

EM BUSCA DA MUSICALIDADE DO PORTUGUÊS EUROPEU FALADO

In search of musicality european portuguese spoken

SANTOS Sandra¹; POSTIGA, José Luís²

Resumo

Partindo da condição interdisciplinar inerente ao desenvolvimento da obra musical contemporânea, é realizada uma abordagem a processos de criação musical baseados na sonoridade da língua portuguesa europeia. Trata-se de “Eternidade”, sobre o poema “Explicação de Eternidade” de José Luís Peixoto, onde a declamação cede todos os seus parâmetros de organização sonora para a construção da obra musical. São então focados os aspetos que rodeiam a criação musical, na procura de um sistema composicional que respeite a entoação, a acentuação, o ritmo, entre outros elementos, característicos da língua portuguesa europeia. Para tal, são estudadas os diferentes dialetos existentes em Portugal, de acordo com o que defende Cintra (1983), procurando desenvolver ferramentas que permitam uma fusão entre a língua falada e a “música” que dela resulta.

Abstract

Departing from the interdisciplinary condition inherent on the development of contemporary musical composition, an approach is made to composition processes using the european Portuguese language sonorities. It's about “Eternidade”, on the José Luís Peixoto's poem “Explicação de Eternidade”, where the recitation gives all the sound structure for the construction of the musical work. There are then focused aspects surrounding the musical creation, in search of a compositional system that respects the intonation, stress, rhythm, and other features of the European Portuguese. To this end, the different dialects in Portugal are studied, according to Cintra (1983), seeking to develop tools that allow to merge the spoken language in it's “musicality”.

Palavras-chave: Fonética, Fonologia, Técnicas de Análise e Composição musical.

Keywords: Phonetics, Phonology, Techniques of Musical Analysis and Composition

Data de submissão: Setembro de 2015 | **Data de publicação:** Dezembro de 2015.

¹ SANDRA SANTOS - Departamento de Educação Musical. Escola Superior de Educação de Bragança. Portugal. Correio eletrónico: scaleiro@ipb.pt

² JOSÉ LUIS POSTIGA - Departamento de Comunicação e Arte. Universidade de Aveiro. Portugal. Correio eletrónico: luispostiga@ua.pt

1. INTRODUÇÃO

Este artigo documenta o processo criativo da obra “Eternidade”, para piano e eletrónica. Trata-se de uma obra que procura os seus fundamentos na sonoridade da leitura do poema, e nela as relações rítmicas, harmónicas e tímbricas que caracterizam a língua portuguesa europeia falada. Promove a adaptação de sistemas de metodologia de análise linguística, no domínio da fonética e da fonologia, adotando-os como estruturas musicais, de acordo com as características do dialeto da região do Douro Litoral. Esta é a primeira obra de um ciclo que procura estudar as identidades sonoras que diferenciam as pronúncias da mesma língua no território português. Por outro lado, fundem-se estes conceitos com as “imagens” musicais representativas do conteúdo semântico do próprio texto, numa alusão a um percurso histórico trilhado no âmbito da relação entre texto e música eruditos.

Assim, o presente artigo parte de um enquadramento da realidade interdisciplinar presente no processo composicional do século XX, relacionando a categorização apresentada por Heckhausen com os movimentos artísticos decorrentes. Depois é realizado um enquadramento histórico da relação entre texto e música nos domínios semânticos e fonéticos. Por último alude-se ao processo criativo da obra: do processo analítico e de seleção de materiais sonoros, estudo fonético do texto e representação musical da sua oralização, à definição de parâmetros musicais que se os definem.

2. INTERDISCIPLINARIDADE NA COMPOSIÇÃO MUSICAL

O conceito interdisciplinar é de difícil definição pois é aplicado numa grande amplitude de situações. Contudo, investigadores como Heckhausen (1972), Delattre (1973), Boisot (1972), Fazenda (1979, 1991, 1994), Durand (1991), Gusdorf (1990), Pombo (1994, 2003, 2005), assinalam três abordagens fundamentais: a interdisciplinaridade na investigação científica; a interdisciplinaridade no processo ensino/aprendizagem, e consequentemente na formação do professor que a pode por em prática; o projeto interdisciplinar.

Considerando o processo de composição musical como um trabalho laboratorial, focamos a nossa observação perante o procedimento de investigação científica. Neste sentido, Heckhausen (1972) propõe seis modalidades possíveis de interdisciplinaridade. A primeira, denominada de *auxiliar*, produz-se quando os métodos usados por uma disciplina pertencem a outra. A segunda, *complementar*, acontece quando os domínios materiais se cobrem parcialmente em diferentes disciplinas, fomentando assim relações obrigatoriamente complementares entre os respetivos campos de estudo. A terceira, *compósita*, advém quando disciplinas assumidamente distantes possuem a necessidade fulcral de encontrar soluções técnicas para a resolução de problemas que resistem à evolução constante das contingências históricas. A *interdisciplinaridade heterogénea*, quarta modalidade, também denominada de interdisciplinaridade indeterminada, corresponde àquilo que podemos chamar de multidisciplinaridade, na medida em que resulta de posturas partilhadas e diferentes aglomeradas num objeto único, como o de uma enciclopédia. A quinta, *unificadora*, acontece pela aproximação de níveis de integração teórica e seus métodos correspondentes, resultando numa coerência cada vez mais estreita dos domínios de estudo das disciplinas. Por último, a *pseudointerdisciplinaridade*, que surge de uma interpretação errónea de interdisciplinaridade pelo fato de diferentes disciplinas usarem instrumentos de análise transdisciplinares.

Amato (2010) referiu-se à conjugação de diferentes campos do conhecimento humano existentes na origem musical. Na composição musical, por exemplo, são extensos os exemplos de emprego de fenómenos de outras disciplinas para a criação. É comum e correto assinalar-se a matemática como uma fonte recorrente dos compositores para a organização musical. Brindle (1987, p. 42-3) refere que a Matemática é a base do som, e este, exhibe nos seus aspetos musicais uma grande gama de propriedades numéricas, pois a própria natureza é notavelmente matemática.

Já não é possível pensar numa atitude composicional provinda integralmente de uma inspiração divina, quando as obras demonstram relações numéricas demasiado claras e evidentes. Simões (2005, p. 73-6) exemplifica com a *Flauta Mágica* como Mozart organiza os seus materiais formais com vista à ópera se tornar um símbolo da inspiração Maçónica – quer ao nível das personagens, como da estrutura cenográfica, das repetições motívicas, frásicas, melódicas, formais, etc. Por outro lado, na análise feita à obra de Béla Bartók, Lendvai (1971) apresenta imensas referências da presença da secção áurea e da

série de Fibonacci fundamentais nos processos composicionais do criador húngaro. Num trabalho sobre a importância da simetria na composição musical, Solomon (2002) apresenta de forma clara a presença de ambas as teorias na organização total da *Música para Cordas Percussão e Celesta*, uma das obras mais emblemáticas da criação do compositor. Por outro lado, é impossível analisar a música erudita do séc. XX sem a aplicação da teoria matemática dos conjuntos. O trabalho de Allen Forte (1977) foi fundamental na teorização do conceito. Contudo, o não conhecimento por parte dos compositores da base matemática da teoria não permitiria a Anton Webern desenvolver a sua *Sinfonia op.21*, em 1927, nem tão pouco a Stockhausen escrever *Gruppen* em 1955.

Pode-se então afirmar que o uso da teoria dos conjuntos na organização de materiais musicais enquadra-se no tipo de interdisciplinaridade *auxiliar* preconizado por Heckhausen (1972), pois existe uma adoção da metodologia matemática para a organização musical, alterando terminologias como translação ou reflexão, da primeira, para transposição e inversão, da segunda.

Um outro domínio interdisciplinar presente na composição musical é o criado com a literatura. A relação complementar entre estas disciplinas é tão antiga como a própria língua ou música, mas basta recuar até à música gregoriana para encontrar formas musicais resultantes de estruturas textuais, como são o caso do Hino. Para além disso as relações entre significados verbais e musicais apresentam-se desde logo nas Cantatas de J. S. Bach (relembre-se a título de exemplo os movimentos cruzados entre vozes e instrumentos aquando o surgimento da palavra *cruz*, ou os movimentos melódicos ascendentes correspondendo diretamente ao termo textual, ou ainda a menção a *Deus*, nos registos mais agudos, e a *Terra*, nos registos mais graves de uma mesma melodia), ou nos acompanhamentos criadores de cenários ideológicos nos *lieder* de Schubert (como o movimento ondulante da truta em *Die Forelle*, ou cíclico da roca em *Gretchen am spinnrade*). Com Wagner, esta relação ganha outra dimensão pelo uso do *Leitmotiv*, fazendo com que os materiais musicais se relacionem diretamente com a ação discursiva do libreto, permitindo uma aproximação total entre a música e o texto musicado, em busca de uma integração total da obra. Esta abordagem enquadra-se na interdisciplinaridade *complementar* de Heckhausen, na medida em que se formam relações complementares entre a música e a literatura.

No mesmo sentido, pode-se enquadrar no domínio da interdisciplinaridade *compósita* a relação entre a arquitetura e a música levada a cabo pelo compositor grego Iannis Xenakis, quer na criação de espaços para a produção musical, como no caso do Pavilhão Phillips da exposição mundial de Bruxelas, em 1958, para a projeção do *Poème électronique* de Edgar Varèse, como na criação de música para determinados espaços, como nos *Polytopes* de Montreal, Cluny e Messeneia. Destaque-se ainda, no mesmo sentido, a composição de *Quodlibet* de Emmanuel Nunes (de 1990), cujos materiais musicais são organizados em torno da arquitetura do Coliseu dos Recreios em Lisboa.

Já a música criada com o propósito de participar em fenómenos multimédia pode ser vista como uma interdisciplinaridade *heterogénea*. Tome-se como exemplo a obra de João Pedro Oliveira, criada em 1998 para a Expo'98 – Lisboa. O compositor foi responsável pela secção musical da exposição patente no Pavilhão do Futuro, tendo composto 4 peças eletrónicas: *Atlas*, *Observatório dos Oceanos*, *Azul Profundo*, *Rumo ao Futuro*. Tendo a exposição como temática fundamental *o mar*, e tendo o compositor recebido a encomenda com os propósitos de enquadramento no referido certame, certamente os seus pontos de partida foram sonoridades que, de alguma forma se associassem com todo o *mise en scene*. Contudo, a aglomeração das diferentes posturas disciplinares que se uniram em torno daquela instalação, não impediu que de cada especialidade resultassem obras que são em si estanques e disciplinares.

Mas a música eletrónica é aquela que melhor representa uma interdisciplinaridade *unificadora*. Com efeito, desde o desenvolvimento da eletricidade que a humanidade procurou travar o tempo, congelando-o em registos que pudessem ser reproduzidos no futuro. Do primeiro fonógrafo ao áudio digital foram apenas 100 anos de investigação contínua no meio. Contudo, se numa primeira fase os sistemas de gravação tiveram um propósito comercial, cedo os investigadores perceberam que poderiam manipular os sons registados ou gerados eletronicamente para desenvolver novos princípios musicais. Das investigações dos técnicos da Rádio France, Pierre Schaeffer e Pierre Henry, nasceram os primeiros objetos musicais eletrónicos a partir do registo de sons concretos. Da pesquisa de Stockhausen em Colónia em torno dos geradores de sinais sonoros, nasceram as primeiras manipulações em torno dos sons eletrónicos. O que é certo é que o compositor de música eletrónica atual tem de ser necessariamente alguém que domina os fenómenos da linguagem informática e da engenharia do som para conseguir por em prática os seus intentos artísticos, da mesma maneira que um engenheiro informático que se dedique ao

desenvolvimento de software musical tem de compreender o tipo de ferramentas que um compositor necessita. Existe neste sentido uma coerência cada vez mais próxima entre o domínio de estudo de ambos, de tal forma que muitas são as vezes em que permutam os campos de trabalho específicos. Um dos exemplos mais flagrantes desta fusão é o que sucede atualmente no IRCAM, em Paris, onde muitos técnicos desenvolvem em conjunto com os compositores que lá investigam novas tecnologias que vão ao encontro dos anseios de ambos – melhores ferramentas para a composição/produção musical.

A relação entre a música e a pintura é aquela que, ao longo da história da música, se parece enquadrar da melhor forma no paradigma da *pseudointerdisciplinaridade* heckhauseniano. É certo que Olivier Messiaen apontava a sinestesia como um dos elementos para definir as cores dos seus acordes – como em *Coleurs de la cité celeste* de 1963 – e também se pode encontrar obras musicais assentes nas organização metodológica da composição de uma pintura – como o faz Isabel Soveral em *Inscriptions sur une peinture* (de 2001) quando parte para a composição da obra depois de uma observação atenta do processo ativo de pintura de José de Guimarães. Mas sendo inúmeras as referências diretas entre obras de artes plásticas e musicais – como os célebres *Quadros de uma exposição* de Modest Mussorgsky – e mesmo partilhando como elementos fundamentais metodológicos os termos linha, textura, espaço, movimento, relevo, harmonia, camadas, colagens, etc., a relação entre ambos, do ponto de vista de compromisso interdisciplinar comum, acaba por ser demasiado frágil para sustentar processos interdisciplinares de composição musical.

3. TEXTO AO LONGO DA HISTÓRIA DA MÚSICA ERUDITA

Procurando na História da Música referências a uma relação pensada entre texto e música, é inevitável referir a união entre música e poesia na Época Clássica. Segundo Grout e Palisca (1997, p. 20), os dois termos eram praticamente sinónimos, e o termo ‘música da poesia’ representava uma “verdadeira melodia, cujos intervalos e ritmos podiam ser medidos de forma exacta”. Dessa fusão resultam termos como ‘Lírica’, para classificar a poesia cantada ao som da lira, ‘Ode’ que significava na tragédia a “arte do canto”, enquanto as formas textuais que eram “desprovidas de música eram também desprovidas de nome” (*ibidem*).

Por outro lado, o âmbito divino atribuído à música está bem patente na música cristã medieval, e o desenvolvimento de pés rítmicos originários da música litúrgica apenas perpetua a dependência existente entre as duas manifestações artísticas.

Depois do nascimento da polifonia, em que o desenvolvimento técnico do contraponto levou a que a inteligibilidade do texto ficasse relegada para segundo plano, com o uso de textos diferentes sobrepostos em géneros como o motete, por exemplo, a recuperação da tradição vocal/teatral da Grécia Clássica, e o estabelecimento da monodia da camerata fiorentina, recuperou pelo recitativo o ritmo e a articulação do texto como elemento fundamental da organização melódica. Daí até ao drama musical wagneriano, assiste-se a uma importação do texto como elemento de organização formal de uma obra de arte total: em última análise, pela técnica do leitmotiv é possível perceber o desenrolar dramático da obra sem que para tal seja necessário ouvir o texto.

Mas a relação entre as duas manifestações deve ser feita também nos âmbitos que abraçam o som vocal: a fala e o canto. Se na referida tragédia ambas se complementam, é certo que até ao século XX houve uma distinção no tratamento da voz falada e cantada, ao ponto de, por definição, uma ópera como a *Carmen* de Georges Bizet ser enquadrada no âmbito da *opéra comique*, pelo simples facto de possuir diálogos falados (BARTLET, 2006). Contudo, o Melodrama, um género em que palavras faladas eram acompanhadas por interlúdios musicais, esteve muito em voga nos últimos anos do século XIX (DUNSBY, 1992, p. 2): Richard Strauss usou-o em *Enoch Arden* (1897); Humperdinck utilizou notação precisa de ritmos para intervalos aproximados em *Die Königskinder* (1897), fazendo uma aproximação evidente entre os dois âmbitos; Arnold Schoenberg experimentou esta técnica em partes dos *Gurrelieder* (1900-01). Mas seria com o *sprechstimme*, o canto falado usado em *Pierrot Lunaire* (1912), que Schoenberg concretizaria a fusão entre os registos declamatório e cantado.

Esta dicotomia existente entre texto/música, e dentro da música canto/fala, traz ainda neste último uma nova: semântica/fonética. Se por um lado, encontramos fortes relações simbólicas entre o sentido textual e a sua representação sonora no simbolismo das cantatas e oratórias de J. S. Bach, acentuada por Schubert nas palavras cantadas e música que as acompanha em seus *lieder* (DUNSBY, idem, p. 3), por outro, o estudo e exploração do domínio da fonética estaria na base da denominada *Sound Poetry*, desenvolvida nos inícios do século XX e cujas principais figuras foram Hugo Ball, Tzara ou Henry Chopin. Este tipo de poesia aproveita em exclusivo o som dos fonemas

constituintes das palavras, sejam elas existentes ou inventadas, e cuja preocupação é exclusivamente a sua estrutura sonora, indo ao encontro da essência da linguagem (PIMENTA, 2015). A transferência da organização destes sons para o âmbito das estruturas puramente musicais verifica-se por completo na *Ursonate* (1921) de Kurt Schwitters, uma performance composta exclusivamente de sons que o autor diz serem primitivos e pré-rationais (GAMARD, 2000, pp. 133-35).

É inevitável relacionar os desenvolvimentos da poesia sonora com os procedimentos composicionais de Dieter Schnebel. Com o *für stimmen (... missa est)* (1956-58 e 1966-69), o compositor desenvolve um sistema de notação musical que respeita o IPA (International Phonetic Alphabet), funcionando a obra como uma exploração fonética de excertos de textos bíblicos: I. *dt 316*, peça baseada no livro do Deutoronómio, capítulo 31 versículo 6; II. *AMN*, que se pronuncia *ah-em-en*; III. *! (madrasha II)*, cujo título principal é impronunciável e remete-se para um hino sírio dos primórdios do cristianismo (madrasha); IV. *Choralvorspiele I/II* as últimas peças do ciclo (ATINELLO, 2006, 2007).

Se a posição de Schnebel apresenta-se gradualmente crítica em relação ao serialismo de Darmstadt, cursos que acompanhou na década de 50, é precisamente pelo principal impulsionador do serialismo integral, Karlheinz Stockhausen que se encontra um estudo aprofundado da fonética da voz falada em *Stimmung* (1968), uma obra para 6 vocalistas que ao longo de 70 minutos explora os 24 parciais das séries de harmónicos produzidas a partir do acorde de *Sib* com 9^a, que em si é resultado dos 9 primeiros parciais da série (SAUS, 2009, p. 1). Para além de ser um ponto de partida para os desenvolvimentos da escola espectral francesa da década de 70, assenta num conjunto de transições sonoras entre os fonemas produzidos pelas vogais de ‘nomes mágicos’ de divindades gregas, romanas, maias, aztecas, bem como dos quatro poemas usados da autoria do compositor, três eróticos cujos elementos sonoros devem ser falados e um outro sobre o voo de um pássaro que o Stockhausen transforma em música pela repetição dos fonemas constituintes das palavras (BRADDELL, 2015).

Noutro âmbito pode-se encontrar a obra de Luciano Bério. O fonema torna-se no elemento fundamental da composição da *Sequenza III* para voz solo (1965), onde o compositor tenta associar “muitos aspectos da vida diária da voz, incluindo os sons triviais, sem excluir o canto e o nível intermédio” (BÉRIO, 2015). Partindo de um pequeno texto pedido a Markus Kutter, Bério sentiu necessidade de ‘destruir’ a sua

estrutura de maneira a poder recuperar fragmentos desse trabalho em planos expressivos diferentes, reajustando-os de maneira a deixarem de fazer parte do mundo discursivo a fim de se tornarem musicais (idem). Esta obra é o resultado de uma investigação profunda em torno dos sons vocais, foco principal de pesquisa, iniciado em 1954, com a criação conjunta com Bruno Maderna, do Estúdio de Fonologia musical, na RAI de Milão. É neste laboratório que o compositor exploraria as relações entre os sons e as palavras, de onde se destaca a obra *Thema. Omaggio a Joyce* (1958). Aqui o material composicional resulta de uma mistura da interpretação semântica do 11º capítulo do *Ulysses* de James Joyce, e da interpretação fonética resultante da sua leitura por parte de Cathy Berberian (DANIELE, 2010, p. 31).

Pode-se considerar que a última grande tentativa de síntese instrumental da voz acontece em 2008 na obra *Speakings* de Jonathan Harvey, para grande orquestra e eletrónica em tempo real, que segundo o compositor, tenta fundir os discursos musicais e falados por estes meios. Não se trata apenas de realçar os elementos semânticos do discurso através da síntese da fala, mas “ênfatisar os aspetos não verbais da estrutura do discurso verbal na composição musical” (NOUNO *et al.*, 2009). O processo acontece num duplo sentido: o recurso às técnicas de composição assistida por computador para realizar a transcrição dos modelos de discurso falado em notação musical - consonantes mais ou menos sonoras ou percussivas, assim como as diferentes vogais, fonemas, ritmos e articulações frásicas; o recurso à análise e re-síntese em tempo real para transformar os sons orquestrais em estruturas características do discurso falado, difundidas em torno da plateia.

4. O PROCESSO CRIATIVO DE “ETERNIDADE”

“Eternidade” é a primeira de um ciclo de obras dedicadas ao estudo musical da língua portuguesa europeia falada. Trata-se de uma investigação que pretende estudar as diferenças sonoras dos diferentes dialetos existentes em Portugal, quer do continente como dos arquipélagos dos Açores e Madeira, aos níveis fonéticos, fonológicos e semânticos.

O ponto de partida foi o estudo linguístico do poema “Explicação de Eternidade” de José Luís Peixoto, pertencente ao seu livro “A casa, a Escuridão” (2002), e que se transcreve:

*“devagar, o tempo transforma tudo em tempo.
o ódio transforma-se em tempo, o amor
transforma-se em tempo, a dor transforma-se
em tempo.*

*os assuntos que julgámos mais profundos,
mais impossíveis, mais permanentes e imutáveis,
transformam-se devagar em tempo.*

*por si só, o tempo não é nada.
a idade de nada é nada.
a eternidade não existe.
no entanto, a eternidade existe.*

*os instantes dos teus olhos parados sobre mim eram eternos.
os instantes do teu sorriso eram eternos.
os instantes do teu corpo de luz eram eternos.
foste eterna até ao fim.”*

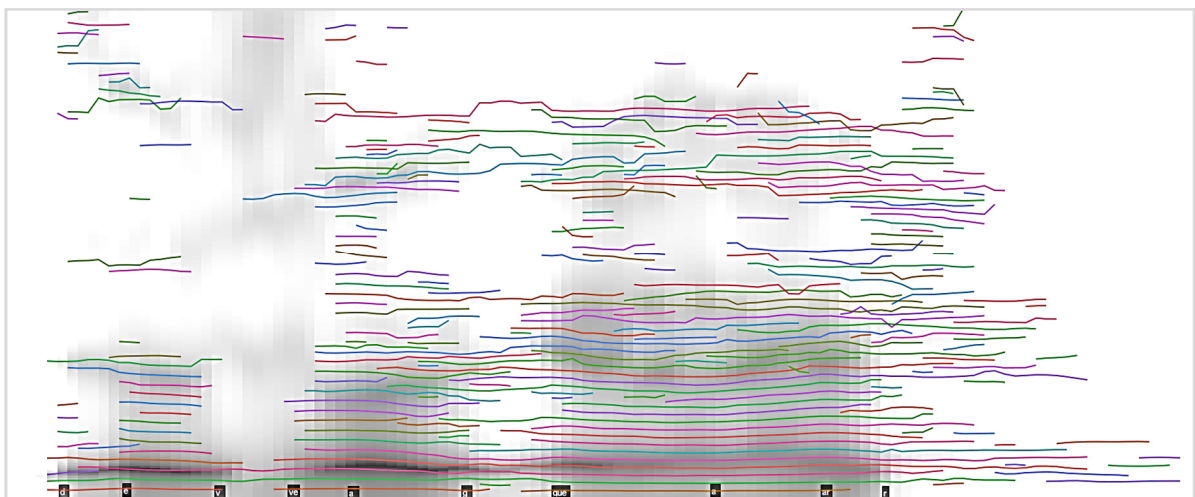
A interpretação do texto transportada para o âmbito musical resulta na seguinte leitura formal: uma primeira parte, de definição, em que o *tempo* é o elemento unificador, a um andamento *devagar*, e no qual se transforma o *impossível* (sem tempo), o *permanente* (estático) e *imutável* (no tempo); numa segunda parte, de mutação, o *tempo* delimita-se na *idade* e por oposição transforma-se em *eternidade* (sem tempo); uma terceira, de abrangência, juntam-se os opostos *instantes* (esporádicos) e *eternos* (sem tempo), assim como a delimitação no *fim* de *eternidade* - é também um discurso mais personalizado, refletindo em simultâneo a alma (eterna) e o corpo (fim).

Os elementos sonoros e rítmicos base foram retirados da gravação da leitura do poema. Por razões de naturalidade, o primeiro dialeto escolhido para análise, e por isso base para a composição desta obra, foi o dialecto português setentrional, da região subdialectal do Baixo-Minho e Douro-Litoral, seguindo a classificação de Cintra (1983). Assim sendo fez-se análise espectral ao sonograma resultante dos elementos registados, com realce para o comportamento dos parciais harmónicos e enarmónicos ao longo do tempo, no que diz respeito aos seus âmbitos de frequência e amplitude. Dessa análise foi possível obter informações precisas acerca das diferenças sonoras ocorridas: as consoantes de acordo com o ponto de articulação (bilabiais, lábio-dentais, pico-dentais, alveolares, palatais e velares vozeada) e o modo de articulação (oclusivas, fricativas, laterais e vibrantes); as vogais segundo a altura (altas médias e baixas) e ponto de

articulação (anterior ou paleatal e central não arredondadas, posterior ou velar arredondadas), além das semi-vogais ou glides que formam ditongos decrescentes³.

Tome-se como exemplo a primeira palavra do poema, definidora do andamento global: *devagar*, *divɐgar*, segundo o IPA. Trata-se de uma palavra de acentuação aguda ou oxítona, constituída por três sílabas, sendo a primeira composta por uma consoante apico-dental de articulação oclusiva oral (*d*) e uma vogal átona central de altura alta (*i*), a segunda por consoante lábio-dental fricativa (*v*) e vogal átona central de altura média (*ɐ*), enquanto a terceira sílaba, possui uma consoante velar vozeada que se articula de forma oclusiva oral (*g*), seguida de uma vogal tónica central baixa (*a*) e de uma consoante alveolar vozeada vibrante (*r*).

Foneticamente assiste-se a um abaixamento da altura das vogais, sendo a primeira suprimida pelo facto de estar entre duas consoantes. Contudo, a análise espectral à sua pronúncia revela que as duas primeiras vogais (*i*) e (*ɐ*) se fundem na articulação da segunda sílaba, voltando (*ɐ*) a surgir na articulação da sílaba tónica, fruto do local alto de articulação da consoante (*g*) e a sua passagem sonora para a vogal baixa (*a*). Assim, distendendo o som da palavra no tempo o seu resultado é:



d - i - v - i - ɐ - g - ɐ - a - r

Fig. 1 - Análise espectral da palavra “devagar” reescrita segundo API.

³ http://cvc.instituto-camoes.pt/cpp/acessibilidade/capitulo3_1.html.

4.1 A transformação em obra musical da pronúncia poética

Tendo em conta o procedimento analítico verificado do ponto de vista linguístico, o processo composicional da obra musical fica condicionado pela estrutura poética. Em primeiro lugar do ponto de vista formal - três secções constituídas por: definição de objetos sonoros; mutação de conceitos apresentados; re-definição dos objetos segundo os parâmetros transformados. Passando da macro para a micro-estrutura, são observados, com assistência do computador, do ritmo, harmonia e acentuação natural da pronúncia do poema. Usando o software desenvolvido pelo IRCAM Orchids, é feita uma transformação em notação musical do registo sonoro do poema, de onde se obtém padrões rítmicos característicos e comportamentos espectrais de cada componente.



Fig. 2 - Poliritmia resultante da análise do primeiro terceto do poema

Através da análise do resultado espectral realizado no Audiosculpt, e a leitura feita no Orchids, foi possível obter estruturas harmónicas características de cada palavra, fonema e transição entre ambos. A figura seguinte exemplifica a leitura feita pelo último em relação ao terceto inicial do texto.

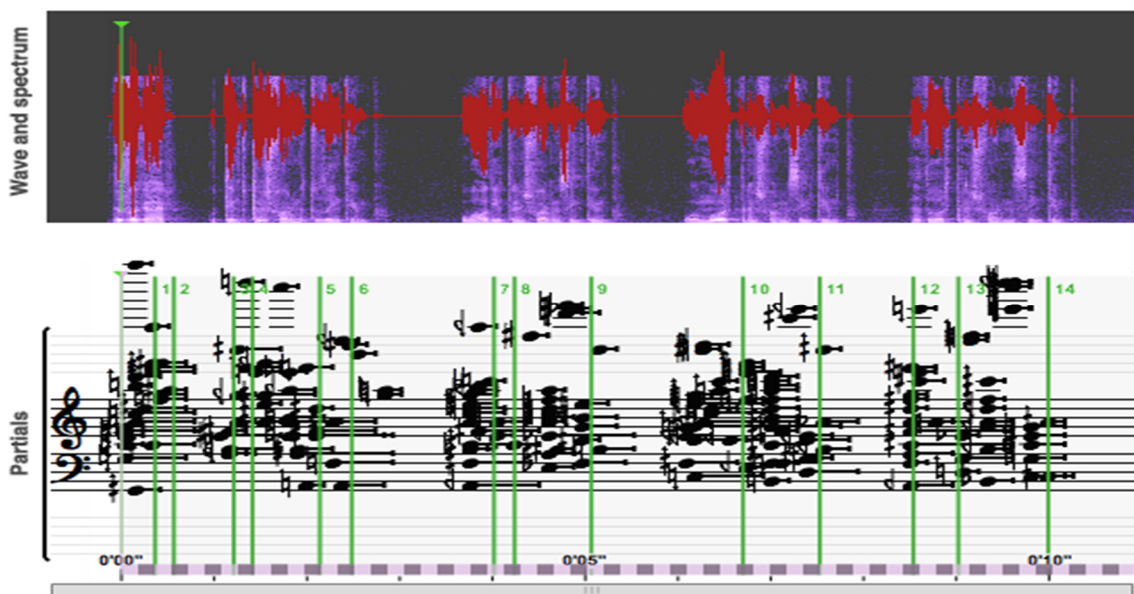


Fig. 3 - Resultado da leitura do espectrograma feito pelo Orchids ao registo sonoro da leitura do primeiro terceto.

Tendo em conta que a análise aos parciais harmónicos e inarmónicos revelam frequências não passíveis de serem executadas pelo piano (pelo facto de não estarem escritos na afinação bem temperada), é usada a eletrónica como elemento de “humanização” do discurso pianístico, aproximando a sua articulação com as consonantes verbais do texto. Contudo, no sentido de manter o discurso poético e falado no universo dos sons, a eletrónica pré-registada assenta na transformação de sonoridades exclusivamente produzidas pelo piano, seja de forma mais ou menos convencional (uso direto das cordas, percussão na estrutura, raspagem nas teclas, etc.).

5. Conclusão

São estes os elementos fundamentais de composição musical, numa fusão entre a construção sonora de objetos que refletem a fonética do texto, bem como a expressão formal na obra da estrutura do próprio poema. Percebe-se assim que é o estudo linguístico e poético que está na base da composição da obra, refletindo o passado, pela representação musical dos elementos semânticos, mostrando o presente, pela análise musical de elementos falados transformados em informação musical.

Deste trabalho interdisciplinar resulta uma obra que inicia a busca entre as funções musicais que diferenciam o discurso falado em língua portuguesa europeia: que padrões tónicos e rítmicos evidenciam; que contornos melódicos e contextos harmónicos demonstram; como podem negar o título comumente atribuído de ser pouco musical.

A sua leitura enquanto informação sonora permite verificar algumas características que possui: um ritmo ternário, uma frequência base cuja movimentação melódica é quase “canto-chão”; uma complexidade harmónica resultante da permutação entre fonemas.

“Eternidade” surge assim com um duplo objetivo: continuar o caminho historicamente trilhado no sentido da fusão entre discurso falado e musical; demonstrar que a riqueza literária da língua portuguesa também se deve à própria estrutura sonora criada mental e oralmente em cada leitor/ouvinte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMATO, R. C. F. (2010). Interdisciplinaridade, música e educação musical. *Opus, Goiânia*, 16(1), pp. 30-47.
- ATTINELLO, P. (2007). Dialectics of of Serialism: Abstraction and Deconstruction in Schnebel's für stimmen (. . . missa est). *Contemporary Music Review*, 26(1), pp. 39-52.
- BARTLET, M (2006). *Opéra Comique*. in: SADIE, S. (ed.) *The New grove Dictionary of Music and Musicians*. 3rd edition. On-Line.
- BÉRIO, L. *Sequenza III (author's note)*. <http://www.lucianoberio.org/node/1460?1487325698=1>. Consultado em: 01/05/2015.
- BOISOT, M. (1972). Discipline et interdisciplinarité. In Ceri (eds.), *L'interdisciplinarité. Problèmes d'enseignement et de recherche dans les Universités*, pp. 90-97. Paris: UNESCO/OCDE.
- BRINDLE, R. (1987). *The New Music – the avant-garde since 1945*. New York: Oxford University Press.
- BRADDELL, R. *Stimmung for 6 vocalists (1968)*. <http://homepage.tinet.ie/~braddellr/stock/>. Consultado em: 1/05/2015.
- CINTRA, L. F. L. (1983). *Estudos de dialectologia portuguesa*. Lisboa: Sá da Costa Editora.
- DANIELE, R. (2010). *Il dialogo con la materia disintegrata e ricomposta. Un'analisi di Thema. (Omaggio a Joyce) li Luciano Bério*. Milan: Edizione RDM Records.
- DELATTRE, P. (1973). *Recherches Interdisciplinaires. Objectifs et Difficultés*. Medeiros, P. (trad.). In: Guimarães, Conceição, Pombo e Levy (Orgs.), *Antologia II*. Lisboa: Projecto Mathesis / DEFCUL.
- DUNSBY, J. (1992). *Schoenberg: Pierrot Lunaire*. Cambridge University Press.
- DURAND, G. (1991). Multidisciplinarités et heuristique. In: Portella, E. (Org.), *Entre Savoirs. L'Interdisciplinarité en acte: enjeux, obstacles, perspectives*. Toulouse: Ères, Unesco.

- FAZENDA, I. (1994). *Interdisciplinaridade: história, teoria e pesquisa*. Campinas, São Paulo: Papirus.
- FORTE, A. (1977). *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press.
- GAMARD, E. (2000). *Kurt Schwitters Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*. Princeton Architectural Press.
- GROUT, D. J., PALISCA, C.V. (1997). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.
- GUSDORF, G. (1990). *Réflexions sur l'interdisciplinarité Bulletin de Psychologie*, XLIII.
- HECKHAUSEN, H., (1972). *Discipline et interdisciplinarité*. In Ceri (eds.) *L'interdisciplinarité. Problèmes d'enseignement et de recherche dans les Universités*, pp. 83-90. Paris: UNESCO/OCDE.
- LENDVAI, E. (1971). *Béla Bartók: an analysis of his music*. London: Kahn & Averill.
- NOUNO, G.; CONT, A.; CARPENTIER, G.; & HARVEY, J. (2009). *Making an orchestra speak*. Sound and Music Computing, Porto.
- PIMENTA, A. *Poesia fonética. Dicionário de termos literários*. Consultado em: 01/05/2015.
- PEIXOTO, J. L. (2014). *A Casa, A Escuridão*. Lisboa: Quetzal Editores.
- POMBO, O. (2005). Interdisciplinaridade e integração de saberes. *Liinc em Revista*, 1(1), pp. 3 -15.
- SAUS, W., (2009). *Karlheinz Stockhausen's STIMMUNG and Vowel Overtone Singing*. In: *Ročenka textů zahraničních profesorů / The Annual of Texts by Foreign Guest Professors*. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta: FF UK Praha, pp. 471-478.
- SIMÕES, C. (2005). *Padrões matemáticos na obra de Mozart*. In. *Encontro Música e Matemática – Actas*. Porto 6-7 out. 2005. Centro Matemática U. Porto.
- SOLOMON, L. (2002). *Simmetry as a compositional determinant*. <http://solomonsmusic.net/diss.htm>. Consultado em: 28/07/2013.