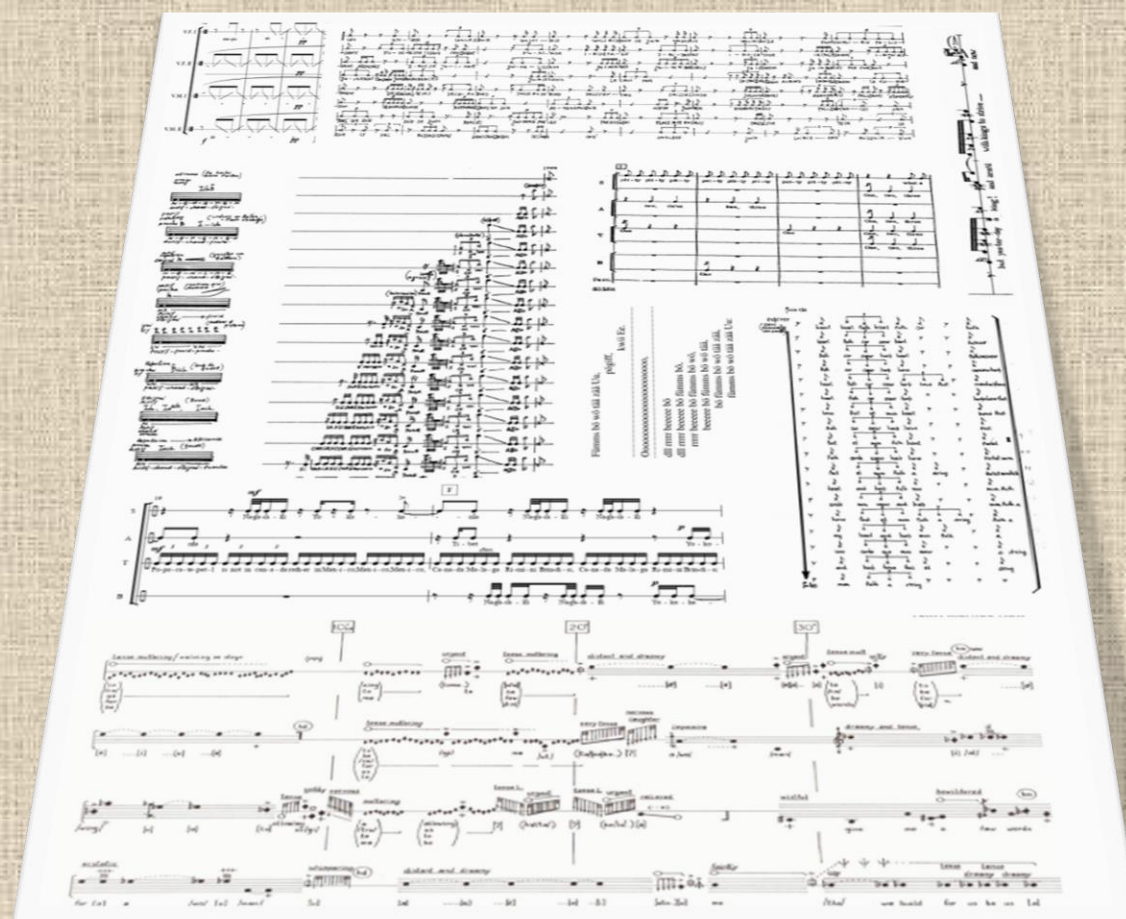


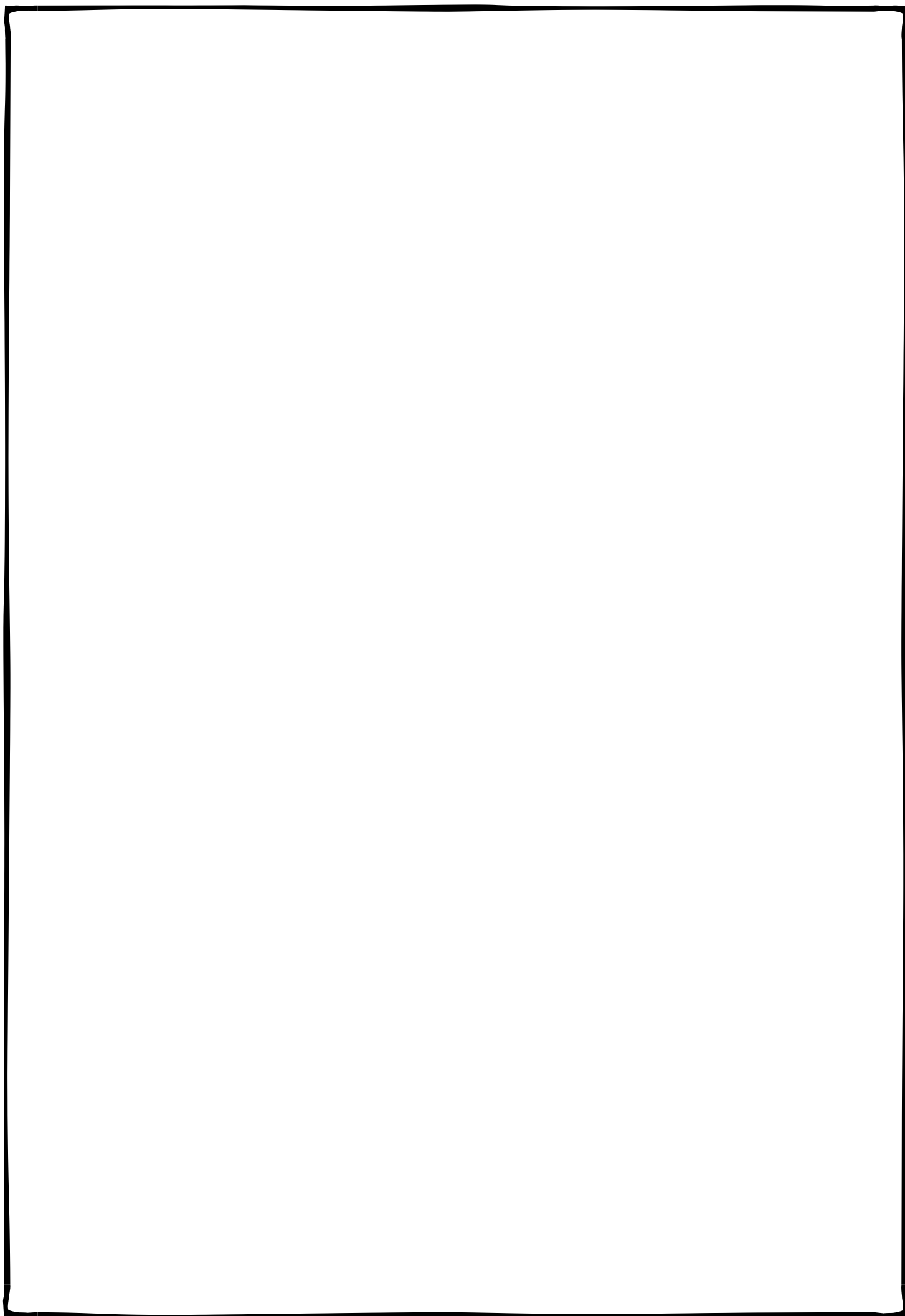
Leonardo Corrêa Botta Pereira



Estudos em Prosódia aplicados às obras para Coro Falado: uma abordagem analítico-composicional



EDUFMA



**Estudos em Prosódia aplicados às
obras para Coro Falado:
uma abordagem analítico-composicional**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Reitor
Vice-Reitor

Prof. Dr. Natalino Salgado Filho
Prof. Dr. Marcos Fábio Belo Matos



EDITORIA DA UFMA

Diretor

Prof. Dr. Sanatíel de Jesus Pereira

Conselho Editorial

Prof. Dr. Antônio Alexandre Isídio Cardoso
Prof. Dr. Elídio Armando Exposto Guarçoni
Prof. Dr. André da Silva Freires
Prof. Dr. Márcio José Celeri
Prof^a. Dra. Diana Rocha da Silva
Prof^a. Dra. Gisélia Brito dos Santos
Prof. Dr. Edson Ferreira da Costa
Prof. Dr. Marcos Nicolau Santos da Silva
Prof. Dr. Carlos Delano Rodrigues
Prof. Dr. Felipe Barbosa Ribeiro
Prof^a. Dra. Maria Aurea Lira Feitosa
Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas
Bibliotecária Dra. Suênia Oliveira Mendes
Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Junior



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

Leonardo Corrêa Botta Pereira

**Estudos em Prosódia aplicados às
obras para Coro Falado:
uma abordagem analítico-composicional**

São Luís



EDUFMA

2023

Copyright © 2023 by EDUFMA

Revisão
Daniel Lemos Cerqueira

Projeto Gráfico
Leonardo Corrêa Botta Pereira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Pereira, Leonardo Corrêa Botta.

Estudos em prosódia aplicados às obras para coro falado [recurso eletrônico]: uma abordagem analítico-composicional / Leonardo Corrêa Botta Pereira. — São Luís: EDUFMA, 2023.

136 p.: il.

Modo de acesso: World Wide Web
<www.edufma.ufma.br>

ISBN 978-65-5363-311-7

1. Música vocal falada – Prosódia. 2. Coro falado – Obras escritas. 3. Sprechgesang. 4. Prosódia musical. 5. Linguagem musical - Rítmica. I. Título.

CDD 782.414.6
CDU 784.801.6

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Marcia Cristina da Cruz Pereira - CRB 13/418

CRIADO NO BRASIL [2023]

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida, armazenada em um sistema de recuperação ou transmitida de qualquer forma ou por qualquer meio – eletrônico, mecânico, fotocópia, microimagem, gravação ou outro – sem permissão do autor.

| EDUFMA | EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Av. dos Portugueses, 1966 | Vila Bacanga
CEP: 65080-805 | São Luís | MA | Brasil
Telefone: (98) 3272-8157
www.edufma.ufma.br | edufma.sce@ufma.br

**Dedico este trabalho às minhas melhores composições:
Victor e Maria Clara.**

PREFÁCIO

Com honra e satisfação, a convite do autor-compositor, venho apresentar seu interessante estudo sobre a prosódia na música vocal “falada”, abordando o repertório que une a rítmica da linguagem musical à entonação da linguagem verbal – técnica interpretativa também conhecida por *sprechgesang*. Junto aos aspectos composicionais estruturantes deste diálogo entre Música e Linguística, temos análises de obras características da produção musical brasileira, dentre as quais a relativamente conhecida *Fuga Proverbial* de Osvaldo Lacerda (1927-2011), presente no repertório de diversos coletivos vocais brasileiros.

O estudo que ora se apresenta é minucioso, procurando revelar as intenções musicais e literárias dos compositores em suas obras a partir de uma análise que faz uso de representações inovadoras na notação musical, sempre em busca de como pensar a sonoridade. Ao fim, o autor-compositor nos brinda com uma obra de sua lavra, detalhando como os saberes e fazeres obtidos em seu estudo científico se desdobraram em sons, oferecendo-nos um sólido e ilustrativo exemplo de método associado à Pesquisa Artística – especialidade que tem tido relevantes acréscimos nas últimas décadas e que só nos anos mais recentes tem tido a devida atenção no cenário acadêmico brasileiro.

Por fim, é fundamental evidenciar que o presente estudo contribui para situar o Maranhão no meio musicológico brasileiro. Mesmo dispondo de histórico ímpar e relevante de produção musical desde os oitocentos, é somente a partir do novo milênio que ele passa a contar com estudos acadêmicos próprios da área de Música de maneira regular. Fica aqui nosso convite às pessoas que desejarem conhecer as particularidades que a Música enquanto área do conhecimento oferecem ao meio acadêmico. Vida longa e sucesso a nosso autor-compositor.

Daniel Lemos

Como o arco que vibra tanto pra lançar longe a flecha como pra lançar perto o som: a voz humana tanto vibra pra lançar perto a palavra como pra lançar longe o som musical. E quando a palavra falada quer atingir longe, no grito, no apelo e na declamação, ela se aproxima caracteristicamente do canto e vai deixando aos poucos de ser instrumento oral para se tornar instrumento musical.

Mário de Andrade

Índice de Figuras

Figura 1. Notação do <i>sprechstimme</i> em <i>Pierrot Lunaire</i>	8
Figura 2. Notação de narração em <i>A Survivor from Warsaw</i>	10
Figura 3. Duas possíveis notações para narração em <i>A Survivor from Warsaw</i>	10
Figura 4. <i>Recitation 11</i>	11
Figura 5. <i>Recitation 3</i>	12
Figura 6. Consoantes desvozeadas e sons pontuais. <i>Aventures</i> (1962-1965).....	13
Figura 7. Consoantes aspiradas (h) e inspiradas h. <i>Aventures</i> (1962-1965).....	14
Figura 8. Efeitos vocais, texturas e diferentes notações em <i>Sequenza III</i>	15
Figura 9. Trecho de <i>Aria</i>	16
Figura 10. <i>Stripsody</i> - Notação gráfica.....	17
Figura 11. <i>Fuge aus der Geographie</i> adaptada.....	18
Figura 12. Desenvolvimento temático em <i>Fuge aus der Geographie</i>	19
Figura 13. Sons sussurrados como efeito percussivo.....	20
Figura 14. Curvas entoacionais.....	21
Figura 15. Pauta com 3 linhas. (<i>Personalia</i>).....	22
Figura 16. Desenvolvimento temático e inter-relação textual em <i>Quantitativa</i>	22
Figura 17. Contagem da pulsação: mezzo- forte (Baixo e Tenor), piano (Alto).....	23
Figura 18. Assonância de sons vocálicos em “ty”.....	24
Figura 19. Pausas e contrastes interpretativos.....	24
Figura 20. <i>Quando Conveniunt</i>	25
Figura 21. Modelos distintos de notação em <i>Süßer Tod</i>	26
Figura 22. Cânone a 4 partes em notação com linha única.....	27
Figura 23. Hierarquia Prosódica (Adaptado de Bisol 1999, p.230).....	35
Figura 24. Hierarquia Prosódica em “gatos pretos, como dizem, dão muita sorte”(Vigário, 2003).....	35
Figura 25. Esquemas métricos em prosódia clássica (Mattos, n.d., p.3).....	36
Figura 26. Grupos Clíticos (exemplos).....	38
Figura 27. Classificação de contorno entonacional (Cagliari, 1992).....	44
Figura 28. Sobreposição das curvas entoacionais na frase “Você sabe que horas são?” em Neutro - Repreensão Fonte: Elaboração com auxílio do PRAAT (Silva, 2015, p.97).....	45
Figura 29. Sobreposição das curvas entoacionais na frase “Você arrumou a gaveta?” em Neutro - Repreensão Fonte: Elaboração com auxílio do PRAAT (Silva, 2015, p.99).....	45
Figura 30. As funções da Prosódia segundo Barry e Couper-Kuhlen (Pereira, 2009, p.30).....	51
Figura 31. Sujeito - Tema (cc. 1- 3).....	58
Figura 32. Organização métrica do sujeito.....	59
Figura 33. Apresentação do Contrassujeito (cc. 4 - 6).....	60
Figura 34. Apresentação do segundo Contrassujeito (cc. 7-9).....	60
Figura 35. Episódio - Contraste (cc. 10 - 12).....	61
Figura 36. Episódio - desenvolvimento (cc. 13 - 16).....	61

Figura 37. Distribuição da palavra 'sujar' entre Soprano e Contralto (cc. 35 - 40).....	62
Figura 38. Reapresentação do sujeito expandido no Baixo (cc. 40 - 46).....	63
Figura 39. Elemento fônico associado à dimensão expressiva “zangado” (cc. 42 – 43).....	64
Figura 40. Acentuações antinaturais (cc.47-49) e retomada do segundo Contrassujeito (cc.50-51).....	64
Figura 41. Efeito onomatopaico na voz Soprano e sustentação silábica na voz Contralto.....	65
Figura 42. Compassos finais da peça (cc. 61 - 66) e nota explicativa.....	69
Figura 43. Poema 'Cloaca' de Décio Pignatari.....	71
Figura 44. Notas explicativas extraídas da partitura.....	71
Figura 45. Disposição métrica do poema.....	72
Figura 46. Entradas e desenvolvimento das vozes (cc.1 - 12).....	72
Figura 47. Material contrastante - nota sustentada na voz tenor seguida de sons com alturas indefinidas.....	73
Figura 48. material contrastante - continuação dos sons de altura indefinida seguido de sons expirados.....	74
Figura 49. Sobreposição de diferentes planos / texturas.....	74
Figura 50. Intervenções de solistas com destaque para elemento não pertencente à poesia no solo 1 ('1 m' em <i>glissando</i>).....	75
Figura 51. Intercalação dos solos.....	75
Figura 52. Mensagem poética transfigurada com base rítmica em colcheias e semicolcheias.....	76
Figura 53. Condução rítmica em colcheias (cc. 1-8).....	82
Figura 54. Condução do pulso e ênfase da consoante vibrante “R” (cc. 9 - 23).....	83
Figura 55. Nota explicativa de interpretação dos efeitos fônicos.....	85
Figura 56. Cruzamento de vozes através de entoações em <i>glissando</i> (cc.52-58).....	86
Figura 57. Excerto da CODA (cc.87-100).....	87
Figura 58. Coro em uníssono (Parte B).....	99
Figura 59. Compassos finais da obra.....	103

Índice de Esquemas e Exemplos

Esquema 1. Constituintes prosódicos.....	33
Esquema 2. Acentuação métrica em “casa” e “pêssego”.....	37
Esquema 3. Acentuação métrica em “café” e “coronel”.....	37
Esquema 4. Escanção: a análise métrica do poema, com sua ordenação de sílabas tônicas e átonas..	58
Esquema 5. Inflexões rítmicas e aproximação das acentuações fonéticas.....	59
Esquema 6. Cada palavra representa uma unidade de tempo subdivididas por 2 sílabas.....	71
Esquema 7. Reestruturação proverbial.....	90
Esquema 8. Escanção do provérbio.....	91
Esquema 9. Níveis de transposição para criação dos motivos rítmicos.....	91
Esquema 10. Criação de quadros combinatórios com as palavras do provérbio. Quadro I.....	93
Esquema 11. Conflito entre homens (H) e mulheres (M). Quadros II e III.....	94
Exemplo 1. Interpolação de material: Pés métricos e Clíticos (Escanção de fragmentos).....	61
Exemplo 2. Transmutação semântica por supressão de prefixo.....	84
Exemplo 3. Inversões e sobreposições silábicas.....	84
Exemplo 4. Motivo rítmico em quiálteras.....	85
Exemplo 5. Motivos rítmicos através de junção de palavras.....	85
Exemplo 6. Ligação de sílabas.....	86
Exemplo 7. Verbos que não alteram estrutura rítmica.....	92
Exemplo 8. Variações rítmicas em substantivos.....	92
Exemplo 9. Adequação e acomodação do texto à pulsação.....	92
Exemplo 10. Aumentação dos valores rítmicos nas sílabas tônicas.....	93
Exemplo 11. Quadro I: Contornos entoacionais. cc.1- 4.....	95
Exemplo 12. Quadro II: Procedimentos imitativos e atos de fala. cc. 5 - 7.....	96
Exemplo 13. Subdivisão das palavras: Vozes masculinas (cc.13-14) e femininas (cc.15-16).....	97
Exemplo 14. Alinhamento de sílaba comum às palavras.....	98
Exemplo 15. Discussão elaborada pela inserção de pequenos provérbios.....	98
Exemplo 16. Deslocamento de acentuação sobre bordão rítmico.....	99
Exemplo 17. Novos vocábulos	100
Exemplo 18. Vocábulos em segmentos átonos	100
Exemplo 19. Variantes prosódicas na formação de novos significados.....	101
Exemplo 20. Fragmentação textual.....	101
Exemplo 21. Reconstrução silábica em “impostura”	102
Exemplo 22. Aumentações e diminuições de valores rítmicos em “que chora”	102

Lista de Siglas e Abreviaturas

DAC	Departamento de Assuntos Culturais
EMESP	Escola de Música do Estado de São Paulo
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
UFMA	Universidade Federal do Maranhão
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
SP	São Paulo

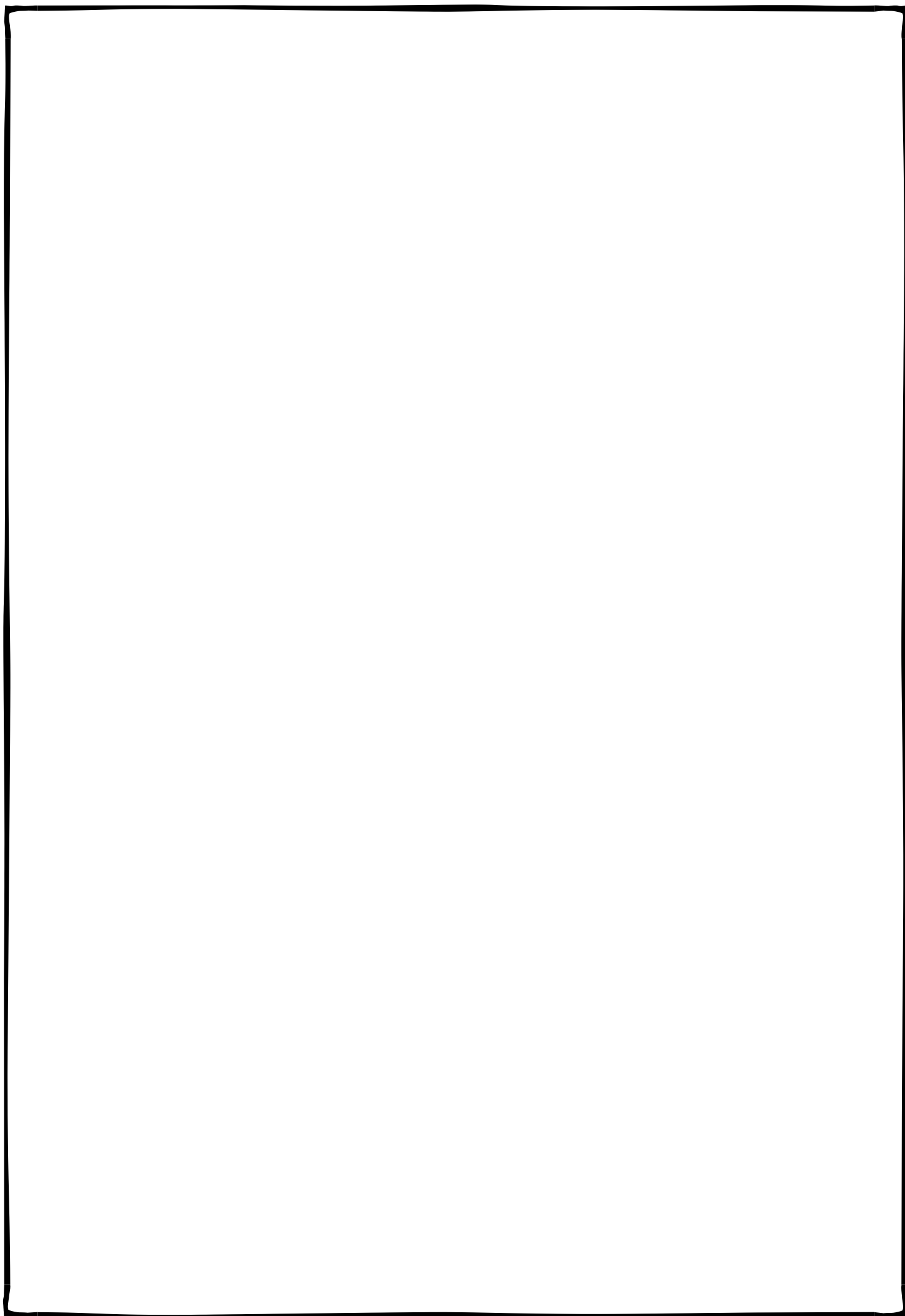
F0	Frequência Fundamental
PRAAT	Programa de Análise Acústica
IPA	<i>International Phonetic Alphabet</i>
PB	Português Brasileiro
U	Enunciado
I	Frase entoacional
Φ	Frase fonológica
C	Grupo Clítico
ω	Palavra prosódica
Σ	Pé métrico
σ	Sílaba

<i>bpm</i>	batidas por minuto
c.	compasso
cc.	compassos
<i>fff</i>	fortíssimo
<i>mp</i>	<i>mezzo piano</i>
<i>mf</i>	<i>mezzo forte</i>
<i>ppp</i>	pianíssimo
SATB	Soprano, Alto, Tenor, Baixo
TASB	Tenor, Alto, Soprano, Baixo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1 DESVELANDO ASPECTOS MUSICAIS E PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS NUM REPERTÓRIO PARA CORO FALADO.....	5
1.1 Procedimentos composicionais na música vocal do século XX.....	5
1.2 Técnicas de produção vocais não tradicionais.....	7
1.2.1 Recitação em alturas.....	7
1.2.2 Recitações sem altura definida.....	8
1.2.3 Vocabulários sônicos não textuais.....	12
1.2.4 Efeitos vocais.....	14
1.3 Obras escritas para Coro Falado.....	18
1.3.1 <i>Fuge aus der Geographie</i> em Contexto.....	18
1.3.2 <i>Story</i> (1940)	20
1.3.3 <i>Ludus verbalis</i> (1957).....	21
1.3.4 <i>Valse</i> (1960).....	22
1.3.5 <i>Stücke für Sprechchor</i> (1969).....	24
1.3.6 <i>Süßer Tod</i> (1975).....	26
2 ASPECTOS PROSÓDICOS APLICADOS À FALA.....	28
2.1 Origens.....	28
2.1.2 Prosódia: passado e presente.....	30
2.2 Elementos prosódicos.....	32
2.2.1 Constituintes Prosódicos (Autossegmentos).....	33
2.2.1.1 Silaba (σ).....	36
2.2.1.2 Pé Métrico (Σ).....	36
2.2.1.3 Palavra Fonológica ou Palavra Prosódica (ω).....	37
2.2.1.4 Grupo Clítico (C)	38
2.2.1.5 Frase Fonológica (φ)	39
2.2.1.6 Frase Entoacional (I).....	39
2.2.1.7 Enunciado (U).....	39
2.2.2 Traços Prosódicos (Suprasegmentais).....	40
2.3 Entoação: a melodia que acompanha o discurso.....	42
2.4 O caráter espontâneo da oralidade.....	46
2.4.1 Ato de Fala.....	47
2.5 Interfaces prosódicas.....	49
2.5.1 Funções prosódicas ou da entoação.....	49
2.5.2 Plano Linguístico x Paralinguístico.....	51

3 ANÁLISE MUSICAL DE OBRAS ESCRITAS ORIGINALMENTE PARA	
CORO FALADO.....	54
3.1 Fuga Proverbial (Osvaldo Lacerda).....	54
3.1.1 Aspectos Biográficos.....	54
3.1.2 Aspectos gerais da obra.....	55
3.1.3 Análise Musical.....	56
3.2 Motet em Ré Menor (Gilberto Mendes).....	66
3.2.1 Aspectos Biográficos.....	66
3.2.2 Aspectos Gerais da Obra.....	67
3.2.3 Análise da poesia.....	68
3.2.4 Análise Musical.....	69
3.3 Fim de um dia (João Victor Bota).....	77
3.3.1 Aspectos Biográficos.....	77
3.3.2 Aspectos Gerais da Obra.....	77
3.3.3 Análise da poesia.....	78
3.3.4 Análise Musical.....	80
4- “IMPOSTURA”: UM RELATO COMPOSICIONAL.....	88
4.1 Aspectos Prosódicos e Estéticos.....	88
4.2 Escanção.....	89
4.3 Desenvolvimento dos quadros.....	92
4.3.1 Plano Conceitual.....	92
4.3.2 Plano Estrutural.....	94
4.3.2.1 Quadro I	94
4.3.2.2 Quadro II.....	95
4.3.2.3 Quadro III.....	96
4.3.2.4 Quadro IV	97
4.3.2.5 Quadro V	99
4.3.2.6 Quadro VI.....	101
4.3.2.7 Quadro VII.....	102
CONCLUSÃO.....	104
REFERÊNCIAS.....	108
Anexo (Partitura)	
“Impostura” (Leonardo Corrêa Botta Pereira).....	114



INTRODUÇÃO

O presente trabalho é fruto de questionamentos que surgiram no decorrer de minha atuação docente na Universidade Federal do Maranhão ao ministrar a disciplina “Prática Coral II”, no segundo semestre letivo de 2015. Esta disciplina, cuja ementa direciona ao estudo do repertório para coro misto a quatro vozes e junção de aspectos técnico-interpretativos da emissão vocal através da prática do canto em grupo aborda, também, análise, leitura e execução de obras Corais de diferentes gêneros, estilos e formas, com ênfase no repertório do Século XX - Novas Correntes e Música Contemporânea.

Neste período, ao fazer o planejamento da disciplina e escolha das peças que melhor adequassem aos conteúdos programáticos tive contato com a obra “Fuga Proverbial” para “Coro Falado” do compositor Osvaldo Lacerda, através do acervo DAC - Departamento de Assuntos Culturais da UFMA. Após fazer uma sucinta análise da partitura me senti fortemente estimulado a desenvolvê-la em sala de aula junto aos discentes. Busquei informações adicionais sobre a peça e sobre o estilo “Coro Falado”, encontrando apenas poucos registros audiovisuais em apresentação coral.

Logo que iniciamos a prática em sala de aula, percebi o quão complexo seria desenvolver técnicas e conceitos tão desconhecidos, sobretudo por não ter encontrado literatura a respeito de questões sobre a forma adequada de entoar frases sem altura definida, como conseguir entre os naipes um padrão de referência para unidade de voz ou mesmo em qual contexto o autor gostaria de empregar a peça. O que em princípio parecia uma rudimentar ‘fuga’ acabou por se transformar em um grande desafio e os resultados alcançados ficaram muito aquém do que havia planejado.

Refleti, então, que os processos de composição, bem como suas propriedades, estão intimamente ligados à matéria prima deste estilo – o falar e as variações decorrentes das palavras. Portanto, pesquisar quais são e como funcionam tais processos no canto falado tornou-se, a meu ver, essencial para compreender a influência da Prosódia numa obra musical.

As possibilidades de relação entre o conteúdo do texto e a música com a qual o mesmo texto é cantado têm sido amplamente trabalhadas por diversos músicos e pesquisadores (KRAMER, 1984; MELLO, 2003; FINNEGAN, 2008). A pronúncia do

texto a ser cantado sempre foi questão importante para intérpretes e para os compositores, principalmente no que diz respeito à Prosódia. No que concerne à síntese vocal, mais ligada ao presente trabalho, uma das áreas atuantes consiste na modelação prosódica. Este tipo de compreensão em diferentes níveis da estrutura fraseológica é extremamente útil para o entendimento das relações entre a métrica textual e a métrica musical, visto que a colocação de um texto em música depende das inter-relações entre ambas.

Baseado nesta premissa, qualquer elemento musical pode estabelecer conexões entre a estrutura dos versos e a organização de uma canção. Contudo, além dos aspectos importantes para a Prosódia musical tais como a métrica, a rítmica e a melódica, outros fatores podem ser acrescentados para reforçar determinado sentido ao texto. No entanto, grande parte dos trabalhos não utiliza informação que vá além do horizonte temporal da frase.

Percebendo que há uma segmentação formal entre música e texto no que concerne às técnicas utilizadas em prol da composição assim como na importância dada à música em detrimento da letra, que acaba por influenciar no plano expressivo da fala, a questão central que levanto é: O que caracteriza o estilo composicional denominado Coro Falado? Como podemos entender e descrever as produções vocais para Coro Falado nos aproximando de suas demandas estéticas? Suas formas de expressão se estruturam hierarquicamente de maneira análoga à expressão verbal? Como é possível entender suas nuances e mudanças durante uma produção vocal falada, ou seja, a interpretação dos contornos melódicos em naipes com linhas sem alturas definidas – em caráter de indeterminação?

Tornou-se importante, portanto, analisar que elementos prosódicos os compositores utilizam para marcar a estrutura do discurso e quais são identificados como relevantes nesse processo. Intencionou-se, ainda, entender de que forma as técnicas composicionais podem ajudar no desenvolvimento musical de obras corais; elementos de notação musical e fonética (estrutura silábica, ritmo linguístico) que possam se constituir em argumentos para a realização de uma obra autoral inédita.

A estruturação metodológica foi desenvolvida com base em instrumentos de coleta e análise de dados que forneceram as ferramentas necessárias para tal compreensão. A revisão da literatura se realizou em dois âmbitos distintos, embora relacionados. Primeiramente, foi necessário formar um ponto de vista a respeito dos aspectos técnicos e expressivos pertinentes à Prosódia, justificando a razão de

abordar tal temática. Em seguida foram feitas análises e sínteses do material encontrado sobre o repertório para Coro Falado através de estudo bibliográfico sobre os compositores, as obras em questão e o contexto nas quais foram produzidas.

Estruturalmente a investigação foi segmentada em quatro capítulos. O primeiro capítulo é destinado à explanação do contexto e trajetória da música composta para Coro Falado, baseando-se na análise de exemplos de excertos de obras de diferentes compositores, que, de algum modo, se enquadram em cada uma das interações por mim procuradas. Esta abordagem tencionou, mais do que uma tipificação, uma reflexão sobre cada uma das interações estudadas, ao discorrer sobre obras onde determinadas linhas estruturantes são enriquecidas pela criação ou manipulação do timbre através de uma escrita vocal com princípios e experimentos voltados à fala e seus respectivos desdobramentos. Neste domínio, é notório que diversos compositores no século XX apontaram neste sentido.

O segundo capítulo destina-se à explanação de aspectos relacionados à Prosódia, os objetivos a ela designados e os procedimentos que foram postos em prática pela investigação. São do domínio da Prosódia os estudos sobre a entoação bem como os tons e a acentuação da língua: a acentuação e os tons se aplicam às palavras e se situam no nível lexical de um enunciado, enquanto a entoação se aplica sobre uma sequência de palavras e se situa no nível do enunciado. Igualmente importante é a parte dos estudos prosódicos que engloba os fenômenos de variações na atualização dos fonemas. Tais variações podem ser descritas: sobre o plano acústico, que nesse caso descreve a evolução da curva de alturas, a duração e a intensidade dos segmentos; sobre o plano perceptual, descrevendo a percepção do ritmo das frases e da melodia, seu acento, sua entoação e sobre o plano funcional, que apresenta a função linguística dessas variações.

O terceiro capítulo expõe análises de três obras para Coro Falado no Idioma Português, que serão discutidas dentro de um contexto que apresenta os contributos da Língua Falada, tal como explanado no capítulo dois. Para análise das músicas e da relação texto-música foi utilizado uma estratégia de investigação que se apresenta como um conjunto de perguntas sobre: aspectos gerais sobre o compositor e o autor do texto; aspectos temporais, rítmicos; aspectos relativos ao timbre; aspectos relativos ao silêncio; aspectos estruturais, formais; aspectos referentes à relação texto música. A aplicação desta estratégia mostrou-se bastante

eficiente na medida em que permitiu uma análise comparativa das obras, auxiliando, em grande medida, o encontro do caminho para identificação de similitudes musicais. A análise de cada uma das canções levou em conta comentários e conceitos emitidos pelos próprios compositores sobre as peças, buscando estabelecer seu caráter e a identificação de elementos singulares nas partes vocais.

O quarto capítulo discorre sobre a obra escrita por mim, intitulada “Impostura”. Esta composição se configurou como objeto de análise e reflexão do capítulo final, isto na medida em que também busquei responder às questões levantadas pela investigação, assumindo, deste modo, uma contribuição prática para a própria classificação das diferentes aplicações de interação entre estruturas. Importa frisar que iniciei sua escrita durante o trabalho de levantamento bibliográfico, tendo sido concluída apenas quando a investigação estava já próxima do seu término.

Diferentemente de outras produções artísticas em Língua Portuguesa a música composta para Coro Falado ainda carece de estudos organizados com o objetivo de contar sua história e, principalmente, contextualizá-la perante o repertório musical em nível global. Contudo as aplicações que aqui abordamos procuram aprofundar a fruição de procedimentos que estão para além dos simples efeitos complementares, mas um conteúdo que seja relevante na construção de obras ao estilo Coro Falado, onde a instrumentação contribua decisivamente para o próprio resultado na composição.

1 DESVELANDO ASPECTOS MUSICAIS E PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS NUM REPERTÓRIO PARA CORO FALADO.

1.1 Procedimentos composicionais na música vocal do século XX

Observam-se na música ocidental do século XX variadas propostas de criação que rompem, a partir de técnicas composicionais muito diversas, os sistemas modal e tonal sobre o qual se baseou a música europeia dos séculos anteriores. A sonância deixa de ser estruturada a partir da funcionalidade harmônica dos acordes e da discursividade decorrente de sua combinação. E neste novo contexto, como assinala Kostka (2006), ganha especial destaque a escritura musical baseada no timbre e na textura.

De acordo com Oliveira (2014) no século XX o binômio texto e música motivaram os compositores às diversas experimentações com o material vocal que fossem além das possibilidades harmônicas e melódicas frequentemente utilizadas. Além disso, vislumbrou-se a manipulação de elementos extraídos do texto tais como fonemas e articulações não representadas foneticamente, enquanto material composicional.

Na segunda metade do século XX, compositores se dedicaram a trabalhos com experimentação de novas técnicas para voz humana, amalgamando-as ao *bel canto*, estilo *folksong*, *coloratura*, declamação, recitativo, entre outros. Como resultado da busca de uma nova estética identificou-se na voz humana uma ampla fonte de experimentações capaz de produzir sons, cores, efeitos e outras técnicas até então não utilizadas na cultura ocidental. (OLIVEIRA, 2014, p.14-15)

Notam-se múltiplas conexões emergentes de experimentos que buscam corroborar com o desenvolvimento prosódico da fala aplicada à música, das quais se destacam: preponderância do texto sobre a música, ou da música sobre o texto e a influência do texto no direcionamento das alturas e no caráter da obra. Concomitantemente, interdisciplinaridades associadas ao fazer musical, como, estudos de Linguística (Fonética e Fonologia), a noção de obra aberta, experimentações na literatura, entre outros, influenciaram ativamente a concepção musical da época. Igualmente, experiências realizadas por representantes da

poesia sonora¹ como Kurt Schwitters (1887-1948) em *Ursonate* (1922 – 1927), cujo material básico são fonemas estruturados de modo totalmente destituído de qualquer teor semântico e Michel Seuphor (1901-1999) com *Musica Verbal* (1926), ampliaram os paradigmas da voz contribuindo para o desenvolvimento da música vocal experimental. Daniel Quaranta observa que o termo composição é utilizado na poesia sonora, pois "há uma grande proximidade entre o processo criativo de um discurso poético e a criação de uma obra musical, desenvolvendo qualidades consideradas básicas da música: intensidade, altura, ritmo, estrutura temporal, exploração do timbre, etc" (QUARANTA, 2007, p.2). Além destas influências, diversas possibilidades de emprego textuais em música proveem, em grande parte, da influência e da experimentação nos domínios textual e linguístico causada pela obra literária de escritores como James Joyce, Edward Estlin Cummings e do teatro com Samuel Beckett. Essas abordagens têm em comum a exploração visual do texto e o esculpir dos sons através das palavras ou fragmentos delas.

Paralelamente às experimentações da Poesia Sonora muitos compositores passam a inserir tais elementos objetivando acrescentar novas texturas. Elementos que são "despojados de seus valores afetivos e encarados como elementos expressivos de uma linguagem musical de horizontes mais amplos" (VALENTE, 2006, p. 5). Esta tendência se caracteriza "pelo fato de que a música passa a adquirir o papel de instrumento de análise e redescoberta do texto, cujos diversos níveis de significação tornam-se mais ou menos explícitos segundo contexto no qual se veem inseridos na obra musical" (MENEZES, 2003, p. 316).

Em entrevista concedida a Theo Muller, o Berio relata:

A relação entre texto e música foi bastante convencionada. Toda a técnica para escrever versos tinha analogia na forma de como a música era formulada, e vice-versa. Havia *feedback* entre as duas. O fim do século XVIII viu o triunfo desta coincidência entre música e poesia. Depois, música se torna mais um instrumento para descobrir partes ocultas do texto. Ao mesmo tempo, o interesse no uso da prosa ao invés da poesia cresceu gradualmente. Música torna-se mais que uma câmera ou um microscópio, explorando todos os detalhes do texto. Como resultado, todos os aspectos fonéticos do texto foram assimilados no processo musical. (BERIO, in MULLER, 2006, p 17. tradução nossa)

¹ A Poesia Sonora é uma espécie de poesia oral, cuja característica é o experimentalismo com a voz e o som, seja por meio da fonética ou de efeitos sonoros produzidos por equipamento eletroacústico. É sinônimo ou se confunde com Poesia Fonética, Poesia Fônica, Poesia Auditiva ou Poesia Acústica, podendo fazer parte de uma série de manifestações distintas com características em comum. (MENEZES, 1992)

E complementa:

A música vocal mais significativa das últimas décadas tem investigado exatamente isso: a possibilidade de explorar e absorver musicalmente a face completa da linguagem. Fora da articulação puramente silábica de um texto, a música vocal pode lidar com a totalidade de suas configurações, incluindo a fonética e os sempre presentes gestos vocal. (BERIO, 2006, p. 50. tradução nossa)

1.2 Técnicas de produção vocais não tradicionais

Outro aspecto importante é a escrita vocal não tradicional que, para sua execução, fez com que cantores solistas e coros desenvolvessem novas ferramentas técnicas. De acordo com Fernandes e Kayama (2011) O termo “linhas vocais não tradicionais” tem sido utilizado para descrever uma série de novas utilizações da voz e pode se manifestar de diversas formas. A seguir, apresentamos uma série de características composicionais presentes em várias obras vocais dos últimos cem anos. Ocasionalmente, uma obra pode conter um único item, mas, muitas obras estão repletas de elementos vocais não-tradicionais dos quais predominam²:

1.2.1 Recitação em alturas

Fernandes e Kayama (2011) comentam que expressões como “recitação em alturas” e “recitação entoada” foram utilizadas durante séculos como referência ao canto gregoriano ou outros tipos de cantos religiosos, especialmente as primeiras notas de uma linha entoada pelo celebrante.

Trata-se de um estilo de produção vocal “meio-cantado” e “meio-falado” que, em geral, é impessoal e não contém vibrato. Uma vez que este estilo existe há séculos, não se pode dizer que foram os compositores do século XX que o criaram. Alguns compositores o trataram de forma tradicional, enquanto outros os experimentaram em termos de variação de alturas, qualidades expressivas e contrastes rítmicos. (FERNANDES & KAYAMA, 2011, p.106)

Na composição vocal moderna e contemporânea a recitação entoada pode ser limitada a uma extensão vocal relativamente pequena, restrita somente à fala, ou também, incluir toda a extensão da voz cantada. Em geral, sua notação indica que tipo de modulação da voz o compositor deseja.

² É importante esclarecer que não está ao alcance do âmbito deste trabalho discorrer sobre todas as vertentes, mas tão somente delinear um caminho coerente e influente à configuração de uma nova vocalidade, que vai sendo gestada ao longo do século XX.

De acordo com Mabry (2002, p. 77), desde que Engelbert Humperdinck (1854-1921) fez uso de uma “fala rítmica sobre um único som” na ópera *Königskinder* em 1897, vários outros compositores despertaram o interesse em experimentar esta e outras novas técnicas que resultassem em novas utilizações da voz humana. Assim, esse tipo de experimentação continuou ao longo de todo o século XX, tendo recebido diferentes nomes como *Sprechstimme* (voz falada), *Sprechgesang* (canção falada) e recitação. A autora explica que o termo *Sprechstimme* foi padronizado para descrever a canção falada melodicamente desenhada (contornada). Para evitar confusões de terminologia, ela utiliza este termo para se referir às passagens faladas nas quais são designadas alturas fixas, enquanto para os demais tipos de notação falada ou semicantada, ela utiliza o termo recitação. A notação e a realização desses híbridos vocais entre fala e canto foram manipuladas de diversas formas.

Pierrot Lunaire (1912) de Schoenberg, considerada uma das obras de maior visibilidade dentro do *Sprechstimme*, faz referência ao modo de emissão do canto falado, em que alturas musicais indicam o contorno da fala. Este modo de escrita para voz, utilizando a marcação (x) nas hastes ou nas cabeças de notas tornam-se referências que ajudam a identificar o estilo³.



Figura 1. Notação do *sprechstimme* em *Pierrot Lunaire*.

1.2.2 Recitações sem altura definida

Além do *Sprechstimme*, uma série de vocalizações híbridas chamadas recitações (ou narração) foi introduzida na música vocal moderna. Inicialmente, os compositores desenvolveram sistemas de notação para tratar tais recitações, sem direções explícitas a respeito de como elas deveriam ser executadas. Mabry (2002) comenta que os intérpretes tiveram que contar com seus instintos nativos e com a

³ *Sprechstimme* foi usado com maior frequência durante as primeiras décadas do século 20, especialmente na Alemanha e na Áustria. O próprio Schoenberg o empregou em várias outras obras, incluindo a ópera *Moses und Aron* (1930-32, inacabada) e *Die glückliche Hand* (1913).

experimentação criativa na realização dessas obras. Evidentemente, embora alguns tenham conseguido resultados pertinentes, a maioria carece de diretrizes mais eficazes para a execução de repertórios que incluam recitações. A autora menciona que, sendo a voz humana capaz de produzir diversos sons que podem ser inclusos no contexto da recitação, os compositores continuaram pesquisando formas mais precisas de indicar na partitura qualidades vocais sutis e, por vezes, elusivas. Ainda assim, mesmo quando a notação e a explicação do compositor são precisas, dificilmente dois cantores atingem o mesmo resultado sonoro ou a mesma exatidão de articulação devido às diferenças que existem de um executante para outro; às diferentes interpretações das direções do compositor; e às suas características como cantor – extensão, timbre, capacidades de ressonância naturais, habilidade de atuar e de improvisar.

Neste contexto, Mabry observa que comumente há dois tipos de recitação ritmicamente livre sem altura definida. O primeiro tipo é caracterizado pelo uso de linhas individuais ou grandes seções do texto para inserir uma mudança momentânea na direção da organização musical ou para promover um contraste dramático e um comentário entre divisões de uma obra maior. O compositor costuma expressar alguma indicação como “fale”, “narre” ou “recite”. Sua interpretação deve ser controlada pela intenção dramática do texto e sua performance baseada no uso do registro normal da fala, no estilo oracional de projeção do texto e em nuances dramáticas. É preciso pensar no texto sob a ótica de um ator, acentuando sílabas e palavras que precisam ser acentuadas e espaçando as sentenças de acordo com o fluxo dramático. O segundo tipo de recitação ritmicamente livre sem alturas definidas difere do primeiro no que diz respeito à localização do texto. Nesse caso, o texto é geralmente utilizado como parte integral de uma organização musical e não como um conector de seções.

A narração carrega em si um modo de execução que remonta a imponência da fala e é empregada geralmente como recurso aliado a contextos cênicos. Consideram-se componentes constituintes da narração o contorno frasal e a ritmicidade da fala. Estes dois fatores mudam de acordo com as características do idioma utilizado e de aspectos emocionais que o compositor deseja exprimir. A marcação (x) em hastes e cabeças de nota não se faz necessária, visto que há apenas uma linha rítmica, colocando as notas acima ou abaixo da linha única.

Na obra *A Survivor from Warsaw* (1947) de Arnold Schoenberg para orquestra, coro masculino e narrador, diferentes modos de notação coexistem de acordo com o texto. Como exemplo, a frase "*I cannot remember ev'rything*" possui ritmo notado de acordo com a pronúncia do idioma, porém a ausência de contorno frasal e variação de alturas revelam aspectos emocionais como introversão e tristeza.



Figura 2. Notação de narração em *A Survivor from Warsaw*.

Com texto no idioma inglês, Schoenberg utiliza de aspectos emocionais e contornos da fala para construir a linha vocal. Aqui não há alturas definidas, apenas contornos situados ao redor da linha que representa a região média da voz falada. A utilização de sinais gráficos musicais como sustenido (#) e bemol (b) tem função de indicar variações mínimas de altura entre um som e outro.

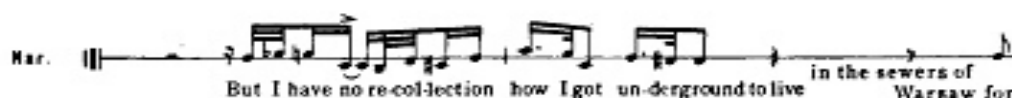


Figura 3. Duas possíveis notações para narração em *A Survivor from Warsaw*.

Na figura 3 há duas formas possíveis de notação da narração, sendo a primeira "*But I have no recollection how I got underground to live*" com ritmo e contorno frasal definido pelo compositor, e a outra livre "*in the sewers of Warsaw for*", em que o intérprete controla os parâmetros textuais dentro do tempo estabelecido, neste caso, por pausas. Na recitação sem altura definida, porém com ritmos designados, o fluxo da declamação do texto se movimenta de forma controlada por um sistema gerado pelo compositor.

Georges Aperghis desenvolveu um ciclo com 14 peças para voz solo intitulado *Récitations pour voix seule* (1978). Este ciclo explora organizada e sistematicamente as possibilidades da voz recitada e entoada: o texto se torna o suporte de esboços vocais atuando simultaneamente como um jogo, um dicionário, cheios de acrobacias técnicas, micro-dramas cômicos e exercícios de estilo vocal. As palavras nesta obra são manipuladas de forma detalhada, e tem como um dos principais procedimentos composicionais a construção textual.

Em *Recitation 11* Aperghis faz uso extensivo do princípio de acumulação progressiva do texto, frequentemente repetido (palavras, trechos de frases e muitos fonemas) pela música (uma linha de música sinuosa e restrita), ambos escritos pelo compositor e organizados como jogos de construção jogando com expectativa e significado; as sílabas se inclinam para a organização das notas, como num caleidoscópio.

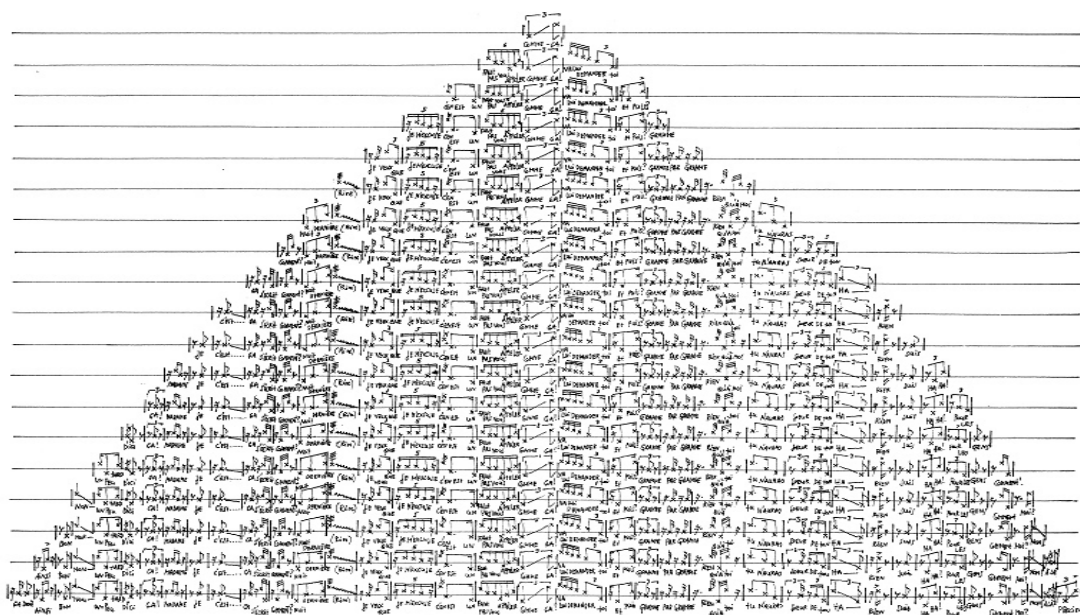


Figura 4. *Recitation 11*.

Externamente, a notação desta recitação é um acúmulo de 19 linhas em leitura horizontal que sobrepostas distinguem os diferentes elementos da peça.

Recitation 3 exige que o intérprete crie personagens particulares para cada linha. São indicadas oito sequencias de “afetos” que podem ser substituídos em conformidade, desde que eles rotem da mesma maneira originalmente planejados. Esses monólogos que produzem muitos registros expressivos, tais como “zombar de si mesmo”, “atuar como palhaço” e “usar um discurso elegante” solicitam a participação criativa do intérprete desenvolvendo, assim, plurivalentes modos de voz.

fora do parêntesis deve ser exalado, com a maior liberação de ar possível, conforme demonstra a Figura 7.

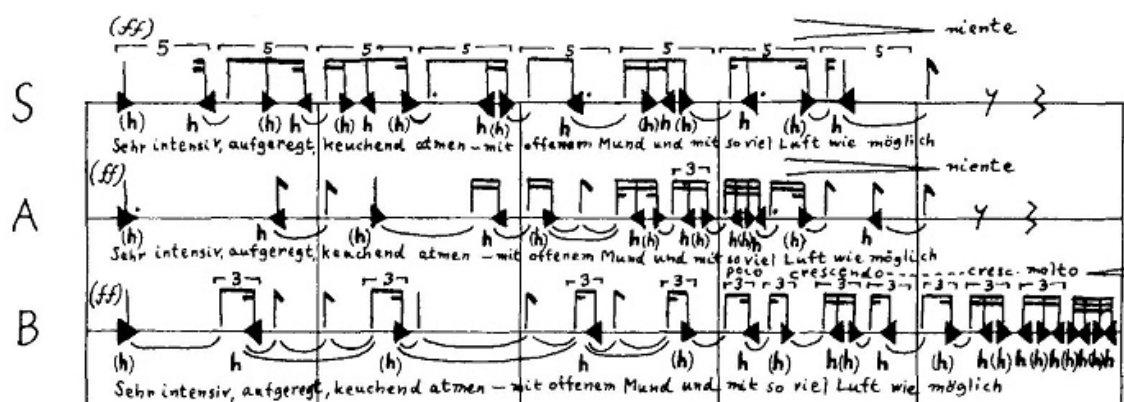


Figura 7. Consoantes aspiradas (h) e inspiradas h. *Aventures* (1962-1965).

Além da notação do texto, os símbolos de inalação e exalação são notados na escrita musical enfatizando a alternância timbrística do fonema (h). O vocabulário em si contém grande número de termos que são comuns a esta forma de expressão. Esses termos criam pontes, voluntárias ou indesejadas, entre um ou outro domínio e correspondem a realidades que na maioria das vezes não possuem relação.

1.2.4 Efeitos vocais⁶

A partir da segunda metade do século XX, muitos compositores passam a suspeitar que a voz pudesse ser manipulada de diversas formas para obtenção de efeitos sonoros⁷. Em alguns exemplos os novos sons vocais incorporados à música eram, na verdade, o próprio germe da peça como um todo. Com novas possibilidades, a técnica vocal foi, por muitas vezes, o ímpeto para as composições.

Sequenza III (1966) é uma peça que flerta com outros experimentos vocais e textuais. Nesta obra, Luciano Berio desenvolve um catálogo de gestos vocais que exigem do intérprete toda a gama de efeitos e técnicas que englobam desde murmúrios sob a respiração e risos ao cantar da maneira convencional. Seu

⁶ O termo “efeitos vocais” diz respeito a todo e qualquer uso não convencional da voz cantada na música vocal ocidental. Em geral, tais recursos sonoros derivam da fala, da natureza, ou de sons vocais multiétnicos utilizados com objetivos cerimoniais, tribais ou rituais. (FERNANDES & KAYAMA, 2011)

⁷ Optou-se, no âmbito deste trabalho, listar apenas os efeitos vocais mais comuns utilizados no repertório coral. Alguns deles têm mais de uma forma de serem notados na partitura, enquanto outros foram padronizados e podem ser mais facilmente reconhecidos pelo intérprete: *Vocal Muting*, Assobio, *Glissando*, *Tremolo Muting*, *White tone or hollow tone*, gritos, sons sussurrados, gargalhadas.

conteúdo fonético consiste em vocativos de pouco valor semântico. Contudo, há um grau notável de mobilidade sintática particularmente adequada no tratamento aplicado por Berio: fragmentação e desconstrução em unidades mínimas (em frases de ordem decrescente, palavras, sílabas, fonemas) que são depois reconstruídos para enfraquecer ainda mais os vínculos sintáticos (com diferentes graus do nível semântico, da apresentação verbal à apresentação fonética do texto) dando ao som um significado não verbal através da expressividade e do gesto vocal. No caso da “*Sequenza III*”, testemunha-se uma exploração destinada a ampliar a expressão vocal liberada do texto, enriquecendo-o com componentes extramusicais inerentes à dimensão diária do item ao qual o máximo a expressão pode ser vista. Além disso, um alto grau de teatralidade se manifesta na interpretação do material, o agogico e o dinâmico, no entanto, deixando espaço para a intérprete traga até mesmo sua própria expressão física. Desta feita seu significado emerge através da evocação na voz soprano de fórmulas expressivas particulares: surpresa, frustração, humor.

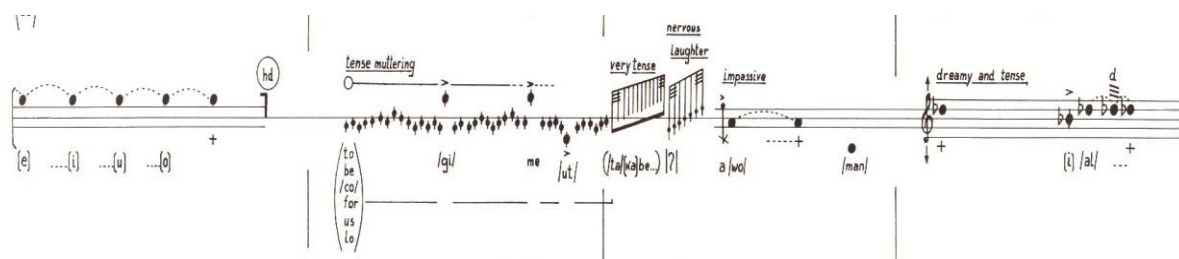


Figura 8. Efeitos vocais, texturas e diferentes notações em *Sequenza III*.

A subdivisão do material entre o canto e a fala sublinha também a escolha de diferentes notações para os dois tipos de "ações vocais". A notação em linha única é utilizada para representar sons falados, cujas alturas possuem caráter de indeterminação. O material cantado é escrito em três linhas no caso em que apenas as porções relativas do registro são indicadas pode ser definido pelo cantor, respeitando as instruções dos movimentos. Quando encontradas cinco linhas, os intervalos precisos são especificados, mas a colocação das alturas permanece relativa, de modo a permitir um bom grau de adaptabilidade da peça às diferentes habilidades vocais dos cantores.

Em *Aria* (1958) Cage associa vocabulários sônicos não textuais aos chamados efeitos vocais. A partitura para este trabalho virtuoso consiste em 20

páginas de música com novo conceito de notação musical⁸, cada uma equivalente a 30 segundos de duração. Dito isto, as páginas podem ser realizadas em intervalos de tempo mais longos ou curtos para criar um programa de um determinado período de tempo.

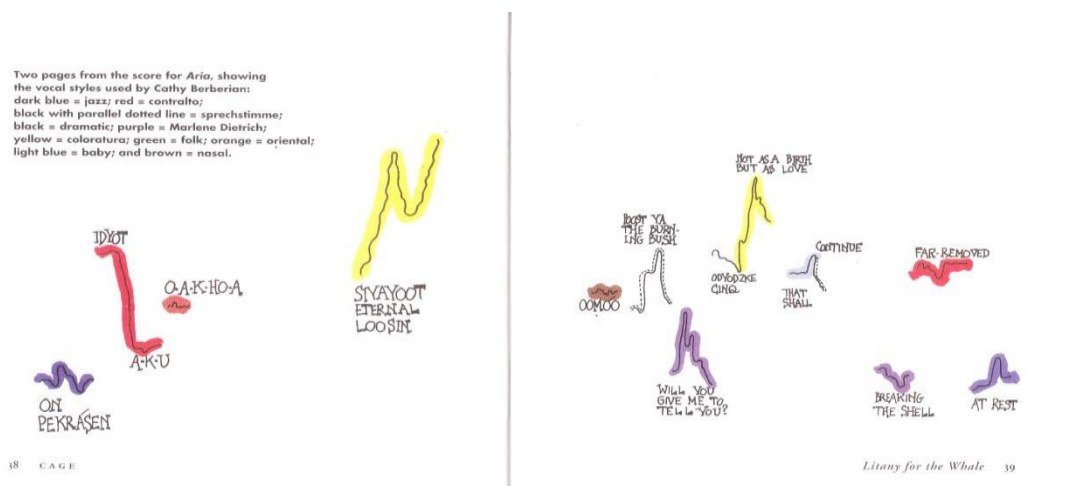


Figura 9. Trecho de *Aria*.

Aria pode ser realizada como solo, ou com *Fontana Mix*⁹. Seu texto consiste em vogais, consoantes e sílabas isoladas, bem como palavras e expressões genéricas nos idiomas armênio, russo, italiano, francês e inglês. A notação é colorida e gráfica, consistindo, basicamente, em linhas onduladas e coloridas que podem ser sobrepostas a 16 quadrados pretos que denotam ruídos vocais. As cores indicam maneiras de execução vocal, que são determinadas pelo cantor antes da performance. A translação das curvas em relação ao texto abre a busca pela expressividade específica da voz. A ênfase na personalidade da voz dá origem à meticulosa exploração de diferentes técnicas de emissão, ornamentação e efeitos.

⁸ O sistema de escrita “gráfica” desenvolvido por Cage e outros compositores apresenta signos menos convencionais, e por consequência produzem uma sonoridade menos previsível, ou seja, uma estrutura sonora mais aberta. Como refere Quaranta (2008, p.42): “No caso das partituras de notação gráfica, como algumas obras da música aleatória, a falta de especificidade é justamente o objetivo do compositor, que utiliza uma escrita ambígua para estimular o intérprete a realizar escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes”. As partituras de notação gráfica de Cage, desenvolvidas nas décadas de 1950-60 tem relação direta com o movimento “Fluxus”. As inovações revolucionárias então desenvolvidas, especialmente no campo da música, contribuíram para um novo entendimento da relação entre compositor e intérprete, enquadrando o conceito de obra aberta.

⁹ Um ciclo de trabalhos de Cage que surgiu nos anos de 1958-1960 desenha informações do resultado de *Fontana Mix* ou faz uso das fitas; *Aria* (1958), *Sounds of Venice* e *Walter Walk* (ambos em 1959) e *Theatre Piece* (1960).

Stripsody foi criada em 1966, para voz solo à *capella* pela *mezzo-soprano* americana Catherine Berberian. Esta peça é considerada um dos trabalhos mais influentes em teatro musical do século XX. Sua forma consiste em uma situação teatral do trabalho. Trata-se de uma exploração de sons onomatopaicos em quadrinhos ilustrados por Roberto Zamarin, que são utilizados para transmitir uma sucessão de vinhetas envolventes como numa colagem de sons, sem organização real e sem qualquer ligação entre eles. O trabalho representou um paradigma radicalmente novo de composição musical na década de 1960.

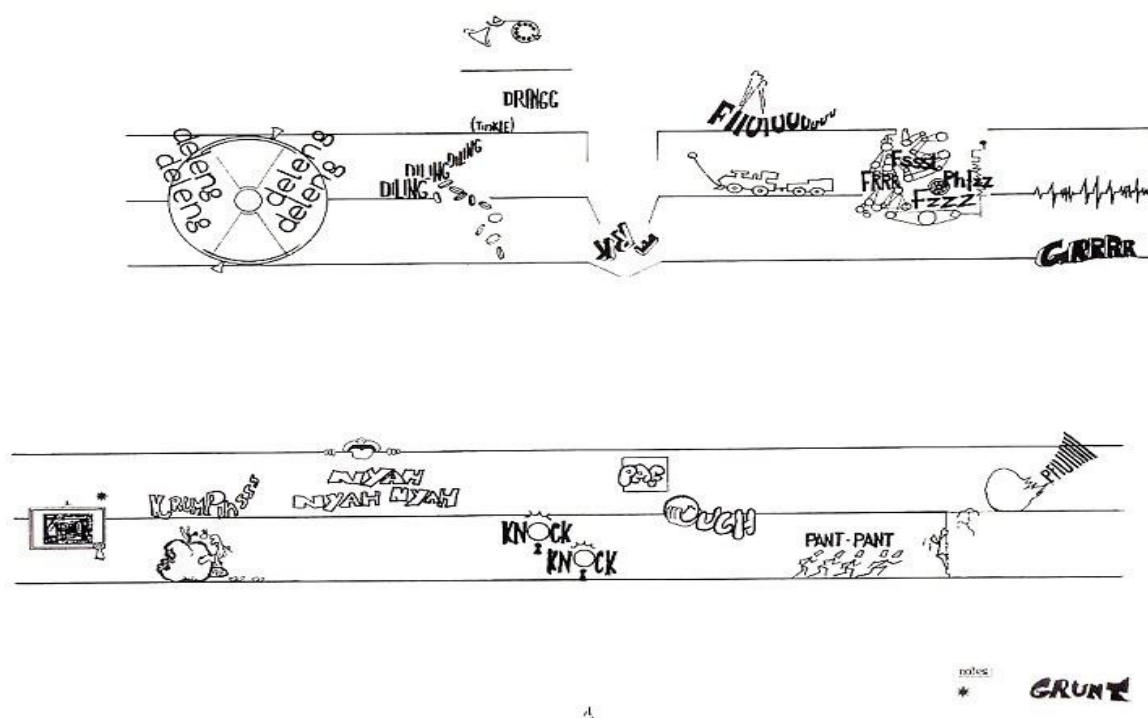


Figura 10. *Stripsody* - Notação gráfica.

Abordou-se até aqui alguns desdobramentos de transposição da fala para música como recitação, narração e *sprechgesang*. Estas abordagens oferecem possibilidades de manipulação sugerindo uma reinvenção da linguagem tanto em obras para voz solo, quanto para maiores formações. Visto alguns exemplos de como as composições para música vocal se desenvolveram a partir de timbres e texturas no século XX, discorreremos sobre como obras para Coro Falado incorporaram tais procedimentos.

1.3 Obras escritas para Coro Falado

1.3.1 *Fuge aus der Geographie* em Contexto

Diversos autores (KATZ, 2001; RAZ, 2012; MERRILL, 2016) consideram que a obra *Fuge aus der Geographie* de Ernst Toch (1887 – 1964) seja a primeira composição ao estilo Coro Falado.

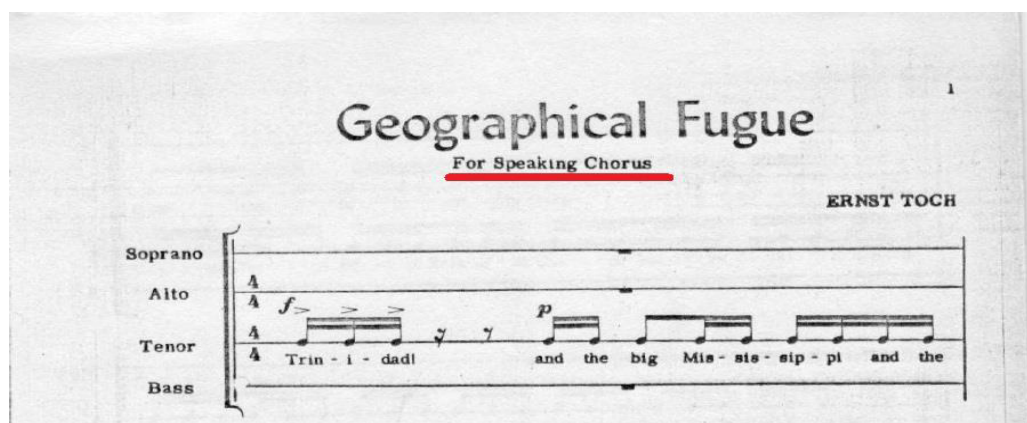


Figura 11. *Fuge aus der Geographie* adaptada.

Toch foi um dos compositores mais interpretados na Alemanha na década de 1930 (Raz, 2012). A popularidade de *Fuge aus der Geographie* para o Coro Falado aumentou continuamente desde a estreia, inspirando uma surpreendente variedade de performances e gravações ao redor do mundo. No entanto, essas interpretações representam um desvio substancial da intenção original do compositor, visto que a peça em questão é apenas o Terceiro Movimento de uma obra para Coro Falado chamada *Gesprochene Musik*, composta para serem apresentadas com novos trabalhos projetados para o gramophone¹⁰. A estréia mundial da fuga em Berlim (18 de junho de 1930) emana de um gramophone ajustado em uma velocidade de reprodução mais acelerada.

John Cage transcreve e adapta para o idioma inglês apenas o terceiro movimento de *Gesprochene Musik*, a "*Geographical Fuge*", publicando-a no jornal de Henry Cowell, *New Music*, em 1935. Embora Cage publicasse a peça no contexto de uma coleção de música escrita expressamente para o gramophone, sua versão

¹⁰ As origens da tecnologia de gravação estão intimamente relacionadas com o desenvolvimento dos estudos em fisiologia vocal. Com a invenção do fonógrafo de Edison em 1877, os cientistas tiveram uma nova ferramenta com a qual eles poderiam explorar a geração e a percepção de sinais acústicos. Destaque para as experiências de Graham Bell com a aceleração e a desaceleração das gravações de fonogramas de fala. Na mesma época, Fleeming Jenkin e James A. Ewing realizaram experimentos semelhantes, direcionando para a observação das pronúncias vocálicas.

da "Fuga Geográfica" começa a ser assimilada como uma peça coral puramente acústica realizada ao vivo.

Criada como paródia de uma aula de geografia, seu texto faz uma abordagem implicitamente internacionalista sobre a ponte das diferenças culturais pela justaposição de diversas localidades. Estas palavras recitadas tornam-se uma coleção de diferentes sílabas com características fonéticas quase universais ao invés de um significado culturalmente específico.

Apesar de não dispor de notação com alturas definidas, a peça é estruturada como uma fuga convencional em todos os aspectos. Configurada para um coro misto a quatro vozes, os falantes entram na ordem TASB, que em virtude do registro vocal naturalmente recria a ilusão do intervalo de quartas ou quintas pelo qual as entradas em fuga são tradicionalmente separadas. As passagens contrapuntais são cuidadosamente equilibradas, com emparelhamentos de uníssono ou *hocketing* para manter o desenvolvimento do tema em todos os momentos.

The musical score is for a four-part vocal fugue. The parts are Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in German and English. The Soprano part starts with a triplet of eighth notes: 'Po-po-ka-te-pe-ti'. The Alto part starts with a quarter note: 'Ja,'. The Tenor part starts with a quarter note: 'A-then,'. The Bass part starts with a quarter note: 'A-then,'. The score includes dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). The lyrics include: 'Po-po-ka-te-pe-ti liegt nicht in Ka-na-da, son-der-n in Me-xi-ko, Me-xi-ko, Me-xi-ko', 'Ka-na-da, Ma-la-ga, Ri-mi-ni, Brin-di-si, Ka-na-da, Ma-la-ga, Ri-mi-ni, Brin-di-si,', 'Ja, A-then, A-then, A-then, A-then, Na-ga-sa-ki, Yo-ko-ha-ma,', 'A-then, A-then, A-then, A-then.', 'Ra-ti-bor! und der Fluss Mis-sis-sip-pi und die'.

Figura 12. Desenvolvimento temático em *Fuge aus der Geographie*.

Toch enfatiza a importância da sonoridade das palavras ao descrever sua abordagem composicional. Em ensaio para Melos, um periódico para a música contemporânea, intitulado '*Über meine Kantate' Das Wasser und meine Grammophonmusik*', ele observa que raramente compõe música vocal, porque "o texto deve, de fato, não metaforicamente 'soar' para mim¹¹" (TOCH, 1930, p. 221-222). Destaca, ainda, as propriedades linguísticas em sua música para Gramofone:

Eu escolhi [explorar] a palavra falada e deixar um coro de vozes mistas a quatro partes falar ritmicamente, vogais, consoantes, sílabas e palavras especificamente determinadas. Envolvendo as possibilidades mecânicas da gravação (aumentando o tempo e o tom resultante altura) criou-se um tipo

¹¹ the text must actually, not metaphorically 'sound' to me.

de música instrumental, que leva o ouvinte a esquecer de que se originou da fala¹². (TOCH, 1930, p.221-222)

1.3.2 Story

Em 1940 John Cage compõe *Story*, o segundo movimento da obra *Living room music* para percussão e quarteto vocal. Neste movimento, os intérpretes realizam leitura rítmica sobre um texto da escritora Norte Americana Gertrude Stein - *The World is Round*: "Once upon a time the world was round and you could go on it around and around."

Nicholls (1991) enfatiza a forte influência da *Fuge aus der Geographie* nesta obra. Contudo, Cage insere elementos alternados à recitação tais como sons sussurrados, assobios, zumbidos. Os acompanhamentos vocais como "ti ti ti ti", "zz" e vogais sustentadas são incluídas juntamente com o assobio rítmico, para criar um conjunto de percussivo de vozes.

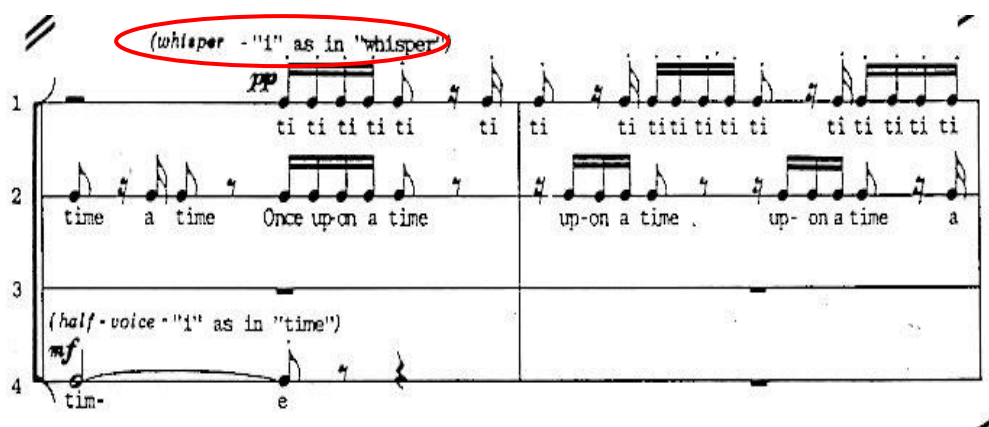


Figura 13. Sons sussurrados como efeito percussivo.

Destaque também para notação que indica curvas entoativas¹³. As inflexões de altura relativas são indicadas por setas em direções diversas. A presença de traços ou setas ascendentes ou descendentes na notação musical contemporânea, em sua maioria, representam alturas indeterminadas. Um exemplo de notação usada neste movimento aparece na figura 14:

¹² I chose to explore the spoken word and let a four-part mixed chamber choir speak specifically determined rhythms, vowels, consonants, syllables, and words, which by involving the mechanical possibilities of the recording (increasing the tempo, and the resulting pitch level) created a type of instrumental music, which leads the listener to forget that it originated from speaking.

¹³ Quaisquer variações de altura e registro de fala. Também denominada 'curvas entoacionais'.

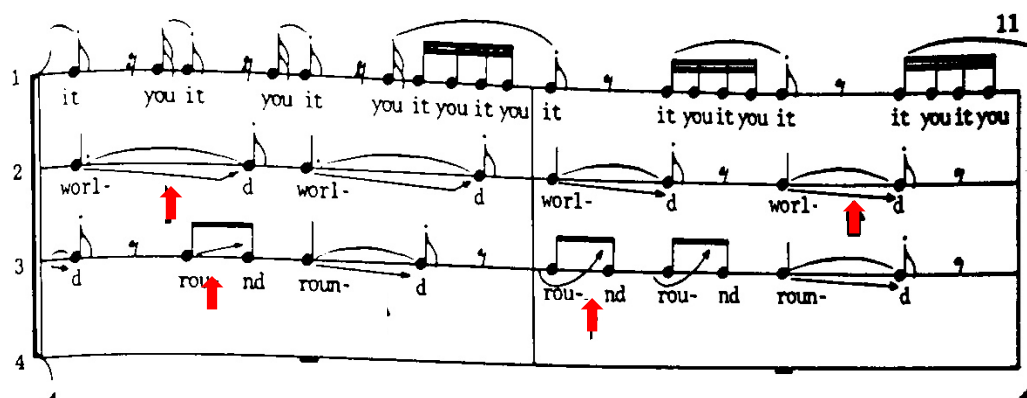


Figura 14. Curvas entoacionais

Os motivos rítmicos encontrados em *Story* são inteiramente periódicos, presumivelmente para ajudar na articulação do texto. Variações timbricas são percebidas neste movimento devido às particularidades de cada voz, produzindo assim múltiplas pronúncias da mesma palavra quando faladas por cada pessoa. Enquanto muitas decisões são deixadas para o intérprete (caraterística muito presente nas obras deste compositor), Cage constrói uma estrutura unificada que, independentemente das escolhas, permanecerá como uma unidade coesa.

1.3.3 *Ludus verbalis*

Ludus Verbalis foi composta pelo finlandês Einojuhani Rautavaara em 1957, como parte dos estudos em *Sprechchor* com Wladimir Vogel. Em suas palavras:

Eu também estudei a técnica de *Sprechchor* / coro falado que meu professor muitas vezes fez uso em suas composições. Quem deseja experimentar esta obra, eu escolhi uma série pronomes em alemão e preparei um texto. Estes constituem adequadamente um vocabulário neutro a partir do qual, por meio da composição, é possível criar associações e conteúdo imaginários.¹⁴ (Rautavaara *in* Romano, 2009, p.4)

É uma peça cujo texto em Língua Germânica baseia-se nos advérbios do tempo (*Temporalia*), número (*Quantitativa*), modo (*Personalia*) e intensidade (*Qualitativa*). Os quatro movimentos da obra revelam o lado mais experimental de Rautavaara, um conjunto peculiar de palavras em sussurros rítmicos, sibilos e ruídos. As escolhas interpretativas investem em vários aspectos da Prosódia, e em

¹⁴ I also studied the *Sprechchor/Speaking chorus* technique that my teacher used very often in his works. I wanted to experiment with it and I decided to use different kinds of pronouns in the German language as my text. This would make a suitably neutral vocabulary, but while composing it would be possible to use associations and create an imaginary content.

particular nos acentos enfáticos e variações de timbre. No que diz respeito às curvas entoacionais, a escolha é abordada pelo próprio compositor através da notação baseada num sistema de referência de três linhas para as variações relativas da altura da fala: tomando a linha central como referência correspondente ao registro médio da voz falada.

Personalia

♩ = ca 112-120

Einojuhani Rautavaara, *1928

Figura 15. Pauta com 3 linhas. (*Personalia*)

A rítmica exigida nesta peça é influenciada pelos componentes fonéticos da oração verbal (TOSTO, 2011). Ao combinar palavras, mas exigindo diferentes tessituras, Rautavaara cria uma hierarquia de significados (como parlendas) textuais que, apesar de simples na execução, são interdependentes para o desenvolvimento da obra. A linguística é, portanto, outro exemplo de controle do compositor sobre as maiores dimensões do trabalho.

Quantitativa

♩ = ca. 160

Figura 16. Desenvolvimento temático e inter-relação textual em *Quantitativa*.

1.3.4 Valse

Em 1960 Toch retorna à música falada, com *Valse* para Coro Falado misto e percussão opcional. Trata-se de divertidos diálogos metrificados em compasso ternário onde o ritmo é vinculado a um texto silábico apresentado em notação com linha única e andamento entre 138 e 144bpm, mantendo-se constante ao longo da

composição. Toch usa a técnica de *hocket*¹⁵ onde adota uma contagem frequente (*one two, three*), estando o primeiro tempo em *mezzo-forte* seguido de dois tempos em *piano*, a nível dinâmico. A repetição destas palavras auxilia na definição de pulso e confirma a identificação da peça como uma valsa.

Performing time-3:45 to 4:00

WALSE
For Mixed Speaking Chorus
and optional Percussion (2 Players)

By
ERNST TOCH

$\text{♩} = 138-144$

Soprano (divisi)
1
2

Alto (divisi)
1
2

Tenor (divisi)
1
2

Bass (divisi)
1
2

Percussion
1
2

What a

two, three two, three two, three two, three

One One One One

Figura 17. Contagem da pulsação: mezzo- forte (Baixo e Tenor), piano (Alto).

Como observa Christopher Caines, o desenvolvimento textual é composto de "clichés do discurso social da década de 1960, mas filtrados pelos ouvidos de alguém que fala inglês como segunda língua".

Há uma história interessante sobre essa peça. Ernst Toch tinha o que você poderia chamar de afinação perfeita para o ritmo, então ele não podia ir aos restaurantes porque a conversa sempre lhe parecia uma música ruim e desorganizada. Lawrence Weschler me disse que Toch escreveu "Walse", em parte, para dar ao mundo a experiência de como a conversa social deveria soar se fosse rítmica.¹⁶ (Caines in Castelnuovo-Tedesco, 2006)

¹⁵ Na linguagem moderna, refere-se a uma técnica musical pela qual duas ou mais vozes ou instrumentos cantam ou tocam uma linha rítmica ou melódica em alternância. Na prática medieval do *hocket*, uma única melodia é compartilhada entre duas (ou ocasionalmente mais) vozes, de modo que, alternadamente, uma voz soa enquanto a outra repousa.

¹⁶ *There's an interesting story about this piece. Herr Toch had what you might call perfect pitch for rhythm, so he couldn't go to restaurants because the conversation always sounded to him like bad, disorganized music. Lawrence Weschler told me that Toch wrote "Walse," in part, to give the world the experience of how social conversation should sound if it were rhythmicized. The text is very funny, because it is meant to be clichés of social discourse from the 1960s, but also filtered through the ears of someone speaking English as a second language.*

Toch contrasta os naipes femininos com os masculinos, e alterna as oito vozes entre texturas homofônicas e polifônicas em trios, duetos e seções individuais. A justaposição por assonância também é usada em emparelhamentos de adjetivos. O significado e a continuidade lógica das palavras favorecem na fluência e desenvolvimento do tema.

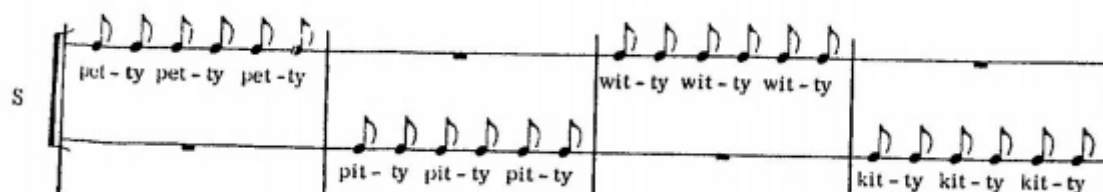


Figura 18. Assonância de sons vocálicos em “ty”.

Interessante ressaltar que toda a obra faz uso criterioso do silêncio tanto no aspecto estrutural da peça quanto interpretativo. Em relação ao interpretativo, utiliza-o ora para explorar diferentes estados emocionais e psicológicos, ora para criar contrastes de timbre, textura e para gerar expectativa no ouvinte. Os pontos de articulação são definidos por mudanças na textura, texto, ritmo, níveis dinâmicos e acompanhamento de percussão.

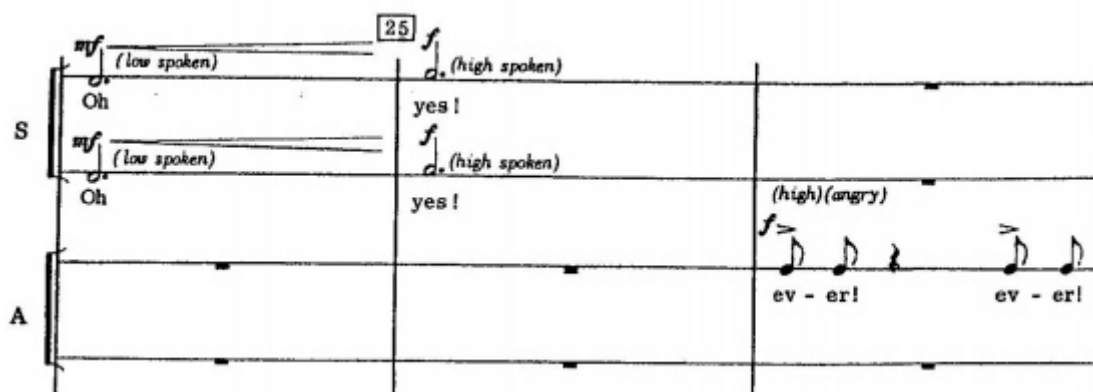


Figura 19. Pausas e contrastes interpretativos.

Ademais, Toch adiciona nas subdivisões de naipes instruções de desempenho, como “falando baixo”, “falando alto” e mudanças de humor “zombeteiro”, “com raiva”.

1.3.5 *Stücke für Sprechchor*

Carl Orff também escreveu peças para Coro Falado que mostram possibilidades de perceber a obra poética de autores como Sófocles, Hölderlin, Schiller, Goethe e Hebbel através de recitações rítmicas em língua alemã e no latim.

Quando Conveniunt é uma das 11 peças de *Stücke für Sprechchor*. Nela, uma cena é mostrada onde meninos zombam da conversa das meninas e vice-

versa. A apresentação de aliterações no discurso é representada com sílabas concebidas na escolha das palavras e foram planeadas de acordo com critérios de som, por exemplo, os nomes femininos que terminam em “*illa*”. O texto latino é de fácil interpretação possibilitando o emprego de outras figuras de linguagem como as anáforas em “*bela bulla bullula*”. Todavia, a ênfase está sobre a maneira como é aplicada a fala, não o seu conteúdo.



Figura 20. *Quando Conveniunt*.

Apesar da classificação de gêneros ao decorrer dos compassos (*pueri* = menino e *puellae* = menina) há uma subdivisão de vozes identificadas como 1, 2, 3. Os grupos geralmente alternam-se na partitura, de modo que realmente surge a impressão de uma conversa com vários interlocutores. Cada orador apresenta um som de voz individual, bem como sua própria ideia para uma versão de fala, pelo qual o objeto pode ser esclarecido mesmo sem uma realização panorâmica. Em uma implementação cênica, o coro pode ser configurado para que as vozes masculinas e femininas se confrontem. Também pode acompanhar com gestos ou expressões faciais e suas palavras faladas. Orff deixa bastante liberdade interpretativa aqui. Ele descreve a dinâmica básica e indicações em italiano.

Particularmente marcante é a notação simples. Sem complexidade rítmica, referencial de alturas e linhas, a partitura é clara e fácil de trabalhar. Além de movimentos *a cappella*, algumas das 11 peças possuem acompanhamento instrumental (conjunto de câmara ou grande elenco baseados no instrumental Orff) que estruturam e/ou auxiliam as performances no processo.

1.3.6 *Süßer Tod*

Composta por Klaus Stahmer, em 1975, *Süßer Tod* é a primeira de uma coletânea de quatro peças baseadas nos textos de Johannes R. Kohler. Narra a história de uma mosca que adere a uma jarra de geleia e morre. Os procedimentos composicionais e notação contemporânea adotada por Stahmer envolvem notação tradicional associada a efeitos fônicos que contrastam entre as formas, potencializando significativamente sua sonoridade.

A peça inicia-se com um tom “zumbido” expresso através de uma linha (A), que reproduz a tontura da mosca doméstica. O ponto peculiar deste trecho é que se visualizam inversões de direção na leitura musical com a qual estamos habituados, representada geralmente por um eixo horizontal para as durações e um eixo vertical para as alturas. Em seguida o coro inteiro começa a entoar, em *boca chiusa*, *clusters* (B) obedecendo às dinâmicas e contornos da linha. Surge em (C) um recitativo que é alternado em entonações sobre linha única e narração livre. O texto continua em (D), porém através de notação tradicional. Encontram-se nesta introdução, duas camadas de textura; uma mais pontilística, utilizando símbolos muitos particulares ao compositor em caráter de indeterminação e outra voltada ao trato do texto, referente às pautas de linha única e pentagrama.

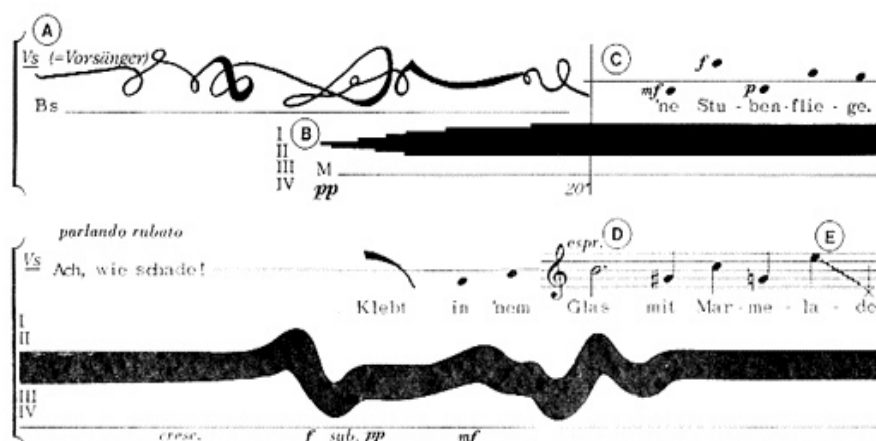


Figura 21. Modelos distintos de notação em *Süßer Tod*.

A partir de (F) segue um pequeno cânone cujas entradas são similares em todas as vozes. Stahmer consolida neste trecho uma notação gráfica que é frequentemente usada em obras para Coro Falado. A inclusão de diversos *glissando* garantem fluidez, quando precisamente entoados, e a sensação de que há, de fato, uma mosca (em diferentes lançamentos).

Figura 22. Cânone a 4 partes em notação com linha única.

Conforme Sprau (2016), os temas e conteúdo das composições de Stahmer destacam-se ao ouvinte em muitos casos através da letra, porque "quase a metade de suas obras estão em estreita relação com a linguagem". Stahmer frequentemente explora novas possibilidades "entre os diferentes meios expressivos de produção de música e linguagem".

Foi apresentado neste capítulo uma visão de fatos históricos e demonstrações analíticas relevantes à temática desta dissertação: o comportamento do binômio texto e música vocal, e interação entre vozes e instrumentos através do texto. Partindo de citações que relacionavam essas canções ao universo sonoro em questão, buscou-se levantar as características peculiares ao estilo Coro Falado, a fim de identificar relações previamente estabelecidas através de estudo bibliográfico sobre os compositores, as obras e o contexto nas quais foram produzidas.

2 ASPECTOS PROSÓDICOS APLICADOS À FALA

2.1 Origens

De acordo com Scarpa (1999), o conjunto de fenômenos que recebem o nome de Prosódia é extenso e discussões acerca deste tema são bastante antigas. Para Couper-Kuhlen (1986) não é ocasional o fato de a confusão terminológica desta área de investigação ser tão grande. Em busca de uma satisfatória resposta sobre “o que é” a Prosódia, um olhar sobre a origem do termo talvez nos esclareça. Em 1841, João Nunes de Andrade apresentou a etimologia do termo justificando a sua íntima relação com o acento:

(...) é uma parte da Gramática, que nos ensina o som com que devemos pronunciar as palavras: esta palavra é composta das duas palavras Gregas *Pros* e *Odos*; *Pros* vale o mesmo que a palavra Latina *Ad*, e *Odos* vale o mesmo que a palavra Latina, *Cantus*; de sorte que ambas juntas fazem este sentido *Accentus*, mudando o <d> em <c> e o <-a> em <e>, isto é acento do tom e modificação da voz na pronúncia das palavras. (ANDRADE, 1841, p. 187)

Cento e cinquenta anos depois, Isabel Pereira faz referência à mesma origem do vocábulo: “Prosódia é um termo que vem do grego *προσοδια* (formado por *προσ* *pros*, junto, e *οδη* *odé*, canto). Tal etimologia atribui à Prosódia a significação de melodia que acompanha o discurso e, na língua grega, mais precisamente, o acento melódico que a caracteriza” (PEREIRA *apud* MATEUS 2004, p.4).

Pesquisas levam a crer que o termo Prosódia tenha sido empregado pela primeira vez na República de Platão, em 399 *a.C.*, opondo o conteúdo segmental (fonema) a variações melódicas (suprasegmentais¹⁷), presentes em formas de narrativas por imitação. “Essas variações melódicas são comparadas a narrativas por imitações semelhantes ao canto ou em sintonia com o canto.” (LIDDEL; SCOTT; JONES, 1996, p. 399). Segundo Bollela (2006) a terminologia Prosódia era utilizada pelos gregos para designar os traços da fala não representados ortograficamente, isto é, o acento de tom ou melódico, os quais, posteriormente, foram introduzidos na escrita por meio de símbolos ortográficos. Em seguida, os traços de fala do grego clássico cederam lugar ao caráter de acento dinâmico e, conseqüentemente, o termo Prosódia sofreu uma redução de significado, passando a denotar apenas

¹⁷ Em linguística diz-se dos fatos prosódicos que se superpõem à cadeia de fonemas segmentais, como o acentoônico, o tom, a duração e a entoação.

diferenças de duração e acento. Devido a essa vinculação com acento e duração vocálica, na tradição da métrica greco-latina, Prosódia adquiriu o significado de “versificação” por volta do século XV.

Para Abraão Meldola (1735) Prosódia vem a ser a medida do tom ou dos acentos, ensinando sobre que sílabas se deve pousar, levantar ou fixar a voz, atentando por ali quais sílabas são longas e quais curtas ou breves. Desta maneira Meldola esclarece sobre as consequências da incidência nas sílabas dos dois traços prosódicos – o tom e o acento – tornando-as, segundo ele, longas ou breves.

Contudo, verifica-se que nas últimas décadas do século XIX e no início do século XX as definições de Prosódia, embora frequentes, vão restringindo o seu escopo: Em 1880, Domingos de Azevedo expõe, em *Grammatica Nacional*, que a Prosódia é “a parte da gramática que trata dos diferentes sons com que se pronunciam as palavras, e assim trata a pronúncia das vogais, das consoantes e dos ditongos, da sílaba predominante e das regras ortográficas” (AZEVEDO *apud* MATEUS, 2004, p.4). Há, portanto, uma aproximação entre a Prosódia e as regras ortográficas, levantando a hipótese que a pronúncia correta, em relação com a correta escrita, seja um dos principais objetivos desta parte da gramática. O mesmo se conclui ao consultar o *Curso de Grammatica Portuguesa* de David e Mendes (1891): a parte da gramática consagrada à Prosódia trata o alfabeto - que tem letras vogais e invogais¹⁸ - cabendo-lhe ainda analisar alguns aspectos respeitantes aos ditongos, sílabas e letras. Nestas obras, são constantes as confusões entre escrita e pronúncia, som e significado.

De acordo com Mateus (2004) são poucas as referências à Prosódia como uma parte da gramática. Em Bechara (1969), a Prosódia, incluída na parte dedicada à Fonética, está definida como “a parte da fonética que trata da correcta acentuação e entoação dos fonemas, sendo a sua preocupação maior o conhecimento da sílaba predominante, chamada tónica” (p.37). Na Gramática do Português Contemporâneo de Cunha e Cintra, de 1984, a palavra prosódia é utilizada somente como sinônimo de correta pronúncia: “Atente-se na exacta pronúncia das seguintes palavras, para evitar uma silabada, que é a denominação que se dá ao erro de prosódia” (CUNHA; CINTRA, 1984, p.57).

¹⁸ O vocábulo “invogal” citado por David & Mendes (1891) é pouco utilizado atualmente para representar letra que não é vogal: consoante.

A terminologia Prosódia passou a ser utilizada também pelos teóricos e críticos literários no que tange às teorias de métrica poética e o ritmo da poesia e da prosa. Na poesia, a Prosódia determina as regras de usos de um conjunto silábico em cada verso escrito. Já, para a Música, concerne às regras de concordância de acentos fortes ou fracos de um texto. Tradicionalmente, as Gramáticas Normativas, preocupadas em ressaltar as características valorativas do uso da língua, atribuem a Prosódia à acepção marginal de ortoépia¹⁹. Essa visão tem sido descartada atualmente pelos especialistas em Fonética e Fonologia.

2.1.2 Prosódia: passado e presente

Para as correntes linguísticas atuais, Prosódia refere-se ao conjunto de fenômenos fônicos que se localizam além ou acima (hierarquicamente) da representação segmental linear dos fonemas. Desde o Estruturalismo²⁰ à Teoria Gerativa Clássica²¹, as obras em Linguística não desenvolveram o estudo da Prosódia em consequência de restrições dos próprios modelos. Barbosa (1965), numa obra de referência sobre o Português dentro da perspectiva estruturalista descreve a sílaba, o acento e a entoação sem os integrar num capítulo dedicado à Prosódia. Também os estudos de Fonologia do Português integrados na Teoria Gerativa Clássica não utilizam instrumentos adequados à análise da Prosódia da Língua.

¹⁹ A palavra ortoépia origina-se da união dos radicais gregos *orthos*, que significa "correto" e *hépos*, que significa "palavra". Assim, a ortoépia se ocupa da correta produção oral das palavras.

²⁰ Corrente teórica da linguística baseada nos princípios do *Cours de Linguistique Générale* (1916) de Ferdinand de Saussure, que se desenvolveu na Europa e nos Estados Unidos da América a partir da década de 1930. Saussure é considerado o fundador do Estruturalismo, embora tivesse preferido a designação de sistema em vez da de estrutura para definir a língua como um todo cujas partes se relacionam entre si e concorrem para a sua organização global. As relações entre as partes do sistema ou estrutura foram descritas por Saussure em termos de relações sintagmáticas (no plano do sintagma, num eixo horizontal) e paradigmáticas (no plano da semântica, num eixo vertical).

²¹ O modelo fonológico gerativo foi desenvolvido em meados da década de 1960, com o surgimento da Teoria Gerativa Clássica proposta por Chomsky. Com o seu trabalho "*Aspects of the theory of syntax*" (1965), Chomsky revolucionou os estudos linguísticos ao determinar que o componente sintático – e não mais o sonoro – deveria ser o foco das análises linguísticas. Chomsky introduziu a noção de regras linguísticas (regras que relacionam o som e seu significado), além de noções como competência/desempenho e Gramática Universal. De acordo com suas propostas, o desempenho seria o uso real que o falante faz da língua, enquanto a competência seria o conhecimento da língua que o falante carrega.

Todavia, ambos os modelos são lineares, ou seja, os seus objetos de estudo (fonemas ou segmentos) estão colocados num único nível, independentemente de se admitir a existência de um nível subjacente ao de superfície. Por outro lado, o fato de a Fonologia Gerativa Clássica considerar a formulação das regras como objetivo central da análise, o segmento fonológico como o domínio próprio de aplicação dessas regras impediu o desenvolvimento de uma análise satisfatória das características prosódicas das línguas, visto que os traços prosódicos não incidem sobre o segmento considerado em si mesmo, mas sobre constituintes mais vastos do que o segmento.

Estas insuficiências provocaram o surgimento das denominadas Teorias Autossegmental e Suprasegmental. Essas Teorias são caracteristicamente multilíneas cujos domínios de aplicação encontram-se distribuídas em vários níveis autônomos (o acento, o tom, a sílaba) e podem englobar mais do que um segmento. Assim, nos últimos anos o termo Prosódia voltou a ser utilizado com frequência pelos linguistas, incidindo também sobre aspectos que eram referidos pelos primeiros gramáticos.

Porém, uma vez que os fatos fônicos segmentais e os prosódicos são interdependentes, tem-se privilegiado o uso do termo Prosódia em detrimento de suprasegmento ou autossegmento, apenas. De acordo com Scarpa:

O termo recobre, nos estudos linguísticos, uma gama variada de fenômenos que abarcam os parâmetros de altura, intensidade, duração, pausa, velocidade de fala, bem como o estudo dos sistemas de tom, entoação, acento e ritmo das línguas naturais. (SCARPA, 1999, p.8)

Vide a definição de Prosódia em alguns dicionários contemporâneos de Linguística. No Dicionário de Termos Linguísticos²² a Prosódia é definida como o “estudo da natureza e funcionamento das variações de tom, intensidade e duração na cadeia falada”. Para David Crystal (2008, p.393), Prosódia é “um termo usado em Fonética Suprasegmental e Fonologia para se referir coletivamente a variações de tonalidade, intensidade, tempo e ritmo”²³.

Segundo Amaral (2005), o termo Prosódia engloba tudo o que é música e métrica de uma língua e continua - citando Di Cristo, que é “o estudo dos traços fônicos não segmentais que fazem parte da organização do léxico e da sintaxe e

²² Disponível em: <http://www.portaldalinguaportuguesa.org/?action=terminology&act=view&id=596>

²³ *a term used in Suprasegmental Phonetics and Phonology to refer collectively to variations in pitch, loudness, tempo and rhythm.*

que tem um papel determinante na interpretação semântica dos enunciados e do discurso” (DI CRISTO *apud* AMARAL, 2005, p.38). Assim, para Di Cristo, a Prosódia é um ramo da Linguística que analisa e representa formalmente os elementos não verbais da expressão oral, tais como o acento, o tom, a entoação, realizando-se através do tempo e com pausas. A sua manifestação concreta na produção da palavra associa-se, deste modo às variações da frequência fundamental, à duração e à intensidade que constituem os parâmetros prosódicos físicos. Vaissière (1997) elucida que a Prosódia engloba os fenômenos de variações na atualização dos fonemas. Essas variações podem ser descritas: sobre o plano acústico, altura, duração e a intensidade dos segmentos; sobre o plano perceptual, descrevendo a percepção do ritmo das frases e da melodia, seu acento, sua entoação e sobre o plano funcional, que apresenta a função linguística dessas variações.

Atualmente, a Prosódia está associada a fatores linguísticos como acentuação, entoação, ênfase e ritmo, bem como a fatores paralinguísticos, tais como marcadores discursivos, atitudes e emoções, combinados a fatores sociais ou biológicos, como gênero, faixa etária, entre outros. O foco dos estudos prosódicos pode variar e, dependendo do que se pretende observar, pode-se identificar a prosódia na fala e na música tal como na poesia. A definição de Prosódia ainda é um campo de discussão amplo e complexo.

Essa gama multifacetada de fenômenos tem feito dos estudos prosódicos um campo fascinante, pois o coloca “na encruzilhada entre prosa e poesia, entre linguística e engenharia do som, entre sintaxe e semântica, entre fonética e fonologia, entre língua e discurso” (SCARPA 1999, p.8). E é precisamente nesta lacuna – na intersecção entre língua e discurso – que pretendo desenvolver esta pesquisa. Apresento, a seguir, uma classificação pormenorizada dos elementos prosódicos relevantes para a Língua Portuguesa.

2.2 Elementos prosódicos

Importa neste momento contextualizar a relação entre Sintaxe e Fonologia na formação de sintagmas fonológicos no Português Brasileiro (PB) trazendo para a discussão fenômenos fônicos pouco abordados dentro da música vocal e argumentar em favor de um modelo representacional. Em outras palavras, busco desenvolver uma discussão mais abrangente e acurada de aspectos prosódicos da

Língua Portuguesa com exemplos de fenômenos pouco discutidos, tal qual a entoação. A entoação tem sido frequentemente excluída de trabalhos em Fonologia do PB. Em Frota & Vigário (2000) vê-se um dos raros estudos sobre entoação no PB a partir da Teoria Gerativa. Frota & Vigário têm como base o trabalho de Frota (1998), que associa o estudo sobre Fonética da entoação de Ladd (1996) à Fonologia Prosódica de Nespor e Vogel (1986).

A premissa principal da Fonologia Prosódica é a de que a corrente fônica está organizada hierarquicamente em domínios; o suporte tradicional para se acreditar nestes domínios hierárquicos tem sido os domínios de aplicações de certos processos fonológicos segmentais. Dentre os domínios propostos, focarei no caso do constituinte mapeado a partir de informação sintática, com ênfase nas abordagens mais recentes sobre o tema, incluindo a relativização dos princípios da hierarquia prosódica e os questionamentos levantados em relação à universalidade dos constituintes que realmente compõem tal hierarquia.

2.2.1 Constituintes Prosódicos (Autossegmentos)

A teoria dos Constituintes Prosódicos, na Fonologia Prosódica, tem importância neste trabalho uma vez que estabelece domínios de atuação de regras fonológicas. Na visão de autores como Bisol (1999), Mateus (1990), Nespor e Vogel (1986), os Constituintes Prosódicos se relacionam hierarquicamente entre si e definem a organização fonológica de uma língua. Partindo da menor unidade prosódica até o nível mais alto da hierarquia prosódica, a ordem é a que se segue:

Enunciado	U²⁴ (Utterance)
Sintagma entoacional	I (frase entoacional)
Sintagma fonológico	φ (frase fonológica)
Grupo clítico	C
Palavra prosódica	ω (palavra fonológica)
Pé métrico	Σ
Sílaba	σ

Esquema 1. Constituintes prosódicos

²⁴ Fica estabelecido, neste trabalho, que a simbologia representada pelos caracteres gregos será adotada nas representações (árvores e acolchetamentos) e que as abreviaturas serão utilizadas para retomadas, no corpo do texto e na formalização de restrições. Seguirei, no entanto, a padronização de autores citados em caso de tomar emprestados seus serviços.

De acordo com Nespor e Vogel²⁵ (1986), o menor constituinte da hierarquia é a sílaba (σ), que combina dois ou mais segmentos vocais e consonantais em torno de uma unidade sonora. É a categoria basilar da hierarquia prosódica. A combinação de duas ou mais sílabas forma o pé métrico (Σ), em que se estabelece uma relação de dominância de uma sílaba forte em relação às outras fracas. O constituinte acima é o nível em que se faz a interação entre os componentes fonológico e morfológico da Gramática, a palavra prosódica - ou fonológica (ω). Entende-se que há uma palavra fonológica quando todos os pés de uma determinada cadeia agrupam-se, isto é, as sílabas de um único pé pertencem sempre à mesma palavra fonológica, com um acento. Na Fonologia, os clíticos (C) são não raras vezes problemáticos por apresentarem uma natureza híbrida. Assim, muitas vezes, considera-se que pertencem à palavra fonológica, sendo encarados como semelhantes aos afixos²⁶, outras vezes como pertencendo ao sintagma fonológico, sendo neste caso tratados como palavras independentes. Nespor e Vogel (1986) defendem que nem sempre os clíticos a entrarão em qualquer uma destas categorias, pois o seu comportamento é, por vezes, diferente tanto dos afixos como das palavras fonológicas, isto é, existem fenômenos fonológicos que são característicos apenas do Grupo Clítico (C) que consiste numa palavra mais um clítico. O Sintagma Fonológico (ϕ) é o constituinte que fica acima do Grupo Clítico, isto é, será o constituinte que agrupa um ou mais grupos clíticos. O Sintagma Entoacional (I) é a unidade seguinte na hierarquia prosódica e agrupa um ou mais (ϕ), com base em informação sintática e semântica, bem como fatores interpretativos. Finalmente, o Enunciado Fonológico (U) é o último e maior constituinte da hierarquia e consiste em um ou mais (I) agrupados, isto é, consiste “naqueles Is que são dominados pelo mesmo nó X_n ²⁷ na árvore sintática.” (NESPOR; VOGEL 1986, p.190). Bisol (1999) mostra que essa hierarquia pode ser expressa através de um diagrama arbóreo, como exemplificado na Figura 23:

²⁵ Utilizarei estes autores como principal referência em Constituintes Prosódicos.

²⁶ Elemento que se junta a um radical para formação de uma palavra, podendo alterar o seu sentido. Na Língua Portuguesa os afixos podem ser classificados em prefixos e sufixos, conforme a posição que é colocada na palavra em relação ao radical.

²⁷ Número de nós de ligação que pode conter uma árvore sintática

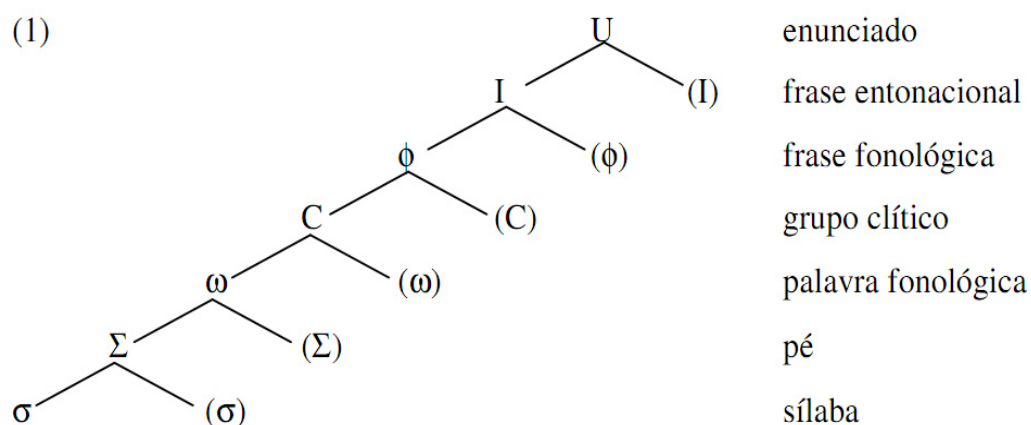


Figura 23. Hierarquia Prosódica. (Adaptado de BISOL, 1999, p.230)

A organização prosódica na frase “gatos pretos, como dizem, dão muita sorte” (Figura 24), baseada em Vigário (2003), permite mostrar os constituintes prosódicos em suas relações hierárquicas:

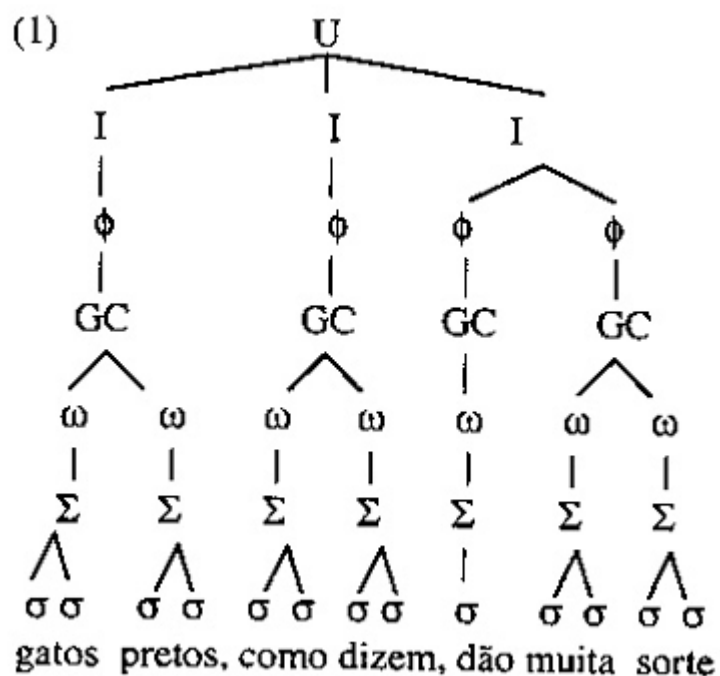


Figura 24. Hierarquia Prosódica “gatos pretos, como dizem, dão muita sorte” (VIGÁRIO, 2003)

2.2.1.1 Silaba (σ)

O principal constituinte para definição de uma sílaba na língua Portuguesa é uma vogal, o elemento de maior sonoridade, e têm seus dominados, as consoantes que a cercam. A vogal é o núcleo da sílaba e as consoantes ocupam as partes periféricas. O núcleo ou pico da sílaba pode receber o acento primário (ou tônico) ou secundário (átono). Geralmente os núcleos das sílabas em português são preenchidos por segmentos vocálicos. Uma sílaba do português requer então que a posição da vogal seja preenchida, o preenchimento das posições consonantais é opcional. A sílaba é, pois, a categoria basilar da hierarquia prosódica e seu domínio é a palavra fonológica, ainda que intermediada pelo pé métrico.

2.2.1.2 Pé Métrico (Σ)

Entende-se por pé métrico a combinação de duas ou mais sílabas, em que se estabelece uma relação de dominância, de modo que uma delas é “o cabeça”²⁸ e a outra ou outras, o recessivo. A partir da segmentação das palavras em pés é que se dá a acentuação nas línguas.

De acordo com Mattos (n.d.), na Prosódia Clássica a divisão de sílabas longas e breves era indicada por meio destes símbolos: sílaba longa (tônica): –; sílaba breve (átona): U. Assim os gregos elaboraram sete esquemas métricos, que ainda hoje são empregados para composição e análise métrica de poesia.

Troqueu: longa-breve: – U (equivale ao ritmo binário descendente);
Iambo: breve-longa: U – (equivale ao binário ascendente);

Dátilo: longa-breve-breve: – U U (equivale ao ternário descendente);
Anapesto: breve-breve-longa: U U – (equivale ao ternário ascendente);

Anfíbraco: breve-longa-breve: U – U (equivale ao ternário interno);

Espondeu: longa-longa: – – (confluência de duas sílabas tônicas);

Tríbraco: breve-breve-breve: U U U (ausência de sílaba tônica).

Figura 25. Esquemas métricos em prosódia clássica. (Mattos, n.d., p.3)

Ao nível da Hierarquia Prosódica, os pés apresentam-se como constituintes n-ários²⁹. Contudo, as análises do ritmo na Língua Portuguesa em geral propõem que

²⁸ Expressão utilizada por Leda Bisol (1999) para identificar acentuação preponderante.

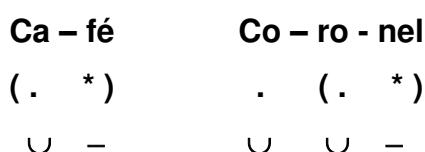
²⁹ Onde podem existir tipos de relacionamento em qualquer grau (unários, binários, ternários).

o acento secundário no Português do Brasil segue um padrão binário (pés de duas sílabas), raramente violado. Vários autores afirmam que o Português Brasileiro tem, na grande maioria dos casos, a formação de pés troqueus (HAYES, 1995; CAGLIARI, 1992; BISOL, 1999; PEREIRA, 1999) da direita para a esquerda, já que muitos dos vocábulos são paroxítonos. Enquanto a palavra “casa”, por exemplo, forma sempre um pé binário, a palavra “pêssego”, por exemplo, forma um pé ternário no nível da palavra prosódica, mas, em nível interno, ela pode se ajustar ao mesmo padrão binário exibido por “casa”, como se demonstra a seguir:



Esquema 2. Acentuação métrica em “casa” e “pêssego”.

Quando a sílaba acentuada se encontra à direita, pés do tipo (. *) são formados, os quais são denominados iambs (Hayes, 1995).



Esquema 3. Acentuação métrica em “café” e “coronel”.

Contudo, os próprios autores reconhecem que as teorias fonológicas não explicam satisfatoriamente a complexidade do padrão acentual no PB – na verdade, muitas das explicações de que os autores lançam mão são construtos teóricos que ainda carecem de comprovação.

2.2.1.3 Palavra Fonológica ou Palavra Prosódica (ω)

Dos constituintes mais baixos da Hierarquia Prosódica “é a palavra fonológica que faz uso substancial de noções não fonológicas” (BISOL, 1999, p.233). É o nível em que se faz a interação entre os componentes fonológico e morfológico da gramática. Dentro do domínio da palavra fonológica, pode ocorrer reagrupamento de sílabas e pés, sem compromisso de isomorfia. Identifica-se uma palavra prosódica a partir de seu acento primário, ou seja, cada sequência provida de acento primário é considerada palavra do ponto de vista prosódico.

³⁰ O asterisco (*) representa uma sílaba acentuada (dominante), enquanto o ponto (.) representa uma sílaba não acentuada (dominada). Este é o modelo mais utilizado atualmente nos estudos da Linguística.

Como o acento é o critério fundamental para a delimitação da palavra prosódica, não há total correspondência³¹ entre palavras morfológicas e prosódicas. Bisol (1999) observa que “embora se pressuponha interação entre palavra morfológica e palavra fonológica, há uma diferença fundamental, a primeira está relacionada ao significado; a segunda, ao ritmo”. Contudo há palavras morfológicas, como as conjunções, as preposições e alguns pronomes, que são monossílabos átonos. Já que elas não possuem acento, não são consideradas palavras prosódicas.

2.2.1.4 Grupo Clítico (C)

O grupo clítico é definido por Bisol (1999, p.234) como “a unidade prosódica que contém um ou mais clíticos³² e uma só palavra de conteúdo”. Para Nespor e Vogel (1986), os clíticos são constituintes de natureza híbrida, ou seja, embora não se sustentem como palavras em um enunciado se parecem com uma. O grupo clítico é constituído de uma palavra e um ou mais clíticos, como se vê na Figura 26, retirados de Bisol (1999, p. 234).

a) Um só vocábulo fonológico	b) Um grupo clítico
te considero [te kōnsideru]ω	[[tj]ω[kōnsideru]ω]C
me leve [me lɛvi]ω	[[mi]ω[lɛvi]ω]C
o leque [o lɛki]ω	[[u]ω[lɛki]ω]C
leve-me [lɛvemi]ω	[lɛvi]ω[mi]ω]C

Figura 26. Grupos Clíticos (exemplos)

Em (a), o clítico se comporta como uma sílaba pretônica, constituindo, com a unidade seguinte, um só vocábulo. Em (b), mostra-se parcialmente independente.

Por outro lado, Selkirk (1978, *apud* Gayer 2015) não acredita que o grupo clítico seja um domínio prosódico, pois a postulação de sua existência violaria alguns requisitos da hierarquia prosódica.

³¹ Palavra fonológica não possui necessariamente o mesmo tamanho que a palavra morfológica, podendo ser maior, menor ou igual.

³² Clítico é uma palavra que depende fonologicamente de outra, comportando-se como se fosse uma de suas sílabas. Os pronomes átonos são exemplos de clíticos.

2.2.1.5 Frase Fonológica (φ)

A frase fonológica é o constituinte imediatamente superior ao grupo clítico, ou seja, ela pode agrupar um ou mais clíticos. A formação da frase fonológica ocorre em torno de um item lexical que seja núcleo de um sintagma. Os cabeças lexicais de uma frase fonológica podem ser verbo, substantivo e adjetivo. A frase fonológica, na Língua Portuguesa, é de recursividade à direita, isto é, o cabeça lexical situa-se à direita e todos os demais recessivos que ficam à sua esquerda estão dentro do mesmo domínio. Utilizando como exemplo o enunciado “Eu vi três meninas muito estranhas”, ocorre a seguinte divisão:

[Eu vi] φ [três meninas] φ [muito estranhas] φ

Assim, no enunciado acima temos três frases fonológicas, nas quais os cabeças lexicais são “vi” (Verbo), “meninas” (Substantivo) e “estranhas” (Adjetivo). Em cada frase, juntam-se ao cabeça lexical os elementos que integram o mesmo sintagma no seu lado não recursivo.

2.2.1.6 Frase Entoacional (I)

A frase entoacional pode ser formada por um conjunto de frases fonológicas ou por uma frase fonológica apenas, desde que esta possua um contorno entoacional identificável. A regra básica de formação de uma frase entoacional, segundo Nespor e Vogel (1986, p.188) está fundada na noção de que “a frase entoacional é o âmbito de um contorno de entoação e que os finais das frases entoacionais coincidem com posições em que pausas podem ser introduzidas”. As autoras também afirmam que a frase entoacional pode sofrer um processo de reestruturação, que é determinado, entre outros fatores, pelo tamanho da frase, a velocidade da fala, o estilo e a proeminência relativa.

2.2.1.7 Enunciado (U)

O enunciado é o constituinte mais alto e maior da hierarquia prosódica. Tem sua proeminência relativa sempre mais à direita e sua identificação é feita através dos limites sintáticos e da pausa, no entanto, nem sempre o (U) tem o mesmo tamanho do constituinte sintático.

Conforme Nespor e Vogel (1986), de acordo com determinadas circunstâncias, o enunciado sofre processo de reestruturação semelhante às demais categorias inferiores da hierarquia prosódica. Neste nível, a reestruturação não depende somente de fatores sintáticos, mas também de fatores lógico-semânticos, por conseguinte, a reestruturação deve atender a requisitos que incluem “condições pragmáticas” e “condições fonológicas”. Para atender às primeiras, as orações devem ser enunciadas pelo mesmo falante e devem dirigir-se ao(s) mesmo(s) interlocutor(es); para as segundas, as orações devem ser relativamente curtas e não pode haver pausa entre elas.

Prosodicamente, o enunciado fonológico é identificado pela proeminência relativa, a qual não é interpretada como um acento, como nas unidades menores, mas como uma proeminência que indica entoação final de oração.

Quando é feita uma análise gramatical, parte-se normalmente da escrita e de tudo aquilo que podemos ver, deixando de lado a maneira como se organiza o som, para que seja perceptível a estrutura da língua. Este conjunto de constituintes prosódicos básicos é o princípio elementar da organização da língua falada.

2.2.2 Traços Prosódicos (Suprasegmentais)

Para Cagliari (1992), os Traços Prosódicos (ou suprasegmentais) são diferentes dos Constituintes Prosódicos pela sua natureza fonética³³. De acordo com Amaral (2005) em todo ato de fala há uma escolha das palavras a empregar e uma utilização de elementos prosódicos — entoação, acentos de intensidade, ritmo, pausas

[...] que para cada sujeito parecerão ser os mais adequados ou os habituais. O estilo de cada um passa pela complexidade de combinações das diferentes variáveis referidas. Os diferentes registos expressivos vão depender das matérias de que se trata dos interlocutores e do emprego mais ou menos diversificado das qualidades vocais acústicas, humanas e de estilo (Ibid., p.36).

Esses elementos variam constantemente e o resultado que produzem pode fazer com que a fala se mostre com o perfil de uma “cadeia de montanhas com vales

³³ Compete à Fonética descrever os sons da linguagem e analisar suas particularidades acústicas e perceptivas. Ela fundamenta-se em estudar os sons da voz humana, examinando suas propriedades físicas. Sua unidade mínima de estudo é o som da fala, ou seja, o fone.

e picos³⁴ (CAGLIARI, 1999, p.7). A este perfil da fala, Cagliari deu o nome de *ársis* e *tésis*, sendo *ársis* correspondente a “picos” e *tésis*, a “vales”. De acordo com o autor, *ársis* e *tésis* são “o efeito final da modulação de saliências fônicas na fala”, tendo, portanto, uma função prosódica própria, independente das funções dos elementos prosódicos constitutivos.

Dubois *et al* (2014) apresenta três elementos pesquisados pela Prosódia de uma forma bastante clara: o acento de entoação (*pitch*), referente à frequência fundamental (F0); o acento dinâmico (de energia), relacionado à força com que o ar é expelido dos pulmões; e a duração, relativa à sustentação sonora de um fonema. Estas propriedades são inerentes ao som e estão relacionadas com as características acústicas das ondas sonoras. O tom (*pitch*) tem como correlato acústico a frequência da onda sonora, ou seja, o número de vezes que um ciclo completo de vibração das partículas se repete durante um segundo. A frequência fundamental (F0) relaciona-se de um ponto de vista articatório, com as cordas vocais: quanto mais delgadas, maior número de vibrações, maior altura do som. Uma sequência de segmentos com os respectivos tons cria uma entoação, quer se trate de uma palavra ou de um grupo de palavras.

A intensidade do som decorre da amplitude da onda sonora (o valor da distância entre a pressão zero e a pressão máxima da onda). Quanto maior a amplitude de vibração das partículas, maior é a quantidade de energia transportada por estas e maior é a sensação auditiva de intensidade do som. A proeminência do som que chamamos “acento” decorre desta intensidade.

A duração refere-se ao tempo de articulação de um som, sílaba ou enunciado, e tem uma importância fundamental no ritmo de cada língua. A duração de cada unidade varia conforme a velocidade de elocução, o que significa que se a velocidade de produção for maior, a duração de cada elemento é menor.

Sabendo-se agora quais são os traços prosódicos e as suas características acústicas e articulatórias, como estudar a sua relação com a fala? Do ponto de vista fonológico, pode dizer-se, genericamente, que as Línguas utilizam essas

³⁴ Essa visão acerca dos picos e vales já aparece há bastante tempo na Fonética Inglesa, tal como demonstra Cook (1991) quando trata da caracterização do padrão acentual do Inglês. Em relação ao ritmo, a mesma visão é compartilhada por Abercrombie (1967). E, em relação à entoação, esse tipo de abordagem foi enfatizado por Halliday (1970), na descrição da entoação do inglês (BOLLELA, 2002, p.146).

propriedades com objetivos diversos: (1) para marcar os limites das unidades (o acento pode indicar o fim ou o início da palavra; a curva de entoação pode igualmente marcar os limites de unidades prosódicas); (2) para criar oposições distintas³⁵; (3) para distinguir significados globais de construções frásicas (a entoação é usada frequentemente para diferenciar uma interrogação de uma afirmação, por exemplo; neste caso pode dizer-se que a entoação tem valor distintivo).

2.3 Entoação: a melodia que acompanha o discurso

“O tom é o sal da linguagem. É duro engolir uma comida sem sal.”
(Arnaldo Antunes)

A relação sintática, semântica e pragmática que uma palavra estabelece com outra numa frase podem determinar a formação de um constituinte coeso. Da mesma forma, frases estabelecem diferentes tipos de relações entre si em constituintes linguísticos ainda maiores que, quando agrupados, formam o que geralmente é conhecido por discurso. Nesta perspectiva, discurso é considerado uma estrutura composta por entidades hierarquicamente dispostas que preservam uma mesma orientação.

Na compreensão de uma fala, percebe-se uma melodia conformada pelas variações de frequência fundamental (F0) e ao mesmo tempo o ritmo, as pausas, a intensidade assim como outros elementos fônicos. Para alguns autores, a entoação compõe-se de todos estes elementos. Para outros, a entoação é constituída apenas por alguns deles. Mora (1996) e Léon (2007) associam a entoação ao movimento melódico e às variações da frequência fundamental (F0). A definição de entoação apresentada por Dubois *et al* parece deixar explícita essa distinção. Para ele, entoação são

[...] variações de altura do tom laríngeo que não incidem sobre um fonema ou sílaba, mas sobre uma sequência mais longa (palavra, sequência de palavras) e formam a curva melódica da frase. São utilizadas, na fonação, para veicular, fora da simples enunciação, informações complementares [...] reconhecidas pela gramática: a interrogação (frase interrogativa), a cólera, a alegria (frase exclamativa), etc. (DUBOIS *et al*, 2014, p. 217)

³⁵ Nas línguas tonais como as Sino-Tibetanas, o tom de uma sílaba, por contraste com os tons das que a rodeiam, pode opor significados entre duas palavras cujos segmentos são iguais tendo, assim, uma função distintiva. Nas línguas românicas, não são usados traços entoativos para diferenciar as palavras entre si, já nas línguas consideradas tonais a variação melódica de uma palavra acarreta significados diferentes.

Para João Antônio de Moraes a entoação “é um módulo da Prosódia, cujos correlatos físicos são a frequência fundamental (F0), a duração e a intensidade” (MORAES, 1982 p.64). A frequência fundamental é o traço mais significativo para a determinação do padrão entoacional de um enunciado; trata-se de um parâmetro acústico, percebido, pelos interlocutores, como altura de voz (variações melódicas, na dimensão grave / agudo).

Rossi (1999) afirma ser a entoação constituída de unidades discretas de extensão variável. Por considerá-la um “signo linguístico”, associa forma e conteúdo tanto no nível linguístico (gramatical) quanto paralinguístico (expressivo). Além disso, fornece tanto informações de natureza sintática quanto àquelas pertinentes à ordenação das unidades do enunciado.

Segundo Orsini (2003) a entoação é simultaneamente um traço universal e específico das línguas. Revela-se universal por manifestar, em diferentes idiomas, comportamentos entoacionais similares. Por outro lado, trata-se, em certa medida, de um traço específico, uma vez que a manifestação de uma curva ascendente ou descendente obedece a critérios que variam segundo a localidade, onde o grau de relevância de fatores como limite de palavra, estrutura morfológica e fonológica da palavra e fenômenos de juntura na determinação do contorno melódico varia mesmo sob um mesmo idioma. Para Vaissière (*apud* ORSINI, 2003), é possível que a inter-relação dos parâmetros (F0), duração e intensidade sejam responsáveis pela individualização das línguas. Estes parâmetros entendidos pelo ouvinte são polissêmicos e trazem a informação, tanto paralinguística, como linguística, essencial à compreensão do enunciado e sua interpretação pragmática.

A entoação tem, não só, uma função fônica, como também um valor significativo. De facto, consoante o tom com que se pronuncia, a mesma sequência de palavras pode ser um elogio ou uma repreensão. Aliás, se a entoação contradisser o significado literal de uma palavra ou de uma frase, ela será mais importante para identificar o conteúdo da mensagem. Por exemplo, a frase “trabalhamos muito”, dita por um professor a um aluno com entoação interrogativa ou exclamativa, significa que este último não trabalha o suficiente, sendo assim contradito o sentido primeiro da frase. A entoação permite-nos, portanto, matizar as nossas mensagens orais, transmitindo medo, alegria, dúvida, súplica etc. (AMARAL, 2005, p.35)

Partindo do pressuposto que as “variações de altura constituem o principal correlato físico para a percepção da estrutura entonacional das sentenças” (CUTLER; LADD, 1983, p.205), diferentes sistemas de transcrição têm sido

desenvolvidos para representar movimentos de altura e respectivos contornos entoacionais considerados perceptivelmente relevantes nas línguas do mundo. Na verdade, sistemas de representação, incorporam, como lembram Hirst & Di Cristo (1999, p.18), “certo número de hipóteses sobre que possíveis variações de traços prosódicos são linguisticamente pertinentes” e, por isso mesmo, universais. Cagliari (1992) identifica padrões entoacionais (Figura 27) para enunciados em diferentes modalidades para o português brasileiro (PB). Além de fazer uma proposta de curvas entoacionais, representa os níveis tonais e classifica as variações melódicas.

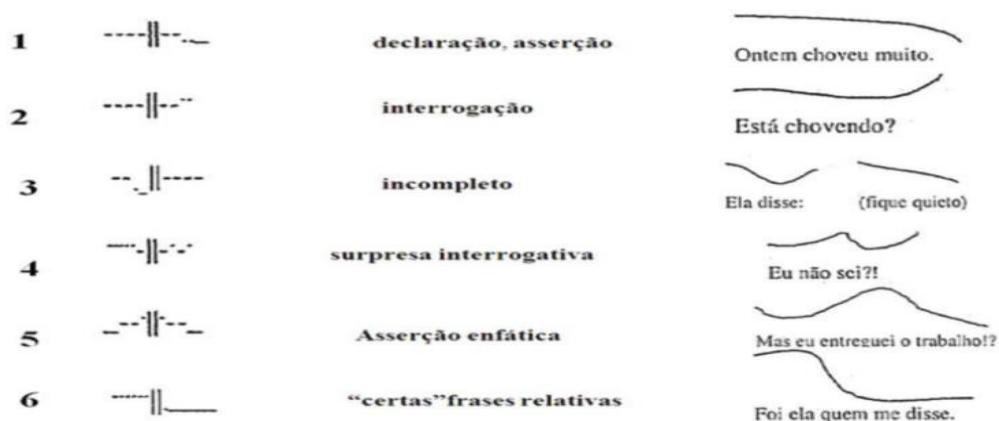


Figura 27. Classificação de contorno entonacional. (CAGLIARI, 1992)

Silva (2015) seleciona perguntas que pudessem ser interpretadas pragmaticamente como uma questão total neutra ou uma repreensão, tais como: “Você arrumou a gaveta?”; “Você sabe que horas são?” e analisa-as através de um programa de análise acústica (PRAAT³⁶) para identificar o traçado de suas curvas melódicas, verificando semelhanças e diferenças que caracterizam o desenho da curva melódica tanto em um como em outro tipo de Ato de Fala:

³⁶ Software desenvolvido por Paul Boersma e David Weenink, do *Institute of Phonetic Sciences*, Universidade de Amsterdã.

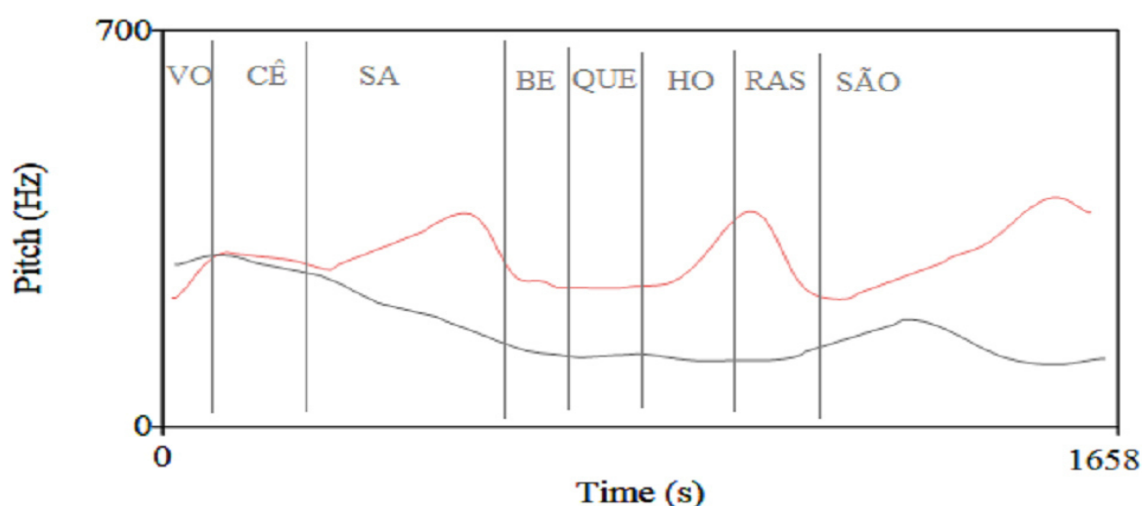


Figura 28. Sobreposição das curvas entoacionais na frase “Você sabe que horas são?” em Neutro - Repreensão Fonte: Elaboração com auxílio do PRAAT. (SILVA, 2015, p.97)

Observam-se, nos gráficos, as questões totais com entoação neutra (em preto) e marcada por contornos melódicos de repreensão (em vermelho), sobrepostas para verificação dos traçados descritos, com destaque para as subidas nas tônicas das elocuições adjacentes:

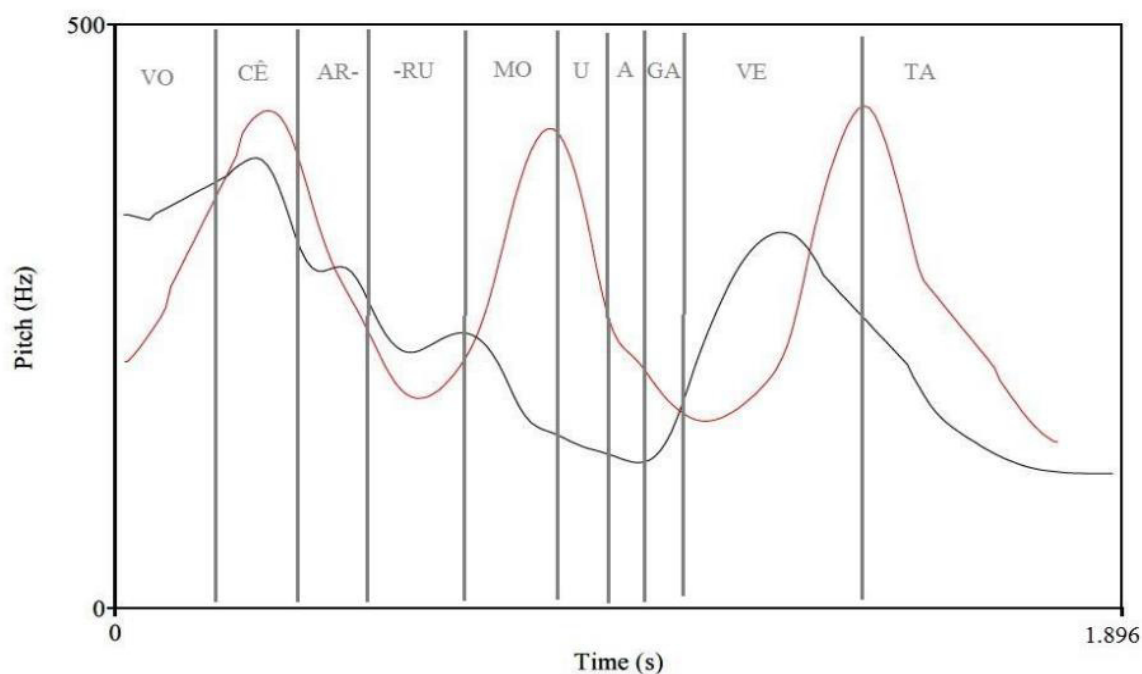


Figura 29. Sobreposição das curvas entoacionais na frase “Você arrumou a gaveta?” em Neutro - Repreensão Fonte: Elaboração com auxílio do PRAAT (SILVA, 2015, p.99)

2.4 O caráter espontâneo da oralidade

“A linguagem é muito poderosa. Ela não apenas descreve a realidade. Ela cria a realidade que descreve.”

(Desmond Tutu)

Um enunciado escrito, separado das condições naturais em que deveria ter sido proferido, “não é por si só capaz de defender-se ou de socorrer-se a si mesmo”, privado que está da “assistência de seu pai”, o “discurso animado” (PLATÃO, 1966, p.76). Na antiguidade, gramáticos e filósofos perceberam que os textos latinos, não notando as curvas entoacionais, podiam levar a contrassensos (como o que resulta de tomar uma interrogação por uma asserção).

Falar em oralidade é falar também em discurso. Para abordar questões de oralidade no discurso espontâneo, faz-se necessário definir o conceito de discurso. O discurso não engloba apenas os aspectos linguísticos do enunciado, como por exemplo, os parágrafos, as tomadas de palavra, mas aspectos relacionados à informação, incluindo o foco da atenção e à nova distinção a um enunciado. Na fala espontânea é necessário dar conta da ocorrência de determinados eventos (tais como falsas partidas, trunicações, hesitações, pausas, tosse, risos, sobreposições, ruídos de fundo etc.) e são alguns destes aspectos que dificultam a sua análise. São aspectos que dominam o discurso espontâneo, dando-lhe uma estrutura distinta.

O discurso espontâneo contém muitos “erros”, as frases são normalmente breves e, em vez de um enunciado correctamente ordenado em termos gramaticais, temos um enunciado, por vezes, desordenado com hesitações e pausas. (AMARAL, 2005, p.12)

No entanto, Halliday (1989), em seu texto sobre o discurso oral, afirma que “a língua falada não é, de fato, menos estruturada e altamente organizada do que a escrita”³⁷ (HALLIDAY, 1989, p. 79). Para este autor, quer o discurso oral, quer o discurso escrito, são manifestações do mesmo sistema linguístico, são formas de linguagem, mas exploradas de maneira diferente. São duas maneiras diferentes de representar a nossa experiência. No entanto, o discurso oral tem a sua própria complexidade. Quando lemos um texto, ele existe, está lá. Quando ouvimos, o texto surge-nos como uma dinâmica – está a acontecer, “ondas viajam pelo ar.”³⁸ (HALLIDAY, 1989, p. 79).

³⁷ *the spoken language is, in fact, no less structured and highly organized than the written.*

³⁸ *waves travel through the air.*

2.4.1 Ato de Fala

De acordo com Amaral (2005) um ato de fala é a menor unidade que, pela linguagem, representa uma ação (ordem, pedido, afirmação, promessa...) destinada a modificar a situação dos interlocutores. Silva (2015, p.62) demonstra o mesmo entendimento quanto à representação de ações:

Quando falamos, não fazemos apenas declarações, mas fazemos coisas como: ordenar, perguntar, pedir, desculpar-nos, lamentar, rogar, julgar, reclamar, recriminar, repreender, entre outros. Dessa forma, ao pronunciarmos um enunciado aparentemente inocente, com uma determinada entoação de repreensão, já conhecida e reconhecida pelos falantes hábeis de uma determinada língua, de uma mesma comunidade linguística, em um determinado contexto, este enunciado, será, como acreditamos, reconhecido e pragmaticamente interpretado como uma asserção de repreensão. Assumimos que repreender é um ato de fala e que dizer um enunciado com uma prosódia de repreensão é efetivamente fazer uma repreensão.

Na visão de Mateus um ato de fala

[...] é um comportamento verbal, governado por regras que asseguram que as intenções comunicativas venham a ser adequadamente interpretadas. Algumas dessas regras definem os próprios tipos de actos que podem ser realizados pela fala. Faz parte da competência comunicativa de qualquer falante distinguir uma ordem de um pedido, uma intenção de um compromisso, uma asserção de uma representação de um estado emocional. Existe, pois, um significado pragmático subjacente a cada acto de fala. (MATEUS, 2003, p. 73)

Os estudos dos Atos de Fala, que têm por base as conferências de Austin publicadas postumamente em 1962 sob o título *How to do things with words*, concebem a linguagem como uma atividade construída pelos interlocutores, ou seja, a linguagem não é descrição do mundo, mas ação. Austin rompe com a noção tradicional da semântica baseada nos valores de verdade e falsidade das sentenças ao introduzir o conceito “performativo”. Performativo é todo enunciado que realiza o ato que está sendo enunciado. Para Austin, dizer algo equivale a executar três atos simultâneos: o ato locutório, o ato ilocutório e o ato perlocutório. O ato locutório, centrado no nível fonético, sintático e de referência, corresponde ao conteúdo linguístico usado para dizer algo. O ato ilocutório, ato central para Austin, uma vez que tem a chamada força performativa, está associado ao modo de dizer algo e ao modo como esse dizer é recebido em função da força com que é proferido. Corresponde ao ato efetuado ao se dizer algo. E o ato perlocutório corresponde à

indicação dos efeitos causados sobre o outro, servindo a outros fins, como influenciar, persuadi-lo a fazer algo, causar um embaraço ou constrangimento.

Pinto (2012) ressalva que os atos da fala são muitas vezes de efeito ambíguo, podendo expressar, por exemplo, tanto uma promessa quanto uma ameaça e para solucionar o problema, os falantes baseiam-se em indícios explicitados no momento da fala, ou percebidos na relação entre as pessoas que falam. É ainda Pinto (2012, p. 67) quem comenta que os atos de um enunciado ocorrem simultaneamente, são relativos aos contextos de fala e às pessoas que falam, assim como são interpretáveis de tantas variadas formas, que torna difícil uma descrição linguística. Assim, como afirma Hirschberg (2002, p.36):

Uma expansão da extensão vocal do falante, por exemplo, pode transmitir interpretações diferentes de um mesmo contorno entoacional: uma modificação no grau de envolvimento do falante com seu interlocutor, uma mudança de tópico ou uma retomada de um comentário parentético.³⁹

Segundo Searle (1981), os atos de fala classificam-se em: Atos assertivos, que consistem no fato de dizermos às pessoas como as coisas são; Atos diretivos, que consistem nas tentativas de levarmos as pessoas a fazer coisas; Atos expressivos, que consistem na expressão de sentimentos e atitudes; Atos comissivos, que consistem nos atos cujo efeito é produzir uma mudança por meio do que dizemos; e os declarativos, que requerem situações extralinguísticas para a sua utilização, são atos que podem promover uma mudança na realidade. Nas palavras de Pinto:

O trabalho de Searle empenhou-se no sentido de produzir um acabamento nas inúmeras reviravoltas que Austin efetiva em sua reflexão sobre a linguagem. Um exemplo disso é a taxionomia para os atos de fala proposta por Searle, que inclusive procurou deixar clara a distinção entre ato ilocutório e verbo ilocutório. Searle defendeu que os atos de fala possuem um componente básico: a proposição. (PINTO, 2012, p. 68)

Tais questões levaram Pinto (2012) ao estudo dos atos de fala diretivos, tendo como ponto de partida a afirmação de Searle (1981, p.43):

[...] o marcador de força ilocucional indica o modo pelo qual é preciso considerar a proposição, isto é, qual será a força ilocucional a atribuir à enunciação; ou, ainda, qual é o acto ilocucional realizado pelo falante quando profere a frase. Os processos utilizados em português para marcar

³⁹ *An expansion of a speaker's range, for example, can convey different interpretation of a single intonation contour, a change in the speaker's degree of involvement with a subject, a shift in topic, or a return from a parenthetical remark.*

esta força ilocucional incluem, pelo menos, a ordem das palavras, o acento tônico, a entoação, a pontuação, o modo do verbo e os verbos chamados <<performativos>>.

Pinker (2002) comenta a intencionalidade implícita nas conversações abordando conceitos de significância, de enunciado, de face, de metáfora, de prosódia, de discurso, de atitudes, de emoções e da Psicolinguística, e diz:

É natural que as pessoas explorem as expectativas necessárias para uma conversa bem-sucedida como maneira de inserir suas verdadeiras intenções em camadas ocultas de significado. A comunicação humana não é apenas uma transferência de informação como duas máquinas de fax ligadas por um cabo; são uma série de mostras alternadas de comportamento por parte de animais sociais sensíveis, ardilosos, cheios de segundas intenções. Quando colocamos palavras no ouvido das pessoas estamos certamente impingindo e revelando-lhes nossas próprias intenções, honrosas ou não, como se as estivéssemos tocando. (PINKER, 2002, pp. 290-291)

2.5 Interfaces prosódicas

2.5.1 Funções prosódicas ou da entoação⁴⁰

Na Prosódia, viu-se que os atos de fala podem exercer papéis importantes dentro de uma comunicação oral. Esses papéis são geralmente definidos e denominados como funções. São variadas as funções da Prosódia e diversos autores discutem sobre a validade de algumas delas. Fónagy (2003) apresenta e discute 15 funções prosódicas em seu artigo “*Des fonctions de l’intonation: essai de synthèse*”, dentre elas destacam-se:

- Demarcar as unidades discursivas;
- Segmentar a mensagem em partes;
- Atrair a atenção do ouvinte para um ponto específico da mensagem;
- Mostrar qual o tipo gramatical do enunciado proferido;
- Retirar a ambiguidade de sentenças com dois (ou mais) sentidos;
- Distinguir asserções de questões (entre outros atos de fala);
- Preparar o que trará a frase seguinte;
- Expressar a atitude, a emoção e/ou a intenção do locutor;

⁴⁰ Como alguns autores falam em “funções da prosódia” e outros preferem o termo “funções da entoação”, optei por utilizar, nesta seção, as duas formas indiscriminadamente.

- Auxiliar na identificação de quem fala e contribuir para o reconhecimento de diferentes gêneros discursivos.

Já Barbosa (2012) distingue três tipos de funções prosódicas, as atitudinais, as afetivas e as indiciais, da seguinte forma:

[...] as funções atitudinais referem-se à atitude, a postura interpessoal e ao estilo de elocução, as afetivas dizem respeito às emoções como alegria, tristeza e raiva e afetos como o humor e as indiciais referem-se às marcas de gênero e sexo, origem social e dialetal entre outras. Exemplos dessas funções são encontrados em todo enunciado, tendo em vista que uma atitude, uma emoção e marcas indiciais são traços dificilmente disfarçáveis na enunciação. Afinal, não reconhecemos, mesmo na fala de desconhecidos, se são homens ou mulheres, qual a sua faixa etária e seu estado afetivo, entre outros aspectos? (BARBOSA, 2012, p.19)

Barry (1981), lista seis funções básicas para a entoação. Segundo o autor, o primeiro papel da entoação é marcar a atitude do falante. Torna-se importante perceber que Barry não faz, em seu texto, qualquer distinção entre atitudes e emoções, conceitos que podem situar-se bem próximos. Ainda de acordo com o autor, estas funções são fortemente dependentes do contexto de enunciação. A entoação é responsável também por dividir a fala em unidades menores, que são compreendidas, pelos ouvintes, como unidades dotadas de significado completo. A função da entoação é denominada por Barry como “função de delimitação” (*delimitation*).

Um terceiro papel desempenhado pela entoação é o de determinar o foco da informação, ou seja, ela indica qual é o elemento mais importante do enunciado. A quarta função, “interacional” (*interaction*), diz respeito ao fato de a entoação sinalizar, entre outros, quando o ouvinte deve se preparar para assumir o turno do diálogo. Há aquela que auxilia a selecionar o que é relevante para a comunicação em meio a tantos ruídos que escutamos; essa seria a sua “função de guia” (*guide function*). A última função proposta pelo autor evidencia que a entoação pode ser responsável por manifestar a força ilocutória (*speech function*) de determinado enunciado, indicando, assim, a modalidade da frase.

Couper-Kuhlen (1986) também estabelece seis funções principais para a Prosódia, muitas delas são semelhantes às de Barry; 1981:

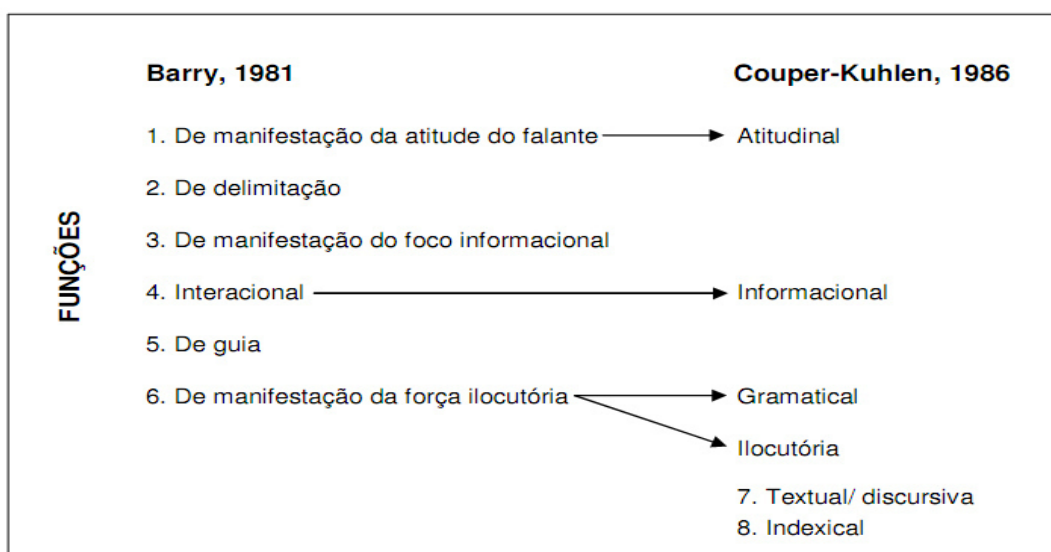


Figura 30. As funções da Prosódia segundo Barry e Couper-Kuhlen. (PEREIRA, 2009, p.30)

Desse modo, se considerarmos as classificações propostas por Barry (1981) e Couper-Kuhlen (1986) juntamente, encontraremos pelo menos oito funções que podem ser atribuídas à Prosódia, conforme explicita a Figura 30.

2.5.2 Plano Linguístico x Paralinguístico⁴¹

Barbosa (2012) explica que é possível identificar funções prosódicas tanto no plano linguístico quanto no plano expressivo (paralinguístico). No plano linguístico destacam-se as funções: discursiva, demarcativa e de proeminência. Barbosa (2012) descreve essas funções deste plano da seguinte forma:

[...] (1) as funções discursivas dialógicas como os marcadores de turno, e os *backchannels* (e.g., um-hum, entendo) e não dialógicas como a modalidade de um enunciado de um trecho lido ou de um monólogo, (2) as funções demarcativas que assinalam limites de constituintes prosódicos como sílabas, palavras fonológicas e grupos acentuais, (3) bem como as funções de marcação de proeminência que assinalam a saliência de um constituinte prosódico em relação a outro. (BARBOSA, 2012, p. 140)

No plano expressivo distinguem-se as funções: atitudinais, afetivas e identificadoras. Couper-Kuhlen (1986) utiliza grande parte de seu capítulo dedicado à função atitudinal para diferenciar os conceitos de emoção e atitude. Segundo a autora, a expressão das emoções seria universal, em suas palavras: “a emoção, na

⁴¹A paralinguagem refere-se ao modo como se diz algo e não ao que se diz. Pode conter aspectos de sinais vocais não verbais existentes no comportamento comum da fala que podem interferir activamente no significado e na comunicação. (Guimarães, 2009, p.9)

verdade, tem uma linguagem própria”⁴² (COUPER-KUHLEN, 1986, p.173). Por esta razão, e pelo seu caráter mais espontâneo, sua manifestação estaria situada no campo paralinguístico. As atitudes, por outro lado, seriam mais monitoradas, controladas pelos falantes e dependeriam do sistema de cada língua, correspondendo, portanto, ao campo linguístico.

Ladd (1996, p.33) atesta o mesmo, afirmando que “as mensagens paralinguísticas referem-se principalmente ao estado emocional atual do falante”⁴³. O autor acredita que os sinais paralinguísticos constituem um canal paralelo na comunicação e que não devem modificar, portanto, a identidade dos elementos linguísticos. Ainda de acordo com o autor, as manifestações vocais paralinguísticas têm uma realização mais global, isto é, abarcam o enunciado como um todo, ao passo que as linguísticas se localizam em pontos específicos da cadeia melódica. Em concordância com Ladd, Barry (1981, p.326) considera que “um forte compromisso emocional não modifica o sistema, ele meramente se sobrepõe a ele”.⁴⁴

Vejamos algumas amostras das funções prosódicas no plano linguístico e paralinguístico. No enunciado assertivo “Maria é sua amiga.” e interrogativo “Maria é sua amiga?” como exemplo de função discursiva, apesar de terem o mesmo conjunto de palavras estão subjacentes diferentes estruturas sintáticas, o que se reflete nas suas enunciações distintas. Na percepção desses enunciados, a Prosódia na Língua Portuguesa realiza sozinha a distinção entre eles, destacando-se a forte subida da frequência de vibração na última sílaba tônica no enunciado interrogativo, em relação a uma queda lenta no enunciado assertivo. Se acrescentarmos aos enunciados o sorriso, o suspiro, o bocejo, a rouquidão trabalhar-se-á com a função atitudinal.

Como exemplo de função demarcativa ou de segmentação, pode-se apontar o papel da pausa para assinalar uma fronteira prosódica: “Rodrigo| ajuda Henrique.||”, e “Rodrigo ajuda| Henrique.||”⁴⁵. A razão da diferença na extensão dos constituintes e do deslocamento da fronteira após “Rodrigo” no primeiro enunciado, para a fronteira após “ajuda” no segundo é a necessidade de dividir o enunciado em

⁴² *Emotion, it appears, has a language of its own.*

⁴³ *Paralinguistic messages deal primarily with the speaker's current emotional state.*

⁴⁴ *Strong emotional commitment does not change the system, it is merely superimposed upon it.*

⁴⁵ O número de barras verticais assinala pausas de maior duração.

unidades de tamanho semelhante em número de sílabas, o que muda a interpretação semântica das mesmas estruturas sintáticas. Estas mudanças podem ser interpretadas como funções identificadoras (plano expressivo). Pode-se concluir, com isso, que “a produção da prosódia é autônoma em relação à sintaxe, pois ela é regida por outros princípios”, como nos explica Barbosa (2006, p. 198).

Para exemplificar a função de proeminência, pode-se imaginar que um determinado falante empregue mais energia, maiores valores de frequência de vibração das pregas vocais e maior duração em um determinado elemento de um enunciado linguístico do que nos elementos que se avizinham dele. Isso mudaria a interpretação de um mesmo enunciado sintático.

- “Maria foi ao mercado comprar TOMATES.” (Ela não foi comprar qualquer outro produto.)
- “Maria foi ao MERCADO comprar tomates.” (Ela não foi à feira.)
- “MARIA foi ao mercado comprar tomates.” (Foi ela e nenhuma outra pessoa.)

Novamente percebe-se o funcionamento integrado da Prosódia em relação à sintaxe, direcionando a escolha do ouvinte ao dar foco a um dado elemento e, assim, direcionando sua interpretação. No plano expressivo as palavras em destaque poderiam desempenhar funções afetivas tais como irritado, amoroso ou irônico. Essas funções exercidas pela Prosódia em uma elocução as caracterizam como habilitadas a desempenhar seu papel dentro de uma perspectiva modal (ou gramatical) ou de uma perspectiva atitudinal.

A dicotomia entre a função modal (também conhecida por gramatical ou linguística) e a função atitudinal (também conhecida por emocional, expressiva ou afetiva) têm motivado estudos e pesquisas. Moraes (1984) propõe uma organização para as diversas funções da Prosódia em três planos – o sintático, o semântico e o pragmático – considerando que tais funções não se anulam ou antagonizam, ao contrário, se sobrepõem e dialogam. O caráter arbitrário da entoação modal/gramatical, o caráter natural da entoação expressiva/atitudinal, principalmente no que se refere às emoções, ou o caráter contínuo da entoação expressiva/atitudinal nas emoções e discreto da entoação gramatical não se anulam: se complementam.

3 ANÁLISE MUSICAL DE OBRAS ESCRITAS ORIGINALMENTE PARA CORO FALADO

Põem-se em foco, neste capítulo, três obras para Coro Falado brasileiras: MOTET EM RÉ MENOR de Gilberto Mendes e FUGA PROVERBIAL de Osvaldo Lacerda, ambas compostas na década de 1960 e FIM DE UM DIA composta em 2005 por João Victor Bota. A análise de cada uma das canções teve como referencial base comentários e conceitos emitidos pelos próprios compositores, quando da publicação de diversos trabalhos a respeito deles, tentando estabelecer aproximações de caráter estilístico. Ao realizar a análise, buscou-se detectar os aspectos construtivos essenciais da obra e a relação destes com o texto musicado. Abordaram-se os processos composicionais mais característicos dessas obras em análises individuais, identificadas nas relações dessas peças com a produção musical brasileira dos anos em que foram escritas. Nesse contexto, incluíram-se possíveis aproximações com as questões relacionadas à Linguística tendo como questão primordial reconhecer que elementos prosódicos os compositores utilizam para marcar a estrutura do discurso e quais desses elementos são identificados como relevantes neste processo. Analisaram-se, ainda, possíveis alterações / variações na Prosódia causadas pela estrutura das composições.

3.1 Fuga Proverbial (Osvaldo Lacerda)

3.1.1 Aspectos Biográficos⁴⁶

Osvaldo Lacerda nasceu na cidade de São Paulo em 23 de março de 1927. Seus estudos musicais iniciaram-se aos nove anos de idade, com a professora Ana Veloso de Resende (piano) e, posteriormente, aperfeiçoou-se com Maria dos Anjos Oliveira Rocha e José Kliass. No período de 1945 a 1947 estudou harmonia com Esnest Kiskie e de 1952 a 1962 foi aluno do renomado compositor Camargo Guarnieri. Complementou seus estudos nos Estados Unidos em 1963, onde fez estágio como bolsista da *John Simon Guggenheim Memorial Foundation*, na cidade de Nova Iorque.

Lacerda teve grande atuação na vida musical brasileira, levando ao conhecimento do público diversas obras e compositores brasileiros. Foi diretor e

⁴⁶ Informações obtidas nas obras de Barros (2007) e Lessa (2007).

fundador da Sociedade Artística de São Paulo (1949-1955); criador da Sociedade Pró-Música (1961-1966); consultor junto à Comissão Nacional de Música Sacra (1966-1970); integrou o corpo docente da Escola Municipal de Música de São Paulo (1969-1992). Desenvolveu importante carreira como professor. Possui três obras didáticas: o método “Curso Preparatório de Solfejo e Ditado Musical”; e os livros “Compêndio de Teoria Elementar da Música” e “Regras de Grafia Musical”.

Osvaldo Lacerda compôs para diversos meios de expressão musical: dentre suas obras constam composições instrumentais, orquestrais e vocais. O seu estilo se confirma em um nacionalismo, feito de extenso conhecimento da música brasileira, aliado a um sólido domínio das técnicas de composição.

Lacerda obteve premiações em concursos de composição, destacando-se o primeiro lugar no Concurso Nacional de Composição Cidade de São Paulo (1962), com a “Suíte Piratininga”, e o primeiro lugar no Concurso de Compositores de Obras Sinfônicas da Rádio MEC. Em 1967, foi o primeiro colocado no Concurso de Composição e Arranjos para Coro Misto a Quatro Vozes, promovido pela Universidade Federal da Paraíba, com o “Poema da necessidade” (texto de Carlos Drummond de Andrade). Em 1981, teve seu “Concerto para Flautim e Orquestra de Cordas”, reconhecido como a melhor obra de câmara do ano pela Associação Paulista de Críticos de Arte. Recebeu, ainda, inúmeras distinções, homenagens e comendas, tanto no plano nacional, quanto internacional. Morreu em 18 de julho de 2011, em São Paulo (SP), aos 84 anos de idade. Lacerda ocupava a cadeira de número 9 da Academia Brasileira de Música.

3.1.2 Aspectos gerais da obra

Fuga Proverbial é uma obra de solidez técnica que agrega a uma linguagem erudita de construção contrapontística, heranças folclóricas e populares da música brasileira. A música em questão foi composta em 1969 e, segundo o catálogo de obras do compositor, “o provérbio utilizado é popular e foi recolhido em Cunha/SP, por Alceu Maynard de Araújo” (HIGINO, 2006, p.46).

Semelhante ao que aconteceu com Camargo Guarnieri, Osvaldo Lacerda foi profundamente influenciado pelas ideias e obras literárias de pesquisadores e pensadores como Mário de Andrade e Manuel Bandeira, especialmente no apego à busca de uma música de caráter nacional, onde seus elementos constitutivos mais genuínos fossem encontrados no sentimento, na poesia e nos costumes do povo.

Interessa-nos, particularmente, no que respeita a canção em análise, conhecer o que Lacerda extraiu dessas relações para incorporar definitivamente a seu *métier* de compositor. Ao falar da didática empregada por Guarnieri, assim se expressa Lacerda (2001, p. 63):

Na música vocal, corrige os erros de prosódia, chama a atenção para a limitação das vozes, e ensina a boa colocação das vogais. Na composição para canto e piano, cuida que o piano não seja um mero harmonizador, mas um verdadeiro parceiro do canto (o que é conseguido, muitas vezes, pelo emprego da técnica contrapontística). Chega-se, assim, a uma ideal integração dos três elementos da canção: texto, voz e instrumento.

Para Lacerda, uma canção é "poesia cantada" (SILVA, 2007, p.358) e, assim, o mais importante é aquilatar a coerência entre a música e o texto, chamando a atenção para os recursos utilizados pelo compositor, tanto na parte vocal como instrumental, que permitam atingir plenamente o objetivo. Ele insiste, ainda, em realçar dois aspectos importantes, em sua opinião. O primeiro deles é que "música requer coerência e variedade", de modo a evitar-se a monotonia da simples repetição, mas de forma que a peça guarde sua coerência intrínseca. O outro diz respeito à interpretação de um gênero, que requer não apenas domínio da técnica vocal, mas, também, capacidade declamatória e unidade no tratamento do texto, da voz e do instrumento.

3.1.3 Análise Musical

Como o próprio título sugere, a obra foi composta em estilo Fugato. Segundo o entendimento de Zamacois (1979), Michels (1982) e Hodeir (1986) Fuga é uma composição de estilo contrapontístico, a um determinado número de partes reais e estruturada conforme um plano formal que, em essência, consiste no desenvolvimento de um tema e de sua imitação, com fragmentos livres entre as repetições.

Uma fuga é uma peça de música inteiramente concebida em contraponto, e onde tudo se interliga, direta ou indiretamente, a um motivo inicial denominado sujeito; dessas ligações resulta a unidade da obra; a variedade é obtida por meio das modulações e das diversas combinações em cânone ou em imitação. As vozes parecem, então, se perseguir, ou fugir umas das outras, donde a etimologia da palavra: fuga (de "fugir"). (LAVIGNAC, 1956, p.299).

A obra em questão é caracteristicamente monotemática⁴⁷ e imitativa, em forma aberta⁴⁸. Seu tema, ou sujeito (como é geralmente chamado) apresenta-se na voz Tenor nos três primeiros compassos.

Moderado, com humor (♩=92)

SOPRANOS

CONTRALTOS

TENORES

BAIXOS

Pa - to e pa - ren - te só ser - ve pra su - jar a ca - sa da gen - te só

mf

subito

Figura 31. Sujeito - Tema (cc. 1- 3).

De acordo com as palavras de Osvaldo Lacerda, para compor uma canção a partir de um texto primeiramente é preciso escolher um bom texto. Um texto que chame atenção por sua beleza de conteúdo e no qual o compositor, após uma atenta leitura, possa “embeber-se da emoção estética despertada por aquela obra de arte”. Depois, é preciso “lê-lo em voz alta, de maneira ritmada, uma, duas, três, muitas vezes, de modo a se deixar impregnar pela força das palavras, por seu significado e pelas imagens por elas construídas” (Mariz, 2002 p. 39).

O compositor lança mão de células rítmicas para criação de inflexões que se aproximem do provérbio. Estas são escolhidas de acordo com o número de sílabas das palavras, com o acento tônico e com a construção do conteúdo semântico do texto escrito. A inflexão de cada segmento é garantida através da ligação entre as células rítmicas que formam as palavras.

__ U	U	U	__ U	U	__ U	U	U	U	__ U	__ U	U	__ U
Pa - to	e	pa - ren - te	só	ser - ve	pra	su - jar	a	ca - sa	da	gen - te		
Troqueu		Anfibraco		Troqueu		Iambo		Troqueu		Troqueu		

Esquema 4. Escanção: a análise métrica do poema, com sua ordenação de sílabas tônicas e átonas.

⁴⁷ Fugas dupla e tripla, respectivamente com dois e três sujeitos, são extensões do conceito de fuga.

⁴⁸ Na "forma aberta" há expansão contínua e crescimento, e não o retorno seccional encontrado no final das "formas fechadas", como a ternária ABA e a ABACA do rondó.

Pa - to e pa	ren - te só ser - ve pra su	jar a ca - sa da gen - te
— U U U	— U U > U U U	— U > U U > U

Esquema 5. Inflexões rítmicas e aproximação das acentuações fonéticas.

A mudança da fórmula de compasso é utilizada de modo a realçar as inflexões desejadas e a manter a métrica do discurso na confecção do tema (sujeito). Esta estrutura (2 compassos binários + 1 ternário) é sustentada até que todas as vozes apresentem o tema (c. 12). Fonologicamente o enunciado (U) apresenta três frases entoacionais (I) que se ajustam aos tempos fortes de cada compasso. A partir da célula rítmica de base, são construídos motivos rítmicos convizinhos entre si que sofrem pequenas variações. Através de mudanças na configuração rítmica, o compositor coloca ora mais importância no verbo “sujar”, ora nos substantivos (personagens) “Pato”, “parente” e “gente”.

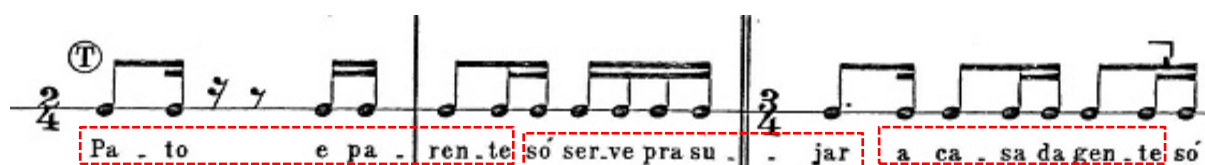
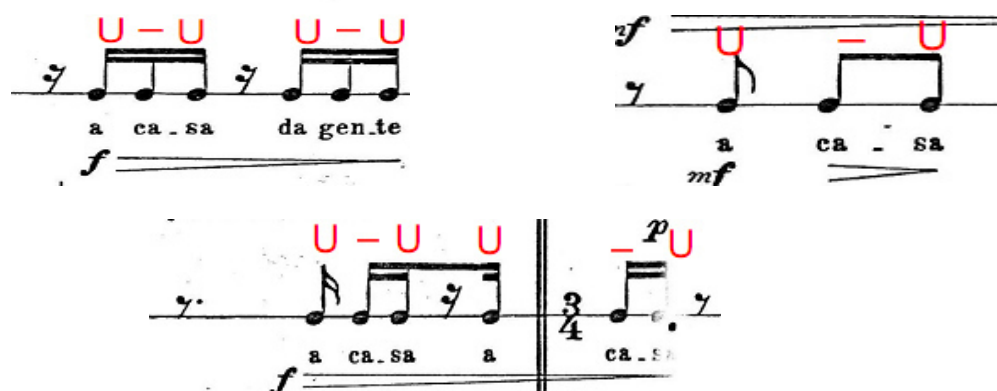


Figura 32. Organização métrica do sujeito.

Há intenção de relacionar gradualmente as entonações naturais das tessituras vocais em nível de naipes à medida que as vozes surgem, com entradas alternadas nos níveis de tônica e de dominante, apesar do caráter de indeterminação e de não se identificar na escrita uma harmonia.

S: Tenor **R:** Contralto **S:** Soprano **R:** Baixo

O Contrassujeito surge a partir do c.4. Apesar de ser considerado um tema subsidiário que acompanha o sujeito (deriva da continuação da primeira voz contra a resposta) ele carrega consigo o fragmento textual mais recorrente da obra: “só serve pra sujar”. Outro aspecto importante deste material (desenvolvido entre os cc. 4 - 6) é que ele servirá como “fio condutor” durante praticamente toda peça. Apresenta uma constante rítmica com fortes características de Pedal. A diminuição de intensidade a partir do final do c.3 denota dupla função: estrutural, para dar destaque às entradas de sujeito e expressiva, em função do conteúdo semântico do provérbio. Merece destaque, também, o sincronismo entre as vozes. O “só serve pra sujar” central do Contrassujeito perfeitamente alinhado ao Sujeito.



Exemplo 1. Interpolação de material: Pés métricos e Clíticos (Escanção de fragmentos).

Do c.35 ao c.40 a divisão das semicolcheias entre os naipes dá fluidez rítmica e fonética à palavra “sujar”. Ao repetir o motivo rítmico-melódico por quatro vezes, o compositor investe ainda mais na sonoridade sibilante do texto, criando uma ambientação musical que remete ao zumbido, o sopro do vento, o assvio das palavras, criando um interessante efeito. É importante ressaltar a analogia Tônica – Dominante estabelecida entre as vozes, visto que a entoação entre naipes possui características distintas. Há um jogo dinâmico de *crescendos* e *diminuendos* os quais funcionam na linha de Soprano, Contralto e na linha de Tenor como reforçadores e amenizadores da ênfase na palavra “sujar”. Entre os cc.38 - 40 há alargamento das células sinalizando o término deste enfoque para a reinserção do Sujeito.

The image shows a musical score for Soprano (S.) and Contralto (C.) voices, measures 35 to 40. The Soprano part is written on a single staff, and the Contralto part is written on a single staff. The lyrics are 'su.jar su.jar su.jar su.jar su.jar su.jar su.jar su.jar'. The dynamics are marked as *p* (piano) and *f* (forte). The time signature is 3/4. The score is divided into two systems, with measures 35-38 in the first system and measures 39-40 in the second system.

Figura 37. Distribuição da palavra 'sujar' entre Soprano e Contralto (cc. 35 - 40).

A partir do c.40 o Sujeito é expandido na voz do Baixo cujo trabalho dinâmico reforça a mensagem do provérbio, colocando-o em primeiro plano, seguido pelo Contrassujeito na voz Tenor e fragmentos do Episódio cujo trabalho reforça a silabação das palavras, separando-as entre colcheias e pausas de colcheias com acentuação átona no tempo, realizando, assim, um nítido jogo de sonoridades

vocais valorizado pelo movimento das intensidades das vozes. O trecho a seguir funciona como uma espécie de consequência deste. O ritmo se torna mais lento, explicativo, com diversas reiteraões do episódio.

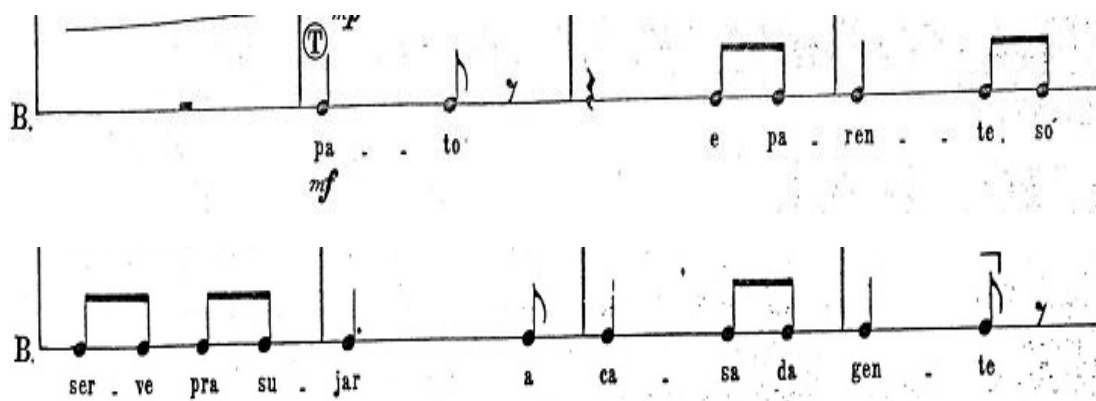


Figura 38. Reapresentação do sujeito expandido no Baixo (cc. 40 - 46).

A partir do c. 42 surgem elementos fônicos, atos de fala. Destaque para expressão “zangado” (associação do afeto à dimensão expressiva) não existente no texto (provérbio).

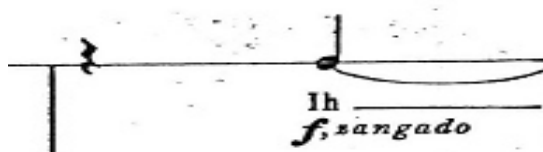


Figura 39. Elemento fônico associado à dimensão expressiva “zangado” (cc. 42 – 43).

No trecho seguinte há uma tendência à linearidade entrecortada por pequenas pausas. A construção sintática do provérbio é novamente composta de acentuações antinaturais. Percebe-se que nos cc. 50-51 há a retomada do motivo rítmico do segundo Contrassujeito com perguntas e respostas entre as vozes Tenor e Baixo “Pato” e a voz Soprano “Parente”, sendo uma variante da figuração para o segmento original. Estes Contrassujeitos servem como suporte para a voz Contralto que anuncia em grande *legato crescendo* o termo “sujar”.

Figura 40. Acentuações antinaturais (cc.47-49) e retomada do segundo Contrassujeito (cc.50-51).

As vozes Soprano, Tenor e Baixo executam sextinas sobre a palavra “pato” produzindo um efeito onomatopaico (simulação de um grande bando de patos) com arco crescente enquanto a voz Contralto sustenta por vários compassos a sílaba “su” da palavra “sujar”.

Figura 41. Efeito onomatopaico na voz Soprano e sustentação silábica na voz Contralto.

Do c.55 ao c.59 ocorre a reexposição do Sujeito em todas as vozes em forma de cascata (como um cânone) até a chegada de um grande silêncio no c. 60. A interrupção abrupta da fuga grifa o silêncio, ao mesmo tempo em que prepara o discurso que vai ser introduzido pelo caráter improvisativo (*ad libitum*) nos cc. 61 e 62. O uso da *fermata* sobre a pausa é absolutamente intencional, pois fornece o repouso necessário para diluir a sonoridade deste trecho, proporcionando, assim, liberdade cênica - vide única indicação escrita (*) - ao mesmo tempo em que predispõe o retorno metrificado para o devido desfecho da obra. O sentido da pausa, portanto, é centrípeto (→ ←), pois a força atrativa das margens, nesse caso, está

diminuída. Este silêncio também é capaz de ocasionar expectativa, produzindo uma sensação de suspensão ao discurso.

(*) Nos compassos 61 e 62, cada corista deverá, individualmente e falando o que lhe vier na cabeça no momento, improvisar sobre as palavras do texto (sem ritmo pre-determinado). O efeito deverá ser o do borborinho de uma multidão resmungando. O regente prolongará ambos os compassos por tempo mais ou menos longo, a seu critério.

Figura 42. Compassos finais da peça (cc. 61 - 66) e nota explicativa.

O estudo empreendido sobre a obra “Fuga Proverbial” de Osvaldo Lacerda deixa entrever um pouco da linguagem e do *modus operandi* do compositor no tratamento da música, de forma geral. Assim, percebe-se um esmerado cuidado do compositor em realçar o texto poético. Para tanto, ele cria uma peça que seja coerente com o sentido transmitido pelas palavras, no que é auxiliado por sua grande capacidade de criação melódica, pela naturalidade com que trata o ritmo – especialmente no tecido contrapontístico, na qual as complexidades são disfarçadas sob um quase despojamento. Tudo isso é submetido ao controle seguro dos recursos técnicos e estilísticos.

A construção temática de cada uma das partes ocorre da união entre as representações rítmicas das palavras e expressões. As questões referentes às intensidades são frequentes e igualmente importantes nesta obra. Em toda a peça, temos dinâmicas de *crescendos* - *diminuendos* associados ao texto, acompanhando a energia declamatória da fala dramática. Perceber o alto grau de dependência do movimento dinâmico da música com o movimento dinâmico do texto e seus sentidos de significação ajuda a esclarecer qualquer dificuldade nestas questões.

Viu-se que há uma correlação central entre ritmo e ideia, imprimindo ao texto uma força poética especial, certa transfiguração operada pelo sentido geral do provérbio. As palavras vão além de seu estrito valor semântico. Pode-se dizer, então, que do poema se desprende um sentido geral figurado, uma espécie de

símbolo. Para Antônio Cândido, esse sentido geral pode ser chamado de “super-imagem” (CÂNDIDO, 1996, p.71). Do todo, desprega-se uma essência de sentido acabado, formatado e perceptível ao leitor, que não fica presos ao prosaísmo das palavras.

A prosódia musical...Tem de encaixar as palavras de maneira coerente ao ritmo. Especialmente ver onde caem as partes fortes da palavra. Às vezes, até que é expressivo contrariar, mas isso é raro. Às vezes eu não sigo muito a prosódia em benefício de um maior entendimento por parte do ouvinte, compreende? (LACERDA *in* LESSA, 2007, p.109)

Nessa perspectiva, cabe observar o caráter figurativo (em nossa fala cotidiana, repetimos o motivo entoativo ao enumerarmos fatos de mesma natureza) conservado pelo compositor dos fragmentos que influenciam diretamente na formação de mensagem da letra.

A descrição dos procedimentos composicionais de Osvaldo Lacerda pode ser resumida nas palavras do próprio compositor ao citar os ensinamentos de Camargo Guarnieri:

Agora, quanto ao processo de composição, ele fez duas comparações muito interessantes. ele disse que uma composição – e ele fazia o gesto a esse conselho – ele disse: “tem que ser como um carretel de linha, você vai puxando o fio e ele vai saindo...sem quebra e sem nó, tem que ser liso do princípio ao fim, essa é uma verdadeira composição”. E, em segundo lugar, “lembre-se que uma composição não se faz assim de repente, um movimento inteiro vai aos poucos...E isso está sintetizado na própria palavra compor: é só trocar a ordem das sílabas “com-por” fica “por com”, por uma coisa com a outra? (LACERDA *in* LESSA, 2007, p.132)

Constatou-se uma altíssima coerência no uso das figurações rítmicas na obra como um todo, unindo intimamente os blocos musicais através da lógica na construção dos desenhos rítmicos por meio de variações a partir da escanção e metrificação do provérbio. A organização rítmica encontrada na obra musical parece-nos em perfeito acordo com a organização do poema, no qual o sujeito (tema) é quem fornece o padrão para toda a obra, estruturando-a. Percebe-se, portanto, o objetivo claro e definido de se construir a música em consonância com o sentido das palavras e, mais ainda, de maneira a valorizar e a enfatizar a mensagem poética.

3.2 Motet em Ré Menor (Gilberto Mendes)

3.2.1 Aspectos Biográficos⁴⁹

Gilberto Mendes nasceu na cidade de Santos/SP em 13 de outubro de 1922. Começou tardiamente seus estudos musicais. Foi, contudo, como bancário da Caixa Econômica Federal que conseguiu seu sustento, passando a trabalhar exclusivamente com música apenas após a sua aposentadoria, quando, ao final dos anos 1970, ingressou na vida universitária, atuando no exterior e no recém-fundado Departamento de Música da Universidade de São Paulo. Como compositor escreveu músicas para coro, piano, conjuntos de câmara e grupos orquestrais a partir de diferentes perspectivas: desde o nacionalismo até a música de vanguarda, chegando mais recentemente ao pós-modernismo musical. Mas foi como compositor de vanguarda que ele conseguiu afirmar o seu nome com uma grande referência na Música Brasileira, sendo absorvido pelo campo musical nacional.

O período em que Gilberto Mendes se vinculou à estética de vanguarda passou a ser reconhecido como 'Movimento Música Nova'. Nesse período, foram apresentadas as inovações musicais e as contribuições políticas e estéticas de Mendes e seus pares para o alargamento da própria concepção de música, que, ao mesmo tempo em que se tornou bastante arraigada no serialismo estrutural, abriu-se, no Brasil, ao diálogo bastante fértil com a proposta norte-americana da "antimúsica" (Cage) e com outras expressões artísticas, sobretudo a poesia concreta do grupo *Noigrandes* e uma perspectiva mais teatral.

Nessa busca por um caminho próprio de composição, que não fosse uma mera cópia de movimentos estéticos já apresentados, Gilberto Mendes, Rogério Duprat, Damiano Cozzela e Willy Corrêa de Oliveira puderam contar com o apoio que lhes seria dado dos poetas do Concretismo que, além de servir a eles como exemplo de vanguarda e como capital social importantíssimo no que se refere à estabilização do novo grupo no meio musical brasileiro, também muniu esses compositores de um material para a confecção de suas músicas vocais.

Segundo Mendes (1994), ele logo sentiu uma grande afinidade com a poesia concreta, sobretudo por ela ser bastante intelectualizada e complexa, ao mesmo tempo em que não renuncia a sua capacidade comunicativa. Esta seria uma das características fundamentais de sua música, mesmo durante seu período

⁴⁹ Informações obtidas nas obras de Mendes (1994), Valente (2006) e Costa (2013).

vanguardista. Ao mesmo passo em que o compositor escreve de forma inventiva, ele não desiste de procurar certa interação com seu público.

O estudo da trajetória de Gilberto Mendes é interessante na medida em que, através de sua experiência social enquanto compositor erudito brasileiro atuante na segunda metade do século XX é possível mapear uma série de relações existentes entre arte e sociedade, evidenciando as tensões entre criação artística, mercado musical e políticas estéticas.

3.2.2 Aspectos Gerais da Obra

“Motet em Ré menor”, ou, “Beba Coca-Cola”, pode ser considerada como um “antijingle” por se situar em oposição ao mercado de consumo, impopular em relação aos produtos da Indústria Cultural, por estar diametralmente oposto às designações da música veiculada nos meios de comunicação de massa. No entanto, ao tratar de um produto tão conhecido e consumido, a peça tem alto apelo comunicativo, sendo, inclusive, apontada como peça mais popular no conjunto da obra de Gilberto Mendes. Apesar de ser considerada uma obra experimental, é graças a ela que Gilberto Mendes tem o seu nome citado em verbetes de importantes dicionários de música, como o *Grove* e o *Riemann*.

Além dos elementos cênicos presentes na fase experimentalista de Mendes, o seu processo composicional privilegia a presença de determinados conteúdos que ajudam a aproximar o público, como a utilização de temas em caráter de mensagem publicitária, o humor e a teatralidade. “A comunicação de massas tornou-se elemento importante no credo artístico de Gilberto Mendes” (BÉHAGUE, *apud* MARIZ, 2000, p.333). Costa (2013) afirma que Gilberto Mendes quebra a dinâmica convencional do “concerto de música erudita contemporânea”, transportando a música para o espaço “tangível”, onde de alguma forma o público pode estabelecer um contato menos formal e possivelmente mais pessoal com a obra. Ao despir a apresentação musical do formalismo “erudito” e levá-la ao risível, aproximando-a do cinema / teatro, o compositor quebra as expectativas do público em relação à música de concerto (especialmente a contemporânea, normalmente densa, difícil, praticamente incompreensível para um público leigo).

A música contemporânea ficou muito estigmatizada por sua dificuldade – é como falar japonês para uma plateia que só entende português. [...] Antigamente a gente brincava, ‘meu concerto só teve dez pessoas’ e

competia para ver quem tinha menos gente. Hoje eu sinto que há um desejo de se ter mais público. (MENDES *apud* FARINACI, 2006, p.1)

Assim, o compositor provoca a plateia, tirando-a da posição de “ouvinte de música erudita contemporânea” e a transpõe para outra esfera, mais próxima do que seria um público de cinema ou teatro, que se permite rir (o que seria inadmissível em um concerto de música contemporânea) sem a preocupação de analisar, entender ou mesmo criticar a obra. Gilberto Mendes transporta a audiência para um ambiente mais informal, mesclando a erudição e inovação da vanguarda com a simples fruição e divertimento.

3.2.3 Análise da poesia



Figura 43. Poema 'Cloaca' de Décio Pignatari

O poema que serve como matéria prima para a obra de Gilberto Mendes é de autoria de Décio Pignatari, cuja primeira publicação deu-se em *Noigandres* (Revista marcante no movimento Concretista Brasileiro). É construído a partir de tradicional *slogan* da Coca-Cola, um refrigerante norte americano, que foi apropriado pelo poeta. Sem colocar uma letra diferente a mais, apenas repetindo-as, Décio Pignatari constrói o poema, de uma parcimônia notável - um anúncio alterando e reagrupando letras/fonemas: beba, babe; coca, caco; cola - criando transmutações semânticas: “cola” passa a ser algo ‘gosmento’, que escorre a ‘baba’, da mesma forma que “babe” e “caco”, não poderiam constar de um anúncio publicitário, ainda mais quando se trata de um refrigerante. Por último, Décio Pignatari, percebe que, em

Coca-Cola, pode-se formar a palavra cloaca (= esgoto; terminal das aves). No mais, o poema obedece a um rigor geométrico, utilizando-se de fonte (*bold*) e disposições visuais, tão características da poesia concreta.

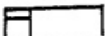
A ocorrência fônica no slogan segue nas letras: (B), duas vezes; (E), uma vez; (A), três vezes; (C), três vezes; (O), duas vezes; e (L): uma vez. É importante observar que o ritmo trocaico (– ∪) na construção do slogan da empresa norte americana em sua versão é respeitado por Décio ao longo de todo o poema, com exceção da palavra “cloaca”, que, por isso mesmo, ganha maior destaque, a cacofonia que representa relativamente ao todo da peça: anfíbraca (∪ – ∪), possuidora de um encontro consonantal, de um hiato (muito evitado na poesia parnasiana) e de forte carga semântica, no que se refere aos assuntos do baixo ventre.

Viu-se que o poeta se valeu de poucos sons em seu trabalho: cinco letras, cinco fonemas, seis palavras. O único processo que utilizou foi a permutação de sílabas e de letras, ao que seguiu a disposição dos elementos no espaço criando tensão através do uso crescente dos espaços em branco, interrompido pela derradeira palavra - cloaca, que ocupa duas colunas. Essa aparente monotonia que reforça a ideia de *slogan*, ao lado da brevidade das frases, sempre imperativas quando dotadas de verbo; tudo quanto é próprio à linguagem da publicidade poderá ser encontrado, exceto que o discurso estabelecido tem conotação negativa em relação ao produto-objeto. Crê-se válida a observação (tanto para o poema quanto para a música composta a partir dele), pois o objeto da crítica é o produto Coca-Cola.

3.2.4 Análise Musical

A composição, para coro misto (SATB), mescla o canto tradicional a tipos específicos de ruídos produtíveis pelo aparelho fonador. É marcante a natureza dos materiais sonoros utilizados na construção da trama polifônica e que podem ser divididos em três grandes grupos: sons vocais diversos que se destacam pela exploração timbrística (sons expirados, arrote, vocalize anasalado em *glissando*), palavras ou frases faladas ou recitadas e sons com alturas definidas (notas cantadas).

 Cada cantor emite a voz numa altura qualquer, mantida firme, do seu registro central, mais agudo ou mais grave, conforme indicação do gráfico. O resultado, aleatoriamente obtido, será um complexo sonoro em que todas as vozes, individualmente, estarão em relacionamento intervalar microtonal.

 Som falado, numa entonação dramática, sobretudo na CODA. Acentuar as variações de altura, com expressão de surpresa, indignação, advertência. Todos os cantores rigorosamente dentro do mesmo ritmo, mas completamente independentes quanto à ondulação frequencial expressiva.

 Som expirado, sempre "fff".

 Ondulação de um som em torno de outro som básico, primeiramente a 2 naipes e nas outras vezes a 2 vozes solistas. O resultado deve produzir o efeito de um som único que incha e desincha periodicamente. Execução:

Figura 44. Notas explicativas extraídas da partitura.

O autor divide a obra em duas partes – do c.1 até c.126 – antes da CODA (A): Sucedem-se blocos de repetição do poema (*ostinato*) – sem a palavra “cloaca” – composto de Blocos sempre de seis compassos em 3-2-2-2-2-1⁵⁰.

1 2 3 1 2 1 2 1 2 1 2 1
/ beba coca cola / babe cola / beba coca / babe cola / caco caco / cola

Esquema 6. Cada palavra representa uma unidade de tempo subdivididas por 2 sílabas.

Em seu desenvolvimento no tempo metrificado, o *Motet* reproduz a rítmica acima mencionada, como numa espécie de ladainha ou mantra: o poema é repetido vinte vezes em *ostinato*, sendo este o esqueleto da peça, seu principal material (fio condutor), sempre presente em pelo menos uma das vozes até a entrada da CODA (c. 127), onde o caráter da peça muda notadamente.



Figura 45. Disposição métrica do poema.

O aspecto rítmico de unificação da obra são os acentos conseguidos através da métrica dos compassos em todos os finais de Blocos: estes apresentam como constância a ocorrência de acentuação num pulso unitário (unário) para o termo “cola”. A estrutura do bloco pode ser pensada como sendo composto de um segmento mínimo dissílabo (beba-babe-caco-cola), a iniciar o compasso, e a força do pé troqueu (– ∪) desencadeia um ritmo similar em toda a frase musical. Depois

⁵⁰ Instrução do compositor, presente nas notas explicativas.

de acumulados doze segmentos idênticos de dissílabas observa-se que as sílabas estão atreladas a valores iguais e, nesse caso, deve-se levar em consideração, além da métrica do compasso, a acentuação natural promovida pelos tempos fortes de compasso, fornecendo um apoio extra e definido a rítmica, estando as duas últimas sílabas diminuídas pela metrificação do último compasso do bloco. Essa flexibilidade rítmica, como já mencionada, se coloca a favor dos ajustes na acomodação fonético-musical e necessidades expressivas a que o quadro musical se propõe.

Gilberto Mendes escolhe apenas quatro notas, distribuindo-as entre as vozes de modo que fiquem responsáveis por um padrão entoativo definido, sujeitando-as somente à transposição de uma oitava: sol # 2/3 (baixos), ré 3/4 (tenores), lá 3/4 (contraltos) e mi b 4/5 (sopranos). A estas soma-se o fá 3 (baixos), que só toma lugar nos compassos quinto e sexto, talvez na tentativa de justificar o “Ré menor” indicado no título da peça, mas sem maiores consequências no decorrer da música. Do ponto de vista intervalar, há dois trítomos divididos entre as vozes masculinas (sol # - ré) e femininas (lá - mi b), localizados a um semitom de distância um do outro, podendo também implicar um acorde por quintas perfeitamente simétrico (sol # – ré – lá – mi b, 5dim – 5J – 5dim).

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) across 12 measures. The lyrics are 'beba coca cola' and 'caca caca cola'. The score includes dynamic markings like 'fff' and 'ppp', and various annotations like red arrows and green boxes highlighting specific notes and lyrics.

Figura 46. Entradas e desenvolvimento das vozes (cc.1 - 12).

Contudo, segundo o compositor:

O meu *motet em Ré menor*, por exemplo, não tem nada de Ré menor, logo entra um Mi bemol para atrapalhar. A intenção, no título, era também provocar a fúria da crítica que, sabíamos, iria se irritar com essa denominação, considerá-la um erro de quem não conhece música, como nos julgavam, frequentemente. O tal crítico carioca do jornal O Globo, que me considerou um pretenso Kagel sem genialidade, engoliu como séria, a ponto de reproduzi-la em uma análise que fez de minha Ópera Aberta, propositadamente sem sentido, uma brincadeira parodiando o jargão semiótico. Ele não entendeu nada. Essas coisas nos divertiam muito. (MENDES, 1994, p.118, grifo do autor)

À alternância entre oitavas nas notas escolhidas soma-se outra – as entradas das vozes, tanto quanto à ordem em que aparecem a cada repetição como quanto à palavra do verso em que entram. A mesma célula rítmica é empregada para representar diferentes palavras que possuam as mesmas sílabas e acento tônico. As dinâmicas da peça também oscilam entre poucas possibilidades: predominam o *ppp* e o *fff*, extremos de intensidade, fato incomum às peças do período, nas quais era costume haver muitas variações, e sutis.

Quanto às dinâmicas, podemos encontrar dificuldades interpretativas à manutenção do patamar de intensidade de *ppp* nos *ostinatos* em quase toda a seção A. O controle de pressão de ar deve ser apropriado para sua boa sustentação. As indicações de dinâmica na música são todas do compositor e, na seção A, o *fff* indicado para as vozes, quando em registro superior (oitava acima) tende a destacarem-se. Há, ao longo do *ostinato*, uma grande acumulação de efeitos fônicos que culminará no “aroto” (anterior à *CODA*), cujo início reporta ao (c. 14), aparição dos primeiros materiais contrastantes: primeiramente notas sustentadas, depois sons expirados, ondulações e intervenções rítmicas. As texturas incorporadas a partir deste momento imprimem uma nova fisionomia musical. Os acentos, a pulsação e a periodicidade do *ostinato* passam para o segundo plano evidenciando, assim, os efeitos fônicos. Esse novo tratamento se impõe como prenúncio de uma tematização cujos fragmentos estão sempre duplamente comprometidos, com o que passou e com o que está por vir.

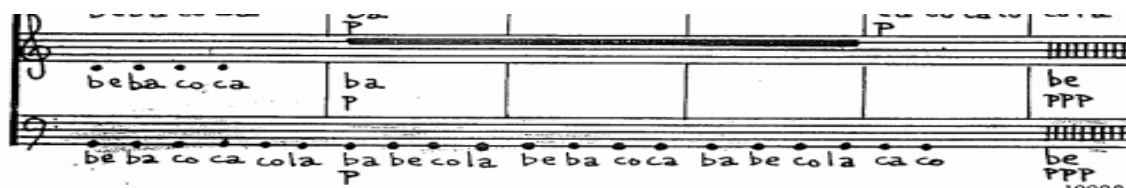


Figura 47. Material contrastante - nota sustentada na voz tenor seguida de sons com alturas indefinidas.

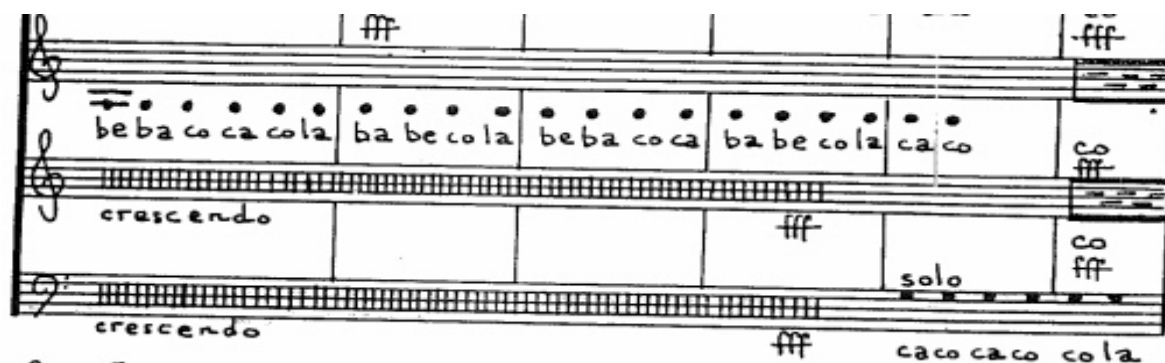


Figura 48. material contrastante - continuação dos sons de altura indefinida seguido de sons expirados.

É uma Seção caracterizada também pela simultaneidade e pela sobreposição de diferentes planos. Fazendo uma analogia com imagens, poderíamos visualizá-la como resultado de telas cujos diferentes desenhos sobrepostos em sua totalidade formam a composição final, e que, sobrepostos parcialmente, formam outros arranjos que contêm as imagens iniciais, mas que demonstram resultados finais distintos do observado na sobreposição de todas as telas (composição final). Nessas telas musicais não há propriamente intenções motivicas, apenas uma descrição do ambiente colorindo sonoramente a cena apresentada através de sensações, ideias e imagens contidas no texto poético.

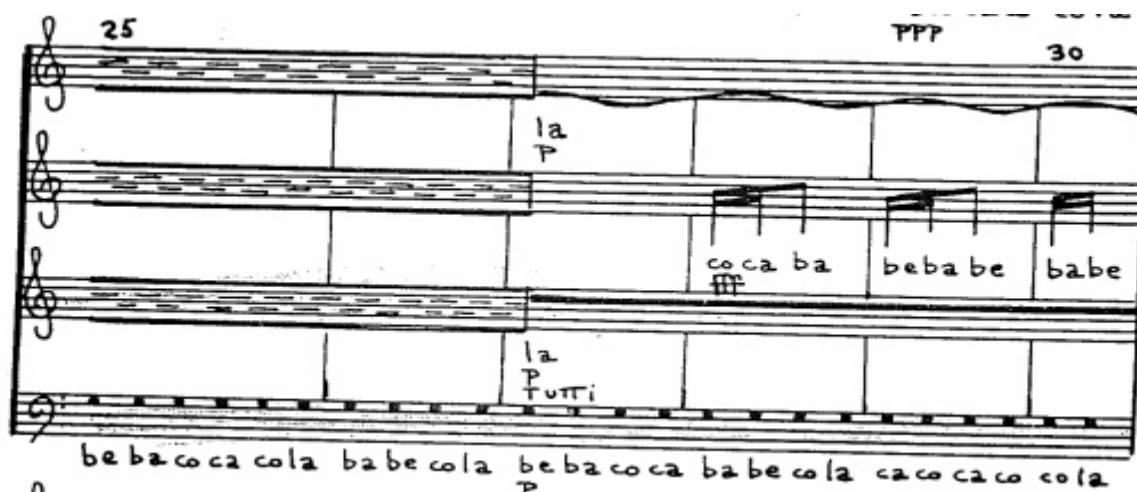


Figura 49. Sobreposição de diferentes planos / texturas.

A partir do c. 14 até a CODA o compositor investe no drama musical de modo a ampliar a carga emocional contida no texto poético por meio de combinações de estilo recitativo com efeitos deliberadamente tensos, trechos homofônicos, confronto de texturas sonoras. Uma das melhores amostras onde um nível de tensão é atingido está exemplificado na Figura 49 entre o c.25 e c.30, com as linhas vocais

extremamente contrastantes. Como o pico de tensão da obra é atingido logo no primeiro terço da música, sob o ponto de vista interpretativo, podem-se ter problemas quanto ao gerenciamento energético necessário ao canto para que os cantores possam seguir a música com energia suficiente e necessária aos demais quadros musicais até o prenúncio da CODA – chegando ao contraponto entre a tônica ré (tenores) e a massa totalmente sem altura definida fruto da entoação aleatória em dos demais cantores, respeitando o registro médio dos naipes, e as intervenções dos quatro solistas.

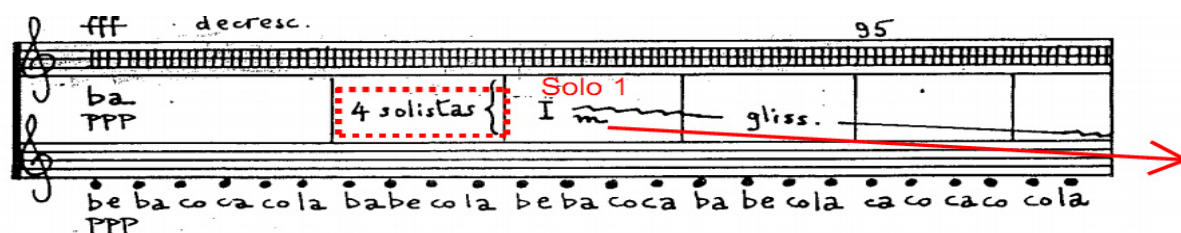


Figura 50. Intervenções de solistas com destaque para elemento não pertencente à poesia no solo 1 ('l m' em *glissando*).

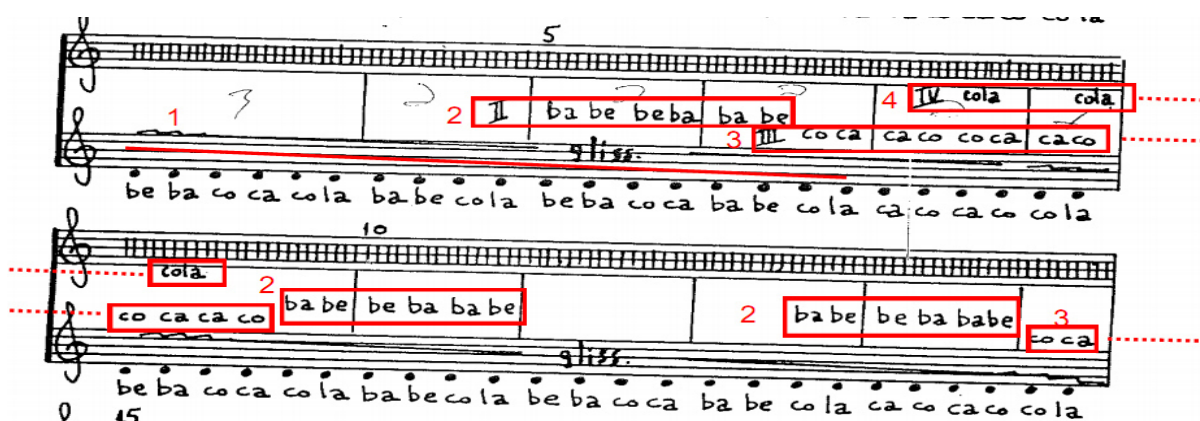


Figura 51. Intercalação dos solos.

É na CODA que o compositor parece traduzir em música a ironia presente no desfecho surpreendente do poema. O contraste com o ambiente apresentado até o c. 136, no qual o patamar em *piano*, somados ao andamento (100 bpm) e a simplicidade conseguida através do cânone à duas vozes, impõem um final surpreendente também para a música, colocando o ouvinte em situação momentânea de reflexão, uma espécie de volta sobre si mesmo, em estado desacelerado. As pausas de semínima sobre os compassos que antecedem o final também auxiliam na suspensão. Este trecho se vale de uma citação: o ritmo executado foi tirado da canção 'Deixa isso pra lá' de Alberto Paz e Edson Menezes, gravada em 1964 por Jair Rodrigues, em voga nas rádios naquele momento. O texto

original que acompanha o trecho citado em “*Motet em Ré Menor*” é: “deixa que digam / que pensem / que falem / deixa isso pra lá / vem pra cá / o quê que tem?”. Mendes (1994) diz que tal escolha não foi movida por nenhum motivo especial senão o sucesso da canção; mas não se deixa de notar que algo possui de próximo ao campo semântico do poema de Décio. Entretanto, o que prevalece no trecho acaba por ser mesmo o contraste que exerce em relação ao todo anterior, passando a peça de um contraponto intenso e elaborado entre diferentes texturas a um jogo imitativo sobre um padrão rítmico elementar. Neste entendimento, vimos na análise da estrutura formal do poema que o sentido desses versos finais está intimamente conectado com o poema. A seção apresenta-se mais enxuta, ocupando-se fundamentalmente da resignação final exposta pelo poema.



Figura 52. Mensagem poética transfigurada com base rítmica em colcheias e semicolcheias.

Após a CODA anuncia-se o elemento finalizador (parte B), quando se abre uma faixa entre os cantores, onde lê-se ‘cloaca’, gritando a mesma palavra três vezes, com os braços para o ar, como numa competição esportiva⁵¹.

No material mobilizado por Gilberto Mendes para a elaboração da peça encontramos diversas semelhanças estruturais com o poema de Décio. Estas semelhanças abrigam-se sob certo minimalismo de ambos, no que diz respeito à escolha dos “ingredientes” a trabalhar e mesmo dos processos aos quais submetê-los. O compositor captou com sensibilidade o ponto central da estilística do poeta, que, ao utilizar a repetição exaustiva de palavras em sua poesia, faz uma ponte direta com a oralidade. Sabe-se que a repetição de vocábulos se faz muito presente na fala cotidiana, pois atua como um arcabouço de memória de fácil utilização na construção do colóquio. Gilberto Mendes se utiliza deste artifício para aproximar a poesia à similitude de uma prosa. Desta maneira, poeta e compositor dialogam

⁵¹ Observam-se em diversas notas explicativas (guia da interpretação), um caráter de rubrica, revelador da influência do Teatro Musicado.

intimamente: o texto que diz e a música que canta o que diz, em sons e palavras. Como num jogo de palavra puxa palavra, o *Motet* vai desenvolvendo-se através do encadeamento das sílabas, postas a sentido pela afinidade semântica, semelhança fônica e/ou pela evocação de fatos estranhos à atmosfera do poema como: frases-feitas, elementos culturais, circunstâncias de fato, ruídos etc. O poema não conta com adjetivos, não se abstém de metáforas e seu caráter se aproxima da narração. A livre versificação do poema pôde auxiliar na construção de efeitos sonoros e criação de novos significados (através do uso rítmico variado na unidade do metro).

Apresenta um perfil entoativo extremamente econômico, na medida justa para a retenção da memória, contendo apenas os elementos essenciais que caracterizam, com inteireza, um sentido melódico. Grosso modo, somente dois desenhos entoativos compõem a sequência completa desta canção, separando os três primeiros segmentos (primeira parte) dos dois últimos (segunda parte).

A dicotomia presente na concepção da obra encontra-se ainda ao tipo de grafismo. Neste sentido o autor propõe o uso de objetos sonoros de natureza determinada e não determinada. Diferentes tipos de escrita surgem em momentos distintos da obra. Estes momentos revelam a oposição de diversos planos sonoros. Nota-se como principal característica interpretativa a criação de ambiências, cujo direcionamento construtivo é pulsante e está presente em toda a obra.

3.3 Fim de um dia (João Victor Bota)

3.3.1 Aspectos Biográficos

João Victor Bota é compositor, nascido em 1981. De 2009 a 2013, atuou como professor de Orquestração e Análise Musical na Escola de Música do Estado de São Paulo, a EMESP Tom Jobim. Em 2014, foi contemplado com uma bolsa de estudos que o possibilitou estudar durante o período de um ano na Academia de Música em Cracóvia, sob orientação do renomado compositor Krzysztof Penderecki. Em 2015, a centenária editora alemã Schott Music publicou uma das partituras resultantes desse profícuo período de estudos em Polônia: a transcrição para banda sinfônica do Agnus Dei de Penderecki feita por Bota, a partir de uma música originalmente composta para coro a capela pelo compositor polonês. Obteve, em 2017, o título de doutor em música pela UNICAMP, em virtude das pesquisas realizadas a respeito dos processos criativos envolvidos na elaboração de transcrições musicais.

Suas músicas são tocadas por grupos brasileiros renomados como a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, Banda Sinfônica do Conservatório de Tatuí e Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo. Diversos trabalhos de Bota ganharam performances em importantes festivais brasileiros como Festival Música Nova, Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão, Curso Internacional de Verão de Brasília e Festival de Música em Trancoso. Inúmeras obras também já foram apresentadas no exterior, em países como Espanha, Argentina e Polônia. Em 2010, Bota foi premiado pelo Concurso FUNARTE de Composição Clássica com a música “Cordas Parassimpáticas”.

3.3.2 Aspectos Gerais da Obra

As principais referências para o estudo interpretativo de “Fim de um dia” vieram do entendimento da sua estrutura, dos procedimentos utilizados na obra e principalmente, de informações obtidas em conversa com João Victor Bota. Composta em 2005 e estreada pelo Grupo Parallax de Música Contemporânea da UNICAMP sob a regência de Diogo Marques a obra é vista pelo autor como “um pequeno *scherzo*” e está sistematizada em estrutura binária (A-B) decorrendo a seção (A) dos cc. 1 ao 42, um desenvolvimento temático (B) dos cc.42 ao 84 e uma CODA do c.85 até o final. A constituição de cada seção é determinada pelo

processo de transformação sofrida pela textura. Além da utilização de diferentes dinâmicas e durações a exploração do material métrico e dos registros atua de forma determinante sobre a estrutura da obra. Quanto à constituição e organização da forma musical o compositor relata que

[...] foi resultante do uso do texto, provavelmente da forma que eu lia em voz alta o poema de Otavio ou algo assim. Então a forma é necessariamente resultante do texto. No fim das contas, eu poderia ter colocado uma fermata sobre a pausa presente no final do compasso 41, pois daria na mesma: um pouco de silêncio antes de seguir adiante.⁵²

Com relação à organização dos materiais sonoros utilizados, João Victor contrapõe sons curtos e silabados, efeitos fônicos e sons com perfil entoativo. Com relação aos elementos organizacionais do material sonoro, a variação constante da textura no encaminhamento do discurso musical ajuda a dar ênfase nas intenções do compositor. O compositor disse conhecer algumas obras do estilo. Contudo, “Fim de um dia” não se aproxima em grande medida dos recursos descritos nas obras anteriormente citadas.

Na época eu já conhecia a Fuga Proverbial de Lacerda e a *Geographical Fugue* de Toch. Minha ideia era escrever uma peça para coro falado que não fosse uma fuga, pois considero essas duas citadas boas demais e decidi fazer algo propositalmente diferente. Não fui ousado o suficiente para escrever algo ao estilo de *Ursonate* de Schwitters, linda e gigantesca. Então não seria errado dizer que há uma referência por oposição/contraposição. Mas isso não tem importância alguma para o ouvinte que não conheça as peças mencionadas, é mais coisa de compositor.⁵³

Ao observar o texto de “Fim de um dia”, é possível reconhecer alguns caminhos equivalentes aos trilhados por João Victor Bota em direção a uma nova leitura musical, sobretudo, de seus gestos.

3.3.3 Análise da poesia

O poema, de autoria do também compositor Otávio Martigli é composto de 19 versos e está estruturado em 3 estrofes irregulares. Os versos são de ritmos diversos (heterorrítmicos), possuindo variações no número de pés para cada verso, sendo predominantes os de 6 e 8 pés.

⁵² Bota, João Victor. Informações obtidas através de correspondência digital em fevereiro de 2018.

⁵³ Bota, João Victor. Informações obtidas através de correspondência digital em fevereiro de 2018.

Fim de um dia

**Croquete de Bêbado,
Rosbife amarelo,
lombriga de branco,
anu azul,
maravilhas de plástico,
coração lascado,
verde florestal,
capitalistas de pedra.**

**Mapa astral amarelo,
sol de febre,
República de laranja,
pé de célebre estatura,
intransponível açoástico.**

**Rosbife amarelo,
bananeira preta? rosa!
Veneziana púrpura
pouco escarlata,
um presunto, um defunto,
um suntuoso cinza.**

O texto descreve um entardecer de maneira indireta em um cenário misturado à referências sociopolíticas através da representação de Figuras de Linguagem aparentemente desprovidas de sentido ou de coerência, com certa dose de ironia implícita. O registro linguístico é coloquial, com inovações rítmicas, temas cotidianos, humor, paródias, elipses e associações surpreendentes; de mudança abrupta da cena à alteração do *stratum* dos objetos representados, ou seja, tomadas realistas, seguidas de tomadas simbólicas. Devido a sua natureza não associativa e a imprevisibilidade no modelo linguístico a camada dos objetos é afetada por uma forte descontinuidade.

Constata-se a busca do autor em estabelecer uma relação progressiva ao nível das cores, primeiramente apresentando os elementos do cenário como na estrofe inicial “rosbife amarelo”, “anu azul”, “verde florestal” seguido dos matizes - gradações de cores que aludem um anoitecer, como na última estrofe “bananeira preta? rosa!”, “Veneziana púrpura”, “pouco escarlata”, “um suntuoso cinza”.

Percebe-se na poesia o cruzamento de diferentes sensações e sentidos. Tal sinestesia pode nos transportar a interpretações paralelas. Nas estrofes há uma comparação metafórica entre elementos de universos distintos. Por exemplo, na

sequência dos versos “verde florestal” e “capitalistas de pedra” o poeta contrasta campo e cidade retratando-os de formas distintas. A personificação da cor em “verde” é representada pelo termo “florestal” enquanto que “capitalistas de pedra” remete a uma crítica social. Este híbrido torna completa a atmosfera de sinestesia na obra de Martigli.

A fugacidade da obra advém da ausência de verbos (nominalização), da opção por vocábulos curtos e dos recursos melopaicos estruturados pelo emprego de assonâncias e aliteraões favorecendo a volatilidade imagética, que se identifica com a essência semântica do poema. Estes são apenas alguns dos recursos empregados na linguagem poética, os quais tendem a conferir maior ênfase à mensagem, tornando-a mais expressiva. Assim, fazendo valer tais intenções, o poeta dispõe de recursos diversos, levando-se em consideração que na linguagem poética não há limites nem objeções.

3.3.4 Análise Musical

A obra em questão foi composta para Coro Falado a quatro vozes. Contudo, segundo as explicações gerais contidas em seu preâmbulo, “os grupos de vozes não precisam ser divididos por registro vocal. Aconselha-se que os grupos de vozes sejam, cada um, de 4 ou mais pessoas”. Tendo como indicação de andamento uma semínima pontuada a 60 *bpm*, seu pulso é constante, sendo um fator estrutural importante na interpretação da obra, sem mudança na fórmula de compasso 3/8. João Victor Bota elucida a sua escolha por tal estruturação:

Eu tinha a preocupação com a clareza de notação. [...] Eu imaginei que se escrevesse em 3/4 a notação geraria certas confusões entre mínimas pontuadas e semínimas pontuadas, pois essas figuras sem cabeças ficariam parecidas. O 3/8 também possibilita que as bandeiras das colcheias (semicolcheias, fusas etc.) sejam agrupadas. E eu, particularmente, não gosto de bandeiras avulsas como as que aparecem nas partituras de música vocal em edições mais antigas, conforme era tradicional. (Anotar em 3/16 também teria essa vantagem).⁵⁴

O sistema de notação proposto por João Victor Bota utiliza contornos entoacionais onde

[...] o posicionamento das figuras musicais em relação à linha guia servem como referência para os sons produzidos, aproximadamente, nas regiões grave, média e aguda da voz. É claro que o efeito musical será muito mais

⁵⁴ Bota, João Victor. Informações obtidas através de correspondência digital em fevereiro de 2018.

rico se acontecer uma grande variabilidade no registro dentro de cada região sugerida.⁵⁵

Para a descrição da entoação, que consiste em uma notação linear baseada em aspectos relacionados à curva entoacional, adota-se como pressuposto fundamental a representação de parâmetros acústicos contínuos, preservada pela ação da indeterminação como o alvo a ser atingido e o alinhamento abstrato entre curva entoacional e material linguístico.

Considere vantajoso não usar cabeça nas figuras para [tentar] evitar o risco de os intérpretes quererem definir e fixar alturas e a coisa toda se tornasse um uníssono horroroso. Eu procurava brincar com a indução das direcionalidades (na medida em que há figuras abaixo da linha, figuras perto da linha e figuras acima da linha). Mas não tem jeito: nos ensaios o regente precisa pedir inúmeras vezes que os cantores/falantes evitem esses uníssonos que acabam acontecendo e enfatizar que não fiquem sempre nas mesmas alturas. Minha intenção era que as alturas fluíssem de acordo com o texto e com as indicações de direção. E é difícil conseguir tudo isso, especialmente nos momentos em que os sons precisam ser sustentados um pouco mais. [...] Além do incentivo a todo o esforço interpretativo que mencionei acima, usar as figuras acéfalas também deixa a partitura visualmente mais limpa.⁵⁶

O ritmo é marcado pela condução em cima da pulsação em três colcheias. A disposição das sílabas tônicas no tempo forte do compasso subdivide as palavras fornecendo ao texto uma estrutura que flui suavemente entre as vozes, cujas outras figuras e pausas alcançam a gênese e destacam-se.

The musical score is written for four voices in 3/8 time, with a tempo marking of (♩ = 60). The staves are labeled as follows:

- Vozes Femininas I:** Features a series of eighth notes, mostly on a high pitch, with a final phrase 'de bê-ba-do' marked with a forte (*f*) dynamic.
- Vozes Femininas II:** Similar to the first, but with a final phrase 'de bê-ba-do' also marked with a forte (*f*) dynamic.
- Vozes Masculinas I:** Features a series of eighth notes, mostly on a lower pitch, with a final phrase 'que te cro' marked with a forte (*f*) dynamic. The dynamics *pp* and *cresc.* are indicated for the earlier parts of the phrase.
- Vozes Masculinas II:** Features a series of eighth notes, mostly on a lower pitch, with a final phrase 'de bê-ba-do' marked with a forte (*f*) dynamic.

Figura 53. Condução rítmica em colcheias. (cc. 1-8)

⁵⁵ Bota, João Victor. Informações obtidas através de correspondência digital em fevereiro de 2018.

⁵⁶ Bota, João Victor. Informações obtidas através de correspondência digital em fevereiro de 2018.

As palavras “croquete”, “rosbife” e “lombriga” alternam-se na função mantenedora do pulso. Tais palavras (que possuem tonicidade na sílaba intermediária) reforçam os tempos fortes dos compassos fornecendo a medida justa dos efeitos predominantes no ambiente. A escolha da figuração rítmica e suas variações estão de acordo com o ritmo encontrado no poema, pois há uma grande aparição do anfíbraco (breve, seguida de longa, seguida de breve), resultado já esperado depois da constatação do grande número de trissilábicas paroxítonas encontradas no poema.

The musical score is divided into two systems, measures 9-17 and 18-23. It features four staves: V.F. I (Violoncello I), V.F. II (Violoncello II), V.M. I (Violão I), and V.M. II (Violão II). The lyrics are written below the staves, with specific words and syllables highlighted in blue boxes and red dotted lines to indicate the focus on the consonant 'R'.

Measures 9-17:

- V.F. I:** bi - fe! (measures 11-12), a - ma lom - (measures 19-20).
- V.F. II:** Rros - bi - fe a - ma re - lo ma (measures 11-12).
- V.M. I:** que te cro cro cro cro que te cro que te cro que te cro a! (measures 11-12).
- V.M. II:** bi - fe! (measure 11), Rro Rro Rro Rro Rro Rros - bi - fe a - ma - re - lo (measures 19-20).

Measures 18-23:

- V.F. I:** bri - ga lom - bri - ga de bran - co (measures 18-20).
- V.F. II:** lom - bri - ga (measures 18-19).
- V.M. I:** bri - ga bri - ga bri - ga bri - ga bri - ga bri - ga bri - ga bri - ga (measures 18-20).
- V.M. II:** bri - ga ga ga ga ga ga ga (measures 21-22).

Dynamics and articulation are indicated throughout the score, including *p* (piano), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and accents (>).

Figura 54. Condução do pulso e ênfase da consoante vibrante “R” (cc. 9 - 23).

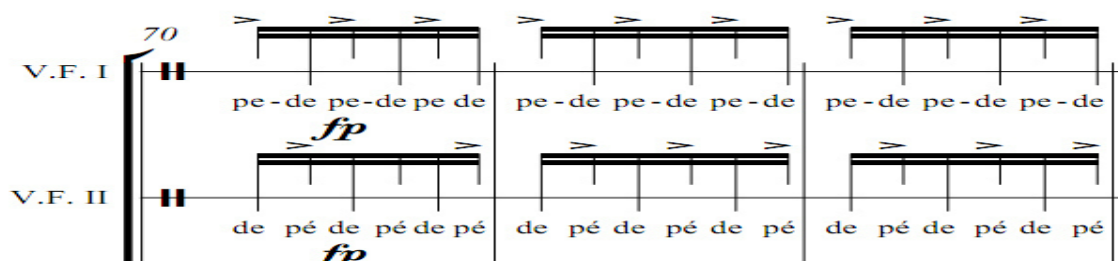
Uma das unidades mínimas mais repetidas é formada por uma articulação de fala com um perfil de um fonema explosivo acentuado na vogal (R), em sílabas cíclicamente repetidas, explorando a sonoridade das sílabas “Cro”, “Rro”, “Bri”. O fato de outras sílabas possuírem reforço na vogal “R”⁵⁷ vem reforçar os traços característicos dessa abordagem vocal. Este parâmetro tem função fortemente marcante ao nível de objetos individuais, mas também estrutura para a definição do clima da peça.

Além disso, tal figuração confirma o desdobramento sintático dos versos da primeira estrofe criando, assim, uma velocidade na recitação, quando alternada entre as vozes. Com esse procedimento, a música reforça a correspondência rítmica entre os três primeiros versos do poema, nos quais acontece a rima interna nos segmentos tônicos. Palavras e expressões são recriadas sem se ater a considerações de ordem morfológica e fonéticas. Desempenham, porém, funções específicas e revestem-se de significados quando semanticamente transmutados.



Exemplo 2. Transmutação semântica por supressão de prefixo.

Há exploração máxima do significante e da sonoridade em cada sílaba. A seleção vocabular sugere imagens de uma realidade volátil que instauram sinestesticamente ideias ambíguas. Como exemplo, a forma verbal “pede” é repetida simultaneamente ao termo “de pé”. Tal sobreposição, auxiliada pelas acentuações e contornos entoacionais, acionam imagens acústicas, criando novos sentidos.



Exemplo 3. Inversões e sobreposições silábicas.

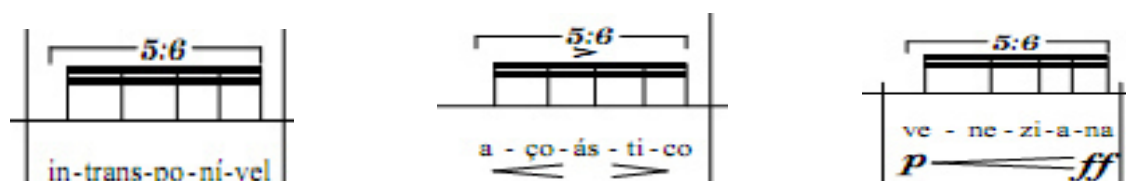
⁵⁷ Vibrante múltipla alveolar.

Testemunha-se através de efeitos fônicos uma abordagem destinada a ampliar a expressão vocal liberada do texto, enriquecendo-o com componentes extramusicais inerentes à Prosódia. Tais efeitos evidenciados na obra foram cuidadosamente explicados pelo compositor e influenciam a interpretação do material, seja na agógica ou na dinâmica, no entanto, deixa espaço para o artista trazer sua própria expressão.

- 5- "Rr" no começo de uma palavra indica uma pronúncia do R marcante, vibrante, exagerada. Sonoridade obtida com vibração de língua. As figuras musicais assinaladas com traços (de trêmolo) devem ter o "Rr" prolongado ainda mais.
6- Os cantores devem realizar os trechos marcados com "anasalado" (comp. 28-30, por ex.) pressionando as narinas com os dedos.

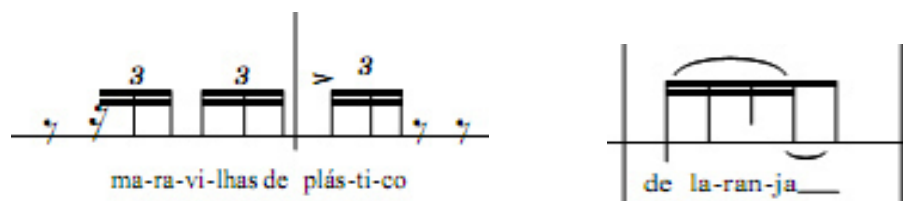
Figura 55. Nota explicativa de interpretação dos efeitos fônicos.

Diversos motivos rítmicos são construídos tendo como base a constituição de palavras e frases entoacionais. Algumas palavras são representadas com igual desenho motivico, devido à semelhança estrutural:



Exemplo 4. Motivo rítmico em quiálteras.

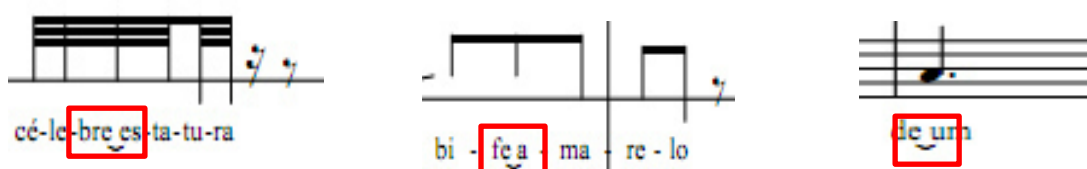
Outros motivos são criados através de junção de palavras, clíticos e frases entoacionais:



Exemplo 5. Motivos ritmicos através de junção de palavras.

Há, portanto, fortes ligações entre materiais, fragmentos de textos e comportamentos vocais que se consolidam ao longo da música através da repetição, para formar pontos de referência narrativos, bem como representações quase simbólicas que lembram certos gestos vocais (previamente definidos).

Outro aspecto original do ponto de vista prosódico e que confere desenvoltura ao discurso musical advém da junção de clíticos e pés métricos, conforme demonstra o Exemplo 6:



Exemplo 6. Ligação de sílabas.

Outros procedimentos composicionais marcantes destacam-se em seu desenvolvimento temático. O compositor pleiteia certo efeito de aleatoriedade na recitação do efeito *glissando* nos cc. 50-61. O encaixe deste efeito provoca um conflito que está instaurado entre a linha contínua e estreitamente ondulada das vozes devido ao seu cruzamento levando-se em consideração a subdivisão vocal. Este trecho é o mais contrastante em relação ao Bloco A. O *glissando* aumenta esse grau de contraste, tal como o timbre sugerido pelo compositor: “anasalado”.

Figura 56. Cruzamento de vozes através de entoações em *glissando*. (cc.52-58)

Estas modificações gestuais configuram um caráter contrastante com o apresentado na seção anterior, pois contribuem para o seguimento a este tema contrapontístico e se estende liricamente ao longo de toda seção B.

Todas as seções desta peça possuem traços de semelhança entre si, além da recorrência de parâmetros como altura, entoações e ritmo. Por outro lado, mesmo

que a CODA esteja internamente fragmentada, possui traços em comum com a seção A. Estão presentes a sequência de gestos similares, a ausência de ataques simultâneos e a diminuição da intensidade de um determinado parâmetro musical constatada distintamente em cada seção. Além disso, o aumento do número de classes de alturas contribuindo para o desenvolvimento do texto musical é encontrado em ambas as seções.

A partir do c. 88, a melodia empregada para o título do poema “Fim de um dia” é a citação do *Dies Irae* gregoriano na Voz Masculina II, presente na coleção *Liber Usualis* que, segundo Bota, “esse gregoriano funciona como uma espécie de corpo estranho, um intruso no contexto do coro falado [...] apenas para gerar contraste com os materiais anteriores”. O ritmo pontuado deixa o discurso pleno de incisividade. As linhas sustentadas das vozes graves são absolutamente alargadas, à medida que em um determinado momento tem seu fim. As inflexões de dinâmica e ritmo permanecem, porém de maneira diferenciada, pois as indicações de dinâmica se suavizam à medida que a textura vocal desvanece, progressivamente.

The musical score for the CODA section (measures 87-100) is presented in two systems. The first system (measures 87-93) features four staves: V.F. I, V.F. II, V.M. I, and V.M. II. V.F. I and V.F. II have treble clefs and a key signature of one sharp (F#). V.M. I and V.M. II have bass clefs. The music includes various dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *dim.* (diminuendo). There are also articulations like *sussurrando* (whispering) and *ppp* (pianissimo). The lyrics are in Portuguese, with words like "pe - de pe - de", "bi fim", "de de de", "um pre - sun - to", "um a um", "um de - fun - to", "um sun - tu - o - so - cin - za", and "di - a". The second system (measures 94-100) continues the texture, with V.M. II having a long, sustained line. The score is marked with measure numbers 87, 94, and 6.

Figura 57. Excerto da CODA (cc.87-100).

Assim, encontra-se uma espécie de cauda caracterizada pela repetição do segmento mais recorrente no texto, a sílaba “de”, bem como os últimos versos, ambos sobre o cantochão que gradualmente polariza em “um suntuoso cinza”, que vai extinguindo-se no extremo.

A composição abre a todas as pesquisas que constituem o inventário da nova poesia: incorporação do visual, fragmentação da sintaxe, montagem e desarticulação dos vocábulos, prática da linguagem reduzida.

Viu-se que a métrica de compasso é determinante da escrita musical. O compositor faz dela um limitador importante para desenhar ritmicamente o poema, deixando um indício claro da leitura musical que fez da obra.

No geral, pode-se dizer que o discurso musical é realizado em dois níveis que tendem a misturarem-se. Um é colocado ao nível de objetos individuais, que são dispostos em sequência como colagem, cujo ritmo é gerenciado dinamicamente ao longo do tempo. O outro inclui a relação entre os contextos, dos quais parece haver um destino comum de desenvolvimento do caminho de conquista gradual da vocalidade a partir do estilo falado, e da recomposição do texto em unidades mínimas.

Perceber o quanto as intensidades participam no desenho emocional da música feita para o poema, conferindo sentido ao texto musicado, é questão fundamental para o correto gerenciamento da energia empregada para a execução das partes e da peça como um todo. A dinâmica, no plano geral da obra, deve ser concebida a partir das densidades mais ou menos intensas de timbre; sendo assim, o conceito de dinâmica deve se dilatar além das fronteiras do usual, que se refere à maior ou menor amplitude da produção de som. Por isso, para se determinar a intensidade sonora de algum trecho, a textura também deve ser observada. Em vários momentos desta obra a textura é mais determinante neste sentido do que a própria amplitude sonora. Essa transformação constante de níveis de intensidade e de articulação, somada à natureza contrapontística da peça, gera questões técnicas de grande complexidade.

4- “*IMPOSTURA*”: UM RELATO COMPOSICIONAL

Como resultado prático desta dissertação, o projeto previu a criação de uma obra para voz em formação Coral que se utilizasse o amplo inventário fonético do idioma Português (considerando sotaques e idioletos) como principal fonte de material composicional. Na busca por ferramentas que adequassem à minha proposta composicional, optei por um percurso criativo não convencional que incluísse globalmente a ideia de um processo de transformação sonora, onde a Prosódia é o principal fenômeno que sofre variação.

Em virtude disto, apresentarei o relato composicional de “*Impostura*” apontando as principais técnicas composicionais que integram e interagem com outros parâmetros que, para mim, foram relevantes na construção da obra.

4.1 Aspectos Prosódicos e Estéticos

“*Impostura*”, composta para coro misto a quatro vozes (SATB), é uma obra que tem como ponto de partida o provérbio⁵⁸ italiano “*Donna che piange, uomo che giura, cavallo che suda, tutta impostura*”⁵⁹. Sobreleva-se pelo caráter jocoso, desmonta a lírica tradicional ao cultivar o insignificante, o menor do cotidiano. Na verdade, o dito é uma radiografia da hipocrisia mundana. Seu registro linguístico é coloquial, aproximando-se da narração e da prosa.

Os provérbios italianos não raramente se revestem de um tom poético, além da argúcia e sabedoria que quase sempre revelam. Muitos, pela fineza da expressão, pelos ensinamentos filosóficos e morais contribuem enormemente para a formação dos costumes do povo. Porém, não é raro revestirem-se de um caráter venenoso e maligno, contribuindo, assim, para zombar e mesmo caluniar, pois eles não possuem uniformidade nem ideológica e muito menos filosófica. (BRISOLARA, 2015, p.1)

Possuindo uma elasticidade no ritmo e o esquema métrico irregular o provérbio tem um único enunciado composto por quatro frases entoacionais. Percebi, neste enunciado, um colapso de valores e, portanto, uma contradição que permeia os verbos. As ações e as falas achacam e se repelem num jogo de atração e repulsão.

⁵⁸ Do latim *Proverbium*, também intitulado “ditado popular”, “rifão”, “máxima” ou “adágio”. Frase ou pensamento de caráter popular, geralmente com um texto curto de autor anônimo que se baseia no senso comum de um determinado meio cultural.

⁵⁹ Mulher que chora, homem que jura, cavalo que sua, tudo impostura.

No ditado, os três primeiros versos são construídos com orações ligadas entre si pelo pronome relativo “que”. As orações que se dispõem em sequência podem ser entendidas como subordinadas objetivas diretas, então, o vocábulo adquire a função de conjunção subordinativa. Essa construção permite que um personagem (neste caso os substantivos “mulher”, “homem” e “cavalo”) se conecte ao outro sem quebras de pontuação. Acresci os artigos indefinidos “Um e Uma” aos três primeiros versos.

O tom reiterativo do provérbio contribui para uma ascendência e suspensão da entoação em todos os blocos do enunciado, reforçada pela presença das vírgulas ao final dos versos. Para o último verso, empreguei ponto de exclamação⁶⁰, fornecendo um tom de desfecho, mais incisivo ao discurso. Segue a estruturação para os versos:

**Uma mulher que chora,
um homem que jura,
um cavalo que sua,
tudo impostura!**

Esquema 7. Reestruturação proverbial.

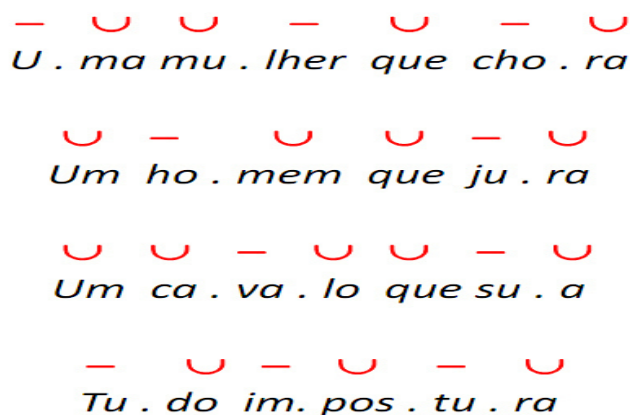
As quatro frases entoacionais do provérbio rimam disfarçadamente e se sustentam em correspondências segmentais mínimas. Desse modo, encontramos rimas nos sufixos verbais “chora”, “jura”, “sua” e no substantivo “impostura”. Essas rimas agregam consigo toda problematização “conceitual” e, por conseguinte, o “tempero”, produzindo contrastes. A terminação vibrante dos verbos na estrofe, assim como em toda a estrutura proverbial, tem uma função sonora coesiva importante.

4.2 Escanção

Objetivando criar motivos rítmicos para o desenvolvimento da obra adotei o procedimento de escanção para transpor o provérbio em sílabas métricas de acordo com a tonicidade das palavras. O exemplo a seguir demonstra detalhadamente a estrutura métrica das quatro frases entoacionais divididas em sílabas tônicas, onde o

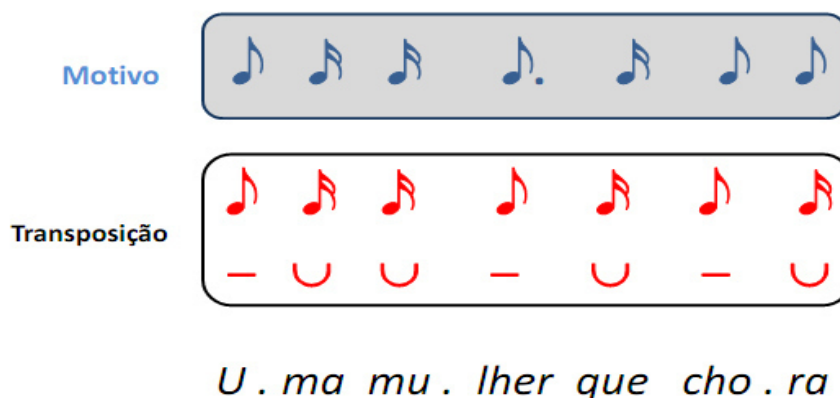
⁶⁰ O ponto de exclamação (!) não foi encontrado em nenhum registro do provérbio.

sinal (–) implica em acentuação mais forte e sílabas átonas, cujo sinal (∪) representa acentuação fraca.



Esquema 8. Escanção do provérbio.

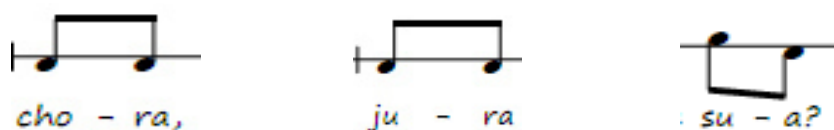
Na primeira frase entoacional "Uma mulher que chora", por exemplo, temos uma ilustração em três níveis de transposição. Assim, as acentuações da escanção são transpostas a valores rítmicos e reestruturadas enquanto motivos. Tal reestruturação se projeta em outros níveis da estrutura fraseológica, sobretudo ao que se refere à fala cotidiana.



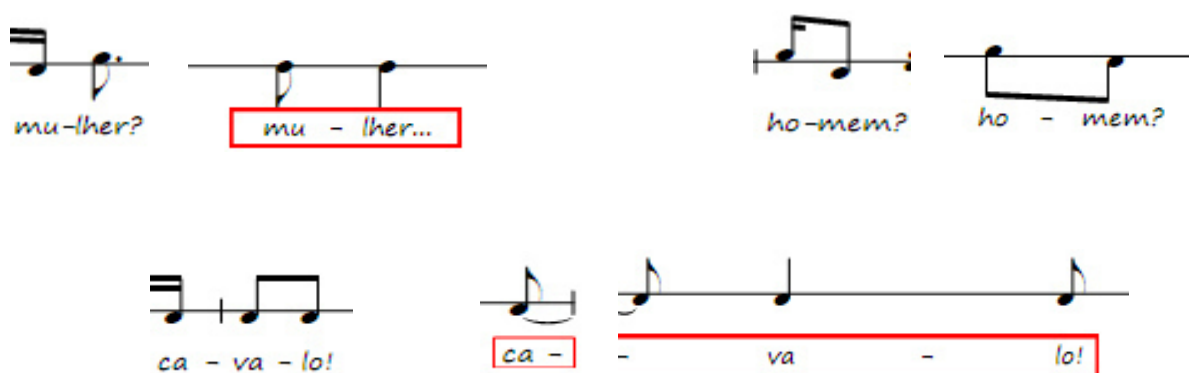
Esquema 9. Níveis de transposição para criação dos motivos rítmicos.

Ao analisar esta frase percebe-se a existência de três sílabas acentuadas. A cada uma delas foi assegurada uma conexão das palavras no motivo rítmico que remete a uma espécie de declamação. Outro ponto importante é que os elementos assumem características distintas. Os verbos "chora", "jura" e "sua" são representados por pares de colcheias. Isso se deve ao fato de serem dissílabas que

possuem pé troqueado (– ∪). Contudo cada substantivo (“mulher”, “homem”, “cavalo”) tem uma representação rítmica variável:



Exemplo 7. Verbos que não alteram estrutura rítmica



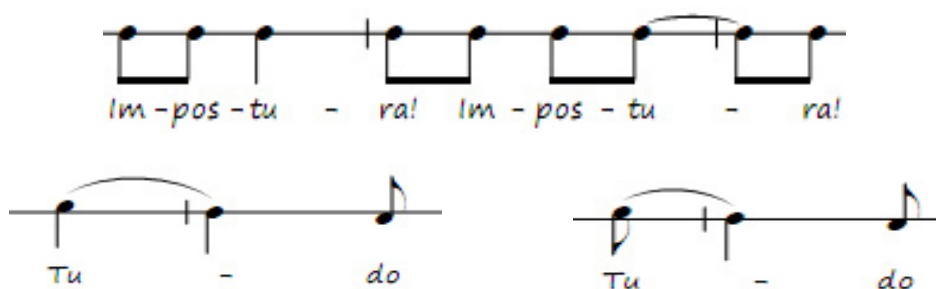
Exemplo 8. Variações rítmicas em substantivos.

O pé métrico construído para o último verso do provérbio apresenta um perfil mais plano do que os anteriores. Como a alternância rítmica em que são diferenciadas somente as sílabas longas e breves por meio de sons com duração longa e curta não está adequado a nenhuma métrica específica, utilizei dois tipos de representações rítmicas: uma baseada nas relações de pulsação entre tempo – contratempo (Exemplo 9), outra que enfatiza a acentuação de cada termo por aumento de valores (Exemplo 10).



– ∪ – ∪ – ∪
Tu . do im . pos . tu . ra

Exemplo 9. Adequação e acomodação do texto à pulsação.

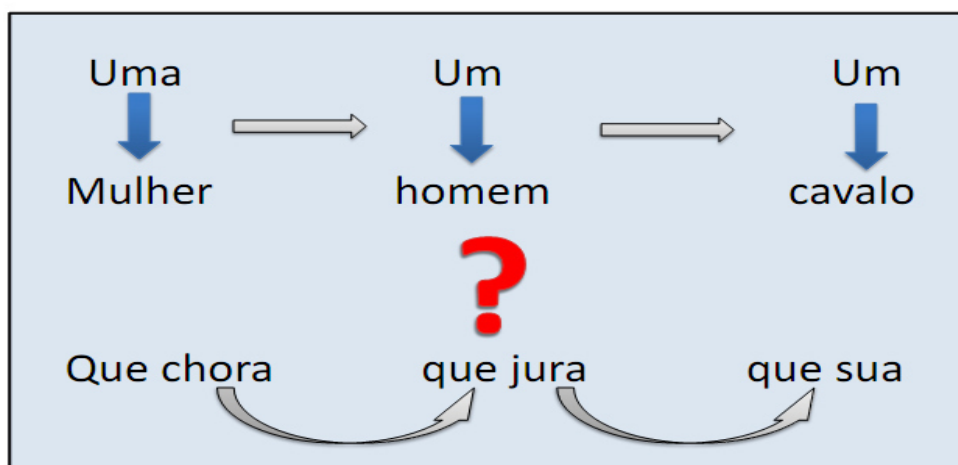


Exemplo 10. Aumentação dos valores rítmicos nas sílabas tônicas.

4.3 Desenvolvimento dos quadros

4.3.1 Plano Conceitual

A partir das escanções estruturei a peça em sete pequenos quadros, onde apesar de se desenvolverem independentemente, existe, no entanto, uma clara interligação, podendo mesmo encontrar alguns elementos reexpostos em contextos diferentes, determinados de gestos musicais⁶¹. Os esquemas apresentados consideram a organização estrutural da poesia na música, seus sentidos de significação e, ainda, questionamentos, conforme se demonstra a seguir:



Esquema 10. Criação de quadros combinatórios com as palavras do provérbio. Quadro I.

⁶¹ Uma vez que a música contemporânea rompe com a discursividade tonal e, portanto, com uma estrutura sintática subordinada às funções tonais tradicionalmente reconhecidas, a coordenação dos gestos não pode mais ser deduzida da melodia ou da harmonia. Ela deve obedecer às indicações específicas da partitura, ou seja, passa a ser controlada diretamente pelo compositor e não está mais condicionada a um conjunto de convenções preestabelecidas. Disto decorre que o controle simultâneo e independente dos parâmetros se torna o foco de interesse da nova música que abandonou a tonalidade como sintaxe a priori. (SOUZA, 2004, p.114)

Assim, para contrastar as seções sem perder a unidade da obra criei um diálogo que sustentasse oposições mútuas, planos antagônicos através de processos construtivos textuais coerentes com o diálogo. Ao invés de simplesmente seguir o texto de forma linear, fiz um jogo com as palavras das quatro frases entoacionais. O modo como organizei o desenvolvimento composicional permitiu a exploração de uma infinidade de sonoridades, inúmeras leituras e múltiplas interpretações textuais.

Na parte que compreende os quatro primeiros quadros musicais (Parte A), reiteramos a existência de um tom narrativo. O predomínio do narrador e toda a atenção devem ser destinados ao modo declamatório, pois o drama nessa parte, em grande medida, está na voz de quem fala. A narrativa se desenvolve em torno de um enredo, nome que se dá a sequência dos fatos. A partir do enredo chega-se ao tema, que é o motivo central do texto. O enredo apresenta situações de conflitos ou ações, que são desenvolvidos entre os quadros:

- Apresentação (Quadro I) – vários elementos como os personagens, cenário, e tempo, são apresentados pelo narrador, para integrar o leitor relativamente aos fatos.
- Desenvolvimento (Quadros II e III) - aqui o conflito tem origem, havendo o confronto entre os personagens.

M = Uma mulher que chora, que chora! Um homem? Um cavalo! Ca-va-lo! **II**

H = Uma mulher? Um homem que jura, que jura! Quê? Sua, sua, sua, sua...

H = Um homem chora, jura **III**

M = Quê? Um homem? Chora? Jura?

M = Sua mulher que sua

H = Quê? A mulher? A sua! A sua! Mulher...

Esquema 11. Conflito entre homens (H) e mulheres (M). Quadros II e III.

- Apogeu (Quadro IV) - é o expoente máximo do conflito, possui uma enorme carga dramática e onde alguns fatos importantes atingem sua maior dramaticidade.
- Desfecho (Quadro IV) - é a parte final da narrativa que revela o resultado do clímax, sendo que o conflito pode ou não ter sido resolvido.

O desenvolvimento temático nos Quadros V e VI (Parte B) apoia-se na construção de novos vocábulos a partir do desmembramento de palavras tais como “cavalo” e “impostura”. O quadro VII atua como uma CODA retomando o diálogo inicial, contudo traz o provérbio na sua totalidade.

4.3.2 Plano Estrutural

4.3.2.1 Quadro I

Inicialmente os cc. 1 ao 4 trazem num quadro musical descritivo a ideia de enfrentamento das vozes masculinas (Tenores e Baixos) contra as vozes femininas (Sopranos e Contraltos), tanto pela distância no âmbito da tessitura quanto do contraste atingido pelas diferenças no tratamento rítmico de uma voz às outras. Nessa oposição, parece haver uma nítida intenção de destacar os sujeitos e revelar a desconexão entre eles através do emprego de pausas entre os fragmentos rítmicos.

The musical score for Quadro I, measures 1-4, is presented for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Baixo. The time signature is 2/4. The Soprano part (treble clef) has a blue line connecting notes, with lyrics "Um ho-mem?" and "que su-a?". The Alto part (treble clef) has an orange line connecting notes, with lyrics "que cho-ra?". The Tenor part (treble clef) has a yellow line connecting notes, with lyrics "U - ma mu-lher?" and "que ju-ra?". The Baixo part (bass clef) has a green line connecting notes, with lyrics "Um ca - va - lo?".

Exemplo 11. Quadro I: Contornos entoacionais. cc.1- 4.

Inseri contornos entoacionais nos grupos clíticos (“uma mulher”, “um homem”, “um cavalo”, etc...) estabelecendo-os entre as linhas de cada voz. Esse contorno é reforçado, ainda, pelo ponto de interrogação, conferindo dramaticidade ao texto.

4.3.2.2 Quadro II

Neste quadro, início um diálogo/debate entre homens e mulheres desenvolvendo contrapontisticamente a cena apresentada pelo primeiro quadro musical. Expandi, por meio de um procedimento imitativo, ideias e imagens contidas no texto poético. Destacam-se no procedimento imitativo presente nos cc. 5 ao 7, uma intenção de diferenciar as entoações, uma vez que há recitações neutras alternadas às recitações com pontos de interrogação, exclamação, que promovem contornos característicos.

II

S
que cho - ra, Um ho-mem? Um c.

A
U - ma mu-lher que cho - ra! (triste) Um c.

T
Um ho-mem que ju - ra! (elegante)

B
U - ma mu - lher? que ju - ra

Exemplo 12. Quadro II: Procedimentos imitativos e atos de fala. cc. 5 - 7.

A aproximação que a música faz da dinâmica declamatória do texto se consoma através de gestos musicais dramáticos inflexionais intitulados atos de fala⁶². Aqui encontramos estes gestos destacados em caixas, onde o texto segue as inflexões de entonação capazes de aproximar o discurso musical do falado.

⁶² As indicações de caráter anotadas (irritado, triste, exagerado, pensativo etc.) fazem parte da percepção e da leitura feitas por mim, dos estados psicológicos contidos na obra. O intérprete deve perseguir com a máxima precisão essas marcações, pois elas influem diretamente no timbre (na cor da voz do coro) e na qualidade performativa.

4.3.2.3 Quadro III

Um novo procedimento é inserido ao debate: a subdivisão das palavras entre as vozes. Esta divisão transmite a impressão de alargamento, deixando a sensação de um tempo que se arrasta. Nessas figuras, a retomada da articulação silábica pode estar alterada devido à inteligibilidade do texto em cada linha rítmica, quando de sua leitura fragmentada. Então, a execução dessa figuração, se não trabalhada de modo a medir bem o arrastamento causado ora pelas ligaduras, ora pelos contratempos pode trazer um obstáculo ao deslizamento fluente das vozes. Apresentam-se linhas pontilhadas com intuito de facilitar a visualização do novo enunciado. Este procedimento não será retrabalhado posteriormente.

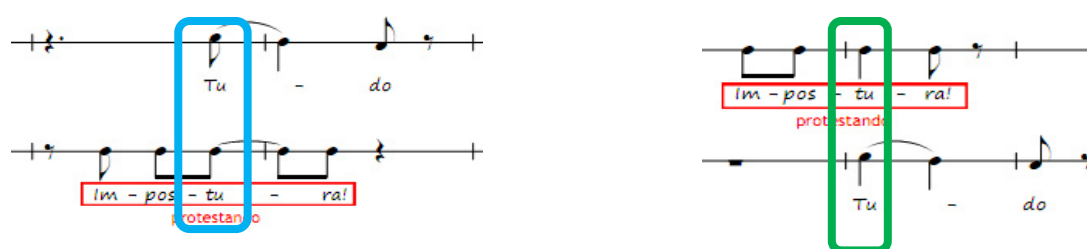
The musical score displays four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are fragmented across measures 13 and 14. Red boxes highlight the syllables 'ju - ra?' in the Soprano part and 'quê?' in the Alto part, with labels 'irônico' and 'surpreso' respectively. Red dotted lines connect syllables across the staves, illustrating the overlapping and fragmented nature of the vocal lines. For example, 'ho' in Tenor connects to 'mem' in Bass, and 'cho' in Tenor connects to 'ra' in Bass. The Soprano part continues with 'a lher su' and the Alto with 'Su mu que'.

Exemplo 13. Subdivisão das palavras: Vozes masculinas (cc.13-14) e femininas (cc.15-16).

Constata-se uma clara intenção de formação de pares vocais, Sopranos e Contraltos, Tenores e Baixos como referência aos pares do diálogo. Nos cc. 13 e 14, Tenor e o Baixo funcionam como pares (linhas vocais superpostas na maioria dos compassos), em contraposição aos Sopranos e Contraltos, que se comportam de modo não superposto. Contudo, a resposta das vozes femininas vai ao encontro das masculinas e isso reforça os sentidos de conexão e confronto presentes no texto. As duas frases se unem através desses elementos estruturais, tal como os narradores que estão unidos no segundo quadro.

4.3.2.4 Quadro IV

A partir do c. 21, estabeleço um motivo ao termo “impostura”, que criará um bordão rítmico construído a partir da figuração formada por uma semínima e três colcheias, fixando um padrão rítmico que desloca constantemente o termo dentro do compasso binário. Com este procedimento, cria-se um conflito no âmbito temporal, pois o bordão rítmico soa deslocado em relação à métrica imposta pelo compasso e, igualmente, ao deslocamento rítmico proposto pelo alinhamento da sílaba “tu” nas palavras “tudo” e “impostura”.



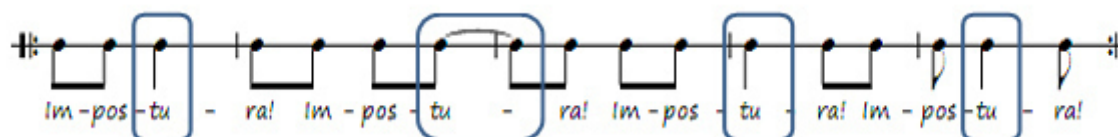
Exemplo 14. Alinhamento de sílaba comum às palavras.

Sobre um bordão rítmico “Impostura!” (cc.26-30), os naipes recitam pequenos provérbios travando uma espécie de discussão. Destaque para a ordem de recitação numerada bem como sua disposição na pauta; onde os provérbios em questão têm terminações vocálicas das mais diversas. Por tratar-se de palavras e expressões sem nenhum direcionamento rítmico-silábico o regente deverá escolher de antemão a pronúncia para certos fonemas que são variáveis na extensão da língua nacional com a finalidade de unificar a emissão, facilitando a afinação e a inteligibilidade do texto.

Exemplo 15. Discussão elaborada pela inserção de pequenos provérbios.

Merecem atenção os elementos expressivos extralinguísticos elencados a cada provérbio, pois é necessário encontrar um timbre adequado a elas, no qual haja equilíbrio no todo do enunciado. Como indicado em nota explicativa da obra, o responsável pela interpretação do texto deve ser instruído sobre a entonação e declamatória ideais com a finalidade de contribuir eficazmente para o desdobramento do enunciado dramático dentro do discurso musical.

A figuração que fornece o padrão construtivo do bordão rítmico como um todo, gera um deslocamento da acentuação padrão que acomoda o texto em 4 (quatro) variantes, perfeitamente simétricas para o retorno.



Exemplo 16. Deslocamento de acentuação sobre bordão rítmico.

A duração das sílabas com acentuação principal “tu” compensa a posição métrica em tempo fraco, na música, pois a notas mais longas da palavra tem a duração de uma semínima. A sílaba tônica secundária “Im” tem a mesma duração que as demais sílabas átonas (colcheia). Com isso, percebe-se que, no nível da acentuação principal, a rítmica musical se relaciona por reforço com relação à métrica poética: as sílabas fortemente acentuadas são as notas com duração mais longa.

A parte B da obra inicia-se ao final do Quadro IV a preparar o desenvolvimento da penúltima frase entoacional do provérbio (“Um cavalo que sua”), através da entoação uníssona do Coro em “E o cavalo?”. O silêncio que delineia o perfil “Sobressaltado/Pasmado” deste trecho assume também um gestual dramático importante e está integrado à representação teatral como marcante elemento cênico. Ele caracteriza o personagem e seu estado de “vazio” interior, fragmentado, estático e resignado.

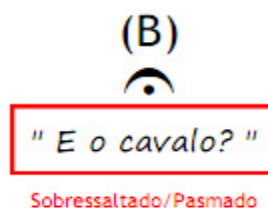
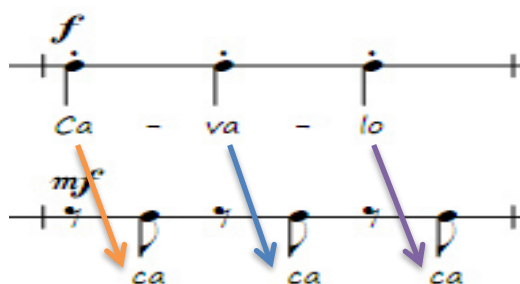


Figura 58. Coro em uníssono (Parte B).

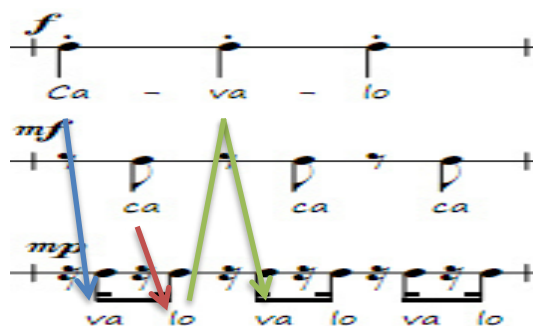
4.3.2.5 Quadro V

O desmembramento de vocábulos para criação de efeitos e assonâncias através de novas estruturas fônicas ganha destaque na frase “cavalo que sua”. Há, ainda, intenção de rima na correspondência de segmentos tônicos como no termo “cavalo” sendo possível encontrar correspondências de sentido e de sonoridade entre os vocábulos “caca”, “vaca” e “loca”. Considerando-se que a intencionalidade e direcionamento da obra estão, neste trecho, constituídos no âmbito da intensidade e pulso, respectivamente, verifica-se que a primeira delas se apresenta na relação de tonicidade em dinâmicas (*f*, *mf*, *mp*). A segunda provém da associação silábica entre as vozes, quando da sua disposição métrica onde as sílabas, localizadas em contratempos, terão sonoridade átona. Estas relações entre as vozes exigem uma adequação tímbrica que possa desempenhar o efeito sonoro sugerido.



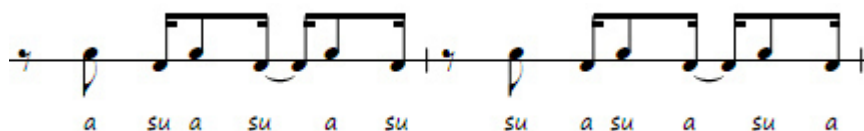
Exemplo 17. Novos vocábulos.

Notam-se algumas rimas dispersas, em segundo plano, de segmentos átonos não menos importantes, pois produzem considerável efeito de estrutura fônica. São elas: “cava”, “calo”, “lovava”. Estas rimas não se podem chamar de acidentais, pois parecem atuar expressivamente no modo de realçar uma relação semântica entre as palavras.



Exemplo 18. Vocábulos em segmentos átonos.

A natureza do pensamento poético abre portas à formulação de sentidos variados dado às palavras e à sintaxe. O Exemplo 20 traz diversas variantes prosódicas reforçadas tanto pela disposição da figura rítmica na linha em “sua” (seu, suar) quanto pela inversão silábica em “a-su” (aço). A partir dessa permissividade, é prudente que se diga que poderíamos fazer outras leituras da funcionalidade sintática das orações dos três primeiros versos.



Exemplo 19. Variantes prosódicas na formação de novos significados.

Do c.41 ao c.45 a fragmentação psicológica do eu lírico parece encarnar em música, pois o texto aparece esfacelado, picotado; as sílabas entre pausas dão ideia de descontinuidade, de desconexão, desconstruindo o texto poético, reduzindo-o a meras sonoridades de consoantes e vogais. As palavras quase perdem os seus significados e parecem ser usadas como material sonoro, puramente. Destaca-se o contraste de dinâmicas, presente nos cc. 42 ao 45 (*mp* para um *f* súbito), associado a uma mudança posterior de andamento.

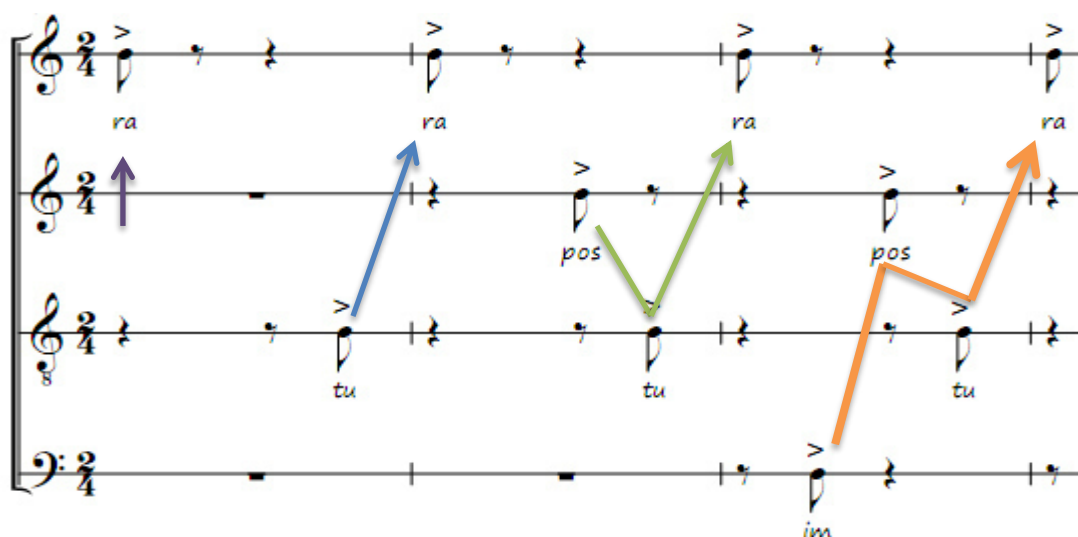
The image shows a musical score for four staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 4/4. The lyrics are 'va lo va lo va lo que... que? que... que... que? que... su a su a su a'. The second staff continues the lyrics 'que... quê? que... a su a su a su su a su a su a lo.'. The third staff has lyrics 'a su a su a su va va va va'. The fourth staff has lyrics 'Ca Ca Ca Ca Ca'. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings like *mp*, *rit.*, and *cresc.*.

Exemplo 20. Fragmentação textual.

Ao final do quadro, ocorre uma desaceleração no tempo (*rallentando* estrutural) em todas as vozes, o emprego de um *decrescendo* ao *mp* e fermata na pausa final demonstra uma atitude musical que tenciona maximizar o estado momentâneo de repouso na cena e preparar a entrada do próximo quadro.

4.3.2.6 Quadro VI

O retorno à “impostura” faz-se através de reconstrução silábica onde cada voz assumirá uma sílaba da palavra, que será encadeada de forma retrógrada. As sílabas são acompanhadas de acento, fazendo com que cada uma seja executada com maior intensidade.



Exemplo 21. Reconstrução silábica em “impostura”.

O retorno constante dos verbos (“chora”, “jura” e “sua”) e dos pronomes (“que” e “tudo”) exerce uma função de amarra, que mantém os personagens juntos, num círculo de ação recorrente. A música reforça essa sensação hipnótica através do emprego de aumentações e diminuições de valores rítmicos sussurrados em todas as vozes, as quais se subpõem paralelamente à “impostura” durante toda a seção. Este procedimento assemelha-se com as ideias de Georges Apherdis em *Recitations*.



Exemplo 22. Aumentações e diminuições de valores rítmicos em “que chora”.

Nota-se a coexistência de dois patamares de intensidades: um que consiste na acentuação silábica de “impostura” e outro decorrente do sussurrar verbal e pronominal.

4.3.2.7 QUADRO VII

O provérbio, enfim, é recitado integralmente. Neste quadro tem-se substancial reaproveitamento de figurações rítmicas presentes nos quadros I e II da canção. Nos primeiros quadros, os motivos basilares estão fragmentados. O que diferencia no quadro final é a acomodação desses motivos que juntos compõem a totalidade do enunciado.

Nos cc. 55 e 56 todas as vozes (SATB) estão em homorritmia, onde a penúltima frase entoacional, prepara o encerramento da peça com um *rallentando* anotado no c. 57 e por meio das pausas de semínima. Neste momento os pares vocais encontram-se paralelos e em uníssono. O ato de fala “exagerado” deve ser interpretado, numa região de voz mediana para todas as vozes, metaforizando o sofrimento resignado do eu lírico. Esse procedimento parece estar de acordo com a busca por uma sonoridade que entre em consonância com o sentido do provérbio, tanto em relação às correspondências fônicas quanto ao significado. O emprego de pausa coincide com a pontuação no cc. 57. Quis, com esse silêncio, criar uma expectativa, um tempo de suspiro, reforçando o sentido entoativo de finalização da música.

55

rit. a tempo

S Um ho-mem que ju-ra? Um ca-va-lo que su-a? Tu-do im-pos-tu-ra!

A Um ho-mem que ju-ra? Um ca-va-lo que su-a? Tu-do im-pos-tu-ra!

T cho-ra? Um ca-va-lo que su-a? Tu-do im-pos-tu-ra!

B cho-ra? Um ca-va-lo que su-a? Tu-do im-pos-tu-ra!

exagerado

exagerado

exagerado

exagerado

Figura 59. Compassos finais da obra.

Sob o ponto de vista da tensão interna, o silêncio funciona como gesto descritivo de situação psicológica, pois expõe a ausência e o vazio ao cessar a lista de necessidades e exigências e anunciar o extremo, o limite, o fim, ocasionando forte

expectativa, além de atuarem como preparadores da mudança de andamento sugerida para a CODA.

Constata-se em toda obra que o seu desenvolvimento musical buscou explorar as inflexões do texto poético, apontando o perfil rítmico do discurso dramático, narrativo e coloquial da fala. A natureza do pensamento poético abriu portas à formulação de sentidos variados dado às palavras e à sintaxe ao utilizar figuras de linguagem.

Paralelamente, a integração e interação entre os fenômenos gesto, timbre, tempo e espaço ocorre a partir de uma necessidade composicional que visa a transformação sonora. Integrar estes parâmetros no processo composicional proporcionou um processo de transformação fluido, onde, por questões de coerência na escrita e na composição, optei por certa indeterminação de parâmetros que constroem o timbre, e por uma rigorosa determinação de tempo. Assim, a integração entre os parâmetros citados ocorreu de forma exploratória, viabilizando processos de integração entre a composição e todo material de pesquisa que a inspirou e fundamentou.

As pausas musicais e os sinais de pontuação tais como interrogação, exclamação e reticências são importantes viabilizadores dos diferentes resultados timbrísticos pretendidos por mim em cada quadro musical. A obra possui silêncios que desempenham a função gestual de aproximar o discurso musical da entonação do discurso falado. As cesuras presentes na música podem corresponder às vírgulas presentes no discurso desenvolvido obedecendo às inflexões contidas no texto poético.

Apesar dos contrastes entre as seções, é fundamental integrar de modo consistente a atuação do narrador aos quadros nos quais o Coro atua e fazer com que o todo tenha uma coesão dramática, sem quebras.

CONCLUSÃO

Buscar ferramentas de aprimoramento para a apreensão das maneiras de compor através da análise, simultaneamente à observação das questões do pensamento contemporâneo no que se refere às interdisciplinaridades também são uma tentativa de perceber como um compositor dialoga com o pensamento de sua época. Segundo a proposta de Cook (1992) sobre análise composicional “o que faz uma análise boa ou má [...] não são as conclusões em si, mas a maneira que os detalhes musicais são citados em defesa destas conclusões, e a medida que tais conclusões esclarecem e iluminam os detalhes.” (COOK 1992, pp.229-230, tradução nossa). Cook propõe as questões: “qual a característica mais marcante da peça [analisada]? Ela cria um sentido de movimento em direção a algum alvo?” (COOK, 1992, p.42). Desta maneira, entendo que as análises das peças aqui expostas possam servir como mais um passo para a discussão do pensamento musical do nosso tempo e suas relações com os processos composicionais que se distanciam dos paradigmas tradicionais.

Todo músico e todo estudioso de música analisam a música, de um jeito ou de outro. Executantes o fazem enquanto trabalham intensamente para atingir uma execução ideal; compositores analisam música como parte de seu processo criativo – e a de outros compositores com o fito de expandir seus próprios poderes criativos; e os estudiosos o fazem a fim de entender o estilo e o contexto dentro da história da música. [...] Este processo tem dois propósitos: um é perceber a estrutura musical subjacente a uma peça musical [...] este é imediatamente o mais profundo e mais fugidio aspecto da análise. É ou deveria ser o propósito básico de toda metodologia para Análise musical. Mas há um segundo propósito [...] mais imediatamente prático para uso dos músicos que é entender o estilo musical. [...] é tão importante para o executante como é para o teórico, ou compositor, ou musicólogo, ou estudante de música. (WHITE, 1994, pp.1-2)

Tomando como base os ideais acima citados, bem como os desafios lançados para o desenvolvimento do trabalho em questão, aponte através de sucinta análise algumas características que permeiam o repertório para Coro Falado buscando relacioná-las com o estudo a Prosódia. Optei por descrever os processos julgados mais relevantes para o entendimento do escopo das peças – ou seja, aqueles quem considere, enquanto compositor, de função estrutural na construção de minha obra.

Quanto aos procedimentos analíticos, observou-se que o uso da voz assim como das diversas possibilidades e configurações vocais são aspectos enfocados por vários pesquisadores (STEIN; SPILLMAN, 1996; TATIT, 2002; VAZ, 2001), pois

“o canto implica o uso da voz como fator delimitativo, de modo que a realização da Canção é condicionada pelos recursos vocais” (VAZ, 2001, p.91).

Em suma, a estruturação das obras aqui analisadas segue alguns padrões evidentes, há grandes semelhanças tanto nos materiais empregados e sua elaboração, quanto na disposição deles, sempre em correspondência com a representação poética, absorvendo e transmutando em música a impressão deixada pelos versos. A recorrência de elementos comuns não impediu que fossem determinadas ambiências particulares a cada peça ou que um compositor respeitasse a estrutura métrica dos versos. Considerando que é possível

[...] perceber um estilo distinto de um grupo de peças pelo uso recorrente de escolhas semelhantes, e [que] o estilo de um compositor como um todo pode ser descrito em termos de preferências constantes e inconstantes no seu uso de elementos e procedimentos musicais⁶³. (LARUE, 1970, p.9, tradução nossa)

A realização desta pesquisa nos levou a confirmar que a existência de ideias comuns às diferentes canções, configura uma das características do estilo composicional. Ao compararmos as canções entre si, a partir de uma proposta pessoal de entendimento deste repertório, percebeu-se o uso dos mesmos meios no tratamento da relação entre música e poesia e, conseqüentemente, a unidade de expressão obtida.

Embora as obras analisadas mantenham entre si uma forte identidade temática e estética, chamam a atenção pela originalidade estilística, certamente inspirada nas peculiaridades de cada carreira. Quanto a estas canções, cabe ainda observar a autenticidade de seu processo criativo, realizado no entorno de provérbios e poemas. Apresentam técnicas composicionais bem distintas, contrastantes que podem ser evidenciados como um reflexo da trajetória de vida, concepções estéticas, cenário em que estavam envolvidos ou simplesmente o material ao qual se serviram para o desenvolvimento das peças. Alguns compositores enfatizam as relações de alturas; outros preocupam-se mais com o tratamento dado às proporções rítmicas, texturais ou dinâmicas de sua escrita. E ainda: apesar de sempre apresentarem algum tratamento, alguns destes parâmetros podem estar marginalizados, enquanto outros podem ocorrer à guisa da intuição,

⁶³ “...perceive a distinguishing style in a group of pieces from the recurrent use of similar choices; and a composer’s style as a whole can be described in terms of consistent and changing preferences in his use of musical elements and procedures.”

não havendo necessariamente uma reflexão consciente sobre o porquê daquela escrita ou procedimento.

A escrita, predominantemente silábica, modela-se de acordo com a prosódia poética, de forma transparente, o que faz sobressair aspectos relativos à entoação e à tessitura presentes no discurso oral, preservando a estrutura do verso no que toca às acentuações rítmicas, às cesuras, ou às sinalefas. O tom é essencialmente jocoso, adequando-se às variadas atmosferas e motivações poéticas, sem renegar submeter-se ao *pathos* emocional que se desprende dos poemas, ou de organizar o trabalho vocal de forma mais dramática.

De forma geral partem de uma ideia composicional marcada pela simultaneidade de várias vozes e pela ocorrência ao mesmo tempo de diferentes planos sonoros. Nestas obras voz e texto ora se conectam, ora se fundem através de agrupamentos textuais, efeitos fônicos e misturam-se a articulações da voz e texto como um desenvolvimento ou prolongamento da escrita vocal. Em nível rítmico e temporal concebe dois tipos de notação, uma mais rígida e outra mais livre com indicações agógicas de natureza contrária. Observou-se então que o jogo de forças entre a entoação e a forma musical se aplica não só à própria composição do ritmo com as palavras (a tensividade melódica em correspondência com a tensividade do texto), mas, também, à colocação timbrística da voz pelo intérprete.

Para que o estudo analítico fomentasse o desenvolvimento de uma poética criativa foi preciso transformar também a análise num ato criativo: a análise como um objeto composicional tão pujante quanto a própria obra; a análise musical como um dos fatores determinantes na construção de uma escuta. As características próprias destes contextos textuais influenciaram o desenvolvimento de minha escrita musical desde a concepção até a escolha de materiais textuais que seriam transpostos integralmente em música.

O processo composicional foi desenvolvido em paralelo com este trabalho, do qual extraí ferramentas para a abordagem do texto na estrutura musical, em fusões timbrísticas e conexões entre comportamentos textuais e musicais. Com isso, o texto foi fragmentado e analisado não somente do ponto de vista lexical, mas sonoro, através de análises fonéticas e/ou fonológicas que permitiram a classificação dos sons por seu modo de emissão, resultando no surgimento de inventários fonéticos inerentes a obra musical. Este procedimento de manipulação do texto abriu amplas possibilidades de criação, pois uma palavra ou mesmo uma pequena frase que em

determinado contexto conteria uma teia de significados léxicos restritos pode multiplicar-se.

Enquanto compositores, estamos sempre buscando na análise ressonâncias de nossos próprios princípios poéticos. Evidentemente, isto fica ainda mais claro em uma análise da própria obra, onde descrevi e refleti sobre os meus processos de criação. Pude também investigar os processos nos quais minha ação criadora se fez mais eloquente; aspectos da escritura que ocorreram com menor atenção ou rigor metodológico.

A aplicação das diferentes interações, estudadas nas obras originais desta dissertação, buscou não apenas pôr em prática princípios já demonstrados como eficazes, nas conclusões preliminares de cada capítulo, como também responder, pela prática, às mesmas questões levantadas na investigação. Os resultados obtidos nessas obras permitiram confirmar também a compatibilidade da sobreposição de estruturas diferentes e observar os seus limites, assim como apoiar as conclusões das diferentes aplicações em particular. A aplicação da investigação nas obras originais foi sempre abordada não só do ponto de vista científico, outrossim sem esquecer as questões artísticas que a composição permanentemente levanta.

Destarte, resta-me reiterar que a correlação funcional entre poesia e música nas obras para Coro Falado a partir da exploração de diferentes texturas para criação de ambiências sonoras em cada um dos elementos de sua constituição pode auxiliar no entendimento de outros saberes.

Ao considerarmos a canção como sendo “poesia cantada”, algo fundamental é a prosódia. Infelizmente, há compositores que simplesmente ignoram ou não se atentam para a importância de que as sílabas tônicas sejam respeitadas e cantadas como tal. (BARROS, 2007, p.14)

A inserção de elementos extramusicais e uma constante interação com outros meios de expressão artísticos faz-me crer que o estilo Coro Falado pode servir de contributo para futuros estudos relacionados à coleção teórica de novos saberes sobre a Composição Musical, além de colaborar para a divulgação das obras aqui expostas. O estudo aprofundado das obras para Coro Falado pode auxiliar num melhor entendimento da relação entre música e texto, ao direcionar as questões analíticas a um novo patamar de reflexão da obra musical, com vistas à composição ou uma concepção interpretativa própria.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Sónia Delfina. **A Prosódia no discurso espontâneo**. Dissertação de Mestrado. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005.

ANDRADE, João Nunes de. **Grammatica elementar da lingua portugueza por systema philosophico**. Lisboa: A.S.Coelho, 1841.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARROS, Fernando Passos Cupertino de. **As canções de Osvaldo Lacerda com textos de Manuel Bandeira**. Dissertação de Mestrado Programa de Pós-graduação Escola de Música e Artes Cênicas UFG, 2007.

BARBOSA, Jorge Manuel Morais. **Estudos de fonologia Portuguesa**. Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa. 2.^a ed., Universidade de Évora, Évora, 1965.

BARBOSA, Plínio Almeida. **Incursões em torno do ritmo da fala**. Campinas, São Paulo: Pontes Editores, Fapesp, 2006.

_____. A prosódia. In: **Rev. Est. Ling.** Belo Horizonte, v. 20, n.1, jan./jun, 2012.

BARRY, Willian, J. Prosodic Functions Revisited Again. **Phonetica**: 38, p. 320-340, 1981.

BECHARA, Evanildo. **Moderna Gramática Portuguesa**. 13. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

BERIO, Luciano. **Remembering the Future**. Cambridge, Massachusetts / London, England: Harvard University Press, 2006.

BISOL, Leda. **Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

BOLLELA, Maria Flávia de Figueredo Pereira. **Uma proposta de ensino da pronúncia da língua inglesa com ênfase nos processos rítmicos de redução vocálica**. 380 f. Tese (Doutorado em Lingüística e Língua Portuguesa). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”: Araraquara, 2002.

_____. A prosódia como instrumento de persuasão. In: NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos *et al.* (Orgs.). **Práticas enunciativas em diferentes linguagens**. p.113-128 Franca: UNIFRAN. (Coleção Mestrado em Linguística, V.1), 2006.

BRISOLARA, Oscar Luiz. **Provérbios italianos – particularidades**.2015 In: <http://oscarbrisolara.blogspot.pt/2015/03/proverbios-italianos.html> acesso em 01.02.2018

CÂNDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996.

CAGLIARI, Luiz Carlos. Prosódia: algumas funções dos supra-segmentos. **Cadernos de estudos lingüísticos**, Campinas, n. 23, p. 137-151, jul./dez, 1992.

_____. **Acento em português**. Campinas: Edição do autor. (Coleção Espiral, série lingüística, v. 4), 1999.

CASTELNUOVO-TEDESCO, Diana. **Toch's Spoken Music Rediscovered**. Vocal Area Network. Disponível em: <http://www.van.org/articles/CainesBoergerInterview20060603.htm>, 2006.

COOK, Nicholas. **A Guide to Musical Analysis**. New York: Oxford University Press, 1994.

COSTA, Mirna Azevedo. Gilberto Mendes em busca do Não-Objeto: possíveis diálogos entre mundos. In **Música e Linguagem-Revista do Curso de Música da Universidade Federal do Espírito Santo**, 2013.

COUPER-KUHLEN, Elizabeth. **An introduction to English prosody**. Londres Tübingen: Arnold: Max Niemeyer, 1986.

CRYSTAL, David. **A dictionary of linguistics and phonetics**. 6th ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

CUNHA, Celso & CINTRA, Luís Lindley. **Nova Gramática do Português Contemporâneo**. Lisboa: João Sá da Costa, 1984.

DAVID, Abílio & MENDES, Fernando. **Curso de grammatica portugueza**. Lisboa: Empresa editora J. J. Nunes, 1891.

DUBOIS, Jean. et al. **Dicionário de Lingüística**. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 2014.

FARINACI, Antônio. **“Sou transmoderno”, diz Gilberto Mendes: filme sobre o músico abre o festival Música Nova**. UOL Música, 9 ago. 2006. Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/ultnot/2006/08/09/ult89u6808.jhtm>>. Acesso em: 1 dez. 2016.

FERNANDES, A.J.; KAYAMA, A.G. A música coral dos primórdios do século XX aos primórdios do século XXI: A composição para coros e a performance do repertório moderno/contemporâneo. **Música Hodie**, vol. 11, nº2. P.93-111, 2011.

FÓNAGY, Ivan. Des fonctions de lintonation: essay de sinthèse. In: **Flambeau**, Tokyo, n. 29, pp.1-20, 2003.

FROTA, Sónia. **Prosody and focus in European Portuguese**. Tese de doutorado, Universidade de Lisboa, 1998.

FROTA, Sónia, & VIGÁRIO, Marina. **Aspectos de prosódia comparada: Ritmo e entoação no pe e no pb.** Ms., Universidade de Lisboa, and Universidade do Minho, Braga, Portugal, 2000.

GAYER, Juliana Escalier Ludwig. Uma breve história dos constituintes prosódicos. **Diadorim**, Rio de Janeiro, Revista 17 volume 2, p. 149-172, 2015.

HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood. **Spoken and written language.** Oxford: University Press, 1989.

HAYES, Bruce. **Metrical stress theory: Principles and case studies.** Chicago: University of Chicago Press, 1995.

HIGINO, Elizete. **Osvaldo Lacerda, Catálogo de Obras.** Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.

HODEIR, André. **Les formes de la musique.** 10^a ed. *Coleção Que sais-je?* Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

KATZ, Mark. "Hindemith, Toch, and Grammophonmusik.". **Journal of Musicological Research** 20/2: 161–80, 2001.

KOSTKA, Stefan. **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**, 3 ed. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2006.

LACERDA, Osvaldo. Meu professor Camargo Guarnieri. In: SILVA, Flávio (organizador). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música.** Rio de Janeiro: FUNARTE. p. 57-67, 2001.

_____. Constâncias harmônicas e polifônicas da música popular brasileira e seu aproveitamento na música sacra. In: ALBUQUERQUE, Amaro Cavalcanti. **Música brasileira na liturgia.** 2^a. ed. São Paulo: Paulus. p. 57-85, 2005.

LADD, D. Robert. **Intonational Phonology.** Cambridge: CUP, 1996.

LAVIGNAC, Albert. **La musique et les musiciens**, 11^a ed. Paris : Delagrave, 1956.

LÉON, Pierre Roger. **Phonétisme et prononciations du français.** 5^a ed. Paris: Armand Colin, 2007.

LESSA, Angélica Giovanini Micheletti. **Missa Ferial de Osvaldo Lacerda: uma análise interpretativa.** Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2007.

LIDDEL, Henry George; SCOTT, Robert; JONES, Henry Stuart. **A Greek-English lexicon.** Oxford: Claredon, 1996.

MABRY, Sharon. **Exploring twentieth-century vocal music.** Oxford: Oxford University Press, 2002.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. **A canção brasileira de câmara**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

MATEUS, Maria Helena Mira. (1990). **Fonética, Fonologia e Morfologia do Português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

_____. **Gramática da Língua Portuguesa**. 5ª edição revista e aumentada. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

_____. Estudando a melodia da fala: traços prosódicos e constituintes prosódicos *In: Encontro sobre O Ensino das Línguas e a Linguística APL e ESE de Setúbal*, 2004.

MATTOS, Fernando Lewis de. **Prosódia Musical - Arranjos Vocais e Instrumentais I**. UFRGS: Porto Alegre, n.d.

MELDOLA, Abraão. **Nova Grammatica portitgueza**. 6.ª Miscellanea. Hamburgo, na Offic. de M. C. Bock, ed. do autor, 1785.

MENDES, Gilberto. **Uma Odisséia Musical: dos Mares do Sul à Elegância Pop/Art Déco**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo e Editora Giordano, 1994.

MENEZES, Philadelpho (Org.). **Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX**. São Paulo: EDUC, 1992.

MENEZES, Flo. **A Acústica Musical em Palavras e Sons**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MERRIL, Julia. **Die Sprechstimme in der Musik: komposition, Notation, Transkription**. eBook – Springer Fachmedien WiesBaden, 2016.

MICHELS, Ulrich. (1982). **Atlas de música**. 1º livro. Madrid: Alianza, 1982.

SILVA, Andréia Anhezini da. **A relação Poesia e Música nas obras corais de Osvaldo Lacerda sobre poemas de Carlos Drummond de Andrade: uma abordagem analítico interpretativa** - Dissertação de Mestrado - Departamento de Música/ Escola de Comunicações e Artes. São Paulo: USP, 2009.

MORA, Elsa. **Caractérisation prosodique de la variation dialectale de l'espagnol parlé au Vénézuéla**. Université d'Aix en Provence : Tesis Doctoral, 1996.

MORAES, João Antônio de. Em torno da entonação: alguns problemas teóricos. *In: Cultura lingüística*, p. 63-78, 1982.

MULLER, H. Le Nuove Musiche - **História e Estilo no Canto de Giulio Caccini**. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo – USP, 2006.

NESPOR, Marina; VOGEL, Irene. *Prosodic Phonology*. Foris: Dordrecht, 1986.

NICHOLLS, David. **American Experimental Music 1890-1940**. Cambridge: Cambridge University, 1991.

OLIVEIRA, Laiana Lopes. **A escrita vocal nas obras aventuras de György Ligeti, agnus e o king de Luciano Berio**. Dissertação de Mestrado. Programa de PósGraduação em Música do Instituto de Artes.Campinas: UNICAMP, 2014.

ORSINI, Mônica Tavares. Análise prosódica das construções de tópico no português do Brasil: estudo preliminar. *In:Letras de Hoje*, v. 38, n.134, p. 261-272, 2003.

PEREIRA, Maria Isabel Pires. **O acento de palavra em português-uma análise métrica**. Tese de Doutorado. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1999.

PEREIRA, Manuela Colamarco Cruz. **A expressão das emoções am atos de fala no português do Brasil: produção e percepção**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2009.

PINKER, Steven. **O instinto da linguagem: como a mente cria a linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PINTO, Joana Plaza. Pragmática, *In: Mussalin, Fernanda. e Bentes, Anna Christina. Introdução à linguística: domínios e fronteiras*, orgs. 8. Ed., São Paulo: Cortez, 2012.

QUARANTA, Daniel. **Poema Sonoro/ Música Poética: Entre a Música e a Poesia Sonora: Uma Arte de Fronteira**. São Paulo: Anais do XVII Congresso da ANNPOM, 2007.

_____. **A escrita musical como meio para a abertura conceitual da obra musical**. XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM), S. Salvador, Brasil, 2008.

RAZ, Carmel. "From Trinidad to Cyberspace: Reconsidering Ernst Toch's 'Geographical Fugue.'" *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 9 (2): 227–244, 2012.

ROMANO, Mathieu. Ludus Verbalis [Gravado por Ensemble Vocal Aedes]. In: **Ludus Verbalis I** .[CD] .Paris: Ircam, 2009.

ROSSI, Mario. **L'intonation – Le système du français: description et modélisation**. Paris: Ophrys, 1999.

SCARPA, Ester Mírian (Org.). **Estudos de prosódia**. Campinas: Unicamp, 1999.

SEARLE, John Rogers. **Os actos de fala: um ensaio de filosofia da linguagem**. Coimbra: Livraria Almedina, 1981.

SELRIRK, Elisabeth. **Sentence Phonology**, *International Encyclopedia of Linguistics*, 2ª ed. Oxford University Press, 2003.

SILVA, Helicéa Paiva Nascimento da. **A influência da prosódia no processamento de algumas questões totais em português do Brasil**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2015.

SOUZA, André Ricardo de. **Ação e Significação: Em busca de uma definição de gesto musical**. São Paulo: Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2004.

SPRAU, Kilian. « écoute-les s'ajouter les mots » – zur sprachbezogenen Musik Klaus Hinrich Stahmers. In: **Komponisten in Bayern**. Bd. 60 (Hrsg. von Theresa Henkel und Franzpeter Messmer). München, S., 2016.

STACEY, Peter F. Towards the analysis of the relationship of music and text in contemporary composition. In **Contemporary Music Review**. United Kingdom, Vol. 5, p 9-27, 1989.

STEIN, Deborah; Spillman, Robert. **Poetry into song: performance and Analysis of Lieder**. New York: Oxford: Oxford University Press, 1996.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2002.

TOCH, Ernst. “ **Über meine Kantate ‘Das Wasser’ und meine Gammophonmusik**”. *Melos* 9/5–6: 221–22, 1930.

TOSTO, Ida Maria. **La voce musicale: orientamenti per l'educazione vocale** *Collana Educazione Musicale* (EDT/SIEM), 2011.

VALENTE, H. **As várias vozes da voz: sobre o experimentalismo na música de Gilberto Mendes**. Anais do 2º Encontro de Música e Mídia, Verbalidades, Musicalidades: Temas, Tramas e Trânsitos. Santos: Realejo Livros, 2006.

VAZ, Gil Nuno. **Câmara da canção: escanções semióticas de um campo sistêmico**. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC, 2001.

VIGÁRIO, Marina. **The Prosodic Word in European Portuguese**. Berlin: Mouton de Gruyter, 2003.

WHITE, John D. **Comprehensive Musical Analysis**. Boston: The Scarecrow Press, 1994.

ZAMACOIS, Joaquin. **Curso de formas musicales**. 4ª ed. Barcelona: Editorial Labor, 1979.

IMPOSTURA!

(para Coro Falado)

Leonardo Corrêa Botta Pereira

IMPOSTURA!

(para Coro Falado)

Leonardo Corrêa Botta Pereira

♩ = 65

Vagarosamente **I**

Soprano

Um ho-mem? que su - a?

Alto

que cho - ra?

Tenor

U - ma mu-lher? que ju - ra?

Baixo

Um ca - va - lo?

II

5

S

que cho - ra, Um ho-mem? Um ca - va - lo! **ca -**

A

U - ma mu-lher **que cho - ra!** triste Um ca - va - lo! **ca -**

T

Um ho-mem **que ju - ra!** elegante que?

B

U - ma mu-lher? que ju - ra que?

III

9

S

- va - lo!

arrogante

A

- va - lo!

arrogante

T

8 su - a su - a su - a su - a...

irritado

B

su - a su - a su - a su - a...

irritado

Um mem ra ra

ho cho ju

13

S

Um ho - mem?

ju - ra?

irônico

A

quê?

surpreso

cho - ra?

Su mu que

T

8 ho cho ju

B

Um mem ra ra

17

S

mu que Su mu que a lher

A

a lher a lher su mu que

T

8 quê? a su - a!

mu - lher...

pensativo

B

a mu - lher?

indignado

a su - a!

que

IV ♩ = 100 Andante

21

S Tu - do Im - pos - tu - ra! protestando

A Im - pos - tu - ra! protestando Tu - do

T Tu - do Im - pos - tu - ra! protestando

B Im - pos - tu - ra! protestando Tu - do

26

S 1. É tudo farinha do mesmo saco... 5. Faz o que eu digo 3/4
... mas não faça o que eu faço...

A 3. Zé Nabiça, quanto vê, quanto cobiça. 7. A palavras 3/4
ocas, orelhas mocas.

T 4. Zomba o Vesgo do Zarolho??? 3/4
8. Ninguém sabe o que o calado quer?!?

B 2. Roupa suja se lava em casa! 3/4
6. A bom entendedor, meia palavra basta!

26 Sussurrado

Im - pos - tu - ra! Im - pos - tu - ra! Im - pos - tu - ra! Im - pos - tu - ra!

O bordão rítmico deve ser entoado repetidas vezes "Ad libitum" antes de iniciar os ditados.

"E o cavalo?"

Sobressaltado/ Pasmado

♩ = 65

31 Vagarosamente

V

S

A

T

B

f

mf

Ca - va - lo Ca - va - lo

Ca - va - lo Ca - va - lo ca ca ca ca ca ca

35 accel.

S

A

T

B

f

mf

mf

mp

Ca - va - lo Ca - va - lo

Ca - va - lo Ca - va - lo ca ca ca ca ca ca

ca ca ca ca ca ca va lo va lo va lo va lo va lo va lo

va lo va lo va lo va lo va lo va lo que... quê? que... que... quê? que...

39

S

A

T

B

mf

mf

mp

mp

ca ca ca ca ca ca va lo va lo va lo

va lo va lo va lo va lo va lo va lo que... quê? que...

que... quê? que... que... quê? que... su a su a su a

a su a su a su su a su a su a Ca

42 *mp* *rit.*

S va lo va lo va lo que... que? que... que... que? que... su a su a su a

A que... quê? que... a su a su a su su a su a su a lo.

T *cresc.*
8 a su a su a su va va va va

B *cresc.*
Ca Ca Ca Ca Ca

VI

a tempo

46

S ra ra ra ra **cho**

A pos pos pos

T tu tu tu tu

B im im

VII

50

S ra **cho ra** ra **que cho ra** ra **que cho ra** ra **mu-her**
com requinte

A pos **su** pos **su a** pos **que su a** **mu-her**
com requinte

T **ju** tu **ju ra** tu **que ju ra** tu **que ju ra** U-ma mu-her que

B im im **tu** im **tu do** **tu do** U-ma mu-her que

IMPOSTURA!

rit.

a tempo

55

S

Um ho-mem que ju-ra? Um ca - va - lo que su - a? Tu-do im-pos - tu-ra!

A

Um ho-mem que ju-ra? Um ca - va - lo que su - a? Tu-do im-pos - tu-ra!

T

cho - ra? Um ca - va - lo que su - a? Tu-do im-pos - tu-ra!

B

cho - ra? Um ca - va - lo que su - a? Tu-do im-pos - tu-ra!

exagerado

exagerado

exagerado

exagerado

Explicações Gerais

O posicionamento das figuras musicais em relação à linha guia serve como referência para os sons produzidos, aproximadamente, nas regiões grave, média e aguda da voz, respeitando as características particulares de cada naipe.

Quando uma palavra ou um conjunto de palavras estiverem dispostas às mesmas alturas adota-se o contorno entoacional fonológico das mesmas.

Atos de Fala [triste, elegante, arrogante, irritado, irônico, surpreso, indignado] : Intenções comunicativas que expressam sentimentos. Utilizados com interpretação dramática exclusivamente onde estiver destacado, dentro da caixa .

Os ditados populares serão recitados alternadamente de acordo com a sequência numérica e sua disposição nas linhas. Após finalizado o primeiro ciclo, dividir-se-ão os naipes para as recitas simultâneas, ainda que obedecendo a localização dos ditados.

Os ditados possuirão elementos expressivos extralinguísticos, conforme especificado abaixo:

- 1 - Estereótipo, clichê
- 2 - Sericamente, em caráter de advertência
- 3 - Como uma brincadeira infantil, uma parlenda ou travalinguas
- 4 - Ironicamente
- 5 - Simulando voz masculina, com altivez, satírico
- 6 - Sericamente, impondo respeito
- 7 - Resmoneando exageradamente
- 8 - Questionamento com justificação

Caixa pontilhada : Destaque para as sílabas e segmentos que devem ser recitados em forma de sussurro.