

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO -
INSTITUTO DE ARTES

Paulo Zorzetto

***Percussão e voz na Música-Teatro em três obras solo: proposta de um Modelo
Vocal para Percussionistas (MVP)***

São Paulo

2016

Paulo Zorzetto

Percussão e voz na Música-Teatro em três obras solo: proposta de um Modelo Vocal para Percussionistas (MVP)

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* de Música, do Instituto de Artes da UNESP, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Epistemologia e Práxis do Processo Criativo

Orientador: Prof. Dr. Carlos Stasi

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carlos Eduardo di Stasi (Presidente)

Prof. Dr. Wladimir Farto Contesini de Mattos

Prof. Dr. Arthur Ferreira Rinaldi

São Paulo

2016

Z88p Zorzetto, Paulo, 1976-
Percussão e voz na Música-Teatro em três obras solo: proposta de um Modelo Vocal para Percussionistas / Paulo Zorzetto. - São Paulo, 2016.
182 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Música para percussão. 2. Voz. 3. Música no teatro. I. Di Stasi, Carlos Eduardo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 782

À realidade de todas as coisas:

"tem vezes que tenho vontade
de que nada mude
vou ver
mudar é tudo que pude"

*Paulo Leminski - **Johnny B. Good**, em O ex-estranho*

Agradecimentos

Este trabalho aconteceu sob a força de misteriosas verdades que podem, tantas vezes, soar como ilusões, já que é da urgência de sentir-se vivo que nasce o desejo; do desejo de concretizar algo, brota a ação; e da ação, o surgimento de tantas doces e reais sensações.

Ao professor e orientador Carlos Stasi, que, dentro da sua loucura percussivo-administrativa, não desistiu de mim, nem diante das minhas maiores dificuldades e limitações.

Ao professor Wladimir Mattos, que, sempre muito pacientemente, explicou, reexplicou, contou e recontou (Guimarães Rosa diria "racontou"...) os caminhos da voz e da fala, a partir do seu fascínio pelo tema e pelo universo da percussão.

À radiante Claudia Hansen, que esteve sempre muito disposta a explicar a riqueza da Música-Teatro, e ajudou-me a abrir algumas portas que pareciam intransponíveis. A todos os meus professores, alunos, amigos e colegas da música, que me ensinam, diariamente, a dolorida arte de estar no palco, experimentando o furor do sucesso e do fracasso: John Boudler, Eduardo Giancesella, Heri Brandino, Joaquim Abreu, Elizabeth Del Grande, Ricardo Bologna, Alfredo Lima, Ricardo Riguini, Eduardo Leandro, Arthur Rinaldi, Álvaro Paixão, Fernando Hashimoto, Márcia Fernandes, Patrício Hernandez, Nath Calan, Augusto Morales, Rodolfo Villagio, Piero Guimarães, Francisco Abreu, Fábio Oliveira, Fernando Chaib, Leopoldo Prado, Leonardo Labrada, Rafa Y Castro, Lama Padma Samten, estudantes da EMESP, Guri, e alguns outros, por aí...

Aos profissionais que fazem a universidade funcionar e que lutam, incessantemente, por melhores condições de trabalho: técnicos de som e luz, manutenção, copa, pós-graduação, seguranças, dentre tantos outros.

Ao PIAP e àqueles com quem convivi neste últimos dois anos e meio, prolongamento vivo de outros tantos anos, já tão distantes mas ainda vivos na memória. Suas desconfianças iniciais e acolhimentos posteriores foram valorosos objetos de contemplação das minhas próprias vaidades e dificuldades.

À minha família, em especial ao meu pai, minha irmã, e à minha sobrinha, Lívia, sorriso de luz e alegria, neste caminho louco e misterioso que chamamos de vida.

E, por fim, às minhas duas queridas mães, de quem nasci duas vezes para morrer tantas outras: este trabalho é para vocês.

Resumo

Esta pesquisa tem como objetivo geral propor um *Modelo Vocal para Percussionistas (MVP)*, na execução de obras solo em que o uso da voz é requerido, explorando elementos físicos e musicais que fazem parte das práticas diárias do estudante e do profissional da percussão. Para tanto, foram escolhidas três importantes peças do repertório percussivo para a aplicação dos conceitos propostos: **Corporel, para um percussionista e sons do seu corpo (1985)**, de Vinko Globokar (1934); **To the Earth (1985)**, de Frederic Rzewski (1938); e **URSONATE (1922 - 1932)**, de Kurt Schwitters (1887 - 1948). Por possuírem características distintas, quanto ao uso da voz, cada uma delas possibilita o entendimento do *MVP*, como um paradigma teórico amplo o suficiente, para resolver problemas técnicos e interpretativos diversos, a partir da compreensão do contexto em que estão inseridas: a Música-Teatro. Sob as considerações da pesquisadora Claudia Hansen, e do professor Wladimir Mattos, foram estipuladas as bases deste gênero musical, bem como os perfis do percussionista e da percussão que o representam, além daquilo que deve ser levado em conta como sendo a voz e a fala. A partir de três pilares teórico-práticos - a *fonoarticulação*, a *coarticulação* e a *realização prosódica* - as obras escolhidas foram analisadas e preparadas para a performance, levando-se em conta as discussões ocorridas no âmbito da fonética e da fonologia, e as soluções encontradas foram esquematizadas por meio de tabelas, visando a facilitar a compreensão do *MVP*. Desta forma, esperamos que a proposta do presente trabalho auxilie futuras pesquisas, interpretações e discussões inseridas no universo *percussão e voz*, acentuando as cores desta tão tênue e simbiótica linha que perpassa os ambientes musical e teatral.

Palavras-chave: Percussão. Percussionista. Voz. Fala. Vocal. Modelo. Modelo Vocal. Música. Teatro. Música-teatro. Articulação.

Abstract

This research aims to propose a *Vocal Method for Percussionists (VMP)* for playing solo pieces where using the voice is required. The physical and musical elements that are part of the percussionist's daily practice were analyzed. In order to achieve that, three major, well established, percussion pieces were drafted regarding the application of the proposed methods: **?Corporel, for one percussionist using her/his body (1985)**, by Vinko Globokar (1934); **To the Earth (1985)**, by Frederic Rzewski (1938); and **URSONATE (1922 - 1932)**, by Kurt Schwitters (1887 - 1948). Despite their differences regarding how the voice is used, each one of them enables the reader to assimilate the *VMP*, as a theoretical paradigm broad enough to figure out a wide range of interpretative and technical issues, fully understanding the context in which they belong: the music-theater. Under Claudia Hansen's and professor Wlad Matos' research analysis, we established the basis of this music genre, as well as the percussionist's and percussion characteristics that define them, and what should be considered as voice and speech. Starting off from three practical-theoretical pillars - articulation of speech, articulatory gesture and the prosodic conduction - the selected pieces were thoroughly analysed, looking for any issues regarding the use of the voice and singling out schematic solutions that would emerge. Thus, we hope that our work may assist future research, interpretation and discussion regarding percussion and voice. Taking into consideration the very gentle and symbiotic confluence within the musical and theatrical environments.

Key words: Percussion. Percussionist. Voice. Speech. Vocal. Model. Vocal Model. Music. Theater. Music Theater. Articulation.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	4
2 MÚSICA-TEATRO.....	14
2.1 A busca por uma terminologia correta.....	14
2.1.1 O hífen	18
2.2 Música-Teatro – hiperonímia e subgênero	20
2.2.1 Hiperonímia	20
2.2.2 Subgênero	21
2.2.3 O instrumento e o instrumentista na Música-Teatro.....	24
2.2.4 Música, Teatro e Visual	26
2.2.4.1 Música	26
2.2.4.2 Teatro	27
2.2.4.3 Visual - artes visuais.....	29
2.2.5 As quatro linguagens	31
2.2.6 As camadas na Música-Teatro.....	32
2.2.7 ?Corporel, To the Earth e URSONATE, como Música-Teatro	34
2.2.7.1 ?Corporel.....	35
2.2.7.2 To the Earth.....	38
2.2.7.3 URSONATE.....	41
2.2.8 A 'não' Música-Teatro”	44
3 A PERCUSSÃO, O PERCUSSIONISTA, A VOZ E A FALA	46
3.1 A percussão.....	46
3.2 O percussionista.....	50
3.3 A voz a fala	54
3.3.1 Fonética	56
3.3.2 Fonologia	61
3.4 O gesto percussivo e o gesto vocal.....	64
3.4.1 O gesto percussivo	65
3.4.2 O gesto vocal.....	67
3.4.2.1 Respiração: inspirar/preparar - expirar/articular	68
3.4.2.2 Gesto vocal curto, longo e médio (staccato, legato ou portato)	68
4 O MODELO VOCAL PARA PERCUSSIONISTAS (MVP).....	71
4.1 A busca por um modelo vocal	71
4.2 A abordagem articulatória - perspectivas do ponto e da linha.....	72

4.3 Fonoarticulação	76
4.4 O Alfabeto Fonético Internacional (IPA)	79
4.4.1 Princípios do Alfabeto Fonético Internacional	79
4.4.2 Utilização do Alfabeto Fonético Internacional.....	83
4.4.3 Vogais	84
4.4.3.1 Local e modo de articulação das vogais.....	84
4.4.4 Consoantes.....	91
4.4.4.1 Local e modo de articulação das consoantes.....	92
4.4.5 Consoantes não pulmônicas	95
4.4.6 Tabela de Diacríticos	96
4.4.7 Tabela de Suprassegmentos	98
4.4.8 Tones and Word accents	99
4.5 Coarticulação.....	100
4.5.1 O envelope dinâmico de três fases	100
4.6 Gesto percussivo, gesto vocal e envelope dinâmico de três fases	102
4.7 Realização prosódica	104
4.7.1 Prosódia.....	105
4.7.2 Prosódia musical	106
4.7.3 Tabela de Suprassegmentos	107
4.7.4 Tones and Word accents	109
4.8 Realização prosódica e abordagem articulatória.....	109
4.9 Coarticulação entre o gesto vocal e gesto percussivo	111
4.9.1 O gesto percussivo	112
4.9.2 Coarticulação entre os gestos vocal e o gesto percussivo.....	114
5 APLICAÇÕES DO MVP EM TRÊS OBRAS DO REPERTÓRIO	118
5.1 O MVP em ?Corporel	119
5.1.1 Fonoarticulação em ?Corporel	120
5.1.1.1 Fonemas soltos	120
5.1.1.2 Ruídos	121
5.1.1.3 Canto	123
5.1.1.4 Poema de René Char	124
5.2 Coarticulação em ?Corporel.....	124
5.2.1 Coarticulação - fonemas soltos	125
5.2.2 Coarticulação - Ruídos e/ou efeitos.....	135
5.2.3 Coarticulação - canto.....	139
5.3 Realização prosódica em ?Corporel.....	140

5.4 O MVP em To the Earth	144
5.5 O MVP em URSONATE (1922 - 1932).....	153
5.5.1 A forma sonata em URSONATE	155
5.5.2 Fonoarticulação em URSONATE	155
5.5.3 Coarticulação e realização prosódica em URSONATE.....	160
6 CONCLUSÃO.....	171
7. REFERÊNCIAS	176

1 INTRODUÇÃO

A escolha da voz, como um objeto de estudo que possa resultar em alguma utilidade para a pesquisa, pedagogia e prática da percussão não é tarefa das mais fáceis. A relevância acadêmica e prática do tema escolhido parecia contrastante com as demandas e interesses no universo dos estudos sobre a percussão. Se, por um lado, esse universo sempre muito rico nas suas possibilidades apontava para direções mais simples e conhecidas, por outro colocava-nos frente a esse objeto e ao recorte a ser realizado nele, possibilitando um trabalho importante, complexo e inovador.

A descrição desta tarefa, bem como do material apresentado nos próximos capítulos, tem como meta principal esclarecer e aprofundar o leitor nos fundamentos propostos pelo presente trabalho; o porquê da escolha da música produzida em combinação com o teatro e com outras disciplinas artísticas - que optamos por chamar de *Música-Teatro*¹; e o percurso que nos levou a apontar e a estudar o uso da voz e da fala em obras do repertório solo para percussão e voz.

É importante ressaltar, inicialmente, que antes da percussão aliar-se à voz (ou contrapor-se, ou coarticular-se) dentro de um determinado repertório, a música já a explorava como um de seus principais recursos expressivos. Ora, nada mais natural do que ter uma ferramenta musical internalizada no próprio corpo com capacidades bastante variáveis para desempenhar o papel de 'instrumento musical'. Desde os *Nomói*, monodia² da civilização grega antiga, até as expressões de *avant-garde*³ nas canções de Luciano Bério⁴, a voz desempenha papel fundamental enquanto recurso expressivo e inovador, assim como um impulsionador das culturas em que esteve e está inserida.

Para que tal observação fique clara, nota-se, facilmente, a importância que a voz assume (através da fala) como principal meio de interação social, e como ela foi

¹ *Música-Teatro*: combinação das artes musical, teatral e visual decomposta pelas linguagens musical, verbal, corporal e visual. O termo será detalhado no capítulo 1.

² Canto a uma voz, sem acompanhamento.

³ *Avant-garde* é um termo genérico utilizado para agrupar as tendências da música erudita surgidas após a Segunda Guerra Mundial

⁴ *Luciano Berio* (1927 - 2003) foi um compositor italiano que buscou na voz uma de suas principais inspirações, com destaque para as obras *Sequenza III*, para voz feminina (1965) e a *Sinfonia* (1967/1968), para orquestra e oito cantores solistas.

o ponto de partida e de apoio para as renovações musicais ao longo da história. O domínio exercido pela igreja católica sobre a cultura musical ocidental e o apoio encontrado no canto como forma de expandir seu império religioso e político, por exemplo, corroboram a visão apontada acima. A *reforma gregoriana*⁵ é uma das demonstrações mais evidentes da importância da voz para o desenvolvimento da música ocidental, visto que ela se manteve como meio expressivo essencial na realização do *cantochão*⁶, elemento primordial daquela liturgia.

Assim, como pudemos analisar ao longo dos primeiros meses de pesquisa, a música que se traduzia dentro de nossas experiências no bacharelado em percussão e em nossa experiência profissional apontava para a necessidade de investigar a relação entre estes dois meios de expressão: a percussão e a voz. Faltava-nos, àquela altura, a certificação de que haveria um repertório solo que pudesse ser tomado como base para esta investigação, qualitativa e quantitativamente, de modo a sustentar uma pesquisa. E a descoberta não poderia ter sido mais positiva, pois havia bastante material, sendo que a maior parte dele estava à mão, na *Mediateca Percussiva “John Edward Boudler”*, no Instituto de Artes da UNESP.

Se, por um lado, a formação como percussionista apontava uma forte sensação de segurança para trafegar no mundo das baquetas e da percussão corporal, por outro, a formação como jornalista⁷ indicava claramente, encerrando de forma simples e contundente, o elo que tanto buscávamos para estabelecer a relação desejada para este trabalho, que era o de pesquisar um assunto ao qual estivéssemos intimamente ligados e tivéssemos motivação para trabalhar.

Durante os quatro anos vividos no Bacharelado em Comunicação Social – com Habilitação em Jornalismo⁸, pudemos notar de forma objetiva como a voz detém fundamental importância na constituição da comunicação humana. Por

⁵ A *reforma gregoriana* (século XI) pode ser citada como o ponto em que a música assume boa parte das características que a conduziram estética e politicamente àquilo que conhecemos hoje, como Música Ocidental, num trajeto que iniciado na Renascença e se manifesta nos dias de hoje com as expressões de vanguarda.

⁶ *Cantochão* é um tipo de música vocal, exclusivamente eclesial, executada por coros em uníssono ou solo, sem acompanhamento instrumental, durante a celebração de cerimônias religiosas católicas

⁷ Obtivemos a formação em Bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo, em 1999, pela Universidade São Judas Tadeu.

⁸ Concluído em 1999.

diversas vezes, fomos escalados para apresentar programas de debate tanto na televisão quanto no rádio⁹, e, em ambas as linguagens, era imprescindível que o uso da voz fosse trabalhado e pesquisado de acordo com cada uma delas¹⁰, pois disso dependia o sucesso do processo comunicativo que estivesse em questão.

Tão logo o curso de jornalismo encerrou-se, a habilidade de falar em público, liderar trabalhos em grupo, formular questões em sala de aula, ou apresentar programas de concerto, mostrou-se bastante afiada, e foi crucial para as funções de músico intérprete e professor de música. Por tudo isso, consideramos que a formação jornalística acrescentou-nos consideráveis métodos práticos de observação e execução sobre a comunicação vocal humana (através principalmente da fala e da impositação da voz), os quais serviram com certeza como base para a escolha do tema deste trabalho.

Mas tal clareza ainda não era suficiente para estabelecer por qual seara nosso trabalho sobre o uso da voz passaria. Havia a possibilidade de escolhermos a perspectiva da fala como sendo o único alicerce da abordagem sobre a voz, ou a possibilidade de trabalharmos mais amplamente sobre a voz enquanto meio acústico/articulatório, o qual inclui obviamente recursos relacionados à fala, mas também uma série de outros recursos, como, por exemplo os recursos musicais que caracterizam os diversos modelos de canto.

MATTOS (2012) especifica a importância dos estudos sobre a “dicção¹¹ no canto” (que em nosso trabalho estará no capítulo 3 – *fonoarticulação*) para o desenvolvimento de um recurso expressivo mais amplo advindo de nossas primeiras

⁹ O Canal Universitário (antigo canal 15 da NET) era o principal veículo de informação onde realizávamos os trabalhos como apresentador e âncora.

¹⁰ LAVOINNE (1975, p. 1) apud BESSA (2004, p. 11) situa a voz na comunicação radiofônica com elementos bastante coincidentes à linguagem musical e à linguagem fonológica. Segundo ele, “a voz conta com três traços vocais: o timbre, o tom e o ritmo, que permitem trabalhar os enunciados de duas formas diferentes que caracterizam ‘estilos de comunicação vocal’, a saber: a ‘expressividade’ da fala fornece indicações suplementares; a ‘distância’ e a ‘distanciação’ são as equivalentes sonoras de processos tipográficos tais como as aspas ou o itálico (...); a escolha das entoações modifica eventualmente o sentido do enunciado (...). Traços estes que estão para além das características individuais e que têm como pressuposto que a voz participa na significação da mensagem

¹¹ Segundo MATTOS (2012) in VALENTE e COLI (2012, p. 28), “por dicção queremos nos referir, daqui por diante, ao conjunto de processos especializados da articulação vocal relacionados à produção dos gestos expressivos da voz, que se configuram como elementos constituintes das diversas formas da expressão vocal, como as articulações verbais e não verbais da fala e do canto, nos contextos expressivos da linguagem verbal e da música”.

experiências comunicativas com a voz, e com isso correlaciona os referenciais teóricos aplicados à voz cantada como imanentes à voz utilizada no contexto desta pesquisa.

É especialmente neste contexto que posicionamos a importância dos estudos sobre a dicção cantada (em suas dimensões verbais e não verbais) e suas implicações sobre a natureza e a cultura dos modelos de canto, uma vez que sabemos que a voz humana, antes mesmo de se desenvolver como recurso expressivo da fala ou do canto, é o veículo sobre o qual se manifestam os nossos primeiros gestos de expressão sonora a partir da escuta e em conjunto com os outros tipos de gestos corporais. (MATTOS, 2012, in VALENTE e COLI, 2012 p. 28 e 29)

Ele elucidava também a questão mais relevante para a proposição do recorte desta pesquisa, que vai além de encontrarmos uma intersecção entre os referenciais teóricos que apoiam tanto a voz cantada quanto a voz na forma como utilizamos e propomos aqui. Citando a “relação intrínseca entre fala e música” e seus “elementos estruturais e expressivos”, auxilia no alicerce da nossa dissertação a partir de uma visão integrativa e que libera possíveis apegos a paradigmas que possam ser limitadores para os fins deste trabalho.

Chama-se a atenção aqui para a relação intrínseca entre os elementos estruturais e expressivos da fala e os elementos estruturais e expressivos da música, mediados na sua independência e interação pela dicção. Considerando-se a natural dificuldade de nos afastarmos objetivamente de nossa experiência em relação à articulação vocal, esta influência da fonoarticulação está presente mesmo nos tipos de música em que não haja manifestação do verbal ou do vocal. (MATTOS, 2012 in VALENTE e COLI, 2012, p. 31)

O ponto que tentávamos estabelecer finalmente se definia, pois se por um lado a abertura para um estudo direcionado para a voz e para a fala parecia ampliar demais o escopo do objeto de estudo, por outro fornecia-nos a oportunidade de efetivamente analisar e interpretar o amplo papel da voz na música, dentro da área de atuação pré-definida. Por exemplo, se uma determinada peça solicitasse a realização de um som ou articulação similar ao fonema [r], daríamos conta de tratar desta demanda tanto quando este som fosse de fato um fonema em uma palavra

(denotando uma linguagem verbal), ou quando fosse apenas um ruído, um som não-verbal¹².

Observamos que ZUMTHOR (2005, p. 62 e 63) considera a existência de uma importante noção de complementariedade entre a voz e a fala, resultante das suas diferenças conceituais, corroborando de forma valiosa com a ideia de que enquanto a primeira possui características inatas no processo comunicativo humano, a outra detém igual importância por abarcar os processos que definem a qualidade e as formas desta comunicação.

Creio ser razoável dizer que a voz é uma coisa, isto é, que ela possui, além das qualidades simbólicas, que todo mundo reconhece, qualidades materiais não menos significantes, e que se define em termos de tom, timbre, alcance, altura, registro. [...] A voz jaz no silêncio; às vezes ela sai dele, e é como um nascimento. Ela emerge de seu silêncio matricial. Ora, neste silêncio ela amarra os laços com uma porção de realidades que escapam à nossa atenção despertada; ela assume os valores profundos que vão em seguida, em todas as suas atividades, dar cor àquilo que, por seu intermédio, é dito ou cantado. (ZUMTHOR, 1995, p. 62 e 63)

O desafio principal a ser enfrentado após a definição do escopo da abordagem da voz era o de compreender os procedimentos de ordem técnica e musical que nos levassem a uma performance simples e eficiente, ou que pelo menos indicassem saídas em relação à prática vocal para problemas que nós, percussionistas e especialistas em utilizar as baquetas e as mãos, não sabemos, *a priori*¹³, resolver. Ou seja, uma abordagem técnica da voz¹⁴ especificamente orientada à questão da realização vocal na prática do repertório para percussão em que a voz desempenhe um papel expressivo sob o comando do próprio percussionista.

¹² Para os efeitos desta pesquisa não mostrou-se importante uma separação nas definições de verbal e não verbal, da forma que, tradicionalmente encontramos em áreas da comunicação como a propaganda e a publicidade.

¹³ O termo *a priori* é utilizado porque não pretendemos invalidar qualquer tentativa bem sucedida que não dependa deste *Modelo* ou de qualquer outro.

¹⁴ Chamamos de abordagem técnica por tratar-se de um ambiente específico que necessita de determinadas soluções próprias, mas enfatizamos que essa abordagem não pretende ter o status de um método de canto; trata-se de um recurso especialmente orientado a percussionistas.

Desta forma, surgiu a ideia de propormos um modelo de análise e execução deste repertório, ao qual demos o nome de *Modelo Vocal para Percussionistas*¹⁵ (*MVP*¹⁶), pelo qual o percussionista realiza um estudo direcionado para a articulação da voz na construção do texto vocal, em obras solo para percussão e voz.

A despeito de parecer um pouco pretensioso fazer uma proposição como esta dentro de um mestrado, tal possibilidade se mostrou tão factível quanto necessária, no momento em que percebemos não haver qualquer indicação clara de como realizar qualquer trabalho com a voz, que estivesse inserido no ambiente da *Música-Teatro*, enquanto repertório do percussionista.

Esta dissertação, portanto, tem o objetivo de responder às perguntas sugeridas pelos problemas observados por nós durante o processo de refinamento deste objeto de estudo:

1. Por que não temos um método para o uso da voz, pelo percussionista, minimamente compatível aos métodos dirigidos à percussão?
2. Por que nem sequer somos instigados a descobrir como articular a voz dentro do ambiente das obras escolhidas a partir deste objeto de estudo?
3. É necessário um paradigma técnico para o uso da voz neste repertório?
4. O que poderíamos sugerir como possibilidade técnico-expressiva para que o uso da voz ficasse menos intuitivo?

As respostas às perguntas acima, que podem ser apontadas como sendo o objetivo e a finalidade deste trabalho, vieram durante a revisão bibliográfica. Entretanto, ainda que não tenha sido encontrado nenhum método específico para uma abordagem como a que a nossa pretende oferecer, alguns trabalhos já dissertaram, de forma similar, a respeito deste tema, e foram cruciais para o desenvolvimento do presente trabalho. Os estudos realizados pelo Prof. Dr. Wladimir Farto Contesini de Mattos (UNESP), em sua tese de doutorado¹⁷, trouxeram um suficiente embasamento teórico para a criação do *MVP*. Como será abordado no

¹⁵ Ver capítulo 3.

¹⁶ Optaremos por chamar o *Modelo Vocal para Percussionistas* através da sigla *MVP*. No entanto, essa escolha ocorrerá de acordo com a posição do termo no texto.

¹⁷ MATTOS, W. F. C. de. **Cantar em português – um estudo sobre a abordagem articulatória como recurso para a prática do canto**. Tese de Doutorado. São Paulo: IA-UNESP, 2014.

capítulo 3, os conceitos utilizados por ele, a partir de uma *abordagem articulatória (ponto e linha)*¹⁸, bem como a bibliografia utilizada na composição do seu texto tiveram, e têm, papel determinante na proposta por nós oferecida.

Notamos, por conta disso que, além deste repertório ser bastante jovem, não houve ainda alguém interessado em propor algo parecido, tão pouco os currículos dos cursos de percussão, das universidades brasileiras, suprem essa demanda ou apontam esta direção.

Outrossim, o fato de muitos percussionistas se lançarem neste tipo de repertório, não indica consistentemente uma pesquisa que resulte na forma de utilizar a voz e a fala a partir de algum ponto de apoio que faça jus ao esforço que profissionais do canto e da linguística têm empreendido, e que é sustentado pela vasta bibliografia encontrada em seus trabalhos. Deste modo, o *Modelo Vocal para Percussionistas* tem o objetivo de auxiliar pesquisadores e intérpretes que possam vir a escolher o mesmo tipo de repertório.

Após extensa revisão bibliográfica, foi realizado um fichamento do material encontrado que delineava, primeiramente, a falta de um método que abordasse questões pertinentes à nossa pesquisa – e que, portanto, justificassem-na - e mais adiante propusesse alicerces teóricos para a implementação do *MVP* no contexto da performance e interpretação musicais. Desta forma, a metodologia adotada para este trabalho esteve sempre variando na sua direção: ora a interpretação das obras escolhidas influenciava diretamente na formulação teórica, ora os princípios teóricos do *MVP* auxiliavam na prática e na descoberta de novas variantes desta relação.

Como resultado imediato, foi notada uma diferença qualitativa na maneira de abordar os fenômenos fonéticos e fonológicos das obras que foram executadas em quatro recitais durante este período de pouco mais de dois anos, além de orientações dentro do *estágio de docência*¹⁹, no ambiente do Bacharelado em

¹⁸ Ver capítulo 3.

¹⁹ No Instituto de Artes da UNESP, os alunos da pós-graduação em música devem realizar um estágio de docência preferencialmente na mesma área de atuação em que seus projetos estão inseridos, contando créditos complementares.

Percussão, na UNESP, e do convite para palestrar em eventos de percussão, em dois encontros percussivos²⁰.

Os processos coarticulatórios²¹, que serão abordados nos capítulos 3 e 4, ficaram cada vez mais claros à medida em que nosso trabalho tornava-se teoricamente mais sólido e amadurecia os aspectos práticos que ocorrem somente durante a preparação e a performance de uma obra.

Sendo assim, por um lado, questionamentos foram feitos com o intuito de descobrir como esse repertório pode ser realizado a partir da utilização do *MVP*, deixando de lado as influências que, a princípio, gravações e outras interpretações podem causar de forma excessiva e por vezes negativa, dentro de um processo majoritariamente intuitivo. Por outro lado, complementarmente, a possibilidade de ser autor²² de um trabalho dentro de uma área ainda embrionária na história da música ocidental e contribuir com o meio da percussão, faz desta dissertação o resultado mais importante do processo todo.

São quatro capítulos, sendo que os três primeiros tratam de cada um dos pontos abordados fornecendo subsídios e referenciais teóricos, e o último demonstra o valor prático do *MVP* em três obras do repertório solo para percussão e voz, por meio de aplicações na preparação da performance.

O capítulo 1 discorre sobre a terminologia que melhor se encaixa nesta pesquisa. É nossa intenção que fique claro que o termo *Música-Teatro* seja compreendido como sendo o termo mais adequado, uma vez que os outros termos pesquisados - *Música Cênica*, *Teatro Musical*, *Música Teatral*, *Teatro Instrumental* e *Percussão Teatral* - têm sido usados em trabalhos similares a este e seus respectivos usos contradizem o que a bibliografia encontrada aponta, ou, na melhor das hipóteses, não cumprem de forma satisfatória a tarefa de nomear o campo de

²⁰ I PERCUSSE – *Masterclass* e recital 1º Festival de Percussão do Conservatório Musical de Sergipe outubro/ 2015, Aracaju, SE); *Masterclass* e recital na UFAL – Universidade Federal de Alagoas (outubro/ 2015, Maceió, AL). Tema: *O Modelo Vocal para percussionistas*.

²¹ Para os fins deste trabalho, *coarticulação* é entendida como um fenômeno musical dependente de mais do que uma articulação, onde a resultante sonora acontece ou por imitação timbrística, ou por relações sonoras ligadas à intensidade, à duração e à altura. Ou pela oposição e neutralidade de todas elas.

²² A ideia de autoria está ligada à proposta em si. Ou seja, não é uma autoria que se refere aos paradigmas teóricos que embasam e sustentam a pesquisa, mas apenas à reunião deles e a forma de como interpretá-los, neste contexto.

atuação do objeto de estudo desta pesquisa, já que envolvem outras práticas musicais situadas em contextos musicológicos e performáticos distintos.

O capítulo 2 é um recorte da dissertação que visa a amparar, com referenciais teóricos básicos, os quatro elementos que integram e perpassam o trabalho todo: a percussão, o percussionista, a voz e a fala. Com relação à percussão e ao percussionista, será discutido como e porque a percussão acabou se tornando o instrumento mais indicado para as composições de Música-Teatro, e como é o instrumentista que atua nas situações que podem ser consideradas, muitas vezes, inusitadas e/ou inovadoras.

Quanto à voz e à fala, ainda que não pretendamos colocá-las no mesmo patamar técnico da percussão, falaremos sobre os fundamentos de uma abordagem articulatória²³ pertinente a este trabalho, contando com o apoio de outras áreas do conhecimento como a fonética e a fonologia. O termo *gesto vocal*²⁴ - que define o movimento vocal como sendo algo que contém projeção, altura, ataque e profundidade, será usado por nós no decorrer da dissertação e será detalhado no capítulo 3.

O capítulo 3 é a parte mais importante desta pesquisa, pois é nele que trataremos diretamente do *Modelo Vocal para Percussionistas*, explicado como sendo uma proposta de estudo na qual três pontos precisam ser observados e analisados: a *fonoarticulação*²⁵, através do estudo do aparelho fonador e do *Alfabeto Fonético Internacional*²⁶ (IPA²⁷); a *coarticulação*, estudada sob o ponto de vista das

²³ Segundo MATTOS (2014, p. 71 e 72), a *abordagem articulatória* é “em linhas gerais, um recurso para o tratamento dos processos fonético-articulatórios do canto nos contextos específicos e interativos de duas perspectivas que se complementam nas aplicações melódicas da dicção. As duas perspectivas são a do *ponto* - relacionada à articulação dos fonemas, enquanto mínimos componentes verbais/musicais; e a da *linha* - relacionada à organização das sílabas/notas” (esse tópico será tratado no capítulo 3).

²⁴ *Gesto vocal* é um termo usado pela professora Mônica Andréa Grando, no livro *O Gesto vocal*, da Editora Perspectiva, 2015. Segundo ela, “o *gesto vocal* é como um prolongamento do corpo que vibra, como um ‘braço do do corpo’, que pode pegar um objeto para si ou empurrá-lo para longe.” (GRANDO, 2015, p. 24)

²⁵ O termo *fonoarticulação* será usado por nós no lugar do termo *dicção*, pois é um termo que melhor se adapta aos objetivos específicos deste trabalho: fornecer informações a respeito de como articular o aparelho fonador e obter o máximo êxito nas diferentes articulações vocais que aparecerem na execução das obras escolhidas para esta pesquisa. Será abordado detalhadamente no capítulo 3.

²⁶ Um dos mais importantes sistemas de representação gráfica e de transcrição fonética utilizados atualmente – será abordado no capítulo 3.

qualidades de um *gesto* percussivo e um *gesto vocal*, e do *envelope dinâmico de três fases*²⁸ (ataque, sustentação e decaimento) e a *realização prosódica*²⁹, ou, mais propriamente, o *como* a prosódia e suas funções interferem na produção da narrativa.

No quarto e último capítulo serão discutidas as implicações práticas em obras escolhidas dentro do repertório. Optamos por três composições com características bastante diferentes entre si: **?Corporel - para um percussionista e sons corporais** (1985), de Vinko Globokar (1934); **To the Earth**, de Frederic Rzewski (1938); e **URSONATE** (1922 – 1932), de Kurt Schwitters (1887). Elas serão analisadas e executadas, com base no *Modelo Vocal para Percussionistas*.

A heterogeneidade das composições é um elemento que precisa ser destacado, pois é justamente por meio dela que comprovaremos a versatilidade desta proposta. **?Corporel** é o exemplo que explora diretamente os três referenciais teóricos do *MVP*, de forma mais clara, já que o uso contínuo de fonemas soltos e de ruídos vocais coarticulados aos sons corporais, indica a utilização das ferramentas *fonoarticulação* e *coarticulação*; no final, uma poesia de René Char³⁰, a ser declamada (sem sons corporais), indica a utilização da ferramenta *realização prosódica*.

Já **To the Earth**, escrita para quatro vasos de barro e declamação do Hino Homérico “Ode à Gaya”³¹, também terá sua análise, pelo *MVP*, iniciada pela fonoarticulação dos versos, já que a fala depende, igualmente de processos fonoarticulatórios claros e precisos para ser efetiva. Em seguida, a coarticulação

²⁷ Neste trabalho utilizaremos a sigla em inglês IPA, pois segundo MATTOS (2014, p. 55), “nenhuma referencia exata é feita ao uso de AFI (Alfabeto Fonético Internacional) nos países de língua portuguesa e espanhola”.

²⁸ O envelope dinâmico de três fases, definido por HELMHOLTZ (1862) apud MATTOS (2014, p. 135) tem os três estágios de intensidade sonora descritos na nota de rodapé acima. Também será detalhado no capítulo 3.

²⁹ O termo *realização prosódica* também será detalhado no capítulo 3, mas pode ser entendido, a princípio, como a forma de se utilizar os recursos da prosódia, em nosso trabalho.

³⁰ René Char foi um poeta francês que viveu entre 1907 e 1988. Considerado um dos mais importantes poetas franceses do século XX, aderiu ao surrealismo em 1929, esteve diretamente ligado à luta contra o nazismo e foi considerado pelo crítico francês Maurice Blanchot uma “revelação poética”.

³¹ Os trinta e três Hinos Homéricos são uma compilação de poesias supostamente apontadas como sendo de autoria do poeta grego Homero (932 A. C.) – essa informação pode ser bem imprecisa e alguns pesquisadores dizem que o nome dado a eles deve-se unicamente ao estilo parecido com o do poeta Homero. O Hino à Gaya (Ode à Terra) é o trigésimo deles.

entre os sons da fala e dos vasos será levada em conta a partir dos gestos percussivo e vocal, além do envelope dinâmico de três fases. Por último, a ferramenta *realização prosódica* será responsável pela fluidez, coesão e coerência interpretativa do texto falado, o que, certamente, causará algum efeito no texto musical (percussão).

Por fim, em **URSONATE**, poderemos constatar uma outra faceta do *MVP* - o que reforça sua funcionalidade. Trata-se de um poema dadaísta³², escrito com palavras sem sentido semântico, baseadas no idioma alemão. Não há nenhum instrumento de percussão na obra, e, por isso, o percussionista é convidado a fazer um amplo uso da *fonoarticulação*, e ainda que não seja constituído por palavras reconhecíveis, a *realização prosódica* será fundamenta para a sugestão de possibilidades quanto às frases e à métrica de cada verso. Neste exemplo, não será utilizada a *coarticulação*, pois não há outra articulação, a não ser a voz. As três obras encaixam-se perfeitamente na terminologia escolhida para este objeto de estudo, a *Música-Teatro*: arte musical, teatral e visual presentes simultânea e igualmente, decompostas nas linguagens musical, verbal, corporal e visual, formando camadas intercambiáveis que podem estar no processo composicional e/ou no processo performático. O capítulo 1 tratará minuciosamente deste ponto, que perpassa toda a pesquisa e sustenta os argumentos técnicos e musicais que, aqui, estão sugeridos.

2 MÚSICA-TEATRO

2.1 A busca por uma terminologia correta

³² A arte dadaísta surge em Zurique, Suíça, em 1916, e se estende até 1922. O termo tem origem na palavra 'Dadá', que, segundo TRINGALI (1990, passim), dentre outras coisas, significa 'cavalinho de brinquedo, e designa, sobretudo, um estado de espírito. Numa primeira concepção, o dadaísmo é explicado pela visão de mundo em que estava inserido: subversiva, niilista, anárquica, cética e destrutiva. E apesar de negar qualquer estética ou poética, não consegue escapar nem de uma, nem de outra.

CLAUS-CLÜVER (1987, p. 114) apud REIS (1998, p. 33) conclui que a despeito da confusão terminológica envolvendo o termo, "*poesia concreta*, proposto pelo grupo brasileiro *Noigandres*, e aceito por Grom Nohinger, para designar o tipo de poema que eles estavam criando em meados nos anos 50, logo estava ligado a muitos tipos de textos 'visuais', 'fonéticos', 'cinéticos', ou simplesmente 'experimentais'".

Tradução nossa para: "*The label 'Concrete Poetry', proposed by the Brazilian Noigandres group and accepted by Eugen Gomringer to designate the kind of poem they were creating in the mid-fifties, was soon attached to many kinds of 'visual', or 'phonetic', or 'kinetic', or simply 'experimental' texts*".

Música-teatro, *Música cênica*³³, *Teatro musical*³⁴, *Música Teatral*³⁵, *Teatro instrumental*³⁶ e *Percussão teatral*³⁷ são alguns dos termos sugeridos para criações e interpretações de trabalhos que envolvem a percussão e a voz. Fundamentalmente, como cada um dos termos sugere, são obras que misturam as linguagens musical e teatral, mas que por conta de questões ligadas às tradições e momentos históricos em que foram inseridas, tiveram classificações diferentes. Seguindo a ideia de JACOBSON apud SILVA (2011, p. 1), segundo a qual “compreender a terminologia é refletir que as línguas diferem naquilo que devem expressar e não naquilo que podem expressar”, explicaremos, neste capítulo, a escolha por *Música-Teatro* e faremos uma breve exposição a respeito das outras possibilidades citadas acima, e suas inadequações para a presente pesquisa.

É de suma importância ressaltar que, apesar deste trabalho ter como base uma revisão e levantamento bibliográficos que colocam *Música-teatro* como o termo mais adequado, outras pesquisas que têm o mesmo objeto de estudo utilizam denominações diferentes, dadas as possibilidades de interpretação de tal terminologia, e que por isso mesmo seria necessária uma investigação autônoma e totalmente focada no campo terminológico para que uma conclusão definitiva fosse apontada.

A importância de uma terminologia adequada em qualquer trabalho científico

³³ Segundo PAVIS (1999, p. 155 e p. 254), *Música Cênica*, que é a tradução para *musique de scène*, é música usada na encenação de um espetáculo; a ilustração e criação de atmosfera correspondente à situação dramática; [...] música usada na encenação de um espetáculo, seja ela especialmente composta para a peça ou emprestada de composições já existentes.

Já segundo SADIE (1980, p. 138), a *Música Cênica* é conhecida em diversas culturas europeias como *stage music* (Fr. *musique de scène*), e em inglês como *incidental music*.

³⁴ Segundo SALZMAN e DÉSI (2008, p. 26), *Teatro Musical* (tradução para *Musical Theater*) tem sido o termo usado para designar os espetáculos de teatro com música de caráter popular, desenvolvido principalmente na Broadway e no West End Londrino. Em **The Encyclopedia of the Musical Theater**, entretanto, todas as informações referentes ao termo remetem somente ao universo ópera.

³⁵ *Música teatral* é o termo utilizado para designar os espetáculos operísticos luso brasileiros, entre os séculos XVIII e XIX. Segundo CARDOSO (2011, p. 161), na *Música Teatral*, os espetáculos são, ora tragédias, ora comédias, ora óperas, com alguns entremezes e farsas. Os diálogos são em português, mas os textos das canções são italianos, assim como a música.

³⁶ O termo *Teatro Instrumental* é associado diretamente à música de Mauricio Kagel. Segundo HEILE (2006, p. 35), trata-se de uma dimensão visual do fazer musical, já que muitas ações instrumentais são escolhidas de acordo com seus efeitos visuais e de movimento. SÁ (2013, p. 127) define o *Teatro Instrumental* pela utilização do gesto performativo como prolongamento do gesto musical.

³⁷ HUANG (2016, p. 128) cria o termo *Percussão Teatral* definindo-o como o drama da percussão, salientando, sobretudo o caráter físico e corporal da performance percussiva. Ela reforça o aspecto visual como primordial para o entendimento das obras encaixadas no escopo do termo.

é apontada por BARBOSA (1989, p.12) como sendo pré-requisito do “vocabulário específico de uma ciência, de uma tecnologia, de um pesquisador, ou de uma área de conhecimento”. Entende-se, desta forma, que o escopo do presente trabalho indica de forma clara que, caso uma terminologia inadequada seja escolhida, os elementos que constituem o objeto de estudo em questão serão inevitavelmente prejudicados.

Terminologia é um conjunto de palavras técnicas e científicas que constituem o vocabulário específico de uma ciência, de uma tecnologia, de um pesquisador ou grupo de pesquisadores, ou de uma área de conhecimento. Qualquer disciplina e, com maior razão, qualquer ciência, tem necessidade de um conjunto de termos rigorosamente definidos pelos quais designa as noções que são úteis: esse conjunto de termos constitui, pois, a sua terminologia e o que chamamos de área de especialidade e vocabulário técnico científico. (BARBOSA, 1989, p.12)

A escolha por *Música-Teatro* tem respaldo direto em conceitos relacionados à área do estudo da terminologia, nas suas diferentes vertentes. DIAS (2000, p. 90) analisa essa ideia sob a perspectiva de três pontos distintos. Tomando a terminologia como uma disciplina, primeiramente, define-a como uma “matéria autônoma e autossuficiente”; sustentando outra posição a considera como “parte de outras disciplinas: a linguística e a filosofia”; porém a vertente que estabelece uma conexão com esta pesquisa é a terceira, onde uma terminologia correta é apontada como tendo um caráter interdisciplinar, “ao agregar conceitos e métodos de outras disciplinas e ser influenciada pelas áreas técnico-científicas às quais presta serviço”.

Ao tratarmos de dois objetos de estudo diferentes, como a música e o teatro, num contexto em que elas tornam-se um único objeto, precisamos levar em conta o fato de que as obras e performances que fazem parte deste trabalho têm ainda pouca tradição no Brasil. Todos os termos encontrados passam por problemas relacionados a questões de tradução, pois na Europa a música produzida em sincronia com o teatro já possui alguns séculos de tradição e os termos originais vêm de algumas das línguas daquele continente.

Portanto, o cuidado com a terminologia, nesta dissertação, está ligado à problemática da tradução e à necessidade científica de haver um termo que seja condizente ao objeto de estudo escolhido. CABRÉ (1995) apud DIAS (2000, p. 91)

considera a terminologia como uma interdisciplina “constituída por elementos procedentes de outras disciplinas, porém com bases teóricas limitadas e objeto de estudo definido”. Também em DIAS (2000), SONNEVELD (1993) aponta essa interdisciplinaridade como sendo aquilo que “resultou em um campo de estudo multidisciplinar com métodos e princípios próprios”.

Cabré reforça a ideia da terminologia como uma interdisciplina, constituída por elementos procedentes de outras disciplinas, porém com bases teóricas delimitadas e objeto de estudo definido. Cabré não considera a terminologia como uma disciplina original, em seu sentido mais amplo, mas sim em sentido restrito, pois, em sua concepção é uma disciplina que, ao tomar alguns fundamentos de outras disciplinas, seleciona elementos de cada uma delas e constrói um espaço próprio e original, diferenciado dos outros campos científicos. (DIAS, 2000, p. 91)

Problemas relacionados à tradução e à lógica necessária para o desenvolvimento de um trabalho científico nortearam a escolha pelo termo *Música-Teatro*, pois é a possibilidade mais simples, eficiente e condizente com a língua portuguesa. A palavra *Música*³⁸ (em *Música-Teatro*), no primeiro plano do termo, evidencia uma suposta importância da disciplina artística mais significativa, a princípio, para esta pesquisa, uma vez que ela está sendo realizada num curso de pós-graduação em música; no entanto, *Teatro*, em segundo plano (após o hífen), também com letra maiúscula, aponta que não há uma relação de subordinação efetiva entre as duas disciplinas (como será visto mais adiante, neste capítulo). Ou seja, os elementos teatrais serão tratados com o mesmo cuidado que os elementos musicais, obviamente de acordo com as possibilidades que a nossa formação, realizada em música, permitir.

Desta forma, a terminologia pode ser compreendida como processo metodológico nesta pesquisa. Trata-se de um trabalho na área musical, com elementos da área teatral e visual, sendo que as performances resultantes não atenderão obrigatoriamente a nenhuma ordem de importância que possa estar implícita no próprio termo.

Numa visão pragmática, a compreensão da relevância da terminologia neste trabalho é corroborada por SAGER (1998) apud DIAS (2000, p. 91) que a aponta

³⁸ Um conceito amplo de música será adotado, neste trabalho, e será discutido no subitem 1.2 Música-Teatro

como “um conjunto de práticas que evoluiu no contexto da criação de termos, sua coleta, explicação e apresentação em diferentes meios impressos e eletrônicos”, e que é composta por “meios para atingir um objetivo final”, tal qual as metodologias.

Assim, não pretendemos lançar mão da terminologia como uma disciplina autônoma, dotada de características individuais – o que por si só teria fornecido material para um outro trabalho. Em vez disso, tomamos emprestado sua capacidade de justificar o recorte do nosso objeto de estudo (a voz) a partir das duas áreas artísticas que norteiam esta pesquisa. Além dos termos *Música* e *Teatro*, é necessário que analisemos também a presença do hífen no termo *Música-Teatro*.

2.1.1 O hífen

O hífen é um fator determinante para a escolha do termo *Música-Teatro*, pois a sua principal função na língua portuguesa é a de juntar num mesmo corpo palavras já existentes, afim de que elas formem uma nova palavra com sentido diferente daquelas que se juntaram. Ele tem, desta forma, um importante valor semântico³⁹, pois é capaz de gerar novos significados.

Em sua origem mitológica, o hífen foi criado por *Grapho*, o deus grego da grafia, que percebeu que poderia juntar duas palavras sem elementos semânticos que as ligassem entre si, promovendo assim uma economia linguística. Ele percebeu, no entanto, que ao juntar quaisquer duas palavras distintas chegava, no máximo, a um resultado mais parecido com uma frase. Porém, após fazer várias tentativas com diferentes sinais entre elas (vírgulas, pontos, barras etc), deixou, acidentalmente, sua pena cair e fazer um pequeno traço aleatório na folha. Lembrou-se instantaneamente que havia uma palavra em grego que significava “juntos em um só corpo” – grafada como *hífen* – e conexão foi estabelecida.

Grapho, o deus da grafia, percebeu que poderia juntar duas palavras sem elementos de ligação e formar uma terceira com o sentido diferente das que se juntaram. Percebeu que, se conseguisse esse feito, promoveria muita economia linguística. pois não precisaria criar uma palavra totalmente nova para designar as coisas do mundo, bastava juntar duas que já existiam na

³⁹ CASTILHO (2014, p. 2) aponta que “a semântica investiga os sentidos expressos nas línguas naturais, ocupando-se dos processos de sua construção, e dos produtos que daí resultam.”

língua para formar essa terceira. Passeando pelo jardim encantado de seu templo, viu um pássaro que encostava seu delicado biquinho nas flores e depois saía voando para outra numa dança veloz e agitada. Pensou: “parece que aquele passarinho está beijando as flores, vou **nomeá-lo** de *beija-flor*. Olhou para a palavra e sentiu, no entanto, que ela mais parecia uma frase. Faltava alguma coisa em sua grafia para ela parecer um vocábulo que se referisse ao passarinho. Tentou usar uma barra entre elas, assim a grafou beija/flor. Mas ao olhá-la, ela não lhe parecia uma palavra única, na verdade, pareceu-lhe duas, a barra ao invés de unir, causou-lhe a sensação de que estava separando e não designaria o nome do agitado passarinho. Tentou uma vírgula e o mesmo se deu. Pareceu-lhe uma minilista de duas palavras: beija, flor. Sem perceber, seu inseparável lápis escorrega de sua mão e grafa um tracinho acidentalmente entre beija e flor. A palavra ficou assim beija-flor. Percebeu que ali estava a solução, aquele traço ao invés de separar dava a ideia de junção, como se as duas palavras agora fossem um corpo só. Que nome daria a esse tracinho. Lembrou-se que, em grego, existia uma palavra que queria dizer: juntos em um só corpo. Sabe qual era essa palavra? Hífen. Daquele dia em diante, Graphos fez muita economia linguística usando um hífen. (SILVA, 2010 apud WERNECK, 2010)

Separado por um hífen, portanto, *Música-Teatro* é a tradução para *Music Theater*, que por sua vez traduz o termo em alemão *Musiktheater*. Segundo SALZMAN e DÉSI (2008, p. 5), “*Música-Teatro* é teatro musical dirigido”, numa mistura de artes e linguagens com “algum tipo de igualdade” entre elas, mas com algumas diferenças em relação à ópera.

Música-Teatro é teatro musicalmente dirigido (isto é, decisivamente ligado ao tempo e organização musical), onde, pelo menos música, linguagem, vocalização e movimento físico coexistem, interagem ou estão lado a lado em algum tipo de igualdade; mas interpretado por diferentes intérpretes, e em um ambiente social diferente, das obras categorizadas normalmente como ópera (executadas por cantores de ópera em teatros de ópera) ou musicais (executados por cantores em ‘legítimos teatros’)⁴⁰. (SALZMAN e DÉSI, 2008, p.5)

Uma definição do termo que fosse satisfatória esbarra na questão da generalidade a qual ele implica, pois música e teatro possuem uma notável gama de variações. Até mesmo o Dicionário Oxford de Música aponta essa falta de precisão, suscitando a necessidade de uma definição mais apropriada.

⁴⁰ *Music Theater is theater that is music driven (i.e., decisively linked to musical timing and organization) where, at the very least, music, language, vocalization, and physical movement exist, interact, or stand side by side in some kind of equality but performed by different performers and a different social ambiance than works normally categorized as operas (performed by opera singers in opera houses) or musicals (performed by theater singers in ‘legitimate’ theaters).*

Música-Teatro é um tipo de composição, às vezes quase operístico, mas geralmente uma peça de concerto, para a qual uma apresentação semi-encenada é necessária. [...] O termo é evitado, porque uma definição precisa é impossível⁴¹. (KENNEDY, 1980, p. 453)

Em vista de todos os pontos levantados e, a fim de definir de forma completa o termo, será proposta uma análise validada pelo trabalho de Cláudia Hansen⁴², que define *Música-Teatro* como uma *hiperonímia* e seu *subgênero*, expandindo as definições previamente fornecidas por SALZMAN e DÉSI (2008) e KENNEDY (1980) e amparando as questões de performance relacionadas a este trabalho.

2.2 Música-Teatro – hiperonímia e subgênero

2.2.1 Hiperonímia

A hiperonímia *Música-Teatro* pode ser entendida, segundo HANSEN (2014, p, 25) como “um termo *guarda-chuva*, uma categoria que unifica todos os tipos de diferentes combinações músico-teatrais que emergiram nos últimos séculos”⁴³.

Dentro desse guarda-chuva, ilustrado pela figura 1, abaixo, encaixam-se muitas das variações conhecidas pela música feita em combinação com o teatro: a *Opera*, a *Gesamtkunstwerk* (ópera Wagneriana), a *Operetta*, a *Songspiel* (Brecht e Weill), a *Meta-Ópera*, os *Theatrical Concerts*, a *Visible Music* (Schenebell) e as *Theater Pieces* (John Cage), dentre outras.

⁴¹ *Music Theater is a type of composition, sometimes quasi-operatic but more usually a concert piece, for which a semi-staged presentation is necessary. [...] The term is better avoided, for a precise definition is impossible.*

⁴² Claudia Hansen é percussionista, fotografa e performer de *Música-Teatro*. Nascida em Luxemburgo e formada pelo Conservatório de Amsterdã, é autora do livro **What is the Music Theater?**, Claudia Hansen Publishing, 2014.

⁴³ [...] *the umbrella term “music theater”, a category that unifies all different sort music-theatrical combinations that have emerged during the last centuries.* (HANSEN, 2014, p. 25)

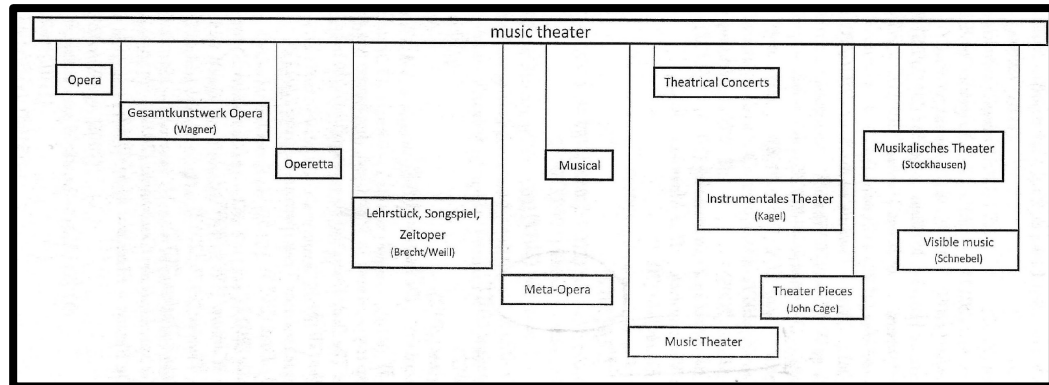


Figura 1. Guarda-chuva representativo da hiperonímia Música-Teatro, proposto por Hansen (2014, p. 117).

Entretanto, acrescenta-se que *Música Cênica*, *Teatro Musical*, *Música Teatral*, *Teatro Instrumental* e *Percussão Teatral* são termos que também são encontrados em trabalhos similares, mas exceto por *Teatro Instrumental*, não são relacionados por Hansen. Cada um deles aponta para práticas musicais e/ou expressivas que não configuram o escopo desta pesquisa de forma precisa. Por conta disso, serão integrados ao *guarda-chuva hiperonímico*, mas não serão discutidos aqui.

2.2.2 Subgênero

Música-Teatro, como um subgênero, segundo Hansen, é uma disciplina da performance que pode combinar todas as formas de arte, a partir de uma estrutura que abranja os dois componentes contidos na sua própria grafia: música e teatro, além de iluminação, cenografia, figurinos, pintura, artes plásticas etc. Ou seja, uma mistura de três artes: a musical, a teatral e a visual⁴⁴. Outro fator importante para a caracterização do termo é o fato de que todas essas disciplinas e linguagens artísticas devem aparecer para o público em forma de camadas, sem que haja, no entanto, distinção de importância ou algum tipo de hierarquia entre elas⁴⁵.

⁴⁴ Alternaremos o uso de *visual* (como proposto em inglês) e *artes visuais* – o que parece fazer mais sentido na língua portuguesa.

⁴⁵ Hansen define as camadas, aparentemente, de forma similar à que SALZMAN e DÉSI (nota de rodapé 33, p. 21), que apontam a interação de música, linguagem, vocalização e movimento físico. No entanto, a clareza com que ela elabora e posiciona os conceitos é muito mais efetiva.

A maneira como o compositor ou o intérprete cuidarão desses elementos é o ponto principal que diferencia a *Música-Teatro* dos outros termos contidos no guarda-chuva terminológico de Hansen. É imprescindível que a performance esteja conscientemente conectada às variantes expressivas citadas acima, num processo em que as três artes - música, teatro e artes visuais - sejam destiladas por quatro linguagens: a musical, a verbal, a corporal e a visual, conforme ilustra a figura 2, abaixo:

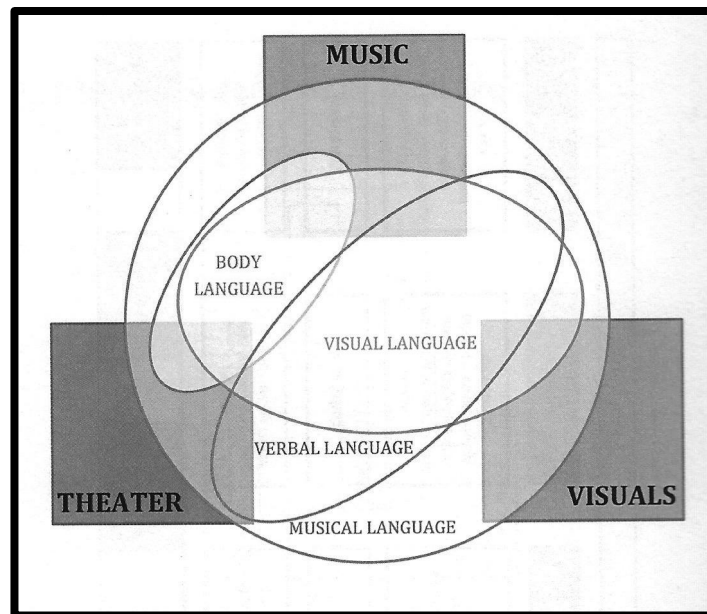


Figura 2. Esquema de intersecção das três formas de arte e quatro linguagens proposto por Hansen (2014, p. 116).

Outro fator crucial na caracterização da *Música-Teatro* é que o cruzamento entre as artes e as linguagens precisa ser estratificado, ou seja, disposto em camadas que resultem na performance final. Não basta, portanto que as três artes e as quatro linguagens estejam apenas presentes na performance; precisam ser posicionadas intencionalmente umas sobre as outras nas três formas de artes desempenhando seus papéis de forma equânime. HANSEN (2014, p. 117) aponta a descrição de Música-Teatro, como sendo “a resultante e não as formas de arte contidas na construção”, através da figura 3, a seguir.

MÚSICA	Linguagem musical na música
	Linguagem verbal na música
	Linguagem corporal na música
	Linguagem visual na música
TEATRO	Linguagem musical no teatro
	Linguagem verbal no teatro
	Linguagem corporal no teatro
	Linguagem visual no teatro
VISUAL	Linguagem musical nas artes visuais
	Linguagem verbal nas artes visuais
	Linguagem corporal nas artes visuais
	Linguagem visual nas artes visuais

Figura 3. Adaptação de esquema das quatro camadas proposto por Hansen (2014, p. 117).

A fim de extinguir possíveis dúvidas a respeito de como utilizar o esquema transversal, é possível fazer uma verificação dos conceitos e recursos utilizados na interpretação de qualquer obra, a fim de se obter uma classificação terminológica precisa, a partir de quatro perguntas. Hansen as propõe com o objetivo de obter respostas que dependerão do grau de consciência e intenção que os compositores ou intérpretes empregarão na partitura e na performance.

A questão de que se algo torna-se *Música-Teatro* ou se permanece como arte visual ou falada pode ser respondida pela aplicação de diversas perguntas: 1. é uma performance? 2. É uma construção em camadas? 3. Há liberdade de interpretação pelo público? 4. Podem no mínimo duas das quatro linguagens – linguagem musical, linguagem verbal, linguagem corporal e linguagem visual – serem encontradas? (HANSEN, 2014, p. 94)

Outro fator importante para o entendimento do termo é a relação das performances com a plateia. Mais importante do que a questão dela ser ativa ou passiva, é o fato de que essas performances devem ser pensadas como criadoras de uma atmosfera específica. Como será discutido mais adiante, mesmo que as reações e sensações possam não ser de fato controladas, é possível sugerir uma determinada experiência que surgirá de uma percepção livre a respeito das camadas das linguagens que estruturam e perpassam os componentes artísticos, visual e sonoramente, de uma performance da *Música-Teatro*.

2.2.3 O instrumento e o instrumentista na Música-Teatro

É preciso que haja um certo cuidado e um critério definido para entender a posição singular do instrumentista e do instrumento dentro da atmosfera da *Música-Teatro*. Quando esses dois elementos são discutidos, trata-se fundamentalmente de dois elementos que fazem parte da linguagem musical. Logo, o sucesso musical da performance depende diretamente das escolhas que serão feitas a respeito do instrumento, da maneira de tocá-lo e do próprio repertório, pois isso influenciará diretamente o ambiente que será criado.

Instrumentistas e instrumentos estão ligados de forma íntima às tradições da música ocidental que foram construídas ao longo de vários séculos. A maneira como um músico aparece ao lado do seu instrumento influencia diretamente a percepção da plateia a respeito daquele momento. Por isso é imprescindível que o intérprete esteja consciente do fato de que antes mesmo de ele tocar a primeira nota, muito sobre a sua performance poderá ser percebido.

Parte importante de uma performance musical é considerada neste trabalho, portanto, como sendo a soma da figura do músico instrumentista com a figura do seu instrumento, o que denota automaticamente também um aspecto teatral e visual. Ou seja, dependendo do tamanho e do tipo de instrumento, da postura e do figurino do instrumentista e da atmosfera criada no palco, a plateia poderá ser levada a supor uma determinada performance.

Neste sentido, uma concepção pré-definida e conservadora sobre aquilo que é um instrumento musical, e de como ele pode ser utilizado, dificultará consideravelmente a percepção da plateia numa apresentação de *Música-Teatro*. Ora, assim que o instrumentista aparece no palco, ele emite uma série de signos e mensagens que serão decodificados pelo público. Na medida em que o teor dessa emissão conduzir a atenção da plateia para padrões interpretativos convencionais, por exemplo, o foco poderá, inevitavelmente, recair somente a expectativa de uma performance musical tradicional e não sobre uma performance completa de *Música-Teatro*.

Cabe, portanto, ao instrumentista deixar claro sua intenção quanto a qual tipo de evento ele estará submetendo sua plateia. Se for uma performance de *Música-Teatro*, a seguinte combinação de elementos será necessária: instrumentista + palco + partitura + outras formas de arte + instrumento musical + elementos visuais.

Na performance da *Música-Teatro* contudo, normalmente o interesse principal não é a performance musical real, mas em vez disso o produto puro do fazer musical: a música e suas metáforas. Portanto, pode não ser desejável evocar a impressão de uma performance musical tradicional.⁴⁶ (HANSEN, 2014, p. 47, tradução nossa)

HANSEN (2014, p. 48) formula algumas questões, no contexto instrumentista-instrumento, das quais o sucesso de uma performance de *Música-Teatro* depende. Entretanto as respostas e a discussão proveniente delas será realizada no capítulo 2, que tratará diretamente da relação do percussionista e do uso da voz e da fala em obras de *Música-Teatro*.

Pode o *ser humano* e o *instrumento musical* serem trocados de posição, com o intuito de deixar o instrumento tornar-se o protagonista e o ser humano parte dos elementos visuais da performance?

Pode outra imagem ser evocada além daquela primeira imagem de músicos?

É possível que o público perceba o instrumento musical e o ser humano como sendo pessoa + objeto em vez de músico + instrumento ainda que eles criem a música juntos?

É possível deixar que a audiência esqueça os músicos e perceba nada mais do que uma comunicação pessoal ou de um objeto?⁴⁷ (HANSEN, 2014, p. 48, tradução nossa)

⁴⁶ *In a Music Theater performance though, normally the main interest is not the actual music performance but rather the pure product of music making: the music and its metaphors. Therefore, it might not be desirable to evoke the impression of a traditional music performance.*

⁴⁷ *Can human being and musical instrument be interchanged in the equation, in order to let the instrument become the protagonist and the human being become part of the elements of the performance?*

Can another image be evoked than just the primary image of music makers?

Is it possible for the audience to perceive the musical instrument and the human being as person + object rather than musician + instrument even though they create music together?

Is it possible to let the audience forget about the music makers and perceive nothing more than a communicating person or object?

2.2.4 Música, Teatro e Visual

2.2.4.1 Música

A partir da definição apontada por HANSEN em que a *Música-Teatro* depende da combinação de três formas de arte: musical, teatral e visual, o estudo do objeto por nós proposto fica conseqüentemente mais claro. No entanto é imprescindível que fique estabelecido quais serão as definições de música, teatro e artes visuais que serão utilizadas neste trabalho.

Música será compreendida como um fenômeno sonoro ou não-sonoro que ultrapassa os paradigmas normativos daquilo que se convencionou chamar de música, ao longo da tradição musical ocidental. Não há, para os fins desta pesquisa e para a definição do termo *Música-Teatro*, a menor intenção em acatar uma definição de música como sendo uma simples organização de ritmos, melodias e timbres; tão pouco o leitor encontrará neste texto uma preocupação excessiva com qualquer modelo que se suponha hermético.⁴⁸

Apontamos o pensamento de John Cage como norte que estabelece o recorte daquilo que será considerado música nesta pesquisa. HANSEN (2014, p. 29) trata desta questão de forma simples e direta ao citá-lo como alguém que desempenhou um papel fundamental na construção de um pensamento a respeito do som, dentro do universo musical, que ultrapassava os conceitos de “som e não-som”. Porém, ela também ressalta que o ouvinte deve estar aberto a esse tipo de experiência.

Música é o sumo da presença e da ausência do som, do audível e do inaudível. Qualquer som ou não-som pode ser experimentado como música, tanto quanto o ouvinte for, em termos de sonoridades, mente aberta para esse ambiente.

John Cage desempenhou uma função de liderança na emancipação do som. Ele foi um dos maiores defensores que nos ensinou a ouvir o ruído em detalhes e especialmente o silêncio. De acordo com ele não é necessário, e nem desejável, apegar-se ao sentido do som. Um som pode ser apenas aquilo que ele é.⁴⁹ (HANSEN, 2014, p. 29, tradução nossa)

⁴⁸ A ideia de um sistema hermético pode ser facilmente encontrada em partituras convencionais de música, as quais pretendem definir, a priori, toda a organização do material musical.

⁴⁹ *Music is the sum of the presence and absence of sound, the audible and the inaudible. Any sound or non-sound can be experienced as music, as long as the listener is, in terms of sonorities, open-minded to its environment.*

A arte musical, compreendida como um dos três pilares, do conceito de *Música-Teatro*, é entendida, portanto, como algo bastante flexível e abrangente. Ela não nega as estruturas convencionais de qualquer partitura que faça parte de uma performance, da práxis e da pedagogia musical tradicional. Porém, ela indica um caminho livre para outras ideias, que podem ser experimentais e/ou inovadoras.

Isso se reflete nas diversas partituras que podem ser classificadas como *Música-Teatro*. Para que o instrumentista possa, por exemplo, realizar movimentos precisos e sincronizados com a voz, ou com uma projeção, ou simplesmente para produzir uma determinada articulação musical, compositores têm se aprimorado em desenvolver representações gráficas com características específicas para cada composição. Por vezes, apenas o entendimento e a execução desses novos signos já são suficientes para que o aspecto teatral e visual esteja presente na obra. Ou seja, a própria partitura desempenha um papel organizador do material musical e sugere, com um grau significativo de abertura, parte do desempenho teatral e visual, como ilustra a figura 4, abaixo:

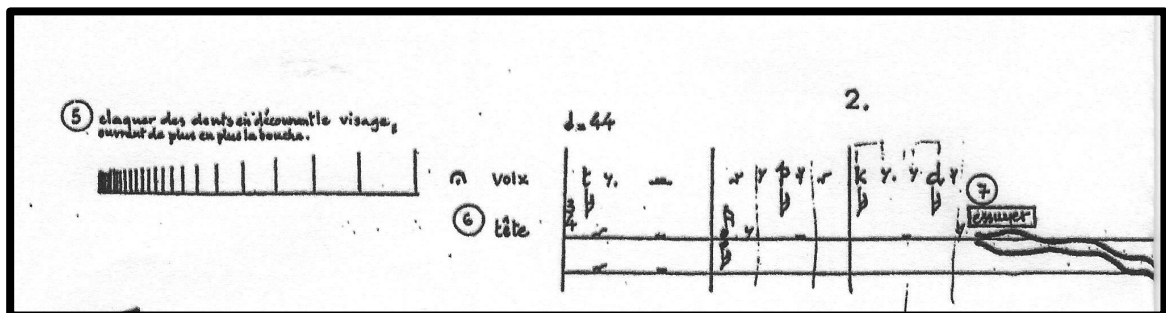


Figura 4. Trecho de *Corporel* (1985), de Vinko Globokar: a série de traços descontínuos, na seção 5, representa um bater de dentes em desacelerando; o n. 6 descreve a área percutida (*tête* – cabeça) e a curva descendente realizada pelas mãos em direção ao peito.

2.2.4.2 Teatro

O Teatro, outro componente artístico da *Música-Teatro*, será entendido, neste trabalho, como uma arte tão livre quanto pode ser a música. Preliminar e resumidamente, pode-se dizer que a arte teatral não é alguma coisa que demanda

John Cage played a leading role in the emancipation of sound. He was one of the major advocates that taught us to listen to noise in details and especially to silence. According to him it is not necessary, and even not desirable, to attach meaning to sound. A sound can just be what it is.

grandes necessidades para acontecer. Para o diretor polonês Jerzy Grotowski, figura proeminente do teatro no século XX, “o ator é um homem que trabalha em público com seu corpo, oferecendo-o publicamente” (1971, p. 18). Ele defende a existência de um “teatro pobre”, baseado na simplicidade da produção e da performance.

Pela eliminação gradual de tudo que se mostrou supérfluo, percebemos que o teatro pode existir sem maquilagem, sem figurino especial e sem cenografia, sem um espaço isolado para representação (palco), sem efeitos sonoros e luminosos etc. Só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador, de comunhão receptiva, direta, viva. (GROTOWSKI, 1971, p.5)

Neste sentido, há uma abertura imensa para que os fenômenos relacionados aos aspectos teatrais possam ser explorados, justamente pelo fato de que basta haver um espaço, um ator e uma pessoa assistindo ao que essa pessoa estiver fazendo para a que a comunicação se estabeleça. Como num *espaço vazio*, termo apontado por Peter Brook em seu livro, **The Empty Space**:

Eu posso pegar qualquer espaço vazio e chamá-lo de um palco nu. Um homem que atravessa esse espaço vazio, enquanto outra pessoa o está assistindo, é tudo que é preciso para um ato de teatro ser deflagrado. (BROOK, 1996 apud HANSEN, 2014, p. 31, tradução nossa)

O aspecto teatral na *Música-Teatro* lida com as questões relacionadas ao espaço criado pelo compositor e, principalmente, pelo intérprete. Como um aspecto visual em si mesmo, esse espaço pode ser entendido – em consonância com a relação de tensão e relaxamento que o som e o silêncio empregam na música – como um espaço modulado pela presença e ausência do protagonista, que pode ser o próprio instrumentista, o instrumento, o cenário, o texto, a poesia, as máscaras, a dança, ou qualquer elemento que se encaixe dentro das linguagens corporal, visual e verbal.

No esquema proposto por HANSEN (2014, p 115) o componente teatral está dividido em “drama, mímica, teatro físico, máscaras/ puppets, teatro, dança, literatura e poesia” e o oposto a ele é o palco vazio. O performer deve atuar como “ator, dançarino, titereiro, declamador e mímico”.

Sendo assim, podemos apontar *Música-Teatro* como sendo a combinação da música, expressa pela linguagem musical, com o teatro, expresso pelas linguagens

corporal, visual e verbal. No entanto, devido ao fato de que todos esses parâmetros podem ser bastante flexíveis, é indispensável também um entendimento sobre os aspectos relacionados às artes visuais.

2.2.4.3 Visual - artes visuais

A música, em primeira instância, tratada apenas como fenômeno acústico, pode ser desconsiderada como uma arte que possui elementos da linguagem visual. As disputadas audições de orquestra pelo mundo, podem provar esse fenômeno no momento em que as bancas examinadoras optam por ouvir os candidatos de forma oculta, utilizando um pano ou um biombo, por exemplo.

Num segundo momento, esse mesmo ambiente criado para avaliar músicos e sua excelência técnica também pode propiciar um *round* sem o biombo. Pode-se notar aí o surgimento do aspecto visual dentro do aspecto musical, conferindo a ele, igualmente, um aspecto teatral. Mas isso não é *Música-Teatro*, pois não existe a intenção prévia e consciente de um compositor ou um intérprete de construir o espaço e as camadas compostas pelas linguagens musical, teatral, verbal e visual.

O componente visual na *Música-Teatro* é representado pelas linguagens visuais que compõem uma performance: pintura, instalações, escultura, filmes, fotografia, projeções, design, iluminação, figurino, cenografia e gesto. Desta forma, um novo termo *guarda-chuva* coloca-se diante do estudo da performance, pois cada uma desses elementos visuais tem suas peculiaridades e se relacionam com as artes musical e teatral de forma particular.

Uma definição prévia de artes visuais pode apontar para tudo aquilo que é criado, analisado e percebido pelo olhar de forma criativa. Porém, dentro do espaço da *Música-Teatro*, essa expressão artística segue o mesmo padrão das artes musical e teatral e é definida como a “tensão causada pela ausência e presença do reflexo da luz no espaço teatral.” (HANSEN, 2014, p. 32)

O aspecto mais importante que as artes visuais apontam, neste contexto, é o de não apenas definir e criar um espaço físico na performance, mas o de, sobretudo, criar um espaço imaginário em que o público possa entrar. O design e as projeções em vídeo são linguagens que têm um poder especial de fazer essa modulação sutil acontecer.

É bastante plausível afirmar que as linguagens provenientes das três formas de arte citadas acima possam transitar uma em direção à outra e adquirir aspectos de mais de uma delas. Por exemplo, um palco totalmente escuro não é um palco sem iluminação, é um palco cuja iluminação foi retirada com determinados propósitos, o que pode ser entendido como parte da cena teatral ou como parte do visual. Outro exemplo é o de uma interpretação musical baseada no silêncio: a presença do artista segurando seu instrumento sem tocar nada, pode ser apenas a indicação de pausas na partitura, como pode ser também uma instrução do compositor para, digamos, encarar o público. Ou seja, uma mesma ação indicará conteúdos de mais de uma arte com suas respectivas linguagens, e saber acomodá-las em camadas de igual importância na performance é o que torna música e teatro, Música-Teatro.

A figura 5, abaixo, demonstra, a partir de um esquema resumido, a estrutura da Música-Teatro. Vale à pena notar que as quatro linguagens, posicionadas abaixo, representam a forma como as artes e seus meios irão transitar dentro de uma performance.

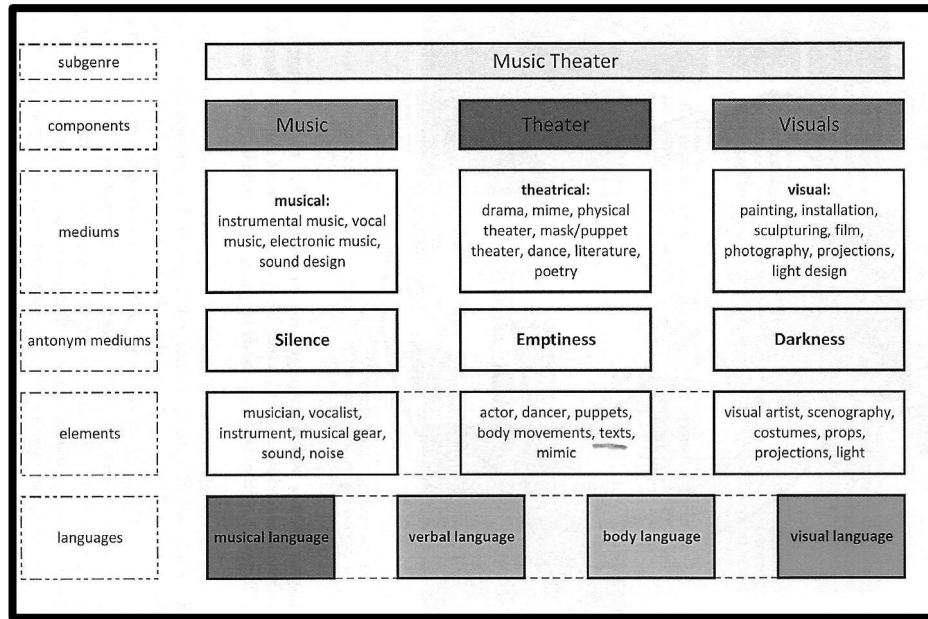


Figura 5. Estrutura da Música-Teatro resumida (HANSEN, 2014, p. 115)

2.2.5 As quatro linguagens

HANSEN (2014, p. 37) aponta uma grande intercomunicação entre as três componentes na Música-Teatro – música, teatro e artes visuais. Segundo ela, “naturalmente há música no teatro e nas artes visuais, teatro nas artes visuais e na música e artes visuais na música e no teatro”. Essa abordagem confere o tom heterogêneo que caracteriza essas performances. Contudo, o intérprete deve estar atento a cada uma das linguagens utilizadas em cada uma das artes, criando as camadas e dando a elas igual importância.

As camadas serão estruturadas pelas quatro linguagens presentes nas formas de arte descritas. São elas as linguagens musical, corporal, verbal e visual. Novamente, se forem analisadas como fenômenos transdisciplinares, tomarão lugar de mais de uma forma de expressão artística. Ora, a música (no contexto deste trabalho) será construída, a princípio, a partir da linguagem musical, mas também será influenciada pelas linguagens corporal e visual. O teatro, eminentemente composto pelas linguagens verbal e corporal (portanto visual, indiretamente) poderá valer-se da linguagem musical como um recurso interpretativo. E, por último, as artes visuais, que são construídas pela linguagem visual, poderão ser influenciadas pelas linguagens corporal e musical e, em alguns casos, tornar-se a própria

música⁵⁰.

SALZMAN E DÉSI (2008, p. 13) tratam das quatro linguagens apontando uma relação interseccional entre elas, onde cada uma pode transitar pela outra e influenciar o resultado final da performance, em um sistema organizado de comunicação.

Música-Teatro pode ser considerada como a confluência ou a soma das quatro expressões semelhantes às linguagens: linguagem verbal ou falada (a história, o libreto), movimento físico ou linguagem corporal (gesto, dança), imagens ou linguagem visual (decoração ou design), e som ou linguagem musical (altura e ritmo; voz e instrumento). A palavra linguagem é usada aqui no sentido geral como um sistema de comunicações organizado. (SALZMAN e DÉSI, 2008, p. 13, tradução nossa)

Embora, SALZMAN e DÉSI não considerem as quatro camadas, como HANSEN (2014) o faz, é importante notar como as quatro linguagens são reconhecidas como os parâmetros que definirão o tipo da performance de Música-Teatro que acontecerá. A disposição delas nas quatro camadas é um organizador formal, e ao mesmo tempo sutil, da forma como elas acontecerão.

2.2.6 As camadas na Música-Teatro

Diferentemente da ópera, da música cênica e de outras expressões artísticas que estejam inseridas nos âmbitos musical e teatral, a *Música-Teatro* não conta com a prevalência da música sobre os outros dois componentes, embora possa parecer num primeiro momento. Pelo contrário, as três artes e as quatro linguagens formam doze camadas independentes, que se fundem gerando uma *resultante* na performance. Há, desta forma, uma noção de heterogeneidade das artes para o artista, mas que deve ser percebida como homogeneidade pela plateia.

Como consequência disso, uma performance híbrida deve ser notada e absorvida pelo público. A manifestação das linguagens pode parar e recomeçar diversas vezes, mas na intenção do performer, deverá estar presente desde o começo. Hansen (2016) afirma que “as camadas são fenômenos que acontecem

⁵⁰ Considerando a projeção de uma sombra de alguém que toca um instrumento, mas não produz som (mimicamente apenas), o aspecto visual passa a ser o próprio aspecto musical.

porque, enquanto são construídos, a performance é notada de diversas formas.⁵¹

Cada uma das camadas é adicionada como uma ‘entidade’ com existência intrínseca e o resultado deve aparecer como sendo uma coisa só. HANSEN (2014, p. 98) compara as camadas às vozes de uma fuga polifônica, em que “cada voz é uma melodia completa em si mesma. Cada voz serviria como uma melodia principal de uma composição homofônica e gira em torno de *Sujeito* principal”.

Neste paralelo, contudo, ressalta-se que apesar de na fuga o compositor pensar no *Sujeito*, *Resposta*, *Contrassujeito* e no *Contraponto* dentro de regras específicas e pré-estabelecidas, fornecendo a cada um deles uma função determinada, na *Música-Teatro*, isso não acontece, pois todos os componentes e linguagens são *Sujeito*, e caberá ao público dividi-los nas quatro camadas, como as quatro vozes da fuga, ainda que deva percebê-las como uma só. Portanto, há um intercambiamento de percepções sobre o aspecto horizontal da performance, (ou seja, daquilo que poderia ser notado como sendo uma única camada, ou única voz), pelo aspecto vertical, representada pela sobreposição equilibrada entre as linguagens, fator que causará à percepção da plateia uma experiência impactante e duradoura.

Música, teatro e artes visuais e suas camadas distribuídas pelas quatro linguagens são como vozes independentes também. Num contexto homofônico, elas poderiam ter o foco principal e seriam apoiadas por todos os outros aspectos da situação. Em Música-Teatro, entretanto, elas são igualmente importantes e todos giram em torno de um *Sujeito* principal ou ideia paralela, como camadas de vozes. Elas se aproximam do *Sujeito* a partir de diferentes pontos de vista, e lançam luz sobre o assunto a partir de muitos ângulos diferentes.⁵² (HANSEN, 2014, p. 98)

A *Música-Teatro* deve ser entendida como uma expressão artística composta por três formas de arte, distribuídas em quatro linguagens e organizadas em doze camadas que têm a mesma importância na performance. É uma construção

⁵¹ The layers are a phenomenon that happens because, while constructing it, you look at your performance in many different ways. (e-mail de HANSEN recebido em 19/04/2016)

⁵² *Music, theater and visuals - with their layers of musical, verbal, body and visual language are independent voices too. In a homophonic context, they could have the main focus and be supported by all other aspects of the situation. In Music Theater however, as in a fugue, they are equally important and all turn around one main Subject, or idea as parallel, layered voices. They approach one Subject from different points of view - a contrast of keys - and shed light onto the subject from many different angles.*

heterogênea do ponto de vista do intérprete, como alerta HANSEN (2016), mas homogênea e intercambiante, do ponto de vista da plateia.

Se você constrói sua performance de uma forma em que você tentar implementar sua interpretação separadamente dentro de cada forma de arte sem tentar fazer conexões imediatas, e se você checar se todas as linguagens são coerentes como sua interpretação em cada forma de arte, então as camadas apenas acontecem.⁵³ (HANSEN, 2016, por e-mail recebido em 19/04/2016)

2.2.7 ?Corporel, To the Earth e URSONATE, como Música-Teatro

?Corporel, To The Earth e URSONATE, as três obras escolhidas para o desenvolvimento e aplicação do MVP são, ou podem tornar-se obras de Música-Teatro. Elas possuem características que as encaixam na definição discutida anteriormente. Porém é de suma importância que tais características sejam reconhecidas para que, além de justificar a escolha do objeto de estudo dentro da *Música-Teatro*, sejam construídas performances de forma compatível à estruturação do termo.

Tomando por base o paradigma teórico proposto por HANSEN (2014, p. 94), abordaremos cada uma das três obras escolhidas a partir das perguntas, que segundo a autora, servem como uma suficiente verificação do status das obras.

A questão de que se algo se torna Música-Teatro ou se permanece como arte visual ou falada pode ser respondida pela aplicação de diversas perguntas: 1. é uma performance? 2. É uma construção em camadas? 3. Há liberdade de interpretação pelo público? 4. Podem no mínimo duas das quatro linguagens – linguagem musical, linguagem verbal, linguagem corporal e linguagem visual – ser encontradas? (HANSEN, 2014, p. 94)

⁵³ *If you construct your performance in a way where you try to implement your interpretation separately into each art form without trying to make immediate connections, and if you check if all the languages are coherent with your interpretation in each art form, then the layers just happen.*

2.2.7.1 ?Corporel

?Corporel, para um percussionista e seu corpo, é uma obra composta em 1985, pelo francês Vinko Globokar. *Seu corpo* indica inclusive o uso da voz, de uma forma pouco convencional – ruídos, gemidos e emissões surdas. Apesar de ter se tornado um *standard* do repertório dos percussionistas, não foi encontrada, na revisão bibliográfica deste trabalho, uma análise feita a partir dos referenciais propostos nesta pesquisa. Contudo, das três obras escolhidas é a que mais facilmente se encaixa no modelo proposto por HANSEN (2014).

Definitivamente, **?Corporel** é uma performance. Mais do que apenas música, a obra contém instruções claras que criam um ambiente contextualizando isso. Em duas páginas de instruções, Globokar deixa indicações bastante precisas de como o ambiente deve ser construído. Já a roupa, a posição inicial do percussionista, a luz e a sonorização estão descritas assim, na página 4: “com calça de linho, peito descoberto, descalço. Sentado no chão, encarando a plateia. Palco iluminado. Amplificação”. (GLOBOKAR, 1985, p.2 – Figura 6 e 6a - em destaque, abaixo)

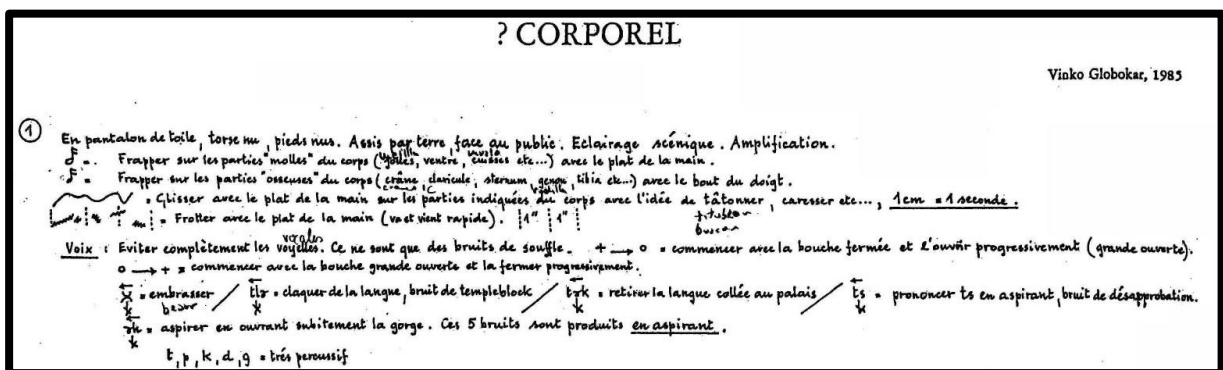


Figura 6. Na seção 1, Globokar descreve alguns dos aspectos visuais e teatrais que ele espera na performance: calça de linho, peito nu, descalço. Sentado no chão, encarando a plateia. Palco iluminado. Amplificação.

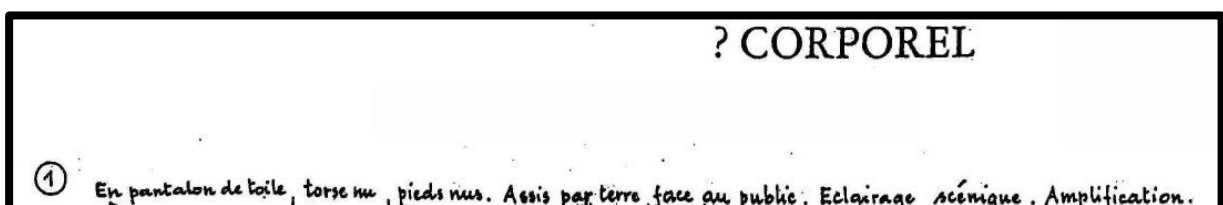


Figura 6a. Em destaque, a seção 1, de ?Corporel, em que estão as instruções que estruturam a linguagem visual da performance.

Em um artigo publicado na revista *Percussive Notes*⁵⁴, em 1992, o próprio compositor fornece subsídios que indicam sua intenção de trabalhar com camadas de linguagens a serem exploradas pelo performer, na criação do ambiente e na própria execução musical, teatral e visual da peça, tornando-a uma performance de *Música-Teatro*. Além disso, ele deixa claro a sua não deferência por escolhas que pudessem significar algo tradicional na linguagem performática.

Isto é música? É teatro? De frente a um trabalho como esse, o músico torna-se percussionista do seu próprio corpo, capaz de sincronizar seus gestos e sua voz ritmicamente e fazer uso do seu corpo para expressar diferentes situações. Ele deve ser capaz de construir a linguagem mais apropriada para cada nova situação, envolver todo seu corpo na performance e ainda questionar constantemente qualquer hábito ou automatismo auto-refletido. (GLOBOKAR, 1992, p. 81, tradução nossa)

As linguagens musical, corporal, visual e verbal estão presentes e combinadas entre si, criando o efeito que Hansen compara a uma fuga. Na primeira intervenção sonora, as mãos do percussionista cobrem seu rosto e deslizam sobre ele, enquanto o fonema [h] é pronunciado continuamente, e a face vai se deformando pela pressão das mãos, que vão em direção ao topo da cabeça e ao pescoço, resultando em olhos arregalados e dirigidos à plateia. Cada um desses elementos é independente e poderia funcionar sozinho, mas colocados uns sobre os outros tornam-se vozes que verticalmente se igualam às camadas.

A figura 7, abaixo, mostra o percussionista Steven Schick em performance de **?Corporel**. Música, teatro e artes visuais retratadas nas camadas das quatro linguagens - musical, teatral, verbal e visual.

⁵⁴ A Revista *Percussive Notes* é uma publicação especializada em percussão, realizada pela *Percussive Arts Society (PAS)*



Figura 7. Steven Schick em performance de ?Corporel, de Vinko Globokar.

O público, certamente absorvido pela inventividade da performance, pode modular sua percepção e colocá-la tanto mais no aspecto visual, quanto no aspecto teatral ou musical, levado pela condução das linguagens corporal, visual, teatral e musical – o que, surpreendentemente fundem-se numa só. Porém cada um dos espectadores de uma performance de **?Corporel** terá uma impressão particular. Enquanto alguém poderá se impressionar pelo caráter dramático da cena, outra pessoa poderá destacar o caráter musical; outra ainda poderá ter sua atenção deslocada para os aspectos visuais. Entretanto, é bastante factível que essas impressões troquem de lugar durante a performance, por terem sido, as artes e as linguagens, tratadas com o mesmo nível de importância.

2.2.7.2 To the Earth

Escrita em 1985, pelo pianista e compositor norte-americano Frederic Rzewski, **To the Earth** parte de uma proposta bastante simples: música para quatro vasos de barro e a declamação simultânea do hino homérico *Ode à Gaya*⁵⁵ (figura 8, abaixo), que embora tenha uma autoria não comprovada, é designada como sendo do poeta grego, da antiguidade, Homero (século VIII A.C.).

Frederic Rzewski (1985)
Text: Homeric hymn

For Jan Williams

TO THE EARTH
for speaking percussionist

(To be played with knitting needles or light sticks on four clay flower-pots. Other pitches may be used if these are hard to obtain or have a poor sound. Words are spoken more or less together with the music.)

♩ 96-100

Ταίαν
To the Earth. Mothe
Für die Erde, Mutte

Figura 8. Página inicial de *To the Earth*, de Frederic Rzewski.

Inicialmente, a obra parece não se encaixar no contexto da *Música-Teatro*. De fato, a maior parte das interpretações dela não demonstram um cuidado que possa situá-la no escopo da definição abordada neste trabalho. Porém, como HANSEN (2016) destaca, apesar de **To the Earth** ser uma obra inserida fundamentalmente apenas dentro da tradição musical, o fato de combinar música e texto falado (linguagem verbal), faz com ela seja percebida também como uma obra teatral. Além disso, ela também destaca que “os quatro vasos de barro já são um aspecto visual em si mesmos”.

⁵⁵ *Ode a Gaya* é um dos trinta e três poemas que celebram os mitos de diversas divindades gregas, como Afrodite, Apolo e Dionísio e são atribuídos ao poeta Homero (928 A.C), embora a veracidade deste fato não pode ser comprovada até hoje.

O fator necessário e determinante, neste caso, será a abordagem do intérprete para os aspectos das linguagens envolvidas na obra, transformando-a verdadeiramente uma performance músico-teatral. Ou ainda, como ela pode ser entendida a partir das quatro perguntas que verificam se uma obra é ou não da *Música-Teatro*, segundo Hansen: há pelo menos duas das quatro linguagens?

Se as linguagens musical e teatral já estão presentes através do texto musical e da poesia, a resposta é positiva. Além disso, aspectos relacionados às linguagens corporal e visual podem facilmente incrementar a execução da peça, como ilustrado na figura 9, abaixo, tornando-a definitivamente uma performance de *Música-Teatro*.



Figura 9. Paulo Zorzetto em performance de To the Earth, de Frederic Rzewski – linguagem corporal (gesto de levantar o vaso) e visual (vídeo) acrescentadas à partitura.

Por exemplo, se uma iluminação específica, que conecta a atenção da plateia a determinados aspectos do texto for usada, a relação será criada. Se esta mesma iluminação, não tiver relação direta com o texto musical ou com a partitura, mas tiver sido pensada como um elemento de criação da atmosfera, a relação também será criada. E, por fim, elementos como a posição e o ângulo dos vasos, além da posição do próprio performer em relação a eles e ao palco, já denotam sinais suficientemente claros da linguagem visual.

Em **To the Earth** você tem os vasos de flor que já são um aspecto visual em si mesmos. [...] Você precisa ter uma interpretação musical do texto. Você também precisa ser musical com seu corpo. Você precisa estar consciente da linguagem visual do que você toca (porque o que está tocando se torna teatro). Você precisa traduzir a linguagem verbal para a sua música a fim de conectá-las (linguagem verbal na música). Você precisa traduzir a linguagem verbal da sua música a fim de conectá-las, assim como você precisa copiar a linguagem verbal na música. E por estar consciente de que seu corpo é a linguagem visual, você tem o componente visual no teatro⁵⁶. (HANSEN, 2016, e-mail recebido em 30/03/2016, tradução nossa)

Uma análise paralela e concernente ao aspecto vertical da performance, ou seja, das camadas, é fornecida por Bonnie Whiting Smith, percussionista especializada em repertório com voz. Em **To the Earth**, Smith se considera como uma narradora que espera mexer com a imaginação da plateia modulando as linguagens musical, verbal, corporal e visual através das três artes presentes. Mesmo sem apontar a obra de Rzewski como uma obra de *Música-Teatro*, ela analisa os aspectos de forma similar às camadas independentes, mas que funcionam com igual importância no processo resultante que chegará à plateia.

⁵⁶ *In To the Earth you have the flower pots which are already a visual aspect in themselves. In Corporel and URSONATE, the body and/or face are so active that it also creates visuals by nature. I'm also pretty sure that they thought about a similar concept than the one of the languages. In all three, you need to have a musical interpretation for the text. You also need to be musical with your body. You need to be aware of the visual language of your playing (because you're playing becomes theater. You need to translate the verbal language to your music to connect them (verbal language in music) as you need to copy the verbal language in the music. And by being aware of that your body is the visual you have visuals in theater.*

[Em *To the Earth* os] textos musical e vocal andam num movimento paralelo simples um em relação ao outro. A história é essencialmente específica para um performer. Escolhi tocar sentada no chão, e vario meus ataques percussivos no final do peça, usando os dedos em vez de baquetas. Minha narração aponta uma leve separação do texto vocal a partir da notação musical, tornada ainda mais evidente pela minhas escolha de inflexões vocais. [...] Minha versão também utiliza um pouco de texto cantado. [...] Penso que estes elementos funcionam em conjunto para criar uma série de experiências – nossa fábula – para os ouvintes. [...] A performance está relacionada à narrativa, em parte porque há uma clara consciência por parte do performer em relação à plateia⁵⁷. (WHITING SMITH, 2012, p. 7 e p. 8, tradução nossa)

A percepção da plateia pode girar em torno do texto, dos trechos com sons de vasos apenas, ou dos silêncios. A maneira como a voz (linguagem verbal) é utilizada ilustrará bem os aspectos teatrais e musicais também. A disposição dos vasos e a escolha de timbres apontarão o aspecto visual interconectado com o musical. Uma projeção de vídeo também pode modular a forma como o público absorverá todos esses elementos. Enfim, **To the Earth** torna-se uma performance de Música-teatro.

2.2.7.3 URSONATE

URSONATE é um poema dadaísta escrito pelo poeta alemão Kurt Schwitters, entre os anos de 1922 e 1932. Constituída apenas por fonemas derivados do idioma alemão e disposta na forma musical Sonata⁵⁸, a obra, assim como **To the Earth**, pode parecer desconectada do ambiente de uma performance de *Música-Teatro*. No entanto, um olhar atento observará que todos os pontos propostos por Hansen podem ser reconhecidos, definindo **URSONATE** como uma performance músico-teatral.

Antes que sejam respondidas as quatro perguntas propostas por Hansen, que avaliam se uma determinada obra se encaixa ou não no escopo de *Música-*

⁵⁷ *The musical and vocal texts move in simple parallel motion with one another. The story is essentially performer-specific. I chose to perform seated on the ground, and I vary my percussive attacks at the end of the work, using fingers rather than sticks. My telling features a slight separations of the vocal text from the musical notation, made even more apparent by my choice of vocal inflections. [...] My version also utilizes the addition of a bit of sung text. [...] I think that these elements do work together to create a series of experiences - our fabula (sic) - for listeners. [...] The performance is related to storytelling in part because there is a clear awareness on the part of the performer of the surrounding listeners.*

⁵⁸ As características da forma Sonata serão abordadas no capítulo 4, durante a aplicação do Modelo Vocal para Percussionistas, em **URSONATE**.

Teatro, é importante notar que **URSONATE** não tem uma nota musical sequer no corpo do seu texto. Mas, observada com calma, o poema é uma partitura em si mesmo. A figura 10, abaixo, mostra a introdução da obra, onde nota-se que o fonema [o] está grafado em dois tamanhos diferentes, o que pode ser interpretado na performance como uma variação do parâmetro musical de intensidade – a dinâmica.

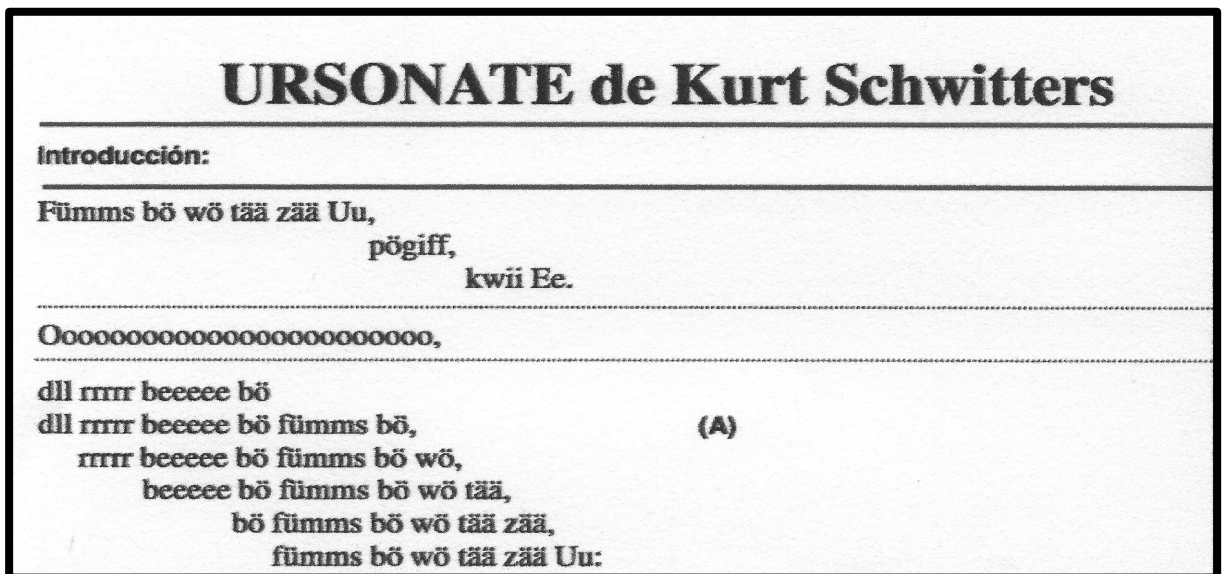


Figura 10. Fonema [o] em duas perspectivas na introdução de **URSONATE**, de Kurt Schwitters, que podem ser tratadas a partir do parâmetro musical de intensidade.

Logo, o que a torna compatível ao ambiente musical é justamente o fato de que ela é trazida para dentro desse ambiente.

Ora, se qualquer texto for lido ou declamado em um ambiente não musical, as chances de que alguém julgue aquele momento como música serão ínfimas. Porém, no exato momento em que um texto ou poema é levado para o ambiente de uma performance musical ou músico-teatral, as chances de que haja uma percepção inversa aumentam consideravelmente.

O poema de Schwitters demonstra inicialmente um apelo bastante claro ao componente visual. Como toda poesia concreta, a forma visual como os fonemas e palavras estão dispostos influencia a interpretação e a performance, correlacionando-se com o componente teatral através da linguagem verbal. E se tomarmos a definição mais ampla de música adotada em Música-Teatro, a qual diz,

de forma resumida, que música é a tensão causada pela ausência e pela presença do som, **USONATE** se encaixa perfeitamente dentro da ideia de performance de *Música-Teatro*.

As linguagens musical e teatral ocorrem praticamente ao mesmo tempo, já que linguagem musical, linguagem verbal e linguagem corporal estão presentes desde o início. Já o componente visual é instalado no momento da performance, mas precisa ser entendido e lembrado como um ponto essencialmente dotado de intencionalidade.

Como mostra a figura 11, abaixo, Steven Schick indica uma das possibilidades que podem ser utilizadas como artes visuais em **URSONATE** (iluminação, figurino, cenário, projeção dos fonemas numa tela) ao ser projetado numa tela atrás de si, e sua imagem é toda decorada com os fonemas do texto de Schwitters, que estão em movimento, tal qual a recitação do poema.



Figura 11. Steven Schick em performance de **URSONATE**, de Kurt Schwitters. Sua imagem, repleta dos fonemas do texto, é projetada numa tela durante a execução da obra.

Schwitters não indica nenhuma sugestão de como **URSONATE** poderia ser trabalhada nos aspectos visuais, e faz algumas poucas indicações quanto às possibilidades teatrais, durante a obra. Por conta disso, é trabalho do intérprete, como apontado por Hansen e discutido anteriormente, fomentar a performance com elementos da *Música-Teatro*, cuidando de cada uma das linguagens, nas três

formas de artes.

O que desafia o performer a criar uma performance de *Música-Teatro* é sua capacidade de estar consciente das escolhas que fará e de como irá dispô-las em camadas. **URSONATE** tem as camadas da linguagem musical e verbal muito próximas, que se aproximam das linguagens corporais e visuais, na mesma medida em que devem ser entendidas como eventos separados, mas que se juntam numa performance resultante.

URSONATE é, das três obras que fazem parte do escopo desta pesquisa, aquela em que o performer precisa estar mais atento aos elementos que compõem as linguagens presentes nas três formas de arte da *Música-Teatro*. E a consciência de como manipular todos esses elementos de forma intencional, já fornece a própria liberdade que a plateia irá desfrutar numa performance estruturada desta forma.

2.2.8 A 'não' Música-Teatro"

Antes do próximo capítulo, é importante esclarecermos e justificarmos a nossa escolha pelo termo *Música-Teatro* e pelas obras relacionadas acima, sob o ponto de vista daquilo que não é *Música-Teatro*. Para isso, pode-se, de forma geral, fazer as mesmas quatro perguntas sugeridas por Hansen, anteriormente. Contudo, as respostas deverão ser negativas.

Numa ópera, por exemplo, a música está em primeiro plano. O teatro e as artes visuais estão lá a serviço da música. A atenção do público é dirigida para e pelos eventos musicais. Quando a frase “*Oh, my God*” é cantada pelo solista, por exemplo, e a orquestra toca o motivo correspondente acompanhada pelo coro, a ideia de camadas independentes e de igual importância se desfaz.

O que acontece é um acúmulo de eventos não consciente das três artes e das quatro linguagens que, por isso mesmo, não expressam os conceitos da *Música-Teatro*, pois precisariam expressar algo diferente entre si, mas concomitantes na performance.

Concertos musicais tradicionais afastam-se mais ainda da definição adotada, neste trabalho, de *Música-Teatro*. Se for analisada a apresentação de uma orquestra, é notável que embora o ambiente seja criado para uma determinada

performance, ele fica subordinado à execução musical.

Mesmo que algumas salas de concerto detenham uma certa aura e consigam manter-se como um lugar 'sacralizado' separado da música, por exemplo, as linguagens visual, corporal e teatral não estão presentes de forma consciente e intencional, adicionando elementos músico-teatrais. Ou seja, não há, assim como na ópera, a possibilidade de que a plateia se envolva de forma livre e frua os aspectos que poderiam (mas não foram) pensados conscientemente.

Pode-se seguir o mesmo raciocínio para um quarteto de cordas, um dueto de piano e clarinete, marimba e violino etc. Quanto mais tradicional for o contexto analisado – o que inclui o ambiente, os instrumentos, os instrumentistas e as linguagens – mais provavelmente longe de uma performance de *Música-Teatro* as obras estarão.

Vale ressaltar que embora possa haver repertório de *Música-Teatro* para outros instrumentos que não sejam a percussão, esta pesquisa não irá abordá-los, pois está subentendido que o estudo, aprofundamento e análise sobre o escopo deste trabalho – percussão e voz – é suficiente para justificar a escolha do objeto de estudo.

A figura do percussionista surge, assim, como sendo central neste processo. Ele (o percussionista) tem sido frequentemente convidado a tocar instrumentos que não são considerados instrumentos musicais, por exemplo. Devido ao fato de o universo percussivo ser um universo com uma literatura ainda bastante jovem no contexto da música ocidental, percussionistas têm desenvolvido habilidades incomuns na interpretação de partituras tradicionais do seu repertório.

3 A PERCUSSÃO, O PERCUSSIONISTA, A VOZ E A FALA

3.1 A percussão

A arte de percutir tem sido considerada uma das mais antigas atividades da humanidade. Desde os primórdios da civilização, produzir sons a partir do ataque de uma superfície contra outra, mostrou-se como um método efetivo de transmissão de conhecimentos, tradições, sabedoria ancestral e norteou muitos dos rituais religiosos, séculos adentro. Instrumentos específicos foram construídos para cada um desses fins e a figura da pessoa que se habilitava para tocar tais instrumentos também foi, pouco a pouco, sendo moldada.

STASI (1998, passim) aponta um certo nível de tensão nos estudos que dão conta das origens da percussão e do ritmo. Ele afirma que há uma certa “ambiguidade entre fatos e imaginação que afetam a forma com que a percussão é vista”, pois se por um lado ela é considerada como um dos “primeiros atos da humanidade”, por outro não se pode relegar a veracidade de uma informação como essa a “teorias sobre um passado muito vagas, remotas e inacessíveis.” Tal situação permite, segundo ele, que “usemos nossa imaginação com o objetivo de definir as origens da música.”

Pesquisadores e escritores têm tomado um ponto de vista predominante, como pontua STASI (1998, p. 45), que parte da ideia de que os instrumentos de percussão e o ritmo possuem forte ligação com os elementos da natureza, “imitando seus sons e movimentos assim como os que são produzidos em ações diárias, como raspar ou bater”. Mas ainda que não se possa chegar a um veredito final a respeito da credibilidade dessas informações é bastante factível que se aceite essa relação como algo suficientemente satisfatório, para os objetivos desta pesquisa.

Esta ideia de percussão como primitiva é enfatizada pelo fato de que, por

suas qualidades específicas (i.e. timbre e práticas performáticas), percussão se assemelha aos sons da natureza, bem como os sons e movimentos como os que são produzidos em ações diárias como raspar e bater. Um exemplo de relação como essas seriam os raspadores⁵⁹ utilizados como ferramentas na Idade da Pedra⁶⁰. Eles se referem a movimentos específicos que são um subproduto das ações do primeiro hominídeo. Desta forma, os raspadores são associados com os estágios mais 'primitivos' do desenvolvimento da humanidade⁶¹. (STASI, 1998, p. 45)

Realizando um paralelo à visão fornecida por Stasi, uma definição atual e realizada fora do escopo da música, dá conta do termo percussão como sendo algo que transcende o ambiente musical e atinge outras áreas do conhecimento humano, como a medicina, a engenharia e até mesmo a enologia⁶².

PERCUSSÃO per-cus-são **Sf** [Ab] **1** Batida forte; pancada; golpe: *Leopoldo aprender a avaliar, pela percussão, a quantidade de vinho de uma barrica.* **2** exame clínico que consiste em aplicar pequenos golpes a uma área com o fim de produzir sons e instruir o diagnóstico: *A palpação e a percussão auxiliam a verificação de enfisemas subcutâneos.* **3** na engenharia de construção batida com golpes de martelo em tubos de revestimento: *Durante a execução da sondagem à percussão são efetuadas observações no nível d'água.* **4** produção de vibração em instrumento musical, pelo toque com baquetas; batida: O seu ritmo de acompanhamento era o de percussão dos batuques dos negros escravos. [Co] **5** instrumento ou conjunto de instrumentos que produzem som quando percutidos. (BORBA, 2004, p. 1056)

Para os fins deste trabalho, que tem como objeto de estudo a voz dentro da

⁵⁹ STASI (2011, P. 19) define os raspadores citando o reco-reco. Segundo ele, “o reco-reco é o nome genérico que, no Brasil, é dado aos instrumentos musicais de percussão cuja principal característica é possuir uma superfície com altos e baixos relevos (normalmente uma sequência de dentes). Essa superfície é raspada com diferentes objetos. Em várias localidades ele tem nomes específicos, não reconhecidos nacionalmente: ganzá, ganzal, querequexé, cracaxá, reque, baje, casaco, casasa etc”.

⁶⁰ Também, segundo Stasi (2011, p. 19), “os reco recos estão entre os mais antigos instrumentos fabricados pelo homem (Idade da Pedra/Paleolítico: cerca de 15 mil anos atrás), tendo sido usado em todos os continentes, em diferentes épocas e culturas”.

⁶¹ *This idea as primal is emphasized by the fact that, for the specific qualities (e.g. timbre and performance practices), percussion resembles natural sounds, as well as sounds and movements produces in everyday actions such as scraping and striking. An example of such a relationship would be scrapers used as tools in the Stone Age. They refer to specific movements, and forms of objects that are a by-product of the actions of the first hominid. In this way, scrapers are associated with the mote 'primitive' stages in the development of humankind.*

⁶² **ENOLOGIA Sf** conjunto de conhecimentos relacionados com o vinho.

Música-Teatro⁶³, não será negada nenhuma das proposições apresentadas anteriormente. Ora, ainda que a primeira delas indique o surgimento dos instrumentos de percussão a partir da imitação dos sons da natureza pelo Homem, num tempo remoto e não-documentado, e a outra de que o termo “percussão” tem sido usado em diversas áreas não-musicais, pode-se afirmar que ambas dão conta de uma ação a partir do encontro de duas superfícies que produzem um determinado som, ainda que ele não seja analisado ou transcrito para uma partitura.

Um dos maiores percussionistas da atualidade, Steven Schick, em *The Percussionist's Art* (2006), discorre sobre esse assunto de forma bastante similar à qual este trabalho se propõe a apresentar. Ele aborda o termo para percussão, em alemão, grafado como *Schlagzeug*, que significa “bater um coisas” (*Schlag*: bater; *Zeug*: coisas), analisando-o muito mais a partir da maneira como a ação de percutir se dá, do que a diversidade de instrumentos e timbres em que ela acontece.

Essa definição encontra ressonância com o pensamento de HANSEN (2014, p. 47), segundo o qual a atuação do instrumentista e do seu instrumento deve resgatar o caráter metafórico que um determinado som pode proporcionar, e que “uma ideia predefinida sobre instrumento musical e músico dificultará que a plateia de Música-Teatro escape de padrões de interpretações convencionais”.

SCHICK (2006, p.5) observa que apesar do *Zeug* (aquilo que se percute) oferecer uma variação enorme de possibilidades, traduzidas em timbres, o *Schlag* (percutir) faz parte de um universo muito mais condensado, com ações básicas comuns a vários instrumentos. Segundo ele, “os instrumentos envolvidos em várias tradições podem ser bastante diferentes uns dos outros”, mas a ação básica utilizada na performance, nas suas mais variadas possibilidades, “mantém-se largamente consistente”.

Partindo de diferentes abordagens entende-se, portanto, que a percussão dentro do universo analisado, nesta pesquisa, está muito mais conectada com o fenômeno sonoro do que com o objeto onde esse fenômeno acontece. E mesmo que algumas ações humanas relativas ao ato de percutir não estejam conectadas

⁶³ A partir deste ponto, o termo **Música-Teatro** será grafado sem o itálico, visto que é um termo que já foi abordado e detalhado no capítulo anterior, e, entende-se, já faz parte deste trabalho de uma forma satisfatoriamente orgânica e natural. A escolha também pretende evitar possíveis confusões com outros termos que serão grafados em itálico, mais adiante.

ao universo musical e percussivo, não se pode negar que um som é, igualmente, produzido e articulado de alguma forma.

Na atividade do percussionista, na Música-Teatro, o intérprete poderá ser confrontado a realizar repertórios com os mais inesperados instrumentos, abordando os aspectos teatral e visual, a partir de parâmetros técnicos (articulações) que fogem, amiúde, do universo percussivo mais tradicional, onde tambores, idiofones e teclados de percussão, dentre outros instrumentos, são uma constante.

Sendo assim, a noção do que é percussão torna-se muito ampla e desafiadora, porque, mesmo não precisando deixar os instrumentos de percussão mais tradicionais de lado, o percussionista aprenderá a produzir som no seu corpo, em vasos de barro, na água, em pedaços de madeira, de metal, no chão e no sistema fonador, com a própria voz.

Esse processo, iniciado nos primórdios da existência humana, com a descoberta da percussão como uma manifestação relacionada aos fenômenos da natureza, reverbera em outras atividades cotidianas e se projeta no universo da Música-Teatro como uma miríade de possibilidades de timbres e sons. É completado, conseqüentemente, pela atividade do percussionista, que torna-se um realizador de sons e eventos sonoros muito mais preocupado com o significado do som do que com o som em si.

No ambiente da Música-Teatro, como já foi citado no capítulo 1, o instrumento de percussão e a conseqüente figura do percussionista podem atingir formas variadas e pouco tradicionais. Contudo, a proposta de STASI (1998) e a definição terminológica não excluem aquilo que, de fato, interessa neste trabalho: a percussão como sendo uma gama de possibilidades vasta o suficiente para não desconsiderar nenhum instrumento ou objeto, superfície ou meio de produção sonora.

3.2 O percussionista

*Entretanto por mais sons que tenhamos à nossa disposição, eu estou normalmente menos interessado no som do que estou interessado no **significado** do som⁶⁴. (SCHICK, 2006, p. 8, tradução nossa)*

A figura do percussionista tem sido alvo de muitos debates e estudos ao longo da história recente da música. Considerado como um músico pertencente a uma tradição, escola e repertório ainda jovens, tem adquirido, assim como neste trabalho, um caráter bastante amplo, que congrega as diferentes visões citadas, anteriormente, e sobre as quais discorreremos um pouco mais agora.

A sua presença nas tradições musicais mais remotas da civilização humana poderia nos dar uma pista da sua importância para o desenvolvimento não só de repertório, mas também de culturas e rituais aos quais que estavam e estão inseridos. Assim, parece bastante razoável afirmar que, devido à relação multimeios⁶⁵ que ele precisa estabelecer na sua atividade diária, seria inevitável que alguma controvérsia surgisse.

No filme *Ensaio de Orquestra*⁶⁶ (1979), do cineasta italiano Federico Fellini (1920 - 1933), a figura do percussionista é tratada de forma jocosa, conferindo-lhe um caráter desorganizado e debochado, como parte do estereótipo que o tem caracterizado, sobretudo naquele universo. Como numa sala de aula, Fellini retrata um dia de ensaio de uma orquestra e mostra a insatisfação dos músicos com o maestro. A orquestra está disposta de forma vertical e não em torno do praticável do regente. Os percussionistas, no fundo, em pé, são como os alunos rebeldes, os mais jovens e cabeludos – um deles inclusive fuma durante o protesto contra o maestro, na sala de ensaio, e parece liderar seus colegas nos momentos mais intensos da rebelião.

⁶⁴ *However many sounds we may have at our disposal, I am normally much less interested in a sound than I am in a significance of a sound.*

⁶⁵ Um percussionista trabalha desde o início da sua formação com muitos instrumentos e técnicas variadas. A habilidade em transitar por entre todos os cenários que serão propostos para ele é, presumivelmente, esperada. Por exemplo, um percussionista de orquestra sinfônica precisa tocar instrumentos de pele, de teclados e idiofones com uma destreza e regularidade minimamente equilibradas.

⁶⁶ O filme pode ser assistido em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AVXJ92VcsbU>>

No universo das orquestras sinfônicas, os percussionistas ainda são vistos, de forma geral, segundo o estereótipo que Fellini descreve. Em muitos casos, são considerados como músicos que não precisam ter uma formação técnica compatível com a de outros instrumentistas. A consequência disso é que tocar bumbo, triângulo, pandeiro e prato a 2, na orquestra, pode ser algo tão surpreendentemente desdenhado que, não raramente, músicos de outros instrumentos são designados para essas funções.

Nos últimos anos, felizmente, percussionistas de orquestra têm apresentado formações que vão muito além do universo orquestral, desenvolvendo habilidades específicas num nível artístico bastante alto. Sobretudo nas grandes orquestras, os naipes de percussão são formados por músicos de alta capacidade que gerenciam carreiras de solistas e músicos de câmara com a mesma proficiência.

Da mesma forma, percussionistas provenientes de tradições musicais populares têm surgido no cenário musical como valiosas surpresas. O domínio técnico e idiomático que eles demonstram sobre uma quantidade grande de instrumentos (pandeiro, reco-reco, surdo, tamborim, cuíca, caixa etc. é uma comprovação de que eles não devem ser considerados músicos menores ou menos expressivos, nem tão pouco ser tratados como *batuqueiros* ou *ritmistas*.

Com igual efeito, a ação do percussionista deve ser entendida como algo que vá além dos conceitos de erudito e popular. Traçando um paralelo com LABRADA (2014. p. 21), que contrapõe o termo *explorações tímbricas* ao termo *técnicas estendidas*, propondo uma ressignificação terminológica para trabalhos cujos gestos articulatórios podem ser considerados não tradicionais, incrementar o repertório técnico e articulatório da atividade do percussionista, descrito no presente trabalho, é, com certeza, mais uma questão de bom senso do que de necessidade.

Ele também aponta que, por mais que algumas técnicas “ampliem o gestual e as sonoridades típicas de um instrumento, elas não passam de uma imigração de contextos”, e que “o transporte de gestos alhures acaba ampliando a visão sobre um instrumento, muitas vezes fixa dentro de seu contexto original”.

A linha tênue proposta por LABRADA (2014), quanto aos aspectos técnicos e de articulação pelos quais o percussionista atua, tornando tudo como parte do universo do intérprete, pode ser considerada como uma linha praticamente invisível para o percussionista na Música-Teatro. Ou seja, absolutamente qualquer objeto pode se tornar percussão em uma determinada performance, e o percussionista deverá desenvolver ferramentas para resolver os problemas técnicos e específicos contidos naquela performance. Tal como descrito no trabalho de LABRADA, o performer deverá realizar *explorações tímbricas* o tempo todo.

Essa habilidade, curiosamente, já tem sido requerida no repertório *standard* das grandes orquestras. Assim como em **Amérique**, de Edgar Varése, para grande orquestra, em que o percussionista toca uma sirene em meio à quase cem músicos, **The Pine of Rome** (1924), de Ottorino Respighi (1879 - 1936), destina ao percussionista a partitura com sons de passarinho, que podem ser realizados utilizando-se um apito de brinquedo. Já em **West Side Story** (1961), de Leonard Bernstein (1918 - 1990), fica a cargo do percussionista o som de apito, que indica a atuação de um policial. Nas obras de Villa-Lobos, frequentemente, os percussionistas devem produzir os sons que representam ruídos da floresta, utilizando instrumentos considerados não-convencionais (apitos, bambus, folhas de zinco). Finalmente, na **Sinfonia 6** (1903 – 1904), Gustav Mahler (1860 - 1911) escreve três notas para serem tocadas numa caixa de madeira, com um grande martelo, representando três golpes do destino e, apesar do fato de que dar uma martelada possa ser algo que não requer grande formação, naquele contexto é também o percussionista quem realiza a ação.

Certamente, há muitos outros exemplos como os citados acima, mas o que interessa, para os objetivos finais desta pesquisa, é notar como o percussionista, mesmo nos ambientes mais tradicionais, é o músico responsável por descobrir como tocar instrumentos musicais que podem não ser considerados instrumentos musicais. Por isso, ele desenvolve um perfil que se assemelha ao perfil requerido para as performances na Música-Teatro, e reforça o caminho traçado por nós até este momento.

WHITING SMITH (2012, p. 2) aponta o percussionista como sendo o músico que esteve sempre ligado a situações inusitadas como essas, e que o processo

solista-musical em que ele precisa usar a voz, ao qual ela dá o nome de *storytelling*⁶⁷, faz parte de uma habilidade do universo da percussão em absorver outras situações que aparentemente poderiam ser consideradas como fora do seu escopo.

Música para um percussionista narrador (ao contrário de música para um violinista narrador, por exemplo) é parcialmente poderosa porque a percussão sempre foi inclusiva em vez de exclusiva. Um percussionista é frequentemente conectado com o seguinte: o elemento distante da tradição musical. É sempre o percussionista a ser chamado para a realização do som de pássaro em Pinheiros de Roma, de RESPIGUI, para tocar a sirene na orquestra, para construir o próximo instrumento fantástico vindo dos objetos do cotidiano. A simplicidade aparente – alguém percutindo algo e falando simultaneamente: uma recriação criativa de tarefas familiares do cotidiano – empresta a essa música força e imediatismo. Percussionistas lidam com a inclusão sonora num nível profissional – encontrando ‘releituras’ audíveis.⁶⁸ (WHITING SMITH, 2012, p. 2)

O percussionista na Música-Teatro precisa ser sobretudo um investigador de sons. Na sua prática diária, deve tratar o universo da percussão como sendo tudo o que pode produzir som, não se prendendo às formas de percutir mais tradicionais apenas: bater, raspar, balançar. E, olhando adiante, realizar aquilo que SCHICK descreve como a harmonização crítica dos radicais da palavra que significam percussão em alemão - *Schlaugzeug*.

⁶⁷ *Storytelling* é a viva descrição de ideias, crenças, experiências pessoais, e lições de vida ou narrativas que evocam poderosas emoções e insights. (SERRAT, 2008, p.1)

⁶⁸ *Speaking percussionist music (as opposed to speaking violinist music, for example) is powerful partially because percussion has always been inclusive rather than exclusive. A percussionist is so often connected to the next thing: the outlying element in the musical tradition. It is always a percussionist called on to cue the birdsong in Respighi's Pines of Rome, to play the siren in the orchestra, to construct the next fantastical instrument out of everyday objects. The surface simplicity—someone striking something and vocalizing simultaneously: a creative re-imagining of seemingly familiar everyday tasks—lends this music strength and immediacy. Percussionists deal with sonic inclusivity on a professional level: finding audible ‘readymades.’*

Se nós ouvirmos não apenas o que o som é, mas aquilo que ele faz, nós começaremos a abordar uma harmonia crítica entre *Schlaug* e *Zeug*, entre as ações da performance e os sons, ou os sons que aquela ação produz. [...] Esta é uma que o performer pode ter certeza: tocar percussão, por todo esse potencial de vigor momentâneo, é destinado a ser algo desenraizado – um drama impreciso sobre percutir coisas dispostas num terreno pantanoso de sonoridade incerta – a menos que esses sons possam ser inseridos através da ação e pensamento, e canalizados como propósito e significado. Então *Schlag* e *Zeug* podem se unir como *Schlaugzeug*.⁶⁹ (SCHICK, 2006, p. 8)

A visão, emprestada por Schick, de um percussionista criativo e não aprisionado pela tradição, apoia frontalmente a ideia que descreve o percussionista na Música-Teatro. Inovador, criativo, subjetivo e aberto a novas informações e possibilidades: essas características delineiam o artista que atua simultaneamente com as artes musical, teatral e artes visuais, a partir das linguagens musical, verbal, corporal e visual.

O presente trabalho também acrescenta uma outra característica a esse percussionista, além das que já foram descritas acima: a habilidade no uso da voz. Isso inclui tanto elementos que estão ligados diretamente à voz, enquanto som emitido pelo sistema fonador, quanto a elementos que a voz explora e que ocasionam a fala, a emissão de ruídos, o canto e qualquer outro fenômeno vocal.

Vista, no presente trabalho, não como algo de fora do universo da percussão, tão pouco como se fosse um objeto do universo do cantor profissional, a voz será colocada no *setting* do percussionista, para ser tratada com as ferramentas que ele tiver à sua disposição⁷⁰. Esses são os pontos que começarão a ser abordados a seguir, e que definirão a voz e sua função, no escopo desta pesquisa.

3.3 A voz a fala

Delimitar um ponto preciso que separe a voz da fala é uma tarefa desafiadora. A voz, objeto de estudo deste trabalho, pode ser entendida como o

⁶⁹ *If we hear not just what a sound is, but what it does, we begin to approach the critical rapport between Schlaug and Zeug, between the action of performance and the sound or sounds that action produces. [...] This is a performer's view to be sure: percussion playing, for all of its potential for momentary vigor, is destined to be rootless – an imprecise drama of hitting things staged on a marshy terrain of uncertain sound – unless those sounds can be embodied with action and thought, and harnessed with purpose and significance. Then Schlaug and Zeug might be United as Schlaugzeug.*

⁷⁰ Tais ferramentas são o MVP, que será descrito no capítulo seguinte.

som produzido pelo ar, lançado dos pulmões à laringe e produto da vibração das pregas vocais, modulando as palavras ou o canto; a fala pode ser considerada como a organização das emissões vocais segundo determinadas convenções linguísticas e estéticas, ou seja, um subproduto da voz. Essa afirmação parte do pressuposto, e o reafirma, de que não há fala sem voz.

A ciência, no âmbito da linguística⁷¹, tem dissertado a respeito deste tema por meio de duas disciplinas que são consideradas ora independentes, ora interdependentes: a *fonética* e a *fonologia*. Numa primeira abordagem, pode-se afirmar que a fonética está ligada fundamentalmente à voz, enquanto fenômeno físico e articulatorio dos sons⁷² que dão origem à fala, “[...] em termos de percepção e produção. Assim, observa o plano concreto, físico e motor da fala. Identifica, descreve e classifica os sons articulados”. (VOGELEY e ANDRADE DE, 2010, p. 12). Já a fonologia “trata dos sons num nível mais abstrato, no nível da subjacência (inconscientes, mentais), ou seja, a competência linguística do uso dos sons.” (VOGELEY e ANDRADE DE, 2010, p. 12)

Porém, abordar essa relação de forma tão sintética, seria como simplificar o processo da comunicação humana num nível que parece não servir nem aos propósitos de uma *ciência da voz*⁷³, nem aos propósitos desta pesquisa. ZUMTHOR (1990, p. 62 e 63) afirma que “crê ser razoável dizer que a voz é uma *coisa* que se define por meio de tom, timbre, alcance, altura e registro”, e a fala é produto da própria voz que ao sair do seu “silêncio matricial”, tem um nascimento e “assume os valores profundos que vão em seguida dar cor àquilo que, por seu intermédio, é dito ou cantado”.

Neste sentido, as ferramentas que têm origem tanto na fonética quanto na fonologia, às quais lançaremos mão para os fins deste trabalho, transitarão de uma

⁷¹ Segundo ORLANDI (2009, *passim*), para a linguística, tudo o que faz parte da língua interessa e é matéria de reflexão. Mas não qualquer espécie de linguagem é objeto de estudo da linguística: só a linguagem verbal, oral ou escrita. E aponta os signos da linguagem verbal como sendo os “merecedores” de uma ciência só para si.

⁷² Optamos pelo uso da palavra *sons*, em vez do uso da palavra *fonos*, frequentemente encontrada na bibliografia, com o intuito de não causar dúvidas com o uso da palavra *fonema*. Segundo LEE (n.d.), o *fone* é a “unidade sonora atestada na produção da fala, precedendo qualquer análise”.

⁷³ A ciência da voz pode ser entendida como um campo de estudos que abrange o processo fonético e fonológico desde a definição de voz, passando pelos conceitos de anatomia e fisiologia do sistema fonador, percorrendo também os aspectos respiratórios, de fonte glótica e articulação dos sons. (cf. SUNDBERG 2015, p. 14 – 17)

ciência à outra, sem a obrigação de que façam parte exclusivamente deste ou daquele segmento da linguística. Essa visão analítica e integrativa tem como base a bibliografia encontrada e a nossa própria prática de performance, que, igualmente, corrobora com essa associação interdependente entre as duas matérias.

Contudo, uma abordagem individualizada de ambas as ciências se faz necessária, neste trabalho, a fim de que o leitor e o percussionista, sobretudo, tenham subsídios suficientes para realizar esse diálogo. Caso contrário, a pesquisa que culmina com o *MVP* poderá ser entendida de forma superficial, causando, possivelmente, uma interpretação pouco proveitosa no que diz respeito ao uso da voz pelo percussionista, no ambiente da Música-Teatro.

3.3.1 Fonética

Quando a voz é o ponto central de uma investigação, entende-se que a ciência que dará suporte e referencial teórico a ela é a *Fonética*, compreendida para os fins deste trabalho como um estudo sistemático dos sons que dão origem à fala. Isto é, que lida com os fenômenos sonoros propriamente ditos, levando em consideração o modo como eles são produzidos, percebidos e quais aspectos físicos e acústicos estão envolvidos na sua produção.

CALLOU e LEITE (2009) apontam a fonética como sendo uma ciência que se ocupa das questões físicas que dizem respeito à produção dos sons vocais. E que, a despeito de haver certa controvérsia quanto a sua junção ou disjunção com a fonologia, trata dos aspectos anteriores à fala e ao caráter que é conferido aos ruídos emitidos por um sistema fonador⁷⁴ com características que precisam ser analisadas, tornando assim a voz, verdadeiramente, um objeto de estudo.

⁷⁴ Será adotado o termo *sistema fonador* em vez de *aparelho fonador*, como descrito à frente por SUNDBERG (2015).

A fonética estuda os sons como entidades físico-articulatórias isoladas. [...] O termo fonética pode significar tanto o estudo de qualquer som produzido pelos seres humanos, quanto o estudo da articulação, acústica e percepção dos sons utilizados em línguas específicas. [...] A fonética se distingue da fonologia pelo fato de considerar os sons independentemente de suas oposições paradigmáticas – aqueles cuja presença ou ausência importa em mudança de significação (pala, bala, mala, fala, vala, sala, cala, gala, etc. – e de suas combinações sintagmáticas, ou seja, os seus arranjos e disposições lineares no contínuo sonoro (Roma, amor, mora, ramo etc.). (CALLOU e LEITE, 2009, p. 11)

O *gesto vocal*, consequência dessa investigação, é entendido também, no contexto da fonética, como o direcionamento do produto acústico produzido no sistema fonador, por meio de uma vibração: trata-se tanto do local para onde essa vibração é lançada, quanto do local onde ela acontece. Assim, a voz manifesta as características sonoras que fazem dela uma entidade viva e em constante processo de análise sobre timbre, altura, registro, intensidade e alcance⁷⁵, que se inicia no trato vocal, ou seja, o sistema formativo que é responsável pela produção vocal.

A fonética, então, contribui com esta pesquisa, desta forma, fornecendo os subsídios teóricos que estão subdivididos em três domínios concomitantes⁷⁶: a *fonética articulatória*, a *fonética acústica* e a *fonética auditiva*. Ou seja, três perspectivas que englobam o processo comunicativo, já que contém, no ponto de partida da sua compreensão, a figura daquele que emite o som, que por sua vez tem determinadas características específicas e como o som chega ao receptor, ou ouvinte. Processo destacado por CALLOU e LEITE (2005) da seguinte forma:

1. partindo-se do falante (da fonte) e examinando o que se passa no processo fonador; 2. Focalizando-se os efeitos acústicos da onda sonora produzida pela corrente de ar em sua passagem pelo aparelho fonador ou, então, 3. Examinando-se a percepção da onda sonora pelo ouvinte, isto é, o estudo das impressões acústicas e de suas interpretações no processo de decodificação. (CALLOU e LEITE, 2005, p. 15)

Esses três componentes da fonética podem ser vistos como ferramentas de compreensão teórica do *MVP*, pois o percussionista lidará com eles simultaneamente, na Música-Teatro, reforçando a ligação entre a performance e

⁷⁵ cf. ZUMTHOR (1995)

⁷⁶ É preciso esclarecer que, embora não seja feita uma análise muito profunda sobre os três domínios da fonética, é fundamental citá-los, pois eles estão diretamente conectados às performances da Música-Teatro, em que a articulação, as condições para que ela ocorra e como ela chegará ao público são fatores determinantes.

suas características fonéticas, além da relação com a plateia e o ambiente em que essa relação acontece.

Numa recente compilação de artigos científicos sobre a ciência da voz aplicada à música, SUNDBERG (1989) explica como funciona o trato vocal e o processo fonético de geração do som vocal, ao qual dá o nome de *sistema fonador*, citando a vibração que ocorre nas cordas vocais e como isso resulta em um som:

A voz humana é um órgão que consiste de três partes. A primeira é o aparelho respiratório, que funciona como um compressor: ele comprime o ar contido nos pulmões. A segunda é o par de cordas vocais, que atua como um gerador de som: por vibração elas cortam a corrente de ar dos pulmões em uma sequência de pulsos de ar, que é na verdade o som. Ele soa como um zumbido e um completo *set* de harmônicos parciais. (SUNDBERG, 1989, p.185)

Uma compreensão sobre a fisiologia da voz que caiba no escopo deste trabalho torna-se, portanto, indispensável para a concretização do MVP. É necessário que o percussionista reconheça as partes que constituem o sistema fonador para que tire o máximo proveito dos parâmetros articulatórios fornecidos pelo IPA⁷⁷, *ferramenta central para a prática da fonoarticulação, a coarticulação e a realização prosódica*⁷⁸.

MATTOS (2014) reforça o argumento acima ao descrever o parâmetro articulatório da voz como sendo consequência de uma série de movimentos físicos internalizados que se iniciam antes do trato vocal, através da respiração (partindo dos pulmões), passando pela laringe, véu palatino, mandíbula, língua e lábios. É da relação entre esses elementos que, segundo ele, o desenvolvimento da articulação vocal resultará.

O desenvolvimento da articulação vocal no canto, assim como na fala, é resultado dos processos que se desenvolvem com base na relação entre configuração formântica do trato vocal e as características do espectro harmônico da fonte sonora. (MATTOS, 2014, p. 44)

Como citado anteriormente, SUNDBERG (2015, p.25) define esse aspecto da fisiologia humana como sendo o *sistema fonador*, acrescentando à função da

⁷⁷ IPA – International Phonetic Alphabet. Ver capítulo 3.

⁷⁸ Esses três termos serão apresentados e discutidos no capítulo 3.

respiração e ao trato vocal, “as cavidades de ressonância, que incluem as cavidades do trato vocal, a cavidade nasal e outras cavidades da face”.

Detalhando um pouco mais a observação anterior de MATTOS (2014), o processo articulatório vocal pode ser descrito como o trajeto que o ar faz partindo dos pulmões, passando pela laringe, pregas vocais, glote, véu palatino, língua, palato duro e lábios, até se tornar um som, como nota-se nas figuras 12 e 13, abaixo:

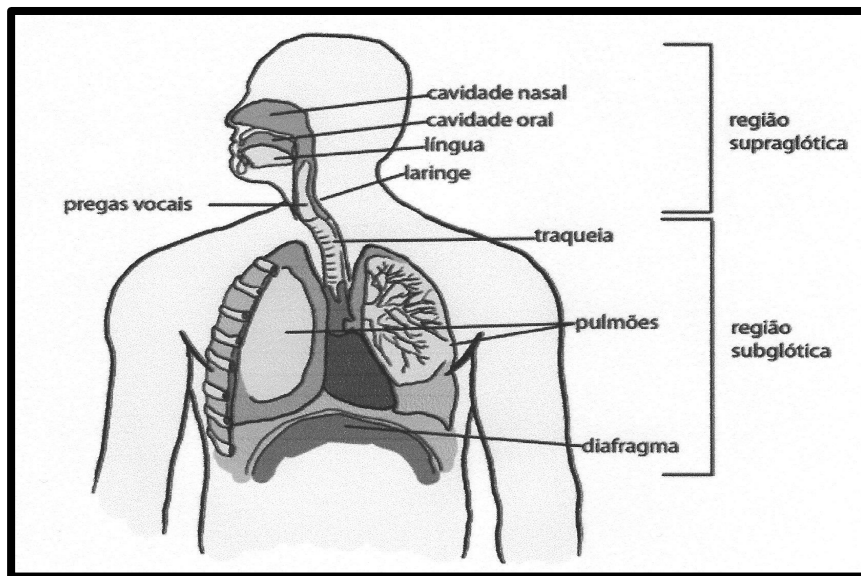


Figura 12. Sistema fonador resumido. (PARKER, 2007, p. 137, apud SEARA et al, 2011, p. 18)

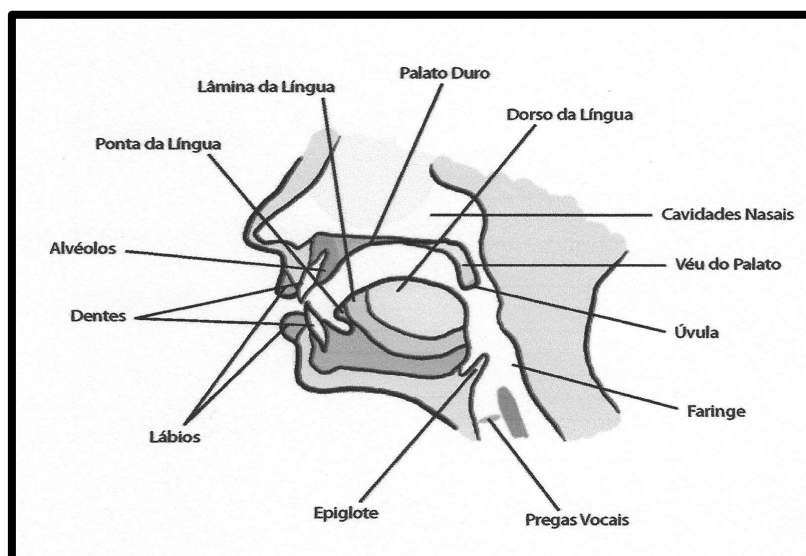


Figura 13. Representação do trato vocal. (SEARA et al, 2011, p. 19)

Desse panorama, surge o termo *fonação* que, também segundo SUNDBERG (2015, p. 29), é “a produção do som pela vibração das cordas vocais”. MATTOS (2014, p. 35) ressalta a importância do reconhecimento desses parâmetros para um bom desenvolvimento “das diversas possibilidades de articulação vocal”, sugerindo, a partir do nosso entendimento, que esse processo esteja ligado à prática do percussionista que utilizará a voz, sobretudo se optar pela utilização do *MVP*. Ele destaca como conhecimento essencial:

A compreensão de que as pregas vocais atuam como um gerador capaz de produzir, a partir da sua interação com o fluxo expiratório, uma fonte sonora dotada de toda a gama de sinais acústicos que contribuem para o desenvolvimento das diversas possibilidades de articulação. (MATTOS, 2014, p. 35)

Esta abordagem simplificada sobre os aspectos teóricos da fonética tem como objetivo posicionar o leitor e o percussionista (principalmente), quanto aos dois primeiros referenciais teóricos do *MVP*: a *fonoarticulação* e a *coarticulação*⁷⁹. No primeiro, por meio do *IPA*, a respiração e o reconhecimento dos constituintes do trato vocal serão fundamentais na escolha das articulações da voz. No outro, por meio do *envelope dinâmico de três fases*⁸⁰, a qualidade acústica dessas emissões sonoras serão analisadas de forma a serem trabalhadas as coarticulações entre os fonemas e as sílabas, como acontece, por exemplo, em **URSONATE**, para voz solo.

A fonética, enquanto ciência da linguística, ultrapassa em grande proporção a forma com que os conteúdos estão sendo, aqui, abordados. Porém, discorrer sobre ela, ainda que resumidamente, é tarefa obrigatória para a estruturação teórica do *MVP*. Sendo assim, é necessário que fique claro que este é apenas um recorte específico para que percussionistas possam desenvolver parâmetros claros na aplicação do repertório solo para percussão e voz. Da mesma forma, será necessária uma abordagem, com o mesmo enfoque, sobre a *fonologia*, nos processos de fonação.

⁷⁹ Ver capítulo 3.

⁸⁰ O envelope dinâmico de três fases será abordado e discutido no capítulo 3.

3.3.2 Fonologia

A fonologia é descrita por CALLOU e LEITE (2009, p. 11) como a ciência que “irá estudar os sons do ponto de vista funcional como elementos que integram um sistema linguístico determinado”. Essa definição encontra reverberação em SEARA et al (2011, p. 12), que afirmam que “a fonologia pode ser vista como a organização da fala focando línguas específicas”.

Há duas correntes na fonologia que podem trazer referenciais importantes para esta pesquisa: a fonologia *estruturalista* e a *gerativista*. A primeira delas, baseada no movimento estruturalista⁸¹, que teve início em 1916, com Ferdinand de Saussure⁸², apontou num primeiro momento que os fonemas eram a unidade mínima a ser estudada. LEPSCHY apud SCHARDOSIM e TROMBETTA (2012, p. 19), cita que, sob o ponto de vista de uma teoria estruturalista, a fonologia adquire três aspectos: 1. um estudo no plano representativo; 2. três funções para os fonemas; 3. as variantes que o fonema, unidade mínima, pode manifestar.

A fonologia é o estudo dos significantes da língua no plano representativo. [...] A unidade fonológica mínima é o fonema, que vem realizado por variantes facultativas ou cominatórias. (LEPSCHY apud SCHARDOSIM e TROMBETTA (2012, p. 19)

É função da fonologia estruturalista também investigar exaustivamente as complexas redes de relações que se estabelecem dentro do sistema de uma língua, entre todos os fonemas, dando a eles um valor relativo resultante das relações criadas dentro do próprio sistema. No entanto, alguns anos mais tarde, uma outra corrente de pensamento, a *Fonologia Gerativista*, postulou novas ideias a respeito da natureza dos fonemas. Tais concepções, entendidas como complementares ao modelo estruturalista, servem de base para boa parte da abordagem articulatória à

⁸¹ Pode-se entender o estruturalismo como sendo um "método de análise, que consiste em construir modelos explicativos de realidade, chamados estruturas. Por estrutura entende-se um sistema abstrato em que seus elementos são interdependentes e que permite, observando-se os fatos e relacionando diferenças, descrevê-los em sua ordenação e dinamismo." (SALATIEL apud CARRASCOZA e FURTADO, 2009, p. 177)

⁸² "Ferdinand de Saussure foi o estudioso que buscou definir um objeto de estudo (a linguística), o que ainda não havia sido preocupação e objetivo de nenhum outro estudioso, ocasionando, assim, a fundação de uma ciência autônoma e independente de outros estudos." (BORNEEMAN, n.d.)

qual este trabalho está alicerçado.

A fonologia gerativista é apontada por SCHARDOSIM e TROMBETTA (2012, p.25), como “um sistema de princípios formalizado ou explícito”, que tem ênfase na *competência*, ou seja, “no conhecimento da língua que o falante demonstra”, e no *desempenho*, ou seja, “a performance durante a fala” resultante de fatores como “a ocasião social em que o falante se encontra”.

Gerativismo ou teoria gerativa é uma tentativa de formalização dos fatos linguísticos aplicando-se um tratamento matemático preciso, explícito e finito às propriedades das línguas naturais, [...] o que significa que essas regras e princípios somente podem ser operados sob condições específicas, sendo, no entanto, automaticamente aplicadas desde que satisfeitas essas condições, podendo criar infinitas frases. (SCHARDOSIM e TROMBETTA (2012, p.25)

Conforme a definição acima, podem ser estabelecidos alguns pontos de ligação com os objetivos desta pesquisa, pois o nível de competência e desempenho do falante será transposto, inevitavelmente, para o performer. Não obstante, as condições para que esse cenário sofra variações quantitativas e qualitativas na interpretação são, contraditoriamente, muito propícias, pois alguém que não demonstre muita *competência* ao se comunicar ordinariamente, pode desenvolver um alto *desempenho* no palco, no momento da performance.

A fonologia gerativista, de forma complementar à estruturalista, portanto, propõe como unidade mínima os *traços distintivos* que são entendidos como sendo um conjunto específico de propriedades que constituem os fonemas, responsáveis pelo modo de funcionamento dos sistemas fonológicos linguísticos, e que definem como cada fonema se liga a outro, especificamente.

Desta forma, fica evidente que a fonologia está voltada para o produto final das articulações vocais, ou seja, influencia os aspectos léxicos⁸³ e semânticos⁸⁴ da fala. No campo de atuação que este trabalho se localiza, a compreensão que a fonologia pode oferecer é crucial, pois seu enfoque resultará em um

⁸³ REY-DEBOVE e MORAIS (1984, p. 46) que “o aspecto léxico de uma língua seria o conjunto das unidades submetidas às regras da gramática dessa língua, sendo a conjunção da gramática e do léxico necessária e suficiente à produção (codificação) ou à compreensão (descodificação) das frases de uma língua”.

⁸⁴ CASTILHO (2014, p. 2) aponta que “a semântica investiga os sentidos expressos nas línguas naturais, ocupando-se dos processos de sua construção, e dos produtos que daí resultam”

entendimento sobre qualquer uma das emissões vocais realizadas nas três obras escolhidas. Sejam ruídos, sons de fonemas soltos⁸⁵, canto, melismas⁸⁶, fala, declamação de poesia, ou qualquer outra manifestação vocal que denote linguagem verbal e não-verbal, os elementos que constituem a estrutura da fonologia estarão presentes e atuantes.

Sendo assim, pode-se tomar a *prosódia* e a sua realização como sendo as principais ferramentas fonológicas que serão utilizadas nesta pesquisa. Esse conceito, assim como fonética e fonologia, também têm sido tratado com certa interdependência em relação a outro referencial: a *entoação*. Segundo SEARA *et al* (2011, p.22), muitos estudiosos não colocam de maneira clara quais áreas cobrem os estudos da prosódia e da entoação, e por isso, muitas vezes chamam esses estudos de *entoação de prosódia* ou *prosódia entoacional*.

Tal limite mostra-se bastante delicado, pois ainda que a prosódia seja considerada como o estudo e análise dos aspectos fônicos da língua dentro de uma sílaba ou vocábulo, e a entoação como variações de altura que incidem sobre sequências mais longas do que um fonema, a distinção de onde termina uma e começa a outra, pode se tornar uma tarefa difícil.

A definição de entoação fornecida por DUBOIS (1973, p. 217 apud SEARA *et al*, 2011, p. 23) contribui para uma melhor percepção sobre esta discussão. Como ele afirma, a 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, informantes complementares [...] reconhecidos pela gramática: a interrogação (frase interrogativa), a cólera, a alegria (frase exclamativa) etc. (DUBOIS, 1973, p. 217 apud SEARA *et al*, 2011, p. 23)

Esse conceito parece cruzar um outro conceito básico da prosódia que dá conta de que ela estuda os sons da fala, sobretudo o acento e a entoação. Ou como NESPOR (2010) aponta, uma fonologia prosódica ultrapassa os limites do

⁸⁵ Entende-se por fonemas soltos, neste trabalho, fonemas não vozeados, ou seja, que não se associam a nenhuma vogal (i.e. o fonema *r* – que será grafado como [r]). Normalmente associados a ruídos e à linguagem não-verbal.

⁸⁶ Uma pronúncia melismática é o oposto de uma pronúncia silábica.

estudo de um fonema ou de uma palavra, abrangendo sentenças mais longas e estudando também “fenômenos de ordem frasal”.

A teoria da fonologia prosódica, então, também inclui crucialmente a fonologia de domínios prosódicos maiores do que a palavra. Na verdade, fica claro que todos os fenômenos regulares que concernem ritmo, entoação ou fenômenos fonológicos regulares que afetam a matéria segmental, formam parte da competência dos falantes nativos. (NESPOR, 2010, p. 375)

Decorrente dessas reflexões e apontamentos, fica claro que a função da fonologia, mais especificamente no escopo deste trabalho, é a de fornecer subsídios para uma análise fraseológica, em que as estruturas silábicas, rítmicas e entoacionais sejam dirigidas para o uso da voz pelo percussionista. Assim como a fonética, está proposto aqui apenas um recorte dirigido para estes fins.

3.4 O gesto percussivo e o gesto vocal

Após a definição do que é percussão, voz e fala, neste trabalho, é de suma importância qualificarmos a ação do performer que utilizará esses recursos. Desta forma, entendemos que o proposta do MVP começa a se alicerçar em fundamentos sólidos e comprovados da teoria e prática musicais, cumprindo um dos principais objetivos da pesquisa: ser um método não intuitivo para o uso da voz.

O verbete *gesto* é definido por HOUAISS (2001, p. 1449) como sendo "movimento voluntário ou involuntário; expressão singular; maneira de se manifestar". Tal possibilidade encaixa-se satisfatoriamente no conceito teórico e prático sobre o qual este trabalho se debruça. Visto como "movimento voluntário", e "expressão singular", o *gesto* corrobora a ideia de o MVP estar baseado em um processo não intuitivo, e reforça a ideia de um corpo teórico-prático com características particulares, as quais serão descritas a seguir.

3.4.1 O gesto percussivo

CHAIB (2013, p. 160) propõe o *gesto percussivo* como uma abordagem para a ação de percutir. Ele o define como sendo o "responsável pela extração sonora do instrumento, processo imprescindível para uma performance musical percussiva". De forma similar, as variantes do *gesto percussivo* apontam para as mesmas variantes do gesto vocal, a partir de uma abordagem igualmente articulatória⁸⁷, o que facilita a transição entre as mãos e o sistema fonador, feitas, ambas, pelo percussionista.

Sendo assim, aprofundaremos brevemente no conceito do *gesto percussivo* e suas duas variações: o *gesto percussivo interpretativo (GPI)* e o *gesto percussivo expressivo (GPE)*. Cada um deles aborda o ato de percutir segundo características que são inerentes à própria obra. Como pontua CHAIB (2013, p. 161), o *gesto percussivo interpretativo* é o gesto que irá "delimitar os meios de interpretação que caracterizarão os movimentos realizados com o corpo", e que deixa evidente que os movimentos acabam por "efetivamente delinear e criar correspondências entre os gestos realizados e o caráter interpretativo da obra".

Já o *gesto percussivo expressivo*, é sinalizado, por ele, como sendo os movimentos de caráter mais emocional que podem ser realizados numa performance percussiva. Ou, com igual efeito, como sendo os movimentos da performance que acontecem no silêncio, entre uma nota e outra e que podem denotar suspensões e notas longas atribuídas a articulações pontuais. A decorrência disso é, além de uma mudança significativa no som, um acréscimo visual conferido à performance. Como reforça CHAIB (2013, p. 168), esse gesto terá relação "com o acompanhamento dos eventos sonoros realizados, sendo uma ferramenta de estímulo visual".

⁸⁷ É importante que seja ressaltado o fato de que o gesto vocal, tal qual está sendo discutido no capítulo 3, é um gesto, a priori, musical. Mas o gesto vocal, como ferramenta expressiva na Música-Teatro, pode assumir outras características que são inerentes ao trabalho do ator. "Grotowski propõe uma elaboração gestual e não uma cópia dos significados psicológicos e de estruturas linguísticas". (GRANDO, 2015, p. 89)

Resumidamente, o *gesto percussivo* será, portanto, dividido entre *interpretativo (GPI)* e *expressivo (GPE)*. Quanto ao *GPI*, será adicionado o caráter de três possíveis subarticulações⁸⁸: curta (*GPIC*), longa (*GPIL*) e longuíssima (*GPILL*). Já, o *GPE*, ficará restrito aos movimentos que acontecerão entre os *GPI*. Serão classificados⁸⁹ como *lineares (GPEL)*, quando as articulações forem curtas e *circulares*, quando as articulações forem longas, ou longuíssimas (*GPEC* e *GPECC*⁹⁰).

A figura 14, abaixo, ilustra, respectivamente, as características do *Gesto Percussivo Expressivo Linear* e do *Gesto Percussivo Expressivo Circular*, segundo CHAIB (2013, p. 172), de acordo com as características do material musical ao qual estão relacionados, ou seja, o som daquilo que foi percutido. Na pentagrama de cima, os traços lineares, em forma de triângulo, referem-se à interpretação de uma nota curta; já os traços circulares referem-se à interpretação de notas longas.

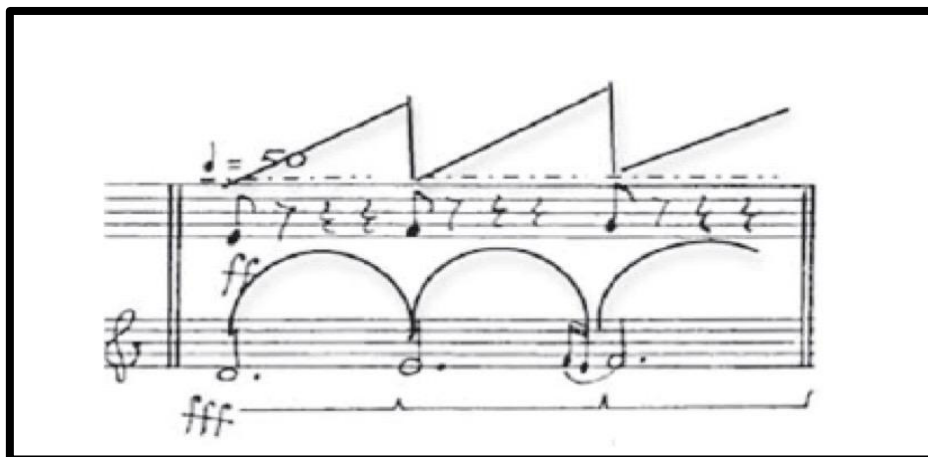


Figura 14. *GPEL* e *GPEC*, segundo CHAIB (2013, p. 172) – partitura: Phènix, (1982), de BERNARD-MACHÊ (1935).

⁸⁸ Acréscimo nosso aos conceitos propostos por CHAIB (2013).

⁸⁹ Quanto aos *GPE*, adaptamos dois conceitos abordados por CHAIB (2013): a *linearidade* e *circularidades*.

⁹⁰ Sugerimos as abreviações *GPEC* e *GPECC* para designar os gestos expressivos longos e longuíssimos, respectivamente. A fim de evitar alguma controvérsia em relação a essa ideia, é importante lembrar que a letra *L* já estava sendo usada para o *gesto percussivo expressivo linear (GPEL)*. Por conta disso, entendemos que a letra *C* (circular) cumpriria melhor a função.

A análise dos componentes de cada um dos gestos é crucial para o bom desempenho dos percussionistas a partir das ideias do *MVP*. Por exemplo, se a intenção colocada em uma determinada passagem musical for a de um som *legato* coarticulado entre a percussão e a voz, cabe ao performer encontrar as soluções técnicas correspondentes para cada uma delas – *GPIL* -> *GPEC*.

3.4.2 O gesto vocal

O *gesto vocal*, segundo GRANDO (2015, p. 24), "pode ser definido como a ação vocal que é o texto da voz (...)". Em outras palavras, entendemos que ele se traduz como a própria emissão vocal, dotada de características próprias, que possibilitam tal análise: a articulação, a projeção e o controle sobre essa projeção.

O gesto vocal é como um prolongamento do corpo que vibra, como um "braço do corpo", que pode pegar um objeto e trazê-lo para si ou empurrá-lo para longe, acariciar ou agredir o espaço ou uma pessoa. Esse vibrar do gesto vocal não significa que a voz vibra naquele preciso lugar, mas é para lá que ela se direciona. (GRANDO, 2015, p. 24)

Assim como o *gesto percussivo*, o *gesto vocal* é formado por uma série de processos ocorridos no sistema fonador, que delineiam, como resultante, uma emissão vocal dotada de preparação, ataque e repouso.

GRANDO (2015, p. 25) dá conta de que "a intencionalidade e espacialidade do *gesto vocal* correspondem ao movimento da ação física". Afirmação esta que nos faz, inevitavelmente, compará-lo com os movimentos realizados na ação de percutir, e que se sustentam na *abordagem articulatória*⁹¹, proposta por MATTOS (2014), na qual uma emissão vocal de uma sílaba pode ser comparada a uma nota, e uma palavra (ou conjunto de emissões vocais), pode ser comparada a uma frase musical, tocada em qualquer instrumento.

Sendo assim, a partir da respiração, dividiremos o *gesto vocal* em a inspiração/preparação, e a expiração/articulação.

⁹¹ Ver capítulo 3.

3.4.2.1 Respiração: inspirar/preparar - expirar/articular

Como já fora citada no capítulo 2, deste trabalho, a respiração é um dos parâmetros da fonação. É um processo que se inicia na diafragma e nos pulmões, e é responsável por preparar a articulação das emissões vocais, e por sustentá-la, ao passar pelo trato vocal. De forma geral podemos descrever esta etapa do *gesto vocal* da seguinte forma:

INSPIRAÇÃO/ PREPARAÇÃO -> EXPIRAÇÃO/ ARTICULAÇÃO

MATTOS (2014, p. 31) contribui para o entendimento desta etapa do *gesto vocal*, ao descrever o processo da respiração na produção do som, pontuando que ela "inicia-se com o processo inspiratório (...), e, conclui ao dissertar sobre a expiração, descrevendo um mecanismo onde é gerado um fluxo que percorre todo o circuito das vias respiratórias, dos pulmões ate as cavidades oral e nasal."

De forma sintética, pode-se dizer, portanto, que o *gesto vocal*, ao adquirir as características que o fazem parte central desta pesquisa, é a preparação/inspiração e a expiração/articulação, momento em que os parâmetros teóricos que sustentam o *MVP* podem ser aplicados. Ou seja, a fonoarticulação, a coarticulação e a realização prosódica ocorrerão no momento em que a expiração estiver acontecendo e qualificarão esse movimento segundo os padrões da interpretação desejada.

3.4.2.2 Gesto vocal curto, longo e médio (staccato, legato ou portato)

Para que o *gesto vocal* seja passível de análise e de manipulação, pelo intérprete, será preciso conferir-lhe alguma características similares às articulações percussivas. Como abordado anteriormente, o gesto percussivo será dividido em dois grupos: o Gesto Percussivo Expressivo (GPE) e o Gesto Percussivo Interpretativo (GPI). Analogamente ao gesto vocal, e às suas duas etapas, o GPE é o correspondente à inspiração, enquanto que o GPI é o paralelo exato fornecido à expiração.

O gesto vocal será dividido em três possibilidades: curto, médio e longo. Essa proposta visa a um entrelaçamento de possibilidades entre a inspiração/preparação e a expiração/articulação. Por exemplo, caso o gesto vocal requerido seja curto, então a inspiração será curta e breve; caso se trate de um som vocal longo, e inspiração será longa; caso seja uma emissão vocal média, a inspiração será de médio porte. De forma adicional, mas não menos importante, propomos que essas emissões estejam relacionadas a três formas de articulação universais da linguagem musical: o *staccato*, o *legato* e o *portato*. Tal minúcia se deve ao fato de que uma articulação, independentemente das sua duração pode adquirir características mais específicas, as quais interferem de forma preponderante para enriquecer o processo de interpretação e criação de uma performance.

Segundo SADIE (1994, p. 527), *staccato* é a tradução para "destacado", e sua execução "recebe uma certa ênfase"; ou ainda, "o oposto do *legato*". Então uma articulação curta, que receberá as características do *staccato*, deverá ser executada com um ataque mais proeminente e curto possível.

Já o *legato* é definido, também por SADIE (1994, p. 527), como sendo uma qualidade sonora resultante de "notas suavemente ligadas, sem interrupção perceptível no som, nem ênfase especial; ou o oposto de *staccato*". Logo, um gesto vocal longo deverá adquirir as qualidades de suavidade e menos ataque.

O *portato*, terceira articulação escolhida por nós para o auxílio na compreensão do gesto vocal, é definida por LACERDA (19, p. 40) como sendo "uma emissão de som intermediária entre o *legato* e o *staccato*". Isto é, uma articulação média será tratada como um *portato* (nem tão destacada, nem tão leve), ou uma articulação que não seja nem muito, nem pouco destacada.

Desta forma propomos, para os fins de aplicação do MVP, que o gesto vocal seja sinalizado segundo as siglas notadas a seguir: Gesto Vocal curto - GVC; Gesto vocal longo - GVL; e Gesto vocal médio - GVM. As relações com as articulações citadas acima, têm a função embasar o intérprete quanto ao detalhamento do gesto a partir dos conceitos abordados. Assim, o GVC será sempre *staccato*, o GVL será sempre *legato* e o GVM será sempre *portato*.

A tabela 1, abaixo, detalha esse panorama:

Gesto vocal	Qualidade	Ação
Gesto Vocal Curto (GVC)	staccato	inspiração curta e articulação destacada e curta
Gesto Vocal Longo (GVL)	legato	inspiração longa e articulação suave e longa
Gesto Vocal Médio (GVM)	portato	inspiração média e articulação intermediária

Tabela 1. Relação dos gestos vocais.

Tendo definido o gesto vocal, podemos iniciar, no próximo capítulo, um aprofundamento sobre as três ferramentas do MVP, que o modificam: a fonoarticulação, a coarticulação e a realização prosódica.

4 O MODELO VOCAL PARA PERCUSSIONISTAS (MVP)

4.1 A busca por um modelo vocal

A necessidade de um modelo que representasse um norte para os estudos sobre as performances de percussão e voz na Música-Teatro foi a saída encontrada para os problemas relativos à pesquisa, do presente trabalho. Durante o levantamento e revisão bibliográficos, não houve indício algum da existência de um método ou modelo que representasse uma resposta à questão que, embora fosse aparentemente simples, revelava-se complexa nos seus desdobramentos, isto é, como utilizar a voz de forma menos intuitiva e incorporá-la ao universo do percussionista, respeitando suas peculiaridades?

O *Modelo Vocal para Percussionistas - MVP* - é a resposta para essa pergunta. Porém, ainda que se mostre bastante versátil e completo, dentro da proposta deste trabalho, não tem a pretensão de se alinhar a métodos de canto ou qualquer outro modelo técnico dirigido para cantores, atores ou quaisquer outros profissionais que usem a voz de forma elaborada.

Como ressalta LOPES (2005, p. 72), “o núcleo da práxis científica é um processo de trabalho e o produto desse trabalho é o conhecimento”. Desta forma, um modelo que pudesse gerar conhecimento teórico e prático, definiu-se como sendo a consequência natural desta pesquisa. A atualização e depuração dos dados e referenciais teóricos revelaram, no decorrer do processo, uma “configuração de relações sociais entre a comunidade e a realidade em que a pesquisa se insere” (Idem), indicando o fechamento do ciclo.

O *MVP* é, portanto, o resultado do trinômio *objeto de estudo/ problema/ comunidade*. A saber: o *objeto de estudo* -> voz e seu uso dentro de um ambiente e repertório específicos; o *problema* -> como pode ser abordado por percussionistas; *comunidade* -> a quem a pesquisa é direcionada - aos percussionistas. Deste modo, o *Modelo Vocal para Percussionistas* discute e propõe saídas diretas para problemas relacionados ao uso da voz por um percussionista em obras solo, na Música-Teatro, podendo também ser utilizado por outros percussionistas que

estejam interessados na mesma linha de pesquisa, em outras práxis musicais, ou práxis similares que levam outros nomes⁹².

4.2 A abordagem articulatória - perspectivas do ponto e da linha

MATTOS (2016, p. 45) disserta sobre o uso da voz, aplicada à música, utilizando o termo *Modelos de Canto*. As características que o integram são apontadas, por ele, como “um conjunto de características físicas, técnicas, estéticas e expressivas da voz cantada”. E a partir de uma abordagem articulatória⁹³, que será explicada abaixo, ele descreve as características que o *gesto vocal* adquire ao serem tomados parâmetros iguais aos que são discutidos neste capítulo.

Desta forma, os conceitos e propostas de MATTOS (2016, p. 45 e 46) podem ser aplicados consistentemente neste trabalho, pois os mesmos parâmetros observados na atividade do cantor, podem ser incorporados pelo percussionista que optar por trabalhar com a voz, conforme apontado pela *abordagem articulatória*, no esquema comparativo, abaixo: 1. “**sílabas -> notas; palavras -> padrões melódicos; frases -> linhas melódicas**”; 2. “**intensidade -> dinâmica; tempo -> agógica; qualidade vocal -> timbre**”.

A articulação do gesto vocal está relacionada à boa definição do canto⁹⁴, seja nos contextos verbais ou não verbais, em função de dois aspectos: 1. Um aspecto que podemos chamar propriamente de articulatório, diretamente relacionado à produção do som vocal (em conjunto com os movimentos respiratórios e a ação das pregas vocais) e se refere à boa definição da forma e conteúdo dos materiais articulados pela voz: sílabas/ notas; palavras/ padrões melódicos; frases/ linhas melódicas; 2. O aspecto expressivo, relacionado ao tratamento das variações prosódicas – rítmicas e sonoras – que resultam em algum tipo de modulação dos materiais articulados pela voz, com finalidades expressivas (por exemplo: as variações de intensidade/ dinâmica, tempo/ agógica, qualidade vocal/ timbre). (MATTOS, 2016, p. 45 e 46)

⁹² É o caso, como já foi brevemente citado, de práticas que são conhecidas como música cênica, música teatral, teatro instrumental e percussão teatral.

⁹³ cf. MATTOS (2014) : abordagem sobre a voz e a fala a partir da ideia do *ponto* e da *linha* - ver em *Realização Prosódica*, capítulo 3.

⁹⁴ MATTOS (2014), *passim*.

Esse entrecruzamento dos referenciais próprios do canto com o universo da voz e da fala⁹⁵ é reforçado por DUARTE (1994, p.87 e 88), cujo artigo sobre modelos de canto cita essa aproximação de universos, de forma clara. Chamado por ele de uma “investigação de padrões articulatórios e sonoros da fala brasileira e suas relações com duas emissões da voz no canto em português”, o texto versa sobre, dentre outros pontos, a aproximação de um modelo de canto, com o da fala”.

Em um modelo de canto que se aproxima da fala, portanto, as notas são cantadas como se fossem parte das entoações da fala (contorno melódico). Do mesmo modo, as melodias “cantáveis” por essa emissão são delineadas como verdadeiras expansões da entoação”. (DUARTE, 1994, p. 91)

Tanto MATTOS⁹⁶ quanto DUARTE⁹⁷ dissertam sobre o uso da voz de forma não seccional. Ou seja, embora ambos tenham seus trabalhos voltados para o âmbito específico do canto, os referenciais teórico-práticos que eles abordam podem ser aplicados em outras searas musicais que discorram sobre o uso da voz e da fala em suas múltiplas manifestações, tal qual é o caso deste trabalho.

Sendo assim, o *MVP*, sustentado por esse viés comparativo, está estruturado em três partes: 1. *fonoarticulação*, 2. *coarticulação* e 3. *realização prosódica*. A *fonoarticulação* é compreendida como a articulação dos sons vocais que acontece no sistema fonador⁹⁸ e encontra no Alfabeto Fonético Internacional (*IPA*) o apoio prático e teórico que a sustenta. A *coarticulação* trata, especificamente, do encontro do gesto vocal com o gesto percussivo, ou seja, busca conexões articulatórias entre esses dois eventos, quando eles estiverem sincronizados. Finalmente, a *realização prosódica* será discutida no intuito de fornecer parâmetros precisos às performances, quanto à ritmo/entonação e acentuação/fraseado, a partir dos conceitos de *ponto e linha – abordagem articulatória*.

⁹⁵ Ver capítulo 2.

⁹⁶ cf. MATTOS (2014 e 2016)

⁹⁷ cf. DUARTE (1994)

⁹⁸ SUNDBERG (2006, p. 25) define *sistema fonador* como sendo o responsável pela *fonoarticulação*. Segundo ele, “o sistema fonador é composto de três partes: o sistema respiratório, as pregas vocais e as cavidades de ressonância”. MATTOS (2014) utiliza o termo *aparelho fonador*. Optamos pelo termo sugerido por SUNDBERG.

MATTOS (2014, p. 75) fornece uma análise bastante completa, que serve como alicerce, para o tratamento que este trabalho dará aos conceitos de *fonoarticulação* e *coarticulação*, primeiramente, e *realização prosódica*, posteriormente, na *abordagem articulatória*. Essa análise baseia-se nas perspectivas do *ponto* e da *linha*, em que ambas estão "respectivamente relacionadas aos processos fonoarticulatórios da sílaba e da frase, num contexto de justaposições de componentes verbais e musicais".

Seguindo essas perspectivas, sílaba e frase são consideradas como uma representação do *ponto* e da *linha*, respectivamente, numa dialética que ocorre da seguinte maneira: o *ponto* é considerado a menor parte da articulação vocal - podendo ser uma sílaba ou um fonema - inclusive no seu âmbito interno, isto é, o processo que ocorre dentro dos seus subcomponentes⁹⁹ - e até mesmo um ruído¹⁰⁰. A *linha*, por outro lado, é o traço que conecta os *pontos*, na mesma medida em que as frases conectam palavras, que por sua vez, conectam as sílabas, que por sua vez conectam fonemas, que por sua vez, são compostos pelos traços distintivos¹⁰¹.

A relação entre as perspectivas do ponto e da linha (abordagem articulatória) e o MVP será formalizada da seguinte forma: uma sílaba constitui um ponto; um conjunto de sílabas, uma linha¹⁰². É possível que haja linhas maiores do que outras, dependendo do trecho analisado. Porém, o mais importante a ser ressaltado é que o ponto será subentendido como um trecho da palavra que poderá ser influenciado apenas pela fonoarticulação e coarticulação; a linha estará ligada à realização prosódica.

⁹⁹ O estudo do *ponto* remonta ao estudo do *IPA* e das conexões fonéticas entre os fonemas constituintes da sílaba.

¹⁰⁰ A ideia de ruído como sendo também *ponto* ancora-se na perspectiva de *gesto vocal* que este trabalho toma como referência. Ou seja, embora MATTOS (2014) não aborde o ruído como uma possibilidade, devemos ter a precaução de incluí-lo como mais uma emissão vocal possível, dentro do ambiente da Música-Teatro.

¹⁰¹ Essa apreciação graduada, a partir da abordagem articulatória pretende indicar que a fonoarticulação será a responsável pelas variações presentes nos traços distintivos dos fonemas, ou seja, suas características inerentes, que fazer, com que a junção com outro fonema sofra um determinado tipo de influência específica. Por exemplo, em <bola>, o fonema [b] adquire as características do vozeamento fornecidas pela vogal [o], alta e arredondada; já em <bala>, o mesmo fonema [b] adquire as características do fonema [a], vogal baixa e ditendida.

¹⁰² Quando a obra em questão utilizar linguagem verbal, uma linha poderá ter a extensão de uma palavra, ou de até uma sentença. Quando se tratar de articulações não verbais, consideraremos a sílaba como a mínima unidade prosódica formada por um fonema, ou um conjunto de fonemas. Em geral, na música, a articulação vocal de uma sílaba se acopla à articulação de uma nota (com ou sem altura definida), conforme MATTOS (2014) se refere quando trata da sílaba melódica.

A boa formação do ponto será o resultado de uma correta fonoarticulação e de uma coarticulação que estejam fundamentadas nos conceitos que foram descritos anteriormente, no capítulo 2, como sendo os gestos percussivo e vocal. Já a boa formação da linha depende, além da boa formação do ponto, de características fonológicas que invadem o campo da prosódia e da fala. Ou, como afirma MATTOS (2014, p. 72), "na perspectiva do ponto, o foco é o tratamento da articulação dos fonemas (...) Na perspectiva da linha, o foco é o tratamento da articulação das sílabas."

Em linhas gerais, propomos a 'abordagem articulatória' como um recurso para o tratamento dos processos fonético-articulatórios do canto nos contextos específicos e interativos de duas perspectivas que se complementam nas aplicações melódicas da dicção. (...) No contexto das práticas interpretativas, pode referenciar procedimentos de análise e de execução interpretativa. No contexto da pedagogia do canto, oferece recursos para o desenvolvimento das relações autônomas e interativas entre o parâmetro vocal da articulação e os demais parâmetros da produção vocal (respiração e fonação). (MATTOS, 2014, p. 71 e 72)

Ainda sobre o processo de estudo sobre a articulação, na perspectiva proposta por MATTOS (2014), é importante observar que a boa realização da linha depende da boa formação do ponto, mas, ao mesmo tempo, a boa formação do ponto depende de um prévia definição da linha, tal como o grau mínimo de definição fraseológica, que o intérprete alcança ao final do processo de leitura musical da obra.

Deste modo, sugerimos que os procedimentos proposto pelo MVP sejam aplicados sequencialmente após a leitura da obra, partindo da fonoarticulação até a realização prosódica, embora essa sequência possa ser modificada de acordo com a obra em questão, com o contexto performático e com a experiência do performer em relação aos procedimentos.

Corporel?, de Vinko Globokar foi composta para sons do corpo, voz e recitação de um poema, o que indica a presença da três ferramentas: *fonoarticulação* - para qualquer som emitido, da *coarticulação* - para os sons vocais

e percussivos simultâneos¹⁰³ e da *realização prosódica* - para a recitação do poema.

To the Earth, de Frederic Rzewski também terá sua performance influenciada pelas três ferramentas, pois o texto contido na partitura está em sincronia, na maior parte do tempo, com os sons da percussão (vasos de barro), e necessita, portanto, da ferramenta *coarticulação*; já sua fluidez, bem como fraseados e intenções passam pela ferramenta *realização prosódica*. E, ao longo da performance, e, anteriormente à aplicação dos outros parâmetros a *fonoarticulação* é a ferramenta que fornece os subsídios básicos para a correta articulação dos fonemas, palavras e frases.

Finalmente, em URSONATE, de Kurt Schwitters, apenas as ferramentas *fonoarticulação* e *realização prosódica* serão utilizadas, pois é uma obra que não contém sons percussivos, eliminando qualquer possibilidade de coarticulação. E muito embora os fonemas (provenientes do idioma alemão) não produzam palavras com sentido semântico, a ideia de frase e fluidez está presente em todo o corpo do texto.

4.3 Fonoarticulação

Chamamos de fonoarticulação a produção/emissão do gesto vocal, pela ação dos órgãos do aparelho fonador. Essa ação é representada por MATTOS (2014), na figura 14, abaixo, como sendo “um conjunto de atividades agrupadas em três categorias: respiração, fonação e articulação”¹⁰⁴, cujo as duas primeiras partes se relacionam à geração do fluxo expiratório (respiração) e produção do som (fonação), e a outra parte refere-se aos parâmetros da articulação, que o autor compreende como o resultado de duas subcategorias - a ressonância e a dicção - sendo a ressonância mais especificamente relacionada ao tratamento acústico que o trato vocal pode dar ao som produzido na fonação, e a dicção, relacionada propriamente à configuração articulatória do gesto vocal.

¹⁰³ Como será abordado, detalhadamente, à frente, em ?Corporel, a coarticulação será utilizada separadamente da realização prosódica, uma vez que todos os sons vocais são onomatopaicos e não configuram uma frase ou período de valor prosódico.

¹⁰⁴ MATTOS (2014) menciona o fato de que essa divisão em três partes é fruto de uma visão predominante na literatura, que versa sobre os “processos relacionados à produção vocal”..

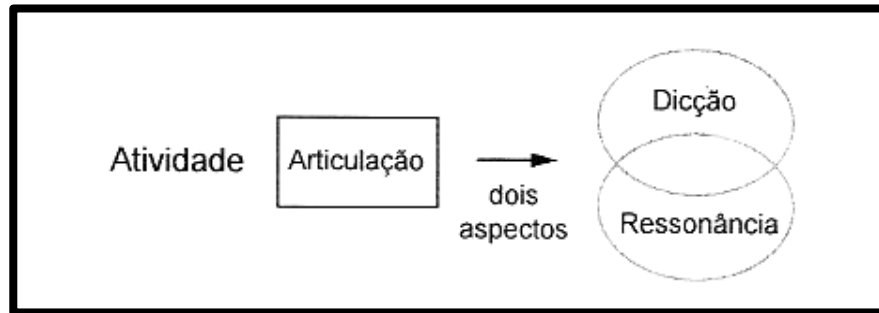


Figura 14. Estrutura fonoarticulatória resumida (MATTOS, 2014, p. 29)

Dentre as três categorias, os processos funcionais desenvolvidos pela respiração e fonação estão relacionados a resultados relativamente mais objetivos e integrais do que processos desenvolvidos pela articulação. Ou seja, enquanto os dois primeiros parâmetros se relacionam *grosso modo* à geração do fluxo expiratório (respiração) e produção da fonte sonora (fonação), o parâmetro da articulação engloba um conjunto de processos cuja compreensão justifica a proposição de uma representação distinta”. (MATTOS, 2014, p.29)

SANTOS DOS e ASSENCIO-FERREIRA (2001, p. 62) definem a dicção como “a maneira estética de articular as palavras, o que sugere uma preocupação com a forma correta de expressar a língua falada”. MATTOS (2014, p. 45) amplia o conceito ao ressaltar que, no universo do canto (o que se aplica a este trabalho, portanto), é preciso que haja um aprimoramento dos aspectos articulatórios, dos quais a dicção faz parte, como um “recurso eficiente para o desenvolvimento de aspectos que vão além da questão da inteligibilidade do texto”. Ou seja, é preciso que as características internas dos fonemas sejam levadas em conta, durante os processos fonoarticulatórios¹⁰⁵.

Se for tomada, como ponto de partida, a ideia de um fonema como unidade mínima dos sons produzidos pela voz, assim como defende a fonologia estruturalista¹⁰⁶, alguns problemas de compreensão da pronúncia, em relação à representação fonológica, surgirão. MATTOS (2014, p. 50) cita como exemplo a

¹⁰⁵ Aqui MATTOS (2014) está se referindo aos traços distintivos dos fonemas que, embora façam parte do processo fonoarticulatório realizado, sobretudo, com a utilização do *IPA*, serão mais bem compreendidos e estudados no subitem *Coarticulação*.

¹⁰⁶ Ver capítulo 2.

palavra *gente* e a pequena celeuma criada em torno do processo de nasalização sobre o qual ela passa. Antecipado pela vogal /e/, o fonema /n/, perde suas características originais, adquirindo uma sonoridade nova. “Neste contexto, a compreensão absoluta do fonema como unidade mínima cria sérias dúvidas quanto à representação do traço de nasalização relacionado à articulação fonética de /e/”, pontua ele.

Assim, ainda que o modelo da fonética estruturalista não esteja totalmente equivocado em propor o fonema como sendo a unidade articulatória mínima da fala, também não está completo, pois ignora as particularidades envolvidas na junção de mais de um deles. Como ressalta MATTOS (2014, p. 50), “era clara a ideia de que nem sempre se pode conter na delimitação de um fonema toda a gama de processos articulatórios que estão relacionados a ele”.

Em 1950, com a proposição da teoria gerativa¹⁰⁷, a fonologia passou a abordar a fala como resultado de uma combinação linear de segmentos ou conjuntos de traços distintivos¹⁰⁸. Ao conceito inicial de fonema proposto pela fonética estruturalista, somou-se o entendimento de que o próprio fonema continha formantes dentro do seu *corpus* sonoro com características variantes, de acordo com os contextos apresentados, que interferiam no contínuo da fala.

O fonema passa a ser compreendido mais efetivamente enquanto a mínima unidade de segmentação da fala, entretanto, formada por um conjunto ou um feixe de características articulatórias/ acústicas que se manifestam simultaneamente (os traços distintivos) e cuja manifestação varia conforme os diversos contextos fonológicos. (MATTOS, 2014, p. 51)

Definido como sendo um conjunto específico de propriedades que constituem os fonemas, os traços distintivos podem ser melhor compreendidos como uma consequência dos estudos linguísticos, que nos ajudam a compreender melhor a frase de COURTENAY¹⁰⁹ (1910 apud, JAKOBSON, 1979, apud MATTOS 2014, p. 50): “os fonemas não são notas separadas, mas acordes compostos de diversos

¹⁰⁷ Idem.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Jan Baudouin de Courtenay (1845 - 1929) foi uma das maiores autoridades, no campo da linguística. Professor polonês, lecionou linguística comparada e formulou algumas das teorias que reverberam nos estudos atuais da mesma área, os quais também contribuem, diretamente, para esta pesquisa.

elementos.” Ou seja, não é apenas a ideia de um fonema uno e indivisível (como propusera a fonética estruturalista) que o define, mas um conceito mais amplo, em que o fonema é considerado um núcleo sonoro acompanhado por harmônicos que variam de acordo com a junção dele com outro fonema, composto, igualmente, por outros traços distintivos¹¹⁰.

Uma vez definido o fonema como um ideal de representação mínima do gesto vocal, no contexto dos objetivos musicais deste trabalho, propomos a adoção de um sistema de notação fonética tradicionalmente utilizado nos estudos linguísticos, como um meio para a orientação do procedimento fonoarticulatório do MVP: o Alfabeto Fonético Internacional.

4.4 O Alfabeto Fonético Internacional (IPA)

O *IPA* é um alfabeto fonético que tem sido muito utilizado por sua versatilidade e capacidade dinâmica de transcrição e interpretação de fonemas. Criado pela *AFI*¹¹¹ (Associação Fonética Internacional - 1886), é definido como o resultado do desenvolvimento de “um conjunto de símbolos capazes de lidar com a grande variedade de sons encontrados nas línguas do mundo¹¹²”.

4.4.1 Princípios do Alfabeto Fonético Internacional

O *Handbook of the IPA: A Guide to USE of the International Phonetic Alphabet* (1999), publicação que substituiu o livreto intitulado *The Principles of the International Phonetic*, de 1949, versa, dentre outros assuntos, sobre o *IPA* e seus princípios, destacando alguns pontos importantes:

¹¹⁰ O estudo do *IPA* é a forma pela qual serão estudados os fonemas e seus traços distintivos, num caminho preliminar para a execução da *coarticulação* e da *realização prosódica*.

¹¹¹ A sigla *AFI* será usada para designar a *Associação Fonética Internacional*. A tradução do termo *International Phonetic Alphabet*, para o português, dá-se, neste trabalho, para que não haja um mal entendido entre a sigla *IPA* (designada, aqui, para o *Alfabeto*) e *IPA*, que seria a sigla idêntica para o termo original, em inglês, *International Phonetic Association*.

¹¹² *Handbook of the International Phonetic Association*, Cambridge University Press, 1999, p. 4.

-> É designado primeiramente para que sejam conhecidas necessidades práticas da linguística, tais como: a realização de registros gráficos sobre a estrutura fonética ou fonológica das línguas; a realização de transcrições fonéticas como recurso para o estudo de línguas estrangeiras com base em ortografias românicas, não românicas e até línguas não escritas.

-> O *IPA* se propõem a ser um conjunto de símbolos para a representação de todos os sons possíveis das línguas do mundo. A representação desses sons usa uma série de categorias fonéticas que descrevem como cada som é produzido. Essas categorias definem um número de classes naturais de sons que funcionam dentro de regras fonológicas e das mudanças históricas dos sons.

-> Na construção do *IPA* muito cuidado foi concedido não apenas para a apropriação de cada símbolo a partir de um ponto de vista fonético, mas também para a adaptação dos símbolos a partir de um ponto de vista tipográfico¹¹³. Os símbolos não românicos do *IPA* tem, tanto quanto possível, sido criado para se harmonizar com as letras romanas.

-> O uso de símbolos utilizados no *IPA* para representar os sons de cada língua em particular é guiado pelo princípio do contraste fonológico. Em outras palavras, os sons representados pelos símbolos correspondem primordialmente àqueles que servem para distinguir uma palavra de outra, em uma dada língua (nesse sentido, o propósito da concisão fonética do *IPA* de beneficia pela consideração de um princípio fonológico).

-> A organização destes símbolos tem como base um conjunto de categorias estabelecidas a partir das características articulatórias da produção dos sons a serem representados. Essas categorias buscam definir um certo número de 'classes naturais' dos sons que são possíveis de ocorrer na fonologia das línguas, incluindo-se as suas transformações históricas.

¹¹³ De acordo com a definição do HOUAISS (2009, p. 876), tipografia é o “conjunto de procedimentos artísticos e técnicos que abrangem as diversas etapas da produção gráfica, desde a criação dos caracteres até a impressão e acabamento.

-> Uma vez que os fonemas correspondem à manifestação simultânea de um conjunto de categorias acústicas/ articulatórias, os símbolos do IPA buscam sintetizar mais de uma destas categorias. Por exemplo, o fonema [p] é ao mesmo tempo bilabial (articulado pelos lábios), plosivo (pela 'explosão' causada pelo fluxo expiatório ao pressionar os lábios na emissão) e não vozeado (não atuação das pregas vocais).

-> A realização de uma transcrição fonética com os recursos do *IPA* consiste sempre em um processo de interpretação, uma vez que os recursos de alguns símbolos e diacríticos¹¹⁴ do *IPA* não podem ser compreendidos simplesmente pela sua forma de representação ou pela descrição dos aspectos articulatórios envolvidos na sua realização sonora.

-> A *AFI* recomenda que uma transcrição fonética deve ser sempre envolvida por colchetes []. Já uma transcrição fonológica deve ser envolvida por linhas inclinadas //.

Quanto à construção do *IPA*, a Associação Internacional de Fonética considerou essenciais os seguintes aspectos:

-> Sempre que possível, as letras do alfabeto romano devem ser usadas. Nos casos em que esse uso não for possível, outros símbolos podem ser utilizados como alternativa.

-> A distinção de dois sons diferentes de uma determinada língua deve ser representada por dois diferentes símbolos do IPA, sem o uso de diacríticos;

-> Quando dois sons são tão similares a ponto de não serem empregados para a distinção de significados em qualquer língua, estes sons devem ser representados pelo mesmo símbolo;

¹¹⁴ Esse assunto será abordado adiante.

-> O uso de diacríticos deve ser limitado a marcações de duração, acento e altura dos sons, bem como para representar nuances ou diferenças mínimas de variação dos sons, ou ainda, quando ocorrer uma óbvia necessidade de se criar um novo símbolo a partir de um símbolo já utilizado (como no caso do *til* associado a uma vogal para representar a sua vogal nasal correspondente);

-> O *IPA* é um sistema de representação que se baseia na relação biunívoca entre os conjuntos dos sons e o conjunto dos símbolos a serem utilizados para representar estes sons. Ou seja, um som de uma determinada língua deve ter como correspondente um único símbolo do *IPA* e, ao mesmo tempo, este símbolo deve representar apenas um som da língua referida.

Como foi mencionado anteriormente, o *IPA* é uma ferramenta fonarticulatória, que perpassa as fronteiras existentes entre a fonética e a fonologia. Isso ocorre porque, no sistema de representação sugerido pela *AFI*, um mesmo fonema pode ter interpretações diferentes a partir das análises das duas ciências.

É importante lembrar que enquanto a fonética está interessada em estudar o fenômeno físico dos sons da fala (sua produção no sistema fonador), a fonologia preocupa-se com a maneira pela qual esses sons atuam numa determinada língua. Por conta disso, um fonema pode ser interpretado sob ângulos diferentes.

Tomemos a palavra <tijolo>¹¹⁵, como exemplo. O fonema [t] recebe análises diferentes segundo a fonética e a fonologia, para efeitos de transcrição. Foneticamente, nota-se que o [t] pode ser considerado uma plosiva alveolar, uma fricativa¹¹⁶[tʃ], ou até mesmo uma plosiva labiodental, dependendo da pronúncia e do sotaque. No entanto, sob o ponto de vista fonológico será sempre o fonema /t/.

¹¹⁵ Utilizaremos também uma sugestão de MATTOS (2014, passim) para a notação das transcrições que serão realizadas neste trabalho. Trata-se da representação gráfica do conteúdo ortográfico a ser analisado: em vez das palavras estarem entre aspas simples ou duplas, ou em negrito, elas serão posicionadas entre parêntesis angulares < >.

¹¹⁶ Uma consoante fricativa é definida pelo Handbook of International Phonetic Association como um fonema produzido por um fluxo de ar turbulento, o que cria um som sibilante (com sonoridade de [s]).”

4.4.2 Utilização do Alfabeto Fonético Internacional

A tabela do *IPA* deve ser estudada através do cruzamento entre o modo de articulação, com o local no sistema fonador, em que a articulação acontece. Por exemplo, na parte da tabela em que constam as consoantes, como ilustra a figura 15, abaixo, a primeira coluna, à esquerda, descreve o modo articulatório, e a parte de cima das demais colunas, indica o ponto do trato vocal onde cada articulação acontecerá.

THE INTERNATIONAL PHONETIC ALPHABET (revised to 2015)

CONSONANTS (PULMONIC) © 2015 IPA

	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Postalveolar	Retroflex	Palatal	Velar	Uvular	Pharyngeal	Glottal
Plosive	p b			t d		ʈ ɖ	c ɟ	k ɡ	q ɢ		ʔ
Nasal	m	ɱ		n		ɳ	ɲ	ŋ	ɴ		
Trill	ʙ			r					ʀ		
Tap or Flap		ⱱ		ɾ		ɽ					
Fricative	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ
Lateral fricative				ɬ ɮ							
Approximant		ʋ		ɹ		ɻ	j	ɰ			
Lateral approximant				l		ɭ	ʎ	ʟ			

Symbols to the right in a cell are voiced, to the left are voiceless. Shaded areas denote articulations judged impossible.

Fig. 15. Tabela de consoantes do *IPA* (2015).

Contudo, antes da análise fonética dos fonemas, por meio do *IPA*, é necessária uma abordagem que aponte as duas grandes classes de fonemas segundo as quais a *AFI* indica: as *vogais* e as *consoantes*. Essa subdivisão é explicada por MATTOS (2014, p. 60) como uma forma de embasar a discussão nas “características articulatórias e auditivas destes segmentos que formam o contínuo da fala nas suas particularidades articulatórias e auditivas” de ambas, ou seja, em “como o sistema fonador articula esses sons e quais as características percebidas como resultado dessa produção sonora”.

4.4.3 Vogais

Os *segmentos vocálicos* são definidos como a classe de fonemas que compreendem as vogais, que são produzidas com o ar saindo direto dos pulmões em direção à cavidade oral ou nasal, sofrendo interferência das pregas vocais, dos lábios, da língua e do véu do palato¹¹⁷, sem que haja bloqueio do fluxo de ar, de forma direta, uma vez que o que ocorre é um direcionamento deste mesmo fluxo para cada uma das cavidades. Por isso, são consideradas *orais/ vozeadas* ou *nasais*.

4.4.3.1 Local e modo de articulação das vogais

Para uma correta abordagem sobre a produção fonética das vogais, portanto, é preciso considerar o posicionamento da língua e dos lábios na cavidade oral, já que eles desempenham um papel essencial na definição dos traços distintivos que as caracterizam.

No *IPA* as vogais são classificadas com base no ‘quadrilátero vocálico’, que é um diagrama que busca representar de maneira aproximada a correlação entre os sons das vogais e o posicionamento da língua na cavidade oral. Composto por um eixo vertical e dois diagonais, ele representa um corte anatômico da cavidade oral de uma pessoa em perfil e os formantes¹¹⁸ das vogais.

As figuras 16 e 17, a seguir, descrevem, de maneira semelhante, o quadrilátero vocálico, na emissão das vogais: a primeira delas indica um corte sagital da cavidade bucal. O lado esquerdo corresponde ao limite anterior da cavidade oral - entrada da boca; o lado direito corresponde ao limite posterior - próximo à glote. A coluna, à esquerda do quadrilátero, ilustra a posição da boca: fechada (*close*), semi fechada (*close-mid*), semi aberta (*open-mid*) e aberta (*open*); a linha, acima do quadrilátero, indica o posicionamento da língua em relação à profundidade da cavidade oral: frontal (*front*), central (*central*) e posterior (*back*).

¹¹⁷ Os formantes do trato vocal serão discutidos mais adiante, no decorrer deste subitem.

¹¹⁸ O trato vocal atua como um filtro e suas frequências de ressonância designam-se por **formantes**. As vogais são conhecidas pelos seus formantes, que são produzidos por mecanismos articulatórios e modificados pelos ajustes específicos do trato vocal. (TELLES e ROSINHA, 2008, p. 523)

Desta forma, conclui-se, por exemplo, que: [a] é uma vogal frontal aberta, enquanto [u] é uma vogal posterior fechada etc.

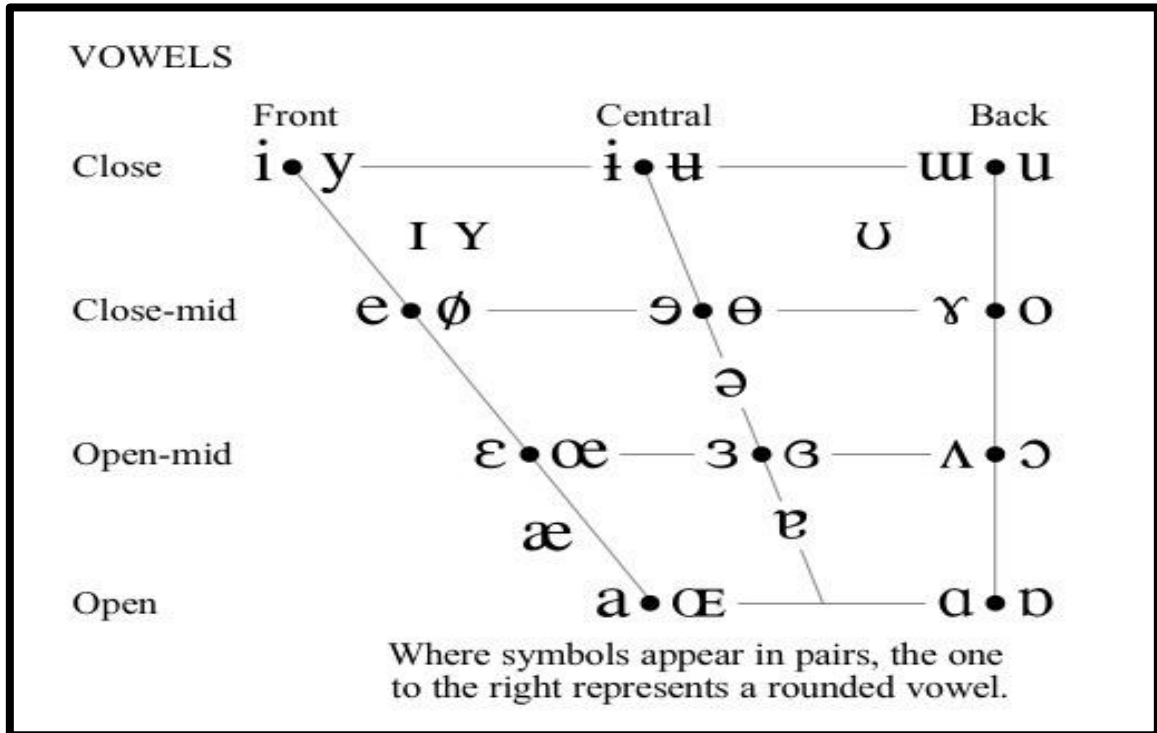


Fig. 16. O quadrilátero vocal, segundo tabela do *IPA* (2015).

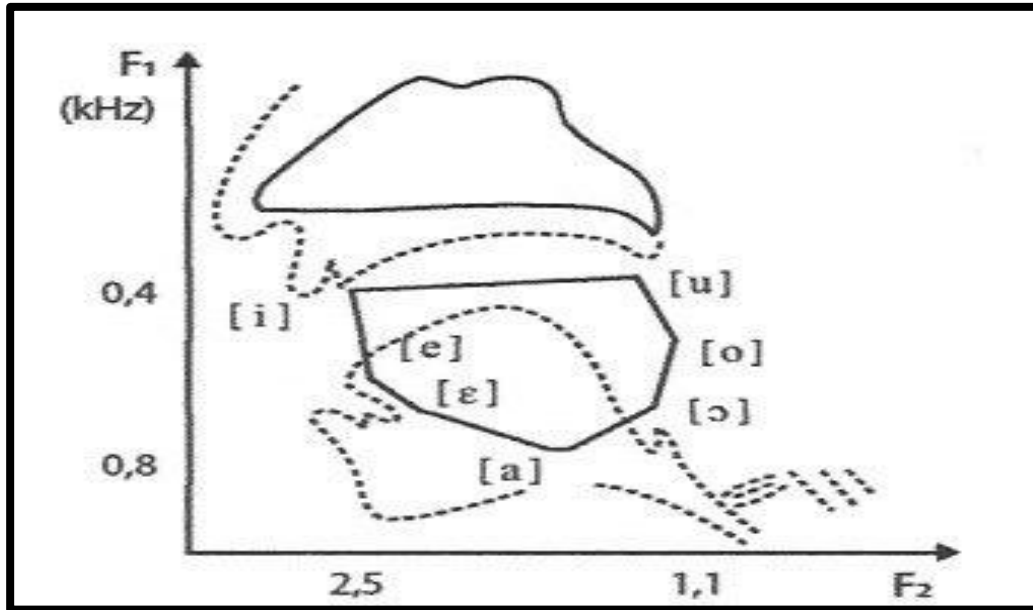


Figura 17. Representação acústico-articulatória das vogais com relação ao quadrilátero vocálico do IPA. (RUSSO e BEHLAU, 1993, P.36 apud SEARA et al, 2011, p. 32)

A figura 18, abaixo, ilustra esse panorama, de uma forma diferente: a partir de imagens de ressonância magnética que mostram a posição do dorso da língua (parte de baixo) em relação ao assoalho do trato vocal na pronúncia de algumas vogais, pode-se observar que ele assume algumas posições que são responsáveis pela fonoarticulação específica delas. Deste modo, são consideradas vogais *altas*, as vogais [i] e [u], pois o dorso da língua está mais levantado do que nas vogais *médias* [e] e [o], que estão, por sua vez, com o dorso da língua um pouco elevado do que na vogal *baixa* [a], que está com o dorso da língua encostado no assoalho do trato vocal. Algumas vogais também são classificadas como média altas e média baixas, quando a posição da língua é intermediária entre a alta e a média, e a média e a baixa. Essas vogais são representadas pela tabela do IPA, ilustrada pela figura 16, acima, como vogais intermediárias, dentro do quadrilátero vocálico – [æ] e [ʊ], por exemplo.

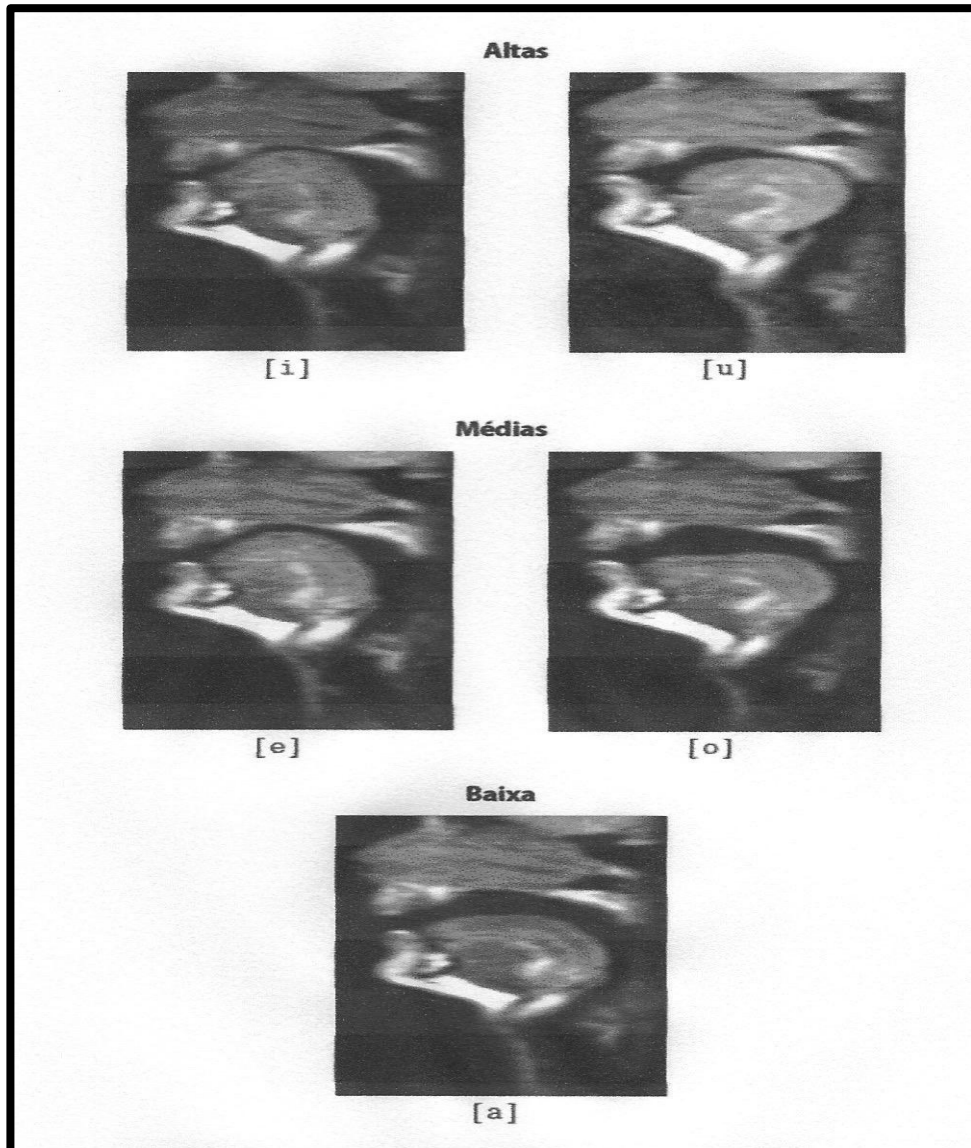


Figura 18. Posição da língua em relação à altura (eixo vertical) e ao avanço/recuo (eixo horizontal) no trato vocal.

Outra característica importante, que deve ser observada em relação à pronúncia das vogais e que determina a boa qualidade de suas fonoarticulações, está relacionada ao fato delas serem *arredondadas* ou *distendidas/não arredondadas*. Isto é, produzidas com os lábios arredondados ou distendidos/não arredondados. No caso do português brasileiro, por exemplo, [o] e [u] são arredondadas, e [a], [e] e [i] são distendidas, e estão de acordo com a posição da língua, como mostram as figuras 19 e 19a, abaixo. Complementarmente, pode-se notar na indicação da coluna, à esquerda, a posição da língua para cada uma das variações labiais – alta, média alta, média baixa e baixa.

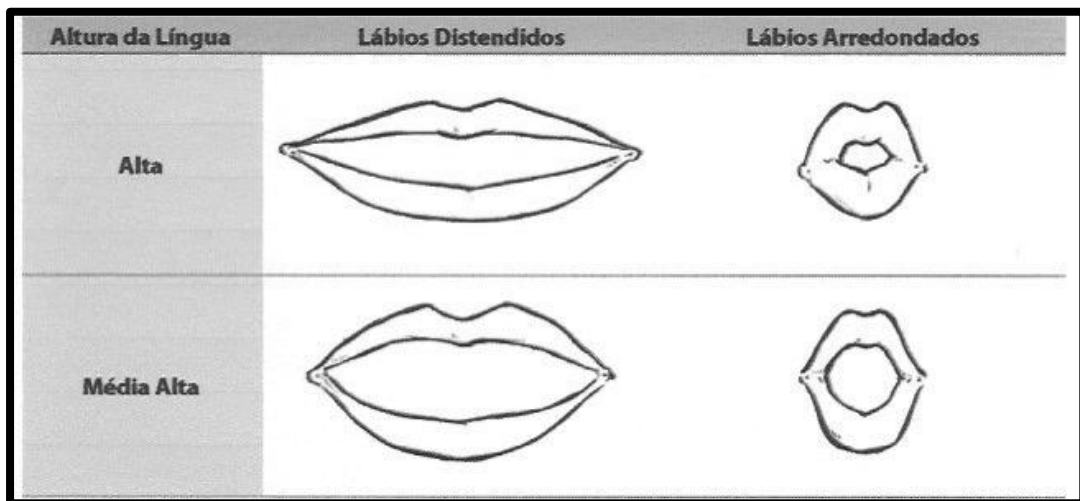


Figura 19. Variação da articulação labial das vogais, em função das posições mais altas da língua na cavidade bucal. (SEARA et al, 2011, p. 30 e 31)

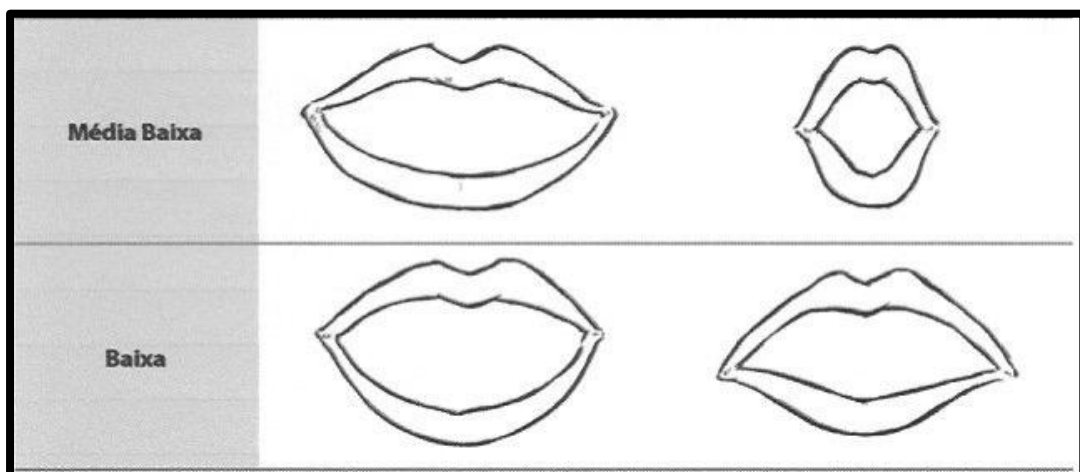
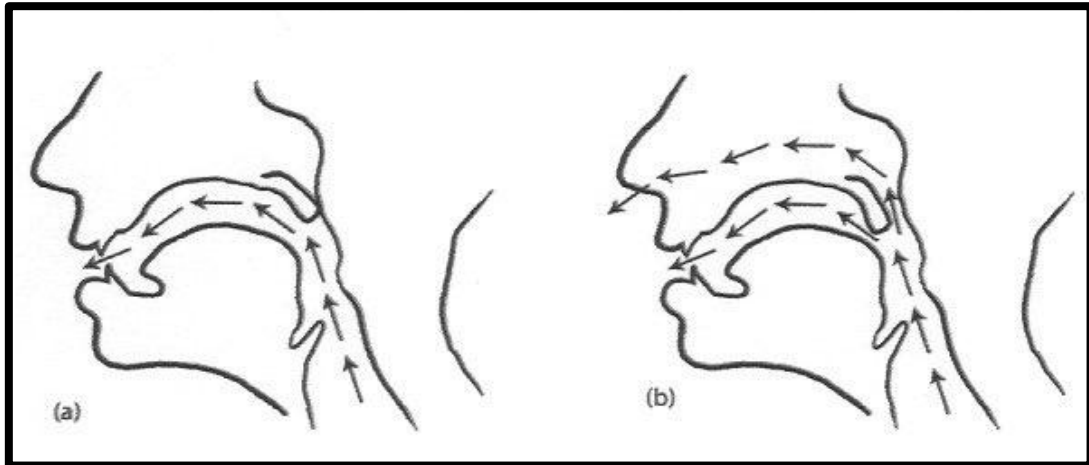


Figura 19a. Variação da articulação labial das vogais, em função das posições mais baixas da língua na cavidade bucal. (SEARA et al, 2011, p. 30 e 31)

Como fora abordado no início deste subitem, as vogais também são classificadas como *orais* ou *nasais*, sendo que na produção das *orais* (às quais tratamos, até este momento), o véu do palato, elevado, fecha a passagem do ar à cavidade nasal, conforme mostra a figura 20a, abaixo, causando a saída do ar apenas pela cavidade oral. Nas vogais *nasais*, como ilustrado pela figura 20b, abaixo, o véu palatino fica abaixado, causando um direcionamento do ar para as cavidades ressonadoras nasais.



Figuras 20a e 20b. Posição do véu palato na produção de vogais orais (a) e de vogais nasais (b). (OLIVEIRA E BRENNER, 1998, P.46 apud SEARA et al, 2011, p.26).

A elucidação desses mecanismos, realizados no trato vocal, são de suma importância para que a *fonoarticulação* ocorra de forma consciente e possa interferir na performance das obras que forem estudadas, com base no *MVP*. Por isso, para um melhor aproveitamento desta ferramenta, as etapas descritas acima podem ser resumidas e aplicadas da seguinte forma:

- as vogais podem ser orais ou nasais;
- as posições do trato vocal são: fechada, semi fechada, semi aberta e aberta;
- os lábios, em relação a posição da língua, poderão ficar arredondados ou distendidos;
- as posições da língua, no trato vocal, podem ser: frontal/aberta; central/média; posterior/baixa, podendo também variar para as posições media alta e média baixa.

Tomando essa série de observações como parâmetro, consideramos ser adequado, para a aplicação do *MVP*, classificar as vogais orais e nasais¹¹⁹, da seguinte forma, como indicado na tabela 2, a seguir, quanto às suas: 1. representações fonéticas ; 2. posições do trato vocal; 3. posições dos lábios; 4. posições da língua.

¹¹⁹ O intuito de inventariar da forma mais completa possível as vogais, e suas subclassificações, tenta antecipar problemas relacionados às múltiplas possibilidades que as obras poderão vir a propor. É possível que algumas indicações da tabela, acima (sobretudo as vogais nasais), nunca sejam usadas no idioma português, praticado no Brasil, mas podem, de todo modo, constituir uma saída interpretativa possível para situações de performance, que estejam se valendo das ferramentas do *MVP*.

Vogal	Tipo	Trato vocal	Lábios	Língua
[i]	oral	fechada	distendida	frontal/ alta
[e]	oral	semifechada	distendida	frontal/ média alta
[ɛ]	oral	semiaberta	distendida	frontal/ média baixa
[a]	oral	aberta	distendida	central/ baixa
[ɔ]	oral	semiaberta	arredondada	posterior/ média baixa
[o]	oral	semifechada	arredondada	posterior/ média alta
[u]	oral	fechada	arredondada	posterior/ alta
[ɐ]	oral	semiaberta	distendida	central/ média baixa
[ɪ]	oral	semifechada	distendida	frontal/ média baixa
[ʊ]	oral	fechada	arredondada	posterior/ alta
[ĩ]	nasal	fechada	distendida	anterior/ alta
[ẽ]	nasal	semifechada	distendida	anterior/ média alta
[ɛ̃]	nasal	semiaberta	distendida	anterior/ média baixa
[ã]	nasal	aberta	distendida	central/ baixa
[ɔ̃]	nasal	semiaberta	arredondada	posterior/ média baixa
[õ]	nasal	semifechada	arredondada	posterior/ média alta
[ũ]	nasal	fechada	arredondada	posterior/ alta
[ɐ̃]	nasal	semiaberta	distendida	central/ média baixa
[ã̃]	nasal	semiaberta	distendida	frontal/ média baixa

Tabela 2. Classificação das vogais orais e nasais, a partir do quadrilátero vocálico do IPA (2015) e da classificação de CLUP (n.d.)

4.4.4 Consoantes

As consoantes fazem parte de um subgrupo de fonemas cujo as articulações são obtidas com o bloqueio do fluxo expiatório do ar por algum formante da cavidade oral, ou seja, através de um processo articulatório que envolve a passagem parcial do ar por alguma das partes da cavidade oral, que servirá como bloqueio e articulador.

A figura 21, abaixo, mostra, novamente, a tabela de consoantes pulmônicas¹²⁰ - que são articuladas a partir da saída do ar, em um trajeto iniciado nos pulmões, que culmina no trato vocal - do *IPA*, de 2015, em que a primeira coluna à esquerda e a primeira linha superior indicam, respectivamente, os modos de articulação, e as partes do trato vocal onde essas articulações acontecem. Vale destacar que, da mesma forma que ocorre na tabela das vogais, o trato vocal tem sua extensão simulada na tabela das consoantes. Na linha de cima, no topo de cada coluna, os pontos de articulação demonstram isso, da esquerda para a direita: lábios (bilabial) em direção à glote (glotal).

THE INTERNATIONAL PHONETIC ALPHABET (revised to 2015)

CONSONANTS (PULMONIC) © 2015 IPA

	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Postalveolar	Retroflex	Palatal	Velar	Uvular	Pharyngeal	Glottal
Plosive	p b			t d		ʈ ɖ	c ɟ	k ɡ	q ɢ		ʔ
Nasal	m	ɱ		n		ɳ	ɲ	ŋ	ɴ		
Trill	ʙ			r					ʀ		
Tap or Flap		ⱱ		ɾ		ɽ					
Fricative	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ
Lateral fricative				ɬ ɮ							
Approximant		ʋ		ɹ		ɻ	j	ɰ			
Lateral approximant				l		ɭ	ʎ	ʟ			

Symbols to the right in a cell are voiced, to the left are voiceless. Shaded areas denote articulations judged impossible.

Figura 21. Tabela das consoantes pulmônicas (IPA, 2015).

¹²⁰ MATTOS (2014, p. 62) destaca o fato de que, no idioma português brasileiro, não há a presença de consoantes não pulmônicas.

4.4.4.1 Local e modo de articulação das consoantes

Para que a articulação consonantal seja compreendida, deve-se levar em conta dois grupos de parâmetros que influenciam o processo de forma determinante: o modo de articulação e o local da articulação. O cruzamento dessas duas referências apontará a pronúncia mais correta das consoantes, segundo o *IPA*, como ilustra a figura 16, acima.

O ponto de articulação das consoantes é considerado como o local onde os articuladores passivos e ativos se tocam, ou quase se tocam. Línguas, lábios e palato mole são considerados os articuladores ativos, enquanto dentes superiores, palato duro e alvéolos são os passivos. Já o modo de articulação é a maneira como o ar passa pelas cavidades supraglóticas¹²¹, ou, mais especificamente pelos formantes citados acima e ilustrados pela figura 22, abaixo.

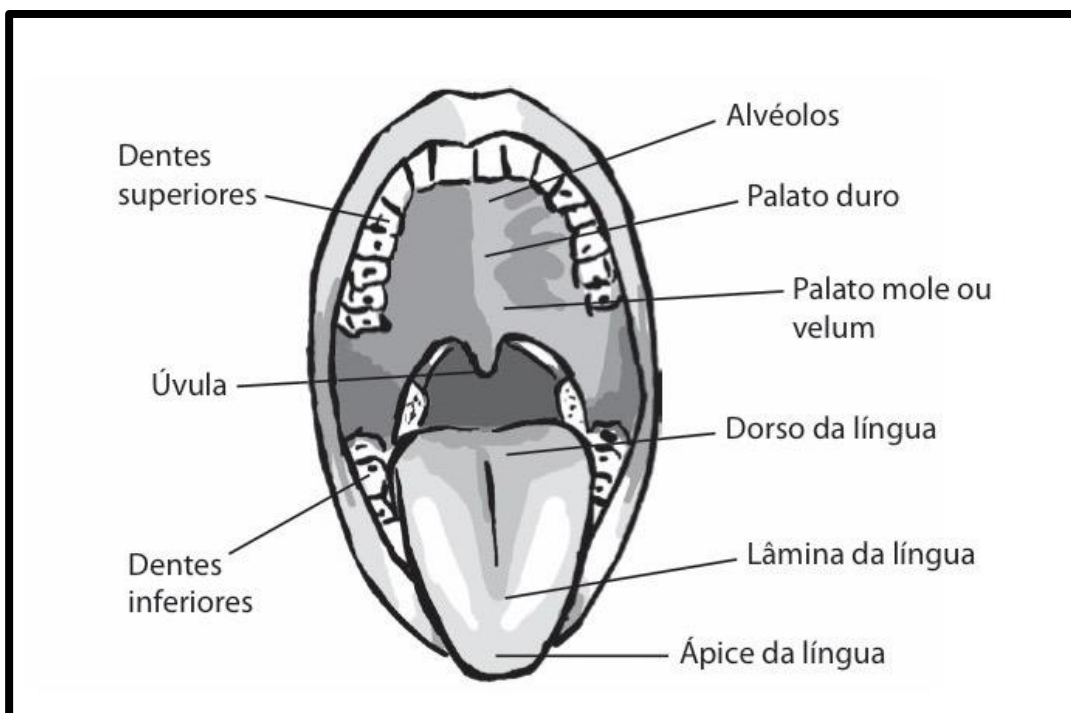


Figura 22. Articuladores ativos e passivos do trato vocal (CRISTÓFARO SILVA, 2002, p. 31 apud SEARA et al, 2011, p. 49)

¹²¹ As cavidades *supraglóticas* situam-se acima da glote, que é a componente do sistema fonador que separa o trato respiratório do trato vocal - as estruturas abaixo da glote são denominadas *subglóticas*.

Desta forma, os pontos de articulação, indicados na figura 23, abaixo, são assim classificados, segundo CRISTÓFARO SILVA (2002, adaptado) apud SEARA et al (2011, p. 49), com alguns acréscimos nossos:

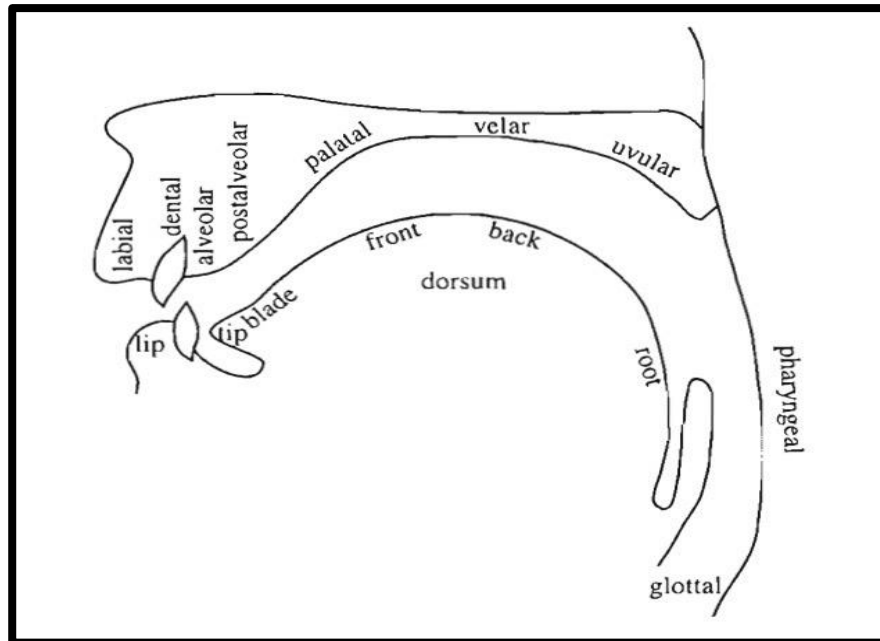


Figura 23. Pontos de articulação das consoantes pulmonares do IPA. (INTERNATIONAL PHONETIC ASSOCIATION, 1999, p. 7)

- **Bilabial:** lábio inferior toca no lábio superior: < *mamãe* >, < *papai* >;
- **Labiodental:** lábio inferior vai em direção aos dentes incisivos superiores: < *farofa* >, < *fava* >;
- **Dental:** ápice ou lâmina da língua toca ou vai na direção dos dentes incisivos superiores: < *tato* >, < *dados* >;
- **Alveolar:** ápice ou lâmina da língua toca ou vai direção dos alvéolos: < *tato* >, < *dados* >¹²²;
- **Pós-alveolar:** parte anterior da língua toca ou se dirige para a região medial do palato duro: < *chata* >, < *tchau* >, < *já* >, < *xarope* >;
- **Palatal:** parte média da língua toca ou se encaminha para a parte final do palato duro: < *ganho* >, < *telha* >;

¹²² Os fonemas [t] e [d] podem assumir as características de uma articulação ocorrida entre os dentes (dental) e nos alvéolos (alveolar). Isso dependerá das características do falante e seu sotaque e da coarticulação ocorrida.

- **Retoflexa:** a ponta da língua sobe até tocar o céu da boca, em seu ponto mais alto: é o [r] do caipira, como em <porta>
- **Velar:** dorso da língua toca ou vai na direção do véu do palato, também chamado de palato mole: <casa>, <gato>;
- **Uvular:** parte de trás da língua toca ou se aproxima da úvula: <queijo>, <roupa>
- **Glotal:** músculos da glote são os articuladores desse tipo de segmento: fonema [h].

Já quanto aos modos de articulação, sugerimos a seguinte interpretação, adaptada de SEARA et al (2011. p. 51):

- **Plosiva:** produzida com uma obstrução total e momentânea do fluxo de ar nas cavidades supraglóticas, realizada pelos articuladores. O véu do palato encontra-se levantado, sendo o fluxo de ar encaminhado apenas para a cavidade oral: <paga>, <acaba>;
- **Nasal:** produzida com uma obstrução total e momentânea do fluxo de ar nas cavidades orais. Há, no entanto, um abaixamento simultâneo do véu do palato, permitindo a liberação do ar pelas cavidades nasais: <mano>, <banho>;
- **Vibrante:** a ponta da língua ou a úvula provocam uma série de oclusões totais muito breves, seguidas por segmentos vocálicos extremamente curtos: <roda>, <carro>;
- **Tepe:** produzida como uma oclusão total e rápida do fluxo de ar nas cavidades orais. O véu do palato está levantado, impedindo a passagem do ar pelas cavidades nasais. O som [r] apresenta uma oclusão percebida como uma batida bastante rápida da ponta da língua nos alvéolos, permitindo uma oclusão total, mas extremamente breve: <caro>, <prato>.
- **Fricativa:** produzida com um estreitamento do canal bucal, ou seja, uma oclusão parcial, realizada pelos articuladores, fazendo com que a passagem do fluxo de ar nas cavidades supraglóticas gere um ruído de fricção: <fava>, <saca>, <azar>, <chato>;

- **Lateral Fricativa:** é uma fricativa rara, cujo modo de articulação se dá pela constrição do fluxo de ar através de um canal estreito no local onde é articulada, causando turbulência;
- **Aproximante:** produzida por um articulador próximo a outro, mas não a ponto de produzir uma fricativa;

Lateral Aproximante: produzida com uma oclusão central, deixando que o ar escape pelas laterais do trato oral. O véu do palato encontra-se levantado e o fluxo do ar passa apenas pela cavidade oral: <lata>, <sal>, <telha>.

4.4.5 Consoantes não pulmônicas

As consoantes não pulmônicas são um pequeno grupo de símbolos, que representam articulações ocorridas num processo inverso às articulações pulmônicas, ou seja, que vão dos lábios em direção aos pulmões, não ocasionadas pela saída do fluxo expiatório.

Normalmente, são as representações de ruídos ou interjeições diversas. A figura 26, abaixo, indica esses símbolos, dos quais se destaca a consoante não pulmônica *Dental* - [ʈ]. Similar ao som de um /ts/, mas de fora para dentro, ela pode

ser a transcrição fonética para um dos ruídos encontrados em ?Corporel -

CONSONANTS (NON-PULMONIC)		
Clicks	Voiced implosives	Ejectives
⊙ Bilabial	ɓ Bilabial	' Examples:
Dental	ɗ Dental/alveolar	p' Bilabial
! (Post)alveolar	ɟ Palatal	t' Dental/alveolar
≠ Palatoalveolar	ɠ Velar	k' Velar
Alveolar lateral	ʄ Uvular	s' Alveolar fricative

Figura 26. Tabela das consoantes não pulmônicas, do IPA (2015).

4.4.6 Tabela de Diacríticos

Os diacríticos são os sinais gráficos que alteram a articulação dos fonemas. No português brasileiro, são conhecidos como acento agudo, acento circunflexo, acento grave, crase, cedilha e o til. Como ressalta MATTOS (2014, p. 64) “é importante que seja destacada a representação do diacrítico da nasalização [~]”, no português brasileiro, uma vez que os segmentos vocálicos nasais são muito frequentes no idioma.

Os demais diacríticos, indicados pela figura 24, abaixo, são utilizados em transcrições fonéticas que podem estar atreladas a outros idiomas, ou até mesmo a micro variações dentro do português brasileiro. Por exemplo, o fonema [t] – considerado uma consoante plosiva alveolar – pode sofrer algumas variações de acordo com o tipo de fala em que for empregado, e o sotaque ou maneira particular de articulá-lo. Em alguns casos, ele pode ser transcrito como sendo uma articulação dental, como quando deseja-se enfatizar a sua emissão inicial e expressar uma sensação de decisão ou até mesmo raiva: o [t], na sentença exclamativa <vá ao ataque>, pode ser transcrito como [t̪].

DIACRITICS Some diacritics may be placed above a symbol with a descender, e.g. $\underset{\circ}{\eta}$

◦	Voiceless	$\underset{\circ}{\eta}$ $\underset{\circ}{\delta}$..	Breathy voiced	$\underset{..}{\text{b}}$ $\underset{..}{\text{a}}$	̣	Dental	$\underset{̣}{\text{t}}$ $\underset{̣}{\text{d}}$
◌	Voiced	$\underset{\text{◌}}{\text{s}}$ $\underset{\text{◌}}{\text{t}}$	̤	Creaky voiced	$\underset{̤}{\text{b}}$ $\underset{̤}{\text{a}}$	̤	Apical	$\underset{̤}{\text{t}}$ $\underset{̤}{\text{d}}$
h	Aspirated	t^{h} d^{h}	̥	Linguolabial	$\underset{̥}{\text{t}}$ $\underset{̥}{\text{d}}$	̥	Laminal	$\underset{̥}{\text{t}}$ $\underset{̥}{\text{d}}$
◌	More rounded	$\underset{\text{◌}}{\text{ɔ}}$	̜	Labialized	t^{w} d^{w}	̃	Nasalized	$\tilde{\text{e}}$
◌	Less rounded	$\underset{\text{◌}}{\text{ɔ}}$	̝	Palatalized	t^{j} d^{j}	̚	Nasal release	d^{n}
+	Advanced	$\underset{+}{\text{u}}$	̙	Velarized	t^{v} d^{v}	̚	Lateral release	d^{l}
-	Retracted	$\underset{-}{\text{e}}$	̜	Pharyngealized	$\text{t}^{\text{ɣ}}$ $\text{d}^{\text{ɣ}}$	̚	No audible release	d^{r}
◌	Centralized	$\underset{\text{◌}}{\text{e}}$	̜	Velarized or pharyngealized	ɫ			
×	Mid-centralized	$\underset{\times}{\text{e}}$	̚	Raised	$\underset{̚}{\text{e}}$ ($\underset{̚}{\text{ɹ}}$ = voiced alveolar fricative)			
◌	Syllabic	$\underset{\text{◌}}{\text{n}}$	̚	Lowered	$\underset{̚}{\text{e}}$ ($\underset{̚}{\text{β}}$ = voiced bilabial approximant)			
◌	Non-syllabic	$\underset{\text{◌}}{\text{e}}$	̚	Advanced Tongue Root	$\underset{̚}{\text{e}}$			
◌	Rhoticity	$\underset{\text{◌}}{\text{ə}}$ $\underset{\text{◌}}{\text{a}}$	̚	Retracted Tongue Root	$\underset{̚}{\text{e}}$			

Figura 24. Tabela de diacríticos, IPA (2015)

4.4.7 Tabela de Suprasegmentos¹²³

Os suprasegmentos serão muito importantes na aplicação da coarticulação e da *realização prosódica*, por meio da transcrição fonética. Através dos símbolos fornecidos pelo *IPA*, ilustrados pela figura 25, abaixo, poderemos estabelecer as relações de ritmo, acentuação, duração e entoação, nas palavras e nas frases estudadas, com base no *MVP*.

SUPRASEGMENTALS	
ˈ	Primary stress ,founəˈtɪʃən
ˌ	Secondary stress
ː	Long eː
ˑ	Half-long eˑ
◌̥	Extra-short ɛ̥
	Minor (foot) group
	Major (intonation) group
·	Syllable break .ɪ.ækt
◌̣	Linking (absence of a break)

Figura 25. Tabela dos Suprasegmentos, *IPA* (2015).

¹²³ Embora a tabela de suprasegmentos do *IPA* seja uma ferramenta direcionada à *prosódia* - no caso deste trabalho, como optamos por chamar, à *realização prosódica* -, ela é apresentada no subitem *fonoarticulação*, apenas por fazer parte do conjunto de ferramentas do *Alfabeto Fonético Internacional*, Sendo assim, ela será utilizada, somente mais à frente, no subitem *realização prosódica*.

4.4.8 Tones and Word accents

A tabela *Tones and Word accents*, que integra a tabela do IPA (2015), descreve símbolos e sinais que são utilizados em línguas orientais como o cantonês e o mandarim. No entanto, para os fins deste trabalho, serão utilizados os sinais que indicam os movimentos de altura no discurso vocal, sinalizados pelas flechas - Downstep, Upstep, Global Rise e Global fall. Os demais sinais serão desconsiderados.

A figura 27, abaixo, indica-os:

LEVEL		CONTOUR	
ě	or ʌ	ě	or ʌ
	Extra high		Rising
é	ʌ	ê	∨
	High		Falling
ē	⊥	ě	ʌ
	Mid		High rising
è	⊥	ě	ʌ
	Low		Low rising
ě	⊥	ě	ʌ
	Extra low		Rising-falling
↓	Downstep	↗	Global rise
↑	Upstep	↘	Global fall

Figura 27. Tabela Tones and word accents, do IPA (2015).

Como pode ser observado, a *fonoarticulação* ancora-se no IPA, para que possa ser desenvolvida como um parâmetro, razoavelmente, uniforme. É muito importante que seja salientado, o fato de que a interpretação dos símbolos do IPA tem uma boa margem de interpretatividade e que, uma análise coarticulatória complementar se torna imprescindível para que os processos fonoarticulatórios possam surtir o efeito esperado.

4.5 Coarticulação

A *coarticulação* é compreendida como sendo a junção de mais de um parâmetro de articulação. Como indica e reforça o prefixo *co*, ela é alicerçada pela ideia de concomitância, companhia ou simultaneidade. De forma simples e direta, no contexto desta pesquisa, é definida como sendo a articulação simultânea de um fonema, sílaba ou palavra, a uma articulação percussiva - uma nota separada ou um conjunto de notas, padrões ritmicos e/ou melódicos.

A base para a aplicação da coarticulação, no MVP, são os gestos percussivo e vocal e o envelope dinâmico de três fases, proposto por HELMHOLTZ (1862). De forma sintética, podemos afirmar que a sincronia dos gestos descreve a maior parte do que se entende por coarticulação, neste trabalho, e o envelope dinâmico de três fases é o complemento que esclarece os detalhes das escolhas articulatórias previamente realizadas

4.5.1 O envelope dinâmico de três fases

Proposto por HELMHOLTZ¹²⁴ (1862), o envelope dinâmico de três fases possibilita o estudo de uma onda sonora, a partir de uma abordagem dividida em três estágios. Ou seja, conclui que todo som possui um envelope sonoro dinâmico, que se divide em três etapas relacionadas entre si de forma temporal e sequencial - início, meio e fim, ou *ataque*, *sustentação* e *decaimento*. Como assinala MATTOS (2004, p. 135), cada etapa está "susceptível ao [seu] relativo caráter 'transiente'".

De forma detalhada, estudos recentes descobriram uma particularidade quanto à transição do ataque para a sustentação. Nessa descrição mais atenta, relacionada ao advento dos sintetizadores e denominada *envelope ADSR*, notou-se um outro decaimento que acontecia logo após a grande quantidade de energia liberada no momento do ataque. MENEZES (2004, p. 31) cita o fenômeno como "uma perda de energia ocorrida logo após a grande energia liberada em geral no transiente do ataque".

Sendo assim, como descreve MATTOS (2014), o ataque "é o momento em

¹²⁴ Segundo MENEZES (2004, p. 30 e 31), Herman Helmholtz está para o estudo da acústica, assim como Freud está para o estudo da psicanálise.

que o som é deflagrado"; a sustentação caracteriza-se como "um processo de estabilização da energia"; e o decaimento "caracteriza-se pelo decréscimo de energia após o ataque".

De maneira geral podemos considerar que o 'ataque' constitui o momento em que o som é deflagrado e ocorre o crescimento da energia sonora a partir do silêncio, até seu ponto máximo de energia. Após este pico de energia tem início a fase de 'sustentação' que se caracteriza como um processo de estabilização da energia, associado aos processos de ressonância. Finalmente, a fase de 'relaxamento' ou 'repouso', que se caracteriza pelo decréscimo de energia após a sustentação e até a extinção do processo. (MATTOS, 2014, p. 135)

A figura 28, abaixo, ilustra o envelope dinâmico de três fases. O eixo vertical trata da intensidade gerada pela energia do ataque, que parte de um ponto zero; o eixo horizontal mostra a duração de cada uma das fases.

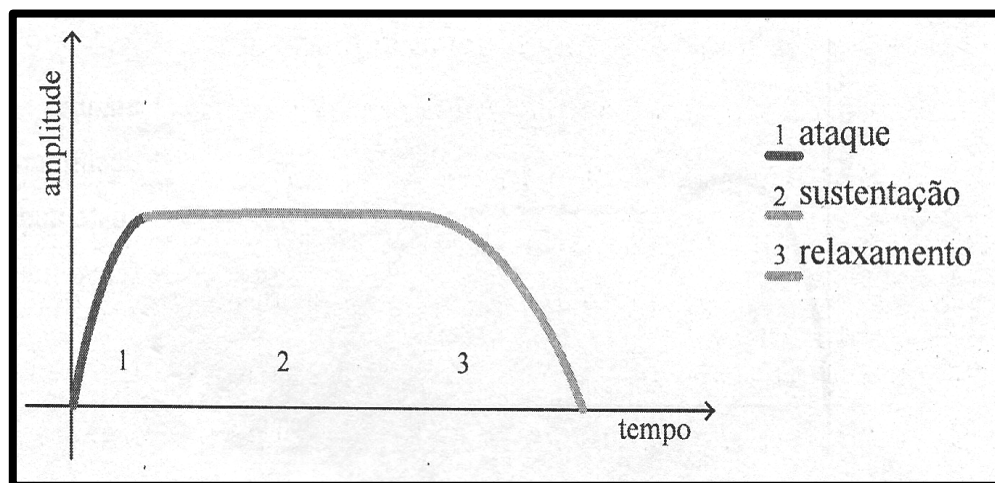


Figura 28. O envelope dinâmico de três fases. (MATTOS, 2014, p. 137)

Nas tabelas que serão apresentadas no decorrer do trabalho, sobretudo no capítulo 4, as indicações referentes à aplicação da teoria do envelope dinâmico de três fases aparecerão com as indicações ataque, sustentação e decaimento, e um sinal de mais (+) ou menos (-) indicará qual das três condições terá predominância no excerto, como ilustra a figura 29, abaixo.

Coarticulação
() ataque
() sustentação
() decaimento

Figura 29. Tabela de indicação dos parâmetros coarticulatórios.

4.6 Gesto percussivo, gesto vocal e envelope dinâmico de três fases

Ancorados pelos conceitos do gesto percussivo, do gesto vocal e pelo envelope dinâmico de três fases, entendemos que a análise coarticulatória pode acontecer satisfatoriamente, uma vez que os elementos que a sustentam estão presentes de forma clara e abrangente. Num primeiro momento, é necessário que se verifique qual o tipo de articulação que ocorre na obra; a seguir escolhe-se o gesto percussivo e vocal mais adequados ao trecho; por fim a teoria do envelope dinâmico de três fases adiciona um elemento de 'acabamento' à coarticulação.

Alguns pontos devem ser levados em consideração quando o assunto é articulação em percussão. Por exemplo, é sabido que muitos instrumentos de percussão possuem sons curtos, por mais expressivos que sejam os movimentos de preparação. Por outro lado, instrumentos maiores, com peles mais soltas, tendem a soar mais e, desta forma, dificultar articulações mais curtas e precisas. O trabalho do performer, em ambos os casos será o de fornecer uma intenção adequada a partir dos referenciais abordados anteriormente.

Portanto, a mescla das análises dos gestos e do envelope dinâmico de três fases oferece uma ferramenta bastante precisa e confiável, pois tende a corrigir possíveis distorções decorrentes da natureza dos diversos instrumentos de percussão.

Como exemplo, pode-se citar **To the Earth**, de Frederic Rzewski. A obra escrita para quatro vasos de barro e voz declamada é um desafio na seara da coarticulação. Se por um lado, os sons dos vasos são eminentemente curtos, por outro, o teor geral de uma declamação de um poema é, potencialmente, mais lírica e

com articulações menos curtas. A aplicação da ferramenta coarticulação pode influenciar positivamente este cenário, indicando as articulações correspondentes às intenções do percussionista e ressaltando qual aspecto será de maior relevância. Sendo assim, uma articulação curta pode receber uma indicação de menos (-) ataque e mais (+) sustentação, visando a corrigir as distorções de duração que muitos instrumentos de percussão oferecem, ou, o contrário, ressaltando suas características inerentes: maior precisão e pouca duração.

Da mesma forma, o gesto vocal também precisará de alguns cuidados para se adequar ao gesto percussivo. Como vimos, anteriormente, a principal ferramenta de apoio para uma boa coarticulação, é uma boa fonoarticulação analisada sob o prisma do envelope dinâmico de três fases - ou como preconiza MATTOS (2014), "uma boa formação do ponto" - respeitando as características internas de cada um dos fonemas (traços distintivos). Por exemplo, se a pronúncia de um fonema com grande ataque - como o fonema [p], estiver coarticulado a um trecho percussivo mais leve e suave, uma indicação de Gesto Vocal Longo (GVL) poderá ser enfatizada com uma valorização na sustentação e/ou no decaimento.

A relação entre o gesto vocal e sua sinalização na transcrição fonética será demonstrada através dos símbolos (') Primary Stress e (,) Second Stress, como indica, abaixo, a Tabela de Suprasegmentos do IPA ¹²⁵ (2015) - figura 30. Subsequentemente, a qualidade dessa articulação será refinada pela aplicação da teoria do envelope dinâmico, através da indicação da prevalência do ataque, sustentação ou decaimento. Aqui, é importante que seja notado que a coarticulação funde-se com a realização prosódica, uma vez que ao interferirmos na qualidade do ataque de um ponto coarticulado, estaremos interferindo na duração desse mesmo ponto e na acentuação fraseológica do trecho, conseqüentemente.

¹²⁵ Esta tabela será abordada adiante, em *Realização prosódica*.

SUPRASEGMENTALS	
ˈ	Primary stress ,founəˈtɪʃən
ˌ	Secondary stress
ː	Long eː
ˑ	Half-long eˑ
◌̥	Extra-short ɛ̥
	Minor (foot) group
	Major (intonation) group
·	Syllable break .ɪ.ækt
◌̚	Linking (absence of a break)

Figura 30. Tabela de Suprasegmentos - IPA (2015)

Com isso, podemos concluir que a coarticulação é uma ferramenta transicional, na aplicação do MVP. Se, por um lado reforça as características fonoarticulatórias do *ponto*, por outro fornece subsídios e dados que interferirão diretamente na compreensão da *linha* e, portanto, da *realização prosódica*.

4.7 Realização prosódica

O termo *realização prosódica* diz respeito a um conjunto de possíveis variações expressivas do gesto vocal, na realização miscal, seja ele independente ou coarticulado ao gesto percussivo. Analisar e entender a tabela de suprasegmentos e a *Tones and Acents* do IPA - como feito anteriormente, e compreender a abordagem articulatória são parte do recorte que embasa este ponto do MVP.

4.7.1 Prosódia

O termo *prosódia* é derivado, segundo o HOUAISS (2001, p. 2315), do grego *prosÓidia* ou "canto de acordo com", que por sua vez, deriva de *prosÓidios*, cujo sentido literal pode estar relacionado a *prósÓ* (elemento com significado de 'para frente, adiante').

NESPOR (2010) define prosódia como algo que está além de ritmo e entoação¹²⁶. Segundo ela, a prosódia compreende outros fenômenos que fazem parte de uma prosódia fonológica¹²⁷ e que considera o mínimo elemento da fala até frases inteiras, pertencentes a uma determinada língua, ou não¹²⁸.

[...] O que quer dizer o termo prosódia? Embora esse termo seja geralmente usado para se referir a ritmo e entoação, na teoria fonológica ele pretende incluir todos os fenômenos fonológicos que consideram o formato regular do som dos enunciados, isto é, não apenas ritmo e entoação, mas também fenômenos segmentais que podem ser aplicados entre palavras. (NESPOR, 2010 in ReVEL, v. 8, n. 15, p. 374)

SEARA et al (2011, p. 23) descrevem a prosódia como "uma parte da fonologia que estuda os traços fônicos que se acrescentam aos sons da fala". DUBOIS (1973) apresenta os três elementos que têm sido pesquisados de forma bastante clara, em relação à prosódia: o *acento dinâmico*, que está relacionado à força com que o ar é expelido dos pulmões; o *acento entoacional*, referente à altura (*pitch*) da fala; e a *duração*, que se refere à sustentação sonora de um fonema.

Esses referenciais, embora não sejam citados no MVP de forma direta, servem para construí-lo. Pode-se estabelecer relações bastante claras da proposta de DUBOIS (1973) citada acima, com a proposta da *realização prosódica*, do MVP: acento dinâmico -> envelope dinâmico de três fases; acento entoacional -> tabela de suprasegmentos; duração -> tabela de suprasegmentos. Estabelecer essas

¹²⁶ A entoação é um formante da prosódia que estabelece as relações de altura entre as sílabas (ou *pitch*).

¹²⁷ A partir desta observação de NespOr, podemos constatar a relação interdependente que existe entre as fonologias estruturalista e gerativista, ou, ao mesmo, a relação complementar entre elas.

¹²⁸ No contexto deste trabalho, e em outros da Música-Teatro, a realização prosódica será utilizada mesmo que as frases não façam sentido cognitivamente, mas desempenhem um papel de linguagem verbal na sua intenção.

relações é antes de mais nada, portanto, fornecer um material para que outros pesquisadores possam aprofundar seus estudos.

4.7.2 Prosódia musical

No campo da prosódia musical há fortes indícios de uma relação muito próxima com a prosódia literária. Estudos linguísticos apontam a prosódia gramatical como sendo uma ramificação da fonologia, focada na prosódia poética. O estudo dos acentos, das propriedades fonológicas das sílabas e palavras que servem para a medição dos versos pode ser considerado o viés dessa abordagem.

PALMER e HUTCHINS (2006, p. 251) destacam que a palavra *métrica* vem do grego *Metron*, que se refere, tanto na prosódia quanto na música, como as unidades divididas por acentos, sílabas e frases, e que na música tem seus correspondentes no *beat*, figuras e períodos musicais. LA DRIERE (1993) apud PALMER e HUTCHINS (2006, p.251) afirma que "não é surpresa que aspectos da fonologia métrica tenham se desenvolvido similarmente na linguística e na análise musical".

Essa correspondência entre as subdivisões métricas literária e musical é crucial para este trabalho, pois ele se situa na intersecção entre elas. A abordagem articulatória, próximo ponto a ser discutido, é a ferramenta que fornece o material que une os conceitos já discutidos (*fonoarticulação* e *coarticulação*), aos conceitos de prosódia e *realização prosódica*.

A realização prosódica será, portanto, uma abordagem sobre os elementos da duração, altura e da articulação empregada nos pontos e na linha, conseqüentemente. Assim, as tabelas de *Suprasegmentos* e de *Alturas e Acentos* serão bastante úteis nesta análise.

4.7.3 Tabela de Suprasegmentos¹²⁹

Os suprasegmentos serão muito importantes na aplicação da *realização prosódica*, por meio da transcrição fonética. Através dos símbolos fornecidos pelo *IPA*, ilustrados pela figura 31, abaixo, poderemos estabelecer as relações de ritmo, duração e entoação, nas palavras e nas frases estudadas, com base no *MVP*.

SUPRASEGMENTALS	
ˈ	Primary stress ,founəˈtɪʃən
ˌ	Secondary stress
ː	Long eː
ˑ	Half-long eˑ
◌̥	Extra-short ĕ
	Minor (foot) group
	Major (intonation) group
·	Syllable break .i.ækt
◌̣	Linking (absence of a break)

Figura 31. Tabela dos Suprasegmentos, *IPA* (2015).

Os símbolos representam boa parte das possibilidades prosódicas a serem aplicados pelo MVP. Abaixo sugerimos uma interpretação da ilustração dividida em: elementos rítmicos e elementos de duração. No primeiro grupo são levadas em conta as características relacionadas à acentuação e à separação de um período; no segundo são levadas em conta os aspectos relacionados à duração.

¹²⁹ Embora a tabela de suprasegmentos do *IPA* seja uma ferramenta direcionada à *prosódia* - no caso deste trabalho, como optamos por chamar, à *realização prosódica* -, ela é apresentada no subitem *fonoarticulação*, apenas por fazer parte do conjunto de ferramentas do *Alfabeto Fonético Internacional*, Sendo assim, ela será utilizada, somente mais à frente, no subitem *realização prosódica*.

GRUPO 1: ELEMENTOS RÍTMICOS

- Primary stress¹³⁰: é o acento principal de uma palavra, e normalmente está ligado às regras gramaticais de uma determinada língua;
- Secondary stress¹³¹: é o acento secundário de uma palavra e depende do primeiro acento e de uma pronúncia correta da palavra;
- Syllable break: separação das sílabas;
- Linking: não separação das sílabas.

GRUPO 2: DURAÇÃO:

- Long: sílaba ou fonema com longa duração
- Half-long: sílaba ou fonema com duração média
- Extra-short: sílaba ou fonema com duração curta, ou muito curta;
- Minors (foot) group: separa períodos menores;
- Major (Intonation) group: encerra períodos maiores.

A tabela 3, abaixo, ilustra a transcrição fonética um trecho de To the Earth, de Frederic Rzewski, em que os símbolos da tabela de suprasegmentos são utilizados para marcar os eventos de ritmo e duração

Trecho	<para a Terra>				
Ponto	Pa	ra	a	Te	Rra
Linha	para a Terra				
Realização prosódica	['pa.ra tɛ:xɐ]				

Tabela 3. Transcrição fonética de trecho de To the Earth.

¹³⁰ Primary Stress, ou acento principal, é uma referência que também servirá para os apontamentos sobre coarticulação.

¹³¹ Idem.

4.7.4 Tones and Word accents

A figura 32, abaixo, *Alturas e Acentos*, que integra a tabela do IPA (2015), descreve símbolos e sinais que são utilizados para indicar as variações entoacionais das palavras, ou seja, as variações relativas às alturas que serão utilizadas no discurso, ou performance.

LEVEL		CONTOUR	
é̌ or ˩	Extra high	ě̌ or ˩	Rising
é̇	High	ê̇	Falling
ē̄	Mid	ě̄	High rising
è̇	Low	ě̇	Low rising
ě̌	Extra low	ě̌	Rising-falling
↓	Downstep	↗	Global rise
↑	Upstep	↘	Global fall

Figura 32. Tabela Tones and word accents, do IPA (2015).

4.8 Realização prosódica e abordagem articulatória

Definida por MATTOS (2014, p. 72) como sendo "um conjunto de conceitos e procedimentos estabelecidos com base em referenciais teóricos da fonética-fonologia", a *abordagem articulatória* é o alicerce principal no entendimento e na aplicação da realização prosódica. Se um panorama comparativo for traçado entre texto musical e texto verbal, será facilmente percebida a relação existente entre uma nota e uma sílaba, ou entre uma passagem instrumental e uma frase.

Sob este aspecto, trata-se de um ponto bastante específico e direto, uma vez que, como afirma MATTOS (2014, p. 72), pode atuar "no contexto das práticas interpretativas e na pedagogia do canto", já que "oferece recursos para o desenvolvimento das relações autônomas entre o parâmetro vocal da articulação e

os demais parâmetros da produção vocal (respiração e fonação).

A abordagem articulatória está apoiada, portanto, em duas perspectivas complementares que "representam os respectivos processos considerados como fundamentais [nela mesma]: a perspectiva do 'ponto' e a perspectiva da 'linha'.

Na perspectiva do ponto, o foco é o tratamento da articulação dos fonemas. O controle fonético-articulatório pode influenciar positivamente a articulação das sílabas (em um âmbito mais amplo) e a articulação dos traços que caracterizam os próprios fonemas. Na perspectiva da linha, o foco é o tratamento da articulação das sílabas. Nesse caso, o controle fonético-articulatório pode influenciar positivamente a articulação das frases e a articulação das sílabas. (MATTOS, 2014, p. 72 e 73)

Essa perspectiva complementar supõe e aponta, ao mesmo tempo, que é necessária uma boa formação do 'ponto', para uma conseqüente boa formação da linha melódica.

Para uma análise que produza efeitos satisfatórios na ferramenta realização prosódica, sob essa perspectiva complementar, é necessária uma boa formação do ponto, ou seja, do fonema, ou da sílaba. Neste aspecto, a fonoarticulação será de fundamental importância ao fornecer os subsídios fonéticos precisos e indispensáveis.

Em continuidade, a formação da 'linha' dependerá, além do 'ponto', de um apoio em outras ferramentas como as Tabelas de Suprasegmentos, e *Tone and accents*, do IPA, além de uma análise da pronúncia sobre as palavras e frases que constituirão os trechos analisados.

BLOCH apud DOS SANTOS e ASSENCIO-FERREIRA (2000, p. 54) corrobora essa relação ao constatar que "a pronúncia é considerada como a escolha dos sons das palavras, (...) e a palavra mal pronunciada é aquela que contém um mais sons errados". Consideramos, para os fins deste trabalho, que uma boa pronúncia é aquela que parte de uma fonoarticulação adequada (perspectiva do ponto) e que pretende respeitar as regras gramaticais e maneira de falar da língua a que estiver relacionada.

Por isso, a aplicação da *realização prosódica* depende, diretamente, da aplicação de uma ferramenta do MVP – a *fonoarticulação*. Ou seja, será necessário

que uma transcrição fonética seja realizada, previamente para que, a ela, sejam adicionados os símbolos suprasegmentais, do *IPA*. Um outro fator determinante para a aplicação da *realização prosódica* é o tipo de linguagem a ser analisada. Vale ressaltar que a realização prosódica não terá utilidade em performances cujas emissões vocais sejam feitas de onomatopéias e sons isolados (pontos). A tabela 4, abaixo, mostra um exemplo de aplicação da ferramenta *realização prosódica*, sobre o primeiro verso de **To the Earth**, <para a terra>. Neste modelo de representação, a coluna da esquerda indica as etapas de análise do excerto, e a coluna maior, à direita o processo detalhado.

Excerto	<Para a Terra>				
Pontos	Pa	ra	a	Te	rra
Linha	para a terra				
Realização prosódica	□ ['pa.ra tɛ:xɐ] □				

Tabela 4. Exemplo de realização prosódica para o primeiro verso, de *To the Earth*.

4.9 Coarticulação entre o gesto vocal e gesto percussivo

Partindo da proposta, anteriormente apresentada, de que uma das variações coarticulatórias presente, neste trabalho, é a coarticulação entre voz e percussão¹³², mostra-se necessária uma definição daquilo que é a ação do percussionista, por meio do *gesto percussivo*. De forma a complementar, simplificada, o que foi descrito, no capítulo 2, como sendo a percussão e, também, o percussionista, na Música-Teatro, o *gesto percussivo* fornecerá um inventário coeso e particular das possibilidades articulatório-percussivas, que podem se coarticular ao *gesto vocal*.

¹³² Trataremos brevemente da coarticulação entre voz e percussão, pois, no nosso entendimento, este seria assunto para uma outra pesquisa, dada a grande riqueza pela qual passa o tema. Contudo, uma abordagem será realizada, a fim de situar o leitor quanto à ação de percutir, a partir do gesto vocal, ou antes dele.

4.9.1 O gesto percussivo

CHAIB (2013, p. 160) propõe o *gesto percussivo* como uma abordagem para a ação de percutir. Ele o define como sendo o "responsável pela extração sonora do instrumento, processo imprescindível para uma performance musical percussiva". De forma similar, as variantes do *gesto percussivo* apontam para as mesmas variantes do gesto vocal, a partir de uma abordagem igualmente articulatória¹³³, o que facilita a transição entre as mãos e o sistema fonador, feitas, ambas, pelo percussionista.

Sendo assim, aprofundaremos brevemente no conceito do *gesto percussivo* e suas duas variações: o *gesto percussivo interpretativo (GPI)* e o *gesto percussivo expressivo (GPE)*. Cada um deles aborda o ato de percutir segundo características que são inerentes à própria obra. Como pontua CHAIB (2013, p. 161), o *gesto percussivo interpretativo* é o gesto que irá "delimitar os meios de interpretação que caracterizarão os movimentos realizados com o corpo", e que deixa evidente que os movimentos acabam por "efetivamente delinear e criar correspondências entre os gestos realizados e o caráter interpretativo da obra".

Já o *gesto percussivo expressivo*, é sinalizado, por ele, como sendo os movimentos de caráter mais emocional que podem ser realizados numa performance percussiva. Ou, com igual efeito, como sendo os movimentos da performance que acontecem no silêncio, entre uma nota e outra e que podem denotar suspensões e notas longas atribuídas a articulações pontuais. A decorrência disso é, além de uma mudança significativa no som, um acréscimo visual conferido à performance. Como reforça CHAIB (2013, p. 168), esse gesto terá relação "com o acompanhamento dos eventos sonoros realizados, sendo uma ferramenta de estímulo visual".

Resumidamente, o *gesto percussivo* será, portanto, dividido entre *interpretativo (GPI)* e *expressivo (GPE)*. Quanto ao *GPI*, será adicionado o caráter

¹³³ É importante que seja ressaltado o fato de que o gesto vocal, tal qual está sendo discutido no capítulo 3, é um gesto, a priori, musical. Mas o gesto vocal, como ferramenta expressiva na Música-Teatro, pode assumir outras características que são inerentes ao trabalho do ator. "Grotowski propõe uma elaboração gestual e não uma cópia dos significados psicológicos e de estruturas linguísticas". (GRANDO, 2015, p. 89)

de três possíveis sub articulações¹³⁴: curta (*GPIC*), longa (*GPIL*) e longuíssima (*GPILL*). Já, o *GPE*, ficará restrito aos movimentos que acontecerão entre os *GPI*. Serão classificados¹³⁵ como *lineares* (*GPEL*), quando as articulações forem curtas e *circulares*, quando as articulações forem longas, ou longuíssimas (*GPEC* e *GPECC*¹³⁶).

A figura 33, abaixo, ilustra, respectivamente, as características do Gesto Percussivo Expressivo Linear e do Gesto Percussivo Expressivo Circular, segundo CHAIB (2013, p. 172), de acordo com as características do material musical ao qual estão relacionados, ou seja, o som daquilo que foi percutido. Na pentagrama de cima, os traços lineares, em forma de triângulo, referem-se à interpretação de uma nota curta; já os traços circulares referem-se à interpretação de notas longas.

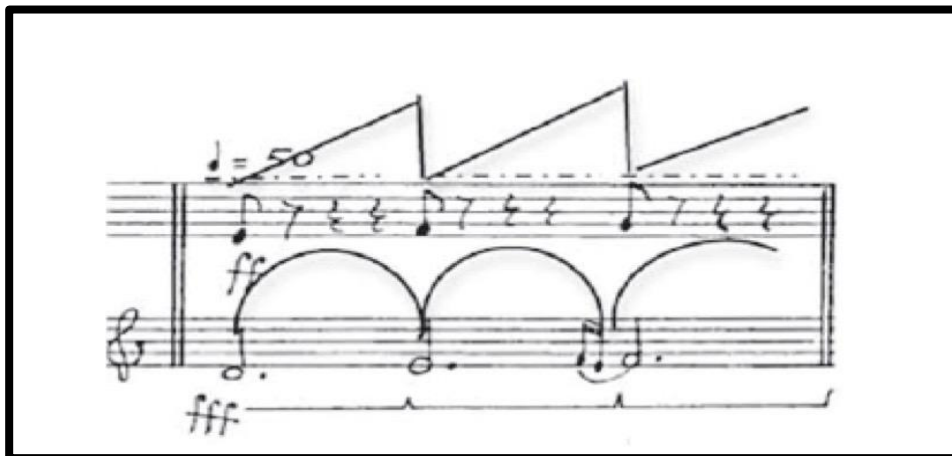


Figura 33. *GPEL* e *GPEC*, segundo CHAIB (2013, p. 172) – partitura: Phènix, (1982), de BERNARD-MACHÊ (1935)

A análise dos componentes de cada um dos gestos é crucial para o bom desempenho dos percussionistas a partir das ideias do *MVP*. Por exemplo, se a intenção colocada em uma determinada passagem musical for a de um som *legato* coarticulado entre a percussão e a voz, cabe ao performer encontrar as soluções

¹³⁴ Acréscimo nosso aos conceitos propostos por CHAIB (2013).

¹³⁵ Quanto aos *GPE*, adaptamos dois conceitos abordados por CHAIB (2013): a *linearidade* e *circularidades*.

¹³⁶ Sugerimos as abreviações *GPEC* e *GPECC* para designar os gestos expressivos longos e longuíssimos, respectivamente. A fim de evitar alguma controvérsia em relação a essa ideia, é importante lembrar que a letra *L* já estava sendo usada para o *gesto percussivo expressivo linear* (*GPEL*). Por conta disso, entendemos que a letra *C* (circular) cumpriria melhor a função.

técnicas correspondentes para cada uma delas – GPIL -> GPEC.

4.9.2 Coarticulação entre os gestos vocal e o gesto percussivo

Na Música-Teatro, os elementos musicais e verbais adquirem igual importância nas performances, ganhando um caráter de uniformidade, já que acontecem simultaneamente ao aspecto visual e teatral, ou tornando-se eles próprios. No contexto específico *voz/percussão*, o elemento do discurso falado influenciará a percussão, assim como a percussão o influenciará. ZIBIKOWSKY (2011) apud CHAIB (2013, p. 163) aponta que “todo gesto que acompanha um discurso (em termos de linguagem falada) é responsável por introduzir novas informações às estruturas do discurso”. Essa afirmação reverbera em GRANDO (2015, p. 90) que pontua o *gesto vocal* a partir de “uma comunicação que fuja dos estereótipos” e que cause “um mergulho por parte do ator nas possíveis sonoridades expressivas de seu aparelho fonador”.

Tomando esses pontos de vista convergentes, pode-se concluir que tanto o *gesto vocal* quanto o *gesto percussivo interpretativo*, e o *gesto percussivo expressivo*, apesar de partirem de referenciais bastante claros e embasados tecnicamente, deixam um espaço de pesquisa e aprofundamento que inevitavelmente causarão um processo coarticulatório entre eles, e que farão conexão imediata com os conceitos da Música-Teatro, citados acima.

O *gesto vocal* possui, portanto, características bastante parecidas com o *gesto percussivo*, no que diz respeito às possibilidades interpretativas e expressivas. Uma vez que está associado ao corpo, de forma inerente, pode apontar através das suas próprias ferramentas inúmeras possibilidades artísticas. Apoiando-se em outros processos técnicos – *fonoarticulação, coarticulação e realização prosódica*¹³⁷, tem como resultado uma gama de possibilidades que, neste trabalho, por vezes subjazem ao gesto percussivo, e por outras emancipam-se a ele e passam a ser o ponto de partida coarticulatório.

Ambos os gestos também têm a capacidade de se coarticularem com a própria ambiência criada para uma performance da *Música-Teatro*. Num primeiro

¹³⁷ Ver a seguir.

ponto, pode-se ilustrar a necessidade que o performer, enquanto percussionista, tem em observar e compreender o espaço físico no qual executará sua interpretação, e quais movimentos poderá realizar – *GPI*. Em outro, ligado aos aspectos da voz, questões como a ressonância da fonoarticulação e as qualidades inerentes a ela delimitarão o tipo de *gesto vocal* a ser introduzido

Em **?Corporel**, por exemplo, podemos citar uma passagem (dentre outras que analisaremos melhor no capítulo 4) em que o *gesto vocal* coarticula-se com o *percussivo*, fazendo com que as duas abordagens sejam postas à prova. Neste caso, tanto um *gesto vocal* pode ser construído antes do *gesto percussivo* e assim influenciar sua produção, como vice-versa.

A figura 34, abaixo, ilustra um pequeno trecho, da seção 8, da partitura de Globokar. Na parte superior estão os fonemas [g], [k], [t], [p] e [d]; abaixo, três pequenos grupos de notas, que devem ser tocadas na região do peito, coarticulando-se aos fonemas. Os dois primeiros grupos são representados por figuras musicais cujas cabeças são pretas e indicam uma articulação a ser realizada por uma parte dura dos dedos em uma parte dura do peito (sobre algum osso), resultando numa articulação com pouca reverberação. Já o terceiro grupo, escrito com figuras cujas cabeças são brancas, indicam uma articulação a ser realizada com as partes menos duras das mãos em partes menos duras do peito (afastada dos ossos).

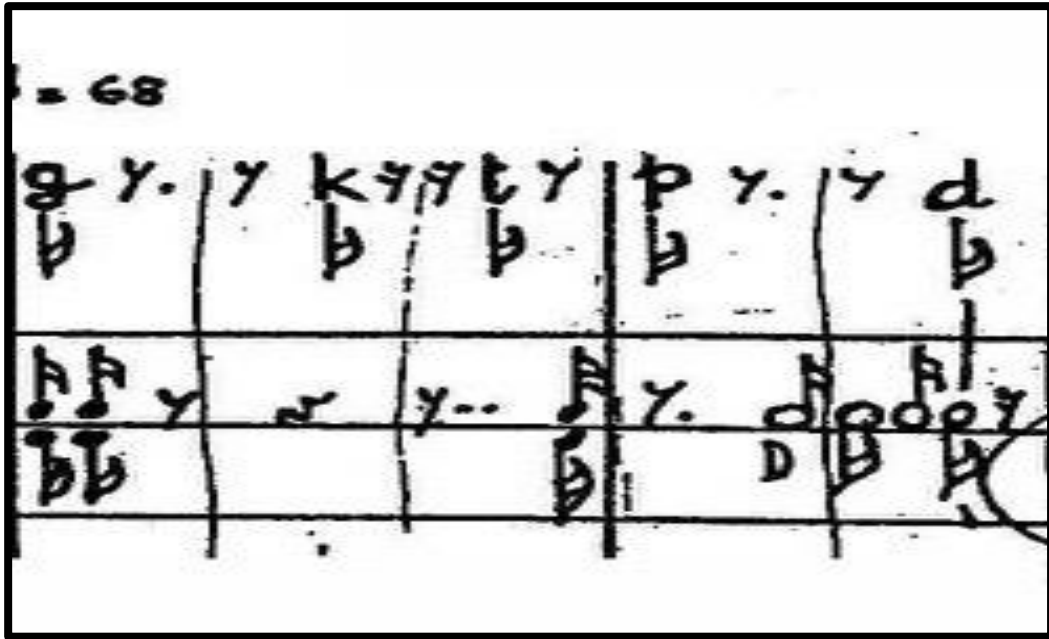


Figura 34. Trecho do número 8, de ?Corporel, em dois processos diferentes de coarticulação.

O resultado dessa análise preliminar indica um caminho relativamente simples no que diz respeito ao *gesto percussivo*, pois basta que o percussionista explore um pouco seu corpo e as correspondências serão feitas – *GPEL* + *GPIC* para o primeiro trecho (das notas pretas) e *GPEC* + *GPIL* para o segundo trecho (das notas brancas). Quanto ao gesto vocal, a análise deve ser um pouco mais aprofundada, porém correspondente. Os fonemas [g], [k], [t], [p] e [d] precisam ser analisados segundo o *IPA*; depois é preciso que, em conjunto com o *gesto percussivo*, seja observado segundo os conceitos do *envelope dinâmico de três fases*.

O resultado provável dessa análise apontará um gesto vocal coarticulado ao gesto percussivo expressivo, conforme indica a tabela 5, abaixo:

1. Fonemas	2. Fonoarticulação	3- Coarticulação	4- Gesto percussivo
[g]	consoante plosiva velar	(+) ataque (-) sustentação (-) decaimento	GPEL + GPIC
[k]	consoante plosiva velar	(+) ataque (-) sustentação (-) decaimento	GPEL + GPIC
[t]	consoante plosiva alveolar	(+) ataque (-) sustentação (-) decaimento	GPEL + GPIC
[p]	consoante plosiva bilabial	(+) ataque (-) sustentação (-) decaimento	GPEL + GPIC
[d]	consoante plosiva alveolar	(-) ataque (+) sustentação (+) decaimento	GPEL + GPIL

Tabela 5. Coarticulação entre os gestos vocal e percussivo.

A conclusão que se chega ao analisarmos a tabela 5, acima, a priori¹³⁸ é a de que um gesto vocal com mais ataque será coarticulado com um gesto percussivo expressivo linear (*GPEL*) e com um gesto percussivo interpretativo curto (*GPIC*). Já um gesto vocal com mais sustentação e/ou decaimento, será coarticulado com um gesto percussivo expressivo circular longo (*GPEC*) ou longuíssimo (*GPECC*), e com um gesto percussivo interpretativo longo ou longuíssimo (*GPIL/GPILL*).

¹³⁸ Por escolha do percussionista, as coarticulações vocal-percussivas podem ser invertidas, mas a tendência é a de que elas se mantenham equiparadas.

5 APLICAÇÕES DO MVP EM TRÊS OBRAS DO REPERTÓRIO

Uma certa maleabilidade na ordem da aplicação do *MVP* pode ser notada nesta pesquisa, pois cada uma das três obras escolhidas possui características bastante diferentes, e uma abordagem que respeitasse essas particularidades, fez-se necessária. Em **?Corporel**, por exemplo, é imprescindível que a *fonoarticulação* seja a primeira ferramenta a ser utilizada, uma vez que a maior parte das articulações vocais são fonemas soltos, evidenciando uma *linguagem não-verbal*. Neste caso, portanto, corroborando com a descrição acima, a *realização prosódica* não será utilizada.

Em **To the Earth**, opostamente, a sugestão é de que a aplicação do *MVP* seja iniciada pela *realização prosódica*, pois trata-se um poema com *linguagem totalmente verbal*. Então, a partir da *abordagem articulatória*, as escolhas que definirão o gesto vocal serão feitas e, conseqüentemente, tanto a *fonoarticulação*, quanto a *coarticulação* estarão subordinados à *realização prosódica*.

Finalmente, em **URSONATE**, há uma mistura entre todos esses referenciais. Uma vez que a obra transita entre a *linguagem verbal e não-verbal*, realizar um trabalho fonoarticulatório preciso é fundamental. Porém, por se tratar de uma poesia que, embora não tenha um valor semântico tradicional, mas estimula um tipo de compreensão que perpassa sua característica eminentemente não-verbal, a sugestão é que seja traçado um caminho mais parecido com o de **To the Earth**, mas com a mesmo cuidado no processo fonoarticulatório, dedicado para **?Corporel**.

5.1 O MVP em ?Corporel

?Corporel (1985) - para um percussionista e sons do seu corpo, de Vinko Globokar (1934) contém, na sua partitura, uma série de fonemas soltos¹³⁹, a recitação de um poema, além de alguns efeitos vocais (murmúrios e ruídos diversos), que serão coarticulados entre si e com os sons corporais - como discutido no capítulo anterior em *coarticulação*. De acordo com o que GLOBOKAR (1992, p. 81) sugere, **?Corporel** trata de "criar sons feitos no corpo por outras partes do corpo, assim como imitar esses sons com a voz, que pode variar entre a fala, ruídos ou o canto".

A obra, que está dividida em trinta e duas seções, propicia ao percussionista um aprofundamento no estudo das possibilidades que a voz oferece enquanto instrumento musical, sob o viés da abordagem articulatória, pois cada fonema solto pode ser entendido como um *ponto*, e na recitação do poema, cada sílaba é também um *ponto*, e as palavras e frases, são *linhas*.

Para que o *MVP* seja aplicado a **?Corporel**, faremos, logo a seguir, um inventário dessas articulações e as analisaremos a partir dos três referenciais teóricos que embasam esta pesquisa. Uma vez que Globokar propõe que os sons vocais imitem os sons corporais, esta discussão será realizada da seguinte maneira: primeiramente, serão considerados aspectos relacionados à fonoarticulação de cada uma dessas emissões vocais; então, será aplicado o conceito do envelope dinâmico de três fases com o enfoque coarticulatório (em relação à percussão corporal), ou seja, *gesto vocal* e *gesto percussivo*. Por fim, a realização prosódica será aplicada no poema de René Char, que está na seção 26.

Nesta análise serão considerados quatro grupos de articulações vocais:

1. fonemas soltos;
2. ruídos ou efeitos;
3. canto;
4. poema.

¹³⁹ Chamamos de fonemas soltos, fonemas individuais como [r], [f] etc; entretanto, o encontro consonantal [sch], será tratado também como um fonema solto, já que se trata de uma única emissão, com som de [x], representado no *IPA* pelo fonema [ʃ].

5.1.1 Fonoarticulação em ?Corporel

5.1.1.1 Fonemas soltos

São dez os fonemas soltos que estão escritos na partitura de Globokar. Na tabela 6, abaixo, eles estão listados na primeira coluna à esquerda; na segunda coluna, ao lado, estão apontados as seções da peça em eles que aparecem; na terceira coluna, estão as fonoarticulações requeridas¹⁴⁰.

¹⁴⁰ A explicação com o modo e os locais de articulação do gesto vocal estão nas tabelas do subitem coarticulação, mais adiante.

1. Fonemas	2. Seção	3. Fonoarticulação (IPA)
[h]	3 e 12,	consoante fricativa glotal
[f]	3, 11, 12, 13, 19	consoante fricativa labiodental
[s]	3, 12, 18	consoante fricativa alveolar
[r]	3, 10, 11, 12	consoante vibrante alveolar
[t]	6, 13, 18, 24,	consoante plosiva alveolar
[p]	6, 13, 18, 24	consoante plosiva bilabial
[k]	6, 7, 8, 24	consoante plosiva velar
[d]	6, 7, 8, 17, 24	consoante plosiva alveolar
[g]	7, 8, 17, 24	consoante plosiva velar
[a]	23	vogal vozeada central-aberta, distendida e baixa
<sch>- [=]	3, 11, 12	consoante fricativa pós-alveolar

Tabela 6. Fonoarticulação dos fonemas soltos, em ?Corporel.

5.1.1.2 Ruídos

Em ?Corporel, são considerados ruídos os sons que não se encaixam no padrão fonético, ou tipográfico, fornecido pelo *IPA*. Neste caso, o próprio compositor explica como cada um deles deve ser produzido, deixando que o percussionista escolha a melhor maneira de fonoarticulá-los.

Na tabela 7, abaixo, a coluna 1, à esquerda, mostra a representação gráfica que aparece na partitura; a coluna 2, identifica as seções da obra em que aparecem; e a coluna 3, aponta a descrição fonética fornecida por Globokar; É importante frisar que, exceto pela última articulação (grito de tristeza e espanto), todas as outras

articulações são não-pulmonares¹⁴¹, isto é, são articulações dirigidas para dentro do sistema fonador - Globokar indica essa característica com uma flecha virada para a esquerda.



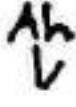
1. Ruídos (inspiração)	2. Seções	3. Descrição fonética
	11, 24, 27	som de beijo
	11, 24, 27	estalo de língua (som de temple block)
	12, 24, 27	som seco no palato duro
	12, 24, 27	pronunciar /ts/ enquanto inspira (som de desaprovação) – este ruído possui uma representação compatível, no IPA - [t̪] – consoante não pulmônica Dental
	24, 27	abrir repentinamente a garganta enquanto inspira
	31	grito de tristeza e espanto

Tabela 7. Ruídos, em ?Corporel.

¹⁴¹ Apesar do IPA contar com uma tabela de consoantes não-pulmônicas, nenhuma delas se encaixa nas articulações descritas e propostas por Globokar, que criou um inventário próprio deste tipo de ruído.

5.1.1.3 Canto

Na seção 14, Globokar propõe um canto, ou uma espécie de zumbido, a partir da sílaba /hum/, de altura indefinida, com um caráter melismático, e que seja o mais ligado possível. As figuras 35 e 36, abaixo, mostram o trecho escrito por Globokar e a indicação da sílaba /hum/, respectivamente.

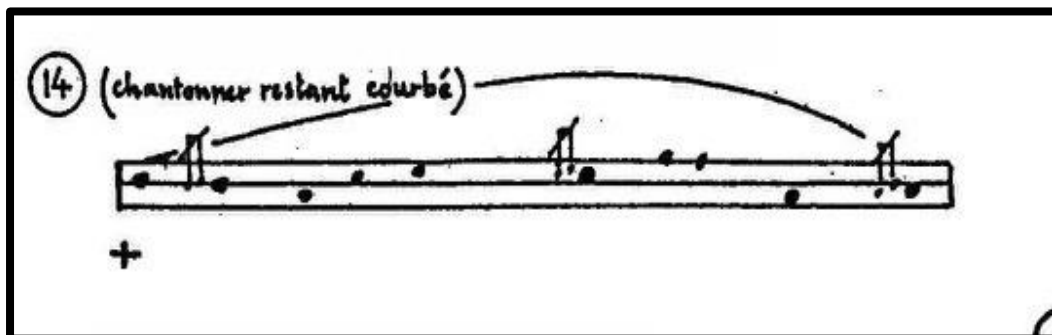


Figura 35. Seção 14, de ?Corporel - trecho cantado sem altura definida.

VINKO GLOBOKAR: ? CORPOREL

ANNOTATIONS

① In corner towards, bare-chested, barefoot. Seated on the ground, facing the audience. Stage lighting. Amplification.

♩ = strike the "soft" parts of the body (cheek, abdomen, thigh etc.) with the flat of the hand.

♩ = strike the "hard" parts of the body (head, collarbone, knuckles, knee, etc.) with the flat of the hand.

~~~~~ = slide the flat of the hand on the parts of the body indicated with the flat of the hand, cupping the hand.

~~~~~ = rub with the flat of the hand (decreasing/increasing speed).

Voice: Avoid all vowel sounds. Only breathing sounds are used.

→ ○ = start with mouth closed and gradually open it (wide open).

○ → = start with mouth wide open and gradually close it.

⊖ = hiss

⊖ = click tongue (simple block sound).

⊖ = draw back tongue while stuck on palate.

⊖ = pronounce to while inhaling (sound of disapproval).

⊖ = suddenly open throat while inhaling.

These five sounds are produced while inhaling: 1, 2, 3, 4, 5 - very pronounced.

② Start: hands covering face.

③ voice start

④ face neck

⑤ hands covering face

⑥ click teeth while uncovering face, gradually open mouth.

⑦ voice head chest

⑧ wipe

⑨ voice head chest stomach

⊗ = clap hands in front of you.

⊗ = click fingers while holding arms crossed.

⑩ voice head chest abdomen leg

⑪ voice

⑫ head chest abdomen thigh

⑬ hiss

⑭ voice head chest abdomen leg foot

⑮ hiss

⑯ hiss, remaining bare

⑰ abdomen neck shin

⑱ (gradually repositioning w/ both hands).

14

(hum, remaining bent)

Figura 36. Página de instruções de ?Corporel, e a indicação, em destaque, para a seção 14.

Para essa passagem, será usada a articulação do fonema [m]. A ação de abrir e fechar a cavidade bucal, sem desencostar os lábios, produzirá o efeito de variação de altura. A tabela 8, abaixo, ilustra essa passagem, sendo que na coluna 1, à esquerda, está a sugestão do compositor; na coluna 2, a transcrição fonética; e na coluna 3, a *fonoarticulação*, a partir dos princípios do IPA.

| 1. Sugestão de Globokar (número 14) | 2. Transcrição fonética | 3. Fonoarticulação |
|-------------------------------------|-------------------------|--------------------------|
| Hum | [m] | consoante bilabial nasal |

Tabela 8. Fonoarticulação do trecho cantado, em ?Corporel.

5.1.1.4 Poema de René Char

O poema de René Char, que faz parte da partitura de ?Corporel, apresentado, a seguir, com tradução nossa, é o seguinte:

"Eu li recentemente esta frase: a história dos homens é a longa sucessão de sinônimos de um mesmo vocábulo. E contradizer é um dever."¹⁴²

Por se tratar de um trecho com *linguagem verbal*, diferentemente do restante da peça, faremos, mais adiante, uma abordagem *fono* e *coarticulatória* a partir da *realização prosódica* do trecho, logo após o subitem *coarticulação, em ?Corporel*.

5.2 Coarticulação em ?Corporel

Considerando-se a *coarticulação* como sendo a resultante das articulações vocais, ou vocais/percussivas, será traçado, a seguir, um esquema em que cada uma das emissões vocais - onze fonemas, cinco ruídos e um trecho de poema serão analisadas sob o critério do *envelope dinâmico de três fases*.

¹⁴² "J'ai li récemment cette phrase: l'histoire des hommes est la longue succession des synonymes d'un même vocable. Y contredire est un devoir".

5.2.1 Coarticulação - fonemas soltos

Nas tabelas 9 a 19, abaixo, estão descritos as *coarticulações* dos onze fonemas soltos de **?Corporel**. Cada um deles está relacionado com as seções em que aparecem. São 3 colunas, sendo que a primeira, à esquerda, indica a seção em que eles ocorrem; a segunda aponta as características *gesto percussivo* do mesmo trecho; a coluna 3 descreve a resultante coarticulatória, sob o ponto de vista do *envelope dinâmico de três fases*, e ao lado esquerdo de cada um dos parâmetros (ataque, sustentação e decaimento) estão os sinais "+", ou "-", destacando qual parâmetro do esquema de Helmholtz será enfatizado, de acordo com a análise estabelecida.

Para que o *gesto vocal* fique totalmente compreendido, será descrita, ao lado de cada fonema, sua *fonoarticulação* detalhada (de acordo com o *IPA*), conforme os referenciais teóricos do capítulo.

- **[h] - consoante fricativa glotal -> estreitamento do canal bucal, causando uma oclusão parcial, gerando um ruído de fricção. Ponto de articulação: glote.**

| 1. Seção | 2. Gesto percussivo | 3. Coarticulação |
|----------|---|---|
| 3 | mão desliza do pescoço em direção ao crânio
GPEC + GPIL | (-) ataque
(+) sustentação
(-) decaimento |
| 12 | partes macias da mão articulam partes macias da canela
GPEC + GPIL | (+) ataque
(-) sustentação
(-) decaimento |

Tabela 9. Coarticulação do fonema [h], em ?Corporel.

- [f] - consoante fricativa labiodental -> estreitamento do canal bucal, causando uma oclusão parcial, gerando um ruído de fricção. Pontos de articulação: dentes e lábio inferior.

| 1. Seção | 2. Gesto percussivo | 3. Coarticulação | | | |
|-------------------|---------------------|---|--------------|-------------------|------------------|
| 3 | GPEC + GPIL | <table border="1"> <tr><td>(-) ataque</td></tr> <tr><td>(+) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (-) ataque | (+) sustentação | (-) decaimento |
| (-) ataque | | | | | |
| (+) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| 11 | GPEL + GPIC | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| 12 | GPEL + GPIC | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| 13 | GPEL + GPIC | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| 19 | GPEL + GPIC | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (+) decaimento |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | |

Tabela 10. Coarticulação do fonema [f], em ?Corporel.

- [s] - consoante fricativa alveolar -> estreitamento do canal bucal, causando uma oclusão parcial, gerando um ruído de fricção. Pontos de articulação: ponta da língua, que toca ou vai na direção dos alvéolos.

| 1. Seção | 2. Gesto percussivo | 3. Coarticulação | | | |
|-------------------|---------------------|---|--------------|-------------------|------------------|
| 3 | GPEL + GPIC | <table border="1"> <tr><td>(-) ataque</td></tr> <tr><td>(+) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (-) ataque | (+) sustentação | (-) decaimento |
| (-) ataque | | | | | |
| (+) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| 12 | GPEL + GPIC | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| 18 | GPEL + GPIC | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |

Tabela 11. Coarticulação do fonema [s], em ?Corporel.

- [r] - consoante vibrante alveolar -> vibrações causadas pela ponta da língua próxima ao alvéolo em uma série de oclusões muito rápidas. Pontos de articulação: ponta da língua e alvéolos.

| 1. Seção | 2. Gesto percussivo | 3. Coarticulação | | | |
|-------------------|---------------------|---|--------------|-------------------|------------------|
| 3 | GPEC + GPIL | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(+) sustentação</td></tr> <tr><td>(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (+) sustentação | (+) decaimento |
| (+) ataque | | | | | |
| (+) sustentação | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | |
| 10 | GPEC + GPIL | <table border="1"> <tr><td>(-) ataque</td></tr> <tr><td>(+) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (-) ataque | (+) sustentação | (-) decaimento |
| (-) ataque | | | | | |
| (+) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| 11 | GPEL + GPIC | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| 12 | GPEL + GPIC | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |

Tabela 12. Coarticulação do fonema [r], em ?Corporel.

- [t] - consoante oclusiva/ plosiva¹⁴³ alveolar -> obstrução total e momentânea do fluxo de ar nas cavidades orais. Pontos de articulação: ponta da língua e alvéolos.

| 1. Seção | 2. Gesto percussivo | 3. Coarticulação |
|----------|---|---|
| 6 | ponta dos dedos na cabeça
GPEL + GPIC | (+) ataque
(-) sustentação
(-) decaimento |
| 8 | ponta dos dedos no peito
GPEL + GPIC | (+) ataque
(-) sustentação
(-) decaimento |
| 18 | ponta dos dedos no rosto
GPEL + GPIC | (+) ataque
(-) sustentação
(-) decaimento |
| 24 | ponta dos dedos na planta do pé e do
crânio
GPEL + GPIC | (+) ataque
(-) sustentação
(-) decaimento |

Tabela 13. Coarticulação do fonema [t], em ?Corporel.

¹⁴³ Na nossa análise algumas articulações são consideradas apenas *plosivas*, por não serem produzidas com a saída do fluxo de ar completamente obstruída - [k] e [g]; consideramos *plosivas/oclusivas* as articulações que são produzidas com a interrupção total do fluxo de ar - [p], [b], [t] e [d].

- [p] - consoante plosiva bilabial -> obstrução total e momentânea do fluxo de ar nas cavidades orais. Pontos de articulação: lábios.

| 1. Seção | 2. Gesto percussivo | 3. Coarticulação |
|----------|---|---|
| 6 | ponta dos dedos na cabeça
GPEL + GPIC | (+) ataque
(-) sustentação
(-) decaimento |
| 8.a | ponta dos dedos na cabeça e no peito
GPEL + GPIC | (+) ataque
(-) sustentação
(-) decaimento |
| 8.b | planta das mãos indo do peito ao
estômago
GPEC + GPIL | (-) ataque
(+) sustentação
(+) decaimento |
| 17 | ponta dos dedos no rosto
GPEL + GPIC | (+) ataque
(-) sustentação
(-) decaimento |
| 24 | ponta dos dedos na planta do pé e do
crânio
GPEL + GPIC | (+) ataque
(-) sustentação
(-) decaimento |

Tabela 14. Coarticulação do fonema [p], em ?Corporel.

- [k] - consoante plosiva velar -> obstrução total e momentânea do fluxo de ar nas cavidades orais. Pontos de articulação: dorso da língua toca ou vai na direção do palato mole.

| 1. Seção | 2. Gesto percussivo | 3. Coarticulação |
|----------|---|---|
| 6 | ponta dos dedos na cabeça
GPEL + GPIC | (+) ataque
(-) sustentação
(-) decaimento |
| 7 | ponta dos dedos no peito
GPEL + GPIC | (+) ataque
(-) sustentação
(-) decaimento |
| 8.a | ponta dos dedos na cabeça e no peito
GPEL + GPIC | (+) ataque
(-) sustentação
(-) decaimento |
| 8.b | planta das mãos indo do peito ao
estômago
GPEC + GPIL | (-) ataque
(+) sustentação
(+) decaimento |
| 24 | ponta dos dedos na planta do pé e do
crânio
GPEL + GPIC | (+) ataque
(-) sustentação
(-) decaimento |

Tabela 15. Coarticulação do fonema [k], em ?Corporel.

- [d] - consoante plosiva alveolar -> obstrução total e momentânea do fluxo de ar nas cavidades orais. Pontos de articulação: ponta da língua e alvéolos.

| 1. Seção | 2. Gesto percussivo | 3. Coarticulação |
|----------|--|---|
| 6 | ponta dos dedos na cabeça
GPEL + GPIC | (+) ataque
(-) sustentação
(-) decaimento |
| 7 | ponta dos dedos no peito
GPEL + GPIC | (+) ataque
(-) sustentação
(-) decaimento |
| 8.a | ponta dos dedos na cabeça e no peito
GPEL + GPIC | (+) ataque
(-) sustentação
(-) decaimento |
| 8.a.a | planta das mãos no peito
GPEC + GPIL | (-) ataque
(+) sustentação
(+) decaimento |
| 8.b | planta das mãos indo do peito ao estômago
GPEC + GPIL | (-) ataque
(+) sustentação
(+) decaimento |
| 17 | ponta dos dedos no rosto
GPEL + GPIC | (+) ataque
(-) sustentação
(-) decaimento |
| 24 | ponta dos dedos na planta do pé e do crânio
GPEL + GPIC | (+) ataque
(-) sustentação
(-) decaimento |

Tabela 16. Coarticulação do fonema [d], em ?Corporel.

- [g] - consoante plosiva velar -> obstrução total e momentânea do fluxo de ar nas cavidades orais. Pontos de articulação: dorso da língua toca ou vai na direção do palato mole.

| 1. Seção | 2. Gesto percussivo | 3. Coarticulação |
|----------|--|---|
| 6 | ponta dos dedos na cabeça
GPEL + GPIC | (+) ataque
(-) sustentação
(-) decaimento |
| 7 | ponta dos dedos no peito
GPEL + GPIC | (+) ataque
(-) sustentação
(-) decaimento |
| 8.a | ponta dos dedos na cabeça e no peito
GPEL + GPIC | (+) ataque
(-) sustentação
(-) decaimento |
| 8.b | planta das mãos indo do peito ao estômago
GPEC + GPIL | (-) ataque
(+) sustentação
(+) decaimento |
| 8.b | planta das mãos indo do peito ao estômago
GPEC + GPIL | (-) ataque
(+) sustentação
(+) decaimento |
| 17 | ponta dos dedos no rosto
GPEL + GPIC | (+) ataque
(-) sustentação
(-) decaimento |
| 24 | ponta dos dedos na planta do pé e do crânio
GPEL + GPIC | (+) ataque
(-) sustentação
(-) decaimento |

Tabela 17. Coarticulação do fonema [g], em ?Corporel.

- [a] - vogal oral aberta distendida central/ baixa -> os lábios estão em posição distendida e a língua está na posição baixa, em relação ao assoalho do trato vocal e central em relação à sua profundidade. Pontos de articulação: pregas vocais, língua e lábios.

| 1. Seção | 2. Gesto percussivo | 3. Coarticulação | | | |
|-------------------|---------------------|---|--------------|-------------------|------------------|
| 23 | - | <table border="1"> <tr> <td>(+) ataque</td> </tr> <tr> <td>(+) sustentação</td> </tr> <tr> <td>(-) decaimento</td> </tr> </table> | (+) ataque | (+) sustentação | (-) decaimento |
| (+) ataque | | | | | |
| (+) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |

Tabela 18. Gesto coarticulatório do fonema [a], em ?Corporel.

- [≡] (<sch>) - consoante fricativa pós-alveolar -> estreitamento da cavidade bucal, causando uma oclusão parcial, gerando um ruído de fricção. Pontos de articulação: parte anterior da língua toca ou se dirige para a região medial do palato duro.

| 1. Seção | 2. Gesto percussivo | 3. Coarticulação | | | |
|-------------------|---|---|--------------|-------------------|------------------|
| 3 | ponta dos dedos no rosto
GPEC + GPIL | <table border="1"> <tr> <td>(-) ataque</td> </tr> <tr> <td>(+) sustentação</td> </tr> <tr> <td>(-) decaimento</td> </tr> </table> | (-) ataque | (+) sustentação | (-) decaimento |
| (-) ataque | | | | | |
| (+) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| 11 | planta da mão no peito, na barriga e na coxa
GPEC + GPIL | <table border="1"> <tr> <td>(-) ataque</td> </tr> <tr> <td>(+) sustentação</td> </tr> <tr> <td>(-) decaimento</td> </tr> </table> | (-) ataque | (+) sustentação | (-) decaimento |
| (-) ataque | | | | | |
| (+) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| 12 | planta da mão na tíbia e no pé
GPEC + GPIL | <table border="1"> <tr> <td>(-) ataque</td> </tr> <tr> <td>(+) sustentação</td> </tr> <tr> <td>(+) decaimento</td> </tr> </table> | (-) ataque | (+) sustentação | (+) decaimento |
| (-) ataque | | | | | |
| (+) sustentação | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | |

Tabela 19. Coarticulação do fonema [≡] (<sch>), em ?Corporel.

5.2.2 Coarticulação - Ruídos e/ou efeitos

Serão utilizados, nesta análise, ilustrada pelas tabelas 20 a 25, abaixo, os mesmos critérios da análise anterior.

- **lx** - beijo -> articulação não pulmônica realizada com os lábios, provocando um atrito ruidoso entre eles.

| 1. Seção | 2. Gesto percussivo | 3. Coarticulação |
|----------|--|---|
| 11 | mão desliza da cabeça em direção ao peito
GPEL + GPIC | (+) ataque
(+) sustentação
(-) decaimento |
| 24 | ponta do dedo na planta do pé
GPEL + GPIC | (+) ataque
(-) sustentação
(-) decaimento |
| 27 | - | (+) ataque
(-) sustentação
(-) decaimento |

Tabela 20. Coarticulação do ruído **lx**, em ?Corporel.

- ↑
*
CLT
 - estalo de língua - articulação não pulmônica realizada com a ponta da língua que, tensa, toca região entre os alvéolos e o palato duro (pós-alveolar).

| 1. Seção | 2. Gesto percussivo | 3. Coarticulação | | | |
|-------------------|---|---|--------------|-------------------|------------------|
| 11 | mão vai do peito à cabeça e desce para a barriga
GPEL + GPIC | <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="text-align: center;">(+) ataque</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">(-) sustentação</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">(-) decaimento</td> </tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| 24 | ponta do dedo na planta do pé
GPEL + GPIC | <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="text-align: center;">(+) ataque</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">(-) sustentação</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">(-) decaimento</td> </tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| 27 | - | <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="text-align: center;">(+) ataque</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">(-) sustentação</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">(-) decaimento</td> </tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |

Tabela 21. Coarticulação do ruído ↑
*
CLT, em ?Corporel.

- $\begin{matrix} \leftarrow \\ b+k \\ \downarrow \\ k \end{matrix}$ - parte de trás da língua toca o palato duro enquanto o ar é inspirado.

| 1. Seção | 2. Gesto percussivo | 3. Coarticulação | | | |
|-------------------|--|---|--------------|-------------------|------------------|
| 12 | mão desliza do peito ao rosto e depois desce à coxa
GPEL + GPIC | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| 24 | ponta do dedo na planta do pé
GPEL + GPIC | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| 27 | - | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |

Tabela 22. Coarticulação do ruído $\begin{matrix} \leftarrow \\ b+k \\ \downarrow \\ k \end{matrix}$, em ?Corporel.

- $\left[\begin{array}{c} \uparrow \\ \text{ts} \\ \downarrow \end{array} \right]$ / [] - pronunciar ts enquanto inspira (som de desaprovação), articulando a língua entre os dentes, numa espécie de articulação labiodental lateral, para dentro.

| 1. Seção | 2. Gesto percussivo | 3. Coarticulação | | | |
|-------------------|---|---|--------------|-------------------|------------------|
| 12 | mão desliza da barriga à cabeça e depois desce à tibia
GPEL + GPIC | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| 24 | ponta do dedo na planta do pé e na cabeça
GPEL + GPIC | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| 27 | - | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |

Tabela 23. Coarticulação do ruído $\left[\begin{array}{c} \uparrow \\ \text{ts} \\ \downarrow \end{array} \right]$, em ?Corporel.

- $\left[\begin{array}{c} \uparrow \\ \text{ts} \\ \downarrow \end{array} \right]$ - abrir repentinamente a garganta enquanto inspira, como uma articulação glotal para dentro.

| 1. Seção | 2. Gesto percussivo | 3. Coarticulação | | | |
|-------------------|--|---|--------------|-------------------|------------------|
| 24 | ponta do dedo na planta do pé e na cabeça
GPEL + GPIC | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| 27 | - | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(+) sustentação</td></tr> <tr><td>(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (+) sustentação | (+) decaimento |
| (+) ataque | | | | | |
| (+) sustentação | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | |

Tabela 24. Coarticulação do ruído $\left[\begin{array}{c} \uparrow \\ \text{ts} \\ \downarrow \end{array} \right]$, em ?Corporel.

- ^{Ah}↓ - articulação da vogal [a] - oral aberta distendida central/ baixa -> os lábios estão em posição distendida e a língua está na posição baixa, em relação ao assoalho do trato vocal e central em relação à sua profundidade. Pontos de articulação: pregas vocais, língua e lábios.

| 1. Seção | 2. Gesto percussivo | 3. Coarticulação |
|----------|--|---|
| 24 | ponta do dedo na planta do pé e na cabeça
GPEL + GPIC | (+) ataque
(-) sustentação
(-) decaimento |
| 27 | - | (+) ataque
(+) sustentação
(+) decaimento |

Tabela 25. Coarticulação do ruído ^{Ah}↓, em ?Corporel.

5.2.3 Coarticulação - canto

No trecho cantado de ?Corporel, não há coarticulação com nenhum elemento percussivo, pois a voz aparece sozinha. Neste caso, por se tratar de um trecho ligado e anasalado, haverá prevalência da sustentação e decaimento e uma diminuição do ataque, como mostra a tabela 26, abaixo.

- [m] - consoante nasal bilabial -> obstrução total e momentânea do fluxo de ar pelos lábios.

| 1. Seção | 2. Gesto percussivo | 3. Coarticulação |
|----------|---------------------|---|
| 14 | - | (-) ataque
(+) sustentação
(+) decaimento |

Tabela 26. Coarticulação do ruído *hum*, representado pelo fonema [m], em ?Corporel.

5.3 Realização prosódica em ?Corporel

Como mencionado anteriormente, a ferramenta *realização prosódica* será aplicada no poema de René Char, que aparece na seção 26 da obra de Globokar, juntamente com o gesto articulatório e a fonoarticulação, da mesma seção. O método será o de isolar as palavras, utilizar a *abordagem articulatória (ponto e linha)* e a partir da *realização prosódica* (transcrição fonética, tabela de suprasegmentos e as flechas de entoação), indicar os processos *fono* e *coarticulatórios* envolvidos nas pronúncias.

Será utilizada como exemplo, apenas a primeira parte do poema¹⁴⁴. Para uma realização prosódica completa, basta que sejam seguidos os mesmos passos. Esta é a parte do poema a ser analisado: "Eu li recentemente esta frase...". Este trecho do poema será dividido em três excertos: 1. Eu li; 2. recentemente; 3. esta frase. Cada excerto será dividido em pontos (sílabas), que compõem a linha intermediária (palavras) que, por sua vez, compõem a linha maior (frase).

A aplicação do *MVP*, neste excerto de **?Corporel**, será demonstrada pelas tabelas abaixo (27 a 32). A primeira corresponde à realização prosódica do excerto; a segunda ao gesto coarticulatório e à fonoarticulação, segundo o *IPA*.

¹⁴⁴ "Eu li recentemente esta frase: a história dos homens é a longa sucessão de sinônimos de um mesmo vocábulo. E contradizer é um dever." (René Char)

- excerto 1: <Eu li>

| | | |
|-----------------|-----------------|----|
| Excerto | <eu li> | |
| Ponto | eu | li |
| Linha | eu li | |
| Fonética | [e:u'li]
□ | |

Tabela 27. Realização prosódica do excerto 1, do poema de René Char, em ?Corporel.

| 1. Pontos | 2. Coarticulação | 3. Fonoarticulação (IPA) | | | |
|-------------------|--|--------------------------|-------------------|------------------|---|
| eu | <table border="1" style="width: 100%;"> <tr><td style="text-align: center;">(+) ataque</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(+) sustentação</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (+) sustentação | (-) decaimento | [e] - vogal oral, semi fechada, distendida, frontal/média alta
[u] - vogal oral fechada arredondada posterior/alta |
| (+) ataque | | | | | |
| (+) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| li | <table border="1" style="width: 100%;"> <tr><td style="text-align: center;">(+) ataque</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(-) sustentação</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento | [l] - consoante lateral aproximante
[i] - vogal oral, fechada, distendida, frontal/ alta |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |

Tabela 28. Coarticulação e fonoarticulação do excerto 1, do poema de René Char, em ?Corporel.

• **Excerto 2: <recentemente>**

| | | | | | |
|-----------------|------------------------------|-----|----|-----|----|
| Excerto | <recentemente> | | | | |
| Ponto | re | cen | te | men | te |
| Linha | recentemente | | | | |
| Fonética | [,xe,sê.tʃi'mê.tʃi]
□ □ | | | | |

Tabela 29. Realização prosódica do excerto 2, do poema de René Char, em ?Corporel.

| 1. Pontos | 2. Coarticulação | 3. Fonoarticulação (IPA) | | | |
|-------------------|--|--------------------------|-------------------|------------------|--|
| re | <table border="1" style="width: 100%;"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento | [x] - consoante fricativa velar
[e] - vogal oral, semi fechada, distendida, frontal/média alta arredondada posterior/alta |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| cen | <table border="1" style="width: 100%;"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(+) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (+) sustentação | (-) decaimento | [s] - consoante fricativa alveolar
[ê] - vogal nasal, semi fechada, distendida, frontal/ média alta |
| (+) ataque | | | | | |
| (+) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| te | <table border="1" style="width: 100%;"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento | [t] - consoante plosiva alveolar
[tʃ] - consoante africada palato-alveolar |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| men | <table border="1" style="width: 100%;"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(+) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (+) sustentação | (-) decaimento | [m] - consoante nasal bilabial
[ê] - vogal nasal, semi fechada, distendida, frontal/ média alta |
| (+) ataque | | | | | |
| (+) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| te | <table border="1" style="width: 100%;"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento | [t] - consoante plosiva alveolar
[tʃ] - consoante africada palato-alveolar
[i] - vogal oral, fechada, distendida, frontal/alta |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |

Tabela 30. Coarticulação e fonoarticulação do excerto 2, do poema de René Char, em ?Corporel.

- **Excerto 3: <esta frase>**

| | | | | |
|-----------------|------------------------|----|-----|----|
| Excerto | <esta frase> | | | |
| Ponto | es | ta | fra | se |
| Linha | esta frase | | | |
| Fonética | [,es.ta'fra.zi]
□ □ | | | |

Tabela 31. Realização prosódica do excerto 3, do poema de René Char, em ?Corporel.

| 1. Pontos | 2. Coarticulação | 3. Fonoarticulação (IPA) | | | |
|-----------------|--|--------------------------|-----------------|----------------|---|
| es | <table border="1" style="width: 100%;"> <tr><td style="text-align: center;">(-) ataque</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(+) sustentação</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(+) decaimento</td></tr> </table> | (-) ataque | (+) sustentação | (+) decaimento | [e] - vogal oral, semi fechada, distendida, frontal/média alta arredondada posterior/alta
[s] - consoante fricativa alveolar |
| (-) ataque | | | | | |
| (+) sustentação | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | |
| ta | <table border="1" style="width: 100%;"> <tr><td style="text-align: center;">(+) ataque</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(-) sustentação</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento | [t] - consoante plosiva alveolar
[a] - vogal oral aberta distendida central/ baixa |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| fra | <table border="1" style="width: 100%;"> <tr><td style="text-align: center;">(+) ataque</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(+) sustentação</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (+) sustentação | (-) decaimento | [f] - consoante fricativa labiodental
[r] - consoante tepe alveolar
[a] - vogal oral aberta distendida central/ baixa |
| (+) ataque | | | | | |
| (+) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| se | <table border="1" style="width: 100%;"> <tr><td style="text-align: center;">(+) ataque</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(-) sustentação</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (+) decaimento | [z] - consoante fricativa alveolar
[i] - vogal oral, fechada, distendida, frontal/ alta |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | |

Tabela 32. Coarticulação e fonoarticulação do excerto 3, do poema de René Char, em ?Corporel.

5.4 O MVP em To the Earth

Em **To The Earth**, de Frederic Rzewski, será adotada uma estratégia diferente para a aplicação do MVP: a *fonoarticulação* e a *coarticulação* estarão relacionadas, de forma subordinada, à *realização prosódica*.

Essa modificação corrobora o seu caráter dinâmico e versátil, de forma que o percussionista não precisa manter uma ordem estrita que siga os passos adotados em **?Corporel**, podendo aplicar cada um dos três referenciais teóricos da maneira que melhor lhe convier.

Foram escolhidos dois excertos de **To the Earth** para serem feitas as análises *fono* e *coarticulatórias* a partir da *realização prosódica*. Abaixo de cada um deles, constarão duas tabelas ilustrativas que contém a análise fornecida pelo MVP. A primeira trata apenas da realização prosódica; a seguinte, da *fonoarticulação*, do *gesto percussivo* e da *coarticulação*. Deve ser ressaltado que o *gesto percussivo* será classificado apenas quando houver articulação, nos vasos, simultâneas ao *gesto vocal*, ampliando, assim, o conceito de *coarticulação*.

O excerto inicial, ilustrado pela figura 37, abaixo, e extraído dos compassos oito, nove e dez, é a primeiro verso do *Hino a Gaya* (com tradução nossa¹⁴⁵): "Para a Terra/ Mãe de todos/ Eu cantarei". Esse excerto será dividido em três pequenos trechos - *linha*, que serão subdivididos nas suas sílabas - *pontos*, como observado a seguir, e demonstrados nas tabelas 33 a 38, também, abaixo :

¹⁴⁵ Como pode ser observado na figura 25, a seguir, acima das notas musicais, está o texto original, em grego; abaixo, a tradução feita por Rzewski, e, logo abaixo, a nossa tradução para o português brasileiro.

- Trecho 1: <para a Terra>
- Trecho 2: <mãe de todos>
- Trecho 3: <eu cantarei>
- excerto 1/ trecho 1: <para a Terra>

Γαῖαν παμμήτειραν ἀείσομαι, ἢ
 To the Earth, Mother of all, I will sing: the
PARA A TERRA MÃE DE TODOS EU CANTAREI

Figura 37: Compassos oito, nove e dez, de To the Earth.

| | | | | | |
|-----------------------------|-----------------------|----|---|----|-----|
| Trecho | <para a Terra> | | | | |
| Ponto | Pa | ra | a | Te | Rra |
| Linha | para a Terra | | | | |
| Realização prosódica | [ˈpa.ra.tɛ:xɐ]
□ □ | | | | |

Tabela 33: Realização prosódica do excerto 1/ trecho 1, de To the Earth.

| 1. Ponto | 2. Coarticulação | 3. Gesto percussivo | 4. Fonoarticulação (IPA) | | | |
|-------------------|---|---------------------|--------------------------|------------------|-------------|--|
| pa | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(+) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (+) sustentação | (-) decaimento | GPEL + GPIC | [p] - oclusiva/ plosiva bilabial
[a] - vogal oral aberta distendida central/ baixa |
| (+) ataque | | | | | | |
| (+) sustentação | | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | | |
| ra | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento | GPEL + GPIC | [r] - consoante tepe alveolar
[a] - vogal oral aberta distendida central/ baixa |
| (+) ataque | | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | | |
| te | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(+) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (+) sustentação | (-) decaimento | GPEC + GPIL | [t] - consoante plosiva alveolar
[ɛ] - vogal oral, semiaberta, distendida, frontal/ média baixa |
| (+) ataque | | | | | | |
| (+) sustentação | | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | | |
| rra | <table border="1"> <tr><td>(-) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(+) decaimento</td></tr> </table> | (-) ataque | (-) sustentação | (+) decaimento | - | [x] - consoante fricativa velar
[ɐ] - vogal oral, semiaberta, distendida, central/ média baixa |
| (-) ataque | | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | | |

Tabela 34: Coarticulação e fonoarticulação do excerto 1/ trecho 1, de To the Earth.

- excerto 1 / trecho 2: <mãe de todos>

| | | | | |
|-----------------|---------------------------|----|----|-----|
| Excerto | <mãe de todos> | | | |
| Ponto | mãe | de | to | Dos |
| Linha | mãe de todos | | | |
| Fonética | [,mã:i.dʒi'to.dus]
□ □ | | | |

Tabela 35. Realização prosódica do excerto 1/ trecho 2, de To the Earth.

| 1. Ponto | 2. Coarticulação | 3. Gesto percussivo | 4. Fonoarticulação (IPA) | | | |
|-----------------|--|---------------------|--------------------------|-----------------|-------------|---|
| mãe | <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr><td style="text-align: center;">(-) ataque</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(-) sustentação</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(+) decaimento</td></tr> </table> | (-) ataque | (-) sustentação | (+) decaimento | GPEC + GPIL | [m] - consoante nasal bilabial
[ã] - vogal nasal, aberta, distendida, central, baixa
[i] - vogal oral, fechada, distendida, frontal/ alta |
| (-) ataque | | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | | |
| de | <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr><td style="text-align: center;">(+) ataque</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(-) sustentação</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento | GPEL + GPIC | [dʒ]- africada pós-alveolar
[i] - vogal oral, fechada, distendida, frontal/alta |
| (+) ataque | | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | | |
| to | <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr><td style="text-align: center;">(+) ataque</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(-) sustentação</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento | GPEL + GPIC | [t] - plosiva alveolar
[o] - vogal oral semi fechada, arredondada, posterior/média alta
[s] - fricativa alveolar |
| (+) ataque | | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | | |
| dos | <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr><td style="text-align: center;">(+) ataque</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(-) sustentação</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (+) decaimento | - | [d] - plosiva alveolar
[u] - vogal oral fechada arredondada posterior/alta |
| (+) ataque | | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | | |

Tabela 36: Coarticulação e fonoarticulação do excerto 1/ trecho 2, de To the Earth.

• excerto 1/ trecho 3: <eu cantarei>

| | | | | |
|-----------------|--------------------------|-----|----|-----|
| Excerto | <eu cantarei> | | | |
| Ponto | eu | can | ta | Rei |
| Linha | eu cantarei | | | |
| Fonética | [ˈe:u.kã.ta.re:i]
□ □ | | | |

Tabela 37. Realização prosódica do excerto 1/ trecho 3, de To the Earth.

| 1. Ponto | 2. Coarticulação | 3. Gesto percussivo | 4. Fonoarticulação (IPA) | | | |
|-------------------|--|---------------------|--------------------------|------------------|------------------|--|
| eu | <table border="1" style="width: 100%;"> <tr><td style="text-align: center;">(+) ataque</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(-) sustentação</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (+) decaimento | GPECC +
GPILL | [e] - vogal oral frontal distendida meio fechada
[u] - vogal oral fechada arredondada posterior/alta |
| (+) ataque | | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | | |
| can | <table border="1" style="width: 100%;"> <tr><td style="text-align: center;">(+) ataque</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(+) sustentação</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (+) sustentação | (+) decaimento | GPELL +
GPICC | [k] - consoante plosiva velar
[ã] - vogal nasal, aberta, distendida, central, baixa |
| (+) ataque | | | | | | |
| (+) sustentação | | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | | |
| ta | <table border="1" style="width: 100%;"> <tr><td style="text-align: center;">(+) ataque</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(-) sustentação</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento | - | [t] - consoante plosiva alveolar
[a] - vogal oral, aberta, distendida, central/ baixa |
| (+) ataque | | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | | |
| rei | <table border="1" style="width: 100%;"> <tr><td style="text-align: center;">(-) ataque</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(+) sustentação</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(+) decaimento</td></tr> </table> | (-) ataque | (+) sustentação | (+) decaimento | GPECC +
GPILL | [r] - consoante tepe alveolar
[e] - vogal oral, semi fechada, distendida, frontal/média alta
[i] - vogal oral, fechada, distendida, frontal/alta |
| (-) ataque | | | | | | |
| (+) sustentação | | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | | |

Tabela 38: Coarticulação e fonoarticulação do excerto 1/ trecho 3, de To the Earth.

O segundo excerto, ilustrado pela figura 38, abaixo, será dividido em dois trechos: 1. Que nutre na sua superfície/ 2. tudo aquilo que vive. Como no excerto anterior, serão utilizadas um esquema com duas tabelas (39 a 42, abaixo), onde constam a realização prosódica, primeiramente, e o gesto articulatório e a fonoarticulação, na sequência.

- excerto 2/ trecho 1: <que nutre na sua superfície>

ἡ φέρβει ἐ- πὶ χθονὶ πάνθ ὅ- ποσ' ἐστίν.
 who nourishes on her surface every thing that lives:
QUE NUTRE NA SUA SUPERFÍCIE TUDO AQUILO QUE VIVE

Figura 38: Segundo excerto de To the Earth.

| | | | | | | | | | | | |
|-----------------|---------------------------------|----|-----|----|----|---|----|-----|----|-----|--|
| Excerto | <que nutre na sua superfície> | | | | | | | | | | |
| Ponto | que | nu | tre | na | su | a | su | per | fí | Cie | |
| Linha | < que nutre na sua superfície | | | | | | | | | | |
| Fonética | ki'nu.tri.na'su:ɐ.su.per.fi.si] | | | | | | | | | | |
| | | □ | □ | □ | | | | □ | | | |

Tabela 39. Realização prosódica do excerto 2/ trecho 1, de To the Earth.

| 1. Ponto | 2. Coarticulação | 3. Gesto percussivo | 4. Fonoarticulação (IPA) | | | |
|-------------------|---|---------------------|--------------------------|------------------|-------------|--|
| que | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento | GPEL + GPIC | [k] - consoante plosiva velar
[i] - vogal oral, fechada, distendida, frontal/alta |
| (+) ataque | | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | | |
| nu | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento | GPEL + GPIC | [n] - consoante nasal alveolar
[u] - vogal oral fechada arredondada posterior/alta |
| (+) ataque | | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | | |
| tre | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento | GPEL + GPIC | [t] - consoante plosiva alveolar
[r] - consoante tepe alveolar
[i] - vogal oral, fechada, distendida, frontal/alta |
| (+) ataque | | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | | |
| na | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (+) decaimento | GPEC + GPIL | [n] - consoante nasal alveolar
[a] - vogal oral, aberta, distendida, central/ baixa |
| (+) ataque | | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | | |
| su | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (+) decaimento | GPEC + GPIL | [s] - consoante fricativa alveolar
[u] - vogal oral fechada arredondada posterior/alta |
| (+) ataque | | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | | |
| a | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (+) decaimento | - | [a] - vogal oral, aberta, distendida, central/ baixa |
| (+) ataque | | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | | |

| | | | | | | |
|-------------------|---|--------------|-------------------|------------------|-------------|---|
| su | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento | GPEL + GPIC | [s] - consoante fricativa alveolar
[u] - vogal oral fechada arredondada posterior/alta |
| (+) ataque | | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | | |
| per | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(+) sustentação</td></tr> <tr><td>(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (+) sustentação | (+) decaimento | - | [p] - consoante oclusiva/plosiva bilabial
[e] - vogal oral frontal distendida meio fechada
[r] - consoante trilada alveolar |
| (+) ataque | | | | | | |
| (+) sustentação | | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | | |
| fi | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (+) decaimento | GPEC + GPIL | [f] - consoante fricativa labiodental
[i] - vogal oral, fechada, distendida, frontal/alta |
| (+) ataque | | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | | |
| cie | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (+) decaimento | - | [s] - consoante fricativa alveolar
[i] - vogal oral, fechada, distendida, frontal/alta |
| (+) ataque | | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | | |

Tabela 40: Coarticulação e fonoarticulação do excerto 2/ trecho 1, de To the Earth.

- excerto 2/ trecho 2: <tudo aquilo que vive>

| | | | | | | | | |
|-----------------|-----------------------------|----|---|-----|----|-----|----|----|
| Excerto | <tudo aquilo que vive> | | | | | | | |
| Ponto | tu | do | a | qui | lo | que | vi | ve |
| Linha | tudo aquilo que vive | | | | | | | |
| Fonética | ['tu.du.a.ki.lu.kɪ.vi.vi] | | | | | | | |
| | | | | | | | | |

Tabela 41. Realização prosódica do excerto 2/ trecho 2, de To the Earth.

| 1. Ponto | 2. Coarticulação | 3. Gesto percussivo | 4. Fonoarticulação (IPA) | | | |
|-------------------|---|---------------------|--------------------------|------------------|---------------|--|
| tu | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento | GPEL + GPIC | [t] consoante plosiva alveolar
[u] - vogal oral fechada arredondada posterior/alta |
| (+) ataque | | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | | |
| do | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento | GPEL + GPIC | [d] - consoante plosiva alveolar
[o] - vogal oral semi fechada, arredondada, posterior/média alta |
| (+) ataque | | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | | |
| a | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (+) decaimento | - | [a] - vogal oral, aberta, distendida, central/ baixa |
| (+) ataque | | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | | |
| qui | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento | GPEL + GPIC | [k] - consoante plosiva velar
[i] - vogal oral, fechada, distendida, frontal/alta |
| (+) ataque | | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | | |
| lo | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (+) decaimento | GPEC + GPIL | [l] - consoante lateral aproximante
[u] - vogal oral fechada arredondada posterior/alta |
| (+) ataque | | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | | |
| que | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento | GPEL + GPIC | [k] - consoante plosiva velar
[i] - vogal oral, fechada, distendida, frontal/alta |
| (+) ataque | | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | | |
| vi | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(+) sustentação</td></tr> <tr><td>(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (+) sustentação | (+) decaimento | GPECC + GPILL | [v] - consoante fricativa labiodental
[i] - vogal oral, fechada, distendida, frontal/alta |
| (+) ataque | | | | | | |
| (+) sustentação | | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | | |
| ve | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento | - | [v] - consoante fricativa labiodental
[i] - vogal oral, fechada, distendida, frontal/alta |
| (+) ataque | | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | | |

Tabela 42. Coarticulação e fonoarticulação do excerto 2/ trecho 2, de To the Earth.

5.5 O MVP em URSONATE (1922 - 1932)

URSONATE, do alemão Kurt Schwitters, é uma obra inserida no repertório percussivo, apesar de ser eminentemente literária. Como será tratado a seguir, sua leitura e interpretação colocam-na naturalmente dentro de um espaço musical, tal como se fosse uma partitura. E, de acordo com as bases apresentadas neste trabalho, é perfeitamente compreensível que seja um percussionista a realizar sua performance.

A análise sob a qual obra passará, para que seja aplicado o *MVP*, tem como base um tratamento prévio, que leva em conta a forma sonata e os eventos vocais que ocorrem dentro dela. Por amostragem¹⁴⁶, foram escolhidos excertos com fonemas e frases com características fonoarticulatórias diferentes. Com o mesmo objetivo, foram selecionados alguns trechos que contam com indicações do próprio compositor, na partitura. Entendemos que essas instruções são fundamentais para o trajeto interpretativo relacionado à *coarticulação* e à *realização prosódica*.

Como ilustra a figura 39, abaixo, o início do poema já demonstra o caráter pouco tradicional das frases propostas, por Schwitters. Em um exercício preliminar de leitura, fica evidente a fluidez de uma narrativa, característica da linguagem verbal, que apesar de não exprimir valor semântico, transita livremente no campo das sensações da audição e da criação imagético-mental.

¹⁴⁶ Assim como em **To the Earth**, não será apresentada uma análise de todos os fonemas, pois, por se tratar de uma obra muito extensa, seria necessário um trabalho à parte que desse conta desta demanda.

5.5.1 A forma sonata em URSONATE

URSONATE é composta por sete partes: uma *Introdução*, um *Rondó* inicial (com os quatro temas), um *Largo*, um *Scherzo* e um *Presto*, além de uma *Cadenza* e uma *Coda Final*.

Após a curta *Introdução*, o primeiro movimento é aberto com a exposição dos quatro temas principais. O *Largo* e o *Scherzo*, a seguir, contém um A-B-A, cuja parte central - B - contrasta com as outras duas partes idênticas. O *Presto* tem um ritmo estrito quebrado apenas por pequenas interjeições provenientes do primeiro movimento e do *Scherzo*. Como no primeiro movimento, ele obedece à forma sonata: exposição, desenvolvimento e recapitulação.

Na *Cadenza*, Schwitters convida o intérprete a improvisar sobre os elementos oferecidos no texto. Segundo ele, "a cadência [tal como] foi escrita [serve] apenas para aqueles sem imaginação" (BLONK, 2009, p. 1). Na *Coda* final, o poeta lança mão do alfabeto alemão, o qual é lido de trás para frente em quatro repetições.

SCHWITTERS (2011, p. 75) fornece algumas instruções claras quanto à performance de **URSONATE**. A mais importante delas, que encaminha os processos fonoarticulatórios de sua interpretação, dá conta dos fonemas que constam na peça: "as letras que devem ser utilizadas são /a/, /ä/, /au/¹⁴⁹, /e/, **leil**, **leul**, /i/, /o/, /ö/, /u/, /ü/, /b/, /d/, /f/, /g/, /h/, /k/, /l/, /m/, /n/, /p/, /r/, /s/, **lschl**, **lch**, /w/ e /z/. Contudo, não foram encontrados, por nós, aqueles que foram grafados em negrito, acima, durante o processo de preparação da performance. A representação fonoarticulatória dos fonemas, específicos do idioma alemão, encontrados em nossa análise, segue, abaixo, na figura 34.

5.5.2 Fonoarticulação em URSONATE

Descrita por Schwitters como uma obra com palavras ininteligíveis baseadas na língua alemã, **URSONATE** será analisada segundo as indicações do *IPA* para a pronúncia do próprio alemão. É importante considerarmos as imperfeições

¹⁴⁹ O ditongo /au/, assim como os demais ditongos (encontros vocálicos) que fazem parte de **URSONATE**, não têm representação direta pelo *IPA*. Suas fonoarticulações ocorrerão com a junção de duas fonoarticulações distintas, porém unidas pelos seus traços distintivos.

decorrentes da pronúncia alemã realizada por nativos de outras línguas, e ressaltar a importância de um alfabeto fonético internacional que sugira possibilidades fonoarticulatórias como esta.

A figura 40, abaixo, mostra a tabela comparativa dos fonemas do alfabeto alemão em relação aos fonemas representados pelo IPA (consoantes e vogais respectivamente - separadas por []). Vale ressaltar, mais uma vez, que a comparação de ambas é fundamental para que sejam feitas as escolhas fonoarticulatórias mais apropriadas.

| Vogais | | | | | | | | | | | Ditongos | | | |
|---------------|---------|---------|---------|---------|-------|------|-------|-------|---------|-----------|----------|--------|--|--|
| Curtas | a | e | i | o | u | ä | ö | ü | er | ei/ai/ay | au | eu, äu | | |
| | [a] | [ɛ] | [ɪ] | [ɔ] | [ʊ] | [ɛ:] | [œ] | [ʏ] | [ɐ] | [ai] | [au] | [ɔi] | | |
| Longas | a/aa/ah | e/ee/eh | i/ih/ie | o/oo/oh | u/uh | ä/äh | ö/öh | ü/tih | | | | | | |
| | [a:] | [e:] | [i:] | [o:] | [u:] | [ɛ:] | [ø:] | [y:] | | | | | | |
| Consoantes | | | | | | | | | | | | | | |
| | b | c | ch | ck | d | dt | dsch | f | g | h | j | | | |
| | [p/b] | [k/ts] | [ç/ʃ/k] | [k] | [t/d] | [t] | [dʒ] | [f] | [k/g] | [:/h] | [j/ʒ] | | | |
| | k | l | m | n | ng | p | pf | ph | qu | r | | | | |
| | [k] | [l] | [m] | [n] | [ŋ] | [p] | [pf] | [f] | [kv] | [ʁ/R/e/Ø] | | | | |
| | s | sch | ß (ss) | t | ts | tsch | v | w | y | z | | | | |
| | [z/s/f] | [ʃ] | [s] | [t] | [ts] | [tʃ] | [f/v] | [v] | [i/j/y] | [ts] | | | | |

Figura 40. Tabela comparativa entre os fonemas do alfabeto alemão e seus correspondentes do IPA.

Retornando à figura 36, acima, e tomando como base as duas primeiras frases: <Fümms bö wö tää zää Uu/ Pögiff Kwii Ee>, podemos perceber que além das consoantes e dos encontros consonantais, que marcam forte presença no idioma alemão, há também as vogais alteradas, grafadas com o diacrítico [·], com as quais será preciso um cuidado especial. Conhecido, na língua portuguesa como o (extinto) *trema*¹⁵⁰, esse sinal causa uma alteração na *fonoarticulação* vocálica, resultando em um fonema totalmente diferente daquele articulado no português brasileiro.

¹⁵⁰ O *trema*, no português brasileiro, deixou de existir após a última reforma ortográfica, aprovada em 2008. Esse diacrítico só será mantido em nomes próprios, ou sobrenomes. Sua pronúncia, no entanto, continua inalterada.

Como aponta SWICK (2013, p. 6), as vogais alemãs apresentam o uso do diacrítico [·] sobre elas, indicando "uma mudança na pronúncia das letras", causando as seguintes alterações, conforme ilustra a tabela 43, abaixo:

| 1. Alfabeto alemão | 2. Descrição | 3. IPA |
|--------------------|--|--|
| [ä] | 1. som longo como o /é/ do português brasileiro
2. som curto como o /e/ do português brasileiro | 1. [ɛ] - vogal oral, semi aberta, distendida, frontal, baixa.
2. [æ] - vogal oral, semi fechada, distendida, frontal, média baixa |
| [ö] | 1. som longo como na palavra do idioma inglês <her>
2. som curto, intermediário entre o /o/ e o /e/ | 1. [ø] - vogal oral, semi fechada, distendida, frontal, alta.
2. [œ] - vogal oral, semi fechada, distendida, frontal, média baixa |
| [ü] | 1. longo ou curto, lábios apertados e som de /y/ | 1. [y] - vogal oral, fechada, distendida, frontal, alta. |

Tabela 43. Vogais alteradas do alfabeto alemão e suas representações, pelo IPA. (SWICK, 2013, p. 6)

O resultado prático da ação do diacrítico [·], portanto, é a transformação da sonoridade das vogais, relacionadas a outras formas de pronúncia do português brasileiro. O fonema [ä] fica com o som parecido com o /é/, porém um pouco mais longo; o fonema [ö] é parecido com o mesmo /ê/, porém com uma pronúncia mais longa; já o fonema [ü] tem o som de [u], mas com a posição dos lábios de /y/.

Outro ponto que merece especial consideração, em relação à *fonoarticulação*, são os encontros consonantais. Alguns deles, pouco comuns no português brasileiro, necessitam de um tratamento cuidadoso, já que envolvem uma *coarticulação* não vozeada e, portanto, demonstram uma predominância no parâmetro *ataque*, dentro do *envelope dinâmico de três fases*. Esse panorama é facilmente notado na *Introdução* e na apresentação dos quatro temas de

Abaixo, na tabela 44, estão dispostos, na coluna 1, à esquerda, as vogais e as consoantes indicadas por Schwitters, em **URSONATE**, que não constam na tabela de vogais e consoantes pulmônicas, do *IPA*. Na coluna 2, ao centro, estão as representações fonoarticulatórias correspondentes, do *IPA*. Na coluna 3, estão descritas as suas respectivas fonoarticulações, e na coluna 4, à direita, estão grafadas as palavras em que esses fonemas aparecem.

| 1. Fonemas - Schwitters (alfabeto alemão) | 2. Representação - IPA | 3. Fonoarticulação - IPA | 4. Excerto de URSONATE |
|---|----------------------------------|---|--------------------------------------|
| /ä/ | 1. [ɛ] - longo
2. [œ] - curto | 1. [ɛ] - vogal oral, semi aberta, distendida, frontal, baixa.
2. [œ] - vogal oral, semi fechada, distendida, frontal, média baixa | 1. <tää>
2. <änn> |
| /au/
[au] | [au] | [a] - vogal oral, aberta, distendida, central/ baixa
+
[u] - vogal oral fechada arredondada posterior/alta | <fau> |
| /ö/ | 1. [ø] - longa
2. [œ] - curta | 1. [ø] - vogal oral, semi fechada, distendida, frontal, alta.
+
2. [œ] - vogal oral, semi fechada, distendida, frontal, média baixa | 1. não acontece
2. <bö>, <pö>, <w |
| /ü/ | [y] | [y] - vogal oral, fechada, distendida, frontal, alta. | <müü> |

Tabela 45. Fonemas do alfabeto alemão presentes em URSONATE, que não constam na tabela do IPA (2015)

5.5.3 Coarticulação e realização prosódica em URSONATE

Entendida como as variações internas nos *pontos*, a partir de uma abordagem articulatória, em que os parâmetros *ataque*, *sustentação* e *decaimento* são analisados na junção dos fonemas e sílabas, a *coarticulação* é a ferramenta que reforçará os traços distintivos fonéticos do texto de **URSONATE**, acentuando as características já observadas, anteriormente, em *fonoarticulação*. Nesse processo, serão utilizados outros pontos da obra (um de cada andamento: *Introdução*, *Largo*, *Scherzo* e *Presto*), uma vez que, embora sejam parecidos, cada um deles possui andamentos diferentes, e, logo, caracteres distintos e envelopamentos particulares.

Quanto à *realização prosódica*, serão observadas algumas das características suprasegmentais do idioma alemão, no qual, conforme aponta RATO et al (2013, p. 306), "existe uma tendência para se acentuar a primeira sílaba da palavra", e "a entoação tem uma função contrastiva (*sic*), diferenciando, por exemplo uma interrogação de uma afirmação."

O modelo de tabela similar àquele utilizado na análise **To The Earth** será mantido em **URSONATE**, isto é, uma tabela com a *realização prosódica*, e outra com a *coarticulação* e a *fonoarticulação*. Desta forma, a aplicação do *MVP* será direcionada para os seguintes excertos:

- 1. Introdução: < Fümms bö wö tää zää Uu/ Pögiff Kwii Ee >
- 2. Largo: < Rinnzekete bee bee >
- 3. Scherzo: < Lanke trr gll >
- 4. Presto < Grimm glimm gnimm bimbimm >

| 1. Pontos | 2. Coarticulação | 3. Fonoarticulação | | | |
|-------------------|--|--------------------|-------------------|------------------|---|
| Fümms | <table border="1" style="width: 100%; text-align: center;"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(+) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (+) sustentação | (-) decaimento | <p>[f] - consoante fricativa labiodental</p> <p>[y] - vogal oral, fechada, distendida, frontal, alta.</p> <p>[s] - consoante fricativa alveolar</p> |
| (+) ataque | | | | | |
| (+) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| bö | <table border="1" style="width: 100%; text-align: center;"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento | <p>[b] - oclusiva/ plosiva bilabial</p> <p>[œ] - vogal oral, semi fechada, distendida, frontal, média baixa</p> |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| wö | <table border="1" style="width: 100%; text-align: center;"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento | <p>[v] - consoante fricativa labiodental</p> <p>[œ] - vogal oral, semi fechada, distendida, frontal, média baixa</p> |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| tää | <table border="1" style="width: 100%; text-align: center;"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(+) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (+) sustentação | (-) decaimento | <p>[t] - consoante plosiva alveolar</p> <p>[ɛ] - vogal oral, semiaberta, distendida, frontal/ média baixa</p> |
| (+) ataque | | | | | |
| (+) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| zää | <table border="1" style="width: 100%; text-align: center;"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(+) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (+) sustentação | (-) decaimento | <p>[z] - consoante fricativa alveolar</p> <p>[ɛ] - vogal oral, semiaberta, distendida, frontal/ média baixa</p> |
| (+) ataque | | | | | |
| (+) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| Uu | <table border="1" style="width: 100%; text-align: center;"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (+) decaimento | <p>[u] - vogal oral fechada arredondada posterior/alta</p> |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | |

Tabela 47. Coarticulação e fonoarticulação do excerto 1/ trecho 1, em URSONATE.

• Excerto 1/ Trecho 2: <pögiff>

| | | |
|---------------------------------|-----------------|------|
| Excerto 1/
trecho 1 | <pögiff> | |
| Ponto | pö | Giff |
| Linha | pögiff | |
| Realização
prosódica | [ˈpœ.gif:]
□ | |

Tabela 48. Realização prosódica do excerto 1/ trecho 2, de URSONATE.

| 1. Pontos | 2. Coarticulação | 3. Fonoarticulação | | | |
|-------------------|--|--------------------|-------------------|------------------|--|
| pö | <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr><td style="text-align: center;">(+) ataque</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(+) sustentação</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (+) sustentação | (-) decaimento | <p>[p] - consoante oclusiva/
plosiva bilabial</p> <p>[ø] - vogal oral , semi
fechada, distendida, frontal,
baixa</p> |
| (+) ataque | | | | | |
| (+) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| giff | <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr><td style="text-align: center;">(+) ataque</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(-) sustentação</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (+) decaimento | <p>[g] - consoante plosiva velar</p> <p>[i] - vogal oral, fechada,
distendida, frontal/alta</p> <p>[f] - consoante fricativa
labiodental</p> |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | |

Tabela 49. Coarticulação e fonoarticulação do excerto 1/ trecho 2, em URSONATE.

• Excerto 1/ Trecho 3: < Kwii Ee >

| | | |
|---------------------------------|------------------|----|
| Excerto 1/
trecho 1 | < Kwii Ee > | |
| Ponto | Kwii | Ee |
| Linha | Kwii Ee | |
| Realização
prosódica | ['kvi:e:]
□ □ | |

Tabela 50. Realização prosódica do excerto 1/ trecho 3, de URSONATE.

| 1. Pontos | 2. Coarticulação | 3. Fonoarticulação | | | |
|-------------------|--|--------------------|-------------------|------------------|---|
| Kwii | <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr><td style="text-align: center;">(+) ataque</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(-) sustentação</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (+) decaimento | [k] - consoante plosiva velar
[u] - vogal oral fechada arredondada posterior/alta
[i] - vogal oral, fechada, distendida, frontal/alta |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | |
| Ee | <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr><td style="text-align: center;">(+) ataque</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(-) sustentação</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (+) decaimento | [e] - vogal oral frontal distendida meio fechada |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | |

Tabela 51. Coarticulação e fonoarticulação do excerto 1/ trecho 3, em URSONATE.

- **Excerto 2/ Largo <Rinnzekete bee bee>** (figuras 43 e 43a - em destaque - e tabelas 52 e 53, abaixo):

largo

(pronunciación regular, cadencia precisa 4/4, a continuación cada serie se declama un cuart de tono más bajo, por lo tanto hay que comenzar lo suficientemente alto)

Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo (J)
 Bee bee bee bee bee - - - - -
 Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo
 Zee zee zee zee zee - - - - -
 Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo
 Rinnzekete - - - - - bee- - - - bee - - - -

Figura 43. Início do movimento *Largo*, em URSONATE.

Rinnzekete - - - - - bee- - - - bee - - - -

Figura 43a. Trecho analisado, do *Largo*, em destaque.

No *Largo*, Schwitters indica uma cadência quaternária estrita, com cada ponto "1/4 de tom mais baixo que o anterior".

| | | | | | | |
|-----------------------------|------------------------|----|----|----|-----|-----|
| Excerto 2 | <Rinnzekete bee bee> | | | | | |
| Ponto | rinn | ze | ke | te | bee | Bee |
| Linha | Rinnzekete bee bee | | | | | |
| Realização prosódica | [ˈrin.ze.ke.te.be:be:] | | | | | |

Tabela 52. Realização prosódica do excerto 2, de URSONATE.

| 1. Pontos | 2. Coarticulação | 3. Fonoarticulação | | | |
|-------------------|--|--------------------|-------------------|------------------|---|
| rinn | <table border="1" style="width: 100%; text-align: center;"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (+) decaimento | [r] - consoante fricativa alveolar
[i] - vogal oral, fechada, distendida, frontal/alta
[n] - consoante nasal alveolar |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | |
| ze | <table border="1" style="width: 100%; text-align: center;"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento | [z] - consoante fricativa alveolar
[e] - vogal oral frontal distendida meio fechada |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| ke | <table border="1" style="width: 100%; text-align: center;"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento | [k] - consoante plosiva velar
[e] - vogal oral frontal distendida meio fechada |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| te | <table border="1" style="width: 100%; text-align: center;"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento | [t] - consoante oclusiva/plosiva alveolar
[e] - vogal oral frontal distendida meio fechada |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| bee | <table border="1" style="width: 100%; text-align: center;"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (+) decaimento | [b] - consoante oclusiva/plosiva bilabial
[e] - vogal oral frontal distendida meio fechada |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | |
| bee | <table border="1" style="width: 100%; text-align: center;"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (+) decaimento | [b] - consoante oclusiva/plosiva bilabial
[e] - vogal oral frontal distendida meio fechada |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | |

Tabela 53. Coarticulação e fonoarticulação do excerto 2, em URSONATE.

- **Excerto 3/ Scherzo: <Lanke trr gll>** (figura 44 e tabelas 54 e 55, abaixo):

| |
|---|
| <p>Scherzo
(<i>los temas serán declamados siguiendo sus propias características</i>)</p> <p>Lanke trr gll (M)</p> |
|---|

Figura 44. Excerto 3, *Scherzo*, em URSONATE.

| | | | | |
|-----------------------------|-------------------------|----|-----|-----|
| Excerto 3 | < Lanke trr gll > | | | |
| Ponto | lan | ke | trr | Gll |
| Linha | Lanke trr gll | | | |
| Realização prosódica | [ˈlã:ke.tr:g:]
□ □ □ | | | |

Tabela 54. Realização prosódica do excerto 3, em URSONATE.

| 1. Pontos | 2. Coarticulação | 3. Fonoarticulação | | | |
|-------------------|---|--------------------|-------------------|------------------|---|
| lan | <table border="1"> <tr><td style="text-align: center;">(+) ataque</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(-) sustentação</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (+) decaimento | [l] - consoante lateral aproximante alveolar
[ã] - vogal nasal, aberta, distendida, central, baixa |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | |
| ke | <table border="1"> <tr><td style="text-align: center;">(+) ataque</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(-) sustentação</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento | [k] - consoante plosiva velar
[e] - vogal oral frontal distendida meio fechada |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| trr | <table border="1"> <tr><td style="text-align: center;">(+) ataque</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(-) sustentação</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(-) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (-) decaimento | [t] - consoante oclusiva/plosiva alveolar
[r] - consoante fricativa alveolar |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (-) decaimento | | | | | |
| gll | <table border="1"> <tr><td style="text-align: center;">(+) ataque</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(-) sustentação</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (+) decaimento | [g] - consoante plosiva velar
[l] - consoante lateral aproximante alveolar |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | |

Tabela 55. Coarticulação e fonoarticulação do excerto 3, em URSONATE

- **Excerto 4/ Presto: <Grimm glimm gnimm bimbimm>** (figura 45 e tabelas 56 e 57, abaixo)

presto
(la cuarta parte es rigurosamente cadenciosa, excepto las declamaciones añadidas en el desarrollo)

tema 11:

Grimm glimm gnimm bimbimm (P)
 Grimm glimm gnimm bimbimm
 Grimm glimm gnimm bimbimm
 Grimm glimm gnimm bimbimm
 Grimm glimm gnimm bimbimm
 Grimm glimm gnimm bimbimm
 Grimm glimm gnimm bimbimm
 Grimm glimm gnimm bimbimm

Figura 45. Excerto 4/ Presto, de URSONATE.

| | | | | | |
|-----------------------------|-------------------------------|-------|-------|-----|-----|
| Excerto 3 | <Grimm glimm gnimm bimbim > | | | | |
| Ponto | grimm | glimm | gnimm | bim | Bim |
| Linha | <Grimm glimm gnimm bimbim > | | | | |
| Realização prosódica | ['grĩ:glĩ:gnĩ:bĩ:bĩ]
□ □ → | | | | |

Tabela 56. Realização prosódica do excerto 4, em URSONATE.

| 1. Pontos | 2. Coarticulação | 3. Fonoarticulação | | | |
|-------------------|---|--------------------|-------------------|------------------|--|
| grimm | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (+) decaimento | [g] - consoante plosiva velar
[r] - consoante tepe alveolar
[ĩ] - vogal nasal frontal distendida fechada |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | |
| glimm | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (+) decaimento | [g] - consoante plosiva velar
[l] - consoante lateral aproximante alveolar
[ĩ] - vogal nasal frontal distendida fechada |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | |
| gnimm | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (+) decaimento | [g] - consoante plosiva velar
[n] - consoante nasal alveolar
[ĩ] - vogal nasal frontal distendida fechada |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | |
| bimm | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (+) decaimento | [b] - consoante oclusiva/plosiva bilabial
[ĩ] - vogal nasal frontal distendida fechada |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | |
| bimm | <table border="1"> <tr><td>(+) ataque</td></tr> <tr><td>(-) sustentação</td></tr> <tr><td>(+) decaimento</td></tr> </table> | (+) ataque | (-) sustentação | (+) decaimento | [b] - consoante oclusiva/plosiva bilabial
[ĩ] - vogal nasal frontal distendida fechada |
| (+) ataque | | | | | |
| (-) sustentação | | | | | |
| (+) decaimento | | | | | |

Tabela 57. Coarticulação e fonoarticulação do excerto 4, em **URSONATE**.

Vale a pena ressaltar que a aplicação do *MVP* sobre os trechos escolhidos de **URSONATE**, assim como nas outras obras, é uma sugestão interpretativa, pois, embora o processo esteja alicerçado em propostas teóricas bastante confiáveis, a atuação de cada percussionista - sobretudo no ambiente da Música-Teatro - é, certamente pessoal e dotada de características próprias.

Desta forma, a realização prosódica e a articulação dos traços distintivos dos variados fonemas que constituem a obra, poderão adquirir formas diferentes das apresentadas no presente trabalho. Contudo, embasados pelo *corpus* fonético e fonológico fornecido pelo *IPA*, e pela noção detalhada de pronúncia, que o *envelope dinâmico de três fases* oferece, pode-se afirmar que um caminho minimamente uniforme se abre para o performer e sua performance.

6 CONCLUSÃO

O presente trabalho buscou teorizar e demonstrar alguns dos aspectos mais relevantes para o percussionista que lança mão da sua voz como recurso técnico e expressivo, em suas performances, na Música-Teatro. Foram confeccionados quatro capítulos, além da introdução, nos quais os conceitos abordados foram discutidos, de modo a esclarecer ao leitor como o processo de articulação vocal pode ser elaborado de uma forma não-intuitiva, pelo percussionista.

A pesquisa teve como ponto de partida um delineamento espaço-temporal sobre a voz, algumas de suas características, além de tratar brevemente da sua evolução, no âmbito da música ocidental. Essa abordagem inicial ancorava, de forma natural, a justificativa da escolha por um tema tão pertinente, mas pouco presente nos trabalhos acadêmicos percussivos. E, com igual efeito, posicionava-nos quanto ao trajeto realizado para tal escolha.

A prioridade em abordar algumas características da voz e da fala, inicialmente, teve como efeito direto, uma busca inicial por conceitos específicos e um questionamento que indicava a concretização das tarefas às quais havíamos nos predispostos. Ora, se por um lado a ideia de uma abordagem específica sobre a voz contrastava com o conceito de um parâmetro natural e habitual da comunicação humana, por outro, fomentava as questões que mantiveram o impulso inicial da pesquisa.

Gerando, deste modo, questionamentos sobre o porquê da não existência de uma metodologia específica para o uso da voz e da fala, por percussionistas, e qual seria esse método, pudemos fazer alguns apontamentos bastante pertinentes para o desenvolvimento do trabalho, resultando na proposta do *Modelo Vocal para Percussionistas*, ao qual sugerimos que fosse utilizada a sigla *MVP*. Entender a importância de uma terminologia adequada para um trabalho científico, bem como discorrer sobre ela, e pautar as escolhas técnicas e performáticas, em seus paradigmas, foi, com certeza, o ponto de maior relevância no desenvolvimento do processo introdutório, destas páginas.

Passou-se então para uma etapa, que formatava a definição do local onde o objeto de estudo se desenvolveria, dando corpo ao Capítulo 1 e à consequente investigação da área escolhida como aquela em que nosso trabalho reside: a

Música-Teatro. Impulsionados pelo trabalho de Cláudia Hansen, chegamos à constatação de que, para performances inseridas num contexto musical e teatral, é necessária não só uma abordagem terminológica correta, mas também um tratamento preciso em relação aos elementos que influenciam as questões relativas às corretas nomenclaturas e aos seus objetos de análise, pois é só a partir de um escrutínio indelével sobre os pilares de um determinado *corpus* teórico, que as soluções para os problemas propostos serão pertinentes, ao mesmo tempo em que se mostrarão estáveis e confiáveis.

Ao entendermos o que era a Música-Teatro, naquilo que se refere às formas, linguagens e quatro camadas de composições, adentramos, no Capítulo 2, no território em que a figura do percussionista e da sua percussão adquirem um caráter amplo e transgressor, na mesma medida em que se mostraram necessária e obrigatoriamente inovadores, quanto ao fazer musical e à quebra com o *status quo* de um *métier*, muitas vezes, engessado por conceitos ultrapassados e limitantes.

Na mesma seção, estabelecemos as relações teóricas imprescindíveis para a colocação da voz e da fala, no contexto requerido. Um recorte teórico das áreas da fonética e da fonologia indicaram o panorama coexistente e complementar de ambas, sinalizando uma interação dos seus parâmetros e da relevância de cada uma das abordagens para o desenvolvimento desta investigação.

Sustentada pelas proposições de Wladimir Mattos, esta pesquisa apresentou no Capítulo 3, os pilares teóricos que sustentam o *MVP*. A partir dos conceitos de *fonoarticulação*, *coarticulação* e *realização prosódica*, inseridos em uma *abordagem articulatória*, foram viabilizados os limites de atuação da voz e da fala, da mesma forma que foram sugeridas possibilidades que, até aquele momento, não haviam se mostrado tão amplas e consistentes.

Ferramenta das mais úteis e completas que a fonética dispõe atualmente, o *Alfabeto Fonético Internacional - IPA* - foi analisado e explicado, com o intuito de ser compreendido como o principal meio de entendimento daquilo que se compreende por *fonoarticulação*. A utilização de imagens e gráficos que tratam desta seara e suas variações, foram entendidas e utilizadas por nós como recurso indispensável na compreensão do sistema fonador e do trato vocal, que, segundo nossos apontamentos e conclusões, são termos que precisam ser minimamente

observados, caso o percussionista deseje utilizar sua voz de forma técnica e musical.

Numa segunda parte, do mesmo capítulo, o conceito de *coarticulação* foi abordado, em conexão direta com os apontamentos sobre a *fonoarticulação*. Através da teoria do *envelope dinâmico de três fases*, de Helmut Helmholtz, e da *abordagem articulatória* sob as perspectivas do *ponto* e da *linha*, obteve-se, pela primeira vez algumas das mais importantes constatações nas quais este trabalho se ampara. Dentre elas, pode-se destacar o fato de que coarticular fonemas, por meio do *envelope dinâmico de três fases*, é o mesmo que cuidar dos detalhes que acontecem entre eles e descobrir, *in loco*, quais são as características fonoarticulatórias que subjazem a esse processo.

Concomitantemente, uma terceira ferramenta, inserida no mesmo capítulo, trouxe ao trabalho os desdobramentos que faltavam para a concretude do *Modelo*. Chamada por nós de *realização prosódica*, ou como fora sugerido por Mattos, o 'como da prosódia', esse parâmetro articulatório da voz tornou-se o potencializador dos outros dois citados acima, já que foi de acordo com suas regras - *entoação*, *ritmo* e *pontuação* - que a *fonoarticulação* e a *coarticulação* mais adequadas puderam ser apresentadas como uma matriz efetiva de análise e aplicação do *MVP*.

Não obstante à importância dada à voz e suas variações, no presente trabalho, optamos por abordar o trabalho da percussão de forma mais breve, situando-o num patamar em que as colocações e observações quanto ao fazer percussivo estariam subordinadas à atividade vocal. Ou seja, foi sugerido um *gesto percussivo*, inspirado pela pesquisa de Fernando Chaib, no qual foram destacados alguns pontos que, a nosso ver, eram os mais cruciais, e que foram definidos como sendo o *Gesto Percussivo Expressivo Linear (GPEL)* ou *Circular (GPEC/GPECC)*, e *Gesto Percussivo Interpretativo Curto (GPIC)*, *Longo* ou *Longuíssimo (GPIL/GPILL)*.

Essa escolha metodológica, quanto à percussão, tem consonância na definição do *gesto vocal*, pois, da mesma forma que a construção de uma emissão vocal foi considerada um gesto - como pudemos observar em GRANDO (2015) e MATTOS (2014) - pareceu-nos bastante coerente que a ação percussiva, constituída de movimentos claros e não intuitivos, também o fosse. Assim, uma observação

atenta às tabelas de **?Corporel** e **To the Earth**, indicará, claramente, a relação entre os processos coarticulatórios da voz e as articulações percussivas: um *gesto vocal* com mais ataque relaciona-se com um *gesto percussivo expressivo linear* e um *gesto percussivo interpretativo curto*; um *gesto vocal* com menos ataque e mais sustentação e/ou decaimento, corresponde a um *gesto percussivo expressivo circular* e um *gesto percussivo interpretativo longo* ou *longuíssimo*.

Pudemos concluir, em decorrência desse desvio na análise dos aspectos vocais, que um trabalho dentro de um ambiente coarticulatório entre a voz e a percussão poderá ser realizado, uma vez que esse tema possui uma riqueza e um frescor que podem auxiliar tanto as áreas da performance, quanto da educação musical, mas que não puderam ser investigados nesta pesquisa, a partir do recorte adotado.

O capítulo 4, e último, tratou da aplicação dos referenciais citados acima em três obras do repertório musico-teatral, amplamente conhecidas e consagradas na tradição percussiva: **?Corporel - para um percussionista e sons corporais** (1985), de Vinko Globokar (1934); **To the Earth**, de Frederic Rzewski (1938); e **URSONATE** (1922 – 1932), de Kurt Schwitters (1887 - 1942). Cada uma delas, constituídas por características diferentes, requereram abordagens diferenciadas, com base no *MVP*. Isso nos fez concluir, a partir de uma das hipóteses desta pesquisa, que a aplicação do *Modelo Vocal para Percussionistas*, bem como das transcrições fonéticas, por meio do *IPA*, ou do caráter coarticulatório dos fonemas e das palavras, tem um considerável grau de interpretatividade.

Por meio de tabelas, informamos, resumidamente, como o *MVP* estava sendo utilizado e quais eram os resultados de tal método. Foram salientadas as particularidades de cada obra e sugeridas maneiras de aplicação do *Modelo*. Desta forma, mostrou-se conclusivo que, exceto para composições em que não houvesse palavras (como em boa parte de **?Corporel**, por exemplo), as três ferramentas devem ser implementadas e os resultados, embora suscetíveis a variações, oferecerão um ponto de partida altamente qualificado para as performances percussivo-vocais, na Música-Teatro.

Este trabalho procurou, portanto, focar suas discussões e apreciações na área da performance, subdividindo-a em musical e teatral, alicerçando-a, ao mesmo

tempo, nas considerações fonético-fonológicas e articulatórias que compõem o material teórico e prático da atividade na qual se propõe atuar. Espera-se, com efeito, que ele seja útil para futuros pesquisadores que tenham seus interesses voltados para o tema *voz e percussão*, tornando-se uma alavanca para futuras digressões, que incrementem a área da performance e, porque não, da educação musical e das relações humanas.

7. REFERÊNCIAS

- BARBOSA, M. A. **Lexicologia, lexicografia, terminologia, terminografia: objeto, métodos, campo de atuação e de cooperação.** In: Revista Ícone - Estudos linguísticos XX. Anais de seminários do GEL, 1989.
- BEHLAUM, M.; REHDER, Ml. **Higiene vocal para o canto coral.** Rio de Janeiro: Revinter, 1997.
- BESSA, Mariana Forbes. **O aspecto vocal no rádiojornalismo.** Tese de Licenciatura. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2003/ 2004.
- BLONK, Jaap. **Some words to Kurt Schwitters's URSONATE.** Artigo encontrado no endereço eletrônico: <http://www.jaapblonk.com/Texts/ursonatewords.html>, acessado em 22/05/2016.
- BORBA, Francisco Silva da. **Dicionário UNESP do português contemporâneo.** São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- BORNEMMAN, Neila Barbosa de Oliveira. **Ferdinand de Saussure e o objeto da linguística.** São Carlos: n.d. Artigo acessado no endereço eletrônico: <http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/saussure/bornemann.pdf>, em 31/05/2016.
- BROOK, Peter. **The Empty Space.** Waterside: Ed. Touchstone, 1996.
- CABRÉ, Maria Teresa. **La terminología hoy: concepciones, tendencias y aplicaciones.** In: Revista Ciência da Informação, v. 24, n. 3, 1995.
- CALLOU, Dinah; LEITE, Yonne. **Iniciação à fonética e à fonologia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor LTDA, 1995.
- CARDOSO, Lino de Almeida. **O som social. Música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX).** São Paulo: edição do autor, 2011.
- CARRASCOZA, João Anzanello; FURTADO, Juliana de Assis. **O pensamento estruturalista e as teorias de comunicação.** In: Revista Comunicação, Mídia e Consumo - Escola Superior de Comunicação e Marketing, São Paulo, v. 6, n. 16, p. 173 - 183, 2009.
- CASTILHO, Ataliba T. de. **O que é semântica?** São Paulo: Museu da Língua Portuguesa, 2014.
- CENTRO DE LINGUÍSTICA DA UNIVERSIDADE DO PORTO. **Lista dos símbolos fonéticos e diacríticos do Alfabeto Fonético Internacional (IPA 2005) usados nas transcrições do Arquivo Dialectal do CLUP.** Material encontrado no endereço eletrônico: <http://cl.up.pt/arquivo/como/simbolos.pdf>. Acessado em 12/06/2016.

CHAIB, Fernando. **Três perspectivas gestuais para uma performance percussiva: técnica, interpretativa e expressiva.** In: Revista Per Musi, Belo Horizonte, n. 27, p. 159 - 181, 2013.

CHÁVEZ, Franklin Susanibar; CHOCANO, Alejandro Dioses. **“Orgãos” ou “estruturas” fonoarticulatórias: um deslinde teórico – conceitual.** In: Revista CEFAC, v. 12, n. 5, São Paulo, 2010.

CRISTÓFARO SILVA, Thaís. **Fonética e Fonologia do Português: roteiro de estudos e guia de exercícios.** São Paulo: Editora Contexto, 2001.

DEBOVE-REU, Josette. **Léxico e dicionário.** In: Alfa Revista de Linguística, v. 28, p. 45 – 69, São Paulo, 1984.

DIAS, Cláudia Augusto. **Terminologia: conceitos e aplicações.** In: Revista Ciência da Informação, v. 29, n. 1, p. 90 – 92, Brasília, 2000.

DUARTE de, Fernando José Carvalhaes. **A fala e o canto no Brasil: dois modelos de emissão vocal.** In: ArteUNESP Publicações, n. 10, p. 87 – 97, São Paulo, 1994.

DUBOIS, J. et al. **Dicionário de linguística.** São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

ENI PUCCINELLI, Orlandi. **O que é linguística.** São Paulo: Editora Brasiliense, 2009.

GÄNZL, Kurt. **The encyclopedia of the musical theatre.** New York: 2a. edição, 2001.

GIRSBERGER, Russ. **A practical guide to percussion terminology.** Ft. Lauderdale: Meredith Music Publications, 1998.

GLOBOKAR, Vinko. **Anti-Badabum.** In: Percussive Notes Magazine, n. 31, n.1, p. 78-82, Indianapolis, 1992.

GRANDO, Mônica Andréa. **O gesto vocal. A comunicação vocal e sua gestualidade no teatro físico.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

HANSEN, Claudia. **What is Music Theater? A definition by a staging musician.** Amsterdam: Claudia Hansen, 2014.

_____. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por paulozorzetto@gmail.com, em 31/03/2016.

_____. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por paulozorzetto@gmail.com, em 19/04/2016.

HEILE, Björn. **The Music of Mauricio Kagel**. UK: University of Sussex: Ed. Ashgate, 2006.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2009.

HUANG, Aiyun. **Percussion Theater: the drama of permormance**. In: The Cambridge Companion to Percussion, Cambridge: Cambridge University Press, p. 128 - 142, 2016.

INTERNATIONAL PHONETIC ASSOCIATION. **Handbook of the international phonetic association: a guide to the use of the international phonetic alphabet**. Cambridge: Cambridge University, 1999.

JAKOBSON, R. **The Soundshape of language**. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

KNAPP, Mark. L. **La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno**. Barcelona: Paidós Iberica, 1980.

KAYAMA, A. et al. **PB cantado – normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito**. In: Opus, v. 3, n. 2, p. 16 – 38, Rio de Janeiro, 2007.

LABRADA, Leonardo Bertolini. **Possibilidades e Categorias de Exploração tímbrica: considerações sobre as relações intérprete/ instrumento na Performance**. Dissertação de Mestrado, São Paulo, UNESP, 2014.

LACERDA, Oswaldo. **Compêndio de teoria elementar da música**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1966.

LAVOINNE, Yves. **A Rádio**, Lisboa: Coleção Trimédia, 1975.

LEE, Seung Hwa. **Fonêmica**. In: Revistas de Estudos da Linguagem, UFMG. Apostila acessada no endereço eletrônico: http://relin.letras.ufmg.br/shlee/Apostila_Fonemica.pdf, n.d, em 14/04/2016.

LEPSCHY, Giulio. **A linguística estrutural**. Rio de Janeiro: Editora Perspectiva, 1975.

LOPES DE, Maria Immacolata Vassallo. **Pesquisa em comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

MACHADO, Carlos. **Dados biográficos de René Char**. In: <http://www.algumapoesia.com.br/poesia2/poesianet147.htm>. Acessado em 07/04/2016.

MATTOS, W. F. C. de. **A articulação da voz na prática do canto sem palavras.** In: Revista Audiation: Itália, n. 2, p. 44 – 54, 2016. cf. http://www.audiation-rivista.it/images/articoli/2/02_44_54.pdf

MATTOS, W. F. C. **A pronúncia do português brasileiro e os modelos de canto.** In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte e COLI, Juliana (org.). **Entre gritos e sussurros - os sortilégios da voz cantada.** São Paulo: Ed. Letra e Voz. 1ª. Edição, 2012.

_____. **Cantar em português – um estudo sobre a abordagem articulatória como recurso para a prática do canto.** Tese de Doutorado. São Paulo: IA-UNESP, 2014.

_____. **A articulação da voz na prática do canto sem palavras.** In: Revista Audiation: Itália, n. 2, p. 44 – 54, 2016. cf. http://www.audiation-rivista.it/images/articoli/2/02_44_54.pdf

MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

NESPOR, Marina. **Prosódia: uma entrevista com Marina Nespor.** In: Revista ReVel, v. 8, n. 15, p. 374 – 380, 2010.

OLIVEIRA, Sidneya G. de; BRENNER, Terezinha de Moraes. **Introdução à fonética e à fonologia da língua portuguesa: fundamentação teórica e exercícios para o 3º Grau.** Florianópolis: edição do autor, 1988.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **O que é linguística?** São Paulo: Editora Braziliense, 2009.

PALMER, Caroline; HUTCHINS, Sean. **What is musical prosody?** In: The Psychology of learning and motivation: Amsterdam, v.46, 2006.

PARKER, Steve. **O livro do corpo humano.** Londres, 2007

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** Paris, França: Ed. Perspectiva, 1996.

RATO, Anabela; FLORES, Cristina; NEVES, Daniela; OLIVEIRA, Diana. **A competência fonológica de falantes bilíngues luso-alemães: um estudo sobre sotaque global, compreensibilidade e inteligibilidade da sua língua de herança.** In: Revista Diacrítica, v. 29, n. 1, p. 297 a 326, Portugal, 2015.

REY-DEBOVE, Josette; MORAIS, Clóvis Barleta de. **Léxico e dicionário**. In: Revista Alfa, n. 28, p. 45 - 69, São Paulo, 1984.

SÁ, Joana. **Elogio da Desordem – do monólogo interior instrumental à “Música do pensamento”**. Contextualização no Teatro instrumental. In: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança, v. 2, n. 2, 2013, p. 125-133 .

SADIE, Stanley. **The New Grove. Dictionary of Music and Musicians**. New York: Oxford University Press. Vol. 12. 2001.

SALATIEL, J. R. **Estruturalismo: quais as origens desse método de análise?**. Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/filosofia/estruturalismo.jhtm> . Acesso em: 31/05/2016.

SALZMAN, Eric. **Twentieth-Century Music, An Introduction**. New Jersey: Ed. Prentice Hall. Third Edition, 1984.

SALZMAN, Eric; DÉSI, Thomas. **The new music theater: seeing the voice, hearing the body**. Londres: Oxford University Press, 2008.

SANTOS DOS, Fabíola Moura Reis; ASSENCIO-FERREIRA, Vicente José. **Técnicas fonoarticulatórias para o profissional da voz**. In: Revista CEFAC, n.3, p. 53 – 64, São Paulo, 2001.

SCHARDOSIM, Chris Royes; TROMBETTA, Naissara. **Fonologia: breve histórico dos estudos no estruturalismo e gerativismo**. In: Resvista E-Escrita, v. 3, n. 2, p. 17 – 31, Nilópolis, 2012

SCHICK, Steven. **The Percussionist’s Art - Same Bed, Different Dreams**. Rochester: University of Rochester Press, 2006.

SCHWITTERS, Kurt. **Poesia Fonética**. Cidade Real: Universidad Castilla La Mancha (Ed. de José Antonio Sarmiento), 2001.

SEARA, Izabel Christine; NUNES, Vanessa Gonzaga; LAZAROTTO-VOLCÃO, Cristiane. **Fonética e fonologia do português brasileiro**. Florianópolis: Ed. Contexto, 2011.

SERRAT, Olivier. **Storytelling**. In: Knowledge Solution Publications. <http://www.adb.org/sites/default/files/publication/27637/storytelling.pdf>: Manilla, 2008.

SILVA, E.R. da; MENDONÇA, A. D. de; TAVARES, D. M.; SCARDIGNO, D.; SILVA, F. M.; OLIVEIRA, G. C. de; LEITE, G. F. Jr; PINHEIRO, L. S. da; PAULA, T. C da. **Terminologia como ciência fundamental à sociedade moderna**. In: Revista Ícone, Vol. 08, p. 113 - 122, Araras: 2011.

SILVA, José Pereira da. **A nova ortografia da língua portuguesa**. Niterói: Editora Impetus, 2010.

SMITH, Bonnie Whiting. **Narratives on Narratives, From Utterance to Stories: Finding a Context for the Speaking Percussionist**. Tese de Doutorado. San Diego: University of California, 2012.

SONNEVELD, H. B. et al. **Terminology : Applications in interdisciplinary communication**. Amsterdam; Philadelphia: Ed. J. Benjamins, 1993.

STASI, Carlos. **Representations of musical scrappers. The Disjunction between simple and complex in the study of a percussion instrument**. Tese de Doutorado. University of Natal: Durban, 1998.

_____. **O Instrumento do “Diabo” – Música, imaginação e marginalidade**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

SUNDBERG, Johan. **The Science of the Singing Voice**. EUA: Northern Illinois University Press, 1989.

_____. **Ciência da voz – fatos sobre a voz na fala e no canto**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

SWICK, Ed. **Conversação em alemão - sem mistério**. Rio de Janeiro: Editora Alta Books, 2013.

TELLES, Viviane de Carvalho; ROSINHA, Ana Cláudia Unello. **Análise acústica dos formantes e das medidas de perturbação do sinal sonoro em mulheres sem queixas vocais, não fumantes e não elistas**. In: Arquivos Internacionais de Otorrinaringologia, v. 12, n. 4, p. 523 – 30, São Paulo, 2008.

THE INTERNATIONAL PHONETIC ASSOCIATION, 2005. Disponível em <https://www.internationalphoneticassociation.org>. Acesso em 25 de novembro de 2015.

TRINGALI, Dante. **Dadaísmo e Surrealismo**. Artigo disponível em <http://www.seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/download/1236/1004>. UNESP, 1990. Acesso em 30 de junho de 2016.

VOGELEY, Ana Carla Estellita; ANDRADE DE, Wagner Teobaldo Lopes. **Língua portuguesa e libras – teorias e práticas 2**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2010.

WERNWCK, Paula Curty. **Para uma proposta metodológica das regras de uso do hífen segundo o acordo ortográfico da língua portuguesa**. In: Cadernos do CNFL, vol. XIV, No. 2, t. 2. Niterói, 2010.

ZBIKOWSKI, Lawrence. **Musical Gesture and Musical Grammar: A Cognitive Approach**. In: Revista *New Perspectives on Music and Gesture*, p. 83 - 98. Editado por Anthony Gritten e Elaine King. Farnham: Ashgate Publishing Ltd, 2011.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

Fellini, Frederico. **Ensaio de Orquestra**. Itália, 1978. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AVXJ92VcsbU>>

GLOBOKAR, Vinko. **Corpo, para um percussionista e sons do seu corpo**. Frankfurt/ New York, London:: Ed. Henry Litolf's Verlag e C. F.Peters, 1985.

Rzewski, Frederic. **To the Earth**. Disponível no endereço eletrônico <[http://imslp.org/wiki/To_the_Earth_\(Rzewski,_Frederic\)](http://imslp.org/wiki/To_the_Earth_(Rzewski,_Frederic))> . EUA: 1985.

Schwitters, Kurt. **URSONATE**. In: Revista Merz, n. 24: Hannover, 1932. Disponível no endereço eletrônico: < <http://www.merzmail.net/ursonatepdf.pdf>>.