science sur le temps, le but de la musique c'est de casser le temps. C'est à dire que on ne doit pas créer du temps. Un compositeur traditionnel crée du temps. Voilà. !(Leo rit). Evidemment, casser le temps est très difficile, un peu comme casser les atomes

(fission). Comment peut-on casser le temps? Eh bien, on doit d'abord casser le passé, on doit aussi casser le futur et puis il reste le présent qui est très résistant. On n'arrive que difficilement à le « fissionner », le casser en morceaux. Ce présent, de plus, module constamment, c'est à dire que chaque fois qu'il module il recrée du passé, il recrée du futur. Il ne crée pas du présent parce que nous ne sommes presque jamais dans le présent. Avec la musique, il est préférable de ne pas créer une périodicité car celle-ci va créer du temps (puisque l'on sait ce qui va se passer et ce qui s'est passé). On doit donc créer une espèce de temps asymétrique, toujours cassé, toujours erratique et entropique voire chaotique. Mais pour sa destruction il faut faire naître un paramètre particulier quelque chose qui fait apparaître le présent réel (physique). Donc il faut enlever du présent son passé, son futur et à la fin son présent. Parce que si nous pensons à ce présent nous nous éjectons de celui-ci. Vous voyez ? Dans la musique logatomique ces phénomènes existent, c'est à dire que le temps y est moins mesuré. Et je me souviens, par exemple, d'un Festival à Curitiba (au Brésil) où j'ai joué le Santur qui est un instrument persan. J'ai joué extrêmement vite et d'une manière aléatoire. C'étaient des sons comme des grains, très aigus qui bombardaient la tête des auditeurs et la mienne. Et à un moment donné, le temps s'est arrêté. Le passé avait disparu et le futur et le présent. Cela a duré peut-être dix minutes. Mais cela a existé (pour les auditeurs qui ont confirmé cette sensation). Ce qui signifie qu'avec la musique on peut casser le temps. Si on y arrive, même momentanément, c'est vraiment une réussite dans la musique actuelle. J'empêche les auditeurs de créer du passé et j'empêche ceux-ci de créer du futur en coupant toute aspiration à autre chose que la chose qui existe, telle quelle. Puis je les bombarde avec des sons arythmiques pour les obliger à casser le présent. À ce moment-là vous créez un état de libération extrêmement sain pour tous les êtres, parce que l'homme de notre société est justement bloqué dans le temps à cause de toutes les horloges qui, partout dans le monde, déterminent un temps, celui du travail, de l'économie, par des rythmes périodiques (voitures, trains, avions, métro, toute ces musiques périodiques commerciales, la musique industrielle qui crée du temps) et c'est un temps monotone, c'est un temps d'ennuis, un temps de souffrance.

10. Quels sont les compositeurs qui ont écrit pour la voix humaine dans ce contexte de dé-construction du texte verbal qui vous plaisent ?

J'aime beaucoup tout ce qu'on ne comprend pas, par exemple, les expériences vocales des hindous, parce qu'ils ont une gymnastique vocale extrêmement complexe (leurs chants « analogiques », en glissés de fréquence). Cette technique des glissés de fréquence en analogique est difficile à développer en occident à cause de leur esprit carré et super-logique. Et proposer à un chanteur d'étudier ces techniques de chant n'est guère à son avantage, car il ne pourra pas trouver de débouchés artistiques.. Et puis après, bon, j'aime aussi les recherches phonétiques du Moyen Âge (car c'est une période expérimentale aussi), de la Renaissance parce que finalement les compositeurs, bien qu'ils soient prisonniers des hauteurs, travaillent la voix d'une façon originale comme Clément Janequin (dans le chant des oyseaulx, par exemple), ou Guillaume Machaut avec le hoquet. Il existe des milliers de compositeurs qui ont fait des recherches vocales si, en plus, on y ajoute les recherches dans le domaine de la poésie sonore. Je porte une attention spéciale à tous les chants religieux orthodoxes slaves pour leur grande beauté, leur profondeur spirituelle et l'harmonie des voix. Lors de ma visite à Moscou, j'ai pu constater combien, malgré la froideur climatique de ces pays, il existe une chaleur humaine dans ces chants qui est étonnante. Mes recherches vocales partent parfois de leurs chants. Certes, il existe des centaines de compositeurs actuels qui expérimentent le terrain vocal par des traitements de tout genre jusqu'à la disparition totale de l'original (car, entretemps, la technologie des plugs-in a apporté des possibilités infinies de transformation de tout signal humain.

Toutefois le modèle d'initiation pour moi fut Berio avec Cathy Berberian qui était un grand modèle. L'apparition des logiciels a permis de créer des voix artificielles ou synthétiques (déjà depuis les années 70). C'est intéressant, mais c'est moins humain. Lorsque la voix humaine, par la technologie, s'éloigne de l'humain pour devenir des machines parlantes, des robots et que se perd ainsi, peu à peu, un aspect de l'homme que nous sommes, de chair et d'os, certes je m'y intéresse, mais je sens que l'homme véritable est à privilégier. J'ai aussi des programmes nombreux pour déformer la voix, mais en général, je ne les utilise que quand ils sont en parallèle à la voix originale, pour qu'on puisse voir la différence entre l'original et le travaillé (l'un ouvrant une voie plus large à notre monde vocal devenu plus étroit). Par exemple, dans « Paroles sur Lèvres et Paroles sur Langue », il y a tout un côté disons « religieux », sacré, qui est accompagné par des déformations techniques qui ajoutent une dimension plus mystérieuse aux originaux (l'ancien redevient nouveau par la technologie). En général, j'aime tous qui est vocal.

(D: Est-ce que vous pouvez dire peut-être... que Cathy Berberian peut être une logatomiste, si elle aurait étudié avec vous?)

Ah oui... peut-être ? Pas avec moi : parce que je ne veux pas du tout prétendre être un maître dans ce sens. Si l'on commençait jeune (parce qu'en général, on ne commence jamais jeune à étudier cette voie là). C'est lorsqu'ils ont acquis un certain bagage culturel, qu'ils s'intéressent, petit à petit, à la voie des logatomes comme ces étudiants qui étaient encore libres d'esprit et curieux. Mais si on commençait, comme pour la musique, très jeune, on aurait affaire à des musiciens fort différents avec un langage nouveau qui serait d'ailleurs pour la majorité des auditeurs incompréhensible parce que c'est un langage tellement particulier. Je reviens à mon point départ: qu'est-ce que l'on veut dire avec la voix ? C'est ça le problème ! Qu'est-ce que vous voulez dire avec votre voix ? On peut faire des concerts pour gagner de l'argent, on peut faire des concerts pour des raisons esthétiques, mais en réalité quand la voix fonctionne dans sa totale réalité, elle n'a pas que ces buts-là. Elle fait fi de l'époque dans laquelle nous sommes, elle ne s'intéresse pas de savoir dans quelle société nous sommes. Elle est en relation avec quelque chose de puissant qui nous lie au tout. Et à un moment on désire l'exprimer, le dévoiler, puisque la majorité du temps ce « trésor » est opprimé, castré en nous-mêmes.

(D: Ancestral? L: Oui, ancestral mais aussi futur, je veux dire)

Et par conséquent, nous sommes alors ce que vraiment nous sommes à ce moment-ci. L'homme a toujours été fondamental. Je suis toujours passionné par l'être humain dans sa connaissance profonde et dans la recherche de solutions réelles afin de résoudre le dilemme humain de sa naissance, de sa vie et de sa mort, car ses capacités sont infinies.

11. Qu'est-ce que vous pensez sur les nouveaux chemins de la voix contemporaine?

Je sais que vous avez beaucoup répondu sur ce thème mais s'il y a quelque chose à dire de nouveau...

Bon, pour l'instant nous sommes trop près pour savoir où nous allons. On est trop intégré au présent pour donner un jugement. Je crois que le musicologue arrive toujours un demi-siècle après les compositeurs et les interprètes. Nous n'avons donc pas une vue

panoramique de la création musicale. Nous ne savons pas ce que les chinois sont en train d'expérimenter avec la voix, ni ce que les brésiliens sont en train de faire comme recherche avec les voix, ni ce que les russes font avec les voix, pourtant leurs voix absolument incroyables.

(D: Les graves...)

Les graves sont inouïs, exceptionnelles. Ils possèdent une culture vocale traditionnelle parce que, justement, dans la musique orthodoxe, ne peuvent être utilisé que des voix humaines. On n'acceptait aucun instrument dans les offices. Donc, ils ont été obligés de faire de recherches, particulièrement sur les voix pour développer ce domaine, sinon ils se seraient bloqués dans la redondance, dans la monotonie, avec une culture vocale à l'arrêt. Ils ont eu beaucoup de problèmes pour ne développer que la voix. Imaginez une culture que décide de ne prendre que le bout des lèvres comme expression vocale (Leo faz como seria o som). Il faudrait beaucoup d'imagination pour la développer, hum? Et c'est pareil pour la culture russe. Et ils ont développé des voix dans un certain sens que personne n'a développé évidemment. Donc, il me semble, qu'il faut attendre un peu pour avoir une vision panoramique internationale. Il faudrait des musicologues qui, dans le futur, analysent méthodiquement et avec rationalité par comparaisons, par classements, toutes les recherches qui ont été réalisées disons, à partir des années révolutionnaires (après la guerre) et qui éclaircissent l'évolution des recherches vocales dans le futur. Ce qui est certain c'est que nous ne savons pas délimiter le champ possible du vocal, car la voix n'est pas limitée par nos pensées ou nos sociétés passagères. Il apparaît constamment des voix nouvelles qu'on ne peut pas imaginer (l'évolution des voix dans leurs environnements sociaux et physiques changeants crée des situations corporelles nouvelles et celles-ci des états psychiques et mentaux nouveaux qui s'exprimeront à travers un organe vocal nouveau). Le milieu physique crée les colorations vocales et les façons d'articuler celles-ci. La voix est fixement liée à la géographie des lieux, à la pesanteur, à l'oxygène que l'on respire, à l'histoire vécue, à son environnement changeant.

Si vous voyagiez à la vitesse de la lumière ou dans un trou noir à quoi ressemblerait votre voix. Quelles sortes de voix entendrez vous si ce n'est plus l'oxygène qui porterait le son (sur d'autres planètes, par exemple) ? On ne peut pas imaginer à quoi ça ressemble. Donc il y a dans cet univers des voix que nous ne connaissons pas. Et il y a

encore dans ce micro univers que nous sommes des voie que nous ne connaissons pas. Des voies, c'est à dire, des cheminements qui préfigurent des voix. Voilà.

(D: Sur l'auditeur, la capacité d'absorber ces mondes, ces vocalités, ces nouveautés? Qu'est-ce que vous pensez de l'auditeur, du public...)

Ceci est réellement un grave problème. Prenons un exemple: au dix-septième siècle on ne mélangeait pas les aristocrates et les peuple. Ceux-ci avaient leur culture aristocratique. Louis XIV avait son théâtre, sa salle des concert et sa chapelle avait ses instruments, son orchestre, son ballet. C'était un art privé. Je voudrais toutefois mettre en évidence qu'à cet époque ce ne furent pas la noblesse qui fabriquait les oeuvres d'art. Ils utilisaient l'argent de toute la nation pour réaliser leurs commandes à des artistes non aristocratiques (dans la majorité des cas). Les maîtres de la beauté ce ne furent pas eux les aristocrates. Ils se contentaient du pouvoir politique. Moi, je suis né « prolétarien », je veux dire je suis né pauvre, inculte dans une famille de paysans, et j'ai dû travailler pour sortir de l'état pénible dans lequel j'étais né. Il faut se libérer, par le savoir, des couches premières pour participer à l'ascension sociale. Cette ascension change de culture. L'expression artistique va se complexifier. Il faut donc que le cerveau se complexifie, lui-aussi. En général, après un certain temps d'évolution vous êtes synchrone avec un type (ou plusieurs) de cultures). Si vous avez atteint un état culturel hautement complexe celui-ci vous permettra de juger (de comprendre aussi) tout type de langage situé à un niveau subalterne.

Par contre, celui qui demeure fixé au bas des niveaux, ne pourra pas déchiffrer les messages supérieurs. Il jugera donc les expressions plus complexes (ou plus raffinées) comme ne convenant pas à son cerveau, comme étant trop complexe pour celui-ci. Il rejettera tous ces messages comme inintéressants, ne le concernant pas ou plus. Il y a désynchronisation culturelle. C'est cette multitude de désynchronisations qui caractérise notre époque. La musique juste à un mauvais moment, dans un mauvais milieu, à une mauvaise classe sociale, à une mauvaise heure, tout cela crée des blessures permanentes sur le plan artistique. Les uns blessant les autres par la rencontre de cultures non adaptées. Les classes sociales se sont totalement mixées sur le plan culturel.

Et dans cette voie, des artistes (de quelque niveau social) profitent, sur le plan économique, pour s'installer dans une couche sociale mineure laquelle accepte une musique « archaïque » (perçue et payée : il faut survivre !). C'est ce qui nous vaut une

société de musiques périodiques (parfois brutales pour l'ouïe : le nombre des mal-entendants est en croissance permanente). Si les fascistes hallucinaient les peuples, ce n'était pas avec un clavecin.

(Leo exemplifica: boom, boom, boom, boom).

Quelles que soient les booms, il en existe des centaines de milliers! «Et ce message là est compris.» Par exemple, un jour j'ai fait un concert. Je jouais l'oeuvre Parole sur Lèvres. Je possédais deux versions et par erreur j'ai programmé la version simple. Après le concert on m'a dit : "Ah ! j'ai beaucoup aimé cette pièce !" Je désire mettre en évidence que si vous composez trop compliqué vous filtrez le public. C'est automatique. Par exemple, la musique de Boulez est sophistiquée (elle est savante). Le filtrage devient tellement fort que seulement une «élite» est capable d'apprécier cette musique. Cette musique est en grande partie intellectuelle, mathématique, écrite au moyen de formules mathématiques avec un encadrement secret.

Mais revenons au problème des niveaux artistiques.

La musique électronique considérée comme une musique sérieuse, hautement technique (au langage secret) tend à être la continuité de la musique romantique et de la musique moderne dans sa complexité orchestrale. Elle penche parfois aussi du côté de la musique industrielle, commerciale. Quant à la musique électro-vocale elle est encore plus difficile à déchiffrer (étant abstraite).

Pour créer ces musiques il faut un temps incroyable, un travail gigantesque ! (et qui dit temps-travail dit aussi argent et énergie). Vous devez entrer dans chaque particule du son, imaginez-vous? Si vous entrez même ne fût-ce que dans les milli-secondes : combien il y a de milli-secondes en une demi-heure?

Par cette quantité (des millions) vous vous créez un travail titanesque (qui ne sera jamais rétribué exactement). Or, le musicien industriel n' a pas le temps, s'il doit gagner sa vie, de sensibiliser les sons un à un. Ces musiques sont donc moins raffinées, moins travaillées sur le plan rythmique, sur le plan des couleurs sonores, etc. (pour ne pas dire qu'elles sont assommantes sur le plan auditif). Donc, pour la musique, vous devez décider : ou bien vous faites une musique de haut niveau et vous avez peu de public (vous revenez au temps de Louis XIV, c'est à dire que vous avez un groupe autour de vous, mais il n'est plus seulement à «Versailles», il peut être à New York, à Moscou, à

Rio de Janeiro..., il peut être sur toute la terre, mais vous avez un public éparpillé, universalisé, mondialisé. Les gens écoutent les disques mais on ne connaît pas leurs réactions, si vous voulez. Mais ces gens écoutent les disques s'ils sont sur le même niveau que vous, sinon ils ne les écouteront pas. Alors bien des musiciens, et en général ceux qui font de la culture, sont mécontents parce qu'ils voient que leurs œuvres ne sont pas écoutées par la masse, à la télévision par exemple, qui ne se passionne guère pour ces musique-là. La radio un peu plus, parce qu'elle est seulement auditive. La musique de masse a profité de la technologie plus que les musiciens eux-mêmes. Celle-ci a récupéré la technologie pour des effets visuels et auditifs qui accapare un large public. Il ne faut pas penser en négatif. Il faut penser que si vous faites une musique des plus en plus élevée que ce soit sur le plan technique, mental et spirituel (complexe, entropique, erratique), votre public deviendra de plus en plus mince. On ne peut «plaire» qu'à ceux qui sont comme vous. On ne peut pas en même temps être bête et intelligent, ce n'est pas possible. Il faut se décider. Alors je dirais volontairement que tous les «prolétaires» du monde doivent s'éduquer, travailler chaque jour pour s'élever. C'est la seule façon. Et là on peut ajouter que la télévision apporte son aide (en regard de ce qu'elle coûte) parce qu'elle diffuse tout de même dans les foyers, d'abord une langue moins régionalisée. Elle donne un style de langue. Par exemple, les gens qui parlaient mal le français, il y a cinquante ans ici, en Belgique, parlent bien le français aujourd'hui parce qu'ils écoutent aussi les télévisions françaises. Mais enfin, il y a un progrès. Mais avant que la masse soit hissée vers le niveau supérieur de pensées et du mental cela prendra beaucoup de temps, si un jour on y arrive, car on peut aussi redescendre (et même vite). Quand nous avons fait l'ascension, le seul danger est de redescendre.

(D: Vraiment, bien, est-ce que voulez nous dire d'autres choses, nous pouvons écouter...

L: Nous pouvons écouter, trouver un passage intéressant ??? Laissez-moi un peu de temps. Ce n'est pas ça. L'ordinateur s'est endormi. Je dois le réveiller... Je crois que voici un passage, oui c'est un passage très doux. Voilà!

Vous voyez ? C'est un langage qui non se parle pas.

D: Les rythmes... Sont toujours variés, oui. Ce n'est pas du tout répété.

D: Et, sans traitement, c'est incroyable. Oui, naturel.

D: Est-ce que l'œuvre aura plus qu'une heure ou, quelle est votre idée de faire? L'œuvre est en processus? On a commencé, on a commencé.

D: Mais combien d'heures d'improvisations vous enregistrez?

Cette période est déjà terminée. Il existe un fait c'est que les acteurs comme les chanteurs sont des êtres humains et pas des machines. On ne peut donc pas fatiguer ceux-ci. Donc, nous ne pouvons travailler pas plus que trois-quarts d'heure. Après cela l'organe vocal est fatigué, le cerveau aussi se fatigue, donc ...

D: Trois-quarts?

Quarante-cinq minutes à peu près, encore moins, parce que sinon le corps se fatigue, et le cerveau ne fonctionne plus naturellement. Donc, on se prépare : tout est prêt. Avec l'acteur ou le chanteur on choisit un thème bien précis et alors il s'exprime pendant une demi-heure, trois-quarts d'heure. Deux semaines après il revient avec une autre voix, parfois avec un rhume, etc?mais enfin...

(D: Chaque jour est un nouveau jour L: Oui, tout a fait différent!.

Logatomie ouvre une nouvelle voie. Il faut démontrer que les logatomes existent par leur variété, leur richesse et leur multitude car la gymnastique de l'organe vocal, des cordes vocales au lèvres et narines (en passant par l'épiglotte, la glotte, la luvette, la langue, les dents, les lèvres et les narines) est si complexe (dans leurs mutations, leurs arrangements et leurs combinaisons) qu'il n'existe pas de limite (d'autant que l'homme vibré, sous l'impulsion du système nerveux, change constamment). C'est une démonstration de la validité des logatomes. Car l'homme vibré représente l'homme vibré dans l'univers, puisque tout vibre dans cet univers, donc forcément l'homme est vibré. J'ai fait une version uniquement pour la voix, après il y aura l'accompagnement avec beaucoup d'instruments électroniques, instruments du monde et des transformations des voix par toutes les machines possibles. Nous aurons ainsi trois étages : l'étage logatomes, l'étage logatomes transformés et l'étage instruments électroniques et du monde. Donc ce sera complexe.

(D: Très, très complexe! L: Oui, ça doit être plus complexe...

Parce que, lorsqu'un compositeur vient de réaliser une oeuvre, il a travaillé son cerveau qui monte de niveau d'appréhension. Quand il réalise la pièce suivante il dépasse ce niveau. Cette succession de niveaux engendre une complexité plus grande. Petit à petit, il grimpe dans l'échelle de la complexité mais aussi de la sensibilité, du raffinement, parce que ces échelles-là sont un autre problème dont on n'a pas parlé. Le raffinement avec des instruments comme les haut-parleurs pose un problème difficile. Jusqu'à quel niveau de sensibilité, une chaîne électro-acoustique (ordinateur, mixeur, amplificateurs, haut-parleurs, salle et public) peut-elle s'élever comparée à la musique acoustique ? C'est-à-dire que lorsqu'un compositeur entre dans une matière sonore celle-ci lui impose une limite. Il peut s'agir d'une limite de temps, parce qu'il n'a pas assez de temps de composition, ou parce qu'il n'est pas suffisamment sensible ou parce qu'il a une limite de conscience. Il n'est pas assez cultivé ni raffiné. Et si vous n'êtes pas raffiné, vous ne pouvez pas entrer dans le raffinement, c'est tout à fait normal. Il devra constamment lutter pour progresser à la condition que le milieu d'expression matériel et spirituel lui aussi progresse croisse sans cesse, car là aussi il n'y a pas de fin.

(D: Voilà, merci beaucoup Leo pour votre interview... L: C'est gai! D: C'est incroyable! Merci beaucoup! L: Avec plaisir.)

APÊNDICE B – Entrevista com Trevor Wishart

(York/UK and Rio de Janeiro/Brazil, by Skype) on Monday, January 16th of 2017.

Doriana:

Hi, Trevor, I'm here with Carlos Eduardo Soares, a young composer that is helping me with the recording of our talk. First of all thank you very much for agreeing with this interview, I would absolutely like to be in York with you and talk much time and so and probably you can in the near future come to Brazil and be my guest here in Rio de Janeiro and at the University. So it will be a very good pleasure receiving you and exchange more information about your creations. Thank you very much and in anticipation I apologize for my English that is not very fluent, how I would like to be. I write much better than I speak.

Trevor:

That's okay, it's much better than my Portuguese.

Doriana:

Thank you. So other thing is that I'm not a composer, I'm a performer, so my point of view is... my question about your work is a point of view of not a musicologist, a theoretical and a scientist, it's the point of view of a performer, so that's why I would like to qualify and that's it's okay.

Trevor:

That's okay, that's fine.

Doriana:

So could we start? I would like to follow the sequence of questions, but if you'd like to answer not in sequence, you tell me please.

Trevor:

Okay, I don't have the questions in front of me.

Doriana:

That's okay, I have. The first: do you agree with the expression electro vocal music? In your view, is this a concept or more than that?

Trevor:

I don't know (laugh). I have not heard that specific term before. And I'm not quite sure how you define it. Do you mean a live performance modified by electronics? Or guided by electronics? Or live performance simply amplified?

Doriana:

So, yeah... the situation that we have in Vox 3 is live amplification voice, isn't it? So you consider this like electro vocal work or electro vocal music? This is a term from Hannah Bosma, a musicologist from the Netherlands.

Trevor:

Okay. I don't know (laugh). I'm a composer and not a musicologist. So I just write pieces, and sometimes I would use just live voices, sometimes amplified, sometimes pre-recorded material, sometimes just with the help of electronics like in Vox 3, using the click tracks and sometimes entirely recorded, entirely transformed electro-acoustically, and not live. So I am interested in all of those things.

Doriana:

Because I just remember that Miriama Young, that interviewed you for the book "Singing the Body Electric" used this term also, electrovocal music. So I need your opinion. Can we follow, the next? So what does it mean to you to come across Vox 3 thirty years later?

Trevor:

I don't know how to answer that (laugh). Do you mean do I still like it? Do I still think it's a good piece? I'm not quite sure what you mean.

Doriana:

No, I just want to know your reaction to listening to this work, or rethinking about this work.

Trevor:

Oh yeah, I still think it's a successful piece. It still seems to work well in terms of the music performed, and what I call the poetic intent of the piece. I think it's still an exciting piece to perform. Not many people have attempted to perform it. It's quite difficult.

Doriana:

I know. Sorry but I have one important question: who did the mezzo part at first Vox 3? Meriel Dickinson, Mary King or Linda Hirst?

Trevor:

That's a very good question, I can't remember (laugh). I think... because Vox 2 and Vox 3 were written first, then let me see... Vox3 was written for the concert in Boston. I think that was Mary King, but I'm not sure, I'm not absolutely certain.

Doriana:

But do you have some... possibility of investigate this, check it out?

Trevor:

Me? That's the contact... Electric Phoenix I think have an archive.

Doriana:

Oh that's right.

Trevor:

I'm sure it would be her.

Doriana:

Okay, thanks, sorry for interrupting you.

Trevor:

I remember one thing about the rehearsal of Vox3, but I can't remember where this was. Mary King, was rehearsing the part, a part that was really difficult. And she picked up this little cassette recorder which had the rehearsal click-track on it and threw it across

the room, and smashed it (laugh). And my voice was still going “One, two, three, four...”, it was a very funny occasion. She recovered and was perfectly able to do the piece, but it must be intimidating for the performers to have me counting in to their ears.

Doriana:

So Trevor... But you think so that the impact, the sonority of the piece, there's until this impact nowadays?

Trevor:

What, sorry?

Doriana:

Sorry, do you think Vox 3 has a sonic impact until nowadays?

Trevor:

I can't think why not. This is a very philosophical point.

Doriana:

That's good.

Trevor:

There's a difference between what I do and writing in a very popular idiom where you can have lots and lots of follower or fans, because your music links to the time and the situation, and all kinds of other things that are going on. But then when the times changed all of those extra things are washed away. And often music of that kind doesn't persist, because the culture changes. But I'm not interested in that, I'm interested in writing pieces which has some sort of permanent value, whatever that is. I'm not saying I know how to do that, I'm just saying that's what I'm interested in. So if you ask me do I think Bach is no longer interesting, I would say on the contrary, of course it's still interesting, because the music has some intrinsic quality, it carries from one generation to another. And I hope Vox 3, the whole Vox Cycle in fact, that there is something about it that has a more universal appeal, and will continue to do so. But of course I might be completely wrong. There's no way as a composer you can guarantee that your pieces will persist. Perhaps when I die everyone will say “Oh that terrible composer!

Throw this stuff away!” I don't know that. But that's what you're hoping for, to make pieces that will continue over the generations, when the situation changes. The social situation.

Doriana:

Yes, so you can say that Vox 3 is between categories. Be between. You said this on the interview to Nicholas Marty.

Trevor:

Oh dear... (laugh)

Doriana:

Be between categories. Do you still think this way?

Trevor:

I don't know, because I can't remember the interview. And I don't know what categories you are talking about were.

Doriana:

About the theatre of sound. And I think Vox 3, there is much, lots of theatre of sound, isn't it?

Trevor:

Okay. I guess... make a lot of pure electroacoustic music, and I love live music. I think the difference for me is that with the live music you have to be able to deal with the theatre of the performance. And the situation of the performer is very important. For example, if you ask me to do something that is difficult, it must be clear that is difficult, and it must be clear that I'm getting the thing right or wrong. Because if you write something that is so difficult that you can never get it right, that's not fair for the performer and it's also not fair to the listener, because the listener has no way of judging whether the singer's doing anything well or not well, it's sort of a contract with the performer and with the audience when he writes, to make something where the audience understands that it is something quite difficult to do, and they're achieving that. I don't know if that's clear.

Doriana:

No, I think it's clear, yes, thanks. So next question: "On Sonic Art" was written in 1983 and by that time you were already conceiving Vox 1, which nobody had the technological tools appeared during the conception of Vox 3, compared to those existing in the time of the reflections contained in your book. In other words, which changes within those three years influenced the creation of Vox3?

Trevor:

I would say none. Because Vox 3 is a piece that could have been written even pre-computer technology, it's the very idea of a click track, for example, it doesn't depend on having a computer. In fact I made pieces with click tracks before where the click tracks were just recordings, with no use of computers at the time. So there's no advanced technology in Vox3, it's just the idea formed in the sequence of pieces that there is...? a piece of music dealing with the poetics of intellectual. That's really what it's about, it wasn't influenced by technological developments.

Doriana:

Ok, 4th question: Do you consider the totemic function (conventionalized utterance structure) a type of idiomatic musical syntax? Can you say that electro vocal music...

Trevor:

I didn't understand any of that, sorry (laugh). It's not your speaking, it's that I don't understand the language, the words that you use.

Doriana:

Totemic function, you wrote on "On Sonic Art".

Trevor:

I see, I haven't read "On Sonic Art" for at least 15 years, so I can't remember.

Doriana:

It's very complex (laugh). I've been reading for the last 3 months and I'm trying to understand.

Trevor:

Okay, I'm trying to remember what I was talking about (laugh).

Doriana:

It's about an idiomatic musical syntax, and I would like to ask you if you think the electroacoustic music has get already this totemic function. This utterance structure, an articulated gesture of syntax. Do you think the electroacoustic music has already get this totemic function?

Trevor:

Okay, I'm afraid it is very difficult because I can't remember what I've meant (laugh).

Doriana:

You were speaking about Stockhausen's Hymnen, the totemic function in Stockhausen's Hymnen.

Trevor:

I wonder what I was meaning, the fact that he uses national anthems, because there are national anthems, and they're sort of cultural (?). Sorry, I have no idea (laugh).

Doriana:

That's okay, that's an answer (laugh).

Trevor: I must go back and read "On Sonic Art" again.

Doriana: Yeah, it's great, I recommend you. Ok, let's go, because the title of my thesis is the non-semantic utterance, or non-semantic speech in electrovocal music. I'm trying to understand the features of this utterance, or this imaginary language that Berio, Kupper and you write, create about. I'm trying to analyze and discover how is it, how is this utterance, non-semantic utterance, but not in the sense of comparing linguistics but comparing poetics, and trying to discover the level of humanity it can keep.

Trevor:

Yes, okay.

Doriana:

I'm interested very much in the language of the electroacoustic music but electro vocal works. This is my chief question.

Trevor:

Okay, I guess up until Vox 6 and then probably until Encounters, one of my latest electroacoustic pieces, I used to find the text or the semantics of text annoying, because it gets in the way of how you can organize things musically. But I was still interested in what I call the paralinguistic things. The tone of voice, the rhythm, all those things. For example, in Vox 3, the little arguments between people or discussions between the sung material, I developed those by improvising with my own voice trying to make things sounding questioning or hesitant... or in Vox 4, sounding aggressive or (???) and so on. I try to make materials. Those sorts of things are conveyed in Vox 3 and Vox 4 by the performance directions, asking a question directly, unsure of yourself, and so on. Those things I put in with the text because otherwise it wouldn't be clear what was intended. Vox 4 is much more like that, it depends on the stage directions, or how you might interpret the imaginary language. So clearly Vox 3 is meant to be a kind of set of games that we can play and enjoy the questioning. And so it is set up in that way.

Doriana:

Yes. I was very glad because when I saw you talking about paralinguistic I did just this focus to analyze Berio's *A-Ronne*. In this focus... and the people are not believing in me much (laugh), so I was insisting on this point of view of the paralinguistic, and so I became very, very happy when I read about your interest in paralinguistic. So let's go to the question 5. In practice, how was the creation of non-semantic speech? Or the imaginary language in Vox 3?

Trevor:

Again, I have to try to remember, but generally speaking I would make that by improvising myself, recording it and then perhaps selecting things. In that time. In Vox 4 I was more systematic, I would generate lots of material which I had wrote down, then I analyzed in terms of verbs, consonants, adjectives, and so on. Then I wrote a program which generated more material of a similar kind, I just selected what I liked. So there was a lot of improvising and selecting to make the vocal material. In Vox 3 there's

another factor. Towards the end it gets very, very fast. There's nothing apart from tktktk or dgdgdg. So the language must be able to gradually change towards that state, so the language is simplified particularly in the sung section, moving gradually towards the tktktk material because that was the only thing you can say.

Doriana:

So for instance (sings a little) “Dai ta ju di ko”... is this your imagination? You're improvising?

This combination of syllables?

Trevor:

Yes, certain syllables that I think emphasize the rhythmic sound.

Doriana:

Yes, so, because you didn't have any influence from another language, another idiom like the Bunraku puppets or Japanese Joruri singing, no, not in Vox 3?

Trevor:

Not consciously (laugh). Obviously there has to be some influence, because it sounds more like European language probably than Southeast Asian language, but not consciously.

Doriana:

Great, thanks. The next, 6, did the elaboration of group and individual discourses in Vox 3 come from the ideas contained in the book, markedly from part 3 on utterance? I think you've already answered it. Did the construction come from the achievements in Vox 1?

Trevor:

No. I guess at least unconsciously these pieces influence one another. I didn't consciously develop things, or I don't remember doing so, but let me think... No, I don't think, I don't remember that would be consciously... the pieces were written at separate times and obviously I was working in that particular area, using the voices, using

imaginary language. So there's probably some continuity between the pieces, but conscious continuity. I didn't take material from one piece and then use it in the next.

Doriana:

One by one.

Trevor:

Yes, they were made one by one. I work a lot like that, I make pieces in small chunks. Sometimes the chunks tie together like in Globalalia, or in Encounter. These electroacoustic pieces. They seem to tie together in a formal way. The pieces in the Vox series sit more independently from one another, they were conceived as pieces that could be performed individually or as a cycle.

Doriana:

Okay, thanks. 7, do you believe that the sung emissions (imaginary language) in Vox 3 can reveal the level of a speech's macrostructure? This is a term on "On Sonic Art". Has multilevel syntax been achieved without the linguistic "arbitrary signal"?

Trevor:

No. If I understand you correctly (laugh)... I hope that when you listen to the discourses in Vox 3 it would be like listening to the discourse in a language you didn't understand. So they could be speaking some of real language. Vietnamese, Korean or whatever, but you don't know. But you can...In that situation you know that people are meaning something but you can't pick up the semantic meaning, you can only pick up the paralinguistic information.

Doriana:

Yes, the intentions.

Trevor:

Exactly. So that's the intention, that's the impression you get listening to real conversation, but you just don't understand the language.

Doriana: Yes, it's a creation. 8, do you see similarities between A-Ronne by Luciano Berio and Vox 3? For instance, the use of non-semantic speech reinforced by paralinguage?

Trevor:

No. A-Ronne is "My end is my beginning". That's the piece we're talking about. Because the other piece Visage is completely different. A-Ronne is interesting because it actually uses a real text, and therefore you can play with all possible interpretations of it. The text is very, very ambiguous. And so you can play with that as well as deconstructing it, whereas inVox3 we have no meaning apart from the playing of these games, so the meaning inVox3 arises not so much from... On a microscale, these are conversations and actions, you pick up things from that. They're almost a support for the real action of the piece that expresses the rhythmic variation. The succession of increasing difficulty in these rhythmic variations, which is a kind of poetic content of the piece. It's the idea... the intellectual exploration of difficult things is itself exciting, the rhythm is kind of a metaphor, intellectual acrobatics (laugh). It's standing as a metaphor for that.

Doriana:

Yes, and do you think I'm over-interpreting the section that I interpreted like a metalanguage, when they... Sorry, I'm trying to... They comment their effort... After section 13, at page 26, just the release, the comment of "Oh how great it was", I can interpret this like a metalanguage, like a tear of reality?

Trevor:

A tear in reality?

Doriana:

Yes, or I'm over-interpreting this?

Trevor:

I don't mind if you over-interpret (laugh). I think... the important thing about the last two variations, I think it's 13 and 14, is that even if the performer performs correctly, the audience will not be able to hear that, because they're so complicated. They're so

fast, you can't grasp what's going on. In fact the last variation is almost a tricky variation. I'm not quite sure what I am trying to say, it's almost as if they've reached the limit of what they can do. That's what they're commenting on in the little speech section. But I'm also playing a trick on the listener in a sense that as these pieces get more complicated, the structure becomes more and more difficult to hear. You have to concentrate for them all. By the time you get to the end you have the impression that if you really concentrate very hard you'll be able to follow it. But you can't, I know that you won't be able to follow it, because it happens so fast, and it's so complex, that no matter how hard you listen you will never hear the structure. So there's a strange thing going on. I want to give the impression that you could hear the structure, while knowing that really you couldn't. So it is reaching for the impossible. It is going on both for the listeners and for the performers in a way.

Doriana:

Yeah, the piece has these moments of contrasting the velocity and release, velocity and release, but keeping the... going slowly because the beginning is very quiet and with all of this... whispering and all this. and very looks likely, this constructing is coming, coming, coming... it's a constructing, so I interpret this like a tear because... I don't know, I like very much the attitude of the interpreters and cut this velocity, this vertiginous rhythm.

Trevor:

Yes. I'm not quite sure what you're asking me (laugh)

Doriana:

Yes, I'm commenting. I was trying to have your permission to write (?) my over-interpretation, I don't know...I'm justifying my ideas... but I would like to have your consent...

Trevor:

I'm not quite sure, are you talking about the contrast between the speech-like interactions and the rhythm variations?

Doriana:

Yes, also. Because I think the imaginary language loses its strength when the rhythmical games are increasing. So in this sections of slow down, of breathing, or commenting, the humanity of the speech comes back, you know?

Trevor:

That's a strange way to put it. Because why is speech not human when it is sung?

Doriana:

You consider all the utterance...

Trevor:

I don't quite understand the distinction you're making between the humanity of the speech-like section as opposed to presumably not humanity of the rhythmic session.

Doriana:

That the rhythmic sessions are losing...because I'm thinking of the electro vocal like a sound object, you know? If I use the voice, even the amplified voice even without morphing, without transformation, the interpreters are in the game to transform in a sound object, not a human, not a reference of human speech or discourse. I don't know if I'm being clear.

Trevor:

Okay, I guess I don't agree with that. To me there's no distinction between the voice singing and the voice not singing. It's just that one is using language without singing and one is using language with singing, and ideally the electronics (are invisible)... because the electronics is only there to make it possible for singers to sing that material. It's not for the interest of the audience, or anything. In fact if the audience didn't know there were electronics, it would be fine. Because the image I'm interested in is of human beings attempting to do things that are very difficult. Not human beings trying to do things with electronics.

Doriana:

Yes, this is my interpretation. Let's go ahead, number 9: relating to the choice of the voices that recorded the first version of the work, do you believe that the beauty of vocal tones character can contribute to the expressive impact of this voice as a sound object?

Trevor:

Would you repeat that?

Doriana:

Yes, relating to the choice of the voices that recorded the first version of the work, do you believe that the beauty of vocal tones character can contribute to the expressive impact of this voice as a sound object?

Trevor:

What's that? Like the...

Trevor: The tuning device?

Doriana:

No, not the tuning, the timbre characteristics...

Trevor:

Oh sorry... Okay, tell me again, I didn't understand.

Doriana:

From the beginning, relating to the choice of the voices that recorded the first version of the work, do you believe that the beauty of vocal tones character...

Trevor:

Vocal tones character.

Doriana:

Character, yes, sorry... can contribute to the expressive impact of this voice as a sound object?

Trevor:

I still don't know if I understand this question.

Doriana:

Sorry, how was... did you... sorry, how did you meet the singers?

Trevor:

They commissioned the piece. So I don't think of this piece as using sound objects.

Doriana:

Oh yes, this is important (laugh).

Trevor:

For me in pure electroacoustic music, you're dealing with the sound object using a unique recording, which is then manipulated. In live music, and particularly with voices, you're never dealing with a sound object, because even when the same singer makes the same sound again, the sound will be different. So you never have a sound object. A sound object would be the recording of a voice which is then manipulated. There are no sound objects in live music. Now in live electronics you have a different situation, particularly with voices which is difficult, because you may want to manipulate voices in real time. And once the voice enters the electronic device it becomes a sound object, so you have the live performer with the sound object. And the difficulty is that with the voice you cannot predict what the sound object will be, therefore there are certain things you can do with the live electronics, where it doesn't matter exactly what the sound object is. For example, using a delay line or a pitch shifter. But there are other things you can't do because you don't know what the spectrum of the object is going to be, even with something like a clarinet. It's like for a certain phrase the spectrum is not going to be exactly the same thing each time it is repeated. So there are certain things that you can manipulate in real time, which are not sound objects, but the qualities of sound, their loudness, their timing, the sort of things you can deal with in a score. But when you deal with sound objects, you're dealing with

sound in its entirety, so if I record you saying 'hello', every time you say it, no matter how precisely you rehearsed, it will be different. The effect when you work with sound objects is very very different to that of working with live material. I don't know if that's clear.

Doriana:

Yes, that's clear. It's important for me not to write wrong things about you. So thanks, I think this is the last one. Another question about "On Sonic Art", sorry. At the end of the chapter on Utterance, you call our attention to the possibility brought by electroacoustic support to see the world from an entirely different perspective. Do you aim and plan this vision with each new creation?

Trevor:

Yes. (laugh) One think about the way I work is that I I'm easily bored, so I like to look for new challenges, things that I don't know how to do. So I moved from one way of working with the voice to another, like the speeches in the Vox cycle, treating the voice in a different way. In the electroacoustic domain, you go from Globalalia to Encounters or Division of Labours looking to either text or speech in different ways, this time the sound object, how can you organize that material. Now I'm looking at stories in my current work. The actual situation has changed, but recorded ones, not live ones. But each time I'm interested in extending possibilities of things, making these new imaginary worlds.

Doriana:

Yes, would you like to make another observation, or tell me if....something more about this or about Vox 3, and of this atmosphere or... I don't know, this subject of imaginary language so...

Trevor:

One interesting thing happened in the piece Encounters, where I moved from working with syllables like in Globalalia, where I could organize the material purely in terms of the sound objects. They were just syllables, you couldn't tell which person that was from, which language that was from, it was constructed entirely on the sonic qualities of the objects. But in Encounters I was using vocal phrases. There you cannot get away

from the content, you have narrative content. So I finally had to face making music with materials with semantic content, so the piece becomes a kind of cross between storytelling and music. And I expect things in a way which attempt to amplify the emotional tenor or the humour or whatever of the stories that are being told, but I still tend to think very much as a musician. I think in terms of elaborating musical structures, things that are musically exciting, rather than in terms of narrative, I don't think like a dramatist or even as a conventional opera composer. So I use a more, I think, a more musical approach a way of looking at things.

Doriana:

Yes, okay, thanks a lot.

Trevor:

I hope it has been useful to you.

Doriana:

For sure, I don't like to write wrong things (laugh), because I was traveling in my mind... I think I would like... this interlocution is very important to me because here in Brazil it's very difficult to analyze this kind of creations. I think it's still difficult, we don't have interlocution with other people.

Trevor:

I understand.

Doriana:

So you can imagine things in the wrong way (laugh).

Trevor:

I hope I have helped you, I have enjoyed it, so I look forward to seeing the result.

Doriana: Of course, I will make the transcription and I can send you the recording, because we are recording here, so I can send you the final text, of course, to your approval.

Trevor:

Okay.

ANEXOS

ANEXO A – Lista de faixas do DVD anexado

Faixa 1 – A-Ronne – Luciano Berio

Faixa 2 – Visage – Cathy Berberian e Luciano Berio

Faixa 3 – Kouros et Korê – Leo Kupper

Faixa 4 – Vox 3 – Trevor Wishart

Faixa 5 – Entrevista Leo Kupper – Parte 1

Faixa 6 – Entrevista Leo Kupper – Parte 2

Faixa 7 – Entrevista Trevor Wishart