

# A VOZ AGORA E “ANTIGAMENTE”

DE FRANÇOIS-BERNARD MÂCHE E CHRISTIAN POCHÉ

TRADUÇÃO DE MARIA JOÃO SERRÃO

**BIBLIOTECA**  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



Título original *La Voix, maintenant et ailleurs.*

Catálogo da Exposição *La voix dans tous ses éclats*, organizada pela Biblioteca Pública de Informação do Centro Georges Pompidou (BPI) e pela Fundação Royaumont (1985)

Autores F.B.Mâche e Christian Poché

Editores Centre Georges Pompidou e Fundação Royaumont, Paris 1985

Concepção dos textos e escolha dos excertos musicais:

François-Bernard Mâche para *La voix maintenant* e  
Christian Poché para *La voix ailleurs*

- Realização da cassette Marc Texier

Versão portuguesa *A Voz Agora e Antigamente*

Tradutora Maria João Serrão

Conversão dos exemplos musicais para CD Domingos Morais

Editor Escola Superior de Teatro e Cinema

2ª edição 50 exemplares

Amadora Novembro 2008

## APRESENTAÇÃO

A Exposição *LA VOIX MAINTENANT ET AILLEURS\** que visitei no Centro Georges Pompidou, organizada pela sua Biblioteca de Informação e pela Fundação Royaumont em Abril de 1985, surgiu no âmbito de um Seminário intitulado *LA VOIX DANS TOUS SES ECLATS*.

“Eclats” que traduzimos por estilhaços, facetas, foi uma oportunidade única na época, uma convergência entre as múltiplas manifestações da Voz – encontro de médicos, investigadores, cantores, actores, terapeutas, professores – que permitiu o entrosamento de ideias e interesses focalizados na matéria central: A Voz.

Os horizontes abriram-se nesses dias de trabalhos intensos, de trocas e revelações e nunca mais esqueci algumas das intervenções discursivas e performativas que decorreram naquele enquadramento excepcional.

Sem dúvida que a Exposição sobre o tema, então inaugurada, foi um dos pontos altos do encontro. E, o Catálogo da mesma, da autoria do compositor Fr.-B.Mâche e do etnomusicólogo C.Poché, cujo conteúdo se reportava ao espólio apresentado, constituiu um estudo original sobre a criação vocal da então chamada música contemporânea e suas fontes, muito bem localizadas nas culturas de etnias não eruditas e extra-europeias.

Pela primeira vez vivi a experiência aliciante de olhar uma pintura e ouvir os sons cantados ou tocados pelos personagens nela representados, com os auscultadores que eram distribuídos o que hoje, felizmente, é já um procedimento de uso comum.

Dado que este estudo foi complementado com exemplos musicais gravados que ajudam à sua compreensão, entendi que ele teria grande interesse para os estudantes da E.S.T.C...daí à actual versão

em português.

Agradeço à Dr<sup>a</sup> Luísa Marques o apoio a esta edição e ao Professor Domingos Morais a realização do CD.

Dedico esta Sebenta a todos os que encontram na Voz aquela matéria sedutora e enigmática que vale a pena continuar a explorar.

M. J. Serrão

Lisboa, 7 de Maio de 2007

\* “Ailleurs”, tem na língua original, dois sentidos implícitos – o de espaço e o de tempo, podendo traduzir-se por “algures, noutra local ou noutra tempo”. Optámos na versão portuguesa por “antigamente” em oposição a “agora”. No texto usamos também “algures” quando se refere a lugares ou tempo não definidos.

# A Voz Agora e Antigamente

de F. B. Mâche e Christian Poché

## INTRODUÇÃO À VOZ NO SÉC.XX

As vozes de 'antigamente' e as de 'agora' apresentam semelhanças que não se imaginariam há 50 anos. As obras de hoje reencontram muitas vezes qualidades vocais esquecidas, recalçadas pelas músicas eruditas da Europa, e apresentam convergências precisas e influências recíprocas entre si e as das tradições que conservaram as suas práticas vocais desvalorizadas durante muito tempo.

É por isso que os mesmos temas são aqui tratados paralelamente, os mesmos valores sendo muitas vezes ilustrados pela música contemporânea e pelas tradições de outras culturas.

### **Primeira metade do século XX:**

A primeira guerra mundial tinha quebrado as certezas humanistas do século XIX. Depois de 1918, a voz não aparece mais como a quinta essência da Música e o modelo de toda a expressão. A ópera sofreu um declínio brutal que persistirá durante meio século. Aquilo por que se caracterizava o canto europeu depois do final do século XVI: pureza, homogeneidade, expressividade pessoal, não continuaria presente senão como um hábito adquirido. Contudo, vários factos marcam um tímido ressurgimento dos fenómenos vocais marginalizados ou proibidos: o canto falado na tradição do cabaret 'realista' foi desenvolvido por Schönberg desde 1912 em *Pierrot Lunaire*; a ópera verista exerce uma influência num sentido próximo, aceitando um certo número de efeitos considerados vulgares, segundo a estética do *bel canto*; as pesquisas

dos futuristas italianos e russos (Marinetti, Klebnikov) exaltam a onomatopeia, outra forma da voz afirmar a sua intenção de se mostrar 'mal educada'...

Entre as duas guerras, o *Jazz* que guardou das suas origens africanas um gosto pelas articulações e timbres vocais muito opostos à estética do humanismo cristão, implanta novos recursos vocais (Gospel, scatt, etc...).

### **Segunda metade do século XX:**

Os compositores, depois dos *Cinq Rechants* de Messiaen, exploram sistematicamente, o de "agora e o de antes" das convenções da voz cantada tal como se praticava ao longo de vários séculos. Os aspectos infra-humanos pelos quais a voz de hoje rejeita o idealismo tradicional e reencontra o seu corpo, são tratados nos capítulos "Retorno às Fontes", "O Soprano", "O Grito", "O Eros Vocal" e "Infra-linguagens".

Os capítulos "Território da Voz" e "Teatro Vocal" mostram que a vocalidade contemporânea pode também situar-se sobre os planos simplesmente humanos. Enfim "A Voz Máscara", "O Mirliton", "A Voz Instrumento", "A Voz Electro-acústica" e a "Voz Símbolo" passam em revista um certo número de técnicas pelas quais a voz tende a libertar-se do "Eu" e a sonhar-se sobre-humana, o que, de alguma forma, a aproxima de elementos infra-humanos, porque os nossos contemporâneos não recebem mais o angelical do que o animalesco.

Com efeito, a voz ocidental rompeu com o humanismo herdado da Renascença que hoje lhe parece demasiado estreito. Ela descobre em si recursos desconhecidos, esquecidos, talvez, e surpreende-se de se encontrar tão próxima de vozes exóticas ou arcaicas. É mais fácil constatar que interpretar esta convergência relativamente generalizada.

No momento em que o planeta se inundou de uma indústria sonora de origem europeia, será que o mundo ocidental reage a esta mediocrida-

de cosmopolita reanimando as vozes que fizera calar pela violência ou pela persuasão? Ou trata-se antes de um regresso da nossa própria voz durante muito tempo reprimida e quebrada por uma educação demasiado rigorosa?

Ou ainda, - hipótese optimista – trata-se de um crescimento para cima e para baixo dos limites humanos, sem que nada seja por tal sacrificado, nem sequer o *bel canto* de peito que a Europa inventou e longamente aperfeiçoou?

Eis algumas das interrogações que o confronto entre vozes de agora e vozes que sobrevivem algures nos convida a colocar e para as quais proporemos algumas respostas.

O momento é propício, porque, se a voz humana é hoje, bem mais do que um tema em moda, um desafio, é porque ela prefigura o local onde se redefine o nosso estatuto na terra. A Voz é o Homem.

Nas vésperas de uma possível civilização planetária, este procura-se a si mesmo; não se sente mais tão seguro que um grande coro universal venha a entoar Hinos à alegria; as vozes discordam, como o resto; por vezes elas arranham a garganta. Os grandes textos fundadores de uma época ou de uma cultura estão moribundos; num mundo onde reinam os slogans desvalorizados e titubeantes, os músicos privados de palavras debruçam-se sobre as onomatopeias onde gritam o seu desafio, os seus sonhos.

Mas, poucas pessoas ouvem os seus gritos abafados pelos dois clamores mortais da música industrial ou das Sereias do passado. A sua voz é bem a voz do nosso tempo, mas é por isso mesmo que se prefere não a escutar quando não se tenta fazê-la calar.

Eis, pois, uma ocasião de ouvir como, entre todas as vozes do mundo, a nossa contém hoje, simultaneamente, as marcas universais de uma humanidade alargada e as promessas de uma nova especificidade.

Fr.-B.Mâche

## REFLEXÕES PARA UMA VOZ SÓ

O século XIX legou-nos o pesado encargo de avaliar o canto em função do progresso. Esta situação traduzir-se-ia da seguinte forma: a evolução emancipa o canto que por seu lado antes não era senão gestualidade ou grito. O final do século XX assiste a uma refundição total deste juízo. Porque é interrogada conjuntamente sob uma dupla entrada, a de agora ou o aspecto contemporâneo e a de antigamente ou as tradições orais, a voz cantada demarca-se da curva unilateral que partiu do balbuciar dos povos primitivos para atingir a diva. Ela desvela um percurso complexo de múltiplas malhas que se cruzam e se interferem suscitando matéria comum de reflexão. Pensar o canto contemporâneo é também despistar as suas ramificações externas; descobrir as faces das vozes orais é ainda penetrar naquilo em que se tornaram hoje. Porquê a voz e apenas a voz? É porque ela permanece singular, original, única: escarificação de cada um. Há pouco, congressistas internacionais confirmaram este estado de espírito. Ao longo de debates, consideraram que numa determinada sociedade, inteiramente submissa às nacionalizações, subsistiria um fenómeno inalienável: a voz escaparia ainda a essa manipulação. Ela seria, pois, o único e último refúgio da liberdade. Bastião inexpugnável, a voz cantada ou o canto funda a actividade musical. Tudo parte do canto. Seria preciso reinterpretar o velho ditado herdado do século XIX: “ No princípio era o ritmo ” trocando-o por “ No princípio era o canto ” . As tradições orais vêm a todo o momento corroborar isto.

A primeira questão que levanta a confrontação do canto de agora com o de antigamente reduz-se ao eterno diálogo entre a natureza e a cultura. Submetida às diversas instâncias actuais que a transformaram radicalmente e depois a enriqueceram, a voz de agora pode perturbar: objecto de uma intelectualidade desenfreada, complacência da pesqui-

sa pela pesquisa. Se é verdade que o canto contemporâneo tal como a nossa época em geral tendeu a afastar-se da natureza e a perder todo o contacto, a voz tradicional evoca e vivifica esse laço. Mais próxima da natureza onde ela tende a manter toda a espécie de correspondências, assim como na Índia a concepção do Raga da manhã ou da noite ela constitui para a voz de agora um projecto de modelo a seguir em que se torna, ele mesmo, natureza.

Ao enxertar a voz de agora com a natureza, a fim de reencontrar assim o equilíbrio das coisas a que os antigos chamavam “ethos” e que não é mais do que um imenso feixe de relações, a exposição mostra que essa fixação, longe da utopia, se dá em múltiplas facetas. A convergência, por um lado, subsiste, mas a divergência não se apagará por completo.

É, sem dúvida, aí que se joga o futuro do canto contemporâneo, bem como é aí que se esboça o nó górdio. Se a voz de antigamente, que é cultura em relação à natureza que ela é suposta reflectir, se torna para a voz de agora natureza, por esta via, ela encontraria um atalho que a enviaria directamente à natureza na medida em que ela não pode, de momento, reencontrar essa âncora. Visto de agora, “antigamente” situar-se-ia numa posição momentânea.

O segundo tema que comporta esta confrontação explode na correspondência voz e instrumento, omnipresente agora ou antigamente. Não poderíamos, sem cair numa extrema ingenuidade, colocar a voz de um lado, dissecá-la e depois do outro o instrumento e interpelá-lo. Esta relação, que é das mais complexas, não se pode entrever senão globalmente. É necessário que nos habituemos a pensar a voz pelo instrumento e este pelo reflexo vocal. Assim ganharíamos de certeza nas estratificações orquestrais e sua decifração.

Se as inúmeras referências instrumentais sobre os painéis permitem melhor captar a voz, a sua função consiste também, em certa medida,

em reatar os laços da natureza e da cultura. A voz tradicional exprime, à sua maneira, esse estádio. Um instrumentista clássico aprenderá a tirar um bom som da sua flauta mas, em contrapartida, anulará toda a presença física. Um flautista oriental terá tendência em manifestar a sua presença corporal através do seu sopro. O que se torna estético faz reaparecer o indivíduo. Relatando a invenção do AULOS (instrumento de sopro e de palheta dos Gregos), Píndaro conta que foi inspirado à deusa Artemis pelos gritos de terror que davam os dois Gorgones quando a Medusa foi decapitada por Perseu. Agora e antigamente alimentarão à sua maneira estas correspondências: tanto a voz se instrumentaliza como o instrumento se vocaliza. Contudo, distinguir em todos os instrumentos de música uma voz escondida ou uma sublimação vocal, só pode ser excessivo. Embora as relações entre a voz e o instrumento guardem ainda um certo mistério, muitas vezes este último, oriundo de uma voz que ele reflecte ou sublima, liberta-se, ganha em técnica, portanto em autonomia, e cria, por consequência, a sua própria voz. Tudo se passa como se assistíssemos à morte do pai, o instrumento substituindo-se ao modelo inicial.

A terceira orientação que esta aproximação sugere, situa-se nos limites da noção de música. Depois de mais de 10 anos, o slogan “tudo é música, a música não existe mais”, empurrou este universo à sua máxima expansão e a dotar-se do grau zero da escrita. Em prova, a exposição tenta circunscrever a voz em todas as suas formas, mesmo as mais inesperadas. Elas partem do corpo, alimentam a actividade humana e tocam o sagrado; ou, saídas do sagrado, elas apagam a actividade humana para condicionar o corpo. Se a situação oral conhece todas estas práticas, ele pode contudo determinar-lhe os limites. Com este fim não encontramos em nenhum lugar do mundo de antigamente a confirmação de um estilhaçar musical. Opostamente, cada sociedade classifica com pormenor as suas práticas vocais e musicais. Muitas

entre elas não possuem sequer a palavra “música” no seu idioma, mas todas veiculam a ideia de canto. Para os Pigmeus da África Central, os gritos de caça não constituem em nada um reflexo musical. Para nós eles realizam uma maravilhosa polifonia espacial. Para o Islão, o chamamento à oração, apesar dos seus ornamentos, não é um canto. Para nós a voz do *mezzin* comporta-o. Esta explosão musical por um lado, estas delimitações por outro não deixam de colocar, contudo, uma nova grelha que varreria num sentido ou noutro. Ou, visto daqui, as tradições orais alargarão os seus horizontes sonoros a fim de englobar sob a denominação de música ou canto o que elas reprovavam, ou, visto de antigamente, a voz de agora poderia ser levada a largar o lastro. Não que seja questão de regressar ao passado. Mas posta em questão, a nossa época poderia, em múltiplos sistemas, transformar-se em geometria variável; tanto seriam injectados todos os tipos possíveis de técnica, como todos eles seriam excluídos.

Christian Poché

## 1. REGRESSO ÀS FONTES E MITOLOGIA

### **Regresso às Fontes**

Uma versão moderna do mito da voz como origem de toda a música e da Génese sonora do universo é ilustrada por uma actividade como a do teólogo alemão Dieter Schnebel. Em vez de traduzir em obras musicais essa procura das profundezas carnis da voz, comum à sua geração, ele dedica-se sobretudo a refazer o caminho que conduz à emissão vocal desinteressando-se completamente desta enquanto tal. Estes *Processos de Produção*, publicados entre 1968 e 1974, visam organizar espécies de “maquettes” dos fenómenos psicológicos e corporais que culminem na emissão sonora e na comunicação.

Sopros respiratórios, tensões da laringe, rufos de garganta, golpes de

língua, etc...são títulos que ilustram esta visão diversificada da voz, como numa descida aos limbos de uma vocalidade virtual. *Mo-no*, 1969, é um livro onde Schebel convida cada leitor a extrair a sua própria voz dos limbos em questão. Parece que poucos desses exploradores regressaram desse país de Utopia; mas ele testemunha a grande crise que atravessou a vocalidade sob a tirania da intelectualidade, até c.1968, após o que, rapidamente, ela se expandiu de novo.

### **Mitologia: Energia e Materialidade da Voz**

Segundo o texto sânscrito *Sangita Makaranda*, “o som é um composto de sopro e fogo”. Os mitos hindus insistem muito sobre a importância energética do canto que não seria mais do que um resíduo de luz. Narrativas antigas evocam um estado anterior em que as melodias de essência luminosa guiavam os passos dos humanos até ao céu. O canto seria um fio luminoso que ligaria o céu à terra numa época em que estes mundos ainda não estavam separados. Na Índia, os Gandharva, músicos celestes, encontram a sua contrapartida, no cristianismo medieval, nos Anjos músicos, também dotados de natureza energética. A teoria indiana relata que o deus do fogo Agni cantou a primeira nota SADJA da escala musical, aquela que, segundo essas mesmas fontes, engendra todas as outras. O grito do pavão representa-a e ele é considerado como uma espécie de diapasão: é, portanto, um grito muito agudo.

Paralelamente, na China, o pássaro fabuloso, a fénix que se consome e renasce das cinzas, deu nascimento às séries de sons que determinaram a escala chinesa. No inconsciente colectivo, o som agudo pode constituir uma referência, espécie de cortina de luz, último passo a vencer antes de atingir a imaterialidade. Longe de ter desaparecido este estado de espírito subsiste ainda nos nossos dias. As líras espalhadas nos países vizinhos do Mar Vermelho afinam do agudo ao grave, sendo

a corda mais aguda por vezes denominada de faísca. Ela é considerada como eixo. Mais longe, na Nigéria, no culto dos génios *Bori*, que põe em contacto com o mundo do além, é apenas quando o quinto dedo, accionando o som mais agudo do instrumento, entra em jogo, que o toque da viela anuncia a chegada dos génios. A sonoridade mais aguda favoreceria a passagem deste mundo para o mundo do além. É oportuno lembrar que, segundo uma concepção admitida pelos doutores do Islão, o *djinn* ou o génio era um ser nascido de uma chama sem fumo. Na Arábia pré-islâmica, ele era aprisionado por meio da lira. Na Grécia Antiga, Apolo, deus da luz, possuía a lira como emblema, instrumento que teve um papel muito importante entre o humano e o divino: como prova no Sudão, no culto dos espíritos, o instrumento permanece sempre um objecto de veneração. Contudo, não poderemos generalizar esta linha de demarcação que atribui ao agudo um papel preponderante, pois noutras culturas como a dos Tibetanos, negligenciam-no e, opostamente, cultivam o som grave.

Outros mitos descrevem a queda da voz sobre a terra e a sua transformação em palavra. A voz perde a ligeireza e materializa-se. Segundo os Dogon do Mali, a palavra clara e perfeita teria sido levada à forma de um tambor de axila, a fim de ordenar o mundo. Curiosamente os mitos hindus relatam um cenário análogo. A voz VAC, fugida do céu, refugiou-se numa floresta. As árvores tê-la-iam então metamorfoseado em tambor, em harpa e em flauta.

### **Mitologia: Captura e Conquista da Voz**

Um lago, um pântano, o oceano, a árvore cósmica, uma floresta, uma montanha ou um rochedo delimitaram, segundo os mitos de numerosas culturas, o espaço privilegiado do concerto musical onde se manifestou a voz cantada, tal como os primeiros instrumentos de música. Estes locais situavam-se fora do alcance dos humanos. Por acasos sucessi-

vos, caçadores violaram esses domínios e surpreenderam génios, anões, gigantes, macacos ou mulheres-pássaros que cantavam e dançavam. E capturam-nos: então, para salvar a vida, esses seres fabulosos cedem a sua ciência ou, fugindo, abandonam o instrumento de música que é então levado para a sociedade. Assim se resume muitas vezes a captura da voz. Frequentemente a caça assume o procedimento de um combate cruel em que os detentores do canto saem vencidos. Na mitologia grega o herói civilizador completa essa tarefa. Segundo Sófocles, Édipo triunfou da Esfinge que matava com o fluxo do seu canto. Ulisses soube opor-se aos encantos da voz de Circe e dominou-a; igualmente ele encontrou um estratagema engenhoso para vencer o canto das Sereias: prisioneira, a voz cantada torna-se escrava e cede o seu segredo - riqueza, ciência do universo, adivinhação – são, a partir de então, conjuradas. Não se receia mais o canto. Os Aztecas que não possuem termo para a música definiam esta arte como a “ciência do canto”. A língua árabe construiu semanticamente, sobre a mesma raiz, as palavras riqueza e canto. Algures o canto e a magia se conjugam. Esta visão das coisas pôde prevalecer sobre um passado herdado do paleolítico, época em que a repartição das tarefas humanas se acentuou. Aos homens é, geralmente, devolvida a caça, às mulheres a colheita, isto é, o conhecimento da natureza. As mulheres depositárias do canto formaram a primeira sociedade de músicos e depois perderam-na. Já não se conhecem mulheres tamborileiras na Índia onde elas existiram mas as GEISHA do Japão continuam a tocar tambor e flauta em certas ocasiões, tarefa que habitualmente pertence aos homens. Estas narrativas não parecem esconder outra coisa senão a luta pelo poder.

Capturada, a voz cantada vai amortecer o declínio impiedoso de certas sociedades, arrastando na sua esteira a condição de músico relegada ao nível mais baixo, muitas vezes na companhia de circuncisores e

ferreiros. Na África Ocidental, a queda será tal que, no passado, o músico chega a ver-se privado de sepultura. A arábia pre-islâmica conheceu escravas cantoras e comercializou-as. No século X da nossa era, Bagdade alimentava um florescente mercado de mulheres músicas, algumas das quais atingiam preços sumptuosos. Riqueza, ciência do universo e adivinhação esfumaram-se na arte musical. O canto purificado, despido de todas as suas componentes fabulosas, pôde então nascer.

## 2. O SOPRO

### O Sopro

Antes da voz, o sopro. Reencontrar o corpo é, antes de mais, confessar o sopro. Para a voz, como para todos os outros meios sonoros, muitos compositores estão à procura de sons complexos que o classicismo europeu tinha expulsado da música. O som “puro” sendo encarado como uma mentira piedosa, o sopro e a rugosidade da voz (o seu “grão”) sobrepõem-se, por vezes, ao *bel canto* demasiado aliciante.

A amplificação por meio de microfone teve um papel essencial nesta evolução do gosto. Eliminando o imperativo da potência vocal permitiu a vozes semi-cultivadas fazerem-se ouvir e difundir os valores naturais que se encontravam presentes nas tradições culturais, na Europa como noutros locais. Assim, emissões roucas ou nasaladas que a arte do canto tinha precisamente afastado reconquistaram o seu lugar na música erudita. Uma obra como *N'shima* (1975), de Xenakis cujo título significa sopro em hebraico, para 2 vozes femininas e 5 instrumentos, ilustra bem esta inversão dos valores vocais e esta frequente rejeição pelos compositores contemporâneos de toda a voz desincarnada.

*Dahovi* (sopro, 1961) de Ivo Malec e, sobretudo *A Viagem* (1962) e *Variações para uma Porta e um Suspiro* (1963) de Pierre Henri, mani-

festam a importância deste arquétipo do sopro, cuja banda magnética permitiu a partir de então a exploração, incluindo pelas técnicas de síntese numérica (ex: D.Arfib, *O Sopro do Doce*, 1979).

Os instrumentos, por sua vez, sofrem o mesmo tipo de tratamento: o próprio órgão deixa correntemente ouvir os seus foles e as suas extensões de voz a partir de *Volumina* (1962) de G.Ligeti, como se se pretendesse fazer confessar ao instrumento sagrado que ele não é um anjo e que também a ele lhe são necessários os pulmões.

Colocar o sopro em evidência pode parecer, é certo, ligado a uma atitude oposta. Numa peça como *O Sopro Dá a Vida* (1974) de K.Stockhausen, é uma preocupação mística que o explica. A espiritualidade tem precisamente o sopro como etimologia. Mas a oposição não é senão aparente. Os valores vocais mais corporais, sopro ou grito, estão tão presentes na obra de Stockhausen como na de Xenakis: para lá das divergências ideológicas ou estéticas, a mesma necessidade de alargar os limites tradicionais do humano conduz à utilização dos mesmos meios.

### **Sopro, Arquejo e Estertor**

Símbolo da vida, o sopro consiste em propulsar uma quantidade de ar do nariz ou da boca emitindo um barulho surdo que não é um som musical. Marca tangível da respiração, o sopro está sobretudo ligado ao aparecimento de instrumentos de sopro: ele funde-os, donde a diversidade espantosa destes últimos, como, por exemplo, as flautas nasais.

Pôr uma flauta em vibração é soprar para dentro de um tubo, controlar a emissão a fim de maximizar o timbre do instrumento e eliminar o lixo adjacente produzido pelo sopro. Esta óptica defendida por uma perspectiva evolucionista é muitas vezes posta em questão pelas tradições orais. Com efeito, ganhando em clareza instrumental, ou seja, dominando a técnica exigida pelo instrumento, chega-se ao ponto de perder

todos o sinais da origem humana. Donde a extrema dificuldade que numerosas culturas tiveram de solucionar para conciliarem estes dois aspectos: como garantir a identidade da voz soprando num tubo?

É por isso que o flautista Bashkir (URSS) ou Bella (Alta Volta), cantam e sopram ao mesmo tempo, como fazem aliás, em certos casos, as populações da Nova Guiné. Os Aborígenes da Austrália resolveram esse problema realizando uma síntese feliz: uma mistura em partes iguais do sopro e do timbre, num instrumento de sua invenção, o DID-JERIDU. Trata-se de um tronco de eucalipto esvaziado de mais de um metro de comprimento por um diâmetro que pode atingir dez centímetros. A sonoridade que produz este engenho estranho é um combinado de humano e de vegetal; as duas vozes estão portanto garantidas.

Donde igualmente a importância dada por diferentes culturas à posição do tubo face aos lábios: se ele é colocado na horizontal (flauta transversal) ou verticalmente (flauta direita), o ângulo de ataque obriga o sopro a desaparecer. Ao contrário se o instrumento é colocado obliquamente, os lábios, dado o ângulo de abertura, deixam escapar uma quantidade de ar cujo som se torna parte integrante da estética. Conhecida no Egipto dos Faraós, a flauta oblíqua, com sopro forte, está hoje muito divulgada numa área geográfica que se estende da África à Ásia. O exemplo mais célebre é a flauta dos Derviches Tourneurs da Turquia, o NEY.

Fora deste contexto, o uso do sopro é moderado no seio das culturas tradicionais. Encontra-se, contudo, na Etiópia, nos Peuls de África, na prática dos Chamans onde o sopro tornado arquejo se imiscuiu no canto. Cantar torna-se arquejar. Neste caso, movimentos de ombros e de cabeça podem acompanhar a emissão sonora.

Nos Esquimós Inui do Canadá ou nos Ainou do Japão o sopro é, sobretudo, objecto de um jogo. Dois parceiros colocam-se face a face de forma que a cara de um e os seus lábios toquem a cara do outro, tra-

tando-se em seguida de soprar alternadamente para a boca um do outro.

Inversamente, logo que o sopro é projectado do fundo da garganta, ver dos pulmões, ele torna-se em arranhado, grunhido, estertor e o seu significado transforma-se. Com efeito, se o sopro como manifestação sonora se situa no infra-humano, o ruído de garganta, o estertor, tocam a transcendência. Eles são geralmente o sinal da possessão ou do transe. No âmbito das confrarias religiosas do Islão, o estertor é controlado de lés a lés por uma técnica complexa. À audição ele evoca, por vezes, a pancada surda de um martelo sobre uma viga de madeira.

### 3. O GRITO E O CLAMOR

#### **O Grito**

A oralidade. A música europeia tem como originalidade ter-se desenvolvido graças à escrita, mas ao mesmo tempo ter-se especializado, portanto, limitado, com este meio que lhe permitiu criar uma incomparável arquitectura harmónica. Na nossa época, esta limitação foi muitas vezes rejeitada quando no momento do balanço o passivo parece mais pesado do que o activo. A importância da dimensão harmónica tendo consideravelmente diminuído a ponto de desaparecer completamente em certas obras, a escrita viu do mesmo modo abalar o seu prestígio. Paralelamente, os meios electro-acústicos (amplificação, gravação, radiodifusão) contribuíram poderosamente para a desvalorizar como instrumento de transmissão, limitando o seu uso a um número cada vez mais restrito de profissionais.

A música contemporânea tende por este facto a voltar a ser, em parte, uma arte de transmissão oral. As consequências no domínio vocal são sensíveis: a referência à palavra tende a substituir a da escrita, ao mesmo tempo como suporte e como modelo e vêem-se ressurgir práti-

cas vocais a meio caminho entre as criações populares e eruditas. É assim que, enquanto as Swingle Singers cantam Berio, Cathy Berberian canta os Beatles. E é neste contexto que se pode desenvolver a manifestação mais estranha à escrita: o grito.

Os gritos de Antonin Artaud na sua perturbadora emissão de 1948 *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, deram uma imagem surpreendente desta recusa dos limites humanos vulgares e da aspiração em ultrapassar a palavra explorando a *no man's land* que a separa da música.

O grupo constituído à volta de Roy Hart em 1969 e que sobreviveu à sua morte em 1975, continua este género de pesquisa. Ele escapa às categorias tradicionais usuais no teatro, na música e na terapia de grupo, embora participando de cada uma delas. Esse grupo deu-se como tarefa redescobrir através da voz, e em particular do grito, as dimensões profundas da personalidade.

Desenvolvendo a voz sobre 8 oitavas e controlando o famoso “grito original”, o Roy Hart Theatre fixa-se um objectivo sobretudo psicológico, o de “disciplinar as forças psíquicas sob uma forma artística”. Alguns compositores colaboraram com este grupo ou com o seu fundador para organizar sob a forma de obras as potencialidades originais do seu trabalho: H.W.Henze com *Ensaio sobre os Porcos*, K.Stockhausen com uma das versões de *Espiral* e P.M.Davies com *Oito Cantos para um Rei Louco*, todas em 1969.

Por vontade própria de regressar ao um nível mais arcaico da vida psíquica e de utilizar a voz como “uma sonda” para explorar as suas profundezas, o grupo fundado por Roy Hart, mesmo se não suscitou um repertório incontestável, permanece um sintoma evidente de uma corrente contemporânea para quem o grito não representa apenas um acontecimento dramático no seio da música, mas a revelação dos abismos da personalidade humana e o protesto do corpo mal conhecido.

Numa obra como *Gritos* (1968) de Maurice Ohana, este dado vocal é

completamente dominado no seio de uma construção rigorosa utilizando também outros meios. É ainda mais verdadeiro em *Nuits* de Iannis Xenakis, obra prima reconhecida desde a sua criação em 1968 que consegue transmutar numa intensa beleza o despojamento do grito e do soluço.

### **O Grito e o Clamor**

Pelo grito o recém-nascido manifesta a sua presença no mundo. Esta impulsão primeira constitui uma referência instintiva que reaparece a todo o momento da existência humana. O grito é, por definição, um som percutivo que não veicula palavras. Recebeu várias interpretações e, segundo várias culturas, pode igualmente garantir um carácter musical.

A nível dos caçadores, o grito é um código. É neste sentido que os Pigmeus o empregam na caça. Escondidos na floresta virgem eles assinalam mutuamente as suas posições por gritos modulados que lhes permitem aproximar-se dos animais sem que estes suspeitem. Outra qualidade do grito: o seu mimetismo. É este mimetismo que explora o Chaman da Sibéria antes de entrar em transe e de profetizar. Ele assimila-se aos animais e grunhe, muge, ladra, relincha ou assobia. Mais correntemente, o grito determina uma pulsão emotiva: é o grito emocional. No teatro indiano, Kathakali, o símio Hanuman não se exprime senão pelo grito emocional WHI-I-I-YA. O exemplo do símio por outro lado inspirou uma coreografia célebre na Ilha de Bali (Indonésia), o KETJAK, ou a dança dos símios. Sentados em círculo, os participantes estendem os dois braços, dando gritos violentos onde se apercebe o fonema TJAK-TJAK. Nos Balineses, o grito integrou-se, pois, na cultura. Numa mesma ordem de ideias, o grito foi utilizado pelo teatro japonês para adquirir uma função estritamente musical. No teatro Nô, os músicos da orquestra, tocadores de tambores de ombro, de palheta e

de percussão lançam em momentos precisos do desenvolvimento musical gritos tais como YA, HA, IYA, HAN... Seguramente, se estes foram sentidos como valores rítmicos nem por isso deixam de comportar um simbolismo... O grito age como uma flecha. Ele permite aos actores recuperar a concentração logo que a acção o exige e, além disso, descreve aos espectadores o estado de alma dos personagens.

Noutras culturas o grito funda o canto. Cantar significa elevar a voz ou gritar alto. Conhecida dos Mesopotâmicos, esta concepção foi praticada pelo Irão antigo. Para os primeiros gritar é fazer barulho, para os segundos é elevar o canto. Esta opção foi herdada das populações turcas da Ásia Central e mais particularmente os Turkmênes onde cantar equivale a soltar uma voz forte e aguda. O registo agudo é, pois, valorizado porque trata-se de se fazer ouvir ao ar livre e até ao mais longe possível. Ideia retomada e desenvolvida paralelamente na África Ocidental pelos *griots* como no mundo muçulmano pelos *muezzins*: ambos fazem apelo à voz estridente. Chega-se, em consequência, a uma qualidade espacial da voz contida no grito, baseada sobre a força e a potência da emissão. Este fenómeno tinha já sido entrevisto por um viajante francês do final do séc.XVI, Pierre Belon du Mans que, a propósito dos *muezzins*, escrevia: “eles gritam com uma voz estridente... porque os Turcos cantam em falsete. As suas vozes podem ouvir-se claramente a um quarto e por vezes a uma meia légua e seria impossível a um homem que nunca tivesse ouvido esse grito, acreditar que a voz de um homem pudesse chegar tão longe”.

Um barulho, uma algazarra, um grunhido vocal emitido pela comunidade é o signo distintivo do clamor, fenómeno bizarro observado desde a Antiguidade. Os mitos babilónicos ensinam que o clamor provoca o dilúvio e é ele também que o faz parar. A Bíblia menciona-o assim: para louvar Yahvé, o Rei David fazia subir o clamor do povo de Israel. Descendo do Sinai, Moisés ouviu um clamor que se podia qualificar de

canto em antifonia: a comunidade separou-se em dois grupos que se afrontavam.

Sobrevivências de fenómenos semelhantes foram testemunhados. O clamor seria o aspecto musical do grito. Ele deve ser entoado por toda a comunidade e apresenta-se sob a forma de um som agudo, longo, sustentado, espécie de bordão vocal que se apoia sobre uma nota da escala musical. No Yémen quando os membros de uma aldeia acolhem os seus vizinhos próximos numa circunstância particular em que toda a aldeia se desloca, eles dispõem-se frente a frente, antifonicamente. Os hospedeiros assinalam as boas vindas lançando um longo grito musical, os convidados respondem com um canto de amizade. Em Cachemira e nas Comores constatam-se fenómenos semelhantes, mas que, no último caso, parecem ter perdido o seu significado primeiro para guardar apenas um atributo musical.

#### 4. EROS VOCAL

O erotismo não esperou pela época contemporânea para afirmar a sua constante presença na voz. O vocalizo do segundo dos *Quatro Poemas Hindus* (1912) de Maurice Delage ou as *Chansons madécasses* (1926) de Maurice Ravel, são disso testemunho eloquente. Mas o microfone permite ir mais longe na intimidade do desejo e na exploração indiscreta da sua natureza animal. As obras contemporâneas onde a voz é a mais carregada de erotismo são as que não hesitam em se servir dele, em especial no “grande plano”. Nenhuma obra vai certamente tão longe nesse sentido do que *Vocalism AI* (1955) de T.Takemitsu, uma das primeiras produções japonesas de música electro-acústica. Por seu lado, com menos candura brutal do que o rock, mas com mais poder sugestivo, “*Erotica*”, da *Sinfonia para um homem só* (1950) de Pierre Schäffer e Pierre Henry ou *Gio-Dong* (1973) de Nguyen-Thien-Dao,

ilustram diversamente a dimensão psicológica da voz, tal como a amplificação microfónica pode revelar. Se a partitura permite colocar em obra combinações vocais anónimas, o microfone permite afirmar a singularidade insubstituível de cada voz e por onde ela entra no jogo imaginário do desejo (e eventualmente no do *star system*...).

Alguns intérpretes compreenderam e incarnam a força desta dimensão erótica, livre hoje de se expandir. Depois de Cathy Berberian, cujo papel de pioneira ao lado de Luciano Berio foi essencial, podemos citar Elise Ross em *Monólogos* de Lucas Ferrari, para voz e dois magnetofones preparados ou Esther Lamandier em *Tombuctou* (1982) de F.B.Mâche.

### **Eros Vocal**

Analisando o mundo animal Charles Darwin considerava na sua *Descendência do Homem* que o canto e a música instrumental desempenhavam nas origens uma função sexual e preparavam a dança dos amores. Se esta visão não pode ser generalizada, deve-se contudo reconhecer que um instrumento particular ligado à boca, cumpre esta missão em certas culturas: o berimbau. Ele compõe-se de uma lingueta vibratória rodeada por um cabo de metal em madeira ou bambu. O dedo percute a lingueta oscilante à altura da boca que o amplifica e serve de caixa de ressonância. Por consequência, o instrumento não pode ser concebido fora do aparelho vocal: mais do que isso ele torna-se na sua emanção. Correntemente difundido na Europa e na Ásia, nota-se no sudeste deste continente uma interpretação que corrobora a tese do naturalista inglês. O berimbau usado pelos jovens parece ser um adereço vocal destinado a atrair as jovens. Ele faz assim pensar em certos pássaros que, modificando a plumagem na estação dos amores, excitam as fêmeas.

## 5. INFRA – LINGUAGENS

### Infra-linguagens

As línguas imaginárias constituem um domínio cujas origens mágicas se perdem na pré-história. Quer a música tenha ou não precedido a linguagem, jogou sempre com ela e trocou critérios de coerência sonora. De Rabelais a Khlebnikov e dos Dada aos Ultra-letristas passando por Kurt Schwitters e a sua *Ursonate* (1922-32) esta invenção fonética é um terreno de jogo onde se divertem de bom grado os poetas logo que se sonham músicos. Mas estes últimos ocupam igualmente, pelo menos desde Berlioz, inventor da *Danação de Fausto* (1846), uma língua demoníaca. Nos “Pentecôtistes” a “glossolalie” ou “falar em línguas” (em Português: *glossiano* = pertencente à língua; *glossógrafo* = aquele que escreve sobre línguas para explicar as palavras antigas ou obscuras; *glossografia* = ciência que tem por objecto o estudo das palavras antigas ou obscuras, ou a nomenclatura geral das palavras de uma língua), é um jogo sério e piedoso que se diz inspirado. O que distingue das outras as línguas imaginárias criadas pelos compositores, é muitas vezes a sua fonética. Enquanto que os Letristas ou os Glossógrafos respeitam os seus acentos de origem e aplicam o seu esforço imaginativo num vocabulário inventado, os músicos inovam na articulação, na elocução, nos timbres e nos fonemas. Os *Cinq Rechants* (1948) de Messiaen com as suas percussões bucais e o seu sânscrito imaginário (como em tempos o da célebre glossógrafa Hélène Smith) são, a este respeito como a muitos outros, uma obra fundadora da vocalidade moderna. Dieter Schnebel em *Glossolalie* (1960), György Ligeti em *Aventures* (1962), F.B.Mâche em *Danaé* (1970), G.Reibel em *Langages Imaginaires* (1980) manifestam a persistência e a amplitude do uso musical actual deste material linguístico. Seria bem possível que um estudo estatístico dos textos cantados dos últimos 30 anos

fizesse aparecer uma maioria de onomatopeias e de línguas inventadas. A indeterminação do sentido desempenha com efeito uma condição indispensável para a libertação do imaginário na música cantada.

### **Riso Choro**

O riso como o choro são dois aspectos de uma mesma realidade vocal. Se o deus egípcio Thot criou o mundo com uma gargalhada ele também se assustou com a sua obra e teve medo. Cantar, rir ou chorar solicita a articulação de um mecanismo fisiológico muito próximo: abrir a boca e contrair a musculatura. As lendas irlandesas como os polígrafos árabes do séc.X tinham sentido essa relação e proclamavam a existência de três tipos de melodias: a que provocava o riso, a que aticava a tristeza e as lágrimas, a que desencadeava o sono (ou a morte). O grito como o choro fascinou os músicos. Na Índia antiga como na Opera chinesa o riso era codificado. Baharata na Índia distinguiu 6 espécies de riso no canto: o riso contido, o riso composto, o riso violento, o sorriso, etc... mas os chineses repartiram-no em 27 categorias: o riso frio, o riso orgulhoso, o riso estúpido, etc... Todos os actores deviam conhecer estas diversas expressões. No Ocidente, o cantor Henri Salvador explorou a extensão do riso na canção.

Uma das transformações mais usuais do riso, ou seja, a alegria comunicativa, em fenómeno musical, consiste no YOU-YOU dos mundos muçulmano e africano. Esta exclamação já tinha sido notada por Herodoto que atribuía a paternidade aos Líbios. Foi chamado OLOLYGE, pois este fenómeno vocal é essencialmente dominado pela acção dos lábios. Trata-se de um movimento rápido da mão sobre a boca ou uma forma particular de voltar a língua no interior do palato dando gritos rápidos. O YOU-YOU é o apanágio das mulheres. Contudo, esta exclamação poderá ter sido também uma expressão de dor e, como tal, era conhecida pelos Babilónios. Neste caso, a mão tem sobretudo tendên-

cia de bater no peito ou na cabeça. Segundo uma concepção muito antiga do Médio Oriente, o lamento teria dado nascimento ao canto. Ele seria a consequência de uma falta original. Cantar ou lamentar-se simbolizaria o sonho de um tempo anterior e a ruptura do mundo ambiente. Numerosas sociedades integram ainda as “carpideiras”, função exercida apenas pelas mulheres. Na Irlanda elas eram designadas pelo nome de CAIONE. Segundo os costumes, a técnica da carpideira pode resumir-se a um simples gemido controlado ou então tendente ao fenómeno musical por glissandos sucessivos. Neste caso preciso, a voz teceria uma casca protectora destinada a rodear o morto. Pela ausência do silêncio ou do vazio que ele poderia engendrar, o glissando teria por finalidade rejeitar qualquer infiltração de espíritos malignos ou demónios. Na Nubia (Alto Egipto) as carpideiras acompanham-se com um tambor de cerâmica e exprimem o seu desgosto saltando, chorando e arranhando as faces.

Abrir a boca, contudo, pode ser interpretado diversamente. A iconografia medieval considerava esta acção como maléfica. O bom mantém a boca fechada, o mau abre a boca. No Médio Oriente uma boca grande aberta comporta um sinal de indecência. As mulheres põem um véu sobre a boca. Talvez se expliquem assim as razões que, em certos casos, levam alguns a cantar por detrás de um tambor sobre uma moldura, colocada à altura da cara, descobrindo-a. No palácio dos Califas, músicas e músicos cantavam atrás de uma cortina, tradição instaurada pelos reis Sassanides. A arte do YOU-YOU consiste em descobrir pelo olhar, uma grande boca aberta. A criação do microfone é neste plano benéfico pois ele disfarça a boca. Por outro lado, a invenção dos amuletos (talismans) ou bolhas pode ser atribuída à recusa de fixar pela imagem uma boca aberta. Os Aztecas do México conseguiram concretizar em desenho a voz cantada por este meio. Num contexto diferente, o simbolismo da boca aberta subentende o poder ou a inabilidade. Na

África Ocidental, o *griot* detentor das belas palavras e do canto possui a boca aberta mas, em contrapartida, não retira daí nenhuma autoridade. O seu superior hierárquico, chefe, rei, não fala: ele é, em compen-sação, detentor do poder e mestre das decisões.

### **Sílabas sem Significado**

Todos os cantos do mundo semeiam o discurso musical de fonemas desprovidos de sentido: chamam-se as sílabas sem significado. Já eram conhecidos no Egito Faraónico onde a sílaba HYHY é represen-tada por um hieróglifo. De origem mágica, as sílabas conferem àquele que as pronuncia, protecção, poder, força e chegam a neutralizar as forças obscuras ou o mundo do invisível. Eles podem igualmente repro-duzir um grito da natureza, uma exclamação emotiva ou um sinal codifi-cado. Segundo várias culturas, estas sílabas são enunciadas no início da frase musical, no meio ou no fim. Elas podem também formar o re-frão. O seu significado varia de acordo com a sua colocação sintáctica. Na Rússia chamam-se ANENAIKI.

Sílabas dispostas por cima do canto: a grande maioria destes fenóme-nos perdeu todo o sentido, como YARYAR (bem amado em persa, di-fundido da Grécia até ao Iraque), outros ao contrário conserva-os. GKA -GKA subentende o evocar do grito do corvo nos Índios Nootka da Cos-ta do Pacífico. HI-HO-HU simboliza o urro do urso nos mesmos índios, mas HO-HO-HO ou HA-HA-HA perdeu o seu significado nos Selk'nam da Terra do Fogo (Argentina). AMAN, graça em árabe, é um grito de desespero que lança o cantor à maneira de ataque numa zona cultural que vai da Grécia à Pérsia, passando pelo Cáucaso. Entre estas síla-bas, duas retiveram particularmente a atenção: Alleluia da Igreja cristã, deformação de HALLEL, *est in illo tempore*, que era suposta fornecer o grito mágico capaz de desencadear a chuva durante uma seca. OM no canto védico ou HUM no Budismo Tibetano representariam, segundo

elas, uma sobrevivência energética. Pela vibração que elas difundem em razão da sua riqueza harmónica e da leveza que se segue no corpo de quem as emite, estas sílabas podem ser colocadas no dossier da luminosidade do canto.

Sílabas rejeitadas em fim de percurso: servem para alongar um verso poético curto a fim de o fazer coincidir com a métrica musical. Os chineses chamam-lhes sonoridades vazias. Elas são todas despidas de sentido, por exemplo: YA-LLALALI na música árabe-andalusa ou ZAR-ZAR nos cantos Afegãos. Elas preservam a unidade do discurso musical.

Sílabas consideradas como “ajudas à memória” (mnemónicas) permitem fixar melhor a atenção de um dado grupo: reencontram-se nos jogos LALLI dos *Peuls*, nas litánias religiosas ou nos trabalhos. Elas ocupam uma função pedagógica onde coordenam os movimentos: HELLI dos pescadores egípcios, HE-JO HE-JO dos pescadores alemães.

Sílabas consideradas como um refrão que escorregam no final da copla: ET ZISTE ET ZESTE ET ZESTE ET ZI (Berry); DIGETON-DIGETE (Normandia); AI YAI YE YAI AI YE (Boshiman da África Austral); HALELI - HALILHOYA - LEHALA - LELLIHAYE (Afar de Djibouti); HO-LA-RO HO-LA-RO RU-DI RU-RUD-LJA (Talhantes do Tyrol).

Sílabas ou vogais espalhadas no interior de um texto para lhe mascarar o conteúdo, trata-se de recrear uma linguagem esotérica que escapa ao não iniciado e depois fazer eclodir o discurso cantado em maior liberdade. É o caso da salmodia religiosa tibetana chamada BDYANG onde a frase seguinte, pela interpolação da vogal a, se torna incompreensível: HUM MO-O DSA-A WA-A GYU DE-I A LA-A MA-A CHOG A-A- SUM A-A GYE A-A WEI A-AGA. Isto aproxima-se dos jogos infantis que obliteram a mensagem pela fórmula A-GA-NA e inventam assim uma língua secreta. Assim, a frase: *Je vais à la maison*, torna-se:

*Jegene vaigéné agana lagana maigéné songonom.*

Entre as linguagens musicais baseadas em sílabas sem significado, pode-se notar o estilo SCATT do Jazz (Ella Fitzgerald) e a técnica BA-DA-BA das Swingle Singers.

## 6. O TERRITÓRIO DA VOZ

### O Território da Voz

O humanismo vocal. A exploração dos “lixos” da voz está longe de constituir o único projecto da criação vocal contemporâneo, mesmo se ela se faz por vezes escandalosamente notar. Reencontrar o corpo significa reencontrar a totalidade do ser humano. Ora, o gesto e a palavra estão provavelmente ligados à música por um elo original, e dela não se separam senão por efeito de uma especialização. Logo que é a própria autonomia do canto puro que é posta em causa, a voz torna-se forçosamente num simples elemento de uma actividade simbólica global que se chama teatro ou outra coisa. A prática arcaica de uma arte total não ressurgiu, pois, pelo progresso de uma combinatória de parâmetros que seriam o gesto, o canto, a iluminação, etc...; não se trata de uma música mais complexa, mas ao contrário, um regresso, por vezes mesmo uma regressão, a uma totalidade espontânea, a uma simplicidade quase natural.

*Performance.* Os americanos chamam *performance* (realização) a um espectáculo no qual a dança, o teatro, o canto, a música instrumental, etc...participam, em níveis geralmente rudimentares onde um mesmo intérprete criador pode assumi-los, e que é uma das ilustrações deste novo humanismo vocal, sendo um outro o teatro musical e ainda outro a improvisação selvagem onde a expressão individual o conduz à pesquisa. Em todos estes casos, o EU proclama-se por todos os meios. A parada não é mais a ressurreição das profundezas fisiológicas donde

emerge a voz mas a ocupação de um território social, a afirmação de uma singularidade e a mestria daquilo que existe de essencialmente humano, a língua falada.

Esta ocupação territorial pela qual o cantor humano, como o pássaro, marca o seu domínio, começa pela necessidade, para a voz, de correr (*porter*). A ópera é o templo tradicional deste culto do EU e é uma das razões pelas quais não se pode aí actuar sem uma sólida reserva de potência vocal. O megafone está ligado ao poder político e o microfone ao das multinacionais da canção. A música contemporânea, é preciso reconhecê-lo, não soube demarcar um território vocal específico e hesitou muito tempo entre o da ópera e o da canção. Parece que a sua originalidade se encontrou finalmente numa certa utilização do microfone que, contrariamente às músicas de variedades, não visa o bombardear das intensidades mas sim, como o indica a sua etimologia, a descoberta de “pequenos sons” que o microfone torna perceptíveis. A excepcional personalidade de Cathy Berberian não conseguiu afirmar-se senão graças à inteligência com que ela soube explorar este instrumento moderno. As onomatopeias da banda desenhada que ela se diverte a encadear em *Stripsody* (1966) jogam com a função territorial que lhe empresta voluntariamente o discurso dos adolescentes: fazer passar numa voz individual todo o rumor violento do mundo circundante para ter a impressão de o dominar.

A Palavra como Modelo. Depois de 1902, data de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, uma das relações mais importantes entre a palavra e a música é representada pela função de modelo da primeira. Enquanto que em África e noutros lugares, a colaboração, a simbiose destas duas expressões sempre existiu, a Europa do Século XX redescobria pouco a pouco. Os pioneiros (Debussy, Ravel, Janacek e seus antecedentes Berlioz e Mussorgsky) notaram os ritmos e as inflexões faladas da sua língua para que o canto recuperasse a sua expressividade natu-

ral. F.B.Mâche desenvolveu esta iniciativa aplicando-a à própria escrita instrumental. Com efeito, em *Safous Mélé* (1959), *La Peau du silence* (1962) e *Le son d'une voix* (1964), são os instrumentos que articulam uma música estruturada segundo a fonética ou a sintaxe de textos gregos ou franceses. Messiaen, por seu lado, retomou este procedimento nas suas *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, para órgão (1969), onde ele enuncia aquilo a que chama uma “linguagem comunicável”. Berio ou Betsy Jolas também aplicaram com frequência à escrita instrumental alguns caracteres vocais, sem chegar à codificação integral. Com *Interphone* (1977) de Decoust é a estrutura dos sons sintetizados numericamente que é decalcada sobre as palavras do poema. Em todas estas obras a voz e a palavra são os modelos geradores utilizados num período em que os textos cantados inteligíveis tinham praticamente desaparecido da produção contemporânea, não mencionando algumas sobrevivências académicas. Neste sentido a codificação fonética de Mâche ou de Messiaen é sintomática – ao mesmo título que, por exemplo, a proliferação da onomatopeia ou a pulverização silábica – desta recusa temporária do texto pelos compositores dos anos 60.

Os italianos, primeiro Luigi Nono, depois Berio e Bussotti foram os primeiros (seguindo uma tradição nacional) a remeter o canto a um lugar de honra na sua produção. Depois do canto quase instrumental dos anos 50, Berio retomou a fonética com relação outra que a da transposição, mesmo em *Circles* (1960), onde os instrumentos de alguma forma “falam”. A sua *Sequência III* (1966) é a primeira obra depois de *Aventures* de Ligeti a abraçar deliberadamente a totalidade das possibilidades vocais, com uma enorme variedade de barulhos de boca, de risos, de canto, 44 expressões diferentes, e uma teatralidade implícita esboçando vários personagens assumidos pela solista. O texto inteligível não reaparece contudo antes dos anos 70, ou seja, depois do esbo-

roar do neo-serialismo do pós-guerra. Com o seu gosto por uma escrita pontilística, a sua aversão face à expressão sentimental e a sua maneira tecnocrática de considerar a música como uma escolha e uma junção de materiais sonoros, esta escola encontrava em geral algures, que não no canto, o material homogéneo e ordenado de que precisava. Nisso, aliás, ela afastava-se da primeira escola serial, para quem o canto tinha sido o meio de dinamizar a forma, de colorir e de humanizar também uma técnica sempre ameaçada de cinzento e de estatismo; com efeito mais de metade da obra de Webern é vocal. A ressurreição do teatro vocal vai a par da do texto cantado: uma obra como *Opera* (1970) de Berio não reencontra a palavra senão porque ela reencontra ao mesmo tempo o gesto. Mas para isso foi preciso que os bloqueios formalistas dos anos 50 e 60 tenham desaparecido e a crise mundial de 1968 para tal contribuiu.

## 7. TERRITORIO DA VOZ E GESTO VOCAL

### **Território da Voz**

Numerosas culturas, senão todas, directamente, ver implicitamente, tentaram ligar a voz e por vezes o instrumento musical a um território saído de uma vizinhança imediata. A necessidade de se referenciar a um elemento exterior, ao mesmo tempo referência ou unidade de medida, animal ou vegetal, fica dependente da ansiedade de desenvolver um sistema musical fundado sobre uma física, portanto, sobre uma ciência da natureza. Em África, evoca-se, nas narrativas, uma idade de ouro em que os indivíduos e os animais comunicavam, o hipopótamo desempenhando neste plano um papel muito particular.

Se a iniciativa de Pitágoras se mantém intelectual, um tratado árabe do séc. IX reduz o mundo musical a oito modos que contêm a voz cantada e os gritos dos animais. Seria, pois, supérfluo encarar um nono modo!

Um tratado posterior proclama que os sons musicais que nos rodeiam estão contidos na garganta dos pássaros. Os gritos dos animais podem suscitar uma reflexão sobre a origem do sistema musical: a voz torna-se o reflexo daquilo que a rodeia. A teoria indiana aplica-se a equilibrar esta relação por meio de sete gritos que correspondem às sete notas da escala cantada. Estes gritos delimitam o território seguinte: a primeira nota SA reporta-se ao pavão, a segunda RE ao mugido do touro, a terceira GA ao balir do carneiro, a quarta MA ao canto do galo, a quinta PA ao cucu indiano, a sexta DA ao relinchar do cavalo, a sétima NI ao barrenar (1) do elefante.

Por seu lado, o pensamento chinês clássico refere-se ao mundo vegetal para fundar a teoria musical e a fixação das notas. Em ocorrência trata-se de uma secção de bambu cuja sonoridade equivale à voz de um adulto, logo que este se exprime sem paixão. Os atributos do bambu são numerosos: este material alia força e flexibilidade e simboliza o ideal de um carácter ponderado que se equilibra na voz sem paixão.

Esta referência ao mundo exterior preocupou tanto mais que certas culturas inventaram ou reinterpretaram personagens ilustres capazes de realizar a junção do canto ou da música humana com o mundo animal, vegetal ou mineral. Na Grécia, a figura de Orfeu impõe-se, no Islão a do Rei David, na Índia a de Krishna: os três utilizam esta linguagem subtil que os autoriza a dialogar com os diferentes reflexos de uma mesma imagem.

À parte a flauta do pastor que cultivava essa sobrevivência, algumas sociedades criaram um repertório cantado do uso exclusivo dos animais, testemunhando assim uma subtilidade nos limites do território vocal. As populações do Nilo são célebres por praticarem cantos destinados ao

1 - Nota da tradutora: Tradução livre de "barissement", termo onomatopaico em francês; em português, barrenar; em sentido próprio, significa esburacar, p.e., uma rocha, com a barrena

gado.

Noutras regiões a fabricação dos instrumentos de música inspira-se no mundo animal. Se um conto das *Mil e Uma Noites* relata à sua maneira a invenção de um alaúde cavado na madeira impregnada anteriormente com o canto de um rouxinol, a imaginação indiana construiu um soberbo instrumento de cordas, o Taus ou pavão, que reproduz o penacho desta maravilhosa ave. Os Tailandeses como os Birmaneses conhecem um instrumento de três cordas, JAKHAY ou MI GYAUM, réplica do crocodilo que teve um papel eminente na mitologia da China. Muitas vezes a alusão arrebatada, dilui os contornos de origem ou então a evolução do instrumento apaga a silhueta do modelo inicial. Os Sumérios tinham ressuscitado o boi na lira, os Cretenses identificavam-no com a serpente.

Todos estes vestígios desapareceram na lira actual; mas considera-se sempre a carapaça do tatu como uma excelente caixa de ressonância do CHARANGO da América Latina. No Extremo Oriente considera-se que os órgãos de boca simbolizam a Fénix; no Mali, o BALAFON sugere o esqueleto de um peixe cujas espinhas se teriam metamorfoseado em teclas. Enfim, um instrumento à parte, o tambor de chaman, estende o seu território a todo o universo. Sobre a pele, desenhos dividem a superfície circular em três regiões: o céu, a terra e o mundo das trevas.

### **Gesto Vocal**

Com a aquisição do andar sobre os dois pés, a mão liberta no indivíduo vai ganhar uma dimensão nova. Gesto e uso da voz seguirão um caminho ligado por estreitas correlações, tanto mais que uma proximidade fisiológica se observa entre as fibras de projecção manual e as fibras da face. A toda a contracção desta pode corresponder uma linguagem da mão. Paralelamente, virá a existir uma música do gesto sem que a esse nível se possa falar de coreografia, senso restrito. As tradições

orais preservam uma frescura espontânea na utilização natural da mão. Outras culturas mais sofisticadas elaboraram uma acção erudita do gesto e integraram-no definitivamente na voz.

O movimento espontâneo que se impõe à atenção é aquele em que a mão se coloca à altura da orelha, como para a sustentar melhor ou o braço que envolve a caixa craniana e apoia a mão sobre a orelha oposta. Este movimento exprime a plenitude da voz cantada. Num grau de complexidade mais exigente constata-se a participação da mão na qualidade da emissão vocal. Os monges Tibetanos elevam as costas da mão próximas da boca a fim de facilitar ou acentuar a subida dos harmónicos.

Outro procedimento utilizado por algumas sociedades da Índia e na Antiguidade pelos Assírios é pressionar a mão sobre a nuca a fim de modificar o timbre da voz. Noutros lugares as crianças cantam com a boca fechada e abrem com o indicador a borda dos lábios para obter uma sonoridade trémula. O batimento das falanges sobre a boca determinam o YOU-YOU dos mundos muçulmano e africano. Outra possibilidade proporcionada pela acção simultânea das duas mãos: a do leitor do Corão que pressiona as duas mãos sobre as orelhas para se concentrar melhor. Uma orientação diferente é, além disso, sugerida pelo uso das duas mãos como pavilhão sonoro, soprando e cantando para o meio delas. No Ruanda como no Burundi esta técnica desenvolveu um repertório particular de cantos denominados UBUHUUHA ou pequenos sopros e é reservado às mulheres.

Empurrando a interrogação a mão afasta-se da cara e mima a voz. Este procedimento é o apanágio dos cantos de bravura e louvor na Maurítânia e ele renova o ardor do guerreiro ou castiga a sua cobardia. Este país também iniciou as célebres danças sentadas. Um movimento da mão, evoluindo numa situação mais abstracta, revela-se nos cantores do Sul da Índia. A mão, batendo na parte exterior da perna subli-

na, nas faces anterior e posterior, os tempos fortes e fracos. Trata-se menos de contar e mais de ver a medida e o ritmo. Toda uma gestualidade da mão se desenvolveu na civilização indiana pela tradição dos cantores de DHRUPAD, canto rigoroso que necessita de uma longa aprendizagem. O cantor está sentado, a sua mão toma vida, sobe ou desce, imagina os graus da escala musical, torna-se erotismo, linguagem, abstracção e descreve o canto, numa palavra, ela concretiza a voz (a teoria clássica descreve até 21 gestos).

Esta forma de actuar revelada pelos Egiptólogos foi de tal forma intrigante que deu origem a uma ciência, a Quironomia que consiste na maneira gestual de anotar uma partitura musical. Na Índia existe também uma técnica complexa, dita dos Mudra, que consiste, por meio de um jogo subtil das mãos e dos braços, em comentar, descrever ou simbolizar uma acção, uma paisagem, mas aqui entramos já no domínio da dança.

## 8. O TEATRO VOCAL

### **Vocalidade Moderna e Ópera**

Não estamos mais no tempo em que um cantor de ópera podia entusiasmar multidões mesmo se a sua voz saía de um corpo obeso e imóvel. A recente paixão pela ópera não é uma ressurreição; ela traduz muitas vezes uma reacção angustiada face às inovações da música contemporânea e à pesquisa regressiva de um refúgio. E, contudo, mesmo neste universo fantasmático, as marcas em positivo do realismo cinematográfico e, em negativo, da vocalidade contemporânea, deixam-se aperceber. Tal como não se toca Rossini ou Wagner em ambientes autênticos também não se cantam no estilo da época: a retórica “hollywoodiana” faz écran, Berio e Kagel fazem máscara. O *bel canto* não mais terá a carga de heroísmo individual conquistador com o

qual Stendhal poderia identificar-se. Duprez, a Pasta ou a Malibran distorcendo e adaptando as façanhas dos cantores do Antigo Regime, reenviavam à burguesia a sua imagem de nova rica e assim lhe serviam de porta-voz.

Mas Maria Callas ou Cesare Pavarotti não reenviam ao seu público senão a imagem de um ritual comemorativo, a ilusão de sobrevivência. Paradoxalmente eles dedicam a sua paixão a apagar a marcha do tempo reproduzindo modelos que, eles (modelos) não cantavam senão música contemporânea, frente a um público que não poderia nunca admitir outra. Podemos então dizer que, a despeito das aparências, a ópera não ignora a criação vocal e teatral de hoje mas, ao contrário, conjura com todas as forças a ameaça que ela representa esteticamente. A impossibilidade de criar uma ópera contemporânea é sublinhada por aqueles mesmos que parecem aí se arriscar: o título *Opera* de Berio é totalmente paródico. Às inibições estéticas, junta-se, ainda de forma mais radical, a paralisia inultrapassável dos modos de produção. O seu arcaísmo absurdo bloqueia qualquer veleidade inovadora e tende a transformar os teatros líricos em organismos cuja finalidade principal é a sobrevivência enquanto administrações ou, no melhor, enquanto museus de arte lírica. Raros são os lugares de liberdade criativa que tenham escapado a esta esclerose do teatro cantado, sendo o Festival d'Avignon de 1969 a 1982, o mais notável de entre eles.

### **O Homem-Falante**

A situação da vocalidade teatral é, por assim dizer, simbolizada pelo divertido figurino imaginado por George Boeuf e Michel Redolfi em 1976 e baptizado por eles de homem-falante ("homo-parleur"). Tal como a designação de microfone parece ser levada à letra pelos compositores que utilizam a sua aptidão para revelar os sons escondidos, a de "altifalante" parece aqui literalmente explorada. Falar alto é a ambi-

ção do indivíduo cantor e, por delegação, do compositor vocal: não é o canto também e antes de mais um meio de fazer ouvir a palavra ao longe? A técnica electro-acústica não revela o conteúdo físico da voz, amplificando-o, senão para o desencarnar de imediato já que a comunicação se faz na ausência física do cantor. Com o “homem-falante” a voz sem corpo do altifalante encontra um (corpo) e o corpo sem voz pede uma emprestada à técnica. A síntese seria perfeita e a velha contradição entre presença viva e vozes inaudíveis resolvida se, precisamente, existissem corpos sem voz. Mas o “homem-falante”, enquanto imagem, parece muito mais pôr em cena o homem alienado por slogans, despossuído da sua própria voz pelos detentores do poder – aqui identificado com os amplificadores – do que um homem novo recuperando sem complexos o poder das máquinas. Todavia, podemos também vê-lo como uma imagem moderna da antiga equivalência entre a voz e o instrumento. Um pouco por todo o lado no mundo os tambores e outros instrumentos “falam”; Glenn Gould ao piano articula mudamente aquilo que diz o seu instrumento; aqui também o “homem-falante” pode eventualmente assumir a sua própria voz se a banda magnética difundida não lhe for estranha e não o transformar num “robot-falante”. A teatralização na época contemporânea é também muitas vezes uma consequência mais do que um objectivo musical. É assim que Pierre Barrat, com o Atelier Lyrique du Rhin, pode pôr em cena obras de vocalidade “pura” na origem, como *Aventures* de Ligeti ou *Danaé* de F.B.Mâche, realizando assim as suas potencialidades teatrais. Se a ópera é na origem uma “tragédia posta em música”, o teatro musical, por seu lado, é uma música posta em cena. Um compositor cuja obra total aparece como um desenvolvimento desta teatralidade inerente à música é Mauricio Kagel. Mas é, sobretudo, no domínio instrumental que ele ilustrou a sua pesquisa.

## 9. CRITÉRIO DAS VOZES E LINGUAGEM TAMBORILADA OU SIBILADA

### **Crítério da Bela Voz, Defeito das Vozes**

Nada é mais relativo do que uma definição de uma voz bela. Na Europa, a procura do som puro tende para a quinta-essência da voz clara, verdade musical que está longe de ser universal. Aceite por alguns, ela é rejeitada por outros e nenhuns contestarão a pertinência incisiva desta estética. Os Mauritânos cultivam uma qualidade vocal diametralmente oposta: eles treinam uma nasalidade pronunciada juntamente com um timbre dos mais “rochosos” devido a um excesso de sons laríngeos. Para estes últimos, a voz bela não subentende de nenhuma forma a claridade que dilacera, desorienta e faz mal. O som puro deve estar envolvido por aquilo que o rodeia e fica no limite do barulho. Os Mauritanos chamam a este aspecto da voz cantada MNAHHAL, o que significa, lembrando a abelha. É pois o seu canon de beleza.

O nasalado faz objecto de contestação ou de aprovação. A sua escala é muito intensa e seguramente ainda não explorada. Há tantos tipos de sons nasalados como de sociedades que a eles recorrem. As cantoras Usbeck (U.R.S.S.) combinam sons nasais e registo agudo, daí decorrendo uma voz ácida. Os seus correspondentes de Java (Indonésia) eliminam o timbre bucal nasalado. Partindo dos dois extremos, a bucalidade ou som puro, som fortemente nasalado, ou som brumoso, trata-se de encontrar um justo equilíbrio que determinará um novo padrão da voz cantada, e depois, por jogos de matizes, marca de cada uma das culturas, deixar espelhar-se o timbre buco-nasal ou naso-bucal.

O primeiro critério da voz bela ou da voz feia depende da relação dos dois órgãos; ele neutraliza-se logo que o uso paralelo dos dois órgãos equilibra essa relação: estamos em presença da voz corrente, ponto zero para a voz cantada. Tratar-se-á de acentuar um pólo de preferên-

cia sobre outro, sabendo que cada sector ganha em detrimento do outro. Embora fortemente apreciada na Índia, a voz nasal foi denunciada pelo seu abuso: ela conduz então à fealdade.

É verdade que o nariz transporta uma simbólica muito antiga, sede do sopro e da vida. Segundo a Bíblia, Adão nasceu pelo nariz o que explica porque a estatuária deplora muitas vezes a mutilação do nariz. Na catedral de Chartres a música é representada por uma mulher que, com uma mão toca saltério e com a outra percute sinos: tem o nariz partido. Para o autor anónimo da mutilação desta escultura o personagem está bem morto. Não é por acaso se a Esfinge do Egipto foi igualmente mutilada por rigoristas. As civilizações da Antiguidade acalmavam a cólera divina através do nariz, com fumaças que libertavam agradáveis odores. Os textos Babilónicos descrevem que, no fim do dilúvio, aquele que foi poupado fez uma oferta de cana brava, cedro e mirto. Os deuses aspiraram o bom odor e, como moscas, juntaram-se. Uma herança deste aspecto do fumar sobreviveu na apresentação do concerto de música na Índia: o músico ou o cantor queimam paus de incenso, e associam o perfume à sua voz, o que privilegia a nasalidade. Em contrapartida, a voz bucal, sustentada pelo uso da bebida, domina na estética do canto dos Geórgios do Cáucaso: levada pela bucalidade a voz tende no presente para a clareza.

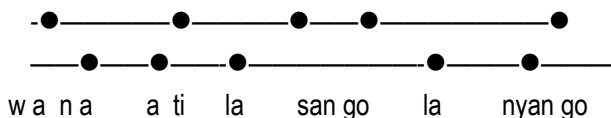
### **Linguagens Tamboriladas e Sibiladas**

Substituto da linguagem falada ou outra maneira de fazer música?

Máscara vocal ou canto petrificado? O continente africano tornou-se célebre pelo modo de transmissão da palavra pelo toque de instrumentos de música a que se chamou tambor-telefone, gongo falador ou simplesmente linguagem tamborilada. Há que dizer que este tipo de adaptação é facilitada graças às características de certas línguas africanas,

geralmente designadas por línguas de tons, portanto com referências musicais. A altura da entoação verbal predispõe à anotação e à duração das sílabas e transcreve-se facilmente em valores musicais. À partida não existe nenhuma dificuldade em transcrever de um sistema a outro um modo de elocução. A característica dos instrumentos de música afinará o resto: o tambor de asa da África do Oeste, por meio dos seus tensores, marcará mais facilmente os matizes, o tambor de madeira menos. Esquemáticamente, pode-se transcrever a frase seguinte em língua Kele (grupo Lokele do Zaire): a criança não tem pai nem mãe.

Duas linhas paralelas fixarão no nível superior os tons agudos, no inferior, os graves, sendo cada ponto o equivalente a uma sílaba:



Como a redução se opera geralmente sobre dois tons, por vezes, três, para não se confundir uma palavra com a outra, as linguagens tamboriladas criaram um sistema engenhoso de perífrase.

Embora se tenha assimilado a linguagem tamborilada a uma forma de comunicação rápida, vulgarmente denominada telefone africano, o objectivo é muito mais complexo. Assim, o tambor dita e transmite os éditos reais: a palavra é inviolável. Em Ouagadougou (Alto Volta) ele era encarregado de recitar uma vez por semana, ao nascer do sol, a genealogia dos reis Mossi e não podia enganar-se sob nenhum pretexto. Héraut torna-se na fonte mais fiável da história: nos Yoruba (Nigéria) ele é o único herdeiro de um repertório de poesia jamais transmitida pela palavra.

Nos Akan (Gana, Costa do Marfim) é o depositário de textos antigos.

Noutros lugares ele representa a mensagem dos antepassados ou a origem do mundo, como reporta a tradição Ashanti:

"Logo que o criador criou, ele criou o criador real, ele criou o tamborleiro".

Os tambores de asa, TAMA, na Africa Ocidental, DUNDUN no Golfo da Guiné, o tambor de madeira com a sua fenda característica e os duplos tambores circulares do Ghana são os instrumentos mais usuais na transmissão de linguagens tamboriladas. Contudo, é altura de lembrar que a palavra BALAFON vem de Bala que quer dizer falar; que as ocarinas, por seu turno, falam tal como o alaúde KUNDE, do Alto Volta. Estes exemplos, que podem ser multiplicados, põem em causa a palavra: eles juntam-se à origem dos fenómenos em que a palavra e o canto se encontravam confundidos. Paralelamente à linguagem tamborilada, existem no mundo múltiplas linguagens assobiadas.

## 10. ESTILO DAS VOZES, MATERIALIZAÇÃO VOCAL E TEORIA DA VOZ

### **Estilo das Vozes: Silábico e Melismático**

Duas formas estilísticas de usar a voz dominam as tradições musicais: o silábico e o melismático. O silábico submete totalmente a articulação musical à compreensão do texto: a cada sílaba corresponde uma única nota de música. Assim acontece com a canção popular *Frère Jacques*. O canto move-se num quadro preciso que é quantificável: é o domínio da razão. Opostamente, o melisma procura mutilar o significado literário que se torna incompreensível para reter apenas a dimensão musical. Cada sílaba está afundada numa acumulação de floreados (do italiano *fioriture*). Assim se passa na tradição ambrosiana do canto milanês e, particularmente, no Aleluia. O canto improvisa-se por sequências mais flexíveis - é o predomínio da imaginação. Entre estes extre-

mos, existem numerosas variantes, de que o canto sustentado tibetano é excepção. Este consiste em prolongar a sílaba de maneira contínua sem a ornamentar: sai-se da medida (compasso, tempo) mas não se atinge o acumular de notas. Este estilo é próximo das inúmeras pesquisas da música contemporânea.

É impossível determinar na hora actual porque é que uma cultura fixou a sua escolha num género, de preferência a outro. O canto dos Yakoute da Sibéria é de obediência silábica, mas, quando o Chaman Yakoute profetiza ele desleixa o silábico sem por isso cair no melismático, atribuindo-se assim a capacidade de apagar o sentido inicial da mensagem que se reveste então de esoterismo. Provavelmente a invenção da escrita influenciou a maneira de cantar. Os Semitas, fiéis ao espírito sagrado da escrita, favoreceram o silábico; os Indo-europeus, refractários na origem a todo o traço de escrita considerada como demoníaca, acentuaram o melismático. Mas não saberíamos traçar uma linha de demarcação entre o silabismo dos povos de escrita e aqueles que, sem escrita, privilegiam o melismático. Os Maoris da Nova Zelândia que não parecem ter conhecido a escrita, submeteram-se ao silábico. Na origem é possível que o canto métrico de obediência silábica tenha levado a melhor: os paus de ritmo que reencontramos em numerosas sociedades arcaicas justificá-lo-iam. Sínteses destes dois géneros devidos à evolução e às trocas históricas são frequentes; o canto Mongol pratica alternadamente o silábico e o melismático.

Arabescos e floreados deram origem a duas correntes que apareceram na Índia por volta dos séculos XVII e XVIII. O KHYAL ou o imaginário, semelhante ao *bel canto* ocidental que surpreende pela acrobacia dos seus vocalizos; e o TARANA, técnica de canto baseada em sílabas sem significado.

## **Materialização Vocal ou Antropomorfismo**

## **dos Instrumentos de Música**

O objectivo primeiro de numerosos instrumentos é o de sublimar o corpo humano: ou a imagem do indivíduo forma a ossatura da construção, no caso das harpas africanas, ou então uma lenda a acompanha. Os temas referem-se, na sua maioria, à narrativa de uma vítima, por vezes culpada, muitas vezes inocente, que ressuscita e se imortaliza pelo instrumento. Se semelhantes narrativas condicionam o substrato dos instrumentos de cordas, a sua fabricação necessita do uso de entranhas, donde o aforismo: sem tripas não há instrumentos de cordas. Variantes egípcias do mito de Osiris lembram que o desmembramento do corpo do deus deu nascimento ao alaúde. Narrativas semelhantes foram recolhidas no mundo árabe, na Malásia, no Tchad, nos Ossetas do Cáucaso, onde, tomado pelos remorsos, um pai que, inadvertidamente tinha engolido os seus próprios filhos, se arrependeu e inventou a harpa FANDYR.

A violência, inicialmente manchada de homicídio, teve por consequência a criação do instrumento. Não é sem evocar a tese sustentada por Freud em *Totem e Tabou*. Tocar um instrumento de música e especialmente um instrumento de cordas, seria o equivalente da refeição ritual que comemora a vítima: aqui ou lá, a ideia de remorso explode. Outras crenças vão muito mais longe: elas reportam-se à trompeta do Juízo Final que verá reaparecer o animal, vítima do primeiro sacrifício, cujo tubo serviu, entretanto, para reunir as assembleias de indivíduos.

Ao lado das cordas, as peles e os sopros sublinham também esta finalidade humana. Isto significa que os fêmures se transformaram em flautas? A resposta é afirmativa nas culturas indo-americanas. Nos Incas ou nos Aztecas, o instrumento de sopro é feito à imagem do rosto humano. Os Ba-Bempé do Congo levaram esta relação ao paroxismo. Um corpo humano de estatura normal é esculpido num tronco de árvore, com um orifício feito nas costas que serve de embocadura: ele per-

mite ao sopro do músico animar esta estátua.

Nem todos os instrumentos de música receberam por missão fazer a imitação pura e simples da voz: alguns realizam perfeitamente essa tarefa, outros afastam-se dela e descrevem um caminho autónomo. Curiosamente os instrumentos de arco, vielas ou violinos, os monocórdios, serras musicais ou outros, aproximam-se de maneira espectacular. Eles são mesmo considerados como a osmose ideal. Assim acontece com a RABABA do Próximo Oriente ou com o instrumento mais célebre que ilustra excelentemente esta aproximação: o SARANGI da Índia. Reforçado de cordas simpáticas que imitam as cordas vocais, o arco, pelo legato que imprime ao jogo, aproxima-se tão bem da voz que se confunde com ela intimamente.

### **Classificação dos Fenómenos Sonoros ou Teoria da Voz**

A posição detida pela voz cantada no seio de uma sociedade pode-se clarificar pela análise comparativa de duas culturas, cada uma tendo uma ideia particular do problema, por exemplo, a árabe ou a chinesa, em que ambas se interrogam sobre a origem dos fenómenos sonoros e da função atribuída ao canto.

Os pensadores árabes do séc. X, repartiram a matéria sonora em duas categorias: o mundo do inteligível e o do ininteligível. No primeiro inscreve-se a voz cantada e os instrumentos de música que a acompanham. Esta corrente é denominada inteligível porque pode ser compreendida visto que a voz cantada, veiculando a palavra, transmite uma mensagem, peça angular desta música. No segundo classificam-se os instrumentos de sopro, o canto dos pássaros, o grito dos animais como o ruído da natureza. Este mundo releva do ininteligível porque desenvolve uma música pura, desprovida de significação intelectual. O canto dos pássaros permanece incompreensível ao homem, tal como os instrumentos de sopro, tal como a flauta do pastor que comanda o passo

do camelo: eles não procedem da voz cantada. Contudo, estes últimos são considerados como substitutos da voz na medida em que é difícil separar o sopro humano da ressonância do tubo. Os sopros permitem à voz criar um elo com o mundo ininteligível: a harmonia é reencontrada, sem falha. Uma vez que Deus criou a natureza que em troca canta a sua glória, a música, logo a voz cantada, não pode ser senão uma emanção da natureza: de outra forma ela seria objecto de interditos. A cultura reflecte a natureza e o instrumento de sopro facilita o vaivém de um domínio para o outro. Portadora da palavra, a voz cantada torna-se a base desta estrutura, ela pode à sua maneira traduzir a natureza e fazer bascular o ininteligível no inteligível. Hierarquizada, a voz cantada ocupa um cume. Em consequência, a música árabe será essencialmente vocal com os instrumentos de música a apoiarem-na e sendo-lhe enfeudados. Eles tendem para uma escrita homofónica onde o reinado do canto se expande e manifesta por uma métrica apropriada: mede-se a palavra por intermédio da poesia. Cantar é medir a palavra poética, é harmonizar a natureza pela divisão do tempo. A essência da música é, sobretudo, o apanágio da abstracção. No mundo árabe, a aparição da música instrumental pura é um fenómeno recente. Para a China, oito materiais cujas sonoridades foram colocadas em movimento por oito sopros, reflectem a natureza e fundam o pensamento musical: pele, cabaça, bambu, madeira, seda, argila, metal e pedra. A voz humana enxerta-se nalguns deles e daí deriva. Se a sonoridade emitida por uma secção de bambu reflectiu a voz de um adulto falando sem paixão, esta mesma secção de bambu serviu igualmente como unidade de medida nas leis, porque podia conter mil e duzentos grãos de milho.

Obtém-se a seguinte equação que designa uma relação:

Secção de bambu = voz sem paixão = 1200 grãos

Contudo, não poderíamos reduzir o timbre da voz apenas ao bambu. O

costume antigo preconizava, no terceiro mês depois do nascimento a inspecção da voz do recém nascido por meio de um tubo de metal. O reconhecimento social do individuo passava pela identificação do timbre da sua voz. Este exercício justificava a inserção desta voz no reino e determinava a sua posição na ordem geral: era o bilhete de identidade do seu portador. Como no pensamento árabe, o instrumento de sopro opera a junção entre a natureza e a cultura, com a diferença que a voz prima nos árabes, portadora de racionalidade, enquanto que nos chineses o sentido é promovido pela natureza, a única referência, a fim de equilibrar os fenómenos da cultura. A voz cantada é um elemento entre tantos outros: ela não domina o pensamento musical, sem por isso ser rejeitada. Ela constitui um justo meio. O quadro da classificação sonora distribuir-se-á assim: a matéria sonora é dividida em 8 espécies, uma delas comportando a voz que se equilibra numa rede complexa de relações. Em consequência, a China não privilegiou a música vocal: a arte erudita é indubitavelmente instrumental. A escrita estilística jamais tentou pôr a voz em evidência a fim de não desequilibrar o sistema em função de um parâmetro particular. Segue-se uma música de carácter por vezes polifónico, ver harmónico. Para todos os efeitos a música mantém-se virada para a natureza que ela comenta e descreve.

## 11. A VOZ MÁSCARA

### **A Voz Máscara**

#### Permanência da máscara.

A prática imemorial da máscara tem um sentido acústico tal como plástico. A máscara trágica grega servia não somente para significar visualmente o personagem mas também para amplificar e deformar-lhe a voz. A palavra sagrada não se profere num tom ordinário e, por exemplo, uma emissão nasal ou nasalada caracteriza ou caracterizaria o

canto de três religiões oriundas da Bíblia e muitos outros ainda. A expressão "voz na máscara" é reveladora desta referência constante. A música contemporânea não faz, pois, senão retomar uma antiga tradição procurando por este meio ultrapassar a expressão individual, despersonalizar a voz.

#### O instrumento vocal.

Ao tratamento quase instrumental da voz responde, reciprocamente, o tratamento quase vocal do instrumento quando o compositor, generalizando o procedimento tradicional para os instrumentos de sopro de dupla e tripla articulação, faz articular todas as consoantes na embocadura e deixa ao instrumento a realização de timbres vocais. Foi o que imaginou Luciano Berio na *Sequência V*, para trombone (1966), procedimento retomado frequentemente em seguida, entre outros, por Vinko Globokar (*Atemstudie*, 1971, para oboé solo).

O parentesco ou a convergência desta prática com a das efígies (imagens) dos antepassados servindo de trompas na África Central é evidente, mesmo se o efeito é muitas vezes mais carregado de humor do que de sagrado. Uma variante consiste em misturar o jogo instrumental com o canto o que permite ao mesmo intérprete, cujo sopro acciona ao mesmo tempo o seu instrumento e as suas cordas vocais, de praticar uma polifonia rudimentar.

O flautista de jazz Erbie Mann fazia isso desde os anos 60, cantando geralmente em uníssono com o seu instrumento, assim como Roland Kirk. Para a música escrita *Hiérophonie IV* (1971) e *Maya* (1972) de Yoshihisa Taïra, para várias flautas, dá um notável exemplo da síntese polifônica entre o instrumento, o sopro e os diversos usos da voz. Em *Monolithe* (1976) de Vinko Globokar o flautista canta no seu instrumento um canon retrógrado no jogo normal; e, em *Unity Capsule* de Brian Ferneyhough (1976), o instrumento serve de simples porta-voz colorindo o canto do flautista de timbres variáveis.

## **Máscara Vocal**

Para satisfazer a exigência da máscara, três traços distintos devem responder-se para se combinarem: primeiro um objecto rígido, uma cogula de tecido e folhagens escondem a cara; depois opera-se uma metamorfose da voz; finalmente a dinâmica e o movimento modificam-se. É a definição de máscara que, libertando-se das contingências, transforma o seu autor em personagem sobre-humano e em figura mítica para recrear uma dimensão outra que o espaço-tempo.

Ao metamorfosear-se, a função vocal consiste em explorar os limites do possível que ela pode atingir por meio de um adjuvante, a absorção de uma cozedura de plantas específicas que excitam a mucosa da garganta. Logo que há separação entre a mutação da voz e o objecto que disfarça a face esta não mais é escondida e a máscara vocal conhece então um procedimento autónomo. Ela passa a deter uma técnica singular que se pode transmitir pela prática.

No Senegal, quando das festas rituais, a saída das máscaras é acompanhada de uma vocalização rouca, grave e rugosa, com efeitos de ecos. A voz desdobra-se em múltiplos subterfúgios sonoros a fim de não se deixar identificar. Ela assimila-se a um espírito do além. Quando este mesmo procedimento vocal atravessa o Atlântico e se reencontra transplantado pela escravatura no sul dos Estados Unidos, ele despoja-se do seu contexto original. Se abandonou o simulacro plástico, ele revive contudo na boca dos reverendos pastores que entoam os Gospels e depois sublima-se num tipo de voz passado à posteridade: a de Louis Armstrong, modelo do género grave e rugoso. Existiu, pois, passagem e evolução de uma máscara global a uma máscara sonora redutível a uma técnica vocal. Qualquer que seja o percurso, diatónico ou sincrónico e apesar da perda do suporte visual, a filiação permanece entre Louis Armstrong e uma máscara Bassari do Senegal ou Dan, da

Costa do Marfim. Mais longe na Etiópia o bardo (poeta) local denominado Azmari que se acompanha à viela chega a criar a ilusão de um estranho duo. Antes de mais ele canta com a sua voz habitual e depois, à maneira de resposta, transforma-a em voz de mulher ou de criança. Aqui não há sobrevivência de máscara mas a voz, que a subentende, ressuscita-a. A máscara vocal é, pois, a capacidade de produzir e de emitir simultaneamente ou em alternância vários fenómenos sonoros. Dos diversos procedimentos em actividade nas culturas, reteremos:

A voz de XHOMIJ (xhömij = música de garganta), ilustrada pelos Mongóis, igualmente chamada "Voz de Cristal" na República de Touva (U.R.S.S.): trata-se de uma voz aflautada, emergindo do extremo grave que lhe serve de trampolim. O cantor, pela torção da língua, divide a cavidade bucal em duas partes: emite em simultâneo um som grave e um som agudo que ele modula melodicamente segundo a sua fantasia. Nos Tibetanos esta técnica pensada bem mais verticalmente que horizontalmente engendra sons harmónicos (fundamental e série de harmónicos).

A voz trémula é praticada por certas etnias do Alto Volta, da Costa do Marfim, do Gana e do Bénin. Um tremor da garganta imprime uma distorção à voz normal que se põe a balir fracamente como uma cabra.

A voz "ioulé", também chamada YODEL: é praticada no Tirol, nos Pigmeus da Africa Equatorial, no Cáucaso (Geórgios) e conhecida dos Sioux dos E.U.A. que dela se servem para a adivinhação. Um movimento de vaivém situa-se entre a voz de peito grave e a voz de cabeça aguda que projecta então um canto espacializado.

A voz oscilante ou picada vai da Turquia ao Uzebequistão (U.R.S.S.). Um processo glótico junto com um vibrato intenso proporciona o sentimento que a emissão vocal é ensombrada por ínfimos silêncios. Este fenómeno pode também ser obtido por pressão da mão na maçã de

Adão (Uzebequistão). Trémula, a voz oscila ou "picota". No Irão esta estética deu nascimento ao TAHIR ou "linha ornamentada" da voz. Os alaúdes de braços longos dos Curdos aplicaram esta técnica ao instrumento acompanhador, o dedo por sua vez pinça a tecla de maneira imperceptível.

A voz de estertor encontra-se em Madagáscar. Para imitar num contexto profano a voz de Zébu, o cantor recorre à técnica do estertor, oriunda do transe. Há alternância da voz cantada normal e do arquejar da garganta.

## 12. A FLAUTA EUNUCA E O DESDOBRAMENTO DA VOZ

### **A Flauta Eunuca (ou Mirliton)**

Uma variante da máscara é a prática da flauta eunuca, isto é, a vibração parasita que modifica o timbre vocal. Este muito antigo disfarce pelo qual a voz simula o instrumento reaparece em várias obras de Michel Levinas. Em *Appels* (1974), uma trompa faz vibrar uma caixa de rufo. A voz-modelo sofre assim uma dupla camuflagem instrumental: o "canto" da trompa que é ele mesmo dissimulado sob o da flauta eunuca constituída pela caixa munida do seu timbre metálico. No final da operação subsiste contudo, como na trompa sagrada judia, o shofar, o espírito ritual da "invocação" enquanto que a abnegação da voz, se assim se pode dizer, foi levada a seu termo. Com *Voix dans un vaisseau d'airain* (1977), é uma verdadeira voz humana que é deformada pelo espaço ressonante do piano.

### **Flauta Eunuca e Artefacto Sonoro: Desdobramento da Voz**

Uma folha de papel pousada sobre os lábios de um cantor, uma folha de árvore bloqueada entre os polegares onde se sopra, um fino pedaço de metal colocado sobre os incisivos, constituem uma flauta eunuca. É

um jogo de crianças ou um desejo profundo de assumir algo de diferente amplificando a voz ou modelando-a ao sabor dos materiais. Algures um flautista chinês fixa um pedaço de papel na embocadura do seu instrumento para lhe adoçar a sonoridade; um tocador de xilofone do Mali ou do Cameron procura cabaças onde aranhas tenham feito as suas teias: dispostas sob as lâminas do instrumento, mudam-lhes o timbre; um músico curdo envolve o seu pente com uma folha de papel fina e, aplicando-o sobre os lábios, canta através como se se inspirasse da harmónica. Este diversos exemplos relevam da mesma preocupação de interrogar a voz nas suas facetas extremas a fim de debelar o impossível.

Cantar equivaleria a não identificar mais a sua fonte de origem e a desdobrar-se. Tudo se passa como se este processo exteriorizasse e projectasse a voz que, desdobrando-se se objectiva quase pela invenção da caixa de ressonância. Uma vez que o instrumento de cordas exprime a antropomorfia, nada melhor para justificar este desdobramento do que a evolução do arco de boca. É considerado por muitos como o ponto de partida que, por derivação, deu origem a todos os instrumentos de corda.

Num primeiro tempo, a corda atravessará a boca cuja cavidade serve de caixa de ressonância. O instrumentista fala, canta, grunhe e puxa a corda com o dedo, obtendo, pela tensão, dois ou três sons. Há uma adequação perfeita do timbre vocal e da vibração da corda. Este exemplo testemunha que neste estádio, o arco musical está indubitavelmente ligado à voz; ele faz parte dos instrumentos que não saberíamos classificar. Depois o desdobramento opera-se num estádio posterior: trata-se de separar a corda da boca dotando-a de uma caixa de ressonância autónoma que possa substituir-se à cavidade bucal. A cabaça responderá melhor a esta prerrogativa. Garantida com o seu próprio ressoador, a imagem do desdobramento, o arco musical, quanto a ele,

separa-se do seu portador. O artefacto torna-se réplica e projecto: ele é o seu substituto.

### 13. A VOZ INSTRUMENTO

#### A Voz Instrumento

##### O vocalizo e o sagrado.

O nível puramente humano da palavra cantada é relativamente raro na produção musical contemporânea. Tal como vimos que ela explorava a "vida anterior" da voz, ela ambiciona descobrir o além. Ora, aquilo que a voz descobre desde sempre para lá das palavras é do domínio do sagrado, ou, se se preferir, do domínio do não-Eu. Desde a Antiguidade, o vocalizo servia para exprimir essa transcendência jubilatória do plano da comunicação humana. A música contemporânea conserva-lhe, por vezes, esse valor, com novos meios. Em 1962, o jovem compositor Phillippe Carson realiza com *Phonologie* uma obra electroacústica onde a voz de Xavier Despraz, gravada, transposta, multiplicada, vocaliza sobre vogais sujeitas a mudanças progressivas de timbre, seis anos antes de *Stimmung* de Stockhausen.

Reencontramos esse "glissando de timbre" vocálico em *Anemoessa* (1979) de Xenakis. O vocalizo é também o meio dominante de *Cantate pour Elle* (1966), de Ivo Malec.

##### A explosão da melodia.

A continuidade que implica o despojamento do vocalizo não é senão uma escolha estética como qualquer outra. Em particular o período em que o neo-serialismo dominava na Europa e os seus émulos americanos e japoneses (c.1948-65) foi marcado por um tratamento quase instrumental da voz. Melodia distendida no *Marteau sans maître* (1954) de Pierre Boulez, como em Webern, e pontilismo coral em *Il canto sospeso* (1956) de Luigi Nono são duas das escritas vocais que se reen-

contram em muitas obras da época onde a dimensão melódica é tão completamente recusada como solicitada até à explosão, segundo o projecto de uma escrita “oblíqua”, destinada a abolir as categorias da harmonia e da melodia. A seguir estas categorias, tendo sido efectivamente liquidadas mas mais ainda pela acção das músicas electro-acústicas do que pela do neo-serialismo, obras houve que souberam prolongar e enriquecer com outras técnicas esta escrita de orquestra vocal inaugurada por algumas passagens de *Cinq rechants* de Messiaen e de *Epithalame* de Jolivet: por exemplo, as *Récitations* (1977-78) de G. Aperghis, cantadas e recitadas com uma surpreendente virtuosidade por Martine Viard.

#### Novas polifonias vocais.

Tal como a palavra pode influenciar a música instrumental esta extrapolou à escrita vocal vários dos seus procedimentos. Por exemplo os *clusters*, ou cachos de sons contíguos que, na sua origem, (Henri Cowell, 1912) só diziam respeito ao piano, são aplicados num coro a 8 vozes em *Safous Melé* (1959) de F.B.Mâche, com meios tons contíguos, ou em *Anemoessa* (1979) de I.Xenakis, com quartos de tom. Assim, à semelhança das misturas da música electro-acústica, a escrita vocal consegue criar efeitos de timbre cuja doçura retira todo o sentido à antiga categoria da dissonância. Imensas tramas vocais ruidosas e expressivas são realizadas no *Requiem* (1965) de G.Ligeti ou em *Lux Aeterna* (1966) ou ainda nos frescos corais de G.Reibel tais como *Rumeurs* (1968), uns e outros derivando ao mesmo tempo do processo electro-acústico da mistura e das proliferações estatísticas, inauguradas por Xenakis na orquestra em *Metastasis* (1954).

#### **Instrumento como Prolongamento da Voz**

Trompa ou trompete telescópica não foram encaradas como um prolon-

gamento da voz? Um baixo-relevo assírio do rei Sennacherib sugere-o: a trompete ou a trompa são bem os protótipos do porta-voz. Filas de escravos curvados sob o esforço tentam deslocar uma enorme pedra. Eles recebem instruções de um superior que comunica por meio de uma trompa. Falava-se pelos batimentos ou emitiam-se sinais sonoros que correspondiam a uma língua? As respostas devem ser dadas nos dois sentidos. Os manuscritos do Mar Morto desenvolvem uma longa glosa sobre a função da trompete HAZOZERAH. Os sinais que transmitia o instrumento de sopro num campo de batalha, permitiam aos soldados deslocar-se, avançar, recuar, dispor-se em filas... As trompetes da quase totalidade das orquestras militares certamente que retiveram esta lição, mas também a perderam.... A trompa dita dos Alpes adere manifestamente a esta intenção. Ela assinala às redondezas as diferentes etapas da vida pastoral. No Tibete onde se mantém o uso da trompete telescópica DUNG CHEN, ela reveste em certos mosteiros uma semântica. O seu chamamento pode descodificar-se assim: "A cerimónia vai começar", "está tudo pronto", "vinde".

Paralelamente à sinalização sonora, a trompete é portadora da voz. Se esta e a trompa são oriundas de um mesmo jogo de espelhos no Apocalipse de S. João: "A voz que eu tinha há pouco ouvido falar-me como uma trompete", o instrumento de sopro é, quanto a ele, sempre apercebido como um suporte para a voz nas chefias da África Ocidental. Nos Haoussa do Niger, da Nigéria, do Camerão, nos Bariba do Benin, as longas trompas KAKAKI falam. Elas estão votadas à glória e ao poder do chefe, o Sultão, e dirigem-se a ele para o louvar: como são incluídas na sua prestação numa orquestra, há uma sobreposição de palavra e de música, porque as trompas não se inserem na estrutura musical. Segue-se uma textura polirítmica curiosa - as palavras decifradas são, na maioria dos casos, os termos de GACHI (um som grave seguido de um som agudo) que eles significam "Ei-lo, ele o Sultão,

nosso chefe". Como as KAKAKI dominam pela sua potência uma orquestra de ar livre já ruidosa, as palavras que elas projectam deixam-se perceber muito ao longe. Escutamolas bem como um porta-voz.

## 14. A VOZ ELECTRO-ACÚSTICA

### Técnicas analógicas.

Desde as primeiras obras de música concreta dos anos 50 como a *Sinfonia para um homem só* (1950) de Pierre Schäffer e Pierre Henri, a voz foi utilizada ao mesmo título de todas as outras fontes sonoras. A técnica libertou-a dos seus limites naturais de sopro e tessitura e submeteu-a a manipulações que tanto tornava manifesta a sua animalidade como revelavam as suas potencialidades sobre-humanas. Em 1956 Stockhausen, ultrapassando a doutrina serial no seu estúdio electrónico de Colónia para uma aproximação até então própria da música concreta, a da gravação manipulada, realiza *Gesang der Jünglinge* (Canto dos Adolescentes) que evoca o episódio bíblico do canto dos jovens Hebreus na fornalha. É de chofre uma transgressão dos limites humanos que é pedida às técnicas então novas. Em contrapartida, o contexto de *Thema, omaggio a Joyce* composta em 1968 por Berio no Estúdio de Milão, não tem nada de religioso. Ele prolonga, em simultâneo com novos métodos, as pesquisas fonéticas de Joyce em *Finnegan's Wake* e o espírito instrumental com o qual o serialismo trata então a voz: as manipulações suscitam fenómenos onde não somente os limites do humano mas os do ser vivo são abolidos, a mudança de escala dos tempos e das alturas engendrando mudanças qualitativas criadoras de insólito. No Estúdio de Paris é em *Toast Funèbre - Ambiance II* (1959), de M.Philippot que o mesmo tipo de relações com a poesia de Mallarmé e a mesma fonética pulverizada são aplicadas na banda magnética.

### Técnicas numéricas: a voz sintetizada.

A segunda geração electro-acústica, depois da época heróica das músicas concretas e electrónicas, aplica-se à síntese numérica dos sons. A voz humana, contrariamente ao que se poderia crer, é mais fácil de simular que muitos instrumentos. Depois de L.Kupper, especialista desde os anos 70 na manipulação numérica em directo da voz, os resultados hoje obtidos por X.Rodet e J.B.Barrière no IRCAM, desde 1980, com o programa "Chant" são particularmente notáveis: vozes que nunca pertenceram a nenhum ser humano conseguem criar a ilusão das suas vidas e obrigam a medir o caminho percorrido no domínio da análise e da síntese vocais depois do primeiro Vocoder, em 1939. O velho fantasma do herói de Júlio Verne no seu Castelo dos Cárpatos está ultrapassado: não somente a gravação eterniza as grandes vozes, como os nossos modernos Dr.Frankenstein sabem criar cantoras artificiais. Até agora, é certo, poucas obras souberam usar a voz sintetizada. Podemos citar *Phoné* (1981) composta por Chowning em Stanford. O tratamento numérico da voz natural é ilustrado por obras como *Electropoème* (1967) e *Kouros et Koré* (1979) de L.Kupper, ou *Mortuos plango vivos voco* (1981) de J.Harvey.

## 15. A VOZ SÍMBOLO E O SAGRADO

### O canto harmónico.

A prática do canto multifónico pelos lamas tibetanos e mongóis é uma prova muito antiga das fantásticas possibilidades da voz humana. Emitindo três e mesmo quatro harmónicos, e controlando o seu encadeamento melódico, o religioso dá uma imagem espectacular do seu avanço espiritual. Esta voz sobre-humana fascina os compositores depois deles a terem descoberto pela gravação e mesmo pelo concerto, dado que os Tibetanos do mosteiro de Gyüto vieram para Paris. Stockhausen foi o primeiro a obter em *Stimmung* (1968) que os cantores euro-

peus adquirissem esta difícil técnica para uma obra assaz ingenuamente orientalizante, mas também muito europeia pela sua polifonia. Actualmente o grupo Harmonic Choir dirigido por David Hykes fez disso a sua especialização.

#### A voz manipulada.

Um meio mais específico da nossa época para transportar a voz para além de si mesma é, contudo, a manipulação em directo, seja pela aparelhagem analógica (filtros e moduladores) seja, mais recentemente, por processadores numéricos em tempo real. Esta última técnica foi empregue por F.B.Mâche no espectáculo musical *Temboctu*, criado em 1982. A voz pode ser transposta em directo, multiplicada e mesmo temporalmente invertida. O grupo Electric Phoenix dirigido por Terry Edwards, é actualmente especializado no tratamento electro-acústico em directo da voz.

#### O caminho da voz.

Todas as práticas evocadas representam esforços cujas orientações podem parecer muito diversas e, contudo, uma certa convergência permite agrupá-las: o homem da renascença que se satisfazia com a sua humanidade sofreu uma mudança. Os limites desta natureza humana foram recuados ou recusados precisamente no domínio vocal onde eles eram tidos como imutáveis. Sem dúvida nem as próteses electro-acústicas, nem a extensão das técnicas segundo modelos arcaicos ou exóticos resolvem por si mesmas os problemas estéticos que acompanham a sua aparição; mas que à voz, e não apenas ao instrumento, seja hoje atribuído o encargo de apoiar a modernidade criativa, é, sem dúvida, a prova que a música contemporânea ultrapassou definitivamente as tentações científicas. Se a voz é o homem existem ainda no homem domínios a decifrar.

#### **Voz Sagrada ou Salmódia**

Recitação de um texto sagrado, épico ou heróico que evolui entre o

falar e o cantar. Todas as salmodias se preocuparam em estabelecer as fronteiras que as distinguem do falar como do cantar. De ordem universal, a questão resume-se assim: quais são os limites a atingir, sem cair por um lado sobre a himologia e por outro na elocução verbal mais corrente? Entre estes pólos, se repartem as diversas salmodias conhecidas até hoje, embora as linhas de demarcação sejam muitas vezes ténues. Ao caminhar do falado ao cantado descobre-se com efeito um leque progressivo: em primeiro lugar, uma simples recitação em voz alta a qual determina, por exemplo, a leitura arcaica do Corão dita "escola antiga", ainda em uso no Sanaa (Yémen); em segundo lugar, um débito monótono da voz dita "recto-tono" que se apoia sobre um grau da escala musical e não varia; em terceiro lugar, uma declamação sempre recto-tono que tende a ornamentar o meio ou o fim de cada verso ou estrofe pelo enunciado musical de algumas notas conclusivas engendrando as premissas da noção de modo e ligando esta corrente a um sistema dito tetracordal (fundado sobre quatro notas); e, por último, um movimento muito mais amplo baseado sobre as cinco ou sete notas da escala podendo dar, conforme os casos, a impressão de se tornar numa melodia (caso da salmodia arménia).

A salmodia não se contenta em codificar unicamente as balizas musicais que submeterão a voz a normas. Ele tem por objectivo produzir também uma outra orientação: o acesso do conteúdo semântico ou a subtilização que se mantém nos pontos nevrálgicos. Clareza na entoação, donde compreensão ou mistura, preenchem assim uma função essencial na comunicação do texto sagrado ou épico. Para muitas salmodias, a clareza da voz impõe-se e transporta como condição *sine qua non*: a voz transmite uma mensagem que não pode sofrer alteração. O texto deve ser apreendido por todos. Outros recusam este aspecto e velam o seu sentido: é a salmodia em voz baixa. Tal foi o sentido na Alta Idade Média do termo CANTUS: salmodiar é dizer em voz

baixa. Esta óptica é ainda honrada pelos monges Tibetanos. A voz baixa pode assim escapar aos ouvidos perniciosos e nefastos. O oficiante dirige-se à divindade e estabelece um diálogo íntimo que exclui a comunidade. Esta visão das coisas justificou aliás a existência de uma salmodia específica, a dos Magos do Irão. Camuflada para os não iniciados, este tipo de salmodia foi classificada de “murmúrio insensato” pelos povos dos arredores que dele suspeitavam. Longe de ter desaparecido, este murmurejar permaneceu e sobrevive ainda hoje na salmodia dos Mazdéens do Irão e na dos Yézidis do Iraque.

Existem ainda outras variantes. A primeira associa a inteligibilidade semântica a fenômenos parasitas anexos. A palavra salmodia deriva, com efeito, do grego *psallein* ela própria emprestada de uma raiz indoeuropeia que significa arranhar. Ela invoca um rato que rói. Trata-se de um barulho discreto que, pela sua persistência irrita e perturba o conteúdo ou, inversamente, pela sua usura e permanência, se esquece e se torna insignificante e, por isso, não prejudicial. Na salmodia grega, arranhar reportava-se ao beliscar da corda de um instrumento que se pode dizer perturbava o sentido do texto. Este sentimento é ainda partilhado em relação à lira etíope BEGENNA, dita lira de David. Instrumento litúrgico ela secunda um repertório em salmodia. A voz clara do oficiante é sombreada ou contaminada pela vibração das cordas e o excesso de barulho. O sentido do texto torna-se então fagócito...

Enfim, a segunda variante, a salmodia precipitada (existe ainda a palavra grega *psalmodia*), manifesta-se durante o Shomyo do Budismo Japonês. O comprimento desmedido dos textos obrigou os oficiantes a lerem certas páginas em diagonal. Resumidas, elas são desfolhadas a grande velocidade, como um leque que se abre e depois se fecha com destreza. A voz usa este estratagema utilizando gritos que encobrem integralmente, conforme os monges a salmodiam.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANERJEE, Projesh, *Apsaras in Indian Dance*, New Delhi, 1982 (cap.1).
- BARTHES, Roland, "Le grain de la voix", in *Musique en Jeu* n°.9, Paris, Seuil, Nov.1972.
- BEIER, Uly, "The Talking Drums of the Yoruba", in *African Music*, Roodepoort, 1954, Vol.1, pp.29-31 (cap.9).
- BOILES, Charles, "Les chants instrumentaux des Tepehuas", un exemple de transmission musicale de significations", in *Musique en jeu*, Paris, Seuil, n°.12, pp. 81-99 (cap.9).
- BOWRA, Maurice, *Chant et poésie des peuples primitifs*, Paris, 1966 (cap.5).
- BRIL, Jacques, *À cordes et à cris*, Paris, 1980 (cap.10).
- CAMARA, Sory, *Gens de la parole*, Paris, 1976 (cap.1).
- CARRINGTON, John, *Talking Drums of Africa*, Londres, 1949 (cap.9).
- CHAUVET, Stephen, *Musique nègre*, Paris, 1929 (cap.9).
- COLLECTIF, *Musical Voices of Asia*, Toquio, 1980 (cap.11).
- CORNUT, Guy, *La voix*, Paris, Que sais-je, 1983.
- DANIELOU, Alain, *Le Gitalamkara*, Pondyehery, 1959 (cap.9).
- DHORME, Paul, *Choix de textes religieux Assyro-Babyloniens*, Paris, 1907 (cap.3).
- DOURNON-TAURELLE, Geneviève & Wright, John, *Les guimbardes du Musée de l'Homme*, Paris, 1978 (cap.4).
- DUMEZIL, Georges, *Apollon sonore*, Paris, 1982 (cap.1).
- DURGA, S.A.K., "Indian Literature on Vocal Abuse", in *Journal of the Society for Asian Music*, 1983, Vol.XV-I, pp.1-9 (cap.9).
- FARMER, Henry George, *The Influence of Music from Arabic Sources*, Londres, 1926 (cap.5).
- FOX-STRANGWAYS, A.H., *The Music of Hindoustan*, Londres, 1914, R/1970.
- GASTER, Theodor, *Thespis, Ritual Myth and Drama in the Ancient Near-East*, New York, 1961 (cap.5).
- GERMET, Louis "You-you, en marge d'Hérodote", in *Cinquantenaire de la Faculté des Lettres d'Alger*, Algéria, 1932 (cap.5).
- GRANET, Marcel, *Danses et légendes de la Chine ancienne*, Paris, 1926,

- R/1982 (cap.10).
- GRIAULE, Marcel, *Dieu d'eau*, Paris, 1966 R/1981 (cap.1).
- HEIDSIECK, Bernard, "Poésie action poésie sonore" in *Musique Présente, Revue d'Esthétique*, n°.4, Privat 1982.
- HICKMANN, Hans, *Musicologie Pharaonique*, Kehl, 1956t (cap.7).
- HICKMANN, Hans, *45 Siècles de musique dans l'Égypte ancienne*, Paris, 1956 (cap.7).
- HONNEGER, Marc, "Chironomie" in *Sciences de la musique*, Paris, Bordas, 1976 (cap.7).
- KAHN, Amir, "The Tarana Style of Singing", in *Music East and West*, New Delhi, Indian Council for Cultural relations, 1966, pp.22-24 (cap.10).
- LEROI-GOURHAN, André, *Le geste et la parole*, Paris, 1961 (cap.7).
- LE ROUX, Françoise, "La musique sacrée dans les légendes irlandaises et galloises", in Jacques Porte, *Encyclopédie des musiques sacrées*, Paris, 1969, III, pp.562-564 (cap.5).
- MÂCHE, François-Bernard, "Musique, mythe, nature", in *Langage et musique*, cap.III, Paris, Klincksieck,1983 (cap.7).
- N'KETIA, J.H.K., *Drumming in Akan Communities*, Edimburgo, 1963 (cap.9).
- PELLAT, Charles, "Les esclaves chanteuses de Gahiz", in *Arabica Leiden*, 1963, pp.121-147 (cap.1).
- PIMPANEAU, Jacques, *Promenade au jardin des poiriers, l'opéra chinois classique*, Paris, 1983, pp.53-78 (cap.5).
- POCHÉ, Christian, "David and the Ambiguity of the Mizmar", in *The World of Music*, Wilhelmshaven, 1983, n° 2, pp.58-74 (cap.10).
- POCHÉ, Christian, "Introduction à la musique de Djibouti", in *Nourrit*, Chantal et Pruitt, William, *Musique traditionnelle de l'Afrique Noire*, Discographie, Djiboutit, Paris, 1984 (cap.5).
- SCHNEIDER, Marius, *Musique, mythologie, rites* in Roland Manuel *Histoire de la Musique*, Paris, La Pléiade, 1960 (cap.1).
- SCHNEIDER, Marius, *Il Significato della Musica*, Milão, 1970, R/1979 (cap.5).
- SHILOAH, Amnon, *Caractéristiques de l'art vocal arabe au Moyen-Âge*, Tel-Aviv, 1963 (cap.9).
- TRAN, Van Khê, "Le statut du musicien traditionnel en Asie", in *Revue interna-*

- tional des Sciences Sociales*, Unesco, Paris, 1982, vol.XXXIV, nº.4, pp.755-772 (cap.1).
- TAMBA, Akira, *La structure musicale du Nô*, Paris, 1974 (cap.39).
- VANDOR, Ivan, *Bouddhisme tibétan*, Paris, 1976 (cap.15).
- ZEMP, Hugo, *Musique dan*, Paris, 1971 (cap.9).
- ZENOVSKY, S., "Zar and Tambura as practised by the Women of Omdurman", in *Sudan Notes and Records*, Vol.XXXI, part I, 1950, pp.65-81 (cap.1).
- ZOETE, Beryl de, *Dance and Drama in Bali*, Londres, 1983 (cap.3).

## EXEMPLOS MUSICAIS NO CD EM ANEXO

### 1— MITOLOGIA

**Glossolalie**, Dieter Schnebel, 1960. Ensemble Musica Negativa. D.G.G. 643 543.

**Melodias de Touva**, U.R.S.S., Voz de cristal de Ayalgar. Disco Melodya, Moscovo.

**Índios da Amazônia**, de Richard Capelle, Ouayna. Disco Le Chant du Monde.

**Gabão, música dos Pigmeus Bibayak**, de Pierre Sallée, Disco Ocora, Radio-France.

### 2— O SOPRO

**Atmen gibt das Leben**, Karlheinz Stockhausen, 1974, Coro e Orquestra da Radio de Hamburgo, sob a direcção do compositor. D.G.G. 410 8571.

**Variations pour une porte et un soupir**, Pierre Henry, 1963, APZOME.

**Fidjeri, songs of the bahrain pearl divers**, de Habib Hassan Touma, Duwari. Disco Philips Unesco Collection, Musical Sources.

**Iran, Baxtyari, nomades de la montagne**, de Jean-Pierre Digard, Ney-haftband, Disco Sela, Orstom, Paris.

### 3— O GRITO E O CLAMOR

**Pour en finir avec le Jugement de Dieu**, Antonin Artaud, 1948, emissão da Radio- difusão Francesa.

**Nuits**, Iannis Xenakis, 1967, solistas dos Coros da O.R.T.F., sob a direc-

ção de Marcel Couraud. ERA 70 457.

**Golden Rain**, de David Lewinston, Ketjak. Disco Nonesuch, Nova Iorque.

**Cachemire, expédition du Lotus**, de J.Biltgen, G.Thomas, F.Tissot, Dança ritual das mulheres kafirs para o nascimento de uma criança. Disco La Boîte à Musique.

#### 4— EROS VOCAL

**Sinfonia para um homem só, Erotica**, Pierre Schaeffer e Pierre Henry, 1950, APZOME.

**Gio-Dong**, Nguyen-Thien-Dao, 1973. ERA 71 114, pelo autor.

**Vocalism AI**, Toru Takemitsu, 1955, Vitrola, VICS 1334, RCA.

**Musique du Cambodge des forêts**, de Bernard Dupaigne, solo de berimbau (guimbarde) angkuoch. Disco Anthologie de la Musique des Peuples, Paris.

#### 5— INFRA-LINGUAGENS

**Cinq rechants**, Olivier Messiaen, 1948, Solistas dos Coros da O.R.T.F., sob a direcção de Marcel Couraud. ERA 70 457.

**Aventures**, György Ligeti, 1962, com Mary Thomas, soprano, Jane Manning, alto, William Pearson, baixo e o Ensemble Intercontemporain, sob a direcção de Pierre Boulez. D.G.G. 410 6511.

**Danaé**, 1970, Inéditos O.R.T.F., com Jean-Pierre Drouet e os solistas dos Coros da O.R.T.F., sob a direcção de Marcel Couraud. Barclay 995 013.

**Musique Traditionnelle du Haut-Poitou**, Jean François Dutertre; Sobre a ponte de Nantes, Mme.Cherpy. Disco Le Chant du Monde, Anthologie de la musique traditionnelle française.

**The Peuls de Simha Arom**, Canção de Mulheres. Disco Emi / Odeon, Unesco, Atlas Musical.

**Selk'nam chants of Tierra del Fuego, Argentina**, Anne Chapman, Yoyo-yoyo. Disco Folkways, Nova Iorque.

#### 6— O TERRITÓRIO DA VOZ

**Stripsody**, Cathy Berberian, 1966, WER 60 054.

**Safous Mélè**, François-Bernard Mâche, 1959, Bienal de Paris 1963.

**Sequenza III**, Luciano Berio, 1964, por Cathy Berberian. WER 304.

#### 7— TERRITÓRIO DA VOZ E GESTO VOCAL

- Chants des Koryak***, Chant des mouettes. Disco Melodya, Moscovo.
- Burundi, Musiques Traditionnelles***, Michel Vuylsteke, Ubuhuha. Disco Ocora, Radio France.
- 8— O TEATRO VOCAL
- Le Grand Macabre***, György Ligeti, 1977, Coros e Orquestra da Radio Dinamarquesa, sob a direção de Elgar Howarth, 1979. WER 650 085.
- Syllabaire pour Phèdre***, 1967, Mady Mesplé, soprano, Jean Marais, recitante, Ensemble Ars Nova, sob a direção de Marius Constant. ERA 70 443.
- Récitations***, Georges Aperghis, por Martine Viard, 1982. HM 5 135.
- 9— CRITÉRIO DAS VOZES E LINGUAGEM TAMBORILADA E SIBILADA
- Musique Maure***, Charles Duvelle, Vagho de Mounina. Disco Ocora, Radio France.
- Musique des Kara-Kalpak***, U.R.S.S., Disco Melodya, Moscovo.
- Musical Instruments: drums***, Hugh Tracey, Kanyoka, Zaire, mensagem tamborilada. Disco Gallo, Africa do Sul.
- Wayapi Guyane***, Jean-Michel Baudet, Linguagem sibilada: vamos à pesca. Disco Selif, Orstom, Paris.
- 10— ESTILO DAS VOZES, MATERIALIZAÇÃO VOCAL E TEORIA DA VOZ
- North Yemen***, Jochen Wenzel & Christian Poché, Ghazal por Hussein Ali al-Hijani. Disco Emi / Odéon, Unesco, Atlas Musical.
- Turkey II***, Bernard Mauguin, Gazel por Kazim Büyükkaksoy, Unesco, RFA. Disco Bärenreiter-Musicaphon.
- Classical Music from Pakistan***, Raga Durbari por Nazakat Ali & Salamat Ali, India. Disco His Master's Voice.
- Northern India***, música instrumental de Manfred Junius, Sarangi de Nazir Ahmed. Disco Philips Unesco Collection, Musical Sources..
- 11— A VOZ MÁSCARA
- Sequenza V***, 1966, por Armin Rosin. Telefunken 6.42828.
- Atmenstudie***, 1971, por Heinz Holliger. HM HMU 933.
- Maya***, Yoshihisa Taira, 1972, flauta baixa, por Pierre Yves Artaud. Edici 21300.

**Sénégal Musique des Bassari**, Marie-Paule Ferry, Robert et Monique Gessain, Jacques Gomila. Dança de máscaras lénèr. Disco Le Chant du Monde, Musée de l'Homme.

12— A FLAUTA EUNUCA E O DESDOBRAMENTO DA VOZ

**Appels**, Michael Levinas, 1974, solo trompa por J.J. Justaffré. INA-GRM AM821.10.

**La Geste paysanne / Ballets Populaires Poitevins**, En m'y rendant de labourâ, com Yves Pacher na folha de cortiça. Disco Musique de la Geste Paysanne.

**Lunda, Zaïre**, de Jos Gansemans, Kadad, arcobocal. Disco do Musée Royal da Africa Central, Tervuren, Bélgica.

13— A VOZ INSTRUMENTO

**Phonologie**, Philippe Carson, 1962.

**Le marteau sans maître**, Pierre Boulez, 1954, por Yvonne Minton, mezzosoprano e o conjunto Musique Vivante, sob a direcção de Diego Masson. CBS MQ 32160.

**Lux aeterna**, György Ligeti, 1966, pela Schola Cantorum de Stuttgart, sob a direcção de Clytus Gottwald. WER 60.026.

**Papua Niugini: The Middle Sepik**, de Robert Mac Lennan, Fred Gerrits, Gordon Spearritt, Meinhard & Gisela Shuster, Jörg Hauser, homens cantando através de cachimbos "mai", latmul. Disco Musicaphon, Institute of Musicology of the University of Basle.

14— A VOZ ELECTRO-ACÚSTICA

**Gesang der Jünglinge**, Karlheinz Stockhausen, 1956. D.G.G. 138 811, realização do Estúdio de Colónia.

**Thema, omaggio a Joyce**, 1958, PHI 836 897, realização do Estúdio de Milão.

**Phoné**, John Chowning, 1981, realização do CCRMA, Universidade de Stanford.

15— A VOZ SÍMBOLO E O SAGRADO

**Stimmung**, Karlheinz Stockhausen, 1968. D.G.G. 254 3003, pelo Collegium Vocale de Colónia.

**Temboctu**, François-Bernard Mâche, canto fúnebre, 1982, por Christian Tréguier e um processador numérico D.H.M., Avignon 1982.

**Japji & Raehraas**, Japji Sahib por bhai Tarlochan Singh Ragi, Sikh Religious Record. Disco His Master's Voice, Índia.

**Tibet**, Huston Smith & Peter Crossley-Holland, Invocação de mGon-po Mahakala. Disco A Anthology of the World's Music, Nova Iorque.

**Shomyo-Buddhist Ritual**, da seita japonesa Dai Hannya Cerimónia Shingon "Dai Hannya Tendoku E". Disco Philips, Unesco Collection, Musical Sources.

