PEDRO YUGO SANO MANI

**Imaginações, percepções, conexões: a relação entre processos de solfejo e as
estruturações da composição**

Versão corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Sonologia, Linha de Pesquisa Processos de Criação Musical, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientação: Silvio Ferraz Mello Filho

São Paulo
2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Mani, Pedro Yugo Sano
Imaginações, percepções, conexões: a relação entre processos
de solfejo e as estruturações da composição / Pedro Yugo Sano
Mani ; orientador, Silvio Ferraz Mello Filho. -- São
Paulo, 2020.
397 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música
- Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Composição Musical 2. Processos criativos 3. Solfejo 4.
Percepção I. Ferraz Mello Filho, Silvio II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: MANI, Pedro Yugo Sano

Título: Imaginações, percepções, conexões: a relação entre processos de solfejo e as estruturas da composição

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Sonologia, Linha de Pesquisa Processos de Criação Musical, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.
Instituição:
Julgamento:

Profa. Dra.
Instituição:
Julgamento:

Prof. Dr.
Instituição:
Julgamento

Às pessoas que encontramos ao longo do caminho e com quem caminhamos

Agradecimentos

À FAPESP pelo fundamental apoio financeiro que possibilitou esta pesquisa, concedido através dos processos nº 2018/14790-7 (Bolsa Regular – Mestrado) e nº 2019/25203-7 (BEPE), Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

À CAPES, pois nos primeiros meses a pesquisa foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Ao Departamento de Música da ECA/USP, por me acolher desde 2012.

Ao Silvio Ferraz, pelas orientações e aulas, pela amizade e generosidade, pelas constantes inspirações e inquietações desde a graduação.

A Rodrigo Lima, Tatiana Catanzaro e Paulo Rios Filho, por terem aceitado que eu analisasse suas obras, por terem partilhado de suas experiências em conversas especialmente realizadas para esta pesquisa, aceitando também que as transcrições delas fossem publicadas. E por terem sido tão abertos e disponíveis desde sempre.

A Gustavo Penha e Valéria Bonafé, por terem aceitado integrar a banca de avaliação desta dissertação, dando conselhos tão generosos. E também pelas suas contribuições desde minha graduação.

A Alexandre Ficagna, Danilo Rossetti e Fernando Iazzetta, por terem aceitado participar como suplentes.

A André Ribeiro e Sergio Kafejian, pelas suas importantes contribuições no exame de qualificação.

Ao Makis Solomos, por ter me acolhido calorosamente na Université Paris 8, me orientando durante essa estadia.

A Marcelo Bonvicino e Bénédicte Sengenes, por terem me recebido com carinho ao longo da estadia na França.

Ao José Manuel López López, por ter aceitado que sua peça *Simog/Civitella* estivesse presente no texto.

À BabelScores, por terem autorizado a utilização de diversos trechos das partituras de *Quando se muda a paisagem...* (Rodrigo Lima), *Ijareheni* (Tatiana Catanzaro), e *Angola* (Paulo Rios Filho).

Às Éditions Henry Lemoine / Éditions Jobert, por terem autorizado que excertos de *Simog/Civitella* (José Manuel López López) estejam presentes no texto.

À Chiyoko Szlavnic, por ter aceitado que sua peça *For TN* e algumas de suas criações visuais estejam presentes no texto.

Aos amigos e amigas que me acompanharam neste intenso processo do mestrado, tanto de perto quanto de longe.

À Tigra e à Nikki, duas queridas companheiras felinas que fizeram passagem na fase final do mestrado, por terem trazido tantas alegrias enquanto vivas.

À Jana, por ser tão preciosa companheira, e por ter me acompanhado também neste processo.

Aos meus pais, por incontáveis motivos, que não caberiam nestas páginas de agradecimentos.

Resumo

Este trabalho visa aprofundar a carga reflexiva acerca do solfejo na composição, vendo-o como um elo entre os níveis da imaginação, da percepção e da notação. Partindo da investigação histórica e conceitual do termo “solfejo”, são esmiuçadas suas aplicações na composição, tangendo diversas formas de percepção e ação. Somando-se a isto, estudaremos também a temática da notação enquanto representação de solfejos. Após a construção de uma compreensão aprofundada sobre o tema, veremos suas aplicações práticas na ação criativa, através das análises, pelo viés dos solfejos, de três obras do repertório contemporâneo brasileiro: *Quando se muda a paisagem* (2008, orquestra de câmara) de Rodrigo Lima, *Ijareheni* (2009, orquestra de câmara com violino e viola solistas) de Tatiana Catanzaro e *Angola* (2015, flauta, clarinete em Bb, saxofone soprano e fagote) de Paulo Rios Filho. Os três compositores e pesquisadores, além da contribuição composicional, permeiam este texto através de suas pesquisas acadêmicas e artísticas e transcrições textuais de conversas realizadas com o autor especialmente para a presente pesquisa. Por último, serão relatados dois processos composicionais feitos pelo autor durante este período, onde as bagagens teórica e artística adquiridas são empregadas empiricamente.

Palavras-chave: Solfejo; Imagens mentais, Composição musical; Percepção; Modelos composicionais; Notação.

Abstract

This research aims to deepen reflexive considerations about the *sofège* in composition, understanding it as a link between imaginative, perceptive and notational levels. Starting from the conceptual and historical investigation about the term “*sofège*”, we will study its applications in composition, touching diverse forms of perception and action. Furthermore, we will also study the thematic of notation as a representation of a *sofège*. After the construction of this deep comprehension about this thematic, we will see its practical applications in creative action, with the analysis, by the point of view of the *sofège*, of three works from the brazilian contemporary repertoire: *Quando se muda a paisagem* (2008, chamber orchestra) by Rodrigo Lima, *Ijareheni* (2009, chamber orchestra with violin and viola soloists) by Tatiana Catanzaro and *Angola* (2015, flute, Bb clarinet, soprano saxophone and bassoon) by Paulo Rios Filho. The three composers and researchers, in addition to the compositional contribution, are present in the text through their academic and artistic researches e the textual transcriptions of conversations they had with the author specially for the present research. Lastly, two compositional processes made by the author over this period will be reported, in such a way that the theoretical and artistic knowledges are empirically present.

Keywords: Solfège; Mental imagery; Musical composition; Perception; Compositional models; Notation.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 01 – Repetição de duas notas cuja execução seria complicada no trombone tenor em uma velocidade rápida.....	38
Fig. 02 – Os 5 compassos iniciais (acima) e os 5 compassos finais (abaixo) de <i>Ma fin est mon commencement</i> [Meu fim é meu início] de Guillaume de Machaut.....	41
Fig. 03 – 3º movimento da <i>Sinfonia n° 47</i> de Joseph Haydn.....	42
Fig. 04 – Início das <i>Variações Op. 27</i> de Anton Webern.....	43
Fig. 05 – Esboço de transição entre seções em <i>Escondido num ponto</i>	46
Fig. 06 – <i>Ragazzo morso da un ramarro</i> , de Caravaggio.....	61
Fig. 07 – <i>Place de la Concorde</i> , de Edgar Degas.....	62
Fig. 08 – <i>Per suonare in un teatro vuoto</i> , cc. 5-8.....	72
Fig. 09 – “Linha ativa” se movendo livremente, “pelo prazer de caminhar”.....	76
Fig. 10 – “Linhas passivas”, resultado de uma progressão de linhas; a ativação de um plano.....	77
Fig. 11 – “Linhas mediais”, que tanto possuem efeito linear quanto efeito de plano.....	77
Fig. 12 – Transcrição do primeiro tema da 5ª Sinfonia de Beethoven em pontos.....	79
Fig. 13 – Dialética visual entre primeiro e segundo temas da <i>Sinfonia n° 5</i>	79
Fig. 14 – Esboço visual de <i>Estudo</i>	82
Fig. 15 – <i>Kleine Rhythmische Landschaft</i> [Pequena paisagem rítmica] (1920) de Paul Klee.....	83
Fig. 16 – Partitura de escuta realizada por Makis Solomos da peça <i>Diamorphoses</i> (1958), de Iannis Xenakis.....	92
Fig. 17 – <i>Burg und Sonne</i> [Castelo e sol] (1928) de Paul Klee.....	93
Fig. 18 – <i>Retrato dos Arnolfini</i> (1434), de Jan van Eyck.....	94
Fig. 19 – Objeto sonoro complexo de <i>Escondido num ponto</i>	98
Fig. 20 – <i>Gradients of Detail</i> (2005), obra visual de Chiyoko Szlavnic.....	100
Fig. 21 – Partitura de <i>For TN</i>	100
Fig. 22 – Desenhos de <i>Cilia Tremble</i> , obra da qual <i>For TN</i> é parte.....	101
Fig. 23 – c. 41-42 de <i>Simog / Civitella</i>	105
Fig. 24 – c. 155-158 de <i>Simog / Civitella</i>	106
Fig. 25 – c. 10-11 de <i>Simog / Civitella</i>	107
Fig. 26 – partitura da voz em <i>I am [where?]</i>	110
Fig. 27 – Duas formas de representação em simultaneidade.....	112
Fig. 28 – Representação de um objeto sonoro composto.....	113
Fig. 29 – Desenho representando uma “dissipação”.....	113
Fig. 30 – Representação tipológica resumida de Thoresen.....	114
Fig. 31 – Representação tipológica expandida.....	115
Fig. 32 – “Partitura” de <i>Mycenae Alpha</i>	117
Fig. 33 – Esboço de <i>Mycenae Alpha</i> feito por Xenakis.....	118
Fig. 34 – Exemplo de rotações de uma matriz harmônica.....	128
Fig. 35 – Rotações e projeções em <i>Déserts</i> , de Varèse, c. 63-65.....	128
Fig. 36 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) c. 8, oboé. Linha melódica formada por rotações do cluster de classes de alturas C-E.....	130
Fig. 37 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) c. 12, sopros.....	131
Fig. 38 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) c. 52, filtragem de impulso.....	132
Fig. 39 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) c. 63, vibrafone.....	133
Fig. 40 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) c. 65, flauta, clarinete e vibrafone.....	134
Fig. 41 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) c. 51, madeiras e vibrafone.....	135

Fig. 42 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) c. 31, sopros.....	136
Fig. 43 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) c. 34, violinos.....	136
Fig. 44 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) c. 36. Derivações díspares de uma mesma estrutura.....	137
Fig. 45 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) c. 40, flauta, oboé e violinos 1 e 2.....	138
Fig. 46 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) c. 86, flauta e oboé.....	139
Fig. 47 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) c. 103, flauta (acima); c. 108, violino (abaixo).....	141
Fig. 48 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) c. 1, piano.....	141
Fig. 49 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) c. 20, violoncelo.....	142
Fig. 50 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) c. 19, flauta.....	142
Fig. 51 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) c. 55, trombone.....	142
Fig. 52 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) c. 58, violino 1.....	143
Fig. 53 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) c. 115, flauta.....	143
Fig. 54 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) cc. 69-71. Uma amplificação com variações em suas ramificações.....	144
Fig. 55 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) c. 112. Três materiais são amplificados.....	145
Fig. 56 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) c. 3, vibrafone. Ideia a ser amplificada nos compassos posteriores.....	146
Fig. 57 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) cc. 5-7. Amplificação do material mostrado na figura anterior.....	146
Fig. 58 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) dois excertos de <i>Entrelinhas</i> (2007).....	147
Fig. 59 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) c. 59, flauta e vibrafone num “quase dobramento”.....	148
Fig. 60 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) c. 75, clarinete, vibrafone e percussão num adensamento da mesma ideia.....	148
Fig. 61 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) c. 82, flauta, vibrafone, percussão e piano.....	149
Fig. 62 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) cc. 88-89, relações de continuidade de fluxo.....	151
Fig. 63 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) c. 86-87, flauta, oboé e vibrafone.....	151
Fig. 64 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) cc. 40-41, relações de colagem em cada linha individual.....	153
Fig. 65 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) cc. 117-118, <i>tutti</i> . Colagens.....	154
Fig. 66 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) cc. 19-20, filtragem de impulso com cordas, metais e percussão.....	156
Fig. 67 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) c. 124, <i>tutti</i> numa filtragem de impulso com contraste acentuado.....	157
Fig. 68 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) cc. 57-58 <i>tutti</i> . Outra janela formal.....	158
Fig. 69 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) cc. 59-60.....	161
Fig. 70 – (<i>Quando se muda a paisagem</i>) cc. 84-85, <i>tutti</i> com substrato rítmico contínuo de ataques em fusas.....	162
Fig. 71 – Três das trinta pinturas que Claude Monet fez, entre 1892-94, da Catedral de Rouen, vista mediante diversas configurações de luz.....	167
Fig. 72 – Vitral de Marc Chagall na Catedral de Metz, realizado em 1962.....	168
Fig. 73 – Alfabeto e números em código morse.....	171
Fig. 74 – (<i>Ijareheni</i>) c. 9. Trecho da percussão que avento ter sido elaborado a partir do código morse.....	172
Fig. 75 – (<i>Ijareheni</i>) cc. 41-43. Trecho preenchido majoritariamente	

por sons prolongados.....	174
Fig. 76 – (<i>Ijareheni</i>) cc. 142-143, trecho preenchido por sons granulares.....	175
Fig. 77 – (<i>Ijareheni</i>) Anotações dos rascunhos referentes à série de notas.....	176
Fig. 78 – (<i>Ijareheni</i>) Anotações de Catanzaro para a mixagem, primeiros compassos da partitura.....	178
Fig. 79 – (<i>Ijareheni</i>) Anotações de Catanzaro (cc. 11-12) para auxiliar a mixagem.....	179
Fig. 80 – (<i>Ijareheni</i>) cc. 22-23, flauta e clarinete.....	180
Fig. 81 – (<i>Ijareheni</i>) cc. 11-12, violino e viola solistas.....	180
Fig. 82 – (<i>Ijareheni</i>) cc. 38-40, <i>fade-in</i> de uma trança sonora formada por quatro instrumentos.....	181
Fig. 83 – (<i>Ijareheni</i>) cc. 30-31.....	182
Fig. 84 – (<i>Ijareheni</i>) c. 130, três camadas de eventos inter-relacionando-se.....	184
Fig. 85 – (<i>Ijareheni</i>) cc. 21-23.....	185
Fig. 86 – (<i>Ijareheni</i>) cc. 54-55. Três camadas de eventos que se complementam.....	186
Fig. 87 – (<i>Ijareheni</i>) cc. 78-79.....	187
Fig. 88 – (<i>Ijareheni</i>) cc. 85-88.....	188
Fig. 89 – (<i>Ijareheni</i>) cc. 66-67, três camadas sonoras pensadas por famílias instrumentais.....	189
Fig. 90 – (<i>Ijareheni</i>) cc. 113-114.....	190
Fig. 91 – (<i>Ijareheni</i>) cc. 105-108.....	191
Fig. 92 – <i>Spaziergang</i> (2006), cc. 1-13.....	194
Fig. 93 – (<i>Ijareheni</i>) Exemplo de conexões rizomáticas em <i>Ijareheni</i>	195
Fig. 94 – (<i>Ijareheni</i>) cc. 19-20.....	196
Fig. 95 – (<i>Ijareheni</i>) c. 36, o ataque acentuado cria uma marca na escuta.....	198
Fig. 96 – (<i>Angola</i>) cc. 4-5, duas camadas de eventos acompanhadas de mudanças graduais de andamento.....	205
Fig. 97 – (<i>Angola</i>) cc. 11-12, um solfejo dos detalhes frequenciais e tímbricos.....	206
Fig. 98 – (<i>Angola</i>) cc. 17-18, caráter pontilhista.....	206
Fig. 99 – (<i>Angola</i>) c. 78, improvisação.....	207
Fig. 100 – (<i>Angola</i>) cc. 67-68, um arpejo que se dissemina pelo grupo com variações.....	208
Fig. 101 – Registro do processo de <i>Ramos</i>	210
Fig. 102 – (<i>Angola</i>) cc. 96-97, duas manifestações do canto da Galinha de Angola.....	213
Fig. 103 – <i>Répéter</i> , para violão solo, cc. 41-43.....	214
Fig. 104 – (<i>Angola</i>) c. 54. A intertextualidade entre <i>Répéter</i> e <i>Angola</i>	215
Fig. 105 – <i>Rossianas III</i> , cc. 24-27.....	216
Fig. 106 – (<i>Angola</i>) cc. 44-45, saxofone com movimentação mais frenética.....	217
Fig. 107 – (<i>Angola</i>) cc. 110-111.....	218
Fig. 108 – (<i>Angola</i>) cc. 70-71.....	219
Fig. 109 – (<i>Angola</i>) Acumulação gestual nos cc. 51-52.....	220
Fig. 110 – (<i>Angola</i>) c. 77, trecho com improvisação.....	222
Fig. 111 – (<i>Angola</i>) cc. 82-83, sobreposição de dois solfejos e duas formas de representação.....	224
Fig. 112 – (<i>Angola</i>) cc. 58-59.....	225
Fig. 113 – (<i>Angola</i>) Contraponto de gestos nos cc. 24-26.....	226
Fig. 114 – (<i>Angola</i>) cc. 31-32, duas janelas formais e perceptivas.....	229
Fig. 115 – (<i>Angola</i>) cc. 115-119.....	230
Fig. 116 – (<i>Gotas sobre o espelho d'água...</i>) Instrumentação e disposição dos instrumentos nos pentagramas.....	238

Fig. 117 – (<i>Gotas sobre o espelho d'água...</i>) Material “melódico” de timbres.....	239
Fig. 118 – (<i>Gotas sobre o espelho d'água...</i>) Apojaturas, cc. 120-123.....	240
Fig. 119 – (<i>Gotas sobre o espelho d'água...</i>) Os dois materiais sonoros iniciais em justaposição.....	240
Fig. 120 – (<i>Gotas sobre o espelho d'água...</i>) cc. 61-64.....	240
Fig. 121 – (<i>Gotas sobre o espelho d'água...</i>) cc. 98-101.....	241
Fig. 122 – (<i>Gotas sobre o espelho d'água...</i>) Transformações de uma ideia.....	241
Fig. 123 – (<i>Gotas sobre o espelho d'água...</i>) Rascunho da primeira disposição espacial.....	242
Fig. 124 – (<i>Gotas sobre o espelho d'água...</i>) Versão final da espacialização dos instrumentos.....	243
Fig. 125 – (<i>Gotas sobre o espelho d'água...</i>) cc. 106-107, tentativa de criar afetos ligados à interpretação.....	245
Fig. 126 – <i>Sem título</i> (1987), pintura de Tomie Ohtake.....	249
Fig. 127 – Transformação de linhas em planos.....	252
Fig. 128 – (<i>A escuridão...</i>) Variações básicas da linha melódica criada.....	255
Fig. 129 – (<i>A escuridão...</i>) Planejamento harmônico.....	260
Fig. 130 – (<i>A escuridão...</i>) Uma representação visual do solfejo de camadas.....	264
Fig. 131 – (<i>A escuridão...</i>) Página dos rascunhos referente aos cc. 60-65 da partitura.....	265
Fig. 132 – (<i>A escuridão...</i>) Planejamento formal geral da peça.....	267
Fig. 133 – (<i>A escuridão...</i>) Registro formal resumido com detalhamento da minutagem.....	269
Fig. 134 – (<i>A escuridão...</i>) cc. 74-76.....	272
Fig. 135 – (<i>A escuridão...</i>) cc. 84-89.....	275
Fig. 136 – (<i>A escuridão...</i>) cc. 90-92.....	276

LISTA DE ABREVIATURAS

c. = compasso

cc. = compassos

M = referente a intervalos maiores

m = referente a intervalos menores

SUMÁRIO

Introdução.....	18
 Capítulo 1. Solfejos.....	22
1.1 O que é um solfejo na composição?	28
1.2 Sobre os suportes de criação.....	40
1.3 Sentidos, sensações e conceitos no solfejo.....	51
1.3.1 Modelos perceptivos e de solfejos.....	52
1.3.2 Sobre o tempo: forma em janelas, corte e continuidade, estruturas no-tempo e fora-do-tempo.....	59
1.3.3 Sobre o espaço: algumas nuances dos espaços físicos e imaginários, dentro e fora da partitura.....	65
1.3.4 Sobre a corporalidade: corpos do instrumento e do/a instrumentista, a voz no solfejo, imaginação e experiências corpóreas na música.....	69
1.3.5 Sobre visualidade: pontos e linhas, movimentações e energias manifestas visual e musicalmente.....	74
 Capítulo 2. Notação musical e representação de solfejos.....	85
2.1 Definição de representação em nossa investigação.....	86
2.2 A notação musical.....	88
2.3 A representação como ponto de vista da percepção.....	93
2.4 Algumas situações representacionais no domínio da criação musical sobre partitura.....	98
2.5 As representações no domínio da música eletroacústica.....	111
 Capítulo 3. Análises.....	124
3.1 Análise de <i>Quando se muda a paisagem...</i> , de Rodrigo Lima.....	127
3.1.1 Sobre a poética dos coloridos intervalares.....	129
3.1.2 Sobre as coletâneas de materiais individuais.....	140
3.1.3 Sobre as coletâneas de materiais em movimentações conjuntas.....	144
3.1.4 Sobre a justaposição de materiais.....	149
3.1.5 Sobre a sobreposição de materiais.....	159
3.1.6 Considerações finais.....	163
 3.2 Análise de <i>Ijareheni</i> , de Tatiana Catanzaro.....	165

3.2.1 Sobre as ideias poéticas e os materiais musicais.....	169
3.2.2 Sobre algumas formas de percepção.....	175
3.2.3 Sobre as transferências energéticas.....	177
3.2.4 Sobre a construção em camadas.....	182
3.2.5 Sobre a forma.....	191
3.2.6 Considerações finais.....	198
 3.3 Análise de <i>Angola</i> , de Paulo Rios Filho.....	 201
3.3.1 Sobre algumas questões poéticas	202
3.3.2 Sobre as diferentes formas de imagem mental.....	204
3.3.3 Sobre os suportes de criação.....	209
3.3.4 Sobre a intertextualidade.....	213
3.3.5 Sobre os intercâmbios entre as configurações musicais.....	216
3.3.6 Sobre as cargas gestuais e energéticas.....	225
3.3.7 Sobre a forma.....	228
3.3.8 Considerações finais.....	231
 3.4 Conclusões acerca das três análises.....	 233
 Capítulo 4. Relatos composicionais.....	 236
4.1 <i>Gotas sobre o espelho d'água e a terra acidentada</i>	236
4.1.1 O ponto de partida e as veredas escolhidas.....	237
4.1.2 Sobre a execução.....	242
4.1.3 Sobre as formas de percepção.....	245
4.1.4 Pequena observação pelo momento.....	246
 4.2 <i>A escuridão, o corpo vermelho e o fascínio</i>	 247
4.2.1 Investigando o que a pintura manifesta.....	249
4.2.2 Quando aos materiais básicos.....	253
4.2.3 Solfejos de notas e solfejos de não-notas.....	257
4.2.4 Sobre a forma.....	266
4.2.5 Considerações finais.....	277
 Conclusão.....	 279
 Referências.....	 283
 Anexos.....	 291

Considerações sobre as conversas.....	291
Anexo A – Transcrição da conversa realizada com Rodrigo Lima.....	292
Anexo B – Transcrição da conversa realizada com Tatiana Catanzaro.....	312
Anexo C – Transcrição da conversa realizada com Paulo Rios Filho.....	330
 Apêndices.....	 358
Apêndice A – Partitura de <i>Gotas sobre o espelho d'água e a terra acidentada</i>	
Apêndice B – Partitura de <i>A escuridão, o corpo vermelho e o fascínio</i>	

Introdução

No início da graduação em Composição no Departamento de Música da ECA/USP, me deparei com algumas questões que, apesar de serem à primeira vista um tanto inocentes, embarravam em pontos muito importantes para quem deseja se aprofundar no ramo da composição. Essas questões já me acompanhavam desde antes da graduação, mas ficavam antes mais resguardadas num plano de fundo, demorando a se tornarem conscientes. Entrando num curso do qual eu sairia um “compositor formado”¹, porém, tive que me deparar com elas sem ter outra opção a não ser investigá-las.

As primeiras perguntas inquietantes nasceram de um ideal romântico de composição que, querendo ou não, pode assombrar qualquer pessoa que se propõe a compor, do romantismo à atualidade, sem que ela sequer perceba. Poderíamos nos ater a isso por tópicos incansáveis, mas podemos resumir em dois exemplos, talvez exagerados, mas bastante ilustrativos: 1) o compositor (geralmente tratado no masculino, vale salientar) tem total propriedade sobre sua obra, de todas as perspectivas possíveis – e conseguiria até reescrevê-la de cabeça se quisesse; 2) ele conseguiria perceber os mínimos detalhes em todos os níveis ao escutar sua obra sendo executada – pois quando a escreveu, sua percepção já estava integralmente consciente.

Do primeiro exemplo ilustrativo já surgem algumas perguntas: como que alguém cria tanta propriedade sobre a própria criação? Será que cada nota colocada deve ser tão profundamente refletida e cantada mentalmente que, ao longo do processo, o compositor alcança uma consciência integral sobre todas as dimensões de sua peça?

Do segundo exemplo (intimamente próximo ao primeiro), outras perguntas: como é que a nossa percepção pode se tornar tão perfeita? Ao escrever uma peça orquestral, por exemplo, como que esta hiper-percepção conseguiria formar na mente a junção de todos os sons instrumentais em simultaneidade, havendo tanto a consciência do conjunto quanto das individualidades instrumentais?

Se essas colocações fossem reais, compor seria infinitamente mais difícil do que resolver um cubo mágico. Ambas são aqui exageradas e absolutizadas, mas revelam algo que nos assombra em maior ou menor nível. No cerne disso encontramos algumas palavras-chave inquietantes, das quais destaco “percepção” e “consciência”.

1 Ideia que hoje também considero de grande inocência, pois a entendia como uma espécie de “conclusão” no aprendizado composicional. Mas o que seria uma formação composicional de fato, e o que a balizaria?

Também me questionava sobre como deveria ser a percepção de um Ligeti, por exemplo, ao compor *Lux Aeterna*. E no tocante à percepção de contraponto, como trabalharia a percepção de Bach numa fuga a 5 vozes?

Novamente, as coisas começam a se aparentar imensamente mais difíceis do que a resolução de um cubo mágico...

Reitero que, apesar destas questões serem singelas, elas possuem importância. Afinal, onde reside a fronteira entre essas colocações irreais e a realidade efetiva?

Sabemos que há uma percepção viva no ato composicional. E sabemos que há consciência também conceitual sobre a própria criação. Mas como se dá essa conversa?

Não buscando responder a isso de maneira cartesiana, mas desejando refletir sobre o que é a percepção ao compor, o que é a consciência ao compor, o que pode se tornar objetivo e o que é intangível, a inquietação inicial chegou portanto na noção de solfejo, palavra que incorpora as ânsias de anteriormente numa forma mais madura.

Quem iluminou o termo “solfejo” para mim foi Silvio Ferraz, com o qual estudava composição na época (e que me ensina continuamente até hoje). Após conversar com ele sobre algumas temáticas que me inquietavam, ele acertadamente sugeriu que o cerne dos questionamentos era o “solfejo” na composição, e me aconselhou a pesquisar sobre o tema numa Iniciação Científica. Assim a pesquisa teve início e tomou um aspecto mais concreto. Nesta altura as crenças grandiloquentes já haviam caído por terra, mas ainda havia muitas coisas a serem questionadas e organizadas. A Iniciação Científica foi uma experiência cheia de aprendizados, porém, vi que ainda havia muito a ser perscrutado após seu término. E assim tomou forma esta pesquisa de mestrado.

Apesar de óbvio, vale constatar que as percepções de Ligeti e de Bach foram certamente bem diferentes entre si enquanto eles compunham suas obras. Ambas se manifestam em forma de partitura e dialogam com uma tradição de escrita, mas abrem mundos completamente distantes entre si. E esses mundos internos, apesar de não serem totalmente claros, nos mostram muitos de seus vestígios. Para lidar com esses vestígios – pistas de trajetos perceptivos, poéticos, conceituais... – pensar em solfejos pode iluminar aspectos relevantes. Por exemplo: quando vemos uma mesma ferramenta sendo manuseada por pessoas que compuseram com finalidades totalmente distantes, podemos inferir que, apesar do funcionamento da ferramenta ser o mesmo em essência, há muitas diretrizes que mudam. Mas, ao nos depararmos com composições em certas situações analíticas, não é raro pensarmos nelas de um ponto de vista onde as ferramentas compositivas em si sejam o foco, mas as intencionalidades de seu uso não são um objeto de indagação. Assim, muitas

existências perceptivas se tornam eclipsadas pelo monopólio das ferramentas em si. Seria como se o objeto final da composição residisse nos utensílios usados, e não naquilo que direcionou o emprego de certos utensílios ao longo de um processo repleto de atravessamentos.

Acredito, porém, que a ideia de solfejo na composição vai muito além desta situação explicada acima, não sendo apenas algo pertinente à análise e à composição, mas também em muitas outras direções ligadas à atividade musical como um todo...

Ao tentar lidar com o solfejo, vejo o quão difícil é descrevê-lo, estudá-lo. É como se fosse água, que a gente tenta pegar com as mãos, mas escapa. Contudo, por sua liquidez, deixa as mãos molhadas, de modo que resta uma pequena parcela que pode ser vista de perto. Com o passar do tempo, vemos que dá para fazer uma concha com as mãos, para conter maior quantidade de uma vez. Mas, após ter as mãos cheias, é preciso observar com o máximo cuidado tudo que for possível, pois há passagens entre os dedos por onde a água escapa pouco a pouco. E, após entender melhor como funciona, não há como explicar isto sucintamente em forma de texto, não é algo passível de uma rápida descrição: é preciso começar remetendo às mãos molhadas, quase secas. A presente dissertação é uma tentativa disso e, em lugar de querer abraçar o assunto integralmente, apenas busca reconhecer o quão amplo ele é, sem se ousar numa tentativa esgotá-lo.

Para tanto, o texto foi organizado em quatro capítulos. O primeiro trata do vínculo do solfejo com a prática composicional, iniciando na origem histórica do termo e se enveredando gradualmente na questão das modalidades de percepção que lá existem. Nele são tratadas as interpolações entre solfejo e visualidade, espacialidade, corporalidade, noções de tempo e formação de modelos perceptivos. Em suma, o primeiro capítulo contextualiza e aprofunda uma perspectiva de solfejo como algo inerente à ação de compor, levando em conta as características desta atividade, mas também sem negar as maneiras mais tradicionais de pensá-lo. Não é uma tentativa de confrontar a acepção tradicional da palavra, mas, sim, de usá-la para chegarmos num território ao qual ela já pertencia, mas de modo tácito.

O segundo capítulo trata de formas de representação de solfejos, mostrando o elo entre estes, os suportes de criação, a notação e os mecanismos de representação usados. Ou seja, as formas como manifestamos a ação criativa enquanto algo que se transmite aos outros. E disso veremos como certos suportes oferecerem determinados modos de representação e dialogam com certas construções perceptivas.

O terceiro capítulo tratará das análises, pelo viés do solfejo, de três peças de compositores e pesquisadores brasileiros: *Quando se muda a paisagem...* (2008), para

orquestra de câmara, de Rodrigo Lima; *Ijareheni* (2008/2009), para orquestra de câmara com violino e viola solista, de Tatiana Catanzaro; e *Angola* (2015), para flauta, clarinete, sax soprano e fagote, de Paulo Rios Filho. Os três compositores/pesquisadores, além da colaboração composicional, possuem investigações relacionadas em muitos pontos-chave com esta pesquisa de mestrado, portanto, suas presenças estarão também atravessando o texto. Além disso, nos anexos há transcrições de conversas individuais feitas com os três, especialmente para nossa pesquisa, onde eles relatam seus próprios processos de solfejo. Uma gentil contribuição deles carregada de preciosas reflexões.

O quarto capítulo é um registro, pelo viés dos solfejos, de duas trajetórias composicionais, realizados no período da pesquisa. São uma maneira de mostrar o vínculo entre a inquietação geradora desta empreitada e suas formas atuais de existência na minha prática criativa.

A busca deste trabalho, contudo, não é apenas por aquietar questionamentos pessoais, mas também por contribuir para quem igualmente se desassossega com os temas apresentados, e por gerar algumas novas movimentações (benéficas, assim desejo) a quem o assunto interessar. Espero que seja uma leitura útil.

Capítulo 1

Solfejos

Tradicionalmente o solfejo é tido como a ação de entoar a linha melódica (notas e ritmos) de uma partitura sem a ter ouvido previamente, partindo de um repertório perceptivo formado de antemão. Logo, solfejar lida diretamente com a percepção de quem lê. Mas, se para entoar o conteúdo de uma partitura há um mecanismo perceptivo e conceitual especializado, numa ação de compor encontramos algo análogo, pois realizar traços sobre um pentagrama é ter alguma propriedade, em maior ou menor grau, sobre aquilo que soará. Por mais que a composição tenha níveis que extrema subjetividade, há um processamento perceptivo claro, que dialoga em grande parte com experiências internalizadas, sejam elas técnicas, afetivas, corpóreas... Parece-me que há um lugar na composição que esbarra em muitos pontos com o princípio do solfejo. Não superficialmente, mas de forma abrangente.

Gustavo Penha explica, em sua tese de doutorado *Entre escutas e solfejos: afetos e reescritas críticas na composição musical*² (2016), que

Em sua concepção mais tradicional, o conceito de solfejo remete ao processo de decodificação das informações escritas numa partitura. Solfejar é saber ler as notas, ritmos, dinâmicas, articulações, harmonias, definidos por símbolos escritos no sistema tradicional da pauta musical, em vistas de uma subsequente enunciação sonora. É a ação de extrair informações codificadas no sistema de pauta para com elas produzir enunciações sonoras, mediadas por um instrumento ou realizadas por meio de um canto que busca pronunciar afinadamente os nomes das notas. Solfejar é também sinônimo de cantar a solfa, cantar por solfa, cantar sol e fã, solfar, assim como papel pautado é sinônimo de papel solfado³. (Penha, 2016, p. 73)

O fato da partitura também ser chamada de papel solfado, nome oriundo da atividade de solfejar, mostra uma ligação entre solfejo e notação. Afinal, o papel solfado é aquele onde as ideias musicais serão notadas e lidas. Penha continua sua definição, neste ponto lidando com o ângulo da decodificação, ou melhor, da transdução energética, que pode resultar num enunciado sonoro físico ou mesmo imaginário (atual ou virtual):

² Para complementar o presente texto, recomendo fortemente a leitura do segundo capítulo de sua tese.

³ Em nota de rodapé na mesma página o autor sugere conferir os verbetes “solfa”, “solfado”, “solfar”, “solfejar”, “solfejo”, “solfista” em HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 1986, p. 1606-1607.

O solfejo é assim uma máquina produtora de transduções energéticas do tipo que faz com que as informações codificadas num sistema gráfico provoque uma série de movimentos e ajustes psicofisiológicos no corpo daquele que solfeja de modo a prepará-lo à produção e consolidação de uma energia acústica atual ou virtual. (PENHA, 2016, p. 74-75, grifo nosso)

A palavra *solfeggi* surgiu no italiano, derivada das notas sol-fá. Segundo Jean-Paul Holstein no livro *Le Solfège*, na França o termo *solfège* (tradução do termo para o francês) surgiu ao final do século XVIII, sendo usado de início para designar principalmente coleções de exercícios para os cantores (HOLSTEIN, 1987, p. 3). Organizando uma cronologia de suas acepções, ele mostra que, enquanto no final do século XIX esta palavra lidava mais diretamente com a atividade do canto – e, conseqüentemente, com os cantores, ao invés de instrumentistas, regentes ou compositores –, no início do século XX a palavra já carregava um valor de conjunto de princípios elementares da música. Também houve uma significação de exercício vocal que visava desenvolver as noções intervalares dos músicos para a leitura musical, um exercício de leitura e percepção (HOLSTEIN, 1987, p. 3). Já a proposta de seu livro, lançado na segunda metade do século XX, é mais abrangente do que um conjunto de exercícios ou um treinamento de leitura, pois vê o solfejo como uma completude entre teoria, notação e percepção, além de ser tido como base da formação musical como um todo: o livro expõe tanto o arcabouço histórico que originou nossa forma de notação, quanto outras notações vinculadas à estética musical de vanguarda, explicações sobre conceitos básicos do nosso sistema e demonstração de complexas construções musicais. Basicamente, é uma varredura sobre os arcabouços histórico e estético do qual nossas formas de pensar e notar são decorrentes⁴.

Um livro que encontrei por acaso na Biblioteca da ECA/USP, chamado *Cours de Solfège* (Anônimo, 1925), explica que o solfejo é constituído pelo estudo dos signos usados para notar a música: notas, claves, intervalos, tonalidade, compassos [grifo dele/a] (Anônimo, 1925, p. 5-6). A obra expõe toda uma herança teórica ligada à forma de notação e execução da tradição ocidental europeia: o pentagrama (as notas musicais, os acidentes, os ritmos) os funcionamentos da tonalidade (relações harmônicas, modulações, ordens de sustenidos e bemóis, etc), dinâmicas, acentuação, expressão, explicações sobre como funciona um metrônomo, etc. É mais uma grande exposição do fazer musical, sua teoria e percepção, do

4 Atualmente a significação de *solfège* é, em muitos contextos na França, análoga ao termo “formação musical”, conforme descobri ao conversar com Makis Solomos, musicólogo e professor da Université Paris 8, que me acolheu e supervisionou durante quatro meses de pesquisa (Bolsa BEPE – FAPESP) relacionada à presente dissertação.

que algo vinculado unicamente à emissão vocal de uma melodia codificada – há sim o escopo da emissão vocal, mas ele não é soberano. Tanto é que, ao final da parte expositiva e dos exercícios práticos perceptivos, o/a autor/a observa que foram reunidos todos os agrupamentos de elementos que constituem o solfejo (Anônimo, 1925, p. 164). Ou seja, o solfejo é formado por uma globalidade de elementos perceptivos, teóricos, subjetivos e técnicos, não sendo univocamente a emissão de um código, mas sim sua compreensão ampla.

Delimitar o campo do solfejo não é tarefa simples, pois seu significado sofreu mudanças desde a primeira aparição⁵. Sabemos que ele tem relação com o canto em sua origem – a na atualidade esta proximidade ainda permanece –, mas encontramos indícios de algo além da capacidade de traduzir com a voz alturas e fonemas de uma partitura. Nas orelhas do livro *Leitura Cantada à Primeira Vista* (BENWARD; CARR, 2011) Yara Caznok usa, por exemplo, a noção de evento sonoro:

Solfejar, no sentido musical do termo, significa compreender e realizar, além das alturas, dos ritmos, das harmonias e das texturas implicados, a direção, o sentido e a coerência de uma melodia ou evento sonoro [...].” (orelhas do livro *Leitura Cantada à Primeira Vista*, 2011, grifo nosso)

No inglês o solfejo é traduzido comumente como *sight singing*, expressão que pode também ser tida em português como “leitura cantada à primeira vista”⁶. É significativo observarmos que no prefácio da tradução deste volume sugere-se que o livro *Sight Singing Complete* seja estudado paralelamente ao livro *Ear Training: a Technique for Listening*. Nisto evidencia-se a correspondência entre a leitura cantada à primeira vista e o aprimoramento do ferramental perceptivo de quem for ler. E, mais adiante no mesmo livro há uma colocação interessante, na qual a palavra solfejo não aparece, mas é subentendida:

“Ouvir com os olhos” tem sido o propósito do livro *Sight Singing Complete* [...]. Com o intuito de atingir esse objetivo, foi planejada uma sequência de eventos. Ao interagirem com esse processo, os alunos terão sua habilidade auditiva desenvolvida, até que se sintam capazes de promover uma reversão do processo composicional que se dá do som ao símbolo – ou seja, partirão

5 Outros cenários da história mostram a palavra “solfejo” numa acepção totalmente díspar. O livro *Solfège du Contre-Bassiste* (VERRIMST, 1885), a título de ilustração, apresenta estudos para contrabaixo em todas as tonalidades e com várias fórmulas de compassos ligadas à tradição tonal, e há um segundo contrabaixo opcional em todos os exercícios. Apesar de carregar no título a palavra solfejo, não é oferecida a ação de decodificar a partitura vocalmente e não é dada uma definição para o termo. É, enfim, uma coletânea de estudos visando o aprimoramento técnico e a prática de leitura em todas as regiões tonais. O uso do segundo contrabaixo oferece noções de interpretação em conjunto e prática de contraponto, além de assim também lidar com questões de harmonia, mas nenhuma explicação teórica ou colocação sobre percepção entra em jogo.

6 Cf. o Prefácio da tradução de Benward; Carr (2011) feita por Adriana Lopes da Cunha Moreira.

do símbolo para chegar ao som. Assim como há artistas visuais que se referem a “olhos que pensam” (Klee), dramaturgos e poetas, a “olhos da mente” (Shakespeare) e psicólogos, a “olhos da alma”, os músicos trabalharão com o propósito de desenvolver “olhos que ouvem”. Apenas quando forem capazes de traduzir em sons os símbolos musicais presentes no nível concreto da notação musical é que os alunos poderão compreender as ideias musicais abstratas transmitidas pelas composições. A tarefa de se observar cuidadosamente uma partitura, podendo ouvi-la a partir da leitura, constitui o resultado mais significativo deste livro.

A ideia de reprodução mental de uma obra de arte não é exclusiva da música. Por exemplo, um estudioso de drama elisabetano incita um leitor de uma peça de Shakespeare a “recitar a peça em sua mente, considerando o conhecimento de detalhes do texto inerente a um ator, que ouve e vê cada momento da peça”. O estudante de música tem exatamente o mesmo objetivo: ser capaz de reproduzir mentalmente o conteúdo de uma partitura, ouvindo e vendo cada momento musical – considerando o detalhamento da compreensão musical de um regente, intérprete ou compositor. (CARR; BENWARD, 2011, p. 16-17, grifo nosso)

No prefácio do livro *Music for sight singing* (BENJAMIN; HORVIT; NELSON, 2005) também há recomendação ao uso paralelo de outro material, *Music for ear training, CD ROM and Workbook*. Outra vez encontramos dois materiais complementares, um de leitura cantada (decodificação) e outro de ditados (codificação de enunciados; treinamento perceptivo)⁷. E encontramos uma sugestão aos alunos seguida de uma constatação interessante: “tente o ‘canto em silêncio’, no qual você rege um exercício inteiro e canta internamente; em seguida, confira cantando alto. Este é um ótimo exercício para aprimorar o seu ‘ouvido interno’” (BENJAMIN; HORVIT; NELSON, 2005, p. ix do Prefácio, grifo nosso). Esse “ouvido interno” aqui é apresentado como resultado do “canto em silêncio”. O vínculo com o canto continua em vigor, mas agora ele é um canto imaginário. Disso se torna mais palpável ampliarmos esse “canto imaginário” para imagens mentais mais amplas.

Por sua vez, o autor Jose Luis Temes observa, no primeiro dos cinco volumes de seu *Tratado de solfejo contemporaneo* (1984a), que não há coincidência absoluta entre os tratadistas sobre o uma definição unívoca de solfejo (1984a, p. Ia 23). O autor confessa que busca não entrar nos méritos das definições aprofundadas, mas oferecer aos leitores um aprendizado linear que una teoria e prática (TEMES, 1984a, p. Ia 23, grifo do autor). No início do primeiro livro deste tratado, ele também nota que um dos principais desafios da confecção de seu trabalho é o fato de que “no solfejo [...] todos os conceitos, sistemas e recursos envolvidos estão intimamente relacionados entre si [...]” (TEMES, 1984a, p. Ia 6). Os livros são divididos em partes voltadas à teoria e fundamentos da escrita musical e seus

⁷ Poderíamos tomar a liberdade de adicionar a atividade criativa a essa configuração, lidando com a composição e sua escrita (codificação de enunciados criados e sua elaboração).

funcionamentos (tais como contraponto e harmonia) e partes práticas com exercícios de leitura e entonação a partir da voz. Os volumes são comumente divididos em três partes, “a”, “b” e “c”, que são respectivamente voltadas para: a) teoria, comentários e contextualizações; b) leituras com foco nas questões métricas (onde é indicado que os alunos não devem cantar as alturas, mas apenas dizer os nomes das notas e seguir as proporções rítmicas); c) leitura cantada (onde divisões rítmicas e alturas se unem).

Temes atribui a Robert Schumann a ideia de “ouvir música com os olhos” (1984a, p. 1c 6), noção vista acima no material de *Sight Singing Complete*: a capacidade de ouvir mentalmente uma partitura sem auxílio instrumental (TEMES, 1984a, p. 1c 6), uma etapa mais “avançada” do solfejo. Mas o processo até tal ponto muitas vezes necessita de um instrumento para auxiliar o aprendizado e a compreensão⁸.

Na seção de exercícios da parte 1c, quando entra a questão do solfejo a duas vozes, o autor explica que tal atividade é de grande importância tanto pelo treinamento de cantar algo diferente da outra pessoa quanto pelo contato com a interpretação musical em grupo (TEMES, 1984a, p. 1c 37). Visto a sugestão de todos os alunos passarem por todas as linhas, em vez de ficarem numa só voz fixa, também podemos inferir aqui uma busca por compreensão do material além do âmbito individual, uma compreensão global do enunciado musical que tange também uma imagem musical mais ampla do que uma monodia.

Os livros V (a,b, e c) lidam mais diretamente com a chamada “música contemporânea”. O livro Va (TEMES, 1984c), por exemplo, trata das últimas complexidades do sistema solfístico tradicional, exibindo grafias diferentes e suas possíveis soluções de escrita (procurando proporcionar maior exequibilidade⁹). Nas p. 192-225 deste livro são estudadas formas de notação diferentes – consequências de solfejos diferentes, apesar do termo não possuir essa abrangência no texto¹⁰. É interessante como isso tange indiretamente a ideia de representação notacional como manifestação de um solfejo.

Há uma varredura de várias áreas no livro Va: contextualização histórica da segunda metade do século XX; novidades métricas e rítmicas; novos recursos instrumentais e suas grafias; sistemas de escritura singulares; fundamentos de acústica musical; considerações

8 Neste ponto já devo dizer que não é como se a imagem mental fosse sempre equivalente ao resultado acústico concreto em sua completude. Trataremos disso ao longo do texto.

9 Cf., a título de ilustração, as p. 200-201 do Livro Va (TEMES, 1984, Va), onde são mostrados um exemplo de grafia eficaz e um de grafia ineficaz.

10 Há uma passagem (TEMES, 1984, p. 335) em que o autor comenta que certos termos, tais quais Construtivismo ou Minimalismo, não lidam propriamente com conceitos solfísticos ou de teoria musical, mas sim com questões de estética. No nosso trabalho, porém, não separamos solfejo de estética e teoria, tal como o autor coloca (pois ele trata do solfejo na decodificação, vinculado à concepção tradicional, apesar de sua aplicação na música contemporânea). Pelo contrário, veríamos o Minimalismo, por exemplo, como produto de certos tipos de solfejos.

sobre os sons gravados e suas possibilidades; exposição sobre músicas concreta, eletrônica e, posteriormente, eletroacústica; processos de gravação; etc. Dentre os assuntos tratados encontramos até dados sobre a velocidade de propagação do som em diferentes temperaturas¹¹ (TEMES, 1984, Va, p. 249). É muito curioso haver esse tipo de estudo num tratado sobre solfejo, mesmo que ele seja apresentado como algo externo à atividade de solfejar.

Dentre os propósitos vistos que o solfejo possui, há aquele que se direciona à leitura cantada à primeira vista, mas há também a noção de ser aquilo que possibilita que os “olhos ouçam” através de uma imaginação perceptiva – o que amplia sua significação. Sabemos que o solfejo lida com a enunciação do som (seja ele vocal, instrumental, concreto ou mental), com a notação (pois a decodificação da notação é requisito para que haja alguma enunciação daquilo que foi notado) e com a percepção (essencial à consciência sobre a notação e a enunciação). Mas geralmente o solfejo é evocado diretamente apenas no campo da decodificação, onde será solfejado algo que já está escrito numa partitura. Nossa busca, porém, é por pensar o solfejo como algo fundamental também à composição. Afinal, se um papel solfado repleto de informações deve ser solfejado, seu preenchimento aconteceu através de um mecanismo que, apesar de suas particularidades, é análogo a esta possibilidade. Por mais que haja uma diferença de território entre decodificação e codificação¹², a imaginação sonora e sua realização efetiva caminham de mãos dadas em muitos aspectos. A proposta desta pesquisa é compreender em parte como isso se dá.

Nossa investigação se dará sobre as diferentes formas de percepção dentro de um processo criativo, em diálogo entre si e com as ferramentas que possibilitam sua materialização, as estruturas que se formam e as notações que as representam. Lidaremos em grande parte com a música ocidental escrita sobre partitura, principalmente observando procedimentos composicionais que surgiram a partir do século XX (até a atualidade), mas também tangeremos pontos da música eletroacústica e outras formas de escrita além do pentagrama. Não tenho a intenção de estabelecer regras e sistematizações estanques, ou delimitar um território específico e imutável para o solfejo. Ao contrário, a busca aqui é de reconhecer que, apesar de multiforme, o solfejo é sempre presente numa criação musical, tendo suma importância propriamente por causa dessa sua infinitude de feições.

11 Aos curiosos: a 50°C a velocidade do som é de 362m/s; já a -20°C, sua velocidade de propagação é de 318m/s.

12 De maneira simplista, poderíamos dizer que a interpretação acontece no sentido da notação para a materialidade, enquanto a composição acontece no sentido da imagem mental para a notação, apesar de sabermos que tudo isso é muito mais complexo, de modo que uma visão dualista jamais daria conta de descrever esse processo. Sobre problematizações dessa dualidade notação-interpretação, cf. Zampronha (2000, passim).

Buscando entender as mudanças que o mundo musical sofreu ao longo de cada período histórico, e principalmente do século XX à atualidade, é compreensível que haja uma miríade de solfejos. Duas Guerras Mundiais, desenvolvimento de novas tecnologias, internet, mudanças culturais, sociais e econômicas, etc., não poderiam acontecer sem que a música também refletisse mudanças em si própria. Assim, pensarmos em solfejos é também uma maneira de criarmos consciência sobre os mecanismos que estão envolvidos nessas diferentes músicas, de organizarmos algumas hierarquias conceituais, estéticas e perceptivas que mudaram (e continuam mudando) e as estruturas que se formaram (e continuam se formando) a partir disso.

Quando Tatiana Catanzaro comenta sobre a quebra com a tradição musical tonal decorrente do século XX e suas consequências, é precisamente por este viés que o tema do solfejo aparece:

[...] a reviravolta na concepção e na percepção musicais fez com que se questionasse a teoria musical tradicional, relegando-a ao desuso. O mesmo foi válido para as teorias perceptivas de solfejo. (CATANZARO, 2005, p. 4, grifo nosso).

Um solfejo não é algo integralmente objetivo e compreensível, porque tem camadas de inconsciente, de vísceras e de abstração. Mas isto não nos impede de perscrutá-lo e tirarmos conclusões relevantes. E, igualmente, isto não nos impede de analisarmos suas pistas, marcas em forma de partituras, rascunhos, falas, ideias poéticas...

1.1 O que é um solfejo na composição?

É difícil refletirmos sobre o que acontece entre imaginação e percepção num processo criativo. Nos primeiros momentos já surgem diversas perguntas: como se torna tangível um lugar inicialmente apenas imaginário? Como dar forma a algo que, mesmo vislumbrado pela imaginação, é diáfano ou amorfo? Como encarar a possibilidade de, ao longo de um processo de criação, o objeto inicialmente imaginado mudar de forma, se tornar diferente daquele almejado no princípio, parecendo até tomar vida própria? Ou, como agir quando não há um objeto claro, mas um conceito abstrato? E ainda, como criar estratégias para escapar das práticas comuns já incorporadas inconscientemente em nós através das tantas tradições?

De um lado, há estímulos subjetivos e de difícil tatilidade, enquanto do outro, há questões mais objetivas e tangíveis, que podem ser analisadas e expostas concretamente.

Há diferentes momentos dentro da ação composicional, que sabemos serem de grande amplitude¹³ e passíveis de muitas variáveis. Do preâmbulo de uma composição até a escuta de uma interpretação da obra “terminada”¹⁴, temos diferentes corpos em interação, tais como a notação, o(s)/a(s) intérprete(s), a bagagem de quem ouve e o contexto da difusão.

Façamos algumas considerações sobre a notação: muitas vezes ela exhibirá informações claras (ou deixará pistas) sobre o que se encontra num lugar de relevância em seu discurso e, portanto, dentro da percepção e da intenção de quem compôs. Partindo disso, podemos inferir que algumas coisas estarão em primeiro plano num solfejo, ao passo que outras não: não seria humanamente praticável levar simultaneamente e em mesmo grau de intensidade todos os fatores envolvidos possíveis.

Um solfejo pode ser atravessado por diversas dimensões (afetos, conceitos, sensações, lembranças, impulsos, vísceras, inconsciente, etc.). Quando Ferraz, partindo de Deleuze e Guattari no ramo da filosofia, expõe a ideia de rizoma¹⁵ como “um tecido horizontal que se alonga e se ramifica, que se prolifera sem se estruturar binariamente, em que séries disparatadas se entrecruzam” (1998, p. 102), encontramos em certa medida, mas não integralmente, uma correspondência com o solfejo: ele pode cruzar diferentes domínios entre si, onde “uma sensação passa de um domínio a outro; uma sensação auditiva desborda seus limites e se lança sobre outros domínios – tátil, visual, conceitual [...]” (FERRAZ, 1998, p. 110). Resumidamente, o rizoma é um sistema de agenciamento com conexões múltiplas, heterogêneas, multilineares, preenchido também por rupturas cf. Ferraz (1998, p. 108), o qual

13 O compositor e pesquisador Paulo Rios Filho discorre sobre isso: “[...] a reciprocidade entre compositor e obra, além de ser múltipla “em si mesma,” envolve necessariamente também a participação de outros corpos. Como falar de reciprocidade em composição sem assumir o nível dos fluxos entre compositor e ouvinte—poiesis/estesis? Entre compositor e intérprete—concepção/performance? Entre a obra e o ouvinte—codificação/descodificação? Ou a obra e o músico...? O músico e o ouvinte? Composição parece envolver tudo isso a uma só vez, toda essa zona difusa de relação entre corpos que já são, eles próprios, co-formados ao longo de um complexo de relações “internas.” (RIOS FILHO, 2015, p. 18)

14 Vale questionarmos a premissa de “processo em direção a obra terminada”. Sobre tal, Rios Filho expõe: “Trata-se de enxergar o processo criativo em si e não voltado a um ponto de chegada, aquele da partitura ou da forma “final.” E isso simplesmente porque não existe algo como a “partitura” ou a “forma final”—partitura e forma seguem sempre se refazendo, ao longo de uma série de revisões, ao longo de uma série de performances, análises, audições. A obra não é uma forma, objeto auto-contido; não é uma partitura, não é um produto ou o resultado do processo criativo que se desenrolou atrás, na história de formação do seu corpo. Nem o processo criativo, por outro lado, é um percurso administrado pelo sujeito criador, que imprime suas escolhas de forma cumulativa até a chegada da “forma final,” do “produto,” a “obra,” a linha do horizonte de vida da criação em movimento, a morte do processo criativo.” (RIOS FILHO, 2015, p. 24)

15 Não será nosso foco entrar nos meandros intrincados (ao menos para mim, neste ponto de meus estudos) da filosofia, mas usaremos aqui o conteúdo que o rizoma oferece para nos aproximarmos do solfejo.

pode acontecer de várias formas (para explicações mais detalhadas do conceito, cf. FERRAZ, 1998, p. 107-111).

Porém, uma das características do rizoma é a de não haver qualquer tipo de hegemonia estrutural. Ferraz explica que a isso Deleuze e Guattari chamam de poética da irreduzibilidade: o rizoma pode ter em si estruturas arborescentes e pivotantes¹⁶, remetendo ou não a uma origem, a um ponto principal, mas elas não são hegemônicas, e pode haver várias juntas, sendo assim irreduzíveis a uma origem única (FERRAZ, 1998, p. 107-108). No solfejo, por sua vez, os fatores envolvidos mais importantes criam certos eixos mais salientes (mesmo que mutáveis), e dentro destes eixos é que podem coexistir dimensões inicialmente distantes. Uma composição, a depender de seu processo de confecção, teria a potência de ser rizomática, sendo formada por vários solfejos que se sobrepõem e se justapõem entre si – tal como demonstrado por Ferraz em peças de Brian Ferneyhough (FERRAZ, 1998 p. 211-244) –, porém, os solfejos individualmente não seriam obrigatoriamente rizomáticos, mas partes do que poderia criar um rizoma, regularidades que somadas criam complexas irregularidades – estruturas com hegemonias observáveis que, sobrepostas e/ou justapostas, resultam numa profusão de camadas e dimensões. Vale lembrar que não é todo modelo composicional que busca ser rizomático: a música tradicional, por exemplo, tem uma estrutura essencialmente arborescente, remetendo a elementos geradores preponderantes, como um material temático/motívico ou uma tonalidade (FERRAZ, 1998. p. 107).

Penha sintetiza as questões da simultaneidade de domínios e da formação de eixos, descrevendo o solfejo como um *foco*:

O solfejo é como um foco; um foco enunciativo que reúne afetos e perceptos produzidos por máquinas de diferentes naturezas e não necessariamente discursivas: máquinas musicais, estéticas, biológicas, tecnológicas, teóricas, linguísticas, gestuais, axiológicas, sociais, religiosas, políticas, econômicas, libidinais, etc. O solfejo é assim o que reúne efeitos maquinicos heterogêneos e os põe em interação por meio da lógica de uma máquina artística que dá consistência ao foco, uma máquina-arte que efetua uma produção mutante da subjetividade ao extrair e talhar perceptos e afetos também mutantes, que transformam e renovam continuamente nossa capacidade de sentir, perceber e ser afetado. (PENHA, 2016, p. 92)

16 Sobre os sistemas “arborescente” e “pivotante”, Ferraz explica, também partindo de Deleuze e Guattari: “Na árvore todo ramo tem dois graus de relação, um com o seu estágio anterior, inferior, e outro com as bifurcações posteriores, superiores. Esta é a estrutura da árvore evolutiva, que tem a evolução como projeção de um estágio anterior; a estrutura da música tonal, na qual cada acorde se relaciona com seu antecedente e com seu consequente, são um exemplo desse sistema. [...] Assim como a árvore, as raízes pivotantes também compõem estruturas que se reduzem ao ponto de origem. Um sistema pivotante é aquele em que a partir de um ponto, ou de um eixo, estendem-se diversas radicelas.” (Ibid., p. 107)

Sobre a ideia de “foco” Penha também explica que numa escuta nunca apreendemos a totalidade das qualidades implicadas naquilo que escutamos, pois escutar é, sobretudo, constituir um ponto de vista que seleciona algumas informações ou linhas expressivas em detrimento doutras, o que também acontece com nossos outros sentidos. Há sempre uma percepção parcial do outro corpo percebido (ou objeto, meio, coisa) que possui em si uma completude perceptiva própria, então uma percepção de fato é sempre a coisa menos aquilo que não nos interessa ou não conseguimos apreender (PENHA, 2016, p. 87).

Sobre as atividades de decodificação, análise e estudo por parte de uma interpretação, sabemos que há inúmeras convenções e questões advindas de um arcabouço construído ao longo de séculos de certos cânones. Além disso, tanto a decodificação quanto a execução em si já serão permeadas pela própria individualidade de quem a exerce, isto tendo diferentes proporções a depender do contexto¹⁷. Stravinsky, em sua *Poética musical em seis lições* (1982, p. 121-122), defende que há uma música potencial (notação musical) e uma música que ocorre empiricamente (execução musical). “A entidade musical portanto tem a notável singularidade de encarnar dois aspectos, de existir sucessiva e distintamente em duas formas separadas entre si pelo hiato do silêncio” (STRAVINSKY, 1982, p. 121), as quais determinam que haja os papéis de “criador/a” e “intérprete”. E há espaços vazios entre ambas: mesmo que uma peça seja escrita com o máximo de precisão e minuciosidade, há elementos que não possuem definição, pois mesmo a dialética verbal seria ineficiente para definir a dialética musical em sua totalidade (STRAVINSKY, 1982, p. 123).

Sabemos que esses papéis de criador e intérprete possuem suas relativizações a depender do contexto. Mas é o apontamento desse “hiato do silêncio” o que mais nos interessa. Argumentando que nossa escuta se vincula com a língua articulada, a qual é veículo para imagens e conceitos, o autor defende que um ator lê um roteiro dramático com muito mais “propriedade” quanto ao resultado final da obra do que um músico lê uma grade

17 Usemos como exemplo a proposta de *Aus den sieben Tagen* de Karlheinz Stockhausen: são 15 composições textuais carregadas de propostas reflexivas que, por um lado, abrem muitas possibilidades de interpretação enquanto, por outro lado, possuem indicações de extremo rigor. A última peça, intitulada *Goldstaub*, indica que a pessoa deve ficar 4 dias em completo retiro silencioso, sem comer e se movendo pouco, dormindo apenas o tanto necessário e pensando o mínimo possível. Após os quatro dias, à noite, é indicado que a pessoa toque sons únicos, sem pensar no que está sendo tocado; então ela deve fechar os olhos e apenas ouvir.

orquestral. Stravinsky defende que a língua musical, neste sentido, é estritamente limitada à sua notação (1982. p. 121-122).

Quanto aos cânones, há tradições técnicas e estéticas coletivas que preenchem esse hiato do silêncio, como a maneira de tocar, o “gingado”, as nuances de intenção, as liberdades e os axiomas, etc. Stanley Boorman atesta que, dentro da música tradicional, a notação não é a música em si: comumente a versão notada não é mais do que uma fonte de conselhos, informações e instruções para que a música seja recriada e que, cingida pelas tradições de execução, muitas vezes pode apenas conter o mínimo de informações (2001 p. 405-406). Em peças já conhecidas do repertório há características de execução que não constam escritas, mas que já são subentendidas por serem comuns às suas épocas, como portamentos, *staccatos*, mudanças de ritmo e de acentuação, etc. (2001, p. 408)

Mas realmente a notação possui papel imprescindível na música ocidental herdada da tradição europeia registrada em papel solfado, pois é o que viabiliza a comunicação mediante suas tradições e convenções. Contudo, enquanto num extremo encontramos a notação como meio de criação e transmissão, no outro extremo encontramos, conforme Boorman explica (2001, p. 15), a transmissão oral, onde os feitos singulares da memória entram em jogo. Tal sistema tem a característica da transformação constante (mesmo que de forma gradual e extensa temporalmente), o que difere da noção de uma obra absolutamente “terminada” que encontramos na música sobre partitura¹⁸. Delalande observa que na tradição oral, a qual não tem um suporte de registro externo ao corpo como a partitura ou a gravação sonora, conservação e transmissão se confundem: “o repertório se conserva ao se transmitir” (2001, p. 47). As estratégias deste meio de registro e transmissão podem ser, por exemplo, a divisão o trabalho de memorização entre um grupo ou o aproveitamento de sensações cinestésicas, como o uso de ritmos corporais, para auxiliar a memorização (DELALANDE, 2001, p. 47-48). Como consequência, o contexto do fazer musical é estruturado de modo correlativo; a noção de autoria, por exemplo, difere-se, podendo ser tida de três formas: 1) há um/a compositor/a conhecido/a, e a esta pessoa é atribuída a autoria de uma música; 2) há, provavelmente, um/a compositor/a, mas essa pessoa não é conhecida, sendo então tida como

18 Contudo, Boorman (Ibid., p. 414-417) observa que, mesmo com a notação sendo o principal meio de registro de composições musicais, ao longo da história é comum encontrarmos versões diferentes entre si de uma mesma obra: copistas cometiam erros, havia mudanças feitas pelo editorial, havia versões “simplificadas” para maior facilidade de execução, dentre outros fatores. Também é relevante notarmos que ocorre uma intersecção entre transmissões oral (prática) e escrita (notação), que juntas formam um arcabouço comum à atividade musical. Disso, é possível também problematizar a ideia de obra “terminada” mesmo dentro da tradição escrita.

“anônimo”; 3) não há uma autoria específica, e então a música é tratada como tradicional (DELALANDE, 2001. p. 48).

Lembremos que nosso objeto de pesquisa tem uma notação, escapando à prática oral. Também não nos focaremos tanto na prática eletroacústica, apesar de estudá-la em certos pontos. A música eletroacústica é de enorme importância no que diz respeito ao solfejo, pois, além de exibir solfejos novos, mostra terrenos que se interseccionam com a música escrita, como veremos adiante com as ideias de tecnomorfismo (CATANZARO, 2018) e solfejo de modelos (MALT, 2015b), além de uma sistematização de modelos perceptivos (GARCIA, 1998); estes últimos, apesar de terem sido concebidos tendo em vista a música eletroacústica, se mantêm válidos na música instrumental/vocal, tornando relativa a divisão entre as formas de atividade musical.

O fato de haver um suporte onde são registradas ideias, que serão decodificadas por outros, abre possibilidades várias no que tange “fidelidade e coerência de execução” – inclusive poderíamos nos perguntar: o que seriam de fato fidelidade e coerência, e quais seus limites? A resposta vai depender da conjuntura e, conseqüentemente, do solfejo.

No caso das artes plásticas a criação comumente não precisa – levando em conta sua realização comum estabelecida ao longo da história ocidental europeia – de um intermediário entre o suporte de registro e a recepção da obra, a “interpretação” ocorre já por parte dos receptores. Já o que acontece na música por parte do ouvinte é, fazendo um paralelo com isto, como uma “interpretação da interpretação”. Comumente há uma “apresentação” onde, além das variantes interpretativas dos executantes, a forma de escuta e a intenção de quem ouve é determinante também para a criação de sua concepção da obra. Isto relaciona-se à ideia de objeto e observador apresentada por Silvio Ferraz: tratando das ideias de “repetição” e “diferenciação” na relação entre objeto e observador, ele explica que aquele gera algo sobre este, que é marcado pela ação do objeto; mas também há um movimento do observador em direção ao objeto, pois quando o observador traduz o objeto em signo, é uma ação que parte de si próprio (cf. Ferraz, 1998, p. 145-146).

Não é difícil pensarmos que o observador repete o objeto quando o contempla, repetições essas que são as marcas do impacto do objeto no observador. A grosso modo essas marcas são repetições do objeto no observador, constituindo diferentes graus de repetição: a “pura” ressonância do objeto no observador (como no caso de uma membrana que simplesmente vibra ao impacto do vento, ou de uma onda sonora) e a repetição mediada por signos diretos e indiretos que reapresentam o objeto para e no pensamento deste observador.

Se existe este movimento do objeto sobre o observador, podemos também pensar no contrário, o movimento do observador sobre o objeto ao traduzi-lo, por exemplo, em signos. Com isso, pode-se dizer que o objeto da percepção tanto provém do objeto quanto do sujeito. (Ferraz, 1998, p. 146)

Podemos somar aqui a questão da intenção na escuta, tal qual explica Tatiana Catanzaro (2005), partindo das classificações das formas de escuta de Pierre Schaeffer no seu *Tratado dos objetos musicais* [*Traité des objets musicaux*] (1966). A intenção reside tanto na escuta quanto na criação de algo; ela é um dos fatores que influenciam o solfejo e que contribuem na formação do que Gustavo Penha chamara de foco anteriormente:

[...] as qualificações dadas variam, assim como a escuta geral, “em função de cada experiência anterior e de cada curiosidade” (Schaeffer, 1966, p. 126), isto é, “cada escuta prática”, para o compositor, “corresponde a um circuito de comunicação especializado relativamente independente” (Schaeffer, 1966, p. 126). A partir disso, é relativamente natural chegar ao pensamento de que cada tipo de escuta diferente, ou seja, cada tipo de intenção diferente, leva também a um tipo de solfejo diferente. (CATANZARO, 2005, p. 4)

Isto se aplica a todas as pessoas envolvidas neste fazer música. Em suma, há várias interações nos diferentes momentos deste processo todo, desde as formas de discurso de quem compõe às escolhas pessoais dos intérpretes e à intenção de escuta dos ouvintes.

Definiremos o solfejo – por enquanto de maneira ainda rudimentar, a tomar corpo ao longo da leitura –, dentro do terreno da criação musical, como “a atividade (e o esforço) de dar materialidade a uma imagem (ou um conjunto de imagens), através da manipulação intencional de determinadas ferramentas em interação com a percepção de quem cria”. Entenda-se “imagem”, neste caso, não de modo literal: pode haver tanto uma imagem visual de fato quanto um conceito abstrato, uma melodia, uma harmonia, um afeto, uma sensação, etc.

[...] a composição não é só uma arrumação de ‘sons’, mas de ‘imagens’ também. Vou precisar explicar essas aspas!
Que imagens seriam essas? De que maneira elas se separam dos sons? Quem foi o responsável por essa separação? Desde quando a palavra imagem se atém aos dados visíveis? Fala-se de imagem & som como se os sons não fossem capazes de produzir, eles também, imagens... Ou melhor: é como se os sons não fossem imagens, ou como se as ‘imagens’ (visuais) não soassem.

Não poderia excluir as imagens táteis, olfativas, etc... [grifo nosso]
(CAESAR, 2009, p. 4)

Rodolfo Caesar acrescenta que o estatuto “imagético” conferido à visualidade é um tanto excludente, pois a música oferece muitas possibilidades e dimensões imagéticas também:

Na minha proposta o som já é imagem mesmo quando os únicos suportes disponíveis são o ar e o cérebro, e quando sua transmissão é da boca à orelha, ou das coisas soantes para a orelha. De mesmo jeito que a imagem mental visual é uma imagem mental, a imagem sonora também é, e não se confunde com uma ‘visualização’, ou sinestesia visual através do sentido da audição. Assim como ver, escutar é sempre formar imagens. (CAESAR, 2013, p. 5)

Para aprofundarmos a definição de solfejo, trataremos agora do tempo – algo a ser melhor explorado na seção 1.3.2. Uma ação musical somente é percebida com a presença do tempo. Este, por sua vez, diferentemente do que se observa num relógio, é multifacetado: o relógio exhibe uma direção única e metrificada do que chamamos tempo, mas há mais do que isso, por exemplo, na atuação da memória, na (im)previsibilidade, nas maneiras variadas de viver o próprio tempo, nas percepções de tempo liso e tempo estriado, etc. (cf. BONAFÉ, 2016, Caderno 5¹⁹ p. 37-56). De qualquer forma, a materialização de uma ideia musical acontece empiricamente quando tal ideia existe no tempo. Ou seja, podemos considerar de que solfejar é, em muitos casos (mas não todos), lidar com uma ideia musical no tempo²⁰ (tema abordado em orientação presencial com Silvio Ferraz em 5 fev. 2019).

É possível e comum fque haja ferramentas composicionais que funcionem “fora-do-tempo”²¹, mas elas também lidam com o momento da ação efetiva em algum nível. A título de ilustração: uma série de ritmos ou de notas é apenas um conjunto numérico que por si só

19 A tese de doutorado de Valéria Bonafé, intitulada *A casa e a represa, a sorte e o corte ou: a composição musical enquanto imaginação de formas, sonoridades, tempos [e espaços]*, é composta por cinco Cadernos acompanhados por diversas mídias (gravações variadas em áudio e vídeo, peças suas e de outros compositores, uma caderneta de anotações) referentes a suas reflexões, referências e processos composicionais.

20 Digo que isto se aplica em muitos casos, mas não todos, porque pode haver solfejos fora do tempo ou com lógicas temporais diferidas do tempo da escuta.

21 Abordaremos mais à frente algumas diferentes concepções do tempo. Quanto ao termo “fora-do-tempo”, por enquanto pode ser tido como um tratamento dos materiais composicionais onde o tempo não está posto em jogo, tal qual a criação de uma série que pode vir a tomar diversas formas a depender de sua futura manipulação.

não precisa de tempo, mas as formas como tal série é manipulada podem criar eventos que serão manifestados “no tempo”²².

Podemos somar a colocação de Gustavo Penha, na qual trata das hierarquias (aqui relacionadas ao termo “filtros”) do solfejo e da sua percepção em “tempo real”, o que não exclui suas outras facetas temporais:

O solfejo, na escuta, é [...] a operação que estabelece filtros perceptivos que respondem a diferentes motivações das mais variadas especializações e áreas do saber. Um filtro, enquanto solfejo, se forma a partir de uma série de hábitos contraídos e opera como selecionador e captador de linhas expressivas numa percepção em “tempo real”. (PENHA, 2016, p. 86)

Sabemos que sobre a partitura incidem marcas que nos permitem entender em parte o trajeto perceptivo de quem as preencheu. Apesar disso, um decurso criativo está muito além da partitura em si, de modo que jamais entenderemos completamente o que se estuda. Aliás, nem quem a preencheu teria ciência de tudo que aconteceu lá.

Nossa escuta é formada por mais de uma dimensão. Podemos tratar do intercâmbio entre nossos sentidos com diversos autores, que podem usar nomenclaturas distintas para o mesmo princípio, de que a percepção é uma globalidade onde os sentidos se penetram e se comunicam entre si numa troca constante. São exemplos disso: a intermodalidade da escuta (FICAGNA, 2014, p. 8-12), a percepção transmodal (SMALLEY, 2007, p. 39-40), as colocações de Salvatore Sciarrino (GIACCO, 2001), Silvio Ferraz (1998, 2005, entre outros) e Rodolfo Caesar (2009, 2012, entre outros). E além dos cruzamentos entre os sentidos, há camadas mais simbólicas. Vemos isto no rizoma (conforme exposto acima a partir de Ferraz, Deleuze e Guattari), que pode ocorrer multifariamente, a escuta sendo uma destas possibilidades. E também encontramos exemplos claros de configurações sociais, jurídicas, econômicas, em suma, simbólicas, que adentram o fazer musical.

²² Para aprofundamentos nessas noções temporais, sugiro a leitura de Bonafé (2016, p. 21-22, 45-47) e Ferraz (2012).

Silvio Ferraz contribui para o entendimento organizacional de alguns tipos de solfejo, explicando que podem apresentar duas tendências²³: um pensamento “escalar”, em que há uma escala de gradações, desde o modelo tradicional das notas musicais (solfejo de alturas), durações (solfejo rítmico) e intensidades, até escalas de outros critérios (densidade textural, por exemplo); ou um pensamento “distribucional” onde, ao invés de gradações de algo, há diferentes localidades ao longo de um espaço tridimensional, abstrato ou físico. Assim sendo, tal estruturação pode se aplicar, por exemplo, à distribuição de objetos sonoros distintos entre si (sem relação escalar), à distribuição sonora de eventos ao longo de um espaço físico, ou mesmo ao planejamento formal, onde a memória, apesar de formada através do tempo, se torna espacial.

Isto não implica em formalizações rígidas de solfejos, pois a manipulação destes também está ligada às suas formas de intenção. Por exemplo, poderíamos pensar em diferentes afetos espalhados por um sítio imaginário não escalar, onde cada afeto se situa num espaço próprio e não relacionável escalarmente com o outro, neste caso sendo concebido um solfejo organizado mais espacialmente. Mas também poderíamos pensar numa gradação de afetos que formariam uma escala linear entre si, tomando assim tendência escalar. Um solfejo afetivo poderia então ser tratado a partir de diferentes prismas, a depender da percepção e da intenção de quem o utiliza, e o mesmo pode ocorrer com outros solfejos.

Também encontramos outros gêneros de organização dos solfejos, não gerando algo necessariamente linear ou espacial, mas lidando com outros níveis. Por exemplo, um solfejo da exequibilidade: não basta ter uma brilhante ideia composicional quando ela não é passível de execução (o que vemos em algumas críticas à prática serial, que em certos casos poderia exibir uma notação tão distante da possibilidade de execução que o resultado prático se tornaria incoerente com a escrita). Não é um solfejo escalar ou espacial, mas da dimensão corpórea dos intérpretes e instrumentos.

Vemos em livros de orquestração a tentativa de exibir as possibilidades e impossibilidades intrínsecas a cada instrumento, juntamente às suas idiossincrasias – regiões em que seus sons “brilham” mais ou menos; onde as digitações possuem “quebras”; envelopes dinâmicos; combinações mecânicas que podem ser fáceis, difíceis ou impossíveis, dentre outros fatores –, mas não é tão comum atentarmos sobre o quanto essas informações também podem constar num solfejo. Enquanto certos solfejos colocam as ideias no tempo (lembrando que a escrita de uma partitura, apesar de não ser a colocação prática da música no tempo, é o

23 Ideias organizadas em orientação presencial da pesquisa de Iniciação Científica “O diálogo entre solfejo e processos composicionais”, financiada pela FAPESP entre janeiro e dezembro de 2017. Número de processo: 2016/20523-6. Orientação em realizada em 20 mar. 2017.

que viabiliza sua ocorrência, a colocação no tempo da notação), por outro lado solfejar pode ser colocar ideias também nos corpos dos instrumentistas e seus instrumentos. O solfejo existe quando compomos uma melodia, uma harmonia, um gesto, mas também pode existir na imaginação de como será a execução corporal e suas sensações.

Um solfejo na composição não precisa ser na direção da materialidade de uma imagem mental hermética. Ele sofre influências externas à imagem mental, pois é poroso: levar em conta questões da física instrumental é uma maneira disso acontecer. Ele não age apenas na tentativa de materializar algo “interno”, e pode inclusive nos pôr no lugar de quem lerá aquilo que escrevemos. Afinal, as fronteiras entre solfejo de decodificação e de codificação não são sempre claras, o que é um fator relevante para que evitemos um juízo dicotômico.

Figura 1: Repetição de duas notas cuja execução seria complicada no trombone tenor em uma velocidade rápida²⁴. Fonte: Blatter (1997, p. 173).

A preocupação com a exequibilidade pode estar numa hierarquia maior ou menor dentro dos solfejos de uma composição. Mas também pode haver um solfejo voltado diretamente para ela, onde o sustentáculo é o corpo de quem interpreta. Quando Gustavo Penha descreve o que chama de solfejo instrumental (cf. PENHA, 2016, p. 143-144), assim como o solfejo concreto instrumental no caso de Helmut Lachenmann (2016, p. 144-149), vemos que o corpo do/a instrumentista é posto em jogo, os sons sendo resultados dos corpos e do idiomatismo instrumental, e não o contrário; os movimentos das mãos, dos dedos, do corpo do/a instrumentista, em suma, são fonte de material composicional.

Questões como altura, ritmo e velocidade, podem ser decididas a partir dele, ou por meio do cruzamento entre este e outro(s) solfejo(s). Pode-se pensar que, da mesma maneira que há materiais idiomáticos para determinados instrumentos e tradições técnicas instrumentais, há o solfejo cujo primeiro plano é idiomático para o corpo do/a instrumentista²⁵. Um exemplo prático deste solfejo instrumental, sobreposto a um solfejo textural é encontrado em *Farfalhando*, para sax barítono solo, de Penha. Discorrendo sobre

²⁴ A dificuldade reside nas posições: enquanto o Lá#2 deve ser feito com o tubo fechado, o Si2 precisa do tubo inteiro aberto. Seria uma mudança entre extremos desafiadora se usada em reiteraões rápidas e precisas.

²⁵ Vale ressaltar que isto não implica em facilidade de execução, mas na investigação da execução.

tramas e texturas em que os microcomponentes agitam-se rápida e dispersamente em movimentações de dedos, língua e sopros, ele relata:

[...] Explorei em *Farfalhando*, para sax barítono, [...] dissociar os movimentos dos dedos da mão esquerda das articulações de ataques de língua e sopro, produzindo assim linhas que efetuam suas curvas de crescendos e decrescendos independentemente uma da outra, em velocidades distintas e mais ou menos deslocadas entre si, explorando assim um nível rítmico sutil da vida interna de tramas sonoras que põe em conjunção movimentos de dedos, línguas e sopros²⁶. (PENHA, 2016, p. 60)

A exequibilidade não só é relevante do ponto de vista técnico, mas também do ponto de vista do resultado sonoro que tal técnica produz. Além de imaginar o que o corpo do intérprete fará, entra a previsão – ou imaginação – dos sons que serão emitidos. Neste sentido a preocupação com a exequibilidade é também algo vinculado, por exemplo, ao controle de equilíbrio dinâmico e espectral. Para ilustrar isso, pensemos nas técnicas tradicionais de execução aos instrumentos e as comparemos às técnicas estendidas que surgiram ao longo do século XX: os instrumentos tocados atualmente foram desenvolvidos tendo como finalidade uma forma de emissão de som através de uma certa técnica. Assim, uma flauta tocando um Dó 4 (Dó central), por mais que tenha pouco volume em relação a outros instrumentos no mesmo registro, emitirá um som “projetado e bem formado” (dentro dos critérios tradicionais de “som arredondado”, “som limpo”, etc.). Mas ao lidarmos com técnicas estendidas, as quais surgiram a partir de pesquisas e experimentações diferentes do som e da técnica para os quais os instrumentos foram confeccionados originalmente, o resultado dinâmico e espectral oferece muitas vezes outras configurações de controle.

Se uma pessoa quisesse iniciar uma composição para instrumentos de sopro com sons “limpos” que gradualmente vão se transformando até se tornarem ruídos de ar, mas querendo que ambos os tipos de som tenham o mesmo nível dinâmico, não bastaria escrever sobre a partitura indicações de mudanças de técnica de emissão sonora apenas, pois a diferença de dinâmica entre as duas formas de emitir sons não seria levada em conta (tema também abordado em orientação presencial com Silvio Ferraz em 5 fev. 2019).

26 O compositor relata em *Farfalhando* um amálgama entre um mundo afetivo, um quê de paisagem com correntes de ar e sons da natureza, tais como folhas e arbustos, e um solfejo que dissocia as ações do aparelho fonador e dos dedos. Nesta concepção o que interessa “é o desenvolvimento de uma escrita que busca autonomizar determinados comportamentos sensório-motores implicados nas diferentes práticas musicais instrumentais para organizá-los composicionalmente a partir de lógicas operacionais que tornam a escrita na partitura indissociável das singularidades do instrumento para o qual ela é pensada.” (PENHA, 2016, p. 144)

Temos então duas situações: 1) compor tendo em mente que haverá sons “ordinários” que se tornarão sons “eólicos”, mas num solfejo que não levaria em conta a diferença entre as realidades de performance de cada tipo de som. Isto não implicaria de modo algum numa forma “errada” de compor²⁷, mas resultaria numa hierarquia imaginativa no ato de compor em que o equilíbrio dinâmico não seria o foco. Caso a busca por uma permanência dinâmica seja de fato importante, se tornaria necessária a segunda situação: 2) compor tentando equilibrar os dois estados sonoros de algum modo, seja usando maior quantidade de instrumentos no segundo estado ou reduzindo a dinâmica do primeiro estado para um nível análogo à possibilidade dinâmica do segundo.

1.2 Sobre os suportes de criação

François Delalande atesta que inicialmente a notação foi utilizada como meio de registrar obras que já existiam, auxiliando a memória e a precisão e possibilitando uma transmissão a longo prazo delas, principalmente a produção vocal (DELALANDE, 2001, p. 32). O canto gregoriano, por exemplo, foi transmitido através de gerações desta forma.

Contudo, o autor atenta ao fato de que inicialmente a notação não tinha o intuito de ser usada para criar, seu foco sendo apenas registrar algo que pudesse ser posteriormente relido e reproduzido, mas este tendo sido criado sem se basear na escrita. Apenas num estágio futuro é que a notação começou a ser usada para compor, o que influenciou os procedimentos utilizados na criação (2001, p. 32-33): procedimentos intimamente vinculados à forma de manipulação do material oferecida pelo suporte do pentagrama se incorporaram à prática comum, às vezes de modo patente, às vezes de modo diáfano. Exemplifiquemos isto com o caso da retrogradação, ferramenta compositiva que não é patente à audição, mas que numa partitura é de fácil observação:

Se examinarmos agora certas partituras do século XIV, de Guillaume de Machaut, por exemplo, observamos a existência de procedimentos “de escritura” claramente ligados a uma representação visual. A retrogradação de uma melodia [...], é precisamente inimaginável sem a ajuda de um suporte gráfico (ardósia, pergaminho, papel). (DELALANDE, 2001, p. 32-33, tradução nossa)

²⁷ Por estarmos tratando da temática da realidade de execução, neste caso acaba surgindo uma “moral” de que esta primeira situação seria falha por não levar em conta certos aspectos da execução, mas acontece que nunca é possível atentar a todos os níveis de uma execução. O que há é a hierarquização dos aspectos que serão levados em conta, o que no contexto deste exemplo seria incoerente com o que se busca (o equilíbrio dinâmico entre dois estados), mas que poderia ser coerente com outras buscas.

The image displays two systems of musical notation for the song "Ma fin est mon commencement" by Guillaume de Machaut. The top system shows the first five measures, and the bottom system shows the last five measures. The parts are labeled Triplum, Cantus, and Tenor.

Top System (Measures 1-5):

- Triplum:** Treble clef, 4/4 time. Notes: C4 (half), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (half).
- Cantus:** Treble clef, 4/4 time. Notes: C4 (half), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (half). Lyrics: 1.4.7.Ma, 3.Et, 5.Mes, fin, te, tiers.
- Tenor:** Bass clef, 4/4 time. Notes: C4 (half), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (half).

Bottom System (Measures 6-10):

- Triplum:** Treble clef, 4/4 time. Notes: C4 (half), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (half).
- Cantus:** Treble clef, 4/4 time. Notes: C4 (half), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (half). Lyrics: fin., fin.
- Tenor:** Bass clef, 4/4 time. Notes: C4 (half), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (half).

Figura 2: Os 5 compassos iniciais (acima) e os 5 compassos finais (abaixo) de *Ma fin est mon commencement* [*Meu fim é meu início*] de Guillaume de Machaut. O título da composição faz menção ao uso da retrogradação: o tenor executa sua própria melodia inicial de trás pra frente, ao passo que *cantus* e *triplum* fazem o mesmo com os materiais um do outro. Fonte: N. Nakamura. Domínio público.

Sinfonia No. 47

III

Menuet

2 Oboi

2 Cori in G/Sol

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello, Basso e Fagotto

Figura 3: 3º movimento da *Sinfonia n° 47* de Joseph Haydn. Palíndromo onde os dez primeiros compassos correspondem aos dez últimos em retrogradação. Fonte: *Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien, Vol. IV* Vienna: Ludwig Doblinger, 1966. Plate D. 10.557. Domínio público.

Figura 4: Início das *Variações Op. 27* de Anton Webern. Outro palíndromo, cujo eixo central está na pausa de semicolcheia do c. 4. Fonte: *Universal Edition*, 1937. Plate U.E. 10881. Domínio público.

Nas figuras acima há um mesmo princípio expresso em três períodos históricos nitidamente distantes. A percepção dos ouvintes muito provavelmente não atentaria ao recurso da retrogradação, a qual seria percebida com maior clareza na análise da partitura – por isso podemos dizer que essa ferramenta é pertinente ao seu suporte. E seu funcionamento, apesar das diferenças estéticas entre os três períodos, é exatamente o mesmo, clareando uma distinção entre ferramenta e solfejo: a mesma ferramenta cria diferentes resultados a depender da intenção de quem a usa e da conjuntura estética que acompanham a pessoa. O solfejo não é a ferramenta em si, mas é o que faz com que a ferramenta seja usada numa direção.

É curioso pensarmos que a notação passou a ganhar maior destaque no processo composicional ao longo do tempo e que atualmente há inclusive a crítica a composições que possuem uma “bela escritura”, mas que “não soam bem”. Catanzaro explica que, em algumas vertentes composicionais, houve uma super valorização da escrita, fazendo com que as limitações físicas dos instrumentos e instrumentistas fossem vistas como “obstáculos” à composição, a escrita se tornando mais preponderante do que a real possibilidade de execução (CATANZARO, 2018, p. 45). Cabe uma reflexão: se os processos de escrita ganharam maior

importância em certos contextos, muitas vezes a “escuta da partitura” oferece modos de apreciação próprios, não tão acessíveis através da escuta da música sem a partitura.

Um caso disso pode ser observado quando Silvio Ferraz analisa em seu livro *Música e Repetição* as relações de repetição e diferença nos *Études Transcendentales* de Brian Ferneyhough (FERRAZ, 1998, p. 211-244), pois em certos pontos a dialética entre escuta e visualização da partitura é posta em jogo. Ao analisar o *Étude 1* o autor comenta, do prisma da partitura, sobre a ideia de dobra²⁸ e as formas superficiais de repetição que permitem relacionar por analogia qualquer elemento a qualquer outro (1998, p. 230). No momento seguinte ele observa:

Note-se, porém, que esse percurso que fazemos ao ler a partitura, quando tem por meio a escuta sem a partitura, descreve-se no sentido inverso, nada se liga a nada, tudo é aparentemente diferença, disparate, embora amalgamado pela textura e por alguns "fatores de coesão" que proliferam ao longo da peça. (FERRAZ, 1998, P. 231)

Com a escritura sendo manuseada de maneiras virtuosísticas, vemos compositores expandindo seus limiares, a notação musical manifestando solfejos complexos e variegados. Aqui cabe também atentarmos a um outro ponto que surge através das buscas por novas possibilidades, atinente à distância entre um solfejo e as ferramentas composicionais que o manifestarão sobre o suporte de criação: pensemos num solfejo melódico desvinculado de estruturas pré-determinadas (que, em lugar de seguir um plano preestabelecido, afluí num simples cantarolar) e a ferramenta que o manifestará – no caso, uma escrita melódica. Agora comparemos isto com um solfejo textural e uma possível ferramenta que o manifeste – por exemplo, sobreposição de ritmos, melodias e dinâmicas distintos entre si, arquitetados a partir de um jogo de permutação numérica. Vemos que essa distância entre solfejo e ferramenta é muito menor no primeiro caso: nele, a própria ferramenta já implica na manifestação da imagem que se imaginou (a ideia cantada ou assobiada já é o que se buscava), enquanto no segundo caso são necessários diferentes estratégias, que ainda serão somados, para que a imagem almejada tome forma. Isto, por sua vez, se relaciona consideravelmente com o suporte de criação, que oferece algumas possibilidades de manuseio, ao passo que outras precisam ser elaboradas através de uma soma de estratégias.

28 Podemos entender a *dobra* na música como a atividade de uma “escuta nômade, na qual os territórios de escuta são incessantemente desterritorializados” (FERRAZ, 1998, p. 177). É a capacidade de fazer conexões além de desterritorialização. Ferraz também explica que “no âmbito musical, essa energia expressiva estaria não no objeto em si, mas no espaço entre os objetos, no momento de diferenciação que lança sobre cada objeto uma “implosão conectiva” (Ibid., p. 219).

Se a criação se desse num software de manipulação sonora, a construção de uma textura poderia acontecer, a depender do resultado desejado, de maneira mais direta através de determinados *plug-ins* – e certamente com procedimentos próprios. Uma textura granular pode ser feita com a sobreposição de sínteses granulares em diferentes registros, por exemplo. Perscrutando o assunto Catanzaro faz um paralelo entre as formas e intenções de escuta de Schaeffer, o de suporte de criação de Delalande e tipos dessemelhantes de solfejos e de modelos composicionais (dos quais trataremos adiante com maiores detalhes), concluindo que

[...] Cada um dos tipos de interação com o material musical leva a um diferente tipo de percepção e de solfejo, e que é justamente daí que surgem as diferentes maneiras de se pensar e articular a forma musical. Dessa forma, um compositor que trabalha a composição diretamente em computadores terá um tipo de percepção diferente daquele que lidava com a música eletrônica de estúdio, diferente ainda daquele que lida com a composição diretamente no papel, e assim por diante, criando, além de percepções e solfejos diferentes, concepções (*comprendre*) e, posteriormente, ao tentar criar uma ponte com a escritura efetiva, modelos composicionais diferentes. (CATANZARO, 2005, p. 4, grifo nosso)

O uso de mais de um suporte de criação também é uma via possível para lidar com solfejos que, num único suporte, poderiam apresentar dificuldades de organização. Nestas situações, a soma de suportes pode ampliar a gama de possibilidades de ação. É o que demonstra Alexandre Ficagna, no caso focado na relação entre visualidade e música, em sua tese de doutorado *Entre o Visual e o Sonoro: a Composição por Imagens* (2014), onde investiga formas de conexão entre os dois domínios. O autor tanto encontra exemplos de compositores cujos percursos composicionais lidavam com a visualidade em diversos prismas, tais como György Ligeti, Edgard Varèse, Giacinto Scelsi, Salvatore Sciarrino e Iannis Xenakis, quanto encontra artistas plásticos que exploravam a musicalidade presente na arte pictórica, como Paul Klee e Wassily Kandinsky. A partir disso ele também apresenta seus próprios processos criativos, onde o papel da visualidade se dá através de desenhos e gráficos, que podem ser usados tanto na representação de um objeto sonoro detalhado quanto no desdobramento de eventos em grande escala, relação entre diferentes dimensões musicais, etc.

Trabalhando em mais de um meio é comum que ocorram intermodulações entre meios (cf. FICAGNA, 2014, p. 46-48). A partir da reciprocidade entre os diferentes suportes de criação, é possível que um gere influências no outro. Desta capacidade de intermodulação nascem novas possibilidades de fabulação e de manipulação dos materiais, pois, como vimos, determinados suportes evidenciam certas práticas e aparatos técnicos, enquanto outros não.

Figura 5: Esboço de transição entre seções em *Escondido num ponto* (2012, para flauta, saxofone alto, violoncelo e piano), de Alexandre Ficagna. Fonte: Ficagna (2014, p. 167).

A lógica de um suporte de criação reside não apenas nele, pois também é internalizada por quem o utiliza. Assim, quando alguém cria por anos a fio sobre um determinado suporte, é natural que a lógica imanente a ele seja incorporada também na atividade interna da pessoa, seja conscientemente ou não. Isto não deve ser tido como uma regra que sempre ocorrerá da mesma forma, mas como uma reflexão pertinente à conscientização dos nossos processos criativos. Poderíamos até pensar nisso como se houvesse suportes de criação imaginários, mas levando em conta que eles poderiam funcionar não tão objetivamente quanto os suportes físicos.

Voltemos à definição de solfejo, este sendo a atividade e o esforço de dar materialidade a imagens inicialmente abstratas, colocando-as no tempo e nos corpos dos intérpretes, usando determinadas ferramentas numa dada direcionalidade. Neste intercâmbio, o suporte de criação não deixa de ser um dos influenciadores que agem sobre a porosidade dos solfejos. A prática se vincula ao suporte de registro, o qual também se torna suporte de criação. Delalande trata do fato do gravador ter, durante o século XX, passado de ferramenta de conservação para instrumento de criação, oferecendo assim uma alternativa à escritura. Isto

acarreta numa mutação da linguagem, pois a música escrita possui resultado distinto daquela feita a partir de um estúdio (DELALANDE, 2001, p. 37). O autor pondera:

A tecnologia de produção que engendra uma linguagem, ou ao contrário, a evolução da linguagem que demanda e faz nascer novos meios? Os dois, evidentemente. Três séculos de música consagraram a pertinência crescente do timbre, e as máquinas para lhes registrar e trabalhar vieram colher o fruto desta evolução. Mas estas máquinas existiram por setenta e um anos antes que vislumbrássemos utilizá-las para produzir música. (DELALANDE, 2001, p. 37, tradução nossa)

Atualmente, como resultado deste processo, o papel das tecnologias de geração e transformação de sons é de suma importância para a feitura de peças eletroacústicas e mesmo de certas peças instrumentais, sejam apenas acústicas – pensemos na corrente espectral, por exemplo –, mistas ou com alguma forma de mediação tecnológica. Assim a escritura e a eletroacústica se intermodulam e abrem possibilidades únicas de processos de criação²⁹. É o que Catanzaro demonstra quando trata do tecnomorfismo, tal termo se referindo à “utilização metafórica de um processo tecnológico aplicado em um meio diverso ao qual esse foi concebido”, conforme a autora explica partindo da proposta de Peter Niklas Wilson³⁰ (cf. CATANZARO, 2018, p. 18).

Catanzaro reflete que, no tocante às relações entre as músicas instrumental e eletroacústica, se o tecnomorfismo ocorreu num primeiro momento no sentido da prática instrumental para a prática eletroacústica³¹ – esta absorvendo conceitos daquela –, num momento posterior ele aconteceu também no sentido inverso – a música eletroacústica influenciando a criação instrumental, havendo uma relação dialética entre ambas as linguagens (CATANZARO, 2018, p. 18).

No caso da música concreta, Schaeffer notara que havia forte distinção entre esta, que trabalha com elementos preexistentes e se concebe como experiência realizada numa

29 As disciplinas de Composição Assistida por Computador são uma consequência evidente disso.

30 A acepção aparece no artigo *Vers une ecologie des sons: Partiels de Gérard Grisey et l'esthétique du Groupe L'Itinéraire* (WILSON, Peter Niklas, 1989). Cf. Catanzaro, 2018, p. 84-139, onde a autora esmiúça as várias aplicações tecnomórficas (neste caso sempre dialogando com a música eletroacústica) presentes na composição instrumental e vocal entre as décadas de 1950-70, tanto do viés técnico (processos simulativos) quanto do viés conceitual (processos metafóricos).

31 Lembremos que a nomenclatura “eletroacústica” não era utilizada de início. Suas precursoras, as correntes da música concreta e da música eletrônica, eram vistas como polos que, apesar de partilharem certas buscas em comum, percorreram veredas caracteristicamente divergentes: enquanto a primeira buscava um “mergulho no som concreto”, partindo das possibilidades de gravação e manipulação dos sons gravados, a segunda empenhava-se em criar sons e sintetizá-los, partindo das possibilidades tecnológicas em desenvolvimento e dialogando, num primeiro momento, com o serialismo integral.

construção direta³² (cf. CATANZARO, 2018, p. 52) e a música instrumental, voltada para abstrações e concebida mentalmente como composição. Na primeira a notação não é fundamental para a realização composicional. Assim, Schaeffer esquematizou três fases para cada tipo de música, ambas direcionadas opostamente entre si: a música abstrata 1) inicia numa concepção mental, 2) é expressa num código e 3) é executada instrumental ou vocalmente; a música concreta 1) inicia numa composição material, 2) é esboçada numa fase experimental e 3) é fabricada e ganha materialidade como discurso. Enquanto a primeira caminha da abstração para a realização concreta, a segunda inicia concretamente e caminha para a abstração. Mas ele considerava também os movimentos circulares de auto-influência entre ambas as linguagens: músicas concreta e instrumental se influenciam mutuamente nos dois sentidos (cf. CATANZARO, 2018, p. 52-53).

Já no caso da música eletrônica, que foi explorada em sua primeira fase por compositores que vinham diretamente da tradição musical, encontramos influências da estética tradicional. Tais fenômenos acontecem naturalmente na criação e podem ser observados em outros contextos e épocas, conforme Catanzaro e Iazzetta exemplificam no cenário da Renascença (CATANZARO, 2018, p. 51-52), onde a música instrumental, a princípio espelhada por práticas vocais, gradualmente cria autonomia, explorando as possibilidades características dos instrumentos. Até que se tornem distintas ambas as linguagens, instrumental e vocal, mas não deixando de haver as influências de uma linguagem na outra.

Podemos somar às constatações acima o comentário de Oliver Messiaen: “Quase todos os compositores sofreram a influência da música eletroacústica, mesmo se eles não a fazem” (em entrevista televisionada, realizada em 10 dez. 1988 com Alain Duault; apud DELALANDE, 2001, p. 50). E ainda encontramos a mesma opinião em compositores cuja atividade é voltada à música eletroacústica, como Denis Smalley comenta acerca da espectromorfologia³³, fazendo também menção à ineficácia de projeção da partitura musical em certas situações:

32 A música concreta, da qual Pierre Schaeffer fora o precursor, trabalhava essencialmente com a manipulação de gravações, ou seja, de sonoridades que não foram concebidas abstratamente. A partir dos procedimentos utilizados em estúdio, os sons seriam transformados, combinados e retrabalhados.

33 A espectromorfologia é em essência uma prática descritiva e analítica que elabora ferramentas para lidar com sons percebidos pelo viés schaefferiano, ou seja, sons percebidos pelas suas características espectrais e seu comportamento no tempo. Denis Smalley, seu elaborador, manifesta que suas ideias se devem em grande parte à iniciativa de Pierre Schaeffer em seu *Traité des Objets Musicaux* (1966). Em suma, é uma ferramenta que pode ser amplamente utilizada na música eletroacústica, mas que, conforme o próprio autor observa, pode ter utilidade para certas práticas de escrita instrumental. Para uma explicação aprofundada de seus fundamentos e funcionamento, cf. Smalley (1997).

Algumas músicas instrumentais contemporâneas também podem ser abordadas espectromorfológicamente – por exemplo, a música de Xenakis [...][,] Grisey, Saariaho, Murail, Dillon e muitos outros que se preocupam com complexidades espectrais e texturais. Neste tipo de música há frequentemente uma perda da identidade instrumental por conta da orquestra ser “re-sintetizada” em um tipo de hiper-instrumento espectromorfológico. Ao passo que podemos em certos momentos estar conscientes da identidade instrumental, podemos igualmente ser persuadidos a esquecer de figuras melódicas individuais conforme tais individualidades são englobadas em fluxos e movimentações coletivas. Mesmo que a música seja representada e realizada através da escrita musical tradicional, a partitura em si é uma representação muito inadequada das qualidades perceptivas. (SMALLEY, 1997, p. 109, grifo nosso, tradução nossa)

Ao conjunto constituído pelas técnicas de criação, registro, transmissão e difusão, pelas organizações e práticas sociais, pelas tecnologias e práticas propriamente musicais, Delalande dá o nome de paradigma tecnológico (cf. 2001, p. 42-43). Ele alega que podemos identificar três destes na nossa história e geografia musicais:

1) o paradigma da tradição oral (cf. DELALANDE, p. 47-50): a transmissão e a conservação ocorrem através da oralidade. Tendo como exemplo a tribo Banda-Linda, em que a divisão de papéis ajuda a memorizar coletivamente um repertório musical complexo, o autor descreve que cada membro aprende do mestre uma fórmula rítmica repetitiva sobre uma nota única; a resultante dos diferentes ritmos executados sobre alturas diferentes engendra uma polifonia (DELALANDE, 2001, p. 47). A memorização auditiva também é uma memorização corporal – pensemos aqui na intermodalidade dos sentidos e no papel do corpo na música, que se mostrará mais presente do que aparenta à primeira vista.

O processo de transmissão manter lugar também de processo de criação: nenhuma composição é fixada de forma endurecida, ao contrário do que ocorre na cultura da música sobre partitura, e assim a ação musical se dilata e várias possibilidades compositivas são praticadas. Mas, no caso estudado, há regras claras quanto à manipulação da liberdade, cada tipo de música tendo suas características (DELALANDE, 2001, p. 48-49).

2) o paradigma da escritura (cf. DELALANDE, 2001, p. 43-44): é a invenção que acontece com o auxílio de uma notação gráfica. Inicialmente a notação era um meio de conservação e transmissão que, com o advento da imprensa musical (1501), teve maior difusão entre grupos sociais. O conhecimento para decifrar as partituras, porém, era em grande parte restrito a um meio aristocrático burguês. Situações sociais envolvendo músicos

amadores eram comuns neste âmbito, a partitura musical sendo de suma importância na aprendizagem, nas práticas e no aprofundamento técnico.

Com a escritura há também a figura do compositor, que assina sua obra. Escrever música exigia determinadas competências, ao passo que o domínio da interpretação instrumental/vocal exigia outras e, desta forma, foram se materializando os diferentes papéis musicais: o compositor, o intérprete, o regente, o ouvinte (DELALANDE, 2001, p. 44). Na atual música de concerto encontram-se enraizadas e vivas muitas heranças disso.

3) o paradigma eletroacústico (DELALANDE, 2001, p. 44-47): os meios eletroacústicos geraram uma rede de práticas que se configuraram de modo diverso àquelas relacionadas à música escrita sobre partitura. O autor, usando como exemplo a música erudita feita em estúdio, observa a ausência da notação e de um/uma intérprete que a decodificasse, juntamente à não necessidade de saber ler ou escrever música por parte de quem compõem. Em contrapartida, surge a necessidade de intimidade frente aos equipamentos, hardwares e softwares, conhecimentos de natureza heterogênea à da música tradicional.

A escuta é diferente daquela que habita a partitura: o cerne não é identificar notas, intervalos e acordes, mas escutar complexidades morfológicas, suas combinações e seu comportamento. E sendo possível ter contato direto com o fato sonoro, no início o solfejo é marcadamente diverso, já que na música escrita um dos desafios é justamente o de aproximar o máximo possível da concretude, através da notação, algo que foi imaginado. Como Denise Garcia observa em sua tese de doutorado *Modelos perceptivos na música eletroacústica* (1998), na música eletroacústica “a inscrição direta no suporte lembra a mesma relação na pintura” (GARCIA, 1998, p. 112), ao que ela soma a fala do compositor Patrick Ascione:

Se a tela do pintor torna possível o trabalho sobre as cores e suas nuances, é que ela permite simplesmente reter nos mínimos detalhes as vontades sucessivas do artista, os acasos felizes e, por aproximações progressivas, estabelecer concordâncias, contrastes, ou oposições de sentidos, de valores e de forma conservando o traço, sem que seja necessário para isso uma codificação intermediária da intenção ao objeto. [...] (ASCIONE, *Métamorphose d'un jaune citron*, 1978, apud GARCIA, 1998, p. 112)

Esta diferença fundamental entre a música feita em estúdio e a música sobre partitura traz consigo implicações claras: sendo possível lidar com a materialidade sonora diretamente, questões próprias a essa realidade surgem para quem cria, a composição acontecendo com a “mão na massa”. De qualquer forma, há solfejos envolvidos – pois, em essência qualquer atividade criativa envolve solfejos –, mas eles possuem a diferença de não

estarem atrelados a um meio codificado que precisará ser interpretado posteriormente por outras pessoas, o que resulta em certas características.

Este paradigma tecnológico reconfigurou as práticas de criação, simplesmente por que fazer música eletroacústica não implicaria mais pensar em harmonia, contraponto, orquestração e nem mesmo ter aulas de solfejo (tradicional). A informação e a execução, antes encerradas majoritariamente no meio aristocrático burguês, se tornaram, por um ponto de visto, mais acessíveis. Mas, como havia lá outros aparatos e formas de funcionamento que precisavam ser aprendidos e manuseados, era preciso criar novos solfejos.

[...] Durante o decorrer das décadas de 1950 – 60, os compositores de ambas as vertentes [eletrônica e concreta], além de desenvolverem suas estéticas ideológicas e composicionais a partir dos novos materiais disponíveis (sons pré-gravados e síntese sonora), se depararam com os mais diversos aparatos tecnológicos (que acabaram se impondo como meio composicional), desenvolvendo técnicas de composição em estúdio específicas para tais aparatos. Isso levou os dois movimentos (concreto e eletrônico) a lidar com uma forma de composição completamente nova, em um meio novo, que despertou a necessidade, àquela época parcialmente ‘adormecida’ pela escritura convencional dodecafônica, de uma atenção mais efetiva à percepção e à experimentação musicais, gerando uma linguagem nova baseada em paradigmas³⁴ completamente diversos com um conjunto de procedimentos e materiais próprios. (CATANZARO, 2018, p. 54-55, grifos nossos).

1.3 Sentidos, sensações e conceitos no solfejo

Temos um admitido hábito cultural de fragmentar a percepção como se fosse algo apenas relativo a “espaço”, “visualidade”, “corpo”, “escuta”, dentre outras opções de cisão. As considerações a seguir, apesar de ainda seguirem essa separação, devem ter tidas com cautela. Não as separamos por acreditar que nossos múltiplos territórios são independentes e não se cruzam; pelo contrário, seria ingênuo encarar isto de forma tão reducionista, sendo “uma coisa visual”, “outra coisa espacial”, etc. Apenas faremos algumas constatações partindo de um ponto de vista determinado pela predominância de certo sentido ou noção, visando criar maior conscientização dos estímulos que estão em jogo, mas que fique claro que a ação criativa é um cruzamento constante entre planos mutáveis e multifacetados.

34 A palavra paradigma é aqui empregada com sentido que poderia se ajustar também àquele que Delalande dá.

Abordaremos algumas das possibilidades de perceptivas e conceituais ligadas ao solfejo, mas não seria nem factível e nem benéfica uma tentativa de explorar a totalidade dessas possibilidades. É fato que cada um dos tópicos daria, por si só, material para uma(s) ampla(s) tese(s). Vamos, ao invés disso, destacar alguns aspectos pontuais, mais pertinentes à nossa pesquisa, pincelando traços que podem ser melhor aprofundados em outras pesquisas e esboçando um plano de relações.

As percepções humanas agem todas simultaneamente. Enquanto escutamos, não deixamos de ver, de sentir/cheirar. Temos também um certo sabor na boca e sensações epidérmicas. Além dos cinco sentidos habituais, há uma percepção que concerne nosso estado geral, o equilíbrio e a posição do corpo, a orientação. [...] É claro que existe uma interação entre os diferentes sentidos, um interferindo no outro. Apesar de a ideia de intromissão não ser exata: no que diz respeito à influência recíproca dos sentidos, deveríamos dizer que uma sensação acaba por pegar certos critérios das outras. (SCIARRINO apud GIACCO, 2001, p. 33, tradução nossa)

1.3.1 Modelos perceptivos e de solfejos

Agostino Di Scipio observa em seu artigo *Conceptual vs. Perceptual Aspects of Composing. Some observations* (1994, p. 173), que a pessoa que compõe é também um/ouvinte, um tipo particular de ouvinte. Ele também considera que compor é “modelar conhecimento”, o que inclui a consciência da pessoa que cria também como ouvinte – a qual, por sua vez, é diferente da consciência dos unicamente ouvintes (1994, p. 173).

Ele nota que os conceitos capazes de gerar uma composição não precisam ser “musicais” puramente, pois “construtos conceituais podem surgir de correlação, justaposição e transformação de conceitos já desenvolvidos – na absoluta ausência de estímulos perceptuais” (DI SCIPIO, 1994, p. 173). Isto em realidade é algo imanente à atividade artística, que não ocorre num território delimitado austeramente, e sim em múltiplos territórios, tanto perceptivos quanto conceituais, constatação a partir da qual Di Scipio aponta a importância de ver a experiência criativa musical como um processo dialético entre essas áreas (1994, p. 174).

O autor vai além, evidenciando que a própria formação de conceitos musicais é em essência uma forma organizada de lidar com classes de perceptos. Mas também explica que conceitos são flexíveis, não existindo apenas no âmbito em que surgiram originalmente e podendo tomar novas formas:

Definir conceitos musicais [...] significa desenvolver uma axiomatização de classes de perceptos. Em um nível básico, a formação de conceitos é um processo de categorização de perceptos e relações entre perceptos. Uma vez formados, conceitos aceitam inferências, criando entidades e objetos sujeitos a predicação. Mas conceitos devem também ser entendidos como componentes modulares do conhecimento humano que podem se desenvolver e mudar através do tempo; de fato, eles são funções da história. Além disso, qualquer conceito é extensível a domínios além do original; conceitos são “permeáveis” [*open-textured*]. (Di Scipio, 1994, p. 174)

É neste jogo entre percepção e formação de conceitos que surgem diferentes maneiras de lidar com a prática compositiva e, conseqüentemente, certas tendências especulativas e sensoriais. Aqui podemos pensar em formação de modelos de percepção e de especulação.

O doutorado de Garcia (1998) lida com os prismas pelos quais a percepção pode acontecer na escuta musical, algo pertinente tanto pelo viés compositivo quanto pelo viés da escuta como ouvinte. Apesar de seu trabalho ter ênfase na música eletroacústica, consideramos sua presença fundamental para também tangermos a música instrumental/vocal, pois é tanto possível quanto proveitoso traçarmos esse paralelo (lembremos também do que foi exposto sobre tecnomorfismo e intermodulação entre diferentes meios). Por exemplo: quando Garcia trata de operações poéticas metafóricas na música eletroacústica – as quais são articulações da linguagem que ocorrem por algum grau de similaridade com um modelo³⁵ (GARCIA, 1998, p. 99-100) – encontramos correspondências entre os três tipos de construções separados pela autora também na música escrita sobre partitura:

1) o modelo como uma maquete externa, a ser traduzido, transposto por outro material ou instrumental (GARCIA, 1998, p. 100-105): pode ocorrer de várias formas, o primeiro exemplo sendo o modelo de cantos de pássaros, que a autora destaca na peça *Drôles d'oiseaux* (1984) de Francis Dhomont (GARCIA, 1998, p. 101) e que também podemos achar na obra de Olivier Messiaen, por exemplo – agora no meio da música instrumental.

35 A autora exemplifica isto inicialmente com o texto *Musique, Mythe, Nature ou Les Dauphins d'Arion* de François-Bernard Mâche (1983), do qual destaca um trecho onde uma melodia de xilofone é relacionada a “gotas caindo de diversas alturas sobre diversos pontos de uma bacia cheia de água” (apud GARCIA, 1998, p. 99). Isto é uma articulação de eixo da linguagem, onde “os sons de xilofone [estão] relacionados com os sons de água por similaridade sonora” (Idem, *ibid.*). Ao procedimento metafórico é contraposto o metonímico, onde o modelo é visto mais como representação, gerando assim uma articulação simbólica, semântica – “a tempestade como portadora da expressão geral: violência soberana” (Mâche, 1983, apud GARCIA, Idem, *ibid.*). Garcia constata que, fora dos contextos da construção de uma paisagem e da narrativa dramática, contudo, é mais comum encontrarmos construções metafóricas na música eletroacústica acusmática, a qual trabalha com sutilezas de referências extratextuais do signo sonoro em relações geralmente mais complexas, implicando assim em construções metafóricas (*Ibidem*, p. 100).

Indo além, também pode servir como modelo o próprio código musical tradicional, podendo ser construído ou parodiado numa música eletroacústica (GARCIA, 1998, p. 101-102). É o que a autora demonstra através da peça *La Dixième Symphonie* (1979) de Pierre Henry (cf. GARCIA, 1998, p. 101-102 para mais exemplos), onde o compositor faz uma homenagem a Beethoven com colagens de trechos curtos das obras deste, e assim é criado um “Beethoven-Henry” (GARCIA, 1988, p. 101-102). Comparemos isto à peça *Anamorfosi*³⁶ (1980) para piano solo de Salvatore Sciarrino, que tem como materiais as obras *Jeux d’eau* (1901) de Maurice Ravel e a canção *Singing in The Rain* (sem data exata de composição exata, letra de Arthur Freed e música de Nacio Herb Brown; é um dos famosos temas do musical homônimo de 1952). Os dois modelos são postos em jogo e criam um “Ravel-Brown-Freed” ministrados por Sciarrino. Apesar das diferentes propostas das duas peças aqui presentes, vemos algumas semelhanças de procedimentos, tais quais o uso de modelos já existentes como fonte de material composicional e manipulação destes modelos em favor de uma nova organização.

Uma outra variante organizada por Garcia desta utilização de um modelo como maquete externa a ser traduzido e/ou transposto na composição reside na criação de uma paisagem sonora (GARCIA, 1988, p. 102-105), que pode retratar um ambiente natural ou criado pelo ser humano (tais quais uma paisagem urbana ou o interior de uma casa). Por conta das possibilidades do meio eletroacústico, lidar com sons de um ambiente e organizá-los é de mais fácil realização do que no meio instrumental/vocal. O primeiro exemplo dado pela autora é *Heterozygote* (1963) de Luc Ferrari, onde certos sons, por suas referencialidades, criam *links* extratextuais e remetem a determinadas paisagens. Com suas devidas soluções, podemos encontrar isto na música instrumental, por exemplo, na *Toccata das Bachianas Brasileiras nº 2* (1933) de Heitor Villa-Lobos, onde cria-se uma paisagem com claras referências aos sons do trem iniciando sua movimentação e aos poucos ganhando velocidade, culminando assim numa paisagem sonora (o trem e seus sons relativos à mudança de velocidade). Curiosamente, em *Ghost Train* (1993 – 94) de Eric Whitacre e *The Great Locomotive Chase* (1999 – 2000) de Robert W. Smith (ambas para banda sinfônica), vemos essa mesma metáfora do trem. Charles Ives (1874 – 1954), que em certas peças lida com a ideia de composição de paisagem sonora, em *Central Park in the Dark* (1906) busca criar

36 No período entre 22/09/2018 e 27/10/2018 o compositor e pesquisador André Ribeiro ministrou quatro encontros sobre a escuta em Salvatore Sciarrino, dos quais participei. Dentre os temas abordados, vale destacar: 1) a vontade do compositor de não impor uma escuta acadêmica cristalizada, como a que observamos na classificação de Adorno, por exemplo; 2) a busca por lidar com uma escuta viva que, apesar de não carregar todos aqueles pré-requisitos já institucionalizados, não é uma escuta descompromissada, mas sim profunda; 3) a consciência de que a percepção é uma globalidade.

com o corpo instrumental uma paisagem sonora remetendo aos sons noturnos de uma caminhada pelo Central Park. Mas aqui a escrita instrumental é mais metafórica do que literal. Na construção da caminhada pelo Central Park há apenas algumas metáforas próximas de eventos mais específicos, como o som de uma banda de metais.

2) O modelo como o objeto original que vai gerar muitas variantes e versões (GARCIA, 1998, p. 105): um mesmo modelo pode agir como uma matéria bruta para geração de material, mas os objetos gerados não necessariamente teriam semelhanças reconhecíveis através da escuta com sua fonte geradora. Por outro lado, a construção busca que o modelo, ou algum traço seu, seja mantido durante a obra. A autora exemplifica isto com *Bidule em ut* (1950) de Pierre Schaeffer e Pierre Henry, onde o modelo é reconhecível, e com *Passy pazi mou woudé* (1982) de Xavier Garcia, onde o modelo é tratado e transformado, mas ainda com traços reconhecíveis. No território instrumental, é algo presente também na poética do compositor Rodrigo Lima (do qual analisaremos a peça *Quando se muda a paisagem...* para orquestra de câmara no Capítulo 3), que em muitas peças suas lida com determinadas características de “matizes sonoras” (matrizes harmônicas) como matéria fundamental para geração de materiais, o que tange este noção de modelo. Através disso são possíveis inúmeras maneiras de manipulação dos materiais e formas de variação, que por sua vez sempre mostrarão algum aspecto característico do modelo criado.

3) O modelo como um primeiro objeto, a partir do qual o/a compositor/a vai buscar ou construir outras amostragens de objetos que tenham uma relação com o primeiro (GARCIA, 1998, p. 105-106): a diferença entre essa utilização do modelo e a anterior é que, na forma anterior, o modelo é um gerador de materiais e variações, tendo importância matricial, enquanto na presente forma, há um objeto primeiro que será relacionado com outras amostragens, as quais terão semelhança com ele por algum viés (uma semelhança morfológica, por exemplo). Uma lida com o modelo como gerador, a outra lida com o modelo como referência por algum ponto de vista. Na música eletroacústica Garcia ilustra este procedimento com *Bâton de pluie* (1995) de François Bayle (1932) e com partes de *De Natura sonorum* (1975) de Bernard Parmegiani (1927 – 2013). Isto já se avizinha da poética da peça *Ijareheni* (2008/2009) para orquestra de câmara com violino e viola solistas, de Tatiana Catanzaro (que analisaremos no Capítulo 3 também), onde determinadas características morfológicas são revisitadas por diferentes vieses pelo conjunto instrumental ao longo da obra. A reiteração que perpassa a percussão e as cordas, se mostrando em cada meio com uma aura própria, mas reconhecível; ou as diferentes nuances tímbricas que uma mesma ideia oferece quando revisitada. Em nota de programa a compositora partilha que uma das

influências poéticas da peça é a imagem da borboleta que não possui cor definida, suas cores dependendo do ângulo de incidência da luz sobre as asas. *Ijereheni* é uma entidade da cultura karajá, um espírito dos anciões guardiões da natureza que representa a eclosão da lagarta e sua metamorfose em borboleta³⁷.

Por fim, Garcia distingue também três níveis mais gerais de apropriação do modelo possíveis nessas operações metafóricas: 1) o nível imitativo, que visa a sua reconstituição parcial ou integral; 2) o modelo como forma, onde as estruturas da criação são extraídas das suas leis de organização interna; 3) o modelo como ideia que direcionará o processo, mas de forma menos objetiva e mais sugestiva; quando ele “constrói uma imagem e não uma associação direta” (GARCIA, 1998, p. 106-107).

É possível fazer analogias entre os meios instrumental/vocal e eletroacústico no que tange os modelos acima expostos por Denise Garcia. Por mais que haja disparidades entre uma música composta sobre a partitura e uma música composta em estúdio, há constatações que extrapolam a diferença de seus ambientes estéticos e técnicos, e é precisamente nestes terrenos que encontramos os princípios dos modelos.

Em seu artigo *Modelos Composicionais* (2005), Tatiana Catanzaro cita também a tese de Denise Garcia no que concerne à noção de sistemas musicais. A partir do século XX a forma musical passou por mudanças de paradigmas e de concepções, havendo então uma multiplicidade de formas, que engendram certos tipos de discurso musical:

[...] Não há uma abordagem da forma, mas muitas. O que temos aqui como primeira afirmativa [...] é que uma poética formal normativa não é mais possível nos nossos dias. Mas, por outro lado, não podemos afirmar que não existe a emergência de sistemas musicais, pois em sua total ausência a música contemporânea em geral tornar-se-ia algo completamente incomunicável. (Garcia, 1998, p. 17, apud Catanzaro, 2005, p. 3, grifos da autora)

No artigo Catanzaro chamará de modelos composicionais estes sistemas musicais apontados por Garcia, que possibilitam a comunicabilidade da música. Fazendo um paralelo entre as diferentes etapas do processo compositivo e a noção de modelo composicional, Catanzaro explica, agora citando o autor Mikhail Malt (2000), sobre a busca por materializar ideias inicialmente abstratas:

37 O texto que constava em nota de programa nos foi gentilmente cedido pela compositora em forma de documento de texto.

Mikhail Malt [...] nos expõe que, ao decompor o ato composicional, encontramos duas fases principais relacionadas: a fase conceitual, momento no qual o compositor lida com representações metafóricas e analogias de linguagem, e a fase de escritura³⁸, que corresponde ao momento que essas abstrações se materializam. Para o autor, o ato de compor constitui-se-á pelo movimento entre essas duas fases: “será uma luta, oposição ou adequação permanente entre o mundo abstrato dos conceitos e o mundo da realidade sonora. A obra final sendo o ponto de convergência entre esses dois mundos” (Malt, 2000, 83).

Para que se atinja esse ponto de convergência, todavia, Malt aponta que é necessário um enviesamento que garanta a transição entre as duas fases acima mencionadas (encarada como uma terceira etapa do ato composicional) a fim de cruzarmos o abismo que separa as noções abstratas dos confinamentos do real (materiais e perceptivas): a fase da modelização, na qual se estabelecerão modelos que permitirão a representação concreta de conceitos abstratos. (CATANZARO, 2005, p. 3, grifos da autora)

A autora, na busca por uma tipologia de modelos composicionais que abarque os diferentes vieses possíveis, esclarece que é preciso partir de “categorias musicais tão primárias que assegurem, pela sua extrema simplicidade, uma generalização tal que suporte a estrutura dos modelos [...]” (CATANZARO, 2005, p. 4). Sintetizando proposições de Silvio Ferraz e Brian Ferneyhough, ela organiza três tipos de modelos apontados por ambos os autores:

1) a música que lida com a textura, onde as qualidades do sonoro – desde as características espectrais imanentes dos materiais à criação de matizes e espaços acusmáticos – são trabalhadas, e dos quais são alguns exemplos Debussy, Varèse, Ligeti e Grisey.

2) a música que se baseia na figura, onde as relações formais e estruturais – expressas e trabalhadas na dimensão da partitura – são o sustentáculo que possibilita tanto a exploração de potências musicais quando a coerência entre os materiais, sendo exemplos Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e (em certa medida) Arnold Schönberg;

3) a música que trabalha com o gesto, que lida com referencialidades definidas dentro de um determinado domínio semântico – ou seja, que lida com significados tornados convencionais construídos culturalmente dentro de determinados contextos. O entendimento de gesto nesta acepção, porém, é mais abrangente do que o de textura e figura, pois engloba muitas vertentes em si. Catanzaro exemplifica isto com o gesto conceitual, ilustrado por John Cage, e o gesto dramático, ligado a Luciano Berio.

A partir dessas três definições é possível organizar subcategorias cada vez mais direcionadas – cada vez mais concentradas em aspectos composicionais específicos – ao

38 Catanzaro explica em nota de rodapé que a palavra escritura aqui se refere à ação composicional, e não à construção gráfica. O gráfico é apenas uma maneira da pessoa que compõe expressar e registrar seus pensamentos.

mesmo tempo em que é possível haver intersecções entre as diferentes categorias. Assim, podemos encontrar

[...] o modelo calculável (Xenakis), como uma subcategoria da figura, o modelo performático como uma subcategoria do gesto, e o modelo visual (Varèse), como uma intersecção da textura com a figura, entre muitos outros. (CATANZARO, 2005, p. 5)

O que nos interessa neste ponto é apontarmos para a relação entre modelos composicionais e os tipos de solfejos que cada modelo pode produzir. Uma composição instrumental/vocal que lide com um modelo onde o sonoro é a matéria-prima (textura), implica em determinadas veredas e possui suas idiossincrasias no tocante à hierarquia perceptiva e conceitual e, por conseguinte, aos solfejos. Já uma composição que se sustente pelo viés da estruturação formal e suas relações internas (figura) culminará numa outra configuração perceptiva e conceitual e também em hierarquias próprias. Claro que não é para pensarmos numa “rotulação” musical, como se determinada peça pudesse ser vista de forma inalterada e apenas houvesse um fator no topo da hierarquia. As propostas aqui vistas não visam rotular, mas nos ajudar a tomar consciência de algumas características, auxiliando a melhor compreender a temática dos solfejos.

Valéria Bonafé também entra neste assunto ao relatar em sua obra *LAN* (2011, para trompete, trombone, contrabaixo e piano) sobre posturas possíveis perante a ideia de processo: num extremo haveria o modo *zoom out* e no outro o modo *zoom in*, o primeiro sendo uma perspectiva mais ampliada sobre o que se escreve, de modo que as formas de continuidade se tornem preponderantes – uma ideia de plano global de um percurso –, e o segundo sendo uma perspectiva mais aproximada dos materiais, de modo que jogos de descontinuidade e instabilidade de formem – uma ideia de percurso preenchido por decisões locais (BONAFÉ, 2016, Caderno 2, p. 12-17). Nisto, é feita uma organização tipológica geral daquilo que aqui encaramos como característica de solfejos, pois cada um dos modos e suas gradações acabam coincidindo com os modelos composicionais esboçados por Catanzaro na citação anterior:

[...] gostaria de apontar a possibilidade de relacionar o extremo do modo *zoom out* a um pensamento textural e o extremo do modo *zoom in* a um pensamento figural [...]. A passagem de um a outro extremo se daria

justamente através da preponderância de uma abordagem gestual³⁹. (p. 17, Caderno 2, grifos nossos)

Das três autoras constata-se a viabilidade de entender diferentes tendências quanto às possibilidades de organização e percepção do processo criativo, seja na formação de modelos que agem como força estrutural por um determinado funcionamento, seja no tipo de concepção perceptiva que agenciará as ideias musicais. A isto podemos somar a proposta de Gustavo Penha de uma tipologia de solfejos (2016, p. 94-151), mostrando exemplos de algumas variantes, tais como os solfejos: 1) melódico (2016, p. 94-95), que pode compreender de uma linha simples a complexas homofônicas; 2) fraseológico (2016, p. 95-98), que cruza afetos e formação melódica, criando marcas expressivas; 3) modular nas polifonias renascentistas (2016, p. 98-103), em que há uma espécie de concepção sistemática de combinação de módulos, o que o autor exemplifica com as máquinas *Arca Musurgica* e *Organum Mathematicum*, que criavam músicas através de pensamentos algorítmicos; dentre outros.

A seguir faremos considerações sobre algumas temáticas significativas acerca do solfejo, nutrindo a discussão iniciada sobre modelos de composição e tipologias de solfejo.

1.3.2 Sobre o tempo: forma em janelas, corte e continuidade, estruturas no-tempo e fora-do-tempo

Comumente é dito que existem três formas de tempo básicas: passado, presente e futuro. Mas o tempo não poderia ser descrito em toda sua complexidade apenas neste aforismo.

Iniciemos questionando o que poderia ser o “presente”. Já surgem algumas perguntas inquietantes, tais como: se o presente é um instante, qual seria a medida deste instante? Se o instante é algo pontual e nossa consciência apenas tem a capacidade de o processar após seu término, nós nunca vivenciamos o presente conscientemente? E, se nunca o vivenciamos conscientemente, em qual ponto reside nossa consciência?

Primeiramente, consideremos que nossa concepção de tempo não foi imutável ao longo dos vários períodos da história; pelo contrário, ela dialoga com toda a mentalidade de

³⁹ E a isso a autora observa que poderia adicionar subdivisões, tal como “microscópico” para descrever Brian Ferneyhough (BONAFÉ, 2016, Caderno 2, p. 17), o que encaro como um modo *zoom in* extremamente concentrado.

sua conjuntura. Pensemos na fotografia: a parada de um instante e as discontinuidades espaciais e temporais incidem sobre a nossa sensibilidade moderna (GIACCO, 2001, p. 61), para a qual uma fotografia é algo normal. Segundo Grazia Giacco, ao comentar sobre a forma em janelas de Salvatore Sciarrino, “a possibilidade de fixar o instante permitiu ao homem a possibilidade de a cada vez abrir uma janela sobre o passado” (GIACCO, 2001, p. 61). E mesmo antes da invenção da fotografia podemos encontrar seus prolegômenos na pintura. Contudo, apesar de a pintura poder retratar um momento pontual do tempo, a noção de instante não é tão simples: um retrato, por exemplo, é uma forma, onde as pessoas posam para serem pintadas. Ora, do prisma prático, fazer um retrato não é algo vinculado ao instante, mas uma tentativa de emular uma eternidade, uma “forma retrato”. As pessoas retratadas precisavam ficar imóveis por horas a fio para que a pintura fosse feita. O primeiro exemplo da ideia de instante na história da pintura pode ser encontrado, conforme Sciarrino (apud GIACCO, 2001, p. 62), na pintura *Ragazzo morso da un ramarro* [Menino mordido por um lagarto] feita entre 1595-96 por Caravaggio (1571-1610). Nela, o menino toma um susto ao ser mordido, e é justamente o instante explicitado que dá vida ao quadro. O sustentáculo da pintura não reside num tempo “eterno”, como aconteceria num retrato convencional ou numa pintura de paisagem (onde mesmo que a paisagem mude e haja pássaros atravessando o céu, o que sustenta a pintura não é o instante, mas a perenidade da paisagem em si).

Figura 6: *Ragazzo morso da un ramarro*, de Caravaggio.

Outro exemplo pictórico de instante, datado de séculos após Caravaggio, encontra-se na obra *Place de la Concorde* (1875), de Edgar Degas, conforme demonstrado por Sciarrino (apud GIACCO, 2001, p. 61): as pessoas estão cada uma olhando para um lado; um homem aparece apenas parcialmente na tela, como se estivesse andando no momento em que a pintura foi “fotografada”; ao fundo a carruagem se move.

Figura 7: *Place de la Concorde*, de Edgar Degas.

Sobre a relação entre música e pintura/fotografia podemos destacar duas considerações, a primeira relativa à noção de instante, a segunda relativa à abertura de janelas do passado sobre o presente.

Sobre a primeira consideração, no artigo “Kairos: ponto de ruptura” Silvio Ferraz averigua que a composição musical em grande parte lida com noções de continuidade e constância (FERRAZ, 2015, p. 36-37), onde mesmo que haja diferenças e surpresas, o alicerce estrutural se encontra nas relações de estabilidade. Em contraposição a isso há a ideia de corte, onde “dois blocos justapostos não se associam por evolução, transformação, desenvolvimento ou derivação, mas pela distância existente entre eles” (2015, p. 38). Portanto a relação entre os dois blocos não existe através das similaridades e estabilidades, mas é criada “pelas distâncias que desenham” (FERRAZ, 2015, p. 38). É no momento do corte que o instante é posto à tona, ideia que Ferraz explica partindo de três imagens de tempo⁴⁰: 1) *Aion*, o tempo da eternidade, um tempo flutuante e imensurável; 2) *Chronos*, o tempo mensurável, divisível (responsável pela nomenclatura de nossa concepção de minutos, segundos, etc., uma razão cronométrica); 3) *Kairos*, o tempo do instante, onde o corte ou a ruptura acontecem: “a surpresa, a instabilidade momentânea, o “perder o chão” e a perda dos

40 Valéria Bonafé trata destas imagens temporais no já citado Caderno 5 (2016), especificamente nas p. 38-42.

pontos de apoio e equilíbrio, aceleração dos batimentos cardíacos, instabilidade do olhar e da escuta, aceleração da respiração, “retirada do ar” (2015, p. 49).

E o recorte temporal, ou a imagem de janelas do passado sobre o presente, aparece como noção não só na pintura e na fotografia, mas também na música, com suas respectivas características inerentes à esfera musical. Encontramos em *Partiels* (1975) de Gerard Grisey uma peça realizada a partir da análise da nota Mi grave do trombone, como se fosse um longo mergulho num instante pontual, ao mesmo tempo em que parte da premissa de continuidade exposta acima em um tipo de oposição ao instante. Já no início do 4º movimento da 9ª Sinfonia de Beethoven, ouvimos citações dos materiais dos três movimentos anteriores, como se em determinados instantes do tempo fossem abertas janelas sobre o passado (GIACCO, 2001, p. 76-77), formando uma descontinuidade temporal (e também espacial, pois cada movimento culmina num espaço psicológico próprio).

Quando Sciarrino esclarece que o tempo hoje em dia não é mais como fora antigamente, pois se tornou descontínuo, relativo e variável⁴¹ (apud GIACCO, 2001, p. 63), sua proposta de forma em janelas⁴² se torna ainda mais pertinente. Usando como exemplo o videogame, a televisão e o computador (itens comuns à atualidade), ele mostra também que as janelas são formas espaço-temporais (apud GIACCO, 2001, p. 63-65): ao jogar videogame, a pessoa lida com duas perspectivas temporais em simultaneidade, a saber a do game e a da sala em que o game está sendo jogado. Da mesma forma, lida com duas perspectivas espaciais, uma “dentro da tela” e outra “fora da tela”. E ao assistir televisão, além da existência de mais de uma dimensão, é possível transitar continuamente entre os diferentes canais (ou dimensões), assim gerando saltos imensos. No mundo atual, onde as telas criam espaços e

41 Descontínuo por termos a possibilidade de pararmos o tempo e inserirmos uma “brecha” do passado no presente; relativo através da consciência de que o tempo em cada ponto do mundo é mostrado de forma diferente nos relógios, não havendo assim um “tempo oficial”; variável pela constatação de que ao nos movermos de um extremo ao outro do mundo, comprimimos e dilatamos o tempo (isto já entrando no campo da física, conversando com a Teoria da Relatividade, por exemplo).

42 Em *La Notion de Figure chez Salvatore Sciarrino* (2001), Grazia Giacco explica que o termo *figura* é usado por Sciarrino para designar certos sistemas de organização existentes ao longo da história da música. Mas tais sistemas são derivados de conceitos de base comuns a todas as experiências artísticas, não apenas musicais. São apresentadas as seguintes figuras: a *forma em janelas* (cf. p. 61-83), a qual está sendo tratada neste momento; a *acumulação* e a *multiplicação* (cf. p. 85-95), ambas relacionadas ao crescimento e acúmulo de materiais, mas a primeira sendo um crescimento caótico e heterogêneo que frequentemente atinge um ponto de ruptura, uma explosão energética (p. 86), a segunda sendo um crescimento organizado e com elementos homogêneos; e o *little bang* (cf. p. 97-100), que remonta à *teoria do big bang* (mas Giacco salienta que a veracidade da teoria não é relevante aqui, e sim sua imagem conceitual), onde explosões de “pequenos cosmos” ocorrem e geram energia, podendo agir como elementos gerador ou como ponto de ruptura (neste sentido podendo dialogar com a proposta de *Kairos* de Silvio Ferraz, tratada acima). Além dessas figuras mostradas por Giacco, há a figura das transformações genéticas, em que Alexandre Ficagna explica: “o ordenamento homogêneo e a modularidade difere da multiplicação por engendrar mutações qualitativas em fluxo contínuo, ao invés de crescimento. A modularidade pode ser interna ou apresentar-se em sucessão” (FICANGA, 2014, p. 31). Cf. exemplos dessas figuras tanto na música quanto nas artes plásticas em FICANGA 2014, p. 26-36.

tempos próprios, é evidente a intersecção entre espaço e tempo. No caso do computador, a ideia de janelas é especialmente ilustrativa, pois está introjetada no próprio vocabulário dele⁴³.

Ferraz encontra em seu artigo *Três estruturas de Tempo em O King de Luciano Berio* (2012) um elo entre os compositores Luciano Berio e Iannis Xenakis no tocante às formas de tempo que os dois empregam, apesar das diferenças estéticas e poéticas entre ambos. Partindo da proposta de Xenakis de três tipos de estruturação temporal, presentes em alguns textos do compositor, Ferraz sintetiza seus conceitos e os aplica em *O King* de Berio. As três estruturas temporais são:

1) estrutura fora-do-tempo [*hors-temps*] (FERRAZ, 2012, p. 66), que não comporta uma cronologia, onde não há vetor temporal e, destarte, a comutação entre elementos não muda a configuração do tempo. Como não há um desenrolar linear do tempo, não há um antes e um depois, “pois os eventos estão simplesmente colocados lado a lado” (2012, p. 66).

2) estrutura temporal [*temporelle*] (FERRAZ, 2012, p. 67), que prevê um antes e um depois e, além disso, coloca em jogo a memória, assim não apenas existindo uma sucessão de eventos no tempo, mas também uma relação criada pela função da memória. Neste tempo, porém, a direcionalidade ainda não está inteiramente formada, é ainda um meio termo entre algo no-tempo (que veremos logo adiante) e fora-do-tempo, pois a ordem entre conjuntos é relevante, mas a ordem dos elementos que formam os conjuntos não o é.

3) estrutura no-tempo [*en-temps*] (FERRAZ, 2012, p. 70-73), que incorpora tanto a memória quanto a direcionalidade, criando correspondência entre as estruturas fora-do-tempo e temporal. Lidar com conjuntos em que seus elementos são ordenados é também colocar a música no-tempo, neste prisma. Uma música no-tempo, portanto, lida tanto com a memória quanto com a direcionalidade em todos os seus aspectos.

43 A formação do que Sciarrino chama de figuras (a forma em janelas sendo uma delas) não é apenas algo que carrega sentido só na atualidade, pois parte de princípios de organização observados em muitos âmbitos e com aplicação em contextos mais amplos do que unicamente o musical. É oportuno compararmos as noções de figura com a ideia de solfejo aqui trabalhada, pois todas as figuras remetem claramente a certos tipos de solfejo. Podemos por exemplo pôr em relação (advertindo que essa suposição é ilustrativa): a *forma em janelas* e um solfejo de blocos heterogêneos ou um solfejo formal; *acumulação* e *multiplicação* e um cruzamento entre solfejos textural e energético (este em crescendo); o *little bang* como um cruzamento entre solfejos gestual (o gesto de uma explosão, de um corte) e formal (após a explosão, a irrupção de uma nova seção, por exemplo); etc...

Ferraz, apesar de utilizar em seu artigo os três tipos de estruturas temporais, explica que Xenakis abandonou em certo ponto a estrutura temporal: “a não definição precisa desta noção levará Xenakis a abandonar o nível *temporel*, e ficar apenas com as noções de no-tempo e fora-do-tempo” (2012, p. 70, nota de rodapé). Mas sua opção por manter a estrutura temporal no artigo foi feita por assim permitir “uma visão tripartite do tempo: tempo em suspensão, tempo da memória mas cíclico e tempo direcional” (2012, 70, nota de rodapé).

Em *O King* Berio usa várias camadas de tempo sobrepostas, criando uma pluralidade de pontos de vista em concomitância. Por exemplo, duas séries, uma de notas e outra de ritmos (estruturas fora-do-tempo por si só) são sobrepostas e criam uma riqueza de materiais com direcionalidades características das concepções temporal e no-tempo⁴⁴.

Agora, por que organizamos essas considerações sobre o tempo...?

Porque forma em janelas, cortes e continuidades, recortes temporais, imagens no-tempo e fora-do-tempo, são algumas das dimensões pertinentes para que entendamos as variedades de solfejos, além de se enlaçarem às próximas considerações sobre espaço, corporalidade e visualidade. Semelhantemente, as considerações sobre as temáticas a seguir oferecerem meios para que, pelo entendimento de que umas permeiam às outras, nossa compreensão de solfejo⁴⁵ seja cada vez mais objetiva.

1.3.3 Sobre o espaço: algumas nuances dos espaços físicos e imaginários, dentro e fora da partitura

Garcia observa que os modelos que propõe como visuais e cinestésicos são também espaciais, pois tratam de diferentes dimensões espaciais que se expressam em áreas distintas (1998, p. 136). Podemos perceber mais de um espaço no processo criativo, desde o âmbito físico ao âmbito imaginário. Giacco diz que é, então, preciso distinguir “o espaço para a música (ou a música para o espaço) e o espaço na música, ou melhor, na própria maneira de organizar o discurso musical” (GIACCO, 2001, p. 15).

Uma concepção de espaço para a música: a técnica de espacializar o som, que se tornou mais importante ao longo do século XX, não sendo apenas presente na disposição

44 Cf. em Ferraz, 2012 a análise detalhada desses processos de Berio em *O King*.

45 Na maioria das situações acabamos tratando do solfejo na composição como aquilo que busca dar materialidade a uma ou mais imagens mentais. Mas há, também na composição, o solfejo que age mais como decodificador da notação do que como agente que codificará algo. Isto também é solfejo, afinal, é algo que inclusive dialoga mais proximamente da sua definição tradicional de decodificação da notação. E continua sendo um solfejo na composição, pois percebe o que foi escrito para, com maior consciência, continuar a atividade da composição.

particular dos instrumentistas numa sala (como no caso de *Persephassa* de Xenakis, peça para seis percussionistas que contornam o público circularmente), mas também estando presente no plano criativo da peça em si (GIACCO, 2001, p. 15).

No citado relato composicional que Valéria Bonafé faz de *LAN*, a questão do próprio espaço físico onde ela compõe entra em jogo, em diálogo com a visualidade e o espaço imaginário: a compositora, buscando enxergar sua peça de maneira global, tendo acesso às sonoridades e complexidades formais rapidamente pela visão, colocou tiras da partitura em sequência na parede da cozinha, fazendo assim uma grande “partitura-tira”. Querendo não se ater aos detalhes individuais para apreender sua criação mais instantaneamente, usou essa partitura-tira para “promover uma síntese instantânea entre imagens sonoras e visuais”, onde ela “buscava criar imagens [...] de um espaço-tempo complexo” (BONAFÉ, 2016, p. 11-12, Caderno 2). A este recurso, de capturar instantaneamente uma imagem geral dos eventos, ela chama de *snapshot* (cf. BONAFÉ, 2016, Caderno 5, p. 43-44). Ora, o que se dá aqui é a apropriação de um espaço físico (a parede) para que se entenda a organização de um espaço imaginário (a forma e as sonoridades)⁴⁶.

E no seu relato de *I am [where?], making a personal trajectory of listening* (2016, Caderno 4) para voz feminina, flauta baixo, clarone, viola, violoncelo, contrabaixo, acordeon e percussão, o espaço é a força motriz da obra, sua ideia central: a peça é escrita para lugares grandes, onde os intérpretes devem estar separados entre si de modo que não possam se guiar uns pelos outros, mas suficientemente próximos para que o público possa caminhar confortavelmente entre os diferentes espaços. O sistema de representação é diferenciado, assim como sua espacialidade, pois, enquanto num gráfico há uma orientação da esquerda para a direita, em outro nível paralelo a partitura “se constitui mais enquanto um mapa, sem direções de leitura pré-determinada. O/a performer traçará diversos percursos de leitura ao longo da peça, seguindo sempre as diretrizes gerais fornecidas pelo gráfico” (BONAFÉ, 2016, Caderno 4, p. 41). Nisso entram as espacialidades do local de apresentação, dos caminhos do público, da relação de proximidade e distância entre os intérpretes, da representação...

É muito interessante vermos que a percepção de quem compõe é, em realidade, atravessada por mais de um espaço, desde o ambiente físico onde o processo ocorre a espaços conceituais, os espaços da apresentação, dos afetos...

46 A disposição dos utensílios físicos pertinentes à composição, tais como diferentes folhas de partitura, anotações, rascunhos, desenhos, papéis de *post it*, etc., possuem relevância como parte do processo. Em termos de compreensão da ação composicional, pensar na gama de fatores que nutrem o germe criativo é também levar em conta essa variação de fatores.

Smalley inicia seu artigo *Space-form and the acousmatic image* afirmando que “a música acusmática é o único meio sonoro que se concentra no espaço e na experiência espacial como esteticamente central” (2007, p. 35) – não excluindo sua importância no meio instrumental/vocal, mas ressaltando a relevância do espaço decorrente das viabilidades oferecidas pela música eletroacústica. Apesar de ser uma afirmação audaciosa, há de fato prismas pelos quais pode-se pensar e perceber o espaço na música eletroacústica de maneira marcante: as possibilidades de fazer um som se locomover, de dispor em lugares inusitados as fontes sonoras, de criar sensações espaciais a partir de determinados efeitos (um *reverb*, por exemplo), tudo isso se tornou possível com o ferramental adquirido na prática eletroacústica.

No mesmo artigo Smalley narra sua experiência de ouvir os sons de uma paisagem a partir de uma janela, numa casa situada ao sul da França, próxima a um rio de nome Orbieu (p. 35-37). Conforme sua narrativa se desenrola, quem lê forma paulatinamente na própria imaginação o espaço descrito e seus sons: há os sons contínuos das águas do rio, tanto na região próxima ao ouvinte quanto em áreas mais distantes; na região à esquerda da “imagem sonora”, perto de uma das margens do rio, há um território repleto de sapos (o que ele chama de “zona” espacial-sonora), os sons dos quais remetem diretamente ao lugar e ao comportamento desses animais; acima há cigarras, que se encontram sobre duas árvores próximas, ocupando assim um espaço mais íntimo na escuta; mais alto há pássaros, cujos sons em altas frequências formam uma espécie de “marquise sonora”; e há dois momentos pontuais em que carros passam pela estrada, criando “espaços vetoriais” com seus sons.

Ao término de sua descrição o autor explica que, apesar da compreensão do espaço ter se dado ao longo do tempo de modo linear, na memória o todo não é linearmente exposto, pois imaginamos o espaço em si (SMALLEY, 2007, p. 37-38). Sobre isto Adriana Moreira comenta, em material apresentado na disciplina de Análise Pós-Tonal⁴⁷ (oferecida no 2º semestre de 2018 no Departamento de Música da ECA/USP):

Smalley aponta para o fato do ouvinte precisar atentar para cada evento sonoro e acumulá-lo para formar uma paisagem sonora [*soundscape*], uma vez que não se pode ouvir tudo simultaneamente. Observa que usou sempre o tempo verbal presente [na descrição] com o intuito de denotar certa permanência. Considera o espaço mais formativo do que o tempo: “o tempo pode ser colocado a serviço do espaço em vez do contrário. O tempo se torna espaço” (SMALLEY, 2007, p. 37-38, apud MOREIRA, 2016, p. 2)

47 Fichamento do artigo de Denis Smalley *Space-form and the acousmatic image* realizado por Adriana Lopes Moreira em 2016.

Naturalmente, por ser uma descrição linear a paisagem precisa de tempo para se formar enquanto lemos o artigo. Por outro lado, se estivéssemos efetivamente na própria paisagem, apenas conseguiríamos organizar conscientemente os componentes que a formam atentando a cada um por vez, mesmo que seja um processo feito rapidamente. Caso contrário, estaríamos rodeados por estímulos sonoros-espaciais ainda sem discernimento. Após formada a compreensão do espaço, porém, na nossa memória seria irrelevante a ordem em que cada coisa foi percebida: na memória existirá o espaço, e não a sequência temporal com que o espaço se construiu. Com isso também é natural associarmos a compreensão formal de uma música com uma noção espacial. Por mais que o discurso musical aconteça através do tempo numa concepção à primeira vista linear, há algo de espacial naquilo que apreendemos e compreendemos e na relação entre as seções, os materiais, os afetos, etc.

É vendo a partitura como espaço manifesto visualmente que Garcia salienta que este código visual-espacial é o que “influenciou o desenvolvimento de parâmetros da linguagem musical: a divisão das alturas em graus – o eixo vertical do espaço; e a divisão das durações – o eixo horizontal do espaço” (1998, p. 136). Porém, essa dimensão de espaço da partitura é apenas um dos aspectos espaciais pertinentes à prática musical. E lidando com referências espaciais externas à partitura, nossas possibilidades de aplicação crescem ainda mais. Podemos pensar, por um lado, na potência de criar espaços através de determinadas combinações de qualidades sonoras, enquanto, por outro lado, podemos pensar em sons que carregam, por si só, características espaciais marcantes, se não um próprio espaço determinado como um todo – sons vinculados, fixados a um lugar específico por suas características.

É possível dizer que sons naturalmente fixados existiram desde sempre: por muito estranha coincidência as grandes conchas contém dentro de si o 'som-imagem' do marulho: metonímia? A reverberação de uma caverna ou de determinados espaços fechados acrescenta uma mancha aos sons produzidos dentro delas, impregnando-os com o depósito de sua presença espacial. Essa sombra, assim como os ecos em paredes de montanhas ou edifícios, expõe uma sonoridade que de certa forma está 'fixada' nesses espaços. Mas a possibilidade de falar de uma imagem sonora tem muito menos idade, estando ligada à manipulação composicional dos sons fixados. (CAESAR, 2012, p. 261)

1.3.4 Sobre a corporalidade: corpos do instrumento e do/a instrumentista, a voz no solfejo, imaginação e experiências corpóreas na música

O corpo está presente mesmo quando não pensamos nele. A título de amostra, pensemos na seguinte situação: você está compondo uma peça com andamento de 70 bpm. É importante que o andamento seja mantido, mas, quando percebe, seu próprio solfejo está mais lento, há uma tendência a ralentar tudo, mesmo sabendo que os materiais ficarão mais eficazes no andamento de 70 bpm. Após batalhas consigo próprio/a, você percebe que há um relógio analógico fazendo tic-tac no cômodo do lado, de modo que sua tendência é entrar no pulso inabalável dele. Ora, tendo corpo, e sendo os ouvidos parte deste corpo, é natural que essa ocorrência se produza. Ocasionalmente podemos até estar movendo os pés no ritmo do relógio sem perceber. Por vezes, mais do que uma mente, é um corpo quem toma as rédeas.

Rodolfo Caesar explica que uma imagem necessita de um suporte de fixação (de registro), mas lembra que o suporte não precisa ser externo ao corpo e à mente:

Certamente a imagem depende da mediação de algum suporte de fixação. Por que não possível pensar que, antes de ser 'suporte tecnológico' (entendendo aqui: em meio extra-corporal) o suporte pode ser corporal? A repetição em forma de *loop* não foi inventada pelos sulcos fechados da *musique concrète*, mas pelos poemas épicos que precisavam de um processo de fixação mnemônica, nesse caso, um suporte corporal⁴⁸. A diferença entre os suportes técnicos e o corpóreo do cérebro/corpo não reside na exterioridade deles relativa ao corpo, mas em sua operacionalidade. A possibilidade de se oferecer à manipulação em suporte extra-corpóreo propiciou, à visualidade, uma primazia no rol dos sentidos. (CAESAR, 2013, p. 5-6)

Recapitulemos que ao fazer os apontamentos sobre corporalidade, visualidade, espaço, tempo e escuta, não tratamos de áreas isoladas, mas de noções que se interpenetram. Escutando uma obra eletroacústica onde determinado som se desloca pelo espaço, atribuímos a ele também um corpo. Neste sentido, por quê não pensarmos que a sensação do espaço está vinculada à noção de corporalidade, por exemplo? Ou que, enquanto há uma percepção de movimento do som, há também a percepção de movimento de um corpo simbólico?

Todo som é apreendido por um corpo que escuta e a percepção do espaço e do movimento se faz tendo como ponto de referência o nosso próprio corpo. Falar então da relação movimento e corpo é uma tautologia? Não quando se

48 Havelock, Eric A. *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven: Yale University Press, 1986.

pensa que além do fato de que o corpo é o centro de uma percepção do movimento e do espaço, há uma representação simbólica desse espaço e desse movimento em relação a esse corpo. (GARCIA, 1998, p. 196)

Mesmo quando não há corpo presente – como um/uma intérprete ou um grupo instrumental –, há corporalidade. Na música eletroacústica Garcia reitera que, apesar de não haver lá um corpo físico, encontramos o corpo como representação (1998, p. 173). A composição *Symphonie pour un homme seul* (1950) de Schaeffer e Henry foi uma obra inaugural a tratar diretamente do corpo nesta esfera.

Eu pensava no orgânico e no vivo. O *homem* só deveria encontrar sua sinfonia em si mesmo, não apenas concebendo abstratamente a música, mas sendo seu próprio instrumento. Um *homem* só possui bem mais do que as doze notas da voz solfejada. Ele grita, ele caminha, ele bate o punho, ele ri, ele geme. Seu coração bate, sua respiração de acelera, ele pronuncia palavras, lança apelo e outros apelos lhe respondem (SCHAFFER, 1952, p. 55, apud GARCIA, 1988, p. 174)

A autora observa que a versão definitiva da obra se distancia um tanto dessa concepção, tendo também muitas características instrumentais (1998, p. 174). Mas são encontramos os seguintes traços de corporalidade, de representações gestuais (GARCIA, 1998, p. 175): 1) gesto instrumental, ligado à execução em um instrumento musical; 2) gesto vocal da fala, neste caso não ligado à palavra, mas sim à melodia de um discurso; 3) outros gestos vocais, tais quais assobios, gritos, ruídos, etc; 4) movimento corpóreo, ligados ao deslocamento espacial e aos passos; 5) gesto rítmico, evocando ritmo de dança; 6) gestos da intimidade e da proximidade física, como entonações cotidianas que criam uma relação de intimidade com o corpo.

Na música instrumental o próprio tocar do instrumento demonstra o corpo da pessoa. Mas este fator possui maior profundidade do que ser simplesmente um corpo presente que toca; é um corpo que pode tocar de várias formas, que pode transmitir afetos, que carrega traços de uma personalidade. Reconhecendo isso, Gustavo Penha exemplifica em sua tese de doutorado diversas aplicações desta consciência. Anteriormente vimos uma noção de ergonomia, que agiu como solfejo na peça *Farfalhando*. Um outro exemplo singular do pensamento ligado ao corpo consta no relato do autor sobre sua obra *Per suonare in un teatro vuoto*, para quarteto de cordas: seu início é formado por notas estáticas em dinâmicas muito baixas, quase inaudíveis, que justamente por isso requerem concentração do público e criam uma atmosfera atenta. Estas notas, porém, servem mais como pano de fundo para uma íntima

expressividade corpórea por parte dos intérpretes, que devem tocá-las partindo de sensações afetivas. Uma nota longa sem o envolvimento de afeto algum é uma coisa com determinado resultado corporal e sonoro, uma nota longa tocada com a indicação de um afeto “calmo” é outra coisa totalmente diferente, tendo um corpo e uma sonoridade próprios. Este é um caso onde podemos pensar num solfejo afetivo relacionado a um solfejo corpóreo: os corpos dos intérpretes devem estar mergulhados numa sugestão afetiva, e portanto serão moldados, mesmo que sutilmente, por essa sugestão. E isso, por sua vez, afetará os sons emitidos.

A importância da exploração de afetos sentimentos e estados corporais no modo como tenho pensado música é remarcável na peça *Per suonare in un teatro vuoto*, para quarteto de cordas, escrita e estreada em 2012. [...] A ideia era sugerir imagens que facilitem ao intérprete dar vida aos sons que toca, colaborar para que ele encontre elementos que o ajudem a colorir e animar uma nota longa ao longo de todo o seu percurso, evitando tocá-la de maneira excessivamente plácida ou frouxa, o que não era a ideia nessa peça. A textura inicial da peça, simples, já é por si só bastante transparente, donde a necessidade de colorir mais precisamente cada um de seus componentes. Na preparação para a estréia da peça, surgiram, logo nos primeiros ensaios com o Quartetto Maurice, alguns problemas relacionados à dificuldade interpretativa de realizar uma só nota com um determinado caráter ou traço afetivo, assim como de mudar de afeto entre um som e o próximo, processo que gradualmente aumenta de densidade na primeira parte da peça. Na ocasião, sugeri aos intérpretes que tais indicações de caracteres não deviam ser consideradas como uma intenção interpretativa, mas antes como um modo de fazer o corpo do intérprete vibrar que acaba por resultar na impressão de traços afetivos singulares no som que ele expressa. O que me importava era mais um levantar a sobrancelha, um franzir a testa, um se preparar com um respirar, uma desaceleração do coração, uma pequena dramaticidade gestual qualquer que consigo produz sutis e despretensiosas variações de colorido, articulação, velocidade, intensidade, que escapam a toda pretensão de determinação e precisão na escrita musical. (PENHA, 2016, p. 18-19)

Figura 8: *Per suonare in un teatro vuoto*, cc. 5-8. Sonoridades acompanhadas pelos afetos *dolce*, *lontano*, *sognante* e *triste*. Fonte: Penha (2016, p. 285).

Como uma categoria corpórea de especial interesse temos a voz humana, evocada mesmo quando não a ouvimos diretamente. Numa peça instrumental com melodia acompanhada existe uma voz expressa em outro meio que não o das cordas vocais; pode ter tessituras além daquelas que um ser humano conseguiria, timbres diferentes daqueles emitidos pelas pregas vocais, mas seu funcionamento é aquele do cantar. Solfejar ao longo de um decurso composicional pode envolver a voz instintivamente, já que ela é chamada a se exteriorizar em situações tanto melódicas quanto gestuais, texturais, tímbricas: ela também existe ao lidarmos com gestos e direcionalidades, ou ao imaginarmos objetos sonoros⁴⁹.

Arnie Cox (2011) defende a hipótese das “imagens miméticas motoras” [*mimetic motor imagery*], cuja base é o entendimento de que a experiência musical é internalizada mental e corporalmente, e que muito de nossa compreensão musical vem de uma empatia que envolve a imaginação de estarmos fazendo os sons aos quais ouvimos. Logo, quando vemos alguém tocando um instrumento ou fazendo qualquer outra ação corpórea, temos uma percepção/imaginação de como deve ser tocar aquele instrumento, realizar aquela ação; imaginamos aquilo em nossos corpos.

49 Já “flagrei” a mim mesmo e outras várias pessoas fazendo sons vocais sem perceber em situações de processo criativo: melodias, onomatopeias, movimentações direcionais diversas. A voz pode atuar como algo síntese das ideias que estão sendo trabalhadas, dando materialidade a uma parcela (de tamanho variado) daquilo que se imagina, e outras partes do corpo também podem se juntar nessa manifestação. É interessante pensarmos sobre o quanto a voz e o corpo como um todo são relevantes no processo de criação, mesmo que não atentemos sempre para isso. Na transcrição da conversa realizada com Paulo Rios Filho (cf. anexos) veremos que este tema será bastante abordado.

A habilidade de se imaginar performando uma ação é informada pelas experiências de realizar realmente aquela ação, e quanto mais experiência alguém tem executando uma ação específica, mais viva e acurada será sua imaginação. Diferenças de experiência entre diferentes ouvintes e grupos de ouvintes produzem uma das variáveis da compreensão mimética da música. (COX, 2001, p. 6, tradução nossa)

No caso do instrumento, ao assistir alguém tocando, se não soubermos tocá-lo, podemos imaginar como seria fazê-lo. Mas, se soubermos tocá-lo, haverá ainda maior propriedade sobre esse processo mimético (COX, 2001, p. 6-7). Dentro desta hipótese, a subvocalização é algo presente: cantar abertamente, cantar de maneira aproximada ou mesmo respirar ao imaginar o som que será feito, tudo isso são possibilidades de subvocalização. Cox explica que “normalmente somos capazes de representar alturas, ritmos, intensidades (no senso estrito de força acústica) e, até certo ponto, o timbre, de qualquer fonte instrumental via subvocalização mimética” (COX, 2011, p. 7).

Subvocalização mimética inclui qualquer imagem motora e ativação motora ligada à musculatura vocal. Tenha em mente que não é preciso ser intencional ou consciente, pode ser simplesmente cantar junto ou indiretamente, envolvendo apenas a respiração no tempo [...], ou os variados tipos de ações da garganta e/ou língua e/ou lábios. (COX, 2011, p. 9, tradução nossa)

Por mais que saibamos que o solfejo esteja ligado à voz em sua origem, até que ponto temos real consciência da presença da voz em nossos tantos solfejos durante a criação⁵⁰?

Silvio Ferraz, em suas aulas de Composição⁵¹, expõe aquilo que chama de modelo “massa-mola”, o que também lida com as experiências apreendidas no âmbito do corpo, pois são aplicadas relações cinéticas à composição: da mesma forma que um corpo físico se move, se contrai, dilata, e também age sobre outros corpos físicos, corpos musicais podem ser movidos, contraídos, dilatados, e podem gerar novas movimentações em outros. As energias dos corpos musicais interagem entre si e relações de causa e consequência surgem. Noções

50 Veremos mais à frente, na análise da composição de Paulo Rios Filho, usos da voz no solfejo muito interessantes.

51 Aulas oferecidas no Departamento de Música da ECA/USP para alunos de graduação e pós-graduação.

como gravitação⁵², gestualidade, inércia e causalidade permeiam tal processo, mesmo a composição se dando num âmbito aparentemente externo às leis da física.

Quando Ferneyhough entende gesto como algo que lida com referencialidades definidas dentro de um determinado domínio semântico (cf. 1990), há muitas aplicações disso que escapam à corporalidade em si, mas, em contrapartida, encontramos paralelos entre o que Ferraz chama de modelo “massa-mola” e a ideia de gesto de Ferneyhough, quando aplicada na relação entre cinética e música. O gesto de Ferneyhough tem forte poder referencial e expressivo e carrega relações definidas. Neste caso as referências entre materiais musicais e materiais físicos são passíveis de serem classificadas como gestuais, como Catanzaro aponta quando um de seus exemplos do gesto de Ferneyhough se situa nas “relações analógico-musicais dos movimentos do corpo humano” (CATANZARO, 2005, p. 5).

Poderíamos criar uma situação hipotética de solfejo gestual partindo do modelo massa-mola: um corpo musical que inicia estático, mas ganha paulatinamente energia e aumenta sua movimentação, sua inquietação, até que cresce e salta, explodindo e ativando outros corpos musicais, fazendo-os entrar em vibração também. E dessa explosão causada podem permanecer ressonâncias, reminiscências da energia que irrompeu...

1.3.5 Sobre a visualidade⁵³: pontos e linhas, movimentações e energias manifestas visual e musicalmente

Sua presença na vida cotidiana (e na música) é tão clara que em certos pontos se torna inconsciente também. A visualidade tem importância inquestionável para nós, tanto em simples ações rotineiras quanto no manuseio de materiais musicais e registro de ideias. Claro que isto não quer dizer que uma pessoa cega não possa fazer música, o compositor e pianista espanhol Joaquín Rodrigo (1901–1999), cego desde a primeira infância, sendo um exemplo

52 Somemos os apontamentos de Denis Smalley sobre gravitação (cf. SMALLEY, 2007, p. 45-47). Esse diz que sentidos referenciais como “queda”, “polos de atração” e “peso” sugerem a percepção de gravitação. Aplicações desses arquétipos existem na música em enorme quantidade: no vínculo entre cadência (que deriva do verbo cair do latim) e a sensação de relaxamento ou de fechamento de ideias, o que carrega um sentido de que o “deixar cair” é atenuar uma tensão (que fazia força para se manter de pé); na suposição que sons agudos precisam de maior energia para se manterem em seus registros ou para alcançarem um ponto muito alto (isto podendo coincidir com o “momento clímax” de uma música); e também na sugestão de que tessituras graves formam, na música tonal principalmente, regiões de maior estabilidade (SMALLEY, 2007, p. 45). O fato de haver inúmeros vestígios de gravitação na prática musical, além de contribuir para o entendimento das relações “cinéticas” na música, traz consigo uma corporalidade implícita, pois não há gravitação sem corpos envolvidos.

53 Sugiro fortemente a leitura da tese de Alexandre Ficagna (2014) no tocante à visualidade na composição. Muitas das ideias aqui organizadas dialogam com sua pesquisa, que aprofunda a temática muito mais do que seria possível nesta rápida exposição.

disso. Mas a relevância da visualidade chega a ser tão natural na confecção musical que é possível imaginar pessoas se surpreendendo mais com o caso de Joaquín Rodrigo, que compôs inúmeras obras sem ter visão, do que com o caso de Beethoven, que num dado momento sofreu perda da audição e continuou a compor.

Para quem convive com a visualidade desde o momento mais longínquo que traz na memória, e que fez tantas conexões através de seu uso, quando falamos em corpos que se movem, gestos, localizações espaciais, forma, etc., quantas consequências visuais já não surgem instantaneamente?

Garcia reconhece que a interface visual da partitura influenciou o pensamento musical amplamente, mas que o código musical também inspirou artistas visuais, de modo que em certas situações “um mesmo procedimento ou operação pode ver versões sonoras e visuais” (GARCIA, 1998, p. 111-112). Enquanto observamos a visualidade na música, também encontramos a presença clara do tempo – tido como algo pertinente à música e às artes cênicas por excelência – na arte pictórica. Alexandre Ficagna (2014) mostra o quanto noções visuais e sonoras – e consequentemente, pictóricas e musicais – se mesclam e criam ricas trocas entre si. Ele observa artistas que lidaram com o tempo nas artes pictóricas, especialmente Wassily Kandinsky (1866-1944) e Paul Klee (1879-1940), e vê compositores que trabalharam estreitamente com a visualidade na música, além de apresentar seu próprio trabalho composicional e elucidar como em seus processos a visualidade se dá.

Duas formas básicas fundamentais na pintura, a saber o ponto e a linha, já trazem consigo entendimentos temporais. Paul Klee encarava a linha como algo resultante da movimentação de um ponto, “o agente da mobilidade é um ponto, deslocando sua posição adiante” (KLEE, 1984, p. 16), o que prevê um deslocamento ocorrendo no tempo.

Figura 9: “Linha ativa” se movendo livremente, “pelo prazer de caminhar” (KLEE, 1984, p. 16). Ao centro e abaixo, a mesma acompanhada por formas complementares. Fonte: Klee (1984, p. 16).

Na introdução do *Pedagogical Sketchbook* (KLEE, 1984), Sibyl Moholy-Nagy discorre sobre a noção de naturalismo em Klee, argumentando que as forças da natureza se encontram presentes em sua produção, tais como gravitação, inércia, transformações orgânicas, etc., mas que também há a presença de impulsos espirituais, agindo numa dinâmica que suplanta os fenômenos do mundo e do plano terrestre (cf. KLEE 1984, p. 7-12). É uma postura relacionável à de Sciarrino que, negando a exigência de uma escuta estrutural e racional, lida igualmente com “forças naturais” em suas composições, suas figuras representando modalidades de organização próprias à nossa maneira de perceber, próprias ao funcionamento do nosso espírito (GIACCO, 2001, p. 58); em decorrência dessa busca ele propõe a noção de zerar a escuta, “de se liberar de todas as contingências exteriores para permitir uma nova aproximação da escuta, baseada no conhecimento-reconhecimento dos conceitos fundamentais da construção musical” (GIACCO, 2001, p. 24, grifo dela).

Figura 10: “Linhas passivas”, resultado de uma progressão de linhas; a ativação de um plano. As linhas apenas mantêm o curso de um movimento iniciado, uma lógica de inércia. Fonte: Klee (1984, p. 19).

Figura 11: “Linhas mediais”, que tanto possuem efeito linear quanto efeito de plano. Elas nascem quando as linhas “fecham” as formas. Fonte: Klee (1984, p. 20).

Os primeiros desenhos do *Sketchbook* mostram as potências da linha: há a “linha ativa”, que consegue desafiar a própria inércia, que muda sua órbita; a “linha passiva”, que se mantém numa dada direcionalidade, não necessariamente reta, mas podendo ser uma curvatura regular, um padrão visual imutável ou uma estrutura repetitiva visualmente; e a “linha medial”, que se encontra em dois âmbitos simultaneamente, o da linha e o do plano. Os

termos “ativa” e “passiva” empregados carregam uma proposição de energia. Pois se as linhas são ativas ou passivas, elas o são com relação a alguma força, neste caso energias inerentes aos princípios da gravidade e da inércia (cf. KLEE, 1984, p. 16-20).

Vemos em certa medida pontos em comum entre a proposta de Ferraz de modelo massa-mola na música e as noções de Klee nas artes visuais. Esta “coincidência” não é por acaso, pois evidencia tanto a proximidade entre as expressões sonoras e visuais quanto o fato delas serem atravessadas por um plano energético. Não é uma tradução de gravidade na música ou uma tradução de tempo na pintura, mas as forças da gravidade e do tempo (além de outras formas de forças) presentes nos terrenos sonoro e visual.

Enquanto as expressões de ponto e linha constam na esfera da visualidade com suas implicações temporais e espaciais, também podemos ver estas mesmas forças no mundo da sonoridade. Quando Kandinsky transcreve pictoricamente os temas da *5ª Sinfonia* (1808) de Beethoven (cf. FICAGNA, 2014, p. 16-19), além da associação visualidade-sonoridade ser abordada, a própria retórica da forma sonata se torna objeto de estudo: um dos atributos principais da forma sonata é a dialética energética entre os materiais, onde dois temas (ou regiões temáticas) dialogam entre si através de um jogo de contrastes. Quando Kandinsky retrata com pontos o primeiro tema da *5ª Sinfonia* e com uma linha o segundo tema, podemos encarar isto como uma manifestação visual desta dialética entre um tema de caráter mais pungente e rítmico e outro tema de caráter mais melodioso e *legato*. Em síntese, é a relação entre energias contrastantes, visualidade ou sonoridade sendo consequência da interação entre tais, e não apenas uma forma cristalizada com um tema A e um tema B.

Figura 12: Transcrição do primeiro tema da *Sinfonia n° 5* de Beethoven em pontos. Vale destacar a solução visual pintor para ilustrar a permanência das notas com fermata: linhas tracejadas em uma espécie de *decrescendo*. Fonte: Kandinsky (1979, p. 43).

Figura 13: Dialética visual entre primeiro e segundo temas da *Sinfonia n° 5*. Fonte: Kandinsky (1979, p. 45).

Já ao ouvirmos a peça *Pontos e Linhas*⁵⁴ (2009) de Rodrigo Lima, para oboé e percussão múltipla, encontramos um processo onde a relação visualidade-sonoridade é observada desde o título à sua escuta. Uma breve descrição dela (simplista perante as reais dimensões de sua elaboração): o início pode ser encarado como mais focado na sonoridade do ponto, melodias de pontos que são atravessadas por potências de linhas, ainda incipientes. São os sons ressonantes da percussão que quebram parcialmente a hegemonia dos pontos. Um contraste sonoro surge na segunda seção (por volta dos 2' 35" do vídeo que consta na nota de rodapé 54) quando o oboé começa a tocar notas longas, agora privilegiando a sonoridade de linhas, sobre um plano de fundo formado por pontos e ressonâncias mesclados da percussão. Ao longo da peça a percussão cria tipos diversos de pontos e algumas linhas de ressonância, enquanto o oboé cria melodias de pontos e também longas linhas contínuas, além de algumas linhas direcionais.

São as diferentes energias de ponto e linha – aqui relacionáveis aos caracteres rítmico e melódico – que formam a lógica dessa composição. Há fatores além dessa dualidade inicial, como a construção harmônica e a espacialização das sonoridades, mas encontramos sua importância no planejamento formal e na construção poética.

Como veremos no Capítulo 3, Lima descreve em muitas situações suas construções de sonoridades como construção de matizes, cores sonoras características. Já pelo lado da pintura, o vocabulário de Kandinsky revela a musicalidade de seus fundamentos pictóricos. Quando ele diz que “dependendo do tamanho e da forma, o som básico do ponto [grifo nosso] é variável”, mas que “essa variabilidade, contudo, deve ser entendida apenas no sentido de ser uma coloração íntima de sua natureza básica imanente, que ainda soa com um som puro [grifo nosso]” (KANDINSKY, 1979, p. 31), ou quando diz que “o ponto é a forma temporal mais concisa” (KANDINSKY, 1979, p. 35), o pintor está lidando respectivamente com sonoridade e temporalidade, questões antes tidas como musicais.

Não se trata de responder a perguntas, mas dialogar. O primeiro diálogo é com a imagem visual. Nem de traduzir um domínio sonoro a um visual, ou vice-versa. Mas dos encontros e ressonância que podem estar em uma imagem (um quadro, um tapete oriental, um desenho abandonado, um poema, uma frase). Nem todo mundo lê uma partitura, nem todo mundo compreende a terminologia secreta de instrumentistas e compositores, mas posso pensar em “imagens de som”, e por vezes até mesmo imagens de música sem referência a som. É um pouco do que fez Paul Klee ao desenhar a música de Bach, Mondrian ao desenhar o bee-bop e Matisse ao recortar e

54 Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g2xilm3Mmco>. Acesso: 13 mar. 2019.

colar as peças de Jazz⁵⁵. Ouvir o ponto, a linha e o plano. Mas ouvir os ciclos, os pequenos ritornelos de ideias, de sons, de imagens, de paisagens, em uma poesia, isto também soa como música. (FERRAZ, 2005, p. 27)

Ao longo desta dissertação veremos várias situações visuais, de modo que o tema aqui esboçado continuará sendo abordado continuamente. Vejamos, pelo momento, um último exemplo. Como dito antes, Ficagna deixou registros e considerações sobre seus processos composicionais durante o período de doutorado (cf. FICAGNA, 2014, p. 141-188). Em *Estudo* (2011), para três clarinetes e clarone, o compositor fez desenhos para esboçar situações sonoras num primeiro momento, as quais seriam exploradas posteriormente também no terreno do pentagrama. O próprio esboço visual, porém, já necessitava de certas escolhas quanto à sua forma de emprego, ao que Ficagna optou por um modelo mais esquemático:

[...] após mapear algumas possibilidades de relação estado-evento-transformação⁵⁶ [...], resolvi simplificar o desenho e representar o conjunto instrumental de modo mais esquemático, quatro linhas retas representando o “estado”; retângulos com diversos tamanhos e hachuras como os eventos e suas transformações; ondulações e outros desenhos como as reações do estado aos eventos (a permanência das ondulações, por exemplo, significaria transformação do estado) [...]. Este outro modo de visualização permitiu imaginar outras “faces” das imagens sonoras: o grau de impacto e propagação de uma transformação, a possibilidade de explorar não só o espaço vertical das alturas, mas horizontal da posição dos instrumentos no palco, etc. (FICAGNA, 2014, p. 143)

O autor elucida que as quatro linhas horizontais correspondem aos três clarinetes e o clarone, assim sem levar em conta as sobreposições das quatro tessituras, mas que poderia também desenhar todos num único plano, distinguindo-os por cores. Ele observa que a escolha do modo de desenhar os esboços já implica num resultado específico, pois essa

55 *Jazz* é uma obra de Henri Matisse (concebida em 1943 e com primeira publicação em 1947), um livro com número limitado de exemplares formado por 20 pranchas que, partindo da temática do circo, faz alegoria a diversos temas. Há técnicas e procedimentos ligados à noção de improvisação e exploração de ritmos, dentre outros estímulos, que buscam dialogar com a estética musical do jazz, acompanhando as técnicas de colagem e recorte de papéis coloridos com guache. Cf. em GARCIA, 1998, p. 110-112 a descrição da obra e sua relação com a peça eletroacústica *Jazz d’après Matisse* (1991) de Michel Redolfi, baseada no livro de Matisse. Reparemos que Matisse teve como influência estímulos musicais para criar uma obra visual, ao passo que Redolfi se inspirou na obra visual para compor sua peça musical. Vemos as ressonâncias do primeiro na própria forma de preparar os materiais do segundo que, envolto pela simplicidade e uso das cores primárias de Matisse, fez uma música de sonoridades puras e contrastadas, além de também usar técnicas de recorte. A influência do jazz sobre Matisse e da criação deste sobre Redolfi, porém, não é calcada na busca por uma tradução da escuta para a visão e vice-versa, mas sim nas reverberações que um meio gera no outro, nos traços de energia que um possibilita no outro.

56 O autor faz menção ao artigo de György Ligeti chamado *States, Events, Transformations*.

Figura 15: *Kleine Rhythmische Landschaft* [Pequena paisagem rítmica] (1920) de Paul Klee. Fonte: <https://www.akg-images.de/archive/Kleine-rhythmische-Landschaft-2UMDHUNTTWWM.html>.

Acesso: 14 mar. 2019.

Iniciamos o capítulo buscando formar maior compreensão sobre o solfejo, primeiro verificando suas acepções tradicionais, que apresentam nuances a depender do contexto. Depois esboçamos uma definição de solfejo na composição, a partir da qual nos aprofundaremos ainda mais. Recapitulando resumidamente: 1) um solfejo na composição, por um lado, lida com a materialização de imagens (sejam visuais, corporais, afetivas, etc.) carregadas de intenções perceptivas. Por outro lado, o solfejo também tem seu papel de

decodificação, o que não deixa de existir na composição –; 2) partindo das percepções dessas imagens – que agem em muitas áreas, tanto sensoriais quanto conceituais –, ferramentas específicas são usadas com dadas intencionalidades, havendo influências entre estas e os suportes de criação; 3) ao longo de cruzamentos, superposições e sobreposições de solfejos, paulatinamente o processo ocorre.

Na segunda parte do capítulo investigamos a noção de suportes de criação e de registro, lidando tanto com o pentagrama quanto com outros suportes – corpo humano na tradição oral e aparelhos de gravação na música eletroacústica inicial, por exemplo – e também vendo as noções de tecnomorfismo e intermodulação entre meios. Disso pudemos perscrutar a relação entre solfejo e suporte de criação, além de atentarmos para as reverberações que o uso do suporte gera em nosso próprio solfejo.

Na terceira parte do capítulo fizemos considerações sobre a relação entre percepção e a formação de modelos de solfejo, seguidas de estudos individuais sobre algumas temáticas selecionadas da percepção: 1) tempo (forma em janelas, corte e continuidade, estruturas no-tempo e fora-do-tempo), 2) espaço (nuances dos espaços físicos e imaginários, dentro e fora da partitura), 3) corporalidade (corpos do instrumento e do/a instrumentista, a voz no solfejo, imaginação e experiências corpóreas na música) e 4) visualidade (pontos e linhas, movimentações e energias manifestas visual e musicalmente). Foram tangidos apenas alguns aspectos dessas áreas relevantes para o nosso estudo, não sendo o objetivo esmiuçar todas as suas camadas (o que seria impossível mesmo se o quiséssemos). Esta separação entre as áreas foi realizada tendo em vista o melhor entendimento das complexidades envolvidas nos processos de solfejo, que põem em prática seus cruzamentos e suas multiplicidades, e serão aprofundadas no próximo capítulo, onde lidaremos com diferentes formas de representação de solfejos, nos questionando sobre seus focos, suas hierarquias, ferramentas e idiossincrasias.

Capítulo 2

Notação musical e representação de solfejos⁵⁷

Vimos o desenvolvimento da palavra “solfejo”, de suas acepções às atuais. Ele se tornou, em certos casos (muitos destes se comunicando com nossa pesquisa), sinônimo de “imagem mental”, e em inúmeras ocasiões trata-se da temática usando este termo. Contudo, cabe um esclarecimento: se usássemos “imagem mental” no lugar de “solfejo”, haveria uma tendência a cingir sua concepção apenas ao âmbito do “mental”, enquanto nosso objeto de estudo se manifesta também corporalmente. Logo, solfejo se mostra mais apropriado para descrever a completude do tema, enquanto imagem mental lida com uma das facetas que tal tema apresenta, mas tendendo à primazia do mental, o que não desejamos necessariamente. Há sempre imagens, sejam sonoras, visuais, corpóreas, afetivas, pois solfejar tem um quê tanto de acolher imagens quanto de projetar imagens. Mas, usando a palavra solfejo, busca-se justamente uma maneira de subverter uma compreensão rasa do termo: não deixar de usá-lo, para, assim, desconstruí-lo e aprofundá-lo.

Além de agir sobre a notação e os jogos de representação, solfejar constitui fazer uma ação de escuta, seja nos níveis concreto ou imaginário, exata ou aproximadamente.

O compositor enquanto ouvinte constitui o correlato do compositor enquanto produtor: a fim de produzir a música, uma ação de escuta é necessária, seja da escuta interna (a situação da escritura silenciosa) da composição instrumental pura ou da escuta “concreta” da composição musical eletroacústica. Essas situações implicam em variantes (existem inúmeras outras) de um circuito de feedback ação/percepção, que pode ser definido como uma instância de validação própria aos processos musicais. (Vaggione, 2004a⁵⁸, p. 342, apud Solomos, 2007, p. 41, grifos das últimas palavras por Makis Solomos, tradução nossa).

57 Durante o primeiro semestre de 2020 tive a oportunidade de fazer uma pesquisa BEPE (Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior; número de processo: 2019/25207-3) da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) na Université Paris 8, sob orientação de Makis Solomos, pesquisador, musicólogo e diretor do MUSIDANSE (*Équipe d'accueil Esthétique, musicologie, danse et création musicale*), vinculado à instituição. Desta estadia, que considero muito peculiar e especial, nasceu o segundo capítulo da dissertação. Digo “peculiar” pelo fato que, duas semanas após minha chegada, a pandemia do Covid-19 culminou no *lockdown* do país, fazendo com que muitos planos fossem completamente perturbados. Apesar disso, é algo que guardo com especial carinho, pois, apesar das dificuldades, foi possível realizar a pesquisa e, ainda que o contexto fosse insólito, acredito que houve um grande crescimento acadêmico e pessoal.

58 VAGGIONE Horacio (2004a) : « Quelques remarques ontologiques sur les processus de composition musicale », in R. BARBANTI, E. LYNCH, C. PARDO, M. SOLOMOS (éd.), *Musiques, arts, technologies. Pour une approche critique*, Paris, L'Harmattan, p. 332-346 (traduction française de : « Some Ontological Remarks about Music Composition Processes », *Computer Music Journal*, vol. 25 n°1, 2001, p. 54-61).

2.1 Definição de representação em nossa investigação

A “representação” possui uma polissemia, pois pode engendrar concepções como: alegoria, imitação, símbolo, visão, reprodução, descrição, ideia, imagem, etc. (MALT, 2015a, p. 36-37).

A representação é o processo pelo qual nós “re apresentamos”, apresentamos “de novo”, algo. Um objeto, um fenômeno ou um espaço paramétrico, uma substituição do objeto, do fenômeno ou do espaço original. Isto que apresentamos não é o original, mas apenas um substituto, uma “representação”. O ato de representação, representar, é, portanto, também um ato de criação, de concepção de um “substituto” a uma entidade, inteligível ou sensível. Um dos sentidos primeiros deste conceito é o de mostrar, de pôr à frente dos olhos ou do espírito, “algo”. Este processo opera pela evocação da ausência do objeto primeiro (o representado) pela presença de um segundo objeto (o representante), evocando, invocando, criando uma alusão, rememorando, fazendo lembrar o original ao espírito, por meio de mecanismos de associação diversos, os quais criam ligações entre o original e seu representante. O espaço da representação é o espaço da imaginação e da memória.

[...]

Representar é uma dialética entre o real e o abstrato, entre o sensível e o inteligível, que permite ao ser humano ter controle do espaço, do tempo e das diversas dimensões da realidade. Através do pensamento, o homem é capaz de conceber, de criar e de manipular um conjunto de representações compondo espaços (sensíveis e inteligíveis) e estabelecendo pontes entre eles.

[...]

Representar é, igualmente, uma dialética entre o que é presente e o que é ausente. Representamos um objeto ausente com um outro objeto presente. Invocamos objetos e/ou fenômenos, em sua ausência, ou não. O substituto é uma evocação de um objeto primeiro, o representado, através de um segundo (a representação). (MALT, 2015a, p. 37-38, tradução nossa)

Num solfejo há uma intenção perceptiva, uma forma de perceber o que se trabalha. Ora, na representação, esta sendo ligada ao solfejo, tanto sua intenção é significativa quanto suas possibilidades e soluções representacionais são atos criativos. É por isso que Malt reitera: “Este ponto é de importância capital. A representação é um processo de construção, com uma intenção. O “conteúdo” desta representação será ligado à intenção (propósito) do agente cognitivo construtor [...]” (MALT, 2015a, p. 40, grifos nossos, tradução nossa).

É preciso atenção para não olharmos a notação como se fosse algo sem influência sobre a percepção de quem compõe, como se ela fosse uma forma de representação secundária e passiva dentro de um processo de criação. Edson Zampranha problematiza a postura onde a notação é vista como código secundário, como se ela representasse algo que é completamente anterior a ela mesma, algo que apenas após estar integralmente formado fosse posto em forma de notação por meio de símbolos. A isto ele chama de “paradigma tradicional” (ZAMPRONHA, 2000, passim), que carrega uma postura onde os tipos de

notação utilizados seriam alterados somente para satisfazer as necessidades composicionais e expressivas das quais o código anterior não desse conta. Porém, ele observa que há composições que apenas aparecem após a invenção de certos códigos, os quais originalmente serviam a outros tipos de utilização (ZAMPRONHA, 2000, p. 14). Logo, se é possível que o sistema de notação mude para satisfazer certas necessidades perceptivas, é também possível que, graças a uma mudança no sistema de notação, novas formas de percepção sejam postas em cena. Neste caso, a mudança do sistema de notação é anterior à mudança da percepção, a primeira engendra a segunda. Ele conclui que

[...] a maneira como era estruturada a representação escrita possibilitava a realização de certos tipos de organização musical ao mesmo tempo que impossibilitava outros, o que pode nos levar a pensar que, por exemplo, a organização musical polifônica típica da *ars antiqua* não tenha sido uma concepção anterior à escrita, mas uma concepção que surgiu a partir dela, a partir das formas de organização do pensamento musical que a escrita possibilitava. A mesma escrita que serve para resolver um problema representacional, uma vez transformada, possibilita a emergência de outros tipos de organização musical, ou de escrituras. E tais escrituras, quando adotadas, poderão requerer outras soluções representacionais as quais, por sua vez, irão possibilitar a emergência de outras escrituras, e assim por diante. Desta forma, a escrita não pode ser entendida como um simples código secundário que registra a intenção composicional. A escrita seria, na verdade, o próprio ambiente das possibilidades de construção dessa organização musical, da geração de escrituras. (ZAMPRONHA, 2000, p. 14-15)

Há aqui uma diferenciação entre “escrita” e “escritura”, pois a primeira é o “ambiente das possibilidades”, o universo que viabiliza que algo seja escrito; a segunda, por sua vez, é a efetiva utilização da escrita para confeccionar uma composição. Usaremos a mesma terminologia ao longo do texto a partir de agora.

A citação acima de Zampronha dialoga com a noção de “paradigma tecnológico” de Delalande vista no capítulo anterior, que nos auxilia a compreender as mudanças estéticas e ferramentais da prática musical ao longo da história, sendo de especial interesse para nós no que diz respeito ao período compreendendo do início do século XX à atualidade.

Zampronha constata que anteriormente havia uma sintaxe comum a partir da qual os ouvintes percebiam a música. Esta sintaxe era formada por hábitos de escuta e, assim, a audição dos ouvintes era mais conduzida em direção ao reconhecer destas hábitos e convenções do que à ação efetiva de perceber (ZAMPRONHA, 2000, p. 239). Em seguida, ele distingue que a escuta baseada sobre o reconhecimento é mais característica do paradigma tradicional, ao passo que a escuta baseada sobre o perceber em si é mais característica do que

ele chama “novo paradigma” (ZAMPRONHA, 2000, p. 240) – o qual é vinculado à abertura estética, perceptiva e conceitual da prática contemporânea. Dado que à época atual há uma abundância de sintaxes em comparação com o paradigma tradicional, o presente capítulo se mostra como um dos caminhos possíveis para compreender essas novas configurações musicais e suas consequências no domínio da composição, pelo viés da representação.

2.2 A notação musical

Murray Schafer define que em música “a notação é uma tentativa de reportar eventos aurais por meio de símbolos visuais” e, portanto, seu valor é considerável tanto para a preservação quanto para a análise do som (1994, p. 123). Ele organiza algumas categorias de notação:

Temos já duas técnicas descritivas à nossa disposição: podemos falar dos sons ou desenhá-los. [...] Os sons resistiram à representação gráfica por muito tempo e, apesar de considerarmos facilmente que os sons podem ser descritos visualmente, esta convenção é recente, ela está longe de ser universal e, como mostrarei, ela é de várias maneiras perigosa e inapropriada.

Temos três sistemas de notação gráfica atualmente:

1. O da acústica, pelo qual as propriedades do som serão descritas de modo exato sobre papel ou uma tela;
2. O da fonética, pelo qual o discurso humano pode ser projetado e analisado;
3. A notação musical, a qual permite a representação de certos sons que tenham qualidades “musicais”.

É importante ter a consciência de que os dois primeiros sistemas são descritivos – eles descrevem sons já produzidos – enquanto a notação musical é geralmente prescritiva⁵⁹ – ela dá as indicações para que os sons sejam produzidos. (SCHAFFER, 1994, p. 123, tradução nossa)

A música tradicional se baseia em parte sobre uma notação direcionada à abstração musical: as notas musicais não são uma realidade sonora concreta por si só, elas existem num espaço virtual e dão indicações para que a música possa ser produzida concretamente. Um caso canônico é a *Arte da Fuga* (1740 – 1750, inacabada) BWV 1080, de Johann Sebastian Bach, onde não há instrumentação; as fugas podem ser tocadas por quaisquer instrumentos. Isto não quer dizer que uma música fundada sobre notas musicais

⁵⁹ Mas é preciso lembrar que há também, no âmbito da notação musical, mecanismos de descrição. É um território fértil à invenção de novas formas de pensar e à criação de soluções para manipular o que o/a compositor/a trazer como solfejo.

seja uma música sem consequências sonoras concretas, mas mostra que há um solfejo que se concentra mais sobre o universo das relações figurais do que sobre questões da dimensão sonora por si só (o timbre, o espaço, etc.). Isto também não quer dizer que uma música mais voltada às notas e uma música mais voltada ao timbre ou ao espaço possuam valores artísticos mais ou menos importantes. São simplesmente tipos diferentes de discursos perceptivos, de trabalhos representacionais e, conseqüentemente, de utilizações da notação musical. Cada tipo de solfejo conduz a resultados específicos sobre a notação, seja ela sobre papel, softwares ou outros suportes.

Não deixa de ser pertinente, contudo, apontar que, mesmo na notação tradicional, a presença de ruídos existe, mas de maneira velada. Michel Chion observa que, na partitura musical tradicional, encontramos os mesmos símbolos fazendo referência tanto às notas musicais quanto aos ruídos, o contexto sendo responsável por “mascarar” este fato:

A parte de ruído, que localizamos na música para violão, não data, como cremos frequentemente, da música contemporânea: ela já é importante no século XVII e não concerne a única música imitativa [...]. As notas repetidas ou os trilos nas sonatas para cravo de Scarlatti são escritos para fazer ouvir estridulações e crepitações [...]. O que mascara à orelha – e aos olhos e ao espírito – dos musicólogos clássicos a parte de ruído, é o fato de que, sobre a partitura, os efeitos destinados a produzi-la são notados com os mesmos símbolos que as “notas”.(CHION, 2000, p. 179, apud SOLOMOS, 2013, p. 64, tradução nossa).

Schafer explica que a notação musical foi a primeira tentativa de fixar os sons além do discurso humano, processo que estendeu-se desde a Idade Média (1994, p. 124), e do qual as convenções são já conhecidas: o movimento da esquerda para a direita é ligado ao desdobramento temporal; a dimensão vertical é ligada às alturas, tendo notas “baixas” e “altas”. E estas convenções são, em sua opinião, completamente arbitrárias (1994, p. 124). Ele nota que o vocabulário usado na atividade musical – que é unido às questões da notação – empresta muitos termos das artes visuais e também do domínio espacial, como

Alto, baixo, ascendente, descendente (sempre fazendo referências à altura); horizontal, posição, intervalo e inversão (referência à melodia); vertical, aberto, fechado, espesso e fino (referência à harmonia); e contrário, oblíquo (referência ao contraponto, que é ele mesmo um termo visual) [...]. (1994, p. 124, tradução nossa)

O GT [Grupo de Trabalho] do IRCAM *Les nouveaux espaces de la notation musicale*, apoiado pela AFIM (*Association Française d'Informatique Musicale*) desenvolveu entre 2013 e 2015 pesquisas sobre diferentes tipos de notação musical e, conseqüentemente, de situações de representação. No seu relatório final⁶⁰, apresentado na ocasião do JIM 2015 (*Journées d'Informatique Musicale*) em Montreal, a temática foi introduzida com a constatação seguinte:

Notação e criação musicais se influenciam mutuamente, e as mudanças nas formas de escrita da música são muito dependentes de suas interações. De um ponto de vista, a notação musical pode ser considerada como o espelho do pensamento musical, o que implica uma relação bastante dinâmica entre ambos. E de fato, a adequação da notação musical é essencial para o desenvolvimento e a evolução do pensamento musical. (Fober et al., 2015, p. 1, tradução nossa)

Se a notação musical é particularmente ligada ao pensamento criativo, sendo considerada como um espelho deste, isto implica que nela encontramos pistas da “caminhada criativa e perceptiva” de quem a utiliza. Portanto, é possível fazermos uma análise a partir de parâmetros considerados pertinentes deste sistema, ou mesmo de formular uma outra representação que melhor organize certos parâmetros a serem analisados. Este segundo caso se encontra nos softwares de análise musical, que podem examinar camadas subjacentes de uma partitura através de análises matemáticas. Contudo, há também os softwares que não examinam o suporte de criação em si, ou seus tipos de representação, mas o próprio resultado sonoro. Temos basicamente, então, dois tipos de programas de assistência à análise musical: 1) de análise computacional, que propõem uma outra maneira de representar as informações contidas no objeto analisado, assim elucidando suas estruturas subjacentes; 2) de representação baseada no sonograma, que mostra a arquitetura física dos objetos (cf. FOBER et al., 2015, p. 5).

A representação morfológica – baseada sobre o sonograma – é muito utilizada como ferramenta de análise de músicas eletroacústicas ou mistas. Como nestas não há partitura – ou, no caso das músicas mistas, há uma partitura, mas que comumente não mostra toda a realidade composicional com clareza –, o sonograma fornece um meio de representar os eventos pelo qual é possível de organizar os parâmetros de uma análise (FOBER et al. 2015, p. 6)

⁶⁰ Cf. o relatório em: <http://notation.afim-asso.org/lib/exe/fetch.php/gt-notation-final.pdf>. Acesso: 21 maio 2020.

Um caso pertinente é aquele do *Acousmographe*, programa desenvolvido pelo GRM (*Groupe de Recherches Musicales*). Makis Solomos, musicólogo, pesquisador e professor da Université Paris 8, menciona em seu livro *De la musique au son: L'émergence du son dans la musique de XXe – XXIe siècles* (2013) a descrição do programa no site do GRM:

O *Acousmographe* é uma ferramenta de análise e representação de música eletroacústica e, por extensão, de todo fenômeno sonoro registrado. Seu desenvolvimento é um projeto a longo termo nascido da necessidade dos compositores e musicólogos de dispor de utensílios de transcrição das músicas não escritas [sobre partitura], por meio das representações gráficas e anotações textuais sincronizadas à escuta e às representações técnicas usuais do sinal (amplitude – análise espectral). (apud SOLOMOS, 2013, p. 132, tradução nossa) [Disponível em: <https://inagrm.com/fr/showcase/news/203/lacousmographe>. Acesso: 31 maio 2020]

Comentando sobre o compositor François Bayle, Solomos elucida algumas características e possibilidades de aplicação do software, ao mesmo tempo em que introduz a temática das partituras de escuta:

François Bayle nomeia “acusmogramas” os produtos do *Acousmographe*: são “mapas dos contornos sonoros e réplicas de figuras musicais estalecidas seja ao fim de análises perceptivas, seja para dar assistência com a precisão necessária à interpretação de uma obra sobre um dispositivo de projeção sonora, ou acusmônio⁶¹”. O *Acousmographe* é tido como resolução do “problema” da música eletroacústica insistindo sobre a escuta “pura”, e que corresponde globalmente à música acusmática: a ausência de partitura. Todos os alunos vindos da tradição do GRM são convidados a realizar “partituras” de escuta, ou seja, transcrições gráficas. Independentemente das qualidades (ou defeitos) de suas transcrições quanto à perspectiva musicológica analítica, convém aqui esclarecer que o principal interesse de um acusmograma é o de visualizar a escuta da análise. (SOLOMOS, 2013, p. 132-133, tradução nossa)

61 BAYLE François. *L'image de son / Klangbilder. Technique de mon écoute / Technik meines Hörens*. Edição bilíngue (francês e alemão) com exemplos sonoros em CD, sob direção de Imke Misch e Christoph von Blumröder, redação Anne Kersting, segunda edição corrigida e ampliada, redação Marcus Erbe, Cologne, Signale aus Köln, Beiträge zur Musik der Zeit, faixa 8, 2007.

2.3 A representação como ponto de vista da percepção

Podemos achar traços das condições de percepção presentes numa representação. Pensemos à percepção do temporal, por exemplo, cujas pistas podem ser detectadas na arte pictórica também, conforme já foi discorrido.

Figura 17: *Burg und Sonne* [Castelo e sol] (1928) de Paul Klee. É inegável a existência de uma vida rítmica nesta pintura, manifesta nas proporções dos elementos e sua disposição.

Agora, voltemos rapidamente à “forma retrato” vista no capítulo anterior:

Figura 18: *Retrato dos Arnolfini* (1434), de Jan van Eyck.

O *Retrato dos Arnolfini* de Jan van Eyck tem muitos aspectos dignos de interesse e mistério, como o espelho ao fundo da perspectiva, onde podemos ver o próprio pintor refletido, ou a maneira como este reflexo acontece, mostrando uma distorção produzida pela superfície convexa do espelho. Mas podemos, além disso, nos questionar sobre como foram os procedimentos práticos aplicados para que a pintura tenha sido realizada; por exemplo, como os modelos pintados provavelmente precisaram ficar imóveis durante horas – prática comum na confecção de retratos, comentada previamente –, para que o pintor pudesse trabalhar nos mínimos detalhes. Agora, imaginemos como deve ter sido difícil para a jovem moça grávida permanecer assim, estática, durante longos períodos de tempo, mesmo que eles tenham sido espaçados...!

Neste retrato há um tempo com um quê de eterno, como se através da pintura os modelos pudessem ficar imóveis para sempre. É possível deduzir que a própria maneira de organizar as etapas do trabalho – como a necessidade de longos períodos de imobilidade – sejam vinculadas a tal forma de percepção temporal, esse pé na eternidade. É o que havíamos encarado como um “tempo da forma retrato”.

Curioso como a palavra “forma” se adéqua bem aqui para explicar a noção temporal ligada à concepção do retrato. No caso da escuta musical, podemos ilustrar um dos prismas pelos quais a temporalidade acontece, também empregando a palavra forma: de um lado, há formas musicais onde a percepção temporal é ligada à memória; se encontramos uma ideia que é apresentada e, posteriormente, se repete (podendo ser reiteração absoluta ou variação), sabemos deste fato porque temos uma ativação da memória. Portanto, a dialética dos materiais, suas reiterações e variações, se organizam num pensamento onde a passagem do tempo age na memória; como vimos, um espaço da memória.

Mas há diferenças entre uma música onde a forma é majoritariamente pré-estabelecida, como numa sonata clássica, e uma música onde a forma é construída sem tal predefinição, como produto de um processo contínuo e variável, ou no minimalismo, onde mais do que um exercício da memória, há a repetição como um modo de descobrir diferenças, um jogo onde cria-se “uma diferença que aflora a partir do que se repete e não daquilo que se transforma exteriormente” (FERRAZ, 1998, p. 58-59). Do mesmo modo que a “forma retrato” do *Retrato dos Arnolfini* de van Eyck tem uma sensação temporal própria, a pintura *Ragazzo morso da un ramarro* de Caravaggio (vista no Capítulo 1) tem outra sensação de tempo, ligada à vivência do instante, enquanto *Burg und Sonne* de Klee exhibe outra nova dimensão de tempo, agora implementando um ritmo na visualidade. A qualidade de cada representação temporal e de cada consequência perceptiva destas representações é claramente

heterogênea. Analogamente às condições de percepção temporal dessemelhantes entre estes quadros, as condições de percepções temporal variam no fazer música de acordo com múltiplos fatores.

Discutimos um pouco mais sobre o tempo, complementando um pouco as considerações feitas anteriormente e fazendo uma ponte entre este e a representação. Agora faremos o mesmo com o espaço e, para tanto, é útil voltarmos a uma distinção básica, a dos espaços físicos e imaginários, que também podemos chamar de “internos” e “externos”:

Distinguiremos dois tipos de espaço: o espaço físico, no qual se materializa o som e a música; o espaço da representação, um espaço mental no qual são pensadas a música e o som no momento de sua concepção e de sua percepção. [...] Poderíamos igualmente qualificá-los, respectivamente, de espaços “externo” e “interno”. Qualquer que seja a terminologia empregada, estes dois tipos de espaço são de natureza diferente, mais a ideia de composabilidade aparece em ambos, apesar de ser de maneiras diferentes⁶². (SOLOMOS, 2018, p. 270, tradução nossa)

Mikhail Malt também comenta sobre o assunto das concepções espaciais possíveis, temática com a qual ele lidava na época de sua pesquisa de doutorado:

Neste contexto [da escrita da tese de doutorado], eu tinha necessidade de definir o espaço da escritura, o endereço onde os conceitos tomarão forma para constituir a obra. Lembremos que o espaço da escritura será aquele da materialização das ideias, tal como o espaço de uma partitura, o espaço da fita magnética, no caso de uma música eletroacústica, ou o espaço de difusão de uma obra, para citar apenas alguns exemplos. É importante sublinhar que podemos utilizar a palavra escritura com dois sentidos: escritura no sentido gráfico, ou seja, como meio de notação, ou escritura no sentido composicional, como sendo um processo através do qual o compositor consegue representar e fixar seus conceitos e seu imaginário sonoro sobre um suporte qualquer. No meu caso especificamente, é a segunda significação que utilizei para a palavra escritura, admitindo que a escritura no sentido gráfico seja apenas uma das maneiras possíveis a um compositor de exprimir seu pensamento. Defini assim a escritura musical como sendo⁶³:

“A determinação de posições de objetos num espaço musical pré-definido pelo compositor.”

Um espaço musical sendo:

“Todo conjunto de parâmetros representando uma realidade musical e/ou sonora.”

A partir destas definições, podemos constatar a existência de um espaço da partitura gráfica, de um espaço de difusão sonora, de um espaço da “fita” ou de um espaço de uma instalação artística multimídia (no sentido de diversos espaços artísticos). O espaço de escritura será o lugar da realização e das escolhas que permitem a

62 Para considerações aprofundadas sobre o tema do “espaço”, cf. os Capítulos IV e VI de Solomos (2013), respectivamente nas p. 155-183 e p. 269-319.

63 MALT, Mikhail. “La composition assistée par ordinateur, modèles et calcul, quelques éléments de réflexion”. *Le calcul de la musique*, trabalho coletivo, coordenado por Laurent Pottier, prefácio de Pierre-Albert Castanet. Publicações da Université de Saint-Etienne, 2009, p. 163-224.

reificação dos conceitos. A definição desta noção tinha um objetivo, principalmente operacional, de propor uma visão pragmática e propícia à formalização do processo de escritura. Esta definição se mostrou também muito útil no ensino da CAO [composição assistida por computador]. (MALT, 2015, p. 13-14, tradução nossa)

Existem, em contrapartida, percepções onde o espaço da escritura não é tão relevante, pois são as ideias provindas de outras dimensões que se esboçam, tal como o timbre. Nesta situação a noção espacial não está numa construção formal repleta de diálogos entre partes espalhadas num sítio abstrato – o espaço da escritura, da partitura, da forma musical –, mas no próprio som; o espaço do timbre. Peças de Giacinto Scelsi, por exemplo, podem ilustrar esse pensamento. Isto quer dizer que o timbre torna-se, nestes casos, categoria central da composição⁶⁴, o que muda enormemente a concepção formal em comparação com uma música centralizada mais sobre as relações exibidas no espaço da partitura. Esta última tem relações que se formam no interior das estruturas da escrita. Já a primeira, cria suas ramificações através do próprio tempo, a partitura sendo só um lugar para se trabalhar isto. Há uma diferenciação entre uma imaginação musical baseada na percepção dos espaços interiores à partitura e uma baseada no próprio tempo dos fenômenos compostos, o que as comentadas estruturas no-tempo, fora-do-tempo e temporal exemplificam bem. Solomos o demonstra ao comentar sobre o compositor Morton Feldman:

Enquanto compositores tais como Bach, Schönberg, Varèse, Xenakis, Vaggione... lidam com a ideia de estrutura – de estruturas compostas, que “se encontram” na partitura e que não são necessariamente audíveis como tais pelo ouvinte –, o trabalho de Feldman se foca na capacidade do ouvinte de (re)criar a música. Com os primeiros, o meio real da música, o tempo, é subentendido mediante um meio virtual, o espaço: em Feldman, o tempo é a única preocupação. A tradição estruturalista se concentra sobre o ataque do som, enquanto Feldman compõe com o momento de sua extinção, onde tudo se desvanece, onde nada é o “signo” de qualquer outra coisa: “O ataque de um som não representa suas características. De fato, o que ouvimos é o ataque, não o som. A extinção, contudo, esta paisagem sobre a partida, é o que exprime o ponto em que existe o som em nossa escuta – que mais nos abandona do que vem até nós”⁶⁵. Se quiséssemos fazer uma oposição brutal, diríamos que Feldman constitui a antítese do Xenakis dos anos 1960, que queria privilegiar as estruturas fora-do-tempo [*hors-temps*]: nele, ao contrário, parece dominar totalmente o no-tempo [*en-temps*]. (SOLOMOS, 2013, p. 142, tradução nossa)

64 Sobre o assunto do timbre como categoria principal a ser explorada na criação musical, cf. Solomos (2013, p. 15-56).

65 Morton Feldman, “L’angoisse de l’art”. Tradução do inglês para o francês de Danielle Cohen-Levinas, modificada, p. 193. In: Morton Feldman. *Écrits et paroles*. Paris: l’Harmattan, 1998.

2.4 Algumas situações representacionais no domínio da criação musical sobre partitura

Vimos que o uso de mais de um tipo de suporte de criação – e, portanto, mais de um tipo de representação também – é uma via para manusear imagens mentais e perceptivas que, por meio de um único suporte, poderiam se mostrar difíceis de tanger. Nestas situações, a soma de suportes pode amplificar notavelmente o leque de ações possíveis, o que implica no conceito de intermodulação entre meios. A seguir estudaremos diferentes situações representacionais ligadas principalmente à visualidade e às problemáticas notacionais.

Abaixo, um evento que foi criado e trabalhado por meio do desenho, o objeto sonoro inicial de *Encondido num ponto* de Alexandre Ficagna. Na figura 5 do Capítulo 1 havíamos visto um esquema macroscópico de agenciamento na mesma peça e, abaixo, mostramos agora um esquema microscópico:

Figura 19: Objeto sonoro complexo de *Escondido num ponto*. Fonte: Ficagna (2014, p. 158).

O evento desenhado acima é formado por: *jet whistle* na flauta, *bisbigliando* no clarinete, *col legno battuto ricochet* no violoncelo e ataque de um bloco harmônico no piano (FICAGNA, 2014, p. 158). Tal objeto sonoro tem posteriormente suas partes deslocadas no tempo, mostrando assim características sonoras antes “escondidas” pela simultaneidade de eventos (um dos motivos para o nome da peça).

Há outras situações que podemos citar no tocante ao intercâmbio entre os domínios da visualidade e da sonoridade como potência criativa. A compositora Chiyoko Szlavnic compõe músicas a partir de obras visuais que ela própria desenvolve (SZLAVNICS, 2006). O desenrolar temporal se dá igualmente no sentido da esquerda para a direita, mas o que chama a atenção em sua abordagem é o fato do desenho ser usado com a finalidade de manipular sons que se movem muito lentamente e com detalhes bastante minuciosos; é o meio que a compositora encontrou para lidar com as sutilezas de sonoridade que busca, de modo que, através de uma espécie de “tradução” (ou, poderíamos pensar, transdução), imagens se transformam em sons a serem trabalhados. Neste caso, temos curiosamente duas criações se dando ao mesmo tempo pela mesma pessoa, uma pintura e uma composição musical. Contudo, apesar de terem sido realizadas paralelamente e de serem inteiramente análogas entre si, as duas criações poderiam facilmente ser encaradas como autônomas por quem não tivesse conhecimento de suas circunstâncias.

Todo processo composicional começa com a geração de um desenho, ou uma série de desenhos, em direção a uma peça específica para um *ensemble* existente ou um grupo de instrumentos. Quando surge um desenho forte e convincente, começo então um longo processo de tradução, o qual transforma imagens abstratas em sons. (SZLAVNICS, 2006, p. 2, grifos nossos, tradução nossa).

Neste caso a abordagem do desenho a permite manusear sonoridades de longas durações com o uso de extensos glissandos e também a especificação de microintervalos, os quais fazem com que a escuta se concentre sobre os detalhes mais sutis do som, através de afinações não temperadas e composição de batimentos entre frequências próximas (SZLAVNICS, 2006, *passim*)⁶⁶. É curioso observar que, enquanto seu trabalho se dá sobre sutilezas e nuances sonoras, as partituras mostram um plano bastante panorâmico: um trecho de vários segundos ou mesmo minutos pode ocupar apenas uma página.⁶⁷

66 No artigo em questão, Szlavnic mostra alguns de seus processos e comenta aspectos gerais de sua forma de compor, principalmente mostrando situações de sua peça *Gradients of detail* (2006, quarteto de cordas).

67 Cf. algumas de suas partituras em: <http://www.chiyokoszlavnic.org/welcome.html>. Acesso: 10 maio 2020.

Figura 20: *Gradients of Detail* (2005), obra visual de Chiyoko Szlavnyics. Estes três desenhos deram origem à sua obra musical homônima para quarteto de cordas.

Observemos na figura abaixo o trabalho sonoro em *For TN*⁶⁸ (para dois violinos e acordeon), parte de uma série de pequenas peças que, juntas, formam a obra *Cilia Tremble* (2006).

II For TN
(for 2 violins & accordion)

Figura 21: Partitura de *For TN*.

68 A partitura se encontra disponível em: http://www.chiyokoszlavnyics.org/scores/jttnbn_score3.pdf. Acesso: 29 maio 2020.

Figura 22: Desenhos de *Cilia Tremble*, obra da qual *For TN* é parte. O terceiro desenho, ao centro, é aquele da partitura de *For TN*.

Sobre o desenho que desdobra os sons de *For TN*, vemos um plano completamente regular (acordeon) que se torna referência da escuta, um polo permanente sobre o qual surge inicialmente um movimento em direção ao “exterior”, uma subida que alarga o registro da escuta. No início os violinos “nascem” do acordeon, mas, após um movimento ascendente, segue-se um retorno descendente e eles terminam por restar “dentro” das linhas do acordeon – no registro entre suas duas frequências. As linhas dos violinos são como uma energia mais inquieta, que muda sua espessura (o intervalo entre ambos os violinos) num jogo de expansão e contração, também alterando seu registro (a localização das frequências). Contudo, sua maneira de se mover não é descontrolada: constata-se que no desenho a parte à esquerda tem uma tendência de movimento ascendente com um crescimento da distância entre as linhas dos violinos, ao passo que a parte à direita tem tendência de movimento descendente com diminuição dessa distância. É como se as linhas dos violinos fossem uma força que deseja ir além da permanência das linhas unicamente horizontais do acordeon, mas essa força, após sua elevação ao “exterior”, fosse levada a retornar ao lugar onde o movimento iniciara-se, penetrando ainda mais “dentro” das linhas horizontais.

O desenho e a partitura mostram muitas semelhanças entre si: os movimentos são os mesmos, o jogo de forças também, assim como a estrutura do todo. Contudo, no desenho a

relação entre acordeon e violinos é mais clara, pois suas linhas são feitas umas sobre as outras, se cruzando, enquanto na partitura essa relação visual é menos patente por conta do próprio formato de representação da escrita musical onde, neste caso, cada pauta descreve um único instrumento.

A interface do desenho não é apenas uma via para manipular os sons desejados, mas também uma via para que o pensamento se distancie de alguns estereótipos e hábitos, de escrita e percepção, que a partitura induz, mesmo que tacitamente. Sair da representação oferecida pela notação musical tradicional é também abrir novos caminhos perceptivos e criativos, um meio de visitar outras direções, significações, ideologias e expectativas (SZLAVNICS, 2006, p. 12).

A ausência de uma linguagem simbólica mediadora – ao menos no primeiro estágio, enquanto desenhando – produz resultados musicais que, acredito, não teriam aparecido se eu tivesse iniciado com uma folha de papel manuscrito (i.e., com abordagens tradicionais em mente). Abandonando o papel manuscrito (como modelo/padrão) no início do processo, estou emancipada da significação histórica inerente a ele – sinto uma completa liberdade na atividade de criar arte sobre uma página em branco. (SZLAVNICS, 2006, p. 11-12, tradução nossa)

Se os sistemas diferenciados de representação influenciam o terreno da notação, é preciso que façamos também consideração às consequências no plano dos solfejos. Uma mesma interface pode ser utilizada para lidar com imagens mentais diversas, e estas não se restringem unicamente a um suporte. Contudo, qualquer que seja a interface, ela sempre trará alguns aspectos à luz, ao passo que outros serão ausentados, o que terá influência sobre o solfejo.

No transcurso do século XX os pensamentos das novas tecnologias se mesclam ao pensamento musical. A noção de “tecnomorfismo” proposta por Tatiana Catanzaro – da qual analisaremos a peça *Ijareheni*, no capítulo seguinte – o exemplifica: uma ferramenta da prática eletroacústica, inicialmente “exterior” à atividade composicional sobre partitura, se torna parte do pensamento musical e, como consequência, uma ferramenta criativa para a composição sobre partitura também. Por exemplo, a filtragem de impulso, técnica muito usada em estúdio e que pode ser escrita instrumentalmente, como Rodrigo Lima faz em algumas passagens de *Quando se muda a paisagem* – completando a lista das três peças a serem analisadas. Sobre a filtragem de impulso, Catanzaro explica:

No estúdio eletrônico, os filtros de impulso, como o próprio nome diz, selecionavam faixas de frequência do espectro de um impulso, reduzindo seu espectro total. Na composição musical instrumental, esse conceito foi abstraído tecnomorficamente pela utilização de um acorde mais ou menos complexo, tocado rapidamente (correspondente ao espectro total), cujos parciais (as alturas) são imediatamente ou quase imediatamente suprimidos.

Esse efeito pode ser visto tanto em *Gruppen* quanto no *Klavierstück X* [...], ambos compostos por Karlheinz Stockhausen. No caso de *Gruppen*, um cluster que vai de Lá3 a Ré#4 é atacado pelas cordas, sendo abandonado imediatamente pelo contrabaixo e, depois, pela segunda e primeira violas, violoncelo, terceiro violino, quarto violino e, finalmente, pelo primeiro e pelo segundo violinos, extinguindo de vez o som. (Catanzaro, 2018, p. 101-102)

A obra *Simog/Civitella*⁶⁹ (2011, quarteto de saxofones), escrita pelo espanhol José Manuel López López, compositor e atualmente professor de composição na Université Paris 8, foi comissionada pela *Comunidad de Madrid* para o *Sigma Projet*, do qual os membros são Andrés Gomis, Josetxo Silguero, Ángel Soria e Miguel Romero. Eles estrearam a peça em 13 de agosto de 2011 no município de Cercedilha, Espanha. O compositor conta, num comentário que escreveu para uma apresentação (o qual ele gentilmente me enviou):

Ali estive submerso no silêncio absoluto, interrompido ocasionalmente por sons de pássaros, insetos, grilos, que aparecem no transcurso da obra, aos quais se juntam recordações sonoras de cegonhas e outras aves dos campos de Madri. A escuridão das noites em Civitella Ranieri permitia ver quase diariamente – noturnamente seria a palavra oportuna – uma imensidão de estrelas sem limite algum, salvo o da própria visão. Esta imagem de milhões de pontos brilhantes no firmamento, junto ao som de milhares de articulações sonoras que surgiam ao caminhar sobre os cascalhos que cobrem o solo dos exteriores do castelo, me fizeram refletir sobre as texturas granulares de meu quarteto, e sobre as estreitas relações entre o imensamente grande e o imensamente pequeno; universos aparentemente distintos, mas, sem dúvida, extremamente próximos. (tradução nossa)

As sonoridades de *Simog/Civitella* poderiam bem ser de uma obra eletroacústica, mas aqui existem apenas quatro saxofones (soprano, alto, tenor e barítono). Há um pensamento concreto, onde as qualidades espectrais e o comportamento dos sons no tempo são a matéria trabalhada, sempre em variação. Mas, isto, dialogando com a realidade de execução e a exploração das gestualidades que os próprios instrumentos possibilitam.

69 É possível ouvi-la em: https://www.youtube.com/watch?v=Ah1glo_IHwo. Acesso: 18 ago 2020.

A partitura musical, que usualmente especificaria alturas e ritmos, se adapta de contexto em contexto às imagens perceptivas de López López, por meio de diferentes recursos de escritura. Na música contemporânea, escrever uma partitura é também uma investigação pelas melhores soluções de notação para esculpir aquilo que se imagina. Como ocorre em muitas situações do repertório contemporâneo, a escuta em *Simog/Civitella* muda no caminhar do tempo, fazendo a própria notação acompanhar tais mudanças: quando o discurso não tem uma lógica relacionada às frequências, mas às dimensões gestuais e tímbricas, em lugar de uma pauta com cinco linhas horizontais, o compositor utiliza uma única linha horizontal, que deixa claros os contornos gerais e dá uma ideia sugestiva das digitações. Durante outras ocasiões, a partitura pode voltar a ter cinco linhas, mas a notação é sempre manipulada em direção a uma percepção além das suas possibilidades usuais.

Em *Simog/Civitella* escutamos em muitos momentos uma abordagem granular do universo instrumental, precisamente arquitetada através da fusão do grupo: um único instrumento não tem a capacidade de criar granularidades ricas, mas, um quarteto, a tem. Sobre a granularidade, é a elaboração de divisões rítmicas heterogêneas em simultaneidade que viabiliza a escritura de sonoridades ricas em grãos, uma abundância de micro-sonoridades⁷⁰. São ritmos regulares em si, mas irregulares enquanto resultado da sua soma, pois as simetrias de cada um são diferentes. Em realidade, em dados momentos os grãos aparecem tão rapidamente que nem mesmo é possível pensar em regularidade ou irregularidade: nestes casos, os grãos tornam-se simplesmente um timbre granular.

70 Cf. o vídeo onde o compositor comenta suas ideias nesta composição: <https://www.youtube.com/watch?v=ue6YvJ1pDok>. Entre os 3' 20"- 4' 07" López López diz que queria ir a fundo no território do microscópico, da matéria sonora realmente minúscula, os quatro saxofones possuindo uma inter-relação constante para realizar isto.

41 *EO

S/Spr

p subito (*pp*) sempre

S/Alt

p subito (*pp*) sempre

S/T

p subito (*pp*) sempre

S/BAr

p subito (*pp*) sempre

* EO: Embouchure Ouverte
EF: Embocure Fermée

* PP tamburins + notes

Figura 23: c. 41-42 de *Simog / Civitella*⁷¹. Construção granular arquitetada pela sobreposição de subdivisões rítmicas do compasso em quatro, cinco, seis e sete partes iguais.

A escritura denota uma investigação surpreendente dos fenômenos temporais, sendo que a própria dimensão dos timbres se torna igualmente material temporal. Um dos diversos exemplos disso é imersão nos sons diferenciais⁷², situação em que o timbre e o ritmo se tornam um só objeto:

Estas pulsações diferenciais me permitem introduzir e, sobretudo, relacionar as texturas [...] de maneira que as sobreposições deixam de ser de caráter exclusivamente combinatório, para converterem-se em polifonias de caráter interativo: os timbres finalmente tornam-se pulsação, ou seja, um tempo. (comentário escrito por López López para a apresentação na Espanha, gentilmente enviado pelo compositor; grifos nossos, tradução nossa)

71 © Éditions Jobert, Paris, 2014. Reproduzido com a gentil autorização da editora.

72 Os sons diferenciais são os “batimentos” ou “pulsações” que a escuta humana percebe ao ouvir dois sons com frequências muito próximas entre si, mas não exatamente iguais.

Temos então uma imersão no tempo e, paralelamente, uma imersão no timbre. Quanto ao segundo, vejamos agora a solução encontrada pelo compositor para escrever a soma dos sons de voz e de instrumento, o que resulta em “sons quebrados” [*sons cassés*]: ele usa dois tipos de cabeça de nota (redonda e quadrada) e faz linhas em zigue-zague crescente, representando assim a complexidade espectral do efeito desejado. Cada linha individualmente já cria um som complexo, mas suas sobreposições dão resultando ainda mais preenchido:

The image shows a musical score for four staves, labeled S/Spr, S/Alt, S/T, and S/Bar. The score is in 12/8 time. It features complex notation for 'sons cassés' (broken sounds). The notation includes glissando markings (gliss, gliss 1/4), dynamic markings (sfz, f, ff, mf, sempre f), and a 12/8 time signature. The notation features a mix of round and square note heads and zigzag lines representing complex spectra. The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves. The notation is dense and complex, reflecting the 'sons cassés' effect.

Figura 24: c. 155-158 de *Simog / Civitella*⁷³. Solução de notação para representar a simultaneidade entre voz e sopro do instrumento, o que cria um resultado de “sons quebrados” [*sons cassés*].

A investigação temporal se situa fora da ideia tradicional de ritmo regular. Há as pulsações sonoras criadas pela percepção humana nos sons diferenciais, as regularidades rítmicas que, colocadas uma sobre a outra, formam aglomerações granulares, e uma visão onde os limiares entre timbre e ritmo são reconsiderados. É a percepção humana do tempo o que López López trabalha, não a percepção sem corpo do cronômetro.

As relações entre ideias não são sempre lineares. Há transformações que se dão paulatinamente, mas os cortes também abundam. Ou seja, continuidade e cisão são parte do plano criativo. Abaixo vemos uma situação de corte, o que ocasiona a “forma em janelas”

⁷³ © Éditions Jobert, Paris, 2014. Reproduzido com a gentil autorização da editora.

proposta por Sciarrino. Temos que López López explora, portanto, contrastes abruptos – cortes que criam a forma em janelas – e, em contrapartida, transformações graduais, usando, por exemplo, *crossfades* escritos entre eventos.

The musical score for measures 10-11 of *Simog /Civitella* is written for four voices: S/Spr, S/Alt, S/T, and S/BAR. The notation is complex, featuring various note values, rests, and articulation marks. Key elements include:

- Measures 10-11:** The first part of the score, measures 10 and 11, show a progression of sounds labeled "bruits de clefs" (key sounds). The dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte), with a crescendo marked "cresc. molto poco a poco".
- Measures 12-13:** The second part of the score, measures 12 and 13, continues the progression. It includes a section labeled "non frull" (non frull) and a section with a triplet of notes.
- Measures 14-15:** The third part of the score, measures 14 and 15, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 16-17:** The fourth part of the score, measures 16 and 17, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 18-19:** The fifth part of the score, measures 18 and 19, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 20-21:** The sixth part of the score, measures 20 and 21, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 22-23:** The seventh part of the score, measures 22 and 23, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 24-25:** The eighth part of the score, measures 24 and 25, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 26-27:** The ninth part of the score, measures 26 and 27, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 28-29:** The tenth part of the score, measures 28 and 29, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 30-31:** The eleventh part of the score, measures 30 and 31, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 32-33:** The twelfth part of the score, measures 32 and 33, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 34-35:** The thirteenth part of the score, measures 34 and 35, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 36-37:** The fourteenth part of the score, measures 36 and 37, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 38-39:** The fifteenth part of the score, measures 38 and 39, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 40-41:** The sixteenth part of the score, measures 40 and 41, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 42-43:** The seventeenth part of the score, measures 42 and 43, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 44-45:** The eighteenth part of the score, measures 44 and 45, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 46-47:** The nineteenth part of the score, measures 46 and 47, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 48-49:** The twentieth part of the score, measures 48 and 49, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 50-51:** The twenty-first part of the score, measures 50 and 51, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 52-53:** The twenty-second part of the score, measures 52 and 53, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 54-55:** The twenty-third part of the score, measures 54 and 55, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 56-57:** The twenty-fourth part of the score, measures 56 and 57, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 58-59:** The twenty-fifth part of the score, measures 58 and 59, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 60-61:** The twenty-sixth part of the score, measures 60 and 61, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 62-63:** The twenty-seventh part of the score, measures 62 and 63, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 64-65:** The twenty-eighth part of the score, measures 64 and 65, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 66-67:** The twenty-ninth part of the score, measures 66 and 67, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 68-69:** The thirtieth part of the score, measures 68 and 69, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 70-71:** The thirty-first part of the score, measures 70 and 71, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 72-73:** The thirty-second part of the score, measures 72 and 73, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 74-75:** The thirty-third part of the score, measures 74 and 75, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 76-77:** The thirty-fourth part of the score, measures 76 and 77, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 78-79:** The thirty-fifth part of the score, measures 78 and 79, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 80-81:** The thirty-sixth part of the score, measures 80 and 81, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 82-83:** The thirty-seventh part of the score, measures 82 and 83, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 84-85:** The thirty-eighth part of the score, measures 84 and 85, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 86-87:** The thirty-ninth part of the score, measures 86 and 87, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 88-89:** The fortieth part of the score, measures 88 and 89, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 90-91:** The forty-first part of the score, measures 90 and 91, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 92-93:** The forty-second part of the score, measures 92 and 93, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 94-95:** The forty-third part of the score, measures 94 and 95, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 96-97:** The forty-fourth part of the score, measures 96 and 97, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 98-99:** The forty-fifth part of the score, measures 98 and 99, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 100-101:** The forty-sixth part of the score, measures 100 and 101, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 102-103:** The forty-seventh part of the score, measures 102 and 103, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 104-105:** The forty-eighth part of the score, measures 104 and 105, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 106-107:** The forty-ninth part of the score, measures 106 and 107, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 108-109:** The fiftieth part of the score, measures 108 and 109, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 110-111:** The fifty-first part of the score, measures 110 and 111, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 112-113:** The fifty-second part of the score, measures 112 and 113, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 114-115:** The fifty-third part of the score, measures 114 and 115, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 116-117:** The fifty-fourth part of the score, measures 116 and 117, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 118-119:** The fifty-fifth part of the score, measures 118 and 119, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 120-121:** The fifty-sixth part of the score, measures 120 and 121, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 122-123:** The fifty-seventh part of the score, measures 122 and 123, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 124-125:** The fifty-eighth part of the score, measures 124 and 125, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 126-127:** The fifty-ninth part of the score, measures 126 and 127, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 128-129:** The sixtieth part of the score, measures 128 and 129, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 130-131:** The sixty-first part of the score, measures 130 and 131, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 132-133:** The sixty-second part of the score, measures 132 and 133, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 134-135:** The sixty-third part of the score, measures 134 and 135, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 136-137:** The sixty-fourth part of the score, measures 136 and 137, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 138-139:** The sixty-fifth part of the score, measures 138 and 139, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 140-141:** The sixty-sixth part of the score, measures 140 and 141, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 142-143:** The sixty-seventh part of the score, measures 142 and 143, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 144-145:** The sixty-eighth part of the score, measures 144 and 145, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 146-147:** The sixty-ninth part of the score, measures 146 and 147, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 148-149:** The seventieth part of the score, measures 148 and 149, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 150-151:** The seventy-first part of the score, measures 150 and 151, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 152-153:** The seventy-second part of the score, measures 152 and 153, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 154-155:** The seventy-third part of the score, measures 154 and 155, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 156-157:** The seventy-fourth part of the score, measures 156 and 157, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 158-159:** The seventy-fifth part of the score, measures 158 and 159, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 160-161:** The seventy-sixth part of the score, measures 160 and 161, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 162-163:** The seventy-seventh part of the score, measures 162 and 163, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 164-165:** The seventy-eighth part of the score, measures 164 and 165, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 166-167:** The seventy-ninth part of the score, measures 166 and 167, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 168-169:** The eightieth part of the score, measures 168 and 169, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 170-171:** The eighty-first part of the score, measures 170 and 171, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 172-173:** The eighty-second part of the score, measures 172 and 173, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 174-175:** The eighty-third part of the score, measures 174 and 175, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 176-177:** The eighty-fourth part of the score, measures 176 and 177, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 178-179:** The eighty-fifth part of the score, measures 178 and 179, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 180-181:** The eighty-sixth part of the score, measures 180 and 181, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 182-183:** The eighty-seventh part of the score, measures 182 and 183, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 184-185:** The eighty-eighth part of the score, measures 184 and 185, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 186-187:** The eighty-ninth part of the score, measures 186 and 187, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 188-189:** The ninetieth part of the score, measures 188 and 189, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 190-191:** The ninety-first part of the score, measures 190 and 191, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 192-193:** The ninety-second part of the score, measures 192 and 193, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 194-195:** The ninety-third part of the score, measures 194 and 195, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 196-197:** The ninety-fourth part of the score, measures 196 and 197, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 198-199:** The ninety-fifth part of the score, measures 198 and 199, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 200-201:** The ninety-sixth part of the score, measures 200 and 201, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 202-203:** The ninety-seventh part of the score, measures 202 and 203, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 204-205:** The ninety-eighth part of the score, measures 204 and 205, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 206-207:** The ninety-ninth part of the score, measures 206 and 207, features a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.
- Measures 208-209:** The hundredth part of the score, measures 208 and 209, includes a section with a triplet of notes and a section with a triplet of notes.

Figura 25: c. 10-11 de *Simog /Civitella*⁷⁴. As “janelas” criam contrastes entre configurações sonoras.

É preciso falar das influências poéticas da peça, a transformação em material musical das sonoridades de pássaros e insetos, assim como a metáfora das estrelas, uma junção de pequenos pontos que, juntos, preenchem a abóbada celeste completamente⁷⁵. Escutando-a identificamos, ou ao menos imaginamos, certos lugares onde tais sonoridades são evocadas⁷⁶. Contudo, não são traduções literais de lugares, mas uma imersão através das qualidades sonoras de certas situações musicais que dialogam com as paisagens sonoras visitadas por López López. É um transformar em música das potências sonoras dessas paisagens, envolto por propostas afetivas e gestuais para além da descrição.

74 © Éditions Jobert, Paris, 2014. Reproduzido com a gentil autorização da editora.

75 Esta ideia poética tem muito a ver com a granularidade, que acompanha outras peças de López López.

76 No vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=ue6YvJ1pDok> (acesso: 1 set. 2020), aos 2' 30" López López fala que os instrumentos num momento específico são como pássaros que voam fazendo um efeito “doppler”. Este efeito é escrito tecnomorficamente através de glissandos micro-tonais e variações dinâmicas. Uma evocação sonora do canto dos pássaros voando rapidamente.

Percebe-se uma música escrita por um compositor que já trabalhou bastante com a música eletroacústica, assim como a música assistida por computador, o que deixa alguns traços em sua maneira de escrever sobre partitura. As configurações granulares, o viés espectromorfológico e a exploração de técnicas estendidas com consequências tímbricas ricas estão sempre presentes, e as soluções representacionais encontradas pelo compositor para bem ilustrar seu universo sonoro nutrem seu solfejo. A partitura musical é manuseada como suporte maleável, cuja flexibilidade é explorada conforme as imagens arquitetadas pelo compositor. Isto prova que ele não pensa sua composição partindo das possibilidades da notação musical, mas que ele utiliza todas as capacidades deste meio para alcançar uma representação a mais clara possível. Ao mesmo tempo em que esculpe sons, compõe formas de representação sobre a partitura.

Esbarramos então na ideia de “composição de uma representação, de uma notação”, o que se mostra como necessidade gerada por solfejos menos usuais. Havíamos comentado brevemente sobre o(s) espaço(s) em *I am [where?], making a personal trajectory of listening* (cf. BONAFÉ, 2016, Caderno 4), para oito instrumentos, de Valéria Bonafé. Para concluirmos, pelo momento, nossas considerações no âmbito da música instrumental/vocal, retornamos agora a ela por conta de haver, aqui, um caso muito interessante. É, inclusive, o único que escapa em grande parte à lógica da leitura da esquerda para a direita, e apresenta um solfejo bastante peculiar, que une combinações de unidades gestuais, espacialização dos músicos, um agenciamento global das ideias, uma imaginação do mover-se do público, tudo isso numa notação diferenciada.

Os intérpretes devem estar espalhados pelo espaço, de modo que não consigam se ouvir – ou, ao menos, não com facilidade. A mensuração temporal é feita por minutos, cada intérprete devendo usar um cronômetro, e na partitura a especificação das mudanças de eventos é feita através desta contagem (a peça tem 30 minutos no total), então o todo é sincronizado mesmo estando a grande distância. A determinação dos eventos gerais se produz por meio de um gráfico, localizado na parte superior de cada partitura.

Na parte central e inferior das partituras vemos as unidades do discurso musical, que são gestos, escritos individualmente e oferecendo possibilidades de variação. Eles estão espalhados em quadrantes, identificados tanto pela localização espacial quanto por suas cores, e devem ser escolhidos pelo/a intérprete através de uma leitura espacial não linear, com

abertura para liberdades em vários níveis, apesar de haver regras de execução bastante claras (sugiro cf. a bula da peça em BONAFÉ, 2016, Caderno 4 [partitura]). Em cada seção formal um quadrante específico, ligado ao gráfico da parte superior, deve ser explorado. E há uma divisão em “duos” na escritura, o que constata-se pelo fato dos gráficos formais serem idênticos em pares de instrumentos (voz e violoncelo, viola e acordeon, flauta baixo e contrabaixo, clarone e percussão); além disso, há momentos em “duo”, onde os pares de instrumentistas devem pegar uma segunda partitura, com notação mais tradicional. Após terminarem suas seções em duo, devem retornar à primeira partitura.

Nisso vemos três meios representacionais em interação: 1) um gráfico que representa a totalidade dos eventos individuais, 2) um mapa de gestos organizados por cores e espacialmente, 3) uma partitura mais tradicional. E o que equivaleria à “grade” da música é a junção dos gráficos, que se encontra na bula (item *Musical form*). Sendo o solfejo aqui substancialmente diferente daquele de uma peça escrita em notação tradicional – tanto na imaginação temporal quanto na interação entre materiais e músicos –, a qual se apresenta num palco, faz sentido que as soluções representacionais se deem de acordo com essa diferença. Um solfejo das distâncias, do caminhar dos ouvintes, dos mapas gestuais, das combinações instrumentais que funcionam separadas, mas que não deixam de ser interligadas... Vê-se que foi preciso não apenas lidar com novos solfejos, mas compor novas notações.

2.5 As representações no domínio da música eletroacústica

Se a partitura musical foi elaborada para registrar, difundir e criar composições, estas sendo performadas por instrumentos e voz, então a música eletroacústica é uma verdadeira sacudida no que concerne a representação em forma de notação. Não é à toa que Delalande considera a prática eletroacústica como uma mudança de paradigma (cf. DELALANDE, 2001, p. 32-50). Ele observa que a “orelha” do paradigma eletroacústico é diferente da orelha do paradigma da escritura: em lugar de pensar em notas, intervalos e acordes (próprio à escrita sobre partitura), ela pensa nas complexidades morfológicas, as misturas de timbres e suas apreciações no plano da realidade da escuta (2001, p. 44). Ora, se o pensamento, a concepção e o modo de gerar sons mudam, a notação e o solfejo são invariavelmente postos em jogo.

O próprio Pierre Schaeffer em seu *Tratado* pesquisava uma solução de representar que fosse conveniente às suas buscas e seu raciocínio. A tipomorfologia schaefferiana (Schaeffer, 1966) e seus quadros ilustrativos o provam. Dentre as soluções de representação implantadas durante as últimas décadas, encontramos algumas cujo germe é o *Tratado*, como a proposta de espectromorfologia⁷⁷ de Denis Smalley (1977) onde, a partir dos princípios introduzidos por Schaeffer, ele organiza critérios práticos mais gerais para pensar a atividade eletroacústica.

Smalley divide três tipos de partituras no domínio eletroacústico: 1) a transcrição gráfica usada para guiar a performance de peças mistas ou com *live-electronicis* – ou seja, uma notação gráfica para os intérpretes; 2) um tipo mais raro, a partitura de realização, cuja finalidade é registrar como uma peça foi produzida, através de um vocabulário mais técnico, mostrando conteúdos que não são sempre relevantes à percepção, mas, sim, à sua “re-realização” – como um registro do decurso da composição; 3) a partitura de escuta, uma representação gráfica do que soa, auxiliando a compreensão temporal e formal dos ouvintes e comumente direcionada às informações espectromorfológicas (os eventos e texturas sendo apresentados cada um com características visuais próprias), mas tudo isto é sempre definido por quem faz a transcrição – o que quer dizer que a pessoa deve escolher representar certos critérios em detrimento de outros, escolha devida à limitação de dimensões possíveis de serem exibidas simultaneamente sobre a interface do papel (SMALLEY, 1977, p. 108).

⁷⁷ A origem deste nome vem da união entre “espectro”, as relações frequenciais que formam os sons, e “morfologia”, as mudanças que os sons sofrem no tempo (Smalley, 1997, p. 107).

Denise Garcia faz também uma organização de tipos de codificações visuais, agora na prática puramente eletroacústica (GARCIA 1998, p. 123-124): 1) gráficos, esquemas, desenhos, etc., usados para auxiliar a composição, a depender do processo de quem compõe; 2) códigos visuais para diferentes funções do trabalho em estúdio, que podem ser usados diversamente, tendo tanto função de organização quanto de execução de certas tarefas práticas (pode coincidir com o segundo item de Smalley a depender do contexto); 3) gráficos de indicação de “interpretação”, que neste caso está no domínio da difusão (mixagem, espacialização, variações de equipamentos); 4) gráficos ou partituras de transcrição visual das obras (equivale ao terceiro item de Smalley).

Figura 27: Duas formas de representação em simultaneidade. Fonte: Blackburn (2011, p. 11).

Smalley observa que o sonograma, apesar de ser um utensílio muito útil à música eletroacústica, não é uma solução eficaz em todas as situações. É uma análise literal da realidade sonora, mas que não dá conta das variações da percepção humana (SMALLEY, 1997, p. 108).

A espectromorfologia, apesar de ser uma visão que possibilita a descrição das qualidades aurais, e não uma teoria ou um método de composição, pode influenciar na organização musical e do pensamento criativo (SMALLEY, 1997, p. 107). Manuella Blackburn (2011) mostra suas aplicações na composição, fundindo seu vocabulário às representações visuais. Esse sistema não é totalmente formalizado, mas a função da visualidade, juntamente ao vocabulário espectromorfológico, produz um processo inteligível.

Figura 28: Representação de um objeto sonoro composto. Acima, os objetos separadamente; abaixo, sua união. Fonte: Blackburn (2011, p. 7).

Figura 29: Desenho representando uma “dissipação”. Ele poderia comportar de alguns segundos a vários minutos, a depender das intenções de quem compõe. Fonte: Blackburn (2011, p. 9).

Lasse Thoresen (2004), por sua vez, propõe uma organização sistemática de símbolos visuais que representarão qualidades espectromorfológicas específicas. Qualidades tais como clareza tímbrica e frequencial, o comportamento dos sons no tempo, seus tipos de movimentos, a fusão com outros sons, a complexidade ou simplicidade resultante, etc., encontram-se traduzidas visualmente⁷⁸.

Figure 1. Typology – minimal representation.

Figura 30: Representação tipológica resumida de Thoresen. Cada traço visual se liga a uma característica sonora: sons com alturas definidas são notados como círculos; sons complexos como quadrados; os traços adicionais representam seus comportamentos no tempo. Fonte: Thoresen (2004, p. 6.)

⁷⁸ Ele mostra a aplicação desta lógica com a análise da terceira seção da peça eletroacústica *Les Objets Obscurs* (1991), de Ake Parmerud: <https://www.youtube.com/watch?v=Z6Ru-eXvlyc>. Acesso: 10 jun. 2020. Partindo dessa notação espectromorfológica, a fonte “Sonova” foi desenvolvida, da qual é possível fazer download gratuito, disponível em: <http://www.spectromusic.com/download/>. Acesso em 11 ago. 2020.

STABLE	Vibrating			Stratified	Sustained			Impulse	Iterated	Composite			Accumulated
	Pitched	Dystonic	Complex (unpitched)										
VARIABLE													

Figura 31: Representação tipológica expandida. As figuras com forma de diamante são adicionadas, representando sons num lugar intermediário, com ambigüidade entre elementos de alturas definidas e outras sem alturas definidas. Fonte: Thoresen (2004, p. 7).

Na produção de Iannis Xenakis também encontramos situações de visualidade, principalmente quando este faz uso do papel milimetrado. Mas um caso interessante é o de *Mycenae Alpha* (1978), peça eletroacústica realizada com o equipamento UPIC, desenvolvido por Xenakis para compor através de uma interface inteiramente visual trabalhada por meio de traços realizados à mão, que são lidos da esquerda para a direita. Sobre o UPIC, Makis Solomos, do qual uma das especialidades é a música de Iannis Xenakis, explica:

Trata-se de uma mesa de desenho sobre a qual, simplificando, desenha-se sucessivamente, com o auxílio de uma caneta eletromagnética, a curva de pressão do som e a “partitura”. No primeiro caso, estamos no microtempo e o UPIC sintetiza os sons; no segundo caso, estamos no macrotempo e desenhamos a totalidade da obra (nesta segunda etapa, indicamos sobre a “partitura”, através de um código particular, os sons escolhidos que já foram construídos na primeira etapa – sem falar dos envelopes de intensidade que a máquina também permite desenhar) [...]. Constatamos facilmente como este “sintetizador” é específico a Xenakis quanto ao método geral: ele faz uso do gráfico. O método de síntese também lhe é muito pessoal, já que se trata de desenhar diretamente a curva de pressão. Enfim, a terceira especificidade: com o UPIC, Xenakis pode caminhar em direção à unificação entre a microcomposição (síntese do som) e a macrocomposição (composição do todo), dado que o método é o mesmo (gráfico) [...]. (SOLOMOS, 2013, p. 250, tradução nossa).

Esta interface visual desenvolvida por Xenakis lhe permite manusear literalmente as sonoridades com as mãos e, ao mesmo tempo, vincular a micro e a macrocomposição, num processo onde ambas se conectam⁷⁹.

⁷⁹ Contudo, Solomos observa que uma verdadeira unificação entre micro e macrocomposição será produzida com o programa GENDYN (2013, p. 250), do qual trataremos adiante. Com este programa Xenakis explora a síntese dinâmica estocástica na composição, de modo que, após a introdução de alguns dados, o próprio programa pode sintetizar uma peça inteira (idem, p. 107). A palavra síntese, diante disso, deve ser tomada em suas duas acepções: síntese do som e síntese da composição (idem, ibidem).

Figura 32: “Partitura” de *Mycenae Alpha*. Fonte: https://www.iannis-xenakis.org/xen/works/genres/work_73.html. Acesso: 29 maio 2020.

Das colocações de Ronald Squibbs no artigo *Images of Sound in Xenakis's Mycenae-Alpha* (1996), podemos destacar algumas conclusões: 1) no UPIC a representação se produz de forma análoga à partitura no que concerne o eixo horizontal como vinculado ao tempo e o eixo vertical às frequências. 2) A obra se constitui de linhas horizontais e oblíquas, todavia, mesmo nas linhas horizontais, há pequenas variações de alturas por conta dos traços terem sido realizado à mão. 3) A proporção 2:3 é bastante explorada no tocante ao planejamento formal, tanto da peça como todo quanto em suas seções individualmente, e mesmo no equilíbrio entre quantidade de linhas horizontais e oblíquas (cf. Squibbs, 1996).

O fato das sonoridades serem literalmente modeladas à mão faz com que abundem micro-variações. A “imperfeição” do corpo humano, mais precisamente da mão humana, é uma fonte sonora, portanto. Aqui vemos uma diferença fundamental em comparação à partitura musical, onde as notas são sempre compreendidas como algo estático, sem “imperfeição” – mas apenas o sendo na notação, já que os músicos que forem tocá-las executarão sempre diversos tipos de variação, precisamente por tocarem com seus corpos.

Há uma diferença fundamental entre os esboços e a partitura final de *Mycenae Alpha*. Compare a forma menor à direita da figura acima com a figura abaixo:

Figura 33: Esboço de *Mycenae Alpha* feito por Xenakis. Fonte: <https://pt.calameo.com/read/0043738738c59884d6fd2?page=1> . Acesso: 29 maio 2020⁸⁰.

As duas imagens são o mesmo evento, mas, enquanto na primeira figura a junção das linhas horizontais e oblíquas é o que cria os contornos das formas, no esboço os contornos são dados primeiramente, sem haver alguma linha horizontal ou oblíqua dentro dos próprios contornos. Desta observação constata-se que, após ter feito os contornos, Xenakis preencheu-os com as linhas, posteriormente podendo apagá-los, já que a soma dessas linhas “restaura” a estrutura total desenhada. São duas situações visuais diferentes, a primeira trabalhando sobre contornos e a segunda sobre aglomerações de linhas. Nesta segunda situação, contudo, no final a silhueta global é garantida pela junção do todo, de modo que os contornos feitos anteriormente não mais existem realmente, mas estão presentes como resultado da totalidade – um contorno latente.

Há continuidades visuais sobre a partitura que dialogam com as continuidades sonoras⁸¹, mas diferentemente. Por exemplo, na forma desenhada à esquerda da figura 32, observamos que todas as suas partes estão conectadas entre si visualmente, como se fossem um só organismo. Os sons escutados não são apreendidos como uma única entidade – às

⁸⁰ Este link se encontra disponível também no site do Centre Iannis Xenakis: http://www.centre-iannis-xenakis.org/upic_mycenae?lang=en . Acesso: 29 maio 2020.

⁸¹ Aqui talvez seja útil ver o vídeo com acompanhamento visual da partitura: <https://www.youtube.com/watch?v=yztoaNakKok> . Acesso: 30 maio 2020.

vezes há pequenos ataques, contrastes, ou a percepção de camadas sonoras diferentes –, mas há uma continuidade sonora que os conecta entre si, o que se comunica com a visualidade. Em efeito, são diversas linhas que se juntam, o que poderia ser pensado como, em lugar de um só organismo, vários pequenos organismos juntos fazendo grandes movimentos.

Enquanto os desenhos mostram suas continuidades por meio de uma lógica que não é estritamente da esquerda para a direita, já que os olhos percebem uma totalidade com múltiplas direções (de um lado ao outro, de cima para baixo, com mudanças de direção, etc.), a performance musical do UPIC faz a leitura num único sentido. Logo, certos encadeamentos evidentes nos desenhos soam como saltos ou alterações bruscas de registro no som.

Além disso, com a escuta apenas seria impossível restabelecer imaginariamente todas as formas visuais com propriedade, principalmente nos momentos onde há muitas faixas de frequência ao mesmo tempo. Nestes trechos a escuta pode perceber uma grande massa com muitos registros ou uma complexa fusão tímbrica, mas não de modo análogo aos desenhos; seria uma visualização extremamente embaçada, amorfa.

A clareza perceptiva não funciona igualmente em todos os registros da escuta humana, portanto, os eventos graves não são escutados com nitidez se houver uma acumulação de outras movimentações acontecendo nos registros mais agudos; já esses eventos agudos, têm grande clareza em nossas escutas. Neste sentido, há discrepâncias entre a representação utilizada e o produto sonoro, o que acontece também em partituras tradicionais. Na orquestração de música escrita sobre partitura a preocupação com o equilíbrio, a “mixagem” entre os registros e dinâmicas, é fruto desta problemática, já que no suporte qualquer registro da escuta terá a mesma notação (cabeças de notas, hastes, etc.).

Para concluir, podemos compreender que o trabalho do compositor nesta peça, a partir do segundo estágio de uso do UPIC (após ter definido as formas de ondas sonoras), é bastante panorâmico. No primeiro momento da composição há uma concepção microscópica de criação, onde as formas de ondas serão desenhadas, mas no segundo momento, muda-se diametralmente de ponto de vista, as massas sonoras são esculpidas em grande escala. Esta segunda situação é o que Solomos (2013) e Squibbs (1996) chamam propriamente de macro-composição: cada detalhe (neste caso, cada linha) individual não tem grande relevância, já que é na manipulação de grandes texturas que se dá a percepção, que é panorâmica. Curiosamente, é o contrário do que se produz com Chiyoko Szlavnic, onde, apesar do panorama que sua forma de escrita possibilita, a percepção microscópica é o que se opera. E, naturalmente, encontramos em Szlavnic uma representação onde cada traço é de relevância

fundamental à percepção, ao passo que em *Mycenae Alpha* cada traço é um ínfimo filamento, inidentificável, integrante de uma trama gigantesca.

Verificamos que a interface tem consequências flagrantes sobre a percepção de quem a usa. Rama Gottfried, em sua apresentação numa conferência do IRCAM (*Symbolist : un environnement de notation graphique ouvert pour la musique et le multimédia*. Disponível em: <https://medias.ircam.fr/x7351a8> . Acesso: 2 jun. 2020), conta que havia já utilizado inúmeras interfaces para compor, de softwares de edição de partituras a outros de edição visual – suas funções originais não sendo a confecção ou partituras. Num dado momento ele retornou mesmo à escritura sobre papel, à mão livre, fazendo as próprias versões finais desta maneira, já que o tempo que usava para criar soluções de notação sobre os softwares era tão grande que a simples escrita à mão, por mais demorada que fosse, era mais prática (cf. 0’00’’ – 3’50’’ do vídeo citado acima). De fato, no contexto da música contemporânea, há uma enormidade de formas de percepção possíveis, e se as imagens mentais, o solfejo que alguém quer trabalhar, não vão de acordo com as possibilidades oferecidas pelas interfaces de notação em voga, obstáculos práticos aparecem. Isto pode obstruir a fluidez do processo criativo, e é precisamente a razão pela qual o compositor relata seu retorno ao papel manuscrito durante um período.

Desta problemática da fluidez da notação e da flexibilidade da representação, o desenvolvimento do ambiente gráfico de notação musical *Symbolist* foi iniciado: é um objeto para os softwares MAX/MSP e OpenMusic que pode criar relações de representação através de uma interface visual. Sua lógica não é a da partitura musical, mas sim da programação, de modo que a notação pode ser manipulada dentro de contextos e intenções variados. Dentre os usos desejados deste objeto⁸² constam a confecção de partituras performáveis por instrumentos informatizados ou híbridos (síntese, espacialização de sons, vídeos, instalação, etc.) e de partituras que podem sincronizar a performance aos processos do computador (cf. GOTTFRIED, 2018). Nesta situação o sistema de pensamento é completamente diverso daquele da música tradicional, buscando ser flexível em lugar de hermético.

82 O *Symbolist* estava em desenvolvimento na época da conferência. É possível acompanhar os *releases* do projeto em <https://github.com/ramagottfried/symbolist/tree/master/OM/symbolist> . A última atualização, vista por mim em 12 de agosto de 2020 no site, era referente à data de 17 de junho de 2019.

O papel da tecnologia é fundamental para que compreendamos as transformações musicais da atualidade. Seja dito de passagem que a disciplina de “Composição Assistida por Computador” é bastante aprofundada hoje em dia em certas instituições. Já em Xenakis chegava-se a esta temática, o que se revela com o programa GENDYN, com o qual o compositor conseguiu arquitetar processos estocásticos que geraram peças inteiras, a saber *Gendy3* (1991) e *S.709* (1994). Com o GENDYN, criado por Xenakis com a assistência de Marie-Hélène Serra no CEMAMu (*Centre d’Etudes de Mathématique et Automatique Musicales*), foi possível compor uma peça a partir de processos de síntese estocástica dinâmica (HOFFMAN, 2000, p. 31). Isto quer dizer que, a partir de relações de probabilidade, neste caso dos *random walks* (tipo específico de processo estocástico), tanto a síntese sonora (as formas de ondas) quanto os aspectos macroscópicos poderiam ser “decididos” pelo programa após a inserção de alguns dados (HOFFMAN, 2000, p. 31). O GENDYN foi administrado por um programa auxiliar intitulado PARAG, que controlava parâmetros selecionados do primeiro. Com a soma destes, as peças *Gendy3* e *S.709* foram compostas (cf. IKESHIRO, 2015, p. 255).

Peter Hoffman esclarece (2000, p. 34): o GENDYN trabalha com camadas sonoras independentes entre si. Os timbres e as durações não são parte da macro-composição, mas são o resultado dos processos de síntese estocástica imediatos. Com um procedimento probabilista os eventos soam ou restam silenciosos e, ao longo do tempo, há um contraponto entre as faixas (camadas) sonoras. Xenakis usava o termo “sequência” para descrever um grupo de faixas misturadas por sobreposição (*Gendy3* tem 16 faixas no total), sendo que *Gendy3* tem 11 sequências, cada uma com parâmetros específicos. Xenakis coordenou alguns parâmetros diferentes para as sequências, portanto, apesar do fato da composição ter sido produzida pelos softwares, há ainda dimensões específicas controladas pelo próprio compositor. É a sucessão arbitrária das sequências que dá a completude de uma peça feita com o GENDYN (HOFFMAN, 2000, p. 34), mas o papel das decisões de quem o usa produz direcionalidades decisivas no processo.

É por isso que Solomos observara (nota de rodapé 79) que o GENDYN oferece uma verdadeira união entre micro- e macro-composição, ocorrendo diferentemente do UPIC, equipamento mais antigo onde, apesar do controle de micro- e macro-estruturas, havia uma separação patente entre ambos os tratamentos.

Xenakis descrevia a percepção musical como uma pluralidade em simultaneidade, como um “sanduíche” repleto de estratos, mas estes sendo transparentes, tudo estando presente, mesmo se não percebido conscientemente (IKESHIRO, 2015, p. 263). Esta metáfora

tem a ver inclusive com a maneira como *Gendy3* foi composta: há estratos sonoros, cada um seguindo seu próprio desenrolar temporal e, assim, o tempo ganha mais de uma faceta, pela soma de estratos desiguais entre si que formam uma imbricação temporal (IKESHIRO, 2016, p. 263).

Aqui vemos um solfejo muito característico, onde as escolhas não são localizadas sobre a organização de pequenos pontos – como as notas de uma partitura – ou combinações de médio porte – como seções formais ou cadeias de eventos –, mas sobre a geração de uma peça inteira a partir de mecanismos probabilistas. Contudo, isto não quer dizer que o solfejo seja inexistente como decorrência deste processo. Na síntese estocástica, assim como em outros sistemas, é possível aprender a imaginar os sons com a vivência de experiências empíricas. Há, de toda forma, a construção de um repertório perceptivo e imaginativo. Hoffman explica que por meio da estruturação do programa GENDYN, seja nas flutuações caóticas de alturas e volume ou na formação de características tímbricas, é sobre a realidade sonora ela mesma que a imaginação pode trabalhar (Hoffman, 2000, p. 36-37). Quando ele comenta que certa ferramenta matemática tem como produto sonoro glissandos delicados e lentos, enquanto outra ferramenta produz saltos de alturas mais bruscos (Hoffman, 2000, p. 37)⁸³, é reconhecendo que um repertório perceptivo e imaginativo se forma a partir da prática; um aprendizado empírico leva à propriedade sobre como criar certas qualidades sonoras dentro deste meio. Um novo solfejo se configura.

É justamente reconhecendo isto que Hoffman conclui que não é como se as composições feitas no GENDYN nascessem “do nada”. Ao contrário, as pequenas premissas, escolhas e restrições postas por quem compõe têm importância capital sobre o resultado (cf. Hoffman, 2000, p. 37-38), o que quer dizer que a consequência sonora do uso do GENDYN pode ser mais ou menos antecipada se os compositores construírem uma percepção ligada a este tipo de representação, ao funcionamento deste suporte. Em suma, um “solfejo GENDYN”.

A esta construção perceptiva e conceitual, de se ter a consciência mais ou menos clara sobre o produto musical derivado de determinados tipos de pensamento e de representação, de saber como usar um utensílio numa dada lógica de representação para formar a um evento musical particular, Mikhail Malt chama “solfejo de modelos”, objeto principal da hipótese que ele elabora e que se adereça precisamente à situação que acabamos de ver:

83 The hyperbolic cosine distribution is responsible for the delicate slow and smooth glissando curves in GENDY3. The Cauchy distribution, in contrast, generates a pitch movement in steps, jumping from one pitch to another with a little portamento. (Hoffman, 2000, p. 37)

A hipótese do solfejo de modelos é, sem dúvidas, o conceito mais importante sobre o qual trabalhei. Além de resumir minhas observações como criador e professor, no campo da composição assistida por computador, ele se mostrou uma poderosa ferramenta que permite de compreender um certo número de mecanismos e de estratégias dos compositores, utilizando a formalização e o cálculo em suas obras.

Em nosso caso preciso, um “solfejo de modelos” é a capacidade de interpretar, ou de conectar o comportamento de um modelo formal (ou de uma representação) a uma situação musical⁸⁴. Este solfejo é dinâmico, dependendo em grande medida do contexto musical e conceitual no qual é aplicado. Por exemplo, no caso do uso de modelos lógicos, este solfejo dependerá dos conceitos que estão pilotando o modelo, e de como o compositor representa o espaço musical a partir de tal modelo. [...] Este conceito me parece capital na compreensão do processo de composição no quadro da informática, onde um dos principais problemas [...] era o fato de que “para muitos compositores, a formalização poderia ser apenas uma escolha, mas com a informática e mais especificamente com a escritura assistida por computador, a formalização tornou-se uma necessidade, um instrumento, uma necessidade imperativa para se comunicar com a máquina”⁸⁵. O solfejo de modelos torna-se esta capacidade de vincular, unir o simbólico e o sonoro, uma ferramenta para controlar os processos de cálculo. (MALT, 2015b, p. 14-15, tradução nossa)

E, claro, além de sua aplicação na composição, o pensamento computacional oferece meios à análise musical e, igualmente, à interpretação, conforme Malt mostra com a análise das similaridades formais e representacionais entre *Diamorphoses* (1957) e *Orient-Occident* (1960) de Xenakis – a estruturação formal e a articulação de vários parâmetros musicais são visivelmente parecidos em ambas as peças (MALT, 2015b, p. 34-35) – ou quando ele aplica um programa para articular a interpretação do *Concerto para Piano n° 1* de John Cage (MALT, 2015b, p. 38-41), uma obra aberta que posa alternativas incalculáveis de interpretação. Conforme afirma, a pesquisa no campo da interpretação assistida por computador “fez-se tendo em conta particularmente as restrições físicas e cognitivas induzidas pelo fato de que a notação musical tenha como suporte folhas de papel” (MALT, 2015b, p. 41, tradução nossa), expondo assim a importância de se pensar na relação entre suporte e representação em todos os âmbitos da atividade musical, não apenas importando à composição.

84 MALT, Mikhail. “La composition assistée par ordinateur, modèles et calcul, quelques éléments de réflexion”. *Le calcul de la musique*. Trabalho coletivo, coordenado por Laurent Pottier, prefácio de Pierre-Albert Castanet. Publications de l’Université de Saint-Etienne, p. 163-224, 2009.

85 Idem, p. 214-215.

Capítulo 3

Análises⁸⁶

As análises se deram longo de praticamente todo o período do mestrado e, como característica deste estiramento temporal, cada movimento analítico se deu em contextos bastante particulares. Além das diferenças de escrituras e solfejos entre os três compositores, minhas próprias percepções e reflexões não eram as mesmas em cada momento do trajeto. Uma decisão, que considero bastante certa, foi de, na medida do possível, não formalizar um molde para as análises, pois a padronização seria infrutífera e não daria conta do seu objeto de estudo. Isto foi também uma forma de respeitar os universos tão particulares que visitava. Em todo caso, confesso que este terceiro capítulo foi o mais desafiador. Como tratar dos solfejos, se eles são tão multiformes? E como explicá-los linearmente, já que o resultado da pesquisa é um texto?

Há tantas situações de solfejo num ato composicional... E, não sendo uma prática comum o estudo por esse viés, o início foi consideravelmente árido: a primeira tentativa, que se mostrou ineficaz, foi de escrever um texto analítico mais linear. Acontece que havia tantas considerações necessárias para cada momento que mesmo lidar com uma única página já se mostrava algo confuso e pouco prático no que dizia respeito ao foco analítico. Foi gradualmente que percebi que cada análise precisaria de uma ordem própria para exposição dos pensamentos, assim como cada exposição lidaria com conteúdos totalmente diferentes.

Há um *feedback* entre quem solfeja e o que se solfeja, de modo que, numa análise, pensando o solfejo também como decodificação inventiva, a partitura se torna “aberta às novas possibilidades de realização⁸⁷” (FERRAZ; PENHA, 2017, p. 1):

Uma grande parte das análises se efetua sobretudo numa escuta abstrata, na qual não é preciso fazer o objeto encontrado passar pela etapa da invenção

86 É preciso esclarecer que as três peças analisadas possuem uma limitação quanto à quantidade de compassos mostrados aqui, para que o texto esteja de acordo com as questões ligadas aos direitos autorais das editoras. A BabelScores, editora que representa as três obras, gentilmente aceitou que um número considerável de compassos de cada peça estivesse presente. Assim sendo, nas figuras em que as claves não estariam presentes, editei as imagens para que as claves fiquem visíveis, mas omitindo os compassos vizinhos desnecessários.

87 Frase original: “Le solfège, en tant qu’une décodification inventive, est donc construit par l’incidence transformatrice du processus de lecture d’une partition, aussi bien que par l’accroissement d’idées venues de celui que solfège, ce que fait que, comme dans un feedback, la partition soit ouverte à des nouvelles possibilités de réalisation.”

de um solfejo. Considerando o solfejo não mais como a busca da leitura correta, mas como o conjunto de estratégias que tornam sonora uma partitura, podemos pensar na possibilidade de uma análise cujo princípio não é apenas a invenção de uma escuta (estrutural, por exemplo), mas também a invenção de um solfejo. Em outros termos, pensamos aqui na análise musical como um ato de invenção musical. Não a invenção de uma recepção dirigida e unívoca da obra, mas a invenção de uma possível realização polivalente dela. O solfejo aqui é compreendido como uma relação entre uma certa lógica de agenciamento dos materiais e seus efeitos perceptivos correspondentes. (FERRAZ; PENHA, 2017, p. 1, tradução nossa)

Houve, de um lado, a concentração em entender como se deu o solfejar de quem compôs as peças analisadas e, de outro lado, fazer essa análise já implicou em interpretar inventivamente os solfejos.

Paulo Rios Filho (2015) aborda as ideias de Ernst Widmer (1988) de organicidade e relativização no que diz respeito a uma teoria da composição: a criação não é uma forma alcançada através de um passo-a-passo esquematizado cheio de representações. Ela é algo com um quê de orgânico, que precisa “ser concebido” e que precisa “nascer”. “Fazer nascer é manipular, administrar o curso de determinadas forças e fluxos de surgimento que estão postos já pelo material e pela ideia (o que foi concebido)” (FILHO, 2015, p. 21). Nisso tanto existe o agenciamento do sujeito sobre o material que está sendo gerido, quanto o agenciamento do material sobre o próprio sujeito – desmoronando a crença dicotômica em que um sujeito ativo manipula um material inanimado⁸⁸. Os intercâmbios entre o material e quem compõe, além da suas bagagens pessoal e cultural, seu ambiente, etc., trespassam a germinação da composição, não sendo possível expor toda sua complexidade de forma sistemática. Isto também tem a ver com a análise, pois os objetos de análise/criação modulam também quem analisa/cria. É o que acredito que aconteceu nestas três análises.

Última observação: às vezes usarei o termo “energia”. Essa palavra possui uma história longa, pois sua definição se construiu ao longo de séculos⁸⁹. Ela engloba, no dia-a-dia, a temperatura, o movimento, a mudança de velocidade de um corpo, a combustão, a luz; há energia de massa, energia térmica, energia cinética, energia elétrica, energia potencial... Por que não falar em energia musical?

Uma definição geral do termo seria a “capacidade de um corpo ou de um sistema de produzir trabalho mecânico”

⁸⁸ Para uma explicação mais detalhada e profunda, cf. FILHO, 2015, p. 20-22.

⁸⁹ Cf. Trépanier (2005) para uma contextualização histórica e conceitual de “energia”. Ele explica como a pesquisa de certas constantes na mecânica, as teorias sobre o calor (uma forma de energia que antes era tida como substância) e a proposta de energia potencial se encontram para dar corpo à definição atual do termo.

([https://fr.m.wikipedia.org/wiki/%C3%89nergie_\(physique\)#.C3.89tymologie](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/%C3%89nergie_(physique)#.C3.89tymologie). Acesso: 17 set. 2020). Fazer música por si só é algo mecânico, mas a energia tratada aqui terá em vista mais o trabalho mecânico enquanto ação dentro de um discurso musical.

Energia, em uma outra de suas definições, “é o que se mantém em meio à transformação” (cf. TRÉPANIÉ, 2005, p. 2). Isto quer dizer que ela se mantém ao se transformar; não some do nada. É o que acontece ao queimar combustível por meio de reações químicas para gerar energia térmica, que será transformada em energia cinética, no caso de um automóvel. Ou comer (consumir energia daquilo que comemos), para obter calorias e, mais tarde, passear. Ou quando uma bola cai: inicialmente há uma energia potencial gravitacional. A bola cai e, durante a queda, sua velocidade acelera por conta da gravidade. A energia potencial (gravidade) se torna energia cinética. Ao tocar o chão, a bola pode quicar, de modo que a energia cinética se dissipa pelo chão a cada rebote, ou, se a bola for deformável, ela ficará imóvel, mas a energia cinética será transformada em energia térmica, de modo que a bola estará mais quente do que inicialmente (cf. https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Conservation_de_l%27%C3%A9nergie. Acesso: 17 set. 2020).

Nos exemplos acima há transformações no estado das coisas. Analogamente, usaremos “energia” aqui para descrever transformações de estado dos corpos musicais, um corpo musical não sendo um instrumento ou uma linha necessariamente, mas podendo ser um grupo inteiro ou uma junção de linhas, dependendo da situação. O que unirá vários corpos numa só energia será uma mesma identidade dessa transformação (podendo ser melódica, dinâmica, tímbrica, rítmica, espacial).

3.1 Análise de *Quando se muda a paisagem...*, de Rodrigo Lima

Rodrigo Lima foi um de meus primeiros professores ligados diretamente à composição, que conheci na adolescência, época em que cursava o 3º ciclo do curso de violão clássico na EMESP – Tom Jobim. A disciplina que ele ministrava era a chamada Escritura, que lida com harmonia, contraponto, agenciamentos diversos das ideias musicais. Foi lá que uma vez toquei uma composição para piano que havia acabado de fazer (não sou pianista, mas sempre tive um pouco de contato com o instrumento), ao que ele me incentivou a continuar escrevendo. Meses depois, foi justamente com essa peça que entrei na graduação em Composição na USP. Logo, não deixo de considerar esta análise como algo que reverbera afetivamente em minha trajetória.

Me lembro que Lima falava aos alunos para sempre criarem intimidade com as ideias que trabalhavam, conselho cuja importância, fundamental à criação artística, comecei a compreender com maior profundidade ao longo do tempo. Não é à toa que no início de seu artigo *Composing is a discovery act* (LIMA, 2017) ele afirma:

O ato de compor é também um exercício de descoberta. A composição de uma peça de música não se produz apenas dos materiais inicialmente definidos, mas acontece, na maior parte, pela liberdade de incorporar as estruturas que emergem durante o processo. Percebê-las é a parte do jogo em que os materiais não são vistos como entidades fixadas, mas como uma espécie de paleta de cores que sempre se transfigura no pentagrama. (LIMA, 2017, n.p., tradução nossa)

No decorrer desta análise veremos como se dá essa intimidade aprofundada com os materiais e seus traços enquanto escritura. Como leitura complementar à análise aqui apresentada, há o artigo “A obra *Quando se muda a paisagem...*, de Rodrigo Lima, como um processo de solfejos” (MANI; FERRAZ, 2019), em que o enfoque é a investigação da primeira seção da obra (c. 1-32).

Iniciaremos investigando o nível microscópico da peça, primeiro lidando com características intervalares recorrentes melódica e harmonicamente. Para tanto usaremos alguns princípios básicos da Teoria dos Conjuntos (STRAUS, 2005; KOTSKA, 2006, p. 175-192), mas levando em conta que nosso objeto de estudo está num plano diferente daquele que

Figura 35: Rotações e projeções em *Déserts*, de Varèse, c. 63-65. Fonte: Lima (2009, p. 69).

A partitura da peça está em C, ou seja, todos os instrumentos emitem as alturas escritas (com exceção do contrabaixo, que soa uma oitava abaixo).

3.1.1 Sobre a poética dos coloridos intervalares

Há intervalos com maior relevância harmônica e melódica na peça. Tais intervalos combinados formam algumas estruturas recorrentes, as quais Lima chama de matrizes harmônicas (cf. LIMA, 2009, p. 43-88). Através delas são criados os “matizes” característicos da obra, “coloridos intervalares” próprios à paleta sonora arquitetada pelo compositor. Sobre os termos “matriz” e “matiz”, ele esclarece:

A primeira trata-se da escolha de um ‘bloco harmônico’ de características intervalares específicas que sirva de modelo sonoro para uma obra musical. Matiz, por sua vez, seriam as gradações de sonoridades que a ‘matriz harmônica’ inicial sofre no decorrer da obra⁹¹. (LIMA, 2009, p. 43, nota de rodapé).

Veremos a seguir formas de rotação e projeção de uma matriz específica que chamaremos de *cluster de classes de alturas*. Mostraremos alguns princípios de agenciamento e suas aplicações, de modo que o/a leitor/a compreenda que o raciocínio do compositor abrange também outras matrizes na peça. Além dessa estrutura citada há, por exemplo, a exploração acentuada das classes intervalares⁹² 1, 4 e 6 – ou seja, 2m, 3M e trítano, com suas respectivas inversões e oitavas variadas – integrando a gama de coloridos intervalares.

91 Dialogando com esta proposição poética e técnica de matiz, o compositor tem um conjunto de peças nomeadas *Matiz*, das quais a última feita (escrevo isto em 4 set. 2020) é a *Matiz IX*, para flauta baixo solo.

92 Para explicações detalhadas do termo “classes intervalares”, cf. STRAUS, 2005, p. 10-11; KOTSKA, 2006, p. 186-188.

Primeiramente, podemos encontrar o uso de rotação e projeção simultaneamente em algumas linhas melódicas e harmônicas onde, se organizássemos suas alturas na melhor forma normal⁹³ – ou seja, de maneira que todas as alturas fossem apresentadas escalarmente na organização mais compacta possível, independentemente de suas ordens de aparição no tempo –, encontraríamos o chamado *cluster de classes de alturas*. Escrevendo em sua forma original⁹⁴, encontraríamos sempre [012], ou [0123], [01234], [012345], etc. O número de componentes pode variar em cada contexto, mas esse princípio estrutural se mantém.

Assim, temos o *cluster de classes de alturas* como uma matriz harmônica que se manifesta variadamente: sua tessitura pode ter tamanhos diferentes e suas notas são distribuídas em regiões amplas, ou seja, são rotacionadas – ao invés de permanecerem contidas no âmbito restrito de um *cluster*⁹⁵ convencional. Vejamos abaixo alguns exemplos:

Figura 36: c. 8, oboé. Linha melódica formada por rotações do *cluster de classes de alturas* C-E. Sua forma original é [01234].

93 Para explicações detalhadas dos termos “forma normal” e “melhor forma normal”, cf. STRAUS, 2005, p. 35-38; KOTSKA, 2006, p. 178-185.

94 Sobre “forma original” [*prime form*], cf. STRAUS, 2005, p. 57-59; KOTSKA, 2006, p. 185-186.

95 Note que o termo *cluster* designa um aglomerado de notas adjacentes entre si, geralmente dentro da lógica cromática. Portanto, um *cluster* iniciando em C4 e terminando em G4 teria as alturas: C4, C#4 (ou Db4), D4, D#4 (ou Eb4), E4, F4, F#4 (ou Gb4), G4. Mas ao usarmos esse termo aplicado às *classes de alturas*, a tessitura de cada nota não precisa se restringir à espacialização adjacente. Colocar as alturas de uma estrutura harmônica em tessituras diferentes e distantes entre si é precisamente fazer a rotação delas, conforme mostrado por Lima na figura 34. Portanto, usar essa estrutura sobre diferentes classes de alturas é efetuar a “projeção” da estrutura (ou transpô-la), ao passo que distribuir espacialmente as alturas da estrutura é efetuar a “rotação” dela.

Bsn. *ff* *con sord.*
 Hn. *fp* *f* *mf*
 C Tpt. *con sord. straight* *fp* *f* *fp*
 Tbn. *fp* *f*

Figura 37: c. 12, sopros. *Cluster de classes de alturas* projetado sobre A-C#, forma original [01234]. Os acentos recaem exatamente nas primeiras aparições de cada uma dessas alturas.

Na figura abaixo, ao contrário dos exemplos acima, todas as classes de alturas entre Bb-C# são atacadas simultaneamente, mas apenas o clarinete sustenta sua sonoridade; este recurso é uma filtragem de impulso. Vimos que Tatiana Catanzaro explica a filtragem de impulso como um processo tecnomórfico incorporado na música instrumental (CATANZARO, 2018, p. 101), onde selecionam-se faixas de frequência de um impulso sonoro que serão silenciadas, imediatamente ou quase imediatamente após seu ataque, exatamente como se sucede aqui. Como manifestação de um solfejo, vemos que os instrumentos são pensados como uma somatória, não como individualidades separadas. É algo ligado a um perfil energético: uma energia que cresce (ou que pode ser repentina, sem crescimento prévio), explode e deixa um vestígio tênue.

The musical score for Figure 38 consists of eight staves, each representing a different instrument or section. The instruments are: B♭ Cl. (B-flat Clarinet), Bsn. (Bassoon), Hn. (Horn), C Tpt. (C Trumpet), Tbn. (Trombone), Perc. (Percussion), Pno. (Piano), and Cb. (Cello). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The B♭ Cl. staff starts with a *pp* (pianissimo) dynamic and a long horizontal line. The Bsn. staff starts with a *ff* (fortissimo) dynamic. The Hn. staff starts with a *ff* dynamic and ends with a *p < ff* dynamic. The C Tpt. staff starts with a *ff* dynamic and ends with a *p < ff* dynamic. The Tbn. staff starts with a *ff* dynamic. The Perc. staff starts with a *ff secco* dynamic. The Pno. staff starts with a *ff* dynamic and ends with a *8vb - 1* dynamic. The Cb. staff starts with a *ff* dynamic and is marked *arco* (arco). The score illustrates a vertical impulse filtering across various instruments.

Figura 38: c. 52, filtragem de impulso.

Nos exemplos acima uma mesma matriz é manuseada em construções totalmente diferentes, alterando sua feição em cada contexto. Ela se encontra distribuída vertical, horizontal e diagonalmente: a dimensão vertical se presentifica em sons simultâneos feitos por mais de um instrumento, os ataques conjuntos sendo a situação mais ilustrativa; a horizontal reside nas linhas melódicas que cada instrumento toca individualmente; e a dimensão diagonal existe na relação entre os diversos instrumentos no tempo, ou seja, quando eles são atravessados pela mesma matriz/matiz (figura 37, por exemplo). E lembremos que há, igualmente, outras características intervalares, que não a da classe intervalar 1, que são

pregnantes. Conforme indicado anteriormente, as classes intervalares 4 e 6 também possuem grande presença em termos de colorido.

Figura 39: c. 63, vibrafone. Acorde com classe intervalar 4 entre C-E, E-G# e C-G#, e classe intervalar 1 entre as “pontas” do acorde (C-C#).

O solfejo de matrizes harmônicas lida com qualidades intervalares melódicas e harmônicas em constante reorganização. Ou seja, a predominância dessas qualidades intervalares cria identidades sonoras reconhecíveis através das quais muitos materiais tomam corpo. E estes, por mais que sejam diferentes entre si, mostram essa unidade de “colorido”. A arquitetura de uma paleta reconhecível, possuindo seus traços e nuances, oferece tanto uma grande liberdade de manuseio quanto muitas possibilidades de coerência. Todavia, mais adiante veremos que há vários momentos em que diferentes estruturas matriciais coincidem ao mesmo tempo, fazendo a clareza perceptiva se tornar bastante enevoadada. Disto, poderemos averiguar que o solfejo lida com o controle das complexidades, engendrando-as em maior ou menor grau segundo os propósitos do compositor.

Acima vimos que há estruturas matriciais bem definidas que oferecem várias possibilidades de configuração. Por outro lado, há momentos em que as propriedades intervalares por si só são fonte geradora de linhas a partir da relação entre notas adjacentes ou relativamente próximas. Assim, encontramos uma disposição horizontal onde não é a rotação de uma estrutura definida que gera as linhas, mas a predominância de certos intervalos em si. Temos então o conteúdo intervalar por si só como foco perceptivo, um solfejo dos intervalos, que difere do solfejo de matrizes harmônicas por lidar com relações mais imediatas. É o que acontece na figura abaixo, onde encontramos onze classes de alturas (apenas o Sol natural não consta), mas todas as linhas são formadas por intervalos de classe intervalar 1, 4 ou 6 entre

notas adjacentes (podendo ser com a nota anterior ou a posterior⁹⁶) – ou seja, relações imediatas.

The image shows three staves of music for measures 65. The top staff is for Flute (Fl.), the middle for B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and the bottom for Vibraphone (Vib.). All three parts play the same sequence of notes: G4 (half note), A4 (quarter note), B4 (quarter note), and C5 (quarter note, triple). The dynamics are: Flute (pp, p, f), B♭ Clarinet (pp, mf, f, pp), and Vibraphone (p, f, pp). The key signature has one flat (B♭) and the time signature is 4/4.

Figura 40: c. 65, flaute, clarinete e vibrafone.

Mesmo quando uma linha melódica é criada partindo de uma dada matriz harmônica, a própria distribuição horizontal das notas privilegia, em muitos casos, certos intervalos entre notas vizinhas ou relativamente próximas. Vendo as figuras 36 e 40 (dentre outras) encontramos essa tendência de organização horizontal. Mas, enquanto na figura acima há uma lógica em que todas as notas sem exceção possuem relação intervalar 1, 4 ou 6 com suas vizinhas posteriores e/ou anteriores, há também momentos em que essa lógica prevalece como tendência geral, mas não absoluta. Na figura abaixo encontramos essas mesmas relações intervalares presentes em todas as linhas, porém, em alguns pontos elas não se encontram entre notas vizinhas, mas entre notas mais distantes entre si. Em todo caso, no trecho é clara a tendência geral a enfatizar as classes intervalares 1, 4 e 6 entre notas avizinhas.

96 No caso do vibrafone, quando há duas notas, uma delas formará essas classes intervalares com a nota anterior ou posterior.

The musical score shows four staves. The Oboe (Ob.) staff has a melodic line starting in measure 51 with a dynamic of *p*, moving to *f* in measure 52, with articulation marks 1 and 4. The B♭ Clarinet (B♭ Cl.) staff has a similar melodic line with dynamics *p* and *f*, and articulation marks 1 and 4. The Bassoon (Bsn.) staff has a rhythmic pattern with dynamics *mf* and *f*. The Vibraphone (Vib.) staff has a rhythmic pattern with dynamics *f* and *ff*, and an articulation mark 1.

Figura 41: c. 51, madeiras e vibrafone. Quando há notas que não possuem as relações intervalares especificadas (1, 4 ou 6) entre as vizinhas posteriores ou anteriores, estas são formadas com outras notas mais distantes, conforme mostrado na figura.

Acima observa-se também uma coerência rítmica e de perfis melódicos: é uma única ideia propagada pelo conjunto, como ramos de uma mesma árvore, o que chamaremos de amplificação. São locais em que o solfejo se direciona à proliferação de um determinado material gestual na percepção e na escritura, podendo haver coerência intervalar, rítmica, de articulação, de envelopes melódicos etc.

Figura 42: c. 31, sopros. Uma amplificação, onde o gesto de quintinas e duinas sobre notas estáticas (a ser explorado em muitas situações) se prolifera.

Abaixo veremos uma outra configuração, que será reiterada em bastantes locais, de forma evidente ou velada:

Figura 43: c. 34, violinos.

Organizando as classes de alturas de ambos os violinos em ordem linear, temos [A, A#, B, C#, D], cuja forma original é [01245], próxima ao *cluster de classes de alturas*. Há melodias e acordes derivados desta formação, que podem aparecer em justaposição ou sobreposição. Um exemplo disso é o c. 36 (figura abaixo), onde vibrafone e piano tocam linhas que se relacionam com ela, cada um de uma maneira: enquanto o piano toca rotações das mesmas alturas, o vibrafone faz uma linha derivada da sua transposição uma 3M abaixo – [F, F#, G, A] (apenas faltando o último componente, que seria Bb).

Figura 44: c. 36. Derivações díspares de uma mesma estrutura.

As estruturas se interpenetram em diversas vertentes, o que cria gradações de conexões na escuta. Nisto, há um atributo rizomático, onde um ponto pode de repente se conectar a outro. É o caso da próxima figura (c. 40): enquanto no c. 34 os materiais dos violinos se mostram idênticos aos desta figura, mas numa textura global rarefeita (cf. partitura), no c. 40, ambas as estruturas são projetadas simultaneamente em regiões diferentes na flauta e no oboé: flauta toca o material de violino 1 projetado uma 9M acima, enquanto oboé toca o material de violino 2 projetado uma 7m acima. É como se dois pontos de conexão se dessem ao mesmo tempo, cada um numa direção. E esses mesmos materiais serão reiterados no decorrer da peça, mas sempre num contexto global particular, o que comprova o caráter rizomático.

Figura 45: c. 40, flauta, oboé e violinos 1 e 2.

Por enquanto estamos lidando com classes de alturas e de intervalos, o que recai num terreno voltado às notas musicais e pode parecer tender ao âmbito das relações abstratas. Nosso interesse, contudo, se dirige à compreensão das qualidades perceptivas que regem o manejar dessas abstrações. As matrizes/matizes tão caras a Rodrigo Lima possuem resultado característico na escuta e possuem valor perceptivo inegável. É necessário mostrar um pouco dos vieses estruturais através dos quais as sonoridades são esculpidas, começando numa explicação de início calcada em relações entre classes de alturas e notas musicais, aparentemente árida para que possamos tanger o tema dos outros tipos de solfejo. A partir da compreensão alcançada neste ponto, porém, podemos pôr em jogo outras questões que se distanciam das notas musicais propriamente ditas e se aproximam dos tratamentos perceptivos desses outros solfejos.

Uma demonstração da variação perceptiva do compositor é vista na figura abaixo: uma ideia microtonal, onde o foco “glissa” de um pensamento de intervalos a um pensamento tímbrico. O trabalho acontece sobre a sonoridade do *cluster de classes de alturas* C-F#, mas, com o uso de microtons em duas linhas simultâneas, as nuances da escuta transformam-se e fazem com que a sonoridade extrapole a divisão intervalar regular para entrar no âmbito do timbre.

Figura 46: c. 86, flauta e oboé. Esta ideia musical aparecerá em outros instrumentos também.

Mesmo quando não há uso de microtons é fácil perceber a preocupação do compositor em lidar com a sonoridade em si: um perfil melódico sinuoso e cheio de saltos, por exemplo, se liga a um caráter gestual de direcionalidade imprevisível e lida com diferentes registros de um mesmo instrumento num curto espaço de tempo, o que gera qualidade sensorial específica. Os registros onde constam certos paralelismos intervalares (figuras 45 e 55), que podem ser pequenos ou muito amplos, são também escolhas perceptivas, que inclusive vão em direção oposta à Teoria dos Conjuntos, na qual a equivalência da oitava – ou seja, a indiscriminação entre diferentes oitavas – não levaria em conta tais preocupações.

Uma das muitas maneiras de realçar as sensações intervalares integrantes de *Quando se muda a paisagem...* é a formação de movimentações paralelas com distância entre si de intervalos determinados. O produto sonoro corresponde à sensação de uma linha melódica preenchida por um colorido intervalar, independendo parcialmente até dos próprios intervalos que tal linha contenha horizontalmente. Poderíamos encarar isto como uma percepção onde existe o caráter horizontal (linha melódica) sobreposto ao caráter vertical (intervalo único repetido entre as linhas).

Vimos algumas formações harmônicas/melódicas individualmente, mas elas não são sempre o resultado final da escuta: em muitas situações há estruturas semelhantes em simultaneidade, mostrando que o pensamento composicional, apesar de criar sonoridades com características melódicas e harmônicas claras em certas ocasiões, em outras faz um jogo em que estruturas diferentes se mesclam na escuta e criem resultado intrincado. Existem, portanto, um ponto de vista das configurações individuais e outro ponto de vista da soma dos

eventos, e este aspecto complexifica a escuta e gera mais possibilidades de conexão entre os materiais, tanto na escuta quanto na partitura. Trataremos mais adiante da sobreposição de eventos, um dos traços mais marcantes da obra, que se liga a uma dimensão espacial do solfejo.

3.1.2 Sobre as coletâneas de materiais individuais

Por enquanto voltemos à visão em menor diâmetro, tratando de ideias musicais unas. Uma linha melódica ou uma ideia gestual podem “saltar” de um instrumento ao outro, ganhando novo timbre, nova tessitura, ou sendo retrabalhadas e transformadas. O solfejo de Rodrigo Lima lida com uma coletânea de materiais que se corporificam em vários lugares e em diferentes combinações ao longo de toda a duração. Este é um dos procedimentos centrais da escritura, inclusive se relacionando com o título: a obra é uma paisagem que muda constantemente; os materiais que criam suas nuances não são inéditos, pois, pelo contrário, são transformações de algo já percebido. Ao perscrutarmos a economia de materiais em comparação com as variações criadas, concluímos que, apesar da enorme diversidade de sonoridades e acontecimentos, a quantidade de materiais básicos é consideravelmente pequena. São as transformações destes que trazem a identidade e a riqueza da paisagem.

Quanto à comparação entre diferentes construções, não é como se cada uma fosse desvinculada das outras, pois, como dito, há uma concepção rizomática onde os materiais mais diversos podem ser associados por terem algumas características parecidas, seja uma mesma ideia gestual, um caráter tímbrico ou um colorido intervalar. Portanto, são múltiplos níveis de atravessamentos possíveis.

Ora, isto é fruto da ação de “mergulhar nas ideias”, de conviver com elas e perscrutar suas potências. Criar intimidade com as matérias trabalhadas é também ter a propriedade de conectar umas às outras através das pontes mais sortidas.

[...] No processo, há a constante necessidade de interpretar os materiais, já que eles têm aquela força natural intrínseca, uma imensurável plasticidade. E um dos papéis do compositor é precisamente revelar isto. O pintor Paul Klee já tinha percorrido esses caminhos: “Arte não reproduz o visível; mais do que isso, ela torna visível.” Ao escrever música, percebo que o “tornar visível” é proporcional ao grau de imersão que temos com o processo e com tudo que envolve esta atividade. O laço afetivo com o material incita tais forças. Inspiração? Um fluxo. Compor é uma energia que se move constantemente através da especulação intelectual e o prazer sensorial. “O Real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio

da travessia...” [ROSA, JOÃO, GUIMARÃES. Grande Sertão: Veredas. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001]. Portanto, vamos caminhar juntos... (LIMA, 2017, n.p., tradução nossa)

Vejamos a seguir mais alguns dos eventos que formam essa grande coletânea com a qual o compositor cria tantas configurações para sua paisagem.

Figura 47: c. 103, flauta (acima); c. 108, violino (abaixo). Um mesmo gesto “salta de um instrumento ao outro”, mudando de articulação e levemente de região.

Na figura abaixo o trecho em destaque é o que “saltará” para outros instrumentos: a ideia musical do piano é dividida em duas e uma das partes se torna autônoma da outra. O próprio piano, porém, terá trechos em que reiterará a linha na íntegra. Vale observar que há tanto uma estrutura de classes de alturas (rotação do *cluster de classes de alturas*) quanto uma identidade gestual com presença marcante: uma linha ascendente em crescendo. Outras ideias musicais diferentes carregam essa mesma direcionalidade energética.

Figura 48: c. 1, piano. Observe que esta linha em destaque é apresentada em diversos locais da obra.

Figura 49: c. 20, violoncelo (clave de fá). Gesto “originado” no c. 1 (piano).

Figura 50: c. 19, flauta. Projeção do mesmo gesto em região aguda, transposta uma 2M acima.

A tendência dos gestos a terem direcionalidade ascendente em *crescendo* pode culminar em chegadas (ataques, explosões, filtragens de impulsos) ou em pausas (interrupções, saltos de fluxo, a serem vistas futuramente). Esta ideia gestual inclusive dialoga com a revisitação macroscópica dos materiais ao longo do tempo: a tendência das configurações musicais ganharem mais e mais corpo, conforme veremos nas figuras 59-61, também lida com esse caráter de *crescendo*. Outra situação em que essa tendência se mostra clara é nos cc. 2-9, em que um *cluster de classes de alturas* é ampliado paulatinamente, se propagando pelo grupo e alargando assim o registro e a densidade sonora.

Agora uma ideia gestual rítmica, de caráter percussivo. Em cada instrumento ela é reconhecível, mas com alguma peculiaridade própria às suas possibilidades de execução.

Figura 51: c. 55, trombone. Quintinas rápidas em notas repetidas: ideia gestual que terá pontos de proliferação ao longo do tempo de escuta (compare com a figura 42).

Figura 52: c. 58, violino 1. O gesto da figura anterior ganha outro perfil sonoro sendo tocado em *jeté col legno* no violino 1.

Figura 53: c. 115, flauta. Agora o gesto se mostra em notas com articulação *staccato* e termina em *frullato*, uma variação da parte final.

Dentro da natureza de cada tipo de material o compositor faz variações e monta sua coleção, seja no nível do gesto, da organização melódica, do padrão rítmico, etc.; assim nascem inúmeras combinações. Porém, mais do que apenas apontar para o fato de haver coleções de materiais, nos cabe neste ponto questionar: qual a ligação disso com o solfejo do compositor?

Aqui vale explicar que Rodrigo Lima não tem um processo estritamente linear. Pelo que pude constatar em nossa conversa, é exatamente o contrário: o início de suas escrituras se dá num terreno de exploração sem uma predeterminação formal. Acredito que haja uma dimensão mais espacial nisto, onde num primeiro momento não é relevante ver o que virá depois do que, pois busca-se averiguar quais são as possíveis transformações daquilo que se tem em mãos e criar um sítio de conexões. As ideias já têm um tempo próprio enquanto gestos e direcionalidades singulares, mas, apesar disso, seu sequenciamento não é relevante no início, pois acontece num âmbito fora-do-tempo. São feitos testes em que a matéria é moldada, dividida, amassada, perscrutada. Um solfejo que esmiúça as possibilidades que o material oferece muito antes de escrever a primeira linha da partitura final, carrega um caráter de “mergulho” exploratório, ao mesmo tempo em que lida com um espaço imaginário repleto de possibilidades, uma constelação de potências. Portanto, é uma maneira de perceber voltada ao exame metódico dessas potências existentes e “escondidas” naquilo que se cria. Não é à toa que Rodrigo Lima em suas aulas sempre estimula os alunos a criarem intimidade com os materiais, numa postura de interesse contínuo.

Além dessa dimensão “espacial imaginária”, porém, encontra-se uma preocupação em projetar, conceber a ocorrência dessas potências na realidade da execução instrumental. Aliás, as características de cada instrumento moldam estreitamente como uma ideia será expressa, seja num *pizzicato* das cordas, num *fortepiano* nos metais, num glissando, etc.

3.1.3 Sobre as coletâneas de materiais em movimentações conjuntas

Como vimos, há locais em que um mesmo elemento se dissemina por todo o conjunto (ou parte significativa deste), ao que Lima chama de amplificação (LIMA, 2014): uma mesma ideia, que talvez em outros pontos tenha aparecido sutilmente, é proliferada, ganhando maiores dimensões na escritura e na escuta.

The musical score for measures 69-71 illustrates a collective amplification of a rhythmic motif. The motif is a sixteenth-note figure. The score is written for four instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), C Trumpet (C Tpt.), and Violin I (Vln. I). The motif is highlighted in four boxes, one for each instrument. The dynamics and performance instructions are as follows:

- Flute (Fl.):** Measure 69: *ff*. Measure 70: *p* to *f*. Measure 71: *mf* to *ff*.
- Oboe (Ob.):** Measure 69: *mf* to *ff*. Measure 70: *p* to *f*. Measure 71: *p* to *f*.
- C Trumpet (C Tpt.):** Measure 69: *senza sord.*, *mf* to *ff*. Measure 70: *con sord.*, *p* to *f*. Measure 71: *con sord.*, *p* to *f*.
- Violin I (Vln. I):** Measure 69: *pizz.*, *ff*. Measure 70: *arco*, *ppp*. Measure 71: *p* to *ff*.

Figura 54: cc. 69-71. Uma amplificação com variações em suas ramificações (destaques). Há mudanças de tessitura, de ritmo, acréscimos de notas, transposição (no caso da flauta), mas o perfil dos materiais ainda permite que eles sejam relacionados entre si, ao menos no nível da partitura.

The musical score for Figure 55, measures 112 and 113, features the following details:

- Fl. (Flute):** Measures 112 and 113 are highlighted with orange boxes. Dynamics: *ff nervioso* and *ff*.
- Ob. (Oboe):** Measures 112 and 113 are highlighted with blue boxes. Dynamics: *ff nervioso* and *ff*.
- B♭ Cl. (Bass Clarinet):** Measures 112 and 113 are highlighted with blue boxes. Dynamics: *ff nervioso* and *ff*.
- Hn. (Horn):** Measure 113 is highlighted with a blue box. Dynamics: *ff nervioso*.
- Tbn. (Trombone):** Measure 112 is highlighted with a green box. Dynamics: *p* and *ff*.
- Perc. (Percussion):** Measure 112 is highlighted with a green box. Includes instructions: [drum sticks], [snare drum off], [tom-toms], [cymbal susp.]. Dynamics: *mf* and *ff*.
- Vln. I (Violin I):** Measures 112 and 113 are highlighted with blue boxes. Dynamics: *ff*.
- Vla. (Viola):** Measures 112 and 113 are highlighted with orange boxes. Dynamics: *f*, *ff*, and *pizz.*.
- Vc. (Violoncello):** Measures 112 and 113 are highlighted with orange boxes. Dynamics: *ff nervioso* and *ff*.

Figura 55: c. 112. Três materiais são amplificados (cada cor de caixa denota uma amplificação específica).

Na transcrição da conversa realizada com Rodrigo Lima, este comenta que, ao longo do processo de criação da obra, houve uma lógica em que muitas vezes os materiais do vibrafone foram amplificados pelo corpo instrumental. Ou seja, o vibrafone é, nestes casos, a origem de amplificações. Se atentarmos às ações dele no c. 3, por exemplo, veremos que é o que incita o movimento de expansão das classes de alturas (que iniciam em C e C#, aos poucos formando um amplo *cluster de classes de alturas* especializado). Este aspecto pode parecer patente ou encoberto a depender da situação, mas, de qualquer forma, é relevante

termos mais essa pista oferecida pelo compositor, ligada a um elemento dos seus solfejos na peça. Os trechos com amplificações refletem um solfejar onde são percebidas ideias em escala aumentada, o estabelecimento de um (ou alguns) foco(s) em expansão.

Figura 56: c. 3, vibrafone. Ideia a ser amplificada nos compassos posteriores.

As amplificações integram a lógica de Lima e apresentam, em oposição às dimensões rizomáticas, uma característica arborescente (cf. o que Silvio Ferraz diz na nota de rodapé nº 16). Quando um evento sonoro cria muitos ramos e vai para várias direções, observa-se a expansão de um corpo uno, um movimento cuja origem é identificável.

Fl.

Ob.

Vib.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

ppp *p* *pp* *f*

con sord. *pont.* *ST* *SP* *eliso*

Figura 57: cc. 5-7. Amplificação do material mostrado na figura anterior.

A seguir veremos uma ideia gestual que se transforma a cada vez que aparece, também sendo realizada pelo vibrafone, que se combina a outros instrumentos a cada nova aparição. A tendência é de se densificar mais e mais. Curiosamente, sua origem se deu na peça *Entrelinhas* (2007) para flauta solo, composta por Lima pouco antes de *Quando se muda a paisagem*.... Disto constata-se também a liberdade do compositor em re-iluminar imaginações nascidas em outros processos e dar-lhes novas possibilidades. Portanto, não é como se o processo de uma obra se encerrasse em si próprio: uma obra pode ecoar na outra, como neste caso, e isso é algo frutífero e potente. Afinal, o processo criativo não precisa se restringir a uma peça necessariamente; suas possibilidades podem transbordar e ressoar em muitas, numa rede ampla de atravessamentos. Discutiremos o tema também na análise de Paulo Rios Filho.

Figura 58: dois excertos de *Entrelinhas* (2007) (não há numeração de compassos). Acima, o destaque número 1 e, abaixo, o destaque número 2, que dão forma às linhas que veremos a seguir.

O trecho abaixo relaciona-se com os destaques da figura acima. Do início até o F# (flauta) e F natural (vibrafone) dentro da terceira caixa (na figura 59), temos material derivado do destaque 1 da figura 58 – há alterações, mas a semelhança é clara. As últimas cinco notas da flauta (e consequentemente seu dobramento no vibrafone) têm origem no destaque de número 2 da figura 58. E as últimas oito notas do vibrafone, que as toca sozinho, são uma variação das oito primeiras notas de sua própria linha.

Figura 59: c. 59, flauta e vibrafone num “quase dobramento”. Os pontos circulados na imagem são acentos que não caem no mesmo instante, e os retângulos são notas que formam choques de 2m.

Abaixo a estrutura melódica da figura se mantém, mas a instrumentação se adensa:

Figura 60: c. 75, clarinete, vibrafone e percussão num adensamento da mesma ideia (os retângulos indicam choque de 2m).

E, a seguir, tendo o vibrafone como referência, vemos a mesma estrutura melódica numa transposição uma 2M abaixo (apenas com algumas alterações tênues). Observemos que nenhum destes trechos é alocado adjacente ao outro. Do mesmo modo que um material pode se conectar a outro não linearmente, encontram-se janelas que, apesar das inter-relações manifestas, não estão lado a lado. Este é um aspecto formal característico da obra, ao qual retornaremos em breve.

Figura 61: c. 82, flauta, vibrafone, percussão e piano. Maior intensidade da ideia mostrada nas imagens anteriores.

Enquanto em *Entrelinhas* a flauta é protagonista, em *Quando se muda a paisagem...* ela não mais toca sempre o material do excerto, pois o único instrumento presente em todas as suas manifestações é o vibrafone. Em *Entrelinhas*, porém, já se observa um caráter percussivo da flauta (figura 58), que toca com articulação análoga. O que ocorre em *Quando se muda a paisagem...*, portanto, é a potencialização do que o próprio material já manifestara como característica sonora pronunciada. Sendo o vibrafone um instrumento melódico percussivo, e ainda possuindo importância especial na peça, faz parte do plano de composição que ele protagonize as aparições do material agora revisitado, tendo como colorido seu próprio timbre combinado ao dos outros instrumentos.

3.1.4 Sobre a justaposição de materiais

Os eventos são elencados entre si de modo a haver conjunturas de continuidade e outras de interrupção. Às vezes uma ideia musical termina em um instrumento para continuar contigualmente em outro, o que chamaremos de salto de fluxo energético. Outras vezes, um

evento é interrompido realmente, sem aviso prévio, e depois é retomado, também inesperadamente. Há um jogo de expectativa e imprevisibilidade em maior ou menor grau.

Quando uma ideia é aparentemente interrompida, caindo numa pausa por parte do instrumento que a executava, é possível que outro instrumento continue o fluxo iniciado, fazendo com que a interrupção seja apenas aparente, pois de um ponto de vista global a ideia apenas executou uma transição de tessitura/timbre/perfil sonoro. Os saltos de fluxo energético são essa mudança de registro sonoro de uma ideia musical sem a interromper. Eles são abundantes em momentos de amplificação (mas também acontecem em situações outras) e revelam uma lógica onde há continuidade gestual em diálogo com um contraste de perfil sensorial.

Enquanto solfejo isso mostra a maleabilidade com que os materiais são pensados: eles são “camaleônicos” e podem se adequar a cada situação, lidando com as idiossincrasias de cada meio. Tanto é que, nos exemplos vistos, uma mesma ideia aparece em dado momento num instrumento grave de certa família instrumental, com certa forma de ataque, para depois ela ser revisitada num instrumento agudo de outra família e com outra forma de ataque, outra articulação, etc. São construções musicais pensadas para vários meios e que, ao mesmo tempo, aproveitam as potências e peculiaridades de cada um deles.

Nos compassos seguintes (figura abaixo), quando a flauta sessa sua movimentação num Dó estático (início do c. 88), a viola “toma” seu fluxo; esta, por sua vez, quando sessa, já “devolveu” o fluxo à flauta. É um detalhe com duração curta no tempo, mas que denota uma preocupação com recursos de continuidade. Após a fermata entre os cc. 88 e 89, enquanto a flauta retoma sua atividade, o violoncelo continua o fluxo do oboé, de modo que, apesar da pausa, podemos interpretar isto como um salto de fluxo energético.

haja uma pluralidade de camadas simultâneas, o que pode fazer com que as colagens não sejam percebidas evidentemente, pois, por mais que um mesmo trecho seja reiterado, se seu entorno estiver em constante mudança, sua própria repetição não será percebida como tal.

Podem haver colagens de blocos grandes, abarcando vários instrumentos e compassos, ou de elementos individuais e pontuais. O mecanismo de criar coleções de materiais a serem constantemente revisitados favorece que as colagens, exatas ou com detalhes de diferenciação, sejam difundidas: é uma consequência direta da forma como o processo criativo se dá. Através das colagens é possível criar variações graduais e direcionalidades a certas configurações sonoras também. Entre os cc. 115-123, por exemplo, o uso intensivo de colagens pelo conjunto instrumental (algumas exatas e outras com detalhes de diferenciação), num adensamento paulatino, é o que cria a direcionalidade energética responsável pela explosão do c. 124 (o único momento em que há um *tutti* em *fff*).

Em termos de solfejo, as colagens indicam um escopo perceptivo e imaginativo mais panorâmico, já que as ideias que serão trabalhadas neste procedimento são vistas como unidades de “grande porte” ou blocos – sendo maiores do que num nível microscópico da percepção. Por mais que cada ideia possua uma identidade própria, no momento em que elas são tidas pelo viés da colagem, são tratadas do ponto de vista de sua totalidade.

Há, assim, momentos em que o solfejo do compositor lida com microestruturas e outros em que lida com macroestruturas, as colagens sendo um caso destes. Isso é algo natural à atividade criativa: se aproximar e se afastar, ver questões pontuais em certo ponto e, num outro, lidar com a soma das questões. Mas a forma como tal mudança de escopo acontece é o que nos interessa. No caso desta peça, a colagem é uma das formas de visão com tendência panorâmica em relação à manipulação dos materiais, o “diâmetro” de tal visão podendo variar de acordo com o tipo de colagem a ser usado (colagem de um trecho melódico individual que se reitera, colagem de um conjunto de compassos tocado por vários instrumentos, etc.).

The image displays a musical score for measures 40-41, featuring a variety of instruments. The score is written in 4/4 time. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Measures 40 and 41. Dynamic markings: *pp*, *mf*, *pp*. Notes in measures 40 and 41 are highlighted in blue boxes.
- Ob. (Oboe):** Measures 40 and 41. Dynamic markings: *pp*, *mf*, *pp*. Notes in measures 40 and 41 are highlighted in blue boxes.
- Bs. Cl. (Bass Clarinet):** Measures 40 and 41. Dynamic markings: *pp*, *mf*, *pp*. Notes in measures 40 and 41 are highlighted in blue boxes.
- Bsn. (Bassoon):** Measures 40 and 41. Dynamic markings: *pp*, *mp*, *pp*, *mp*.
- Hn. (Horn):** Measures 40 and 41. Dynamic markings: *pp*.
- C Tpt. (Cornet Trumpet):** Measures 40 and 41. Dynamic markings: *pp*, *mf*, *pp*. Notes in measures 40 and 41 are highlighted in blue boxes.
- Tbn. (Trombone):** Measures 40 and 41. Dynamic markings: *p*, *mf*, *pp*.
- Vib. (Vibraphone):** Measures 40 and 41. Dynamic markings: *pp*.
- Perc. (Percussion):** Measures 40 and 41. Dynamic markings: *pp*. Notes in measures 40 and 41 are highlighted in blue boxes.
- Vln. I (Violin I):** Measures 40 and 41. Dynamic markings: *pp*, *mf*, *pp*. Notes in measures 40 and 41 are highlighted in blue boxes.
- Vln. II (Violin II):** Measures 40 and 41. Dynamic markings: *pp*, *mf*, *pp*. Notes in measures 40 and 41 are highlighted in blue boxes.
- Vla. (Viola):** Measures 40 and 41. Dynamic markings: *pp*.
- Vc. (Violoncello):** Measures 40 and 41. Dynamic markings: *pp*, *mf*, *pp*. Notes in measures 40 and 41 are highlighted in blue boxes.
- Cb. (Cello):** Measures 40 and 41. Dynamic markings: *p sf*, *pp*, *mf*, *pp*. Notes in measures 40 and 41 are highlighted in blue boxes.

Figura 64: cc. 40-41, relações de colagem em cada linha individual (em destaque). Em flauta, violino 1 e violoncelo, foram destacadas em caixas azuis notas que diferem entre as iterações dos blocos de colagem – são os detalhes de diferenciação.

Agora, ao compararmos a página seguinte (p. 16) da partitura, c. 42-43, com a página mostrada acima, veremos que o conjunto quase inteiro faz nos cc. 42-43 uma colagem dos cc. 40-41. Os detalhes de diferenciação são sutis: alguns envelopes dinâmicos, a linha do fagote, a nota longa da trompa, as notas de trompete e trombone no c. 42 (em comparação com o c. 40).

The musical score for measures 117-118, *tutti*, is presented in a multi-staff format. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Ob. (Oboe), B♭ Cl. (Bass Clarinet), Bsn. (Bassoon), Hn. (Horn), C Tpt. (Trumpet), Tbn. (Trombone), Vib. (Vibraphone), Perc. (Percussion), Pno. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The score is in 3/4 time. Dynamic markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), and *f* (forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks. Colagens (collages) are highlighted with boxes, showing abrupt changes in texture and dynamics between measures. For example, in measure 117, the Flute and Oboe play a melodic line with a crescendo from *p* to *mf*, while the Bass Clarinet and Bassoon play a rhythmic pattern. In measure 118, the Flute and Oboe continue their melodic line, while the Bass Clarinet and Bassoon play a more complex rhythmic pattern. The Piano part features a melodic line with a crescendo from *p* to *mf*. The Violin I and Violin II parts play a melodic line with a crescendo from *p* to *mf*. The Viola part plays a melodic line with a crescendo from *p* to *mf*. The Violoncello part plays a melodic line with a crescendo from *p* to *mf*. The Contrabass part plays a melodic line with a crescendo from *p* to *f*.

Figura 65: cc. 117-118, *tutti*. Colagens (em destaque).

Em oposição às formas de continuidade (como saltos de fluxo energético, por exemplo), jogos de contrastes abruptos integram o discurso da peça principalmente através de mecanismos de justaposição. Uma subseção calma é justaposta a outra subseção agitada; um material forte é justaposto a outro sutil; ou uma estaticidade rítmica é justaposta a uma rítmica frenética. Caso apenas houvesse continuidade ou contraste na duração toda a peça, a

previsibilidade acabaria se instaurando como consequência natural. Havendo tanto uma quanto a outra, manipula-se a questão da previsibilidade e, como resultado, mantém-se um caráter geral de interesse sempre renovado.

Em termos de percepção do encadeamento formal, a colocação de subseções contrastantes entre si lado a lado deságua numa concepção de “espaços distinguíveis”. Ora, isto não é outra coisa senão uma aplicação da forma em janelas proposta por Salvatore Sciarrino (cf. GIACCO, p. 61-83), explicadas no Capítulo 1. Disso infere-se um solfejo que, formalmente, pensa também através de janelas; um solfejo que, quando quer, vê a própria matéria trabalhada como uma coleção de janelas a serem arranjadas entre si – se relacionando com o pensamento de coleções de materiais e de colagens. É, inclusive, o mesmo princípio com diâmetros diferentes: há, numa perspectiva mais reduzida, o solfejo que age sobre coleções de gestos pontuais; e numa perspectiva mais ampliada, há um solfejo que agrega estruturas de maior porte, como duas configurações sonoras do todo postas lado a lado.

As filtragens de impulsos são uma das possíveis manifestações da força da interrupção enquanto gesto: um ataque conjunto com intensidade elevada, seguido de um silenciamento abrupto executado por quase todo o grupo, a não ser por uma ou outra individualidade, que mantém sua sonoridade em dinâmica sutil (cf. figura 38). Tanto o ataque forte abrupto quanto seu posterior silenciar são também espécies de interrupção da previsibilidade, da continuidade esperada.

Hn. *pp*
 C Tpt. *f* *mf* 5
 Tbn. *f*
 Vib. *f* 3 *p*
 Perc. [bongos] *f*
 Vln. I pizz. *f* arco *p < f*
 Vln. II pizz. *f* arco *p < ff* 5
 Vla. *p* *f* pizz. *f* arco *p* *ff* 5
 Vc. *p* *f* pizz. *f* arco *p* *ff*

Figura 66: cc. 19-20, filtragem de impulso com cordas, metais e percussão (destaque). Apenas trompa e vibrafone mantêm seus sons após o ataque.

continuidade; ou seja, faz os ouvintes “reencontrarem” a continuidade após o corte (cf. FERRAZ, 2015, p. 46-47). No caso desta obra, em que isto se mostra um recurso recorrente, geralmente as janelas se abrem sobre paisagens vistas anteriormente. Uma janela sobre certo espaço temporal que se abre, gerando uma descontinuidade em relação ao que vinha logo antes, mas uma continuidade com o que já veio em outros momentos. Certas paisagens são, através dessas revisitações, lembradas e transformadas. A própria economia de materiais básicos possibilita este estilo de escritura. As janelas formais são, assim, tanto uma manifestação dos jogos de contrastes caros ao compositor, quanto uma via para, através delas, retrabalhar de maneira orgânica ideias anteriormente mostradas.

Do ponto de vista do solfejo, como já concluímos, há um processo não sequencial em mais de um aspecto, o que se estende à estruturação formal como um todo. Podemos inferir que possivelmente certa janela formal apenas tenha sido escrita após seus conteúdos todos já terem sido elaborados, sendo inserida no meio partitura num estágio avançado do decurso compositivo. Neste caso, a ideia de não-linearidade seria ainda mais reforçada pela maneira como o próprio processo teria acontecido.

3.1.5 Sobre a sobreposição de materiais

Anteriormente averiguamos algumas estruturas intervalares que podem ser apresentadas melódica e harmonicamente em configurações distintas, mas sempre mantendo algumas de suas qualidades intrínsecas. Porém, a princípio, as estudamos mais como entidades isoladas, não postas em relação com outras entidades. Claro que o entendimento delas como individualidades é relevante, pois suas explorações é que formam os vários níveis de discurso da peça, mas é também essencial vermos que elas são comumente sobrepostas, de maneira que a complexidade do resultado total se dê em nível muito mais elevado.

Enquanto uma melodia com certo perfil acontece numa determinada camada musical, sobre ela há outra camada de ideias, com outros perfis, outros gestos, etc. Em casos dessa natureza, que germinam a todo momento, temos a sobreposição de estruturas musicais como um princípio de agenciamento de materiais e uma pista ligada ao solfejo. Afinal, se fosse articulado uma imaginação onde a soma total dos eventos sempre se enquadrasse numa única grande estrutura por vez, a percepção de Lima teria caráter mais direcional; no caso de *Quando se muda a paisagem...*, como há muitas estruturas em sobreposição, abre-se uma concepção de espaço, com mais de uma direção de escuta. Se há tantas informações juntas,

elas não são pensadas de forma chapada, como num domínio bidimensional; longe disso, elas denotam uma espacialidade imaginária que se manifesta na partitura analogamente. O todo possui várias dimensões concomitantes – muitas delas lidando com percepções diferentes entre si – e, portanto, não é puramente linear. Na partitura vemos isto através do seu espaço visual com uma pluralidade de ações distribuídas. Mas isto não quer dizer que estas ações não possuam relação entre si, pelo contrário: há incontáveis formas de relação e pontos de atravessamento.

Se há eventos com grande clareza no resultado sonoro total, ao passo em que há outros eventos, em que estruturas discordantes, apesar de individualmente claras, são sobrepostas, fazendo com que a escuta seja complexificada, é porque há um solfejo de gradações de complexificação do todo. Lidando com esse contraste Lima manipula o nível de heterogeneidade da escuta geral, tanto no que tange perfis intervalares quanto outras dimensões sonoras, como as dos gestos ou ritmos. Pelo prisma dos solfejos, podemos deduzir, por exemplo, que trechos com maior clareza harmônica se relacionam com situações em que o compositor imagina seus matizes sonoros com limpidez; um grau menor de complexidade. Já quando várias entidades harmônicas são sobrepostas, o solfejo lida com maior grau de intrincamento perceptivo, não mais se vinculando tão fortemente a uma percepção límpida das notas e intervalos. O crivo perceptivo nestes pontos se volta mais à macropercepção da soma dos acontecimentos do que à identificação das individualidades.

No c. 59 (figura seguinte) vemos sobreposição de duas ideias: rítmicas baseadas em 3 e 5 com linhas microtonais dentro do âmbito do *cluster de classes de alturas* C-G – com oboé, clarinete, trompete, violino 1 e violoncelo; gesto cheio de saltos com alguns acentos e choques de semitom – flauta e vibrafone (ver figura 59). Já no c. 60 encontramos uma continuação da primeira ideia descrita em viola e trompete, mas a isso são sobrepostas as linhas de violinos e violoncelo (compare com o que estes instrumentos fazem na figura 68, por exemplo) e o gesto do oboé (quintinas seguidas de dúinas sobre uma única nota com articulação acentuada), além do glissando da flauta (relacionado, por exemplo, aos glissandi de trompa, trombone, violino 1 e viola no primeiro compasso da figura 70).

Há sincronicidade de diferentes arquiteturas sonoras. Mas há também momentos em que todas as dimensões se direcionam numa sinergia, ou em que vemos tendências gerais mais claras, com número reduzido de eventos díspares, como nas amplificações. As formas de conexão entre o todo não se dão de modo igual sempre: um ponto pode se conectar a outro totalmente distante, enquanto outro se liga a um próximo, ao passo que dois pontos que pareciam próximos não se ligam, etc. Além disso, vemos mais de uma modalidade de ligação,

pois há relações que saltam à escuta na primeira audição, enquanto outras são mais claras na visualização da partitura. Isto indica uma dimensão figural, que acontece sobre o espaço da partitura, sem abrir mão, contudo, dos territórios para além dela.

The image displays a musical score for measures 59 and 60. The score is written for eight instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Cornet (C Tpt.), Vibraphone (Vib.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music is in 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system (measures 59-60) shows complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. The second system (measures 61-62) shows a continuation of these patterns. Dynamic markings include *p*, *pp*, *f*, *mf*, and *pp*. Performance instructions include *molto espress.* and *sul tasto*. The score is written in a key signature of one flat (B♭).

Figura 69: cc. 59-60.

Repare que Rodrigo Lima nesta peça faz com que a junção dos acontecimentos crie um resultado global contínuo no que diz respeito ao fluxo rítmico. Enxergando a soma de ataques de todos os instrumentos e os organizando cronologicamente, encontramos um substrato rítmico contínuo em vários casos, por mais que cada linha separadamente seja esparsa. Veja a figura anterior novamente: há sobreposição de divisões rítmicas e de eventos, mas a continuidade é ininterrupta, mesmo que seja irregular. Um outro exemplo marcante disso são os c. 84-85, onde todos os instrumentos tocam linhas descontínuas, mas, ao

vislumbrarmos o substrato rítmico, revela-se uma fluência de ataques em fusas ininterruptas durante os dois compassos na íntegra.

The musical score for measures 84-85, *tutti*, features a continuous rhythmic substrate of attacks in fusas across various instruments. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl.** (Flute): Measures 84-85, *f* to *ff*, *fff* to *f*.
- Ob.** (Oboe): Measures 84-85, *mf* to *f*, *ff* to *f*.
- Bs. Cl.** (Bass Clarinet): Measures 84-85, *mf* to *f*, *ff* to *mf*.
- Bsn.** (Bassoon): Measures 84-85, *f* to *mf*, *ff* to *mf*.
- Hn.** (Horn): Measures 84-85, *ff* to *mf*.
- C Tpt.** (C Trumpet): Measures 84-85, *mf* to *ff*, *fff* to *f*.
- Tbn.** (Trombone): Measures 84-85, *ff* to *f*, *f* to *mf sfz*.
- Vib.** (Vibraphone): Measures 84-85, *mf* to *ff*, *fff* to *f*.
- Perc.** (Percussion): Measures 84-85, *fff secco* (bass drum), *ff* (snare drum), *f* (tam-tam grave).
- Pno.** (Piano): Measures 84-85, *fff secco*, *f* to *ff*, *fff secco*.
- Vln. I** (Violin I): Measures 84-85, *sf* to *f*, *ff* to *f*.
- Vln. II** (Violin II): Measures 84-85, *f* to *ff*, *fff* to *f*.
- Vla.** (Viola): Measures 84-85, *f sf* to *ff*, *ff* to *mf*.
- Vc.** (Violoncello): Measures 84-85, *ff* to *f*, *ff* to *f*.
- Cb.** (Cello): Measures 84-85, *ff* to *f*, *f* to *mf*.

The score includes various dynamic markings such as *mf*, *f*, *ff*, *fff*, *sf*, *sfz*, and *secco*. It also features performance instructions like *gliss.* (glissando), *pizz.* (pizzicato), and *gliss.* (glissando).

Figura 70: cc. 84-85, *tutti* com substrato rítmico contínuo de ataques em fusas. Examinando essa figura também é possível observar que o trecho é constituído de amplificações.

Encontram-se vários casos em que as combinações das arquiteturas revelam continuidade rítmica na somatória, podendo ser regular ou irregular e tendo um tipo de intimidade clara ou latente entre as camadas. Em todas as possibilidades combinatórias, porém, o mais importante é o entendimento de que tal encadeamento é também fruto de um solfejar. Às vezes há uma profusão enorme de informações, mas o mantimento de uma regularidade rítmica por parte do todo faz com que haja um “fio da meada” num grau perceptivo rítmico, o que traz à luz a preocupação do compositor em tornar a recepção da peça algo fluido, mesmo que num nível mais subcutâneo da escuta.

Isto comprova que não é como se diferentes camadas que existem ao mesmo tempo fossem disparatadas, sem diálogo entre si. Pelo contrário, sempre existem relações, mas como elas se dão depende do quadro: pode ser através de uma complementaridade temporal que resulte em substrato rítmico contínuo (regular ou irregular), saltos de fluxo energético, colagens em contraposição a eventos que mudam, amplificações, ou pode haver de fato um contraponto entre camadas, um diálogo que se dê pela diferença entre elas.

3.1.6 Considerações finais

Estudamos situações variadas de solfejo: iniciamos num nível microscópico ligado às propriedades intervalares e coleções de ideias pontuais; paulatinamente ampliamos o escopo para solfejos mais panorâmicos, lidando com eventos musicais unos que abrangem mais de um instrumento, como combinações de configurações musicais e amplificações. Após isso, vimos jogos de justaposição e sobreposição em construções de maior porte, como contrastes, colagens, substratos rítmicos contínuos, etc. Investigamos assim algumas características perceptivas e técnicas próprias à maneira de compor de Rodrigo Lima.

Quando se muda a paisagem... se mostrou um enorme desafio de análise, pois inicialmente todas estas questões acima ofereciam grande dificuldade de entendimento e de organização. E, mesmo após estudar suficientemente a peça, por mais que eu entendesse os mecanismos que estavam em jogo, não havia ainda encontrado um método para expô-los linearmente num texto analítico. Aos poucos a organização de um pensamento microscópico em direção a um macroscópico se mostrou uma alternativa prática, muito melhor do que uma exposição sequencial. Afinal, se a própria concepção da obra não é bidimensional e unidirecional, por que a análise o haveria de ser?

Aliás, é interessante como a forma de análise e a exposição dos seus resultados conciliou-se intimamente com o próprio processo criativo de Lima: do micro ao macro, numa atitude não unidirecional, numa revisitação constantemente em transformação, num espaço repleto de associações.

Um solfejar que lida com coleções de ideias e as combina entre si, evidencia uma continuidade que se dá por várias vias – estrutural (matrizes harmônicas), temporal (substrato rítmico contínuo, saltos de fluxo energético), gestual (coleções de gestos, amplificações) e textural (soma de colagens), enquanto também concebe descontinuidades em termos de linearidade temporal, já que esta não é imperativa: o espaço multidimensional das possíveis conexões é, nestes casos, mais relevante do que a pura sequência temporal dos eventos. Este tipo de processo cria tanto uma grande gama de possibilidades quanto uma enorme liberdade, pois a familiaridade com os materiais possibilita que eles sejam moldados com propriedade e consciência aguçadas: se tornam maleáveis, algo notório ao vermos a fertilidade de eventos em contraposição à economia de materiais básicos.

A peça é uma paisagem musical cujos elementos estruturais se encontram em toda parte, mas que afinal muda sua feição pela transformação e combinação destes. Há um solfejo que trabalha sobre uma espécie de rede com múltiplos âmbitos de conexão, alguns sendo mais próximos da escuta prática, outros ficando mais evidentes na visualização da partitura. E esta rica rede, em constante vibração, é fruto da busca do compositor por explorar as profundezas manifestas na própria vida interna dos materiais.

3.2 Análise de *Ijareheni*, de Tatiana Catanzaro

É essencial fazer algumas considerações sobre questões poéticas e contextuais que penetram a escrita de *Ijareheni*, para orquestra de câmara com violino e viola solistas, composta por Tatiana Catanzaro entre 2008 e 2009. Na entrevista que Jorge L. Santos realizou com a compositora⁹⁷, esta comenta que queria escrever uma peça com uma “sonoridade de asa de borboleta” como ideia inicial (sobre isto e também sobre o que consta no próximo parágrafo, ouvir o trecho entre 30’00’ – 34’05’’ da citada entrevista). Outro estímulo criativo foi o poema XL [40] do livro *O Guardador de Rebanhos*, dedicado à obra de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa. O poema se chama *Passa uma borboleta por diante de mim*. Segue adiante:

Passa uma borboleta por diante de mim
 E pela primeira vez no Universo eu reparo
 Que as borboletas não têm cor nem movimento,
 Assim como as flores não têm perfume nem cor.
 A cor é que tem cor nas asas da borboleta,
 No movimento da borboleta o movimento é que se move,
 O perfume é que tem perfume no perfume da flor.
 A borboleta é apenas borboleta
 E a flor é apenas flor.

Alberto Caeiro
 (“O Guardador de Rebanhos”. In: *Poemas de Alberto Caeiro*. Fernando Pessoa. (Nota explicativa e notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.) Lisboa: Ática, 1946 (10ª ed. 1993).

Na mesma entrevista ela comenta que realizou pesquisas num borboletário e que, uma vez, na casa de sua mãe, vários siriris entraram em seu quarto [da Tatiana] e ficaram voando em torno da lâmpada do cômodo. Ela pôs a cabeça abaixo da lâmpada para ouvir seus sons e, então, entendeu como poderia criar as sonoridades de sua peça: elaborando camadas que se sobrepõem, em que mudanças ocorrem a todo tempo através da escrita numa pluralidade de níveis.

Em *Ijareheni* encontram-se sonoridades amalgamadas, compostas de diferentes camadas sonoras, ou seja, diferentes registros que se entrelaçam, um sendo continuidade e transformação do outro. O pensamento de Catanzaro aqui lida com energias sonoras que se manifestam numa fusão instrumental, ou seja, num solfejo que engloba majoritariamente

97 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QX7LFxt34SY>. Acesso: 12 jul 2020.

grupos instrumentais ao invés de se ater às individualidades. Logo, o conjunto é articulado geralmente numa perspectiva mais ampliada, o que não quer dizer que os detalhes e as sutilezas de escrita individuais estejam ausentes. Longe disso, eles se encontram em toda parte, justamente trazendo a riqueza e as nuances do resultado global.

Conforme a compositora explicou na conversa realizada para a presente pesquisa, em 29 de dezembro de 2019 (cf. sua transcrição nos anexos), a manipulação da sonoridade em si, uma espécie de mergulho nos timbres e nas qualidades sonoras dos materiais, é parte essencial de sua poética; a escrita se dá pela ação de “entrar nos sons”. É interessante observar nessa transcrição que a análise dos sons através de softwares faz parte de seus processos, de modo que o computador se torna também ferramenta que aprofunda a propriedade sobre o comportamento das matérias com as quais trabalha. Em contrapartida, os softwares não extinguem a escrita à mão, terreno onde muitas decisões ocorrem e os materiais são desdobrados e manipulados. O computador é um utensílio que a auxilia a melhor investigar sua matéria-prima, mas, após adquirida propriedade sobre tal matéria, é no exercício imaginativo e de escritura que o discurso será elaborado.

A matéria esculpida é o impalpável do sonoro, aquilo que se torna som nos sons das coisas, como a cor que toma cor nas asas da borboleta. Ou seja, não é algo que se resume numa só sonoridade, porque é irresumível; varia de acordo com o ângulo pelo qual é visto ou, neste caso, de acordo com a configuração pela qual é escrito. Um dos exemplos que ela me mostrou disso no mundo visual são as pinturas de Claude Monet da catedral de Rouen. Ao ver a catedral uma única vez poderíamos dizer que ela tem uma cor... Mas, ao enxergá-la através dos horários do dia, das estações, das tantas variações de luminosidade, é irrefutável a conclusão de que a catedral, assim tudo na dimensão do visível, não possui uma cor “própria”, definitiva, pois a percepção de se deparar com uma cor vem do contexto da luz que está ao seu redor.

Figura 71: Três das trinta pinturas que Claude Monet fez, entre 1892-94, da Catedral de Rouen, vista mediante diversas configurações de luz. Fonte:

http://www.la-veilleuse-graphique.fr/wp-content/uploads/2011/01/claude_monet_cathedrale_de_rouen_1892-94-2.jpg. Acesso: 14 ago. 2020.

Nestas pinturas é a própria luz aquilo que se trabalha, o resultado dos seus diferentes estados. Em seu texto *Entrecroisements rythmiques d'un papillon iridescent* [Entrecruzamentos rítmicos de uma borboleta iridescente], Catanzaro explica, além de algumas informações contextuais ligada à *Ijareheni*, ideias poéticas que existem em sua maneira de compor, sendo uma delas essa busca por lidar com o que há de impalpável no sonoro, com a essência daquilo que chamamos som, o que é mais enigmático do que aparenta. No texto ela mostra também o exemplo de um dos vitrais realizados pelo artista franco-russo Marc Chagall, no que diz respeito à elaboração que funciona sobre a própria luz, fazendo assim um diálogo com as catedrais de Monet e uma analogia ao que ela faz em composição musical:

Figura 72: Vitral de Marc Chagall na Catedral de Metz, realizado em 1962. Fonte: Catanzaro (2007, p. 6).

Neste vitral, o artista teve a sensibilidade de saber compor não simplesmente as gradações das cores impressas sobre o vidro. Ele lidou igualmente com a densidade de tais cores, criando um painel todo de profundidades e relevos. Não, eu me corrijo, criando uma luz toda em profundidades e relevos, pois Chagall lá trabalha diretamente sobre a luz. É sua matéria prima. É isto que me atingiu fortemente, e que eu tento manipular aqui: a ideia de modelar um material impalpável, fugidio e sempre em transformação como a luz. É esta força, a desta matéria informe que se une aos meios físicos a fim de criar outras substâncias mais transcendententes, e que, fazendo-o, dobra matérias tão duras quanto o vidro e o chumbo à mercê de seus próprios desejos e necessidades, que me fez aventurar-me sobre os mesmos caminhos nos quais

Chagall se pôs nesta arte fragmentada, ou aparentemente fragmentada, dos homens. Em seu seio, pequenos pedaços conspiram para compor esta obra maior, desta vez sonora, enquanto revela, através de uma matéria invisível, as obscuridades e os relevos, esta espécie de prisma composto e jamais terminado. (CATANZARO, 2007, p. 6, tradução nossa)

Além da citada conversa presencial e de diversos esclarecimentos enviados por e-mail, a compositora me emprestou alguns de seus rascunhos e anotações referentes a uma gravação em estúdio da peça, os quais elucidam pontos importantes de suas intenções e seus solfejos.

3.2.1 Sobre as ideias poéticas e os materiais musicais

Não é irrelevante que haja muitas formas de gestualidades rápidas e contínuas, como trinados e tremolos: podemos mesmo inferir a imagem dos siriris voando em bando ao redor da lâmpada do quarto da compositora. E isto se une à potência poética das asas de borboleta, que rege o discurso através do que poderíamos pensar como “solfejos-metáfora”, ou talvez “solfejos-transdução”: uma força não sonora que se transforma em música através da escrita musical, dando vida às configurações gerais do grupo. As palavras metáfora e transdução aqui precisam ter tidas com cuidado, pois não devem ser encaradas como mero aproveitamento de qualidades de um objeto ou ideia, ou uma transformação mimética. Me refiro a metáfora e transdução, neste caso, como a própria transformação de forças não sonoras em forças sonoras, noção que Silvio Ferraz explora em vários de seus textos, dentre eles seu *Livro das sonoridades* (2005, passim). O que está em jogo nisso não é a identificação das fontes metafóricas, mas, essa fecundidade de, através da composição, manifestar sonoramente o que antes era “in-musicalizável”.

[...] É claro que ouvimos o rumor do mar em *La Mer* de Debussy, uma tempestade em Vivaldi, a tristeza em um canto de Verônica durante uma procissão, mas pouco importa se isto vem do título da peça, de sua sonoridade ou de seu entorno. Tanto Vivaldi, quanto Debussy, quanto o compositor religioso, foram atraídos por um efeito, por uma força quase que sem nome, a qual tem a potência de tornar sonora a temperatura, de tornar sonoro o movimento, de tornar sonora a força da tempestade e de tornar sonora uma situação não sonora como a tristeza. Como diz Debussy em *Monsieur Croche antidilettante*⁹⁸, realçando na música um ponto em que

98 Debussy, Claude. *Monsieur Croche et autres écrits*. Paris: Gallimard, 1971.

“não há mais imitação direta, mas transposição sentimental daquilo que é ‘invisível’ na natureza”. (FERRAZ, 2005, p. 17)

A peça é como a transformação em sons do voar de uma borboleta cujas asas mudam de cor constantemente. “A cor é que tem cor nas asas da borboleta”. Há movimentações rápidas e reiteradas, contínuas, mas sempre com um colorido tímbrico que se transforma. É intrigante como algo inicialmente impalpável ganha corpo concreto neste processo: faz-se um caminho de apropriação musical daquilo que antes sequer seria pensado comumente como material sonoro. Contudo, após encontrado esse material, sua finalidade é de fato a dimensão concreta da escuta.

No artigo de 2007, Catanzaro explica que sua busca por lidar com o que está além da matéria, o “movimento em si”, gerou reflexões acerca da própria escrita enquanto trabalho sobre ritmos e alturas: o movimento compreende ambos e não precisa ser encarado como uma simples somatória de parâmetros. Ele é uma só entidade complexa acontecendo no tempo.

[...] para mim, tais valores [ritmos e alturas] não tinham alguma significação enquanto pensados de maneira não funcional (no sentido matemático do termo). Eles só adquiririam sentido no momento onde se tornassem um mesmo objeto, complexo, que não pudesse mais ser dividido em fatias de parâmetro distintos e abstratos e que existissem apenas no tempo. (CATANZARO, 2007, p. 1-2, tradução nossa)

Curiosamente, o poema de Alberto Caeiro serviu também como fonte de materiais rítmicos para a parte de percussão. A compositora transformou-o em código morse, manipulando seu produto rítmico na partitura (informação transmitida por e-mail). O código morse é, basicamente, um sistema de comunicação que transmite informações através de sinais rítmicos⁹⁹: visualmente ele funciona por meio de pontos e linhas que, no âmbito do som, são respectivamente sonoridades curtas e longas. Os pontos (ou sons curtos) são chamados “dits” e as linhas (ou sons longos) “dahs”, sendo que a duração dos últimos deve ser igual a três vezes a duração dos primeiros, de modo que a diferença temporal entre ambos seja claramente percebida. O funcionamento do código morse se dá pela especificação de letras ou números individualmente – cada letra ou número possui uma combinação própria de ritmos curtos e longos. Após uma letra ser informada, para indicar que os próximos sons são referentes à próxima letra, deve haver um momento de silêncio equivalente à duração de uma

99 As informações deste parágrafo referentes ao Código Morse estão disponíveis em: <https://www.wikihow.com/Learn-Morse-Code>. Acesso: 09 ago. 2020.

linha. Já quando uma palavra é finalizada, a pausa que separa esta da próxima palavra deve ser equivalente a sete pontos.

Pontos, linhas e espaços no meio visual se traduzem em sons curtos, sons longos e silêncios no meio sonoro. Contudo, a questão mais importante, em realidade, é o ritmo em si: é pela existência deste jogo rítmico que a comunicação pode acontecer, seja através de pontos e linhas sobre papel, sons curtos e longos sobre a escuta, ou mesmo o acender e apagar de uma lanterna com ritmos distintos. A mesma lógica poderia também se dar no tato, por exemplo, com sensações pontuais e sensações longas.

Partindo desta ideia, vemos que muito mais interessante do que refletir sobre os detalhes da transformação do poema de Alberto Caeiro em código morse, é prestar atenção às qualidades sonoras que decorrem de tal transformação. Com isso quero dizer que pouco importaria se o poeta tivesse escolhido pôr outras palavras em seu texto, pois a grande característica da transformação do poema em código morse é justamente a lógica rítmica que o rege. As sonoridades engendradas desse processo possuem aspectos próprios a tal lógica: sons com ritmos variados, mas que estão constantemente pipocando; pequenos agrupamentos de ataques entremeados a pequenos silêncios; nunca um silêncio total ou um som extremamente longo.

Figura 73: Alfabeto e números em código morse.

Confesso que não consegui encontrar sequências rítmicas que se relacionassem diretamente à tradução em código morse de trechos longos, o que me fez pensar na possibilidade dos ritmos não terem sido organizados linearmente, ou de haver algum raciocínio que não apreendi. De toda forma, a constituição geral de alguns locais da percussão de fato remetem à aparência de um código morse. Cogito que a figura abaixo seja um destes casos.

Figura 74: c. 9. Excerto de um material da percussão que avento ter sido elaborado a partir do código morse.

Vemos com isso que a proximidade entre *Ijareheni* e o poema *Passa uma borboleta* se acontece em níveis poético e estrutural, havendo tanto forças afetivas transformadas em sonoridade quanto materiais rítmicos derivados diretamente do texto.

E quanto à própria sensação temporal, ela também pode ser vista por um prisma afetivo íntimo ao poema. Entre os cc. 17-28 os andamentos alternam sempre entre 90 bpm e 110 bpm, suas mudanças sendo acompanhados por um *accelerando* ou *rallentando*. Ora, aqui isto não deixa de evocar uma pulsação temporal, um dilatar e contrair, que liga-se ao movimento das asas de uma borboleta, mas expandido no domínio do tempo dos andamentos, o que também foi informado como intenção composicional por Tatiana Catanzaro na conversa realizada.

Entre os cc. 28-73 os bpm variam entre 110 e 160, mas há momentos com mudanças graduais (*accelerando* ou *rallentando*) e outros com mudanças diretas. É uma outra condição de variação temporal que forma uma pulsação; no caso das mudanças diretas, uma pulsação mais acentuada. A variação dos andamentos, todavia, é sentida mais como sensação global pelos ouvintes, já que a escuta não tem pontos de referências relacionados à identificação de batimentos por minuto; percebe-se que o tempo varia, mas essa consciência é parcialmente diáfana.

Quanto à vivência do tempo ao escutar *Ijareheni*, salta aos ouvidos o fato de não haver uma pulsação clara (bpm). Em muitos momentos a intenção da escritura é justamente

lidar com um tempo fluido, um contínuo em transformação. Há muitos sons de morfologia curta, percussiva, mas eles se dão sobre um plano temporal liso, sem que seja possível aos ouvintes bater os dedos numa superfície marcando uma regularidade. Ao invés disso, imagino que os corpos de quem ouve reajam em certos momentos com movimentações longas, como num ciclo da respiração.

Há locais onde a presença acentuada de morfologias percussivas faz com que o caráter dos sons longos dê lugar a um perfil extremamente rápido, criando uma ponte para a escuta granular. Nos dois extremos o tempo é preenchido, mas, num caso, por continuidades e, no outro, por aglomerações de grãos. Contudo, o que mais se observa na escritura é a sobreposição entre ambos os tipos de durações, de modo que haverá uma ou mais camadas realizando sons de longa duração enquanto a isso é sobreposta uma ou mais camadas realizando ritmos muito rápidos. O resultado é uma complementaridade, os sons permanentes podendo virar ressonância composta, ou os sons reiterados podendo virar interferência, ou ambos ao mesmo tempo. Nestas situações, alta velocidade e longa sustentação em realidade se (con)fundem na escuta. Nas duas figuras abaixo vemos os dois extremos. A partitura está escrita em Dó.

41 $\text{♩} = 160$

Fl. *mp*

Cl. *mp* *p*

Perc. I

Perc. II *p*

Sl. Vln. *mf*

Sl. Vla. *mf*

Vln. I *p* *mf*

Vln. II *p* *mf* *pont.*

Vla. *mf* *(senza abbuco)* *p*

Vlc. *mp* *p* *m.s.p.* *pont.*

Figura 75: cc. 41-43. Trecho preenchido majoritariamente por sons prolongados.

The image displays a musical score for measures 142 and 143. The staves are arranged vertically: Perc. I, Perc. II, St. Vln., St. Vla., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vlc. The Percussion parts (I and II) feature sustained, granular textures with dynamic markings of *mp* and *p*. The string instruments (Violins I and II, Viola, and Violoncello) also play granular textures, with dynamic markings of *p* and *mp*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 76: cc. 142-143, trecho preenchido por sons granulares. Percussões I e II tocam respectivamente maraca e pandeiro.

3.2.2 Sobre algumas formas de percepção

Em termos de escrita, vemos duas situações temporais análogas ao que Iannis Xenakis chamara de noções *en-temps* e *hors-temps*, discutidas anteriormente. A utilização do poema para gerar materiais rítmicos através de sua tradução em código morse leva a uma espécie de conteúdo que, apesar de diretamente ligado ao ritmo, poderia ser usado em diferentes vias, sendo retrogradado, dividido, etc. Neste estágio, seriam materiais ainda fora-do-tempo, uma fonte de possibilidades. Outro aspecto *hors-temps* é o das notas musicais, que inicialmente foram organizadas através de uma série: ao longo da primeira parte da peça – mais precisamente, do início ao c. 47 – uma série de 12 notas é posta no tempo através da introdução paulatina de cada nota; um processo de âmbito alongado. Numa das anotações dos rascunhos de *Ijareheni* (figura abaixo) há o detalhamento da série e, sob cada classe de altura, há um número. Cada um desses números se referem ao compasso em que é introduzida a nova nota da série. Comparando com a partitura final, porém, vemos que houve a introdução de um compasso a mais no início da obra, de modo que, para localizarmos as entradas de cada nota,

devemos somar sempre +1 ao seu respectivo número de compasso descrito no rascunho. Cabe explicar que aqui a série não é uma soberana inquestionável: há momentos em que uma ou outra nota aparece rapidamente, num trinado, por exemplo, sem seguir “a regra”. Afinal, a série aqui é uma ferramenta, algo para auxiliar a escrita e, neste caso, usada para criar uma complexificação gradual da escuta. Não é uma máxima estrutural, mas um utensílio à escritura.

Figura 77: Anotações dos rascunhos referentes à série de notas. Na parte superior os números não circulados indicam a ordem dentro da série; os números circulados indicam o número de compasso em que cada nota entrará (é preciso somar +1 com relação à partitura final). Na parte inferior, as notas estão dispostas já na ordem da série.

Na parte inferior da figura acima, por algum motivo, foram destacadas duas relações de semitom. De fato a classe intervalar 1 é amplamente explorada como colorido característico da obra, integrando seus matizes a todo tempo.

As relações intervalares, contudo, não são onde reside o cerne do solfejo, pois o trabalho se concentra mais sobre as qualidades tímbricas e a combinatória dos instrumentos. Cabe me explicar: a série de notas tem uma sonoridade característica que preenche nossa

escuta, e claramente seus intervalos e relações internas são pertinentes à compositora. As relações de semitom (e suas inversões) na série, por exemplo, que estão presentes diretamente entre as oito primeiras classes de alturas – as vizinhas Si e Dó, Fá# e Sol, Fá natural e Mi, Lá# e Lá natural – levam a uma sensação completamente particular. Mas digo que o solfejo não reside nesta camada porque, após estabelecidas as qualidades intervalares e seus coloridos, vemos que o trabalho todo de aprofundamento da escritura e do discurso perceptivo está num outro lugar, das transformações tímbricas e da mistura instrumental. Há um aspecto intermediário no que tange as notas musicais, porque, se por um lado elas são abstrações, por outro lado, elas possibilitam a emergência de sensações concretas através da escritura.

Em todo caso, ao olhar a primeira página de *Ijareheni*, vê-se que as notas estão em segundo plano: os percussionistas tocam pratos com arcos, as cordas tocam atrás do cavalete, os sopros, apesar se tocarem Si e Dó, fazem sons eólicos e fundem-se num timbre muito próprio, que se prolifera pelas marimbas, complexificando a escuta. O colorido tímbrico é mais importante, já que todos os outros materiais da página residem numa outra dimensão que não a da clareza frequencial.

3.2.3 Sobre as transferências energéticas

Ao analisarmos a obra de Rodrigo Lima, vimos que há muitas técnicas, ligadas às formas de percepção do compositor, que geram resultados de continuidade energética, tanto em termos de traços de escritura quanto em termos de sonoridade resultante – um exemplo disso é a noção de substrato rítmico. Em *Ijareheni* Catanzaro apresenta também várias condições de continuidade, mas exploradas através de prismas diferentes.

Nas anotações da compositora referentes à mixagem da gravação feita em estúdio há diversos trechos onde são apontadas as intenções de fazer um som nascer do outro ou um som se transformar gradualmente em outro. E também aparecem anotações sobre sons com funções de interferências de outros, que dialogam com estes, mas que possuem também certa autonomia. Abaixo encontram-se as indicações escritas: “como se nascesse do prato”, “como se fosse uma interferência do som do prato”, “como um *fremissement* [estremecimento]”. Isto já exprime pistas valiosas sobre a manutenção das continuidades enquanto solfejo.

Ijareheni
à Januibe Tejera

Tatiana Catanzaro

+ prato - criar um contínuo entre os pratos

- cordas (como se nasce o som do prato)

como se fosse uma interferência do som do prato

o do evento

Figure 78 shows a musical score for the piece "Ijareheni" by Januibe Tejera. The score is annotated with handwritten notes in Portuguese by Tatiana Catanzaro. The notes describe the relationship between the cymbals (prato) and the strings (cordas), emphasizing a continuous sound and interference. The score includes staves for Percussion I, Percussion II, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The annotations include: "+ prato - criar um contínuo entre os pratos" (cymbals - create a continuity between the cymbals), "- cordas (como se nasce o som do prato)" (strings (as if the sound of the cymbal is born)), "como se fosse uma interferência do som do prato" (as if it were an interference of the sound of the cymbal), and "o do evento" (the event). The score is marked with dynamics like p, pp, and ppp, and includes performance instructions like "Con la ditta della mano sinistra sul bordo".

Figura 78: Anotações de Catanzaro para a mixagem, primeiros compassos da partitura.

As “interferências” são como corpos que a escuta ouve com maior ou menor autonomia, mas, ainda assim, possuindo algo de fusão a um outro evento sonoro. Um som que se destaca do todo, ao mesmo tempo estando englobado por ele. E a construção por camadas – o próximo tópico a estudarmos –, esclarecida pelas anotações da compositora na figura abaixo, ilustra como seu solfejo manuseia o grupo: há uma camada feita por prato e cordas – as últimas sendo interferências do primeiro – e outra camada feita por madeiras, vibrafone e solistas, um fluxo rápido que se transfere de um instrumento ao outro – uma mesma ação que muda de cor no correr do tempo.

[illegible]

Figura 79: Anotações de Catanzaro (cc. 11-12) para auxiliar a mixagem. O que chamamos de “camadas”, nessa anotação é chamado de “objetos”: 1) cordas + prato e 2) flauta, clarinete, vibrafone e solistas. A compositora observa: “transferir”, esclarecendo uma continuidade de fluxo.

Como veremos adiante, há camadas distintas que se entrelaçam, mas dentro de cada uma há igualmente entrelaçamentos, pois elas são construídas por grupos instrumentais. Penso nessas camadas, enquanto explicação visual/tátil, como tranças. Violino e viola solistas, ou flauta e clarinete, por exemplo, possuem várias ações que são tidas mais como uma única manifestação energética do que como duas movimentações isoladas entre si. Neste caso tanto a semelhança tímbrica (e as familiaridades em termos de geração de sons) quanto os materiais em si fazem com que um instrumento nasça do outro, ou que ambos se amalgamem num só evento de maior complexidade perceptiva.

Figura 80: cc. 22-23. Flauta e clarinete são registros de um único pensamento energético e integram uma mesma trança sonora.

Sobre a fusão instrumental, a própria notação deixa clara em determinados locais a intenção de encarar violino e viola solistas como registros de uma mesma manifestação energética: como indício de tal intenção, a compositora põe ligaduras que abarcam as duas pautas (de violino e viola), uma solução simples de representação para unir na espacialidade da partitura o que é uno no próprio solfejar.

Figura 81: cc. 11-12, violino e viola solistas. O uso da ligadura abarcando as duas pautas transparece a união dos dois instrumentos como registros de um mesmo evento, uma mesma movimentação energética.

Se encontramos várias situações de continuidade de fluxos atravessando o grupo, é preciso considerar que estas continuidades se dão com ênfase no nível concreto da escuta, pois existe um solfejo de continuidades em que, se na escritura é possível observar inúmeras transferências em ocorrência, isto é ainda mais notável na escuta empírica. Por exemplo: algo que na escritura pode aparentar um contínuo mais estratificado, por conta de seus registros e das divisões em famílias instrumentais, na escuta prática se torna algo totalmente mesclado, sem divisão por estratos.

O uso de *fade-in* e *fade-out* é recorrente, assim como *cross-fades*, o que ocorre como crescendos *dal niente* e diminuendos *al niente*.

Fl. mf p mp p p mp pp

Cl. p mp p

Vibrafono *mazzuete normale (senza attacco)* mp

Perc. I *(senza attacco)*

Perc. II **Wood Block** *Bacchetta di legno lievemente in rilievo* pp mp

Sl. Vln. mp mf mp

Sl. Vla. mp mf

$\text{♩} = 110$

Figura 82: cc. 38-40, *fade-in* de uma trança sonora formada por quatro instrumentos. Suas linhas são iniciadas uma por vez, e em cada linha individualmente vê-se também um *fade-in*.

Há, igualmente, momentos em que a introdução gradual de elementos faz um crescendo de complexidade, uma massa sonora em constante movimento: um tremolo de *temple blocks* se conecta aos solistas fazendo trinados entre pressão normal e pressão de harmônico na mão esquerda, com modo de toque *molto sul ponticello*, e a esta trama sonora se mescla uma maraca também com tremolos (figura a seguir).

The musical score for measures 30-31 is arranged in five staves. Percussion I (Perc. I) and Percussion II (Perc. II) are at the top. Perc. I includes a Maraca and a Temple block. Perc. II includes a Bacchetta di legno. The Solo Violin (Sl. Vln.) and Solo Viola (Sl. Vla.) staves are in the middle, and the Violoncello (Vlc.) is at the bottom. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, p, pp, ppp, mf), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., 'Con le dita della mano sinistra sul bordo', 'L.v.', 'm.s.p.', 'ord.', 'e.s.p.'). The time signature changes from 4/4 to 5/4 between measures 30 and 31.

Figura 83: cc. 30-31.

3.2.4 Sobre a construção em camadas

Quando perguntei à compositora sobre como se dava a construção de camadas em seus processos, ela respondeu que, em sua forma de imaginar os eventos, é comum que as camadas já venham mais ou menos elaboradas em sua forma final, não sendo necessário criá-las passo-a-passo. É um pensamento já acostumado a lidar com “meta-instrumentos”: não é uma linha, à qual posteriormente outra será sobreposta, depois sendo adicionadas outras duas linhas num outro estágio da escritura, etc. Em lugar disso, é já uma camada complexa composta por vários registros e com vários tempos em seu interior. Claro que podem haver os momentos de detalhamento, de revisão da construção das partes, etc., mas é interessante observarmos que a busca do seu solfejo lidam diretamente com grupos. E além do repertório sensorial e imaginativo ligado a essa prática, encontra-se aqui uma pista importante sobre sua estética: timbre e tempo, alturas e ritmos, não são categorias desagregadas de elaboração, pois um interpola-se no outro. O objeto poético e sonoro trabalhado se reflete na forma, nas

texturas, no tempo. Ora, as pulsações temporais dos andamentos, as transformações das texturas, as configurações repletas de trilos e tremolos com timbres se metamorfoseando no tempo, tudo isto está interligado enquanto evento musical.

No artigo *The Breath of Sound* (2018), Catanzaro contextualiza a transformação histórica daquilo que se entendia por timbre: ele inicialmente era visto, por uma orientação cartesiana, como a característica própria de um som, mas sem levar em conta uma multiplicidade de fatores que o definem, como um comportamento temporal. Com o avanço das tecnologias de análise e das concepções acerca do termo, viu-se que o comportamento dos fenômenos sonoros no tempo tem influência direta sobre o timbre, e que neste residem várias dimensões associadas (cf. CATANZARO, 2018, p. 165-170). São os parciais, o envelope dinâmico, as formas de ataque, etc. Sabemos que o solfejo da compositora se centra em grande parte sobre as sutilezas tímbricas, mas fazer disto um aforismo para resumir suas formas de percepção e imaginação seria passar por cima de outras existências igualmente importantes em seu processo. Se há um minucioso trabalho do timbre, e este se dá no tempo, entramos numa das grandes temáticas da sua poética: trabalhar o timbre e o tempo, reconhecer que suas dimensões se conectam em relações de continuidade. Nisto, tanto os sons analisados quanto os materiais escritos e a elaboração formal são se dissociam um do outro. Um objeto sonoro existe enquanto material musical e traço formal, enquanto timbre e tempo manifestos (cf. CATANZARO, 2018). Comentando sua prática de análise digital de sons, o que a possibilita se aprofundar na temática e adentrar no domínio das microtemporalidades, ela explica:

[...] em vez de mapear o modelo dinâmico de um som do nível microscópico para o macroscópico através da síntese instrumental – na qual o som evolui e sobre mutações de uma maneira linear – eu considero o nível microscópico do som como um meio natural, que posso habitar e, estando dentro de seus limites, traçar múltiplos caminhos. [...] O fluir da instabilidade e potencial do som para transformação permite uma ampla variedade de harmonias, melodias, texturas, coloridos, densidades, rugosidades, durações, ritmos, tessituras – para dizer algumas possibilidades – que evoluem e criam a macroforma da peça através de uma batalha local orgânica entre diferentes materiais sonoros. (CATANZARO, 2018, p. 171, tradução nossa)

Como dito, uma das relações bastante presentes entre camadas diferentes é disparidade de sensação rítmica, onde morfologias muito longas e outras muito curtas fundem-se: na figura abaixo (c. 130), por exemplo, vemos os dois percussionistas tocando taças de cristal com sons sustentados longamente; os solistas fazem gestos rápidos sobre notas

repetidas; já o naipe das cordas, faz figuras percussivas com ritmos quebrados, mas constantes (talvez um novo uso do código morse?). Neste momento as cordas chegam no limiar de uma textura granular, criando contraste de percepção com os sons longos das taças, que agem como uma ressonância pairando sobre a aglomeração dos grãos. Temos três camadas (taças de cristal, solistas e cordas), sendo uma de ressonâncias sustentadas e duas de agrupamentos de gestos percussivos.

The musical score for measures 130-143 is presented in a system of seven staves. The top two staves are for Percussion I and Percussion II. The next two staves are for Solo Violins (Sl. Vln. I and Sl. Vln. II). The bottom three staves are for the string section: Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The tempo is marked as ♩ = 90. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as dynamics (fp, p, sfz), articulations (punta d'arco, jeté, pizz.), and fingerings (7, 5, 3). The Percussion staves show sustained sounds. The Solo Violins play a rhythmic pattern with accents and dynamic markings. The string section plays a complex rhythmic pattern with various articulations and dynamics.

Figura 84: c. 130, três camadas de eventos inter-relacionando-se. As figuras em *jeté* acompanhadas por estreitos glissandos (naipe das cordas) que aqui começam a ser introduzidas, irão gradualmente se disseminar pelo grupo (figura 76, cc. 142-143).

Nos cc. 21-23 (figura seguinte) vemos outra situação que ilustra bem como se dá a interação entre as diferentes camadas: 1) no c. 21, o que havia sido iniciado na percussão II decresce ao mesmo tempo em que a percussão I continua seu fluxo, de modo que o pandeiro

[*tamburo basco* na partitura] se soma à percussão I. 2) no final do c. 21 e início do c. 22, flauta e clarinete se fundem à percussão I, sendo que esta silencia ao final do compasso, transferindo seu fluxo às madeiras imediatamente. 3) As cordas fazem uma treliça bastante preenchida. Aqui encontramos uma outra ocasião daquilo que chamamos de substrato rítmico contínuo, apresentada na análise anterior. Nenhum instrumento toca os três compassos da figura inteiramente, pois cada um tem pausas, sejam grandes ou curtas. Mas vendo a resultante rítmica, temos uma fluência ininterrupta, neste caso, uma constância de subdivisões em fusas somada aos trilos e tremolos não-mensurados.

[illegible]

Figura 85: cc. 21-23. O trecho abarca a figura 80, mas agora toda a formação está presente.

Já na próxima figura vemos três camadas de eventos complementares, onde eles possuem certa autonomia e diferenciação em termos de escritura e se mesclam parcialmente em termos de uma escuta global. Aqui já vemos uma outra característica de escrita da peça no tocante ao ritmo: a sobreposição de subdivisões rítmicas desiguais.

Figura 86: cc. 54-55. Três camadas de eventos que se complementam: 1) flauta, com som contínuo, 2) percussão com dois *woodblocks* numa sobreposição de ritmos com subdivisões desiguais entre si, 3) violino e viola solista, fazendo trinados e tremolos.

A sobreposição rítmica é também o meio pelo qual a compositora cria maiores complexidades texturais cujo resultado é uma escuta com tendência granular. Uma torrente de ataques percussivos pode criar, por suas somas, uma massa sonora, onde cada grão é incapturável, apenas sua globalidade sendo apreendida pela nossa percepção.

O c. 78 (figura seguinte) ilustra bem a noção de *crossfade* entre as camadas. Olhando na partitura a configuração do c. 77, encontramos nas cordas um agrupamento de ataques em *pizzicato étouffé* (quando as cordas são abafadas pela mão esquerda e tocadas em *pizzicato* pela mão direita) que, no compasso seguinte, dá lugar, no decurso de um *crossfade*, a sons longos – que também são como continuidade dos sons dos sopros. Nisto (c. 78), viola e violino solistas nascem, como que de dentro da sonoridade das cordas, que decrescem e somem. Já no c. 79, vemos uma “interferência” da flauta, que surge brevemente no momento em que a viola atinge o *mezzo forte*, de modo que os sons dos solistas de cordas e da flauta se unem numa só trança sonora, que se desfaz na sequência. Sobre tudo isto, as percussões mantêm uma atividade constante, um fluxo contínuo de ritmos diferentes em sobreposição. São duas camadas de interações: entre cordas, solistas e sopros, e entre as percussões.

The image shows a musical score for measures 78 and 79. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Perc. I (Percussion I), Perc. II (Percussion II), Sl. Vln. (Solo Violin), Sl. Vla. (Solo Viola), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vlc. (Violoncello). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). There are also performance instructions like *punta d'arco* and *arco*. Annotations include two black boxes with blue arrows indicating crossfade between measures 78 and 79 for the Solo Violin and Solo Viola parts. Additionally, there are two blue boxes, one for the Flute part in measure 79 and another for the Solo Violin and Solo Viola parts in measure 79, connected by a vertical blue line, indicating interference of the flute over the solo violin and viola sounds.

Figura 87: cc. 78-79. As caixas pretas com sinais azuis indicam as duas camadas que fazem *crossfade*. As caixas azuis ligadas entre si pela linha vertical indicam a interferência da flauta sobre os sons de violino e viola solo. Paralelamente a isso, percussões continuam suas movimentações.

Vemos nas figuras 82 e 87 acima também um controle de adensamento e rarefação da textura geral, particularidade de escritura bastante explorada aqui. A mesma condição de pulsação que encontramos no tocante ao tempo, se dá sobre a textura: uma pulsação da textura, que expande-se e contrai-se.

The musical score for measures 85-88 is presented across seven staves. The top staff is for Flute (Fl.), followed by Clarinet (Cl.), Percussion I (Perc. I), Percussion II (Perc. II), Solo Violin (Sl. Vln.), Solo Viola (Sl. Vla.), and Violin I (Vln. I). The bottom two staves are for Violin II (Vln. II) and Viola (Vla.). The score includes tempo markings: *rall.* at the beginning and *accel.* at the end, with metronome markings of $\text{♩} = 90$ and $\text{♩} = 120$. Dynamic markings include *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *pp* (pianissimo). The score also features various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

Figura 88: cc. 85-88. Entre os cc. 85-86 vemos uma pequena contração textural (somem cordas e sopros, restam os solistas), enquanto nos cc. 87-88 ela se adensa novamente. Como numa “pulsção da textura”. As percussões continuam numa fluência de ataques.

Das situações citadas acima podemos perceber a característica da divisão em camadas por famílias de instrumentos, traço de escritura que reaparece continuamente, mas nunca de forma exatamente igual. Observe que as percussões continuam em sua corrente de ritmos sobrepostos, uma extensão de transformações graduais que fora iniciada no c. 54 (no tocante à sobreposição rítmica) e apenas termina no c. 98.

66 $\text{♩} = 110$ $\text{♩} = 160$

Fl. mf

Perc. I p

Perc. II p

Sl. Vln. p mp p fp

Sl. Vla. fp fp

Figura 89: cc. 66-67, três camadas sonoras pensadas por famílias instrumentais.

Sobre o que estamos chamando de *crossfade*, coloco uma ressalva: há ocasiões em que isto se produz como transferência de uma mesma ideia, havendo então alguma forma de continuidade, podendo ser no registro, na rítmica ou no timbre; há outras ocasiões em que, em lugar de uma transferência, ocorre a mudança entre objetos diferentes. Um exemplo do primeiro caso são os cc. 21-23 (figura 85, relação entre percussões e sopros); um exemplo do segundo caso são os cc. 113-114 (figura abaixo, onde, logo após os sopros cessarem, as cordas fazem nova textura de *pizzicati*; os solistas mantêm uma continuidade de trinados que dialoga com o que os sopros faziam, mas a entrada das cordas é uma camada diversa aos sopros).

The musical score for measures 113-114 is divided into two systems. The first system (measures 113-114) features a cross-fade between two instrumental layers. The top layer includes Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Percussion I (Perc. I), and Percussion II (Perc. II). The bottom layer includes Solo Violin (Sl. Vln.), Solo Viola (Sl. Vla.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score features dynamic markings (mp, p, ppp, pp, mp, p) and articulation (pizz., Lv., polpa della dia). Blue arrows indicate the cross-fade between the two layers.

Figura 90: cc. 113-114. Enquanto os solistas mantêm um padrão de movimentação, duas camadas fazem *cross-fade* entre configurações dessemelhantes.

Mais um bom exemplo de interação entre camadas, lidando tanto com a manutenção de um fluxo energético quanto com a variação deste fluxo através das famílias instrumentais, são os cc. 105-108, onde violino e viola solistas decrescem, sendo imediatamente sucedidos pelos sopros com sons eólicos que se transformam num fluxo de fusas; ao final (c. 108), abre-se passagem à entrada das cordas. Paralelamente a isso há uma outra camada, formada por violino, mantendo um harmônico agudo, e percussão I e II, respectivamente tocando crócalos e vibrafone com arcos, com durações longas. O todo é, assim, uma complementaridade entre eventos com qualidades morfológicas mais curtas, tangenciando a granularidade, com tremolos e fusas, e um evento mais alongado, a permanência de sons longos e com um quê de cristalinos. Uma nova ocorrência da dialética que põe simultaneamente morfologias muito curtas e outras muito longas em interação.

The musical score for measures 105-108 is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Measures 105-108. Includes a 'Vibr. secco' marking at measure 105 and an 'Over Blow' marking at measure 106. Dynamics range from *mp* to *f*.
- CL. (Clarinet):** Measures 105-108. Includes a 'Vibr. secco' marking at measure 105. Dynamics range from *mp* to *f*.
- Perc. I (Percussion I):** Measures 105-108. Includes a 'Vibr. secco' marking at measure 105. Dynamics range from *mp* to *f*.
- Perc. II (Percussion II):** Measures 105-108. Includes a 'Vibr. secco' marking at measure 105. Dynamics range from *mp* to *f*.
- Sl. Vln. (String Violins):** Measures 105-108. Includes a 'Vibr. secco' marking at measure 105. Dynamics range from *mp* to *f*.
- Sl. Vla. (String Violas):** Measures 105-108. Includes a 'Vibr. secco' marking at measure 105. Dynamics range from *mp* to *f*.
- Vln. I (Violin I):** Measures 105-108. Includes a 'Vibr. secco' marking at measure 105. Dynamics range from *mp* to *f*.
- Vln. II (Violin II):** Measures 105-108. Includes a 'Vibr. secco' marking at measure 105. Dynamics range from *mp* to *f*.
- Vla. (Viola):** Measures 105-108. Includes a 'Vibr. secco' marking at measure 105. Dynamics range from *mp* to *f*.

Figura 91: cc. 105-108.

A organização de eventos por famílias instrumentais é uma tendência geral da escritura, mas há muitas misturas que extrapolam essa separação por famílias e, de toda forma, a fusão tímbrica do resultado auditivo é muito mais intrincada. Exemplo: nos cc. 37-49, onde sopros, vibrafone e cordas realizam notas longas, há uma única ideia expressa neles e a orquestração é feita num *interlocking* de instrumentos e ritmos.

3.2.5 Sobre a forma

Vendo as anotações da compositora relativas à série de doze notas, encontramos consequentemente uma linha de continuidade que vai do início até um pouco depois do c. 47 (quando as doze notas são apresentadas). Mas, como averiguamos, a série não é o mais relevante, pois a escuta está sempre se dirigindo a uma mudança de percepção; as notas, que desde o início se diluem em forma de timbres – vide as indicações de sons eólicos e toque *sul ponticello* e *alto sul ponticello* –, dão lugar a uma escuta que mergulha no que há de concreto da percepção. Assim são encontrados vários locais em que não há clareza frequencial, mas grandes massas repletas de sedimentos entremeados: reiteraões rápidas de sons eólicos nos sopros fundem-se às marimbas, sobre uma cama estriada de ataques feitos atrás do cavalete

nas cordas, ao que se somam trinados e tremolos dos solistas (cc. 5-10); variações de *whistle tones* na flauta e som eólio do clarinete formam uma sutil ressonância aos *pizzicati* das cordas e os ataques inquietos da percussão, ora com interferências dos solistas (cc. 72-74, 76-78, 85, 87-94); etc...

A continuidade, apesar de estar bastante presente na escuta, não é a única lógica existente, pois há também saltos e conexões não lineares. A forma aqui não é pensada como conjunto de coerências em sequência, ou seja, é o contrário do que se poderia esperar num contexto de divisão formal em seções colocadas lado a lado. Em *Ijareheni*, se as conexões se dão, por certo prisma, através de jogos de continuidade e transformação, por um outro prisma, há também uma concepção rizomática: as ocasiões em que cada camada de eventos pode se ligar a outra(s), seja por um traço tímbrico ou uma regularidade rítmica, denota um pensamento onde qualquer ponto pode potencialmente estabelecer diálogo com qualquer outro ponto. *Ijareheni* tem um caráter de trançado sonoro, onde todas as camadas, por mais características que sejam, podem se ligar às outras – e o fazem de fato. E também no desenrolar horizontal da partitura – o que se dá sobre a direcionalidade do tempo – vemos que ideias aparecem e somem, para reaparecer pouco mais tarde, às vezes com alguma qualidade de variação. Isto se dá com diferentes ideias musicais, de modo que as aparições de cada ideia são descontínuas pelo viés da linearidade, mas interconectadas pelo viés do rizoma, tanto vertical quanto horizontalmente. No texto de 2007, Tatiana Catanzaro explica como, de seu ponto de vista, o movimento sonoro tem função de catalisador da forma musical, sendo capaz de dramatizá-la rizomaticamente:

E como esta dramatização se opera em minha escritura? Podemos encontrar a resposta a esta questão no conceito filosófico de ritornelo de Deleuze e Guattari. Sem pretender explicá-lo em detalhes, digo a vocês simplesmente que, para eles, este conceito se constrói sobre uma base rizomática. Em algumas palavras, segundo os filósofos, “[...] diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com um outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente aos traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes e mesmo estados de não-signos. O rizoma não se deixa levar nem ao Uno e nem ao múltiplo... Ele não é feito de unidades, mas de *dimensões*, ou ainda mais de *direções em movimento*. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele avança e transborda. Ele constitui multiplicidades¹⁰⁰”.

100 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille Plateaux*. Paris : Editions de Minuit, 1980, p.13. Os grifos são de Catanzaro.

Ele estabelece a formação de uma matéria consistente, mas não necessariamente coerente, composta de uma *lógica extrema e sem racionalidade*¹⁰¹. Ora, não tendo nem começo nem fim, podemos facilmente constatar que, neste pensamento, não há a necessidade de ser linear, nem centralizado, nem formalizante, para se ter uma matéria consistente¹⁰². (CATANZARO, 2007, p. 3)

Ela explica a aplicação prática disso enquanto prática de escritura na peça *Spaziergang* (2006), para flauta e voz, no tocante à exploração e variação de um objeto inicial:

Para concretizar um pouco este imaginário, me servirei de um excerto de uma peça minha, *Spaziergang* [...]. O pensamento gerador que guiou toda a escritura deste pedaço (e que se espalha em várias direções da peça de modo rizomático) se baseia sobre o efeito de fusão. Como é uma peça composta para voz e flauta, utilizei o sopro, um traço muito pregnante dos dois instrumentos, a fim de criar o que nomeei uma “primeira camada de significação” na peça: o sopro como elemento de fusão. Este mesmo elemento serviu, em seguida, graças à sua característica maleável que permite a ressonância e a diferenciação de elementos, como material rizomático na construção do próprio discurso musical, o que criou uma segunda camada de significação, ou [...] um segundo ponto de vista de uma mesma matéria.

Me servirei do objeto inicial da peça, sopro e estriado (assinalado em azul na passagem abaixo), a fim de pôr em evidência este processo formal. Podemos notas a presença de vários elementos que, mesmo aparentando ser entidades muito distintas umas das outras, representação, em realidade, apenas o aspecto de um só e único objeto em seus diferentes estados. Deste modo, o ataque inicial se metamorfoseia como ritmo (c. 2), *flatterzunge* (c. 4), acentos de um som contínuo (cc. 7-8), grito (c. 12), e assim por diante. (CATANZARO, 2007, p. 4, tradução nossa)

101 Idem, p. 368.

102 “Et comment cette dramatisation s’opère dans mon écriture ? On peut trouver la réponse à cette question dans le concept philosophique de la ritournelle de Deleuze et Guattari. Sans prétendre en expliquer en détail, je vous dirai tout simplement que, pour eux, ce concept porte sur une base rhizomatique. En quelques mots, selon ces philosophes, « (...) à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l’Un ni au multiple... Il n’est pas fait d’unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n’a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités³ ». Il établit la formation d’une matière consistante, mais non forcément cohérente, composée d’une logique extrême et sans rationalité⁴. Or, n’ayant pas ni de commencement ni de fin, on peut facilement constater que, dans cette pensée, il n’y a pas la nécessité d’être linéaire, ni centralisé, ni formalisant, pour avoir une matière consistante.”

Spaziergang

Tatiana Catanzaro
sur un poème de Rainer Rilke

The musical score for 'Spaziergang' is presented in three systems. The first system includes parts for Flute and Soprano. The Flute part starts with a tempo marking of 'Libero' and a metronome marking of '60'. The Soprano part includes lyrics in German. The second system continues the musical development, with the Flute part marked 'con molto aria' and the Soprano part showing further lyrics. The third system concludes the excerpt, with the Flute part marked 'flaut' and the Soprano part showing the final lyrics. Various musical notations such as dynamics (pp, p, mp, mf), articulation (accents, slurs), and performance instructions (Libero, con molto aria, flaut, voce) are used throughout the score. Several sections are highlighted in blue, indicating specific musical or conceptual connections.

Figura 92: *Spaziergang* (2006), cc. 1-13. Os trechos em azul exemplificam o tratamento rizomático de Tatiana Catanzaro no tocante à conexão entre ideias especializadas. Fonte: Catanzaro (2007, p. 4).

Em *Ijareheni* isso também acontece. Dois exemplos: 1) a construção dos cc. 73-74 (madeiras com variações de timbres airados, percussão com sobreposição rítmica e cordas tocando *pizz. étouffé*) aparece variada entre nos cc. 76-78 e vira conformação geral nos cc. 84-94 e 98-99. 2) as rápidas figuras das madeiras em fusas dos cc. 106-113 se conectam às figuras das madeiras feitas nos cc. 11-25. O contexto geral é diverso, mas, nesta dimensão, dos materiais das madeiras, a ligação entre ambos os trechos é identificável. Considero este um exemplo de pensamento rizomático por ser uma conexão que se dá fora da lógica de “seção A e reexposição de A”; não é uma seção que retorna, mas um nível de conexão entre dois momentos que se dá num território específico, enquanto o entorno se conecta a outros pontos simultaneamente. Ou seja, não há uma única origem para os cc. 106-113, pois eles dialogam com vários outros locais da peça. São como “espalhamentos” multidirecionais.

The image displays a musical score with five systems of staves. The first system (top) includes Vln.I, a solo violin part, and a section with a *punta d'arco* marking, dynamic *p*, and a crescendo to *mp*. The second system includes SL. Vln. and SL. Vla. (Solo Violoncello), both with *punta d'arco* markings and *fp* (fortissimo) dynamics. The third system includes Vln.II, Vla. (Violoncello), and Vlc. (Violoncello). Dashed lines and arrows connect specific measures across these systems: measure 4 (Vln.I), measure 66 (Vln.II), measure 78 (Vla.), measure 130 (SL. Vla.), and measure 142 (Vlc.).

Figura 93: Exemplo de conexões rizomáticas em *Ijareheni*. Cc. 4, 66 (violino), 78 (viola, clave de dó), 130 (solistas, viola em clave de dó) e 142 (cordas) faz com que lugares distantes entre si se conectem.

Paralelamente a esse “espalhamento” das ideias, que faz uma embricar-se na outra, há certas sensações de “seções formais” que ganham esse caráter por apresentarem concentrações de determinadas configurações. Por exemplo, nos cc. 54-68, quando apenas cordas solistas e percussões tocam, e ainda com caráter geral uniforme, cria-se um ponto de referência formal devido a essa pregnância das mesmas configurações durante um período relativamente longo. Os trechos maiores citados no parágrafo anterior (cc. 11-25, 84-94 e 106-113), dentre outros, também apresentam esse elemento de maior concentração de um tipo de configuração.

Musical score for measures 19-20. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Percussion I (Perc. I), Percussion II (Perc. II) with Vibraphone, Solo Violin (Sl. Vln.), Solo Viola (Sl. Vla.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The tempo is marked as quarter note = 110. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 6/4. The score features various dynamics (mp, mf, f, p) and articulations (rall., ord., pont., e.s.p., m.s.p.). Measures 19 and 20 are highlighted with a light blue background.

Figura 94: cc. 19-20. Fusas sobre pares de notas repetidas e trinados marcam a escuta entre os cc. 11-25 de *Ijareheni*.

Os materiais se reconectam constantemente e em várias direções, sustentando a afirmação da compositora de que sua escrita é rizomática. Um resumo da escuta formal numa descrição linear não daria conta das relações existentes. O que pode nos ajudar a entender a “forma” – mas ainda num âmbito mais linear, sem lidar com as questões multidirecionais em si – é essa compreensão das concentrações gerais, configurações que ganham compleição mais marcante em determinados trechos.

Há, contudo, alguns eventos que marcam acentuadamente a escuta, se tornando pontos de referência na memória e, assim, referências em termos de percepção da forma: o início do fluxo de fusas que desponta nos sopros no c. 11 e que caracterizam a letra de ensaio B; o final da letra de ensaio C, em que a direcionalidade dinâmica do c. 35 faz com que, numa sinergia, o c. 36 “deságue” num ataque marcante, exatamente o início da letra de ensaio D; a letra G, em a conformação sonora anterior se desfaz e a flauta toca um *jet whistle* que irrompe em nova movimentação; a introdução das taças de cristal que dão o colorido especial da letra H, depois dando lugar à fusão entre maraca e pandeiro, que em lugar de gerar uma cama de ressonância às cordas (como as taças o faziam), se somam a elas e aumentam a granularidade do todo; a letra I, onde a ideia anterior é interrompida e inicia-se uma rarefação paulatina até o fechamento da peça. Estes são alguns dos eventos que se distinguem mais facilmente na escuta e criam traços específicos na memória.

The musical score for measures 36-37 is as follows:

- Fl. (Flute):** Measure 36 has a box labeled 'D'. The staff shows a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5. A dynamic marking *mp* is present.
- Cl. (Clarinet):** Measure 36 has a dynamic marking *mf*.
- Perc. I (Percussion I):** Measure 36 has a box labeled 'Crotalo' with the instruction 'bacchetta di metallo l.v.' and a dynamic marking *fff*. Measure 37 has a box labeled 'Piatto' with the instruction 'spazzola di nylon senza attacco l.v.' and a dynamic marking *f*.
- Perc. II (Percussion II):** Measure 36 has a dynamic marking *fff*. Measure 37 has a dynamic marking *mp* and a long horizontal line indicating a sustained sound.
- Sl. Vln. (Solo Violin):** Measure 36 has a dynamic marking *mp*.
- Vln. I (Violin I):** Measure 36 has a dynamic marking *mp*. Measure 37 has a dynamic marking *p* and a long horizontal line indicating a sustained sound.
- Vln. II (Violin II):** Measure 36 has a dynamic marking *p*. Measure 37 has a dynamic marking *p* and a long horizontal line indicating a sustained sound.
- Vla. (Viola):** Measure 36 has a dynamic marking *p*. Measure 37 has a dynamic marking *p* and a long horizontal line indicating a sustained sound.
- Vlc. (Cello):** Measure 36 has a dynamic marking *p*. Measure 37 has a dynamic marking *p* and a long horizontal line indicating a sustained sound.

Figura 95: c. 36, o ataque acentuado cria uma marca na escuta (percussão II toca *temple blocks*).

3.2.6 Considerações finais

Iniciamos estudando como as buscas perceptivas e poéticas de Tatiana Catanzaro se manifestam em sua maneira de escrever, dialogando também com artistas de outros domínios, como Alberto Caeiro (Fernando Pessoa), Claude Monet e Marc Chagall. Nisto, entra a temática do poema *Passa uma borboleta por diante de mim*, do primeiro deles, que

serviu como inspiração reflexiva mais direta para a composição de *Ijareheni*. Além destas influências, diversas experiências da compositora somaram-se ao processo, tais como o observar do voar de borboletas, a observação de um aglomerado de siriris, o estudo sobre os insetos iridescentes, suas pesquisas sobre o comportamento dos sons.

Quanto aos solfejos, vimos que uma das principais características da compositora é um pensamento de meta-instrumento – um objeto que abarca vários indivíduos, que os trata como diferentes registros de uma manifestação energética una –, o que pode culminar tanto numa fusão instrumental quanto numa escritura em camadas, havendo vários tipos de complementaridade e conexão entre si. As relações entre as camadas mostram também ocorrências de 1) transferências: quando um evento cessa sua atividade num instrumento, mas “é transferido” a outro(s), que pode(m) manter um mesmo fluxo rítmico, um mesmo registro geral ou uma mesma qualidade timbrística (de forma exata ou aproximada); 2) interferências: eventos que se conectam estreitamente a outros, mas, ao mesmo tempo, possuindo algum grau de autonomia em termos de escuta, gerando um “tempero perceptivo”.

A sobreposição de morfologias longas, com aspecto de ressonâncias, e outras muito curtas, com aspecto percussivo, é outra modalidade de complementaridade entre camadas, o que também põe em jogo uma investigação temporal que as une. Quanto aos ritmos, vemos sobreposição de subdivisões rítmicas heterogêneas, e quando há grande quantidade de ritmos rápidos em simultaneidade, chega-se ao limiar de uma percepção granular. Essa investigação temporal vai além da lógica de compassos que reside na escrita musical tradicional: raramente os ouvintes percebem a presença de uma pulsação regular ou de uma cabeça de compasso. A divisão regular é mais como um ponto de referência para os músicos do que uma lógica temporal que reja a escuta de fato.

Por fim, vimos que há um pensamento rizomático na obra, o que se expressa tanto nas relações entre materiais musicais – o que foi exemplificado com um gesto selecionado, mas que ocorre em outros materiais igualmente – quanto na concepção formal, sendo ineficaz fazer separações formais absolutas, já que a escrita lida com constantes transformações de ideias interconectadas, ao invés de expor um encadeamento linear de blocos.

Todas as ferramentas composicionais usadas mostram um solfejo que reside além das notas musicais, da separação dos instrumentos em individualidades e da pulsação rítmica manifesta e reiterada; o que se trabalha está além da partitura e fundamenta-se na própria percepção. É um processo que influiu de uma soma de questionamentos, culminando numa proposta interessante: criar algo a partir de imagens que, apesar de não serem inicialmente musicais, se tornam fontes musicais e, a partir disso, lidar com aquilo que é impalpável, com

o som em si, que se torna a própria matéria sonora a ser moldada. São duas posturas que, à primeira vista, poderiam ser pensadas como opostas, mas que, ao longo do transcurso criativo, se mostram completamente coerentes uma com a outra, *Ijareheni* sendo uma prova inquestionável disso.

3.3 Análise de *Angola*, de Paulo Rios Filho

Ao ler a tese de doutorado de Paulo Rios Filho me deparei com um pensamento sobre e com a composição extremamente profundo. Uma de suas características principais é o reconhecimento de que compor é lidar com um emaranhado de linhas e forças¹⁰³ que vibram muito além das noções de “obra”, ferramentas de composição, distinção entre prática e teoria...

E o que é, enfim, *um* compor? *Um* compor = *uma* vida; vitalidade não-orgânica¹⁰⁴, essa dinâmica de que fala Bergson, que atravessa as coisas e que as põe em movimento, que leva as linhas das coisas para um passeio, como com a linha livre de Paul Klee. (KLEE, 1961¹⁰⁵ apud INGOLD, 2007, p. 73¹⁰⁶) Mas a vitalidade de *um* compor é *uma* vida em modo-música. Movimento linear, feixe de linhas configuradas de alguma forma específica que constituem, em uma última instância, um *lugar de criação musical*. São linhas traçadas por sons, por sujeitos que criam (em sentido *lato*: compõem, estudam, tocam, escutam, interpretam, analisam, teorizam sobre), por ‘obras’, processos, procedimentos, análises, pensamentos, pensamentos-musicais, ideias, seres ou blocos de sensação, monumentos, afectos e perceptos, estruturas e formas; linhas de papel, lápis, máquinas, *softwares*, instrumento, mesa e códigos de escritura; salas, poltronas, elementos acústicos ambientais; mas também linhas de sono, de noite, de dia, de calor e frio, de coragem, criatividade, insegurança, precipício. Linhas que se encontram, formando *nós* que, juntos, constituem um fazer-música, um compor, um lugar próprio de criação musical, um *emaranhado-música* ou um *compor-emaranhado*. (RIOS FILHO, 2015, p. 68-69)

Quem compõe se encontra percorrido/a por incontáveis estímulos e camadas, linhas conscientes e outras inconscientes, internas e externas. Do reconhecimento disto derivam certas posturas – que coincidentemente se encontram também em Rodrigo Lima e Tatiana Catanzaro, em cada um destes mundos com seus traços próprios – perante o fazer composição, tal como a noção de “organicidade” onde, ao invés de sermos detentores de um “poder absoluto” sobre as ideias musicais, somos corpos que se influenciam pela vida própria dos materiais, pelo viço que o processo mostra por si só ao longo de seus desdobramentos. Além disso, há a vida do acaso, das contingências externas à “obra” em si, das ocorrências que conversam direta ou indiretamente com o que se escreve, que é apenas um dos

103 Aqui uso palavras tais como “linhas”, “emaranhado”, etc., que na tese de Paulo Rios são contextualizadas com a filosofia de Deleuze e Guattari, assim como a antropologia de Tim Ingold, dentre outros autores que alinham-se à criação de um vocabulário específico. Infelizmente, não seria possível introduzir todas as nuances relativas a tal vocabulário; para uma real imersão e entendimento deste, cf. Rios Filho (2015).

104 Para maiores explicações sobre o termo “uma vida”, cf. Rios Filho, 2015, p. 52-57 (e, além destas páginas, o termo é constantemente revisitado ao longo de seu texto).

105 KLEE, Paul. *Paul Klee notebooks: volume 1, the thinking eye*. Londres: Lund Humphries, 1961.

106 INGOLD, Tim. *Lines: a brief history*. Nova Iorque: Routledge, 2007.

subprodutos de uma vida em modo-música. Há o dormir e o acordar, a urgência dos prazos, o ambiente de trabalho, as reverberações afetivas, todos interligados num contexto englobante enquanto processo de composição¹⁰⁷. Tudo isso integra um lugar de criação musical¹⁰⁸, termo que não se restringe apenas aos lugares físicos e engloba todas essas linhas e seus nós.

Compor acontece em um **lugar** específico do plano aberto emaranhado de uma vida. *Lugar de criação musical*, pois relaciona uma certa coletividade de **nós**, pontos de encontro de *linhas* (de coisas e suas trajetórias), a um fazer-música, o que confere a essa coletividade-trajetória, uma certa identidade, ao menos no plano de uma “realidade subjetiva”: linhas de compor *e* linhas de prazer *e* linhas de papel *e* linhas de lápis *e* linhas de sons *e* linhas de instrumento *e* frases/gestos musicais que inscrevem linhas *e* linhas de sorte *e* linhas de precipício *e* linhas de criatividade *e* pensamentos-musicais que são linhas – os *fiões* (da meada) – *e* linhas de ensino (e aprendizagem) *e* linhas de forças que soam com as linhas de uma (micro-)polifonia e que compõem uma textura de linhas múltiplas *e* linhas de variação *e* linhas de afectos e perceptos *e* linhas de criação *e*... um *lugar de criação musical* se inaugura, ou melhor, vai a descobrir-se enquanto segue os trajetos percorridos por cada uma dessas linhas, nos diferentes nós formados pelo caminho. (RIOS FILHO, 2015, p. 105, negritos e itálicos do autor)

Em *Angola* (2015), para flauta, clarinete em Bb, saxofone soprano e fagote, encontram-se uma riqueza de modos de percepção, soluções engenhosas de representação no tocante à notação, ressonâncias de um mundo repleto de afetos e uma poética que viceja em atravessamentos.

3.3.1 Sobre algumas questões poéticas

Paulo Rios explicou, na conversa realizada especialmente para a presente pesquisa, em 17 de julho de 2020 (cf. anexos), que *Angola* está vinculada ao canto da galinha de Angola. Este vínculo aparece, de início, pelo viés do sonoro, pois este canto foi fonte de materiais musicais. Porém, seu uso situa-se muito além do simples aproveitamento dos seus sons para geração de materiais, pois conversa também com questões da natureza do animal e com uma busca do compositor por lidar com o estado “inicial” das coisas, um retorno aos sons “brutos”, que não são polidos para negar o ruído, mas abraçam-no.

107 Cf. um exemplo disso na primeira “(anti-)análise” – termo que Rios Filho usa em sua tese –, referente à composição *Répéter* (2014, violão solo), em Rios Filho (2015, p. 173-205).

108 Sugiro Cf. RIOS FILHO, 2015, p. 102-109 para explicações aprofundadas sobre o termo “lugar de criação musical”.

Ele contou que as galinhas de Angola, apesar de domesticadas, têm um comportamento de certa resistência à domesticação, de modo que sua essência selvagem permanece presente. Da mesma forma que essa não-domesticação lhe interessa enquanto afeto, os sons buscados em *Angola* são aqueles não-domesticados. A essência do animal é selvagem, é o que se manifesta no seu canto, o famoso “tô fraco” – também chamado de “conquém” –, som complexo, enraizado. Analogamente, a essência dos instrumentos de sopro é o ar, o som eólico cheio de resíduos, o que não é liso. O som “límpido” e “purificado” é, em realidade, como um encobertamento dessa essência dos instrumentos, essência que é o ar em si. A própria voz – primeiro instrumento humano por excelência – carrega também aqui uma complexidade sonora: os sussurros, as sibilacões, os ataques de consoantes, se mesclam aos sons airados e técnicas estendidas dos instrumentos, nestes momentos derrubando a distinção perceptiva entre sons instrumentais e vocais; um amálgama.

Lidando com aquilo que escapa ao controle cartesiano, a própria notação é extrapolada em trechos de improvisações, que se dão por meio de liberdades visuais, grafismos que abrem um espaço particular na partitura.

Um poema foi escrito pelo compositor, estando presente ao longo da peça como expressão literária e sonora através da voz, que ora diz trechos seus com intenção de inteligibilidade, ora os revisita como pura sonoridade, o resultado sensorial para além da significação textual. A seguir, o poema:

Estou fraco:
Eu falo da força
de vetar saques
com quem seja ninguém

De sede antes do lago
Do asco antes da coisa
Da água que é já fonte
Ou daquilo puro-nojo...

Eu falo do salto (antes da asa)
de fazer fugirem saquês

A galinha de volta ao ovo
O bico de volta à casca
Do sujeito à mórula
Da angola ao grito:
Conquém!

(Paulo Rios Filho, 2015)

Sobre o solfejo, o que estas considerações sobre as inspirações poéticas de Paulo Rios podem esclarecer?

Primeiramente, que grande parte dos solfejos utilizados lidam com variantes de sonoridades complexas. Mesmo quando há notas musicais, em muitas situações elas não são o foco do solfejo, seja por carregarem uma carga gestual mais premente, seja por serem usadas como meio para criar rugosidades (estando próximas entre si), o que revela, respectivamente, um pensamento mais gestual e/ou textural. Além disso, há diferentes modalidades de solfejo em interação, o que cria uma riqueza perceptiva singular e dá vida a vias rizomáticas de conexão.

3.3.2 Sobre as diferentes formas de imagem mental

Talvez seja oportuno relacionar as composições de Paulo Rios com a maneira com que escreveu sua tese. Enquanto nesta há trechos intrincados, cheios de conceitos ligados a uma ampla bagagem filosófica, esbarrando em noções bastante complexas que merecem ser relidas algumas vezes, o autor, em outros trechos, põe uma piada repleta de descompromisso, ou ainda conta sobre um evento vivido num caráter de íntima confissão. São modos variegados de perceber que se mostram, uma liberdade que o permite saltar entre lugares diferentes com absoluta naturalidade. Ao escutar *Angola*, assim como ao esmiuçar sua partitura, vemos uma percepção plural, que se move em várias direções, ora num salto, ora numa gradação, ora mesmo numa concomitância de tipos de percepção distintos. Nesta relação entre percepção e discurso musical, vemos que estão em jogo imagens mentais que mudam, solfejos heterogêneos, assim como janelas perceptivas (mais detalhes adiante).

Isto existe desde o início, por exemplo, entre os cc. 1-8, onde vemos primeiramente duas camadas de eventos: 1) uma linha melódica com um quê de inquietude na flauta, 2) uma textura homofônica menos movimentada nos sopros mais graves. O tempo sofre alterações, o que revela uma imagem temporal que “glissa” sem se fixar num ponto estável. Isto se comunica também com o trabalho de Tatiana Catanzaro em *Ijareheni*, nas seções em que o tempo “pulsa”, conforme visto anteriormente. A diferença é que, enquanto afeto, em *Ijareheni* o tempo é um bater de asas, ao passo que em *Angola* ele é um corpo de natureza imprevisível, uma inquietude.

Abaixo, um excerto deste início da obra. A partitura está transposta (clarinete e saxofone soprano soam uma segunda maior abaixo das alturas escritas).

The musical score for measures 4-5 features four staves: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Soprano Saxophone (S. Sx.), and Bassoon (Bsn.). The Flute part begins with a 5:4 ratio, followed by a 6:4 ratio, and ends with a 5:4 ratio. The B♭ Clarinet and Soprano Saxophone parts have a 3:2 ratio marked under the first staff. The Bassoon part has a 3:2 ratio marked under the first staff. The Flute part has a 5:4 ratio marked under the first staff, a 6:4 ratio under the second staff, and a 5:4 ratio under the third staff. The B♭ Clarinet and Soprano Saxophone parts have a 3:2 ratio marked under the first staff. The Bassoon part has a 3:2 ratio marked under the first staff. The Flute part has a 5:4 ratio marked under the first staff, a 6:4 ratio under the second staff, and a 5:4 ratio under the third staff. The B♭ Clarinet and Soprano Saxophone parts have a 3:2 ratio marked under the first staff. The Bassoon part has a 3:2 ratio marked under the first staff.

Figura 96: cc. 4-5, duas camadas de eventos (flauta / “trio coral”) acompanhadas de mudanças graduais de andamento.

Nos cc. 10-14 a escuta se centra sobre frequências próximas, empregando $\frac{1}{4}$ tom e *bisbigliando* – técnicas com resultado direto sobre o domínio tímbrico. Em termos de solfejo, vemos já uma mudança, onde a configuração perceptiva anterior é transformada.

Figura 97: cc. 11-12, um solfejo dos detalhes frequenciais e tímbricos.

Já no c. 15 iniciam-se alguns “espasmos” gestuais, pequenas explosões que rompem também a expectativa ligada à construção anterior. Apesar de cada instrumento ter linhas gestuais com aparência mais rarefeita, o todo é organizado de modo a haver uma pipocação energética contínua, a tendência de haver um fluxo de conexões temporais entre os gestos – lógica que também estudamos em Rodrigo Lima e Tatiana Catanzaro, dentro de seus respectivos contextos.

Figura 98: cc. 17-18. Caráter pontilhista, onde os ataques criam uma linha sinuosa de continuidade.

Os momentos de improvisos lidam com um solfejo mais global, onde a especificação exata dos eventos no tempo não é sempre detalhada, pois é o desenrolar dos fluxos seguindo um desenvolvimento panorâmico o que se constrói. Nas improvisações de *Angola* há uma relevância da ordem dos elementos – as linhas contínuas e tracejadas o denotam (indicando, respectivamente, simultaneidade e sequência de eventos), conjuntamente à própria espacialidade da partitura –, mas tal ordem possui aberturas, de modo que não seja absoluta em todos os seus aspectos. Ou seja, nessas improvisações há situações em que o encadeamento dos eventos é parcialmente relevante, não sendo absoluto; há pontos de referência aproximados que ajudam a criar uma concepção global, mas o detalhe de cada ínfimo momento não é enquadrado. Quando não há linhas tracejadas ou contínuas, cada intérprete possui aberturas diversas, sendo indiferente se um está um pouco mais à frente do outro, ou se num dado momento aquele é ultrapassado por este. Na figura abaixo, na metade esquerda, vemos um tempo com três pontos referências, enquanto na metade direita, encontramos um caso deste tempo mais aberto.

~21" J

8" max.

Fl.

78

pp-mp

ffp

f

pp-mp

pp

mf

pp

mf

pp

f

B♭ Cl.

only air

f

ff

pp-mp

S. Sax.

only air

f

sub. ffp

p

sax+bsn!

whisper: (anis.)

Da sede...

f

do asco...

f

da água...

f

(mp-f)

sfz

Bsn.

altissimo | (teeth)

hair and tie glis.

(pp-f)

ff

p

sfz

ff

pp

sfz

only air

'off road'

'ss' sound

f

pp

sfz

Figura 99: c. 78, improvisação. À esquerda, elementos mais especificados temporalmente; à direita, uma maior abertura temporal. Ao final, saxofone e fagote executam uma mesma linha, cada um a seu tempo.

Nos cc. 37-39, 67-68 e 90-92 há um solfejo mais voltado às notas musicais propriamente ditas, onde figuras de arpejo ondulam pelo quarteto, cada membro do grupo tocando variações da mesma ideia com entradas diferentes no tempo. Estes trechos, porém, são proporcionalmente curtos e causam surpresa, por lidarem justamente com uma escuta mais tradicional em meio a um discurso cheio de escutas “não-tradicionais”.

string.

The musical score for measures 67-68 is presented for four instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Saxophone (S. Sx.), and Bassoon (Bsn.). The notation is in 5/8 time, which changes to 2/4 time at the end of measure 68. The Flute part begins with a half note, followed by a series of eighth notes. The B♭ Clarinet part starts with a half note, then a series of eighth notes. The Saxophone part begins with a half note, followed by a series of eighth notes. The Bassoon part starts with a half note, then a series of eighth notes. Dynamic markings include *mf*, *f*, *p*, and *sf*. The score is labeled *string.* at the top.

Figura 100: cc. 67-68, um arpejo que se dissemina pelo grupo com variações.

Se há momentos em que as linhas de cada instrumento se entrelaçam – neste caso “linha” não sendo uma linha melódica necessariamente, mas uma força que se move –, é natural que a própria escrita mostre traços análogos. As maneiras disso se dar são variadas: enquanto a ligação entre os arpejos rápidos em grupo, com rítmica regular (cc. 37-39, 67-68 e 90-93), se estabelece diretamente nas ocorrências de sua execução, formando assim pontos conectados pela característica marcante do material¹⁰⁹, a aparição do mesmo nas improvisações dos cc. 79 (em que os quatro o tocam) e 98 (apenas o saxofone o toca) ou a dilatação temporal desta ideia nos cc.115-148, põem em cena a vivência da sua

¹⁰⁹ O que é reforçado se observarmos que os cc. 89-92 são uma reiteração quase exata (excetuando-se o último compasso da flauta) dos cc. 36-39.

transformação. Ou seja, nestas últimas situações é o processo em si da transformação que salta aos ouvidos como conexão de ideias.

Há certas ressonâncias de intertextualidade (noção que veremos mais adiante), mas os atravessamentos nascem e vicejam em grande parte dentro do território da própria peça, por meio do intercâmbio entre essas formas de perceber tão distintas entre si e, ao mesmo tempo, tão permeáveis umas pelas outras. A escrita se dá pela interação entre essas potências, escapando – assim como nas duas outras peças analisadas – do desenvolvimento de materiais impermeáveis.

3.3.3 Sobre os suportes de criação

Havendo solfejos consideravelmente distantes entre si enquanto formas de percepção, é preciso buscar as representações mais adequadas a intuitos específicos. Especialmente as seções de improvisação ilustram isto, pois a solução notacional empregada – a mutação visual e a espacialização da pauta tradicional – é algo possível apenas com o uso de um software de edição visual; neste caso, foi um programa *open-source* chamado *Inkscape*. É intrigante como seu uso se dá em momentos onde as imagens mentais em jogo são mais globais e sem predominância de divisões discretas – sem unidades tão distintas e especificadas, como notas e ritmos detalhados num pentagrama comum. Há uma linha condutora das sequências, mas, apesar do controle da totalidade dos eventos e de sua duração em segundos, ela não se baseia sobre a mensuração tradicional, pois põe os músicos numa escuta de eventos interconectados em vez de uma escuta cronométrica.

Em seu blog (<http://pauloriosfilho.blogspot.com/>. Acesso: 31 jul. 2020) Rios narra aspectos da escritura de *Ramos* (2016) para piano (com uso da voz da intérprete) e eletrônica, composta como fruto de uma residência artística e dedicada especialmente à pianista Luciane Cardassi. Em seu relato a notação é bastante evocada, tocando consequentemente a problemática da representação. Ele explica que a confecção de *Ramos* teve três suportes: a partitura sobre papel, o software de edição musical e o *Inkscape* – situação relativamente próxima ao que vemos em *Angola* (cf. comentário sobre o assunto em http://pauloriosfilho.blogspot.com/2016/04/diario-da-leighton-artists-colony-12_11.html. Acesso: 31 maio 2020). Enquanto a partitura sobre papel é manuseada variadamente em seus processos, a parte da edição sobre softwares (tanto o de notação musical quanto o de ilustração) é fundamental na finalização e aprofundamento da escritura (cf.

http://pauloriosfilho.blogspot.com/2016/04/diario-da-leighton-artists-colony-12_9.html.

Acesso: 31 maio 2020).

Figura 101: Registro do processo de *Ramos*. Paulo Rios esclarece que a finalização da partitura acontece pelo uso conjugado do software de edição de partituras e o *Inkscape*. Fonte: http://2.bp.blogspot.com/-AfhAewrwYiA/Vwmc3ZiJ4fI/AAAAAAAAAE5s/Z12uZAa97WYh_T7NtY1J7TWIIfmfTDJIw/s1600/Screen%2BShot%2B2016-04-09%2Bat%2B18.12.54.png (acesso: 8 nov. 2020)

Há uma diferença de tempos e procedimentos no próprio desenrolar do processo: o tempo de escritura sobre partitura não é o mesmo tempo da escritura ou edição de imagem sobre softwares. Conforme o registro da conversa realizada com o compositor, a organização visual das primeiras páginas da partitura em suas formas (a priori) finais é importante para a escritura das próximas páginas. Então, em vez de terminar a peça integralmente num rascunho, para depois finalizar questões de layout, espaçamento entre notas, etc., ele primeiro organiza todos os aspectos da apresentação de uma página para, depois, continuar. Isto porque, tendo uma ou mais páginas já bem ajambradas, a clareza da apresentação na partitura faz com que haja maior propriedade sobre a própria escuta mental desta, tornando claras novas possibilidades de desdobramento e diálogo das ideias em jogo. A re-escuta da própria composição acontece continuamente e, assim, o ânimo criativo se retroalimenta. Logo, a disparidade entre as temporalidades da escrita à mão e da editoração sobre softwares, faz parte de seus processos. Há os rascunhos, os trechos que podem, apesar de já revisados, ser refeitos em certo momento, etc., mas não é algo em duas fases, como num procedimento onde primeiro escreve-se toda a peça e depois organiza-se todo o *layout*.

Na conversa realizada com o compositor, este explicou que, em *Angola*, também fez uso dos softwares *Spear* e *OpenMusic*. No primeiro, analisou o citado canto da galinha de Angola, vendo quais parciais de seu espectro eram mais salientes e, assim, podendo filtrá-los. No segundo, através de um patch, filtrou ainda mais o som, obtendo acordes e, além disso, gerou o material do início da peça (cf. os cc. 1-8 da partitura), com as notas e os ritmos lá presentes. Partindo disso, fez algumas adaptações para a versão final da partitura. Disto, podemos fazer duas considerações : 1) As notas musicais não eram tão relevantes em termos de detalhamento – como o seriam num solfejo tradicional. 2) Há questões mais prementes num ato criativo, e outras cuja relevância é menor. Neste caso, mais do que a especificação das notas e ritmos, é a conformação geral que ganha importância em termos de solfejo. 3) O software gerou as notas e os ritmos a partir de certos parâmetros dados pelo compositor. A definição destes parâmetros é fruto de um solfejar, pois foi o que deu corpo à conformação em perspectiva das sonoridades finais. É um caso do que Mikhail Malt chamara de solfejo de modelos, o desenvolvimento de uma noção dos resultados musicais – logo, uma noção perceptiva e imaginativa – derivados do emprego de um modelo generativo, como um *patch* de geração de materiais do *OpenMusic*. Um “solfejo-*OpenMusic*”.

O “solfejo de modelos” não é um solfejo no sentido de catálogo de modelos estáticos, ou de um solfejo derivado de uma tipologia congelada; ele é mais o desenvolvimento de um saber, de capacidades intelectuais e cognitivas da parte do compositor, lhe permitindo seja controlar com propriedade o resultado musical vindo de um modelo generativo formal qualquer, seja estabelecer conscientemente a relação entre sistemas de representação gráficos, numéricos e/ou textuais de certos softwares musicais com seu resultado musical. Um solfejo no sentido de aptidão a conectar o comportamento de dois espaços de características diferentes tendo em conta as particularidades de cada um. Temos como exemplo o solfejo clássico onde este termo é utilizado no sentido de aptidão a ligar o comportamento de eventos sonoros (musicais) ao comportamento de um espaço gráfico de notação, seja no sentido do espaço gráfico para o espaço acústico, seja do espaço acústico para o espaço sonoro. (MALT, 2015, p. 14)

Vimos cinco tipos de suporte que foram manipulados para que as imagens mentais do compositor pudessem ser desdobradas através da soma de sistemas de representação característicos a cada um – e mais à frente veremos ainda mais um suporte. É um caso da intermodulação entre meios, que, como fora concluído, abre novas condições para se criar, lidando com potências que seriam invisíveis, inaudíveis ou imanipuláveis num único suporte. *Ramos*, que possui uma descrição registrada pelo compositor (cf. links citados anteriormente),

põe em cena uma problemática que existe também em *Angola*: a das soluções para desdobramentos de imagens mentais em relação aos suportes de criação, a notação e suas formas de representação.

Quanto às notas musicais, se por um lado elas foram geradas através de certas ferramentas computacionais, de modo que não tenham sido selecionadas uma a uma, por outro lado, elas não são inteiramente irrelevantes. Afinal, algumas delas foram alcançadas pela manipulação da gravação de um canto da galinha de Angola, o que deságua tanto numa potência poética quanto em certas qualidades sonoras. A proximidade frequencial (por exemplo, classe intervalar 1) é bastante marcante nas movimentações homofônicas, o que se também é relacionável a outros momentos com uso de microtons, tais como nos fortes “pares de espasmos” que aparecem nos cc. 23, 56, 76, 77, 79, 94 e 96 (cf. figura abaixo). Encaro estes pares de ataques como um canto de “tô fraco” feito instrumentalmente, ainda mais levando em conta como no c. 76 ele aparece após o grito “estou fraco” e no 97 ele é seguido da fala “conquém”, variação do nome dado ao tal canto. Os cc. 76 e 97-98 seriam, então, como dois eventos sonoros nascidos diretamente do canto da galinha de Angola, um vocal e outro instrumental.

The musical score for measures 96-97 is presented in four staves. The first measure (96) is instrumental. The Flute (Fl.) part begins with a series of eighth notes, marked *ppp*. The B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Saxophone (S. Sx.), and Bassoon (Bsn.) parts enter with a strong, accented eighth note, marked *ff fff*. The second measure (97) features vocal entries for all instruments, marked *almost whisper:.* and *CON - QUÉM!* with a dynamic of *mf*. The vocal lines are written as eighth notes with a fermata.

Figura 102: cc. 96-97, duas manifestações do canto da Galinha de Angola. Uma é instrumental (excetuando-se a flauta, que faz outro material) e outra vocal.

3.3.4 Sobre a intertextualidade

Em *Angola* outras peças de Paulo Rios ecoam, não como reciclagens, mas como reconhecimento de que o processo criativo está muito além dos limites de uma “obra”. Uma ideia musical pode ressoar em outros lugares que não aquele em que foi originada, mas não são necessariamente ressonâncias patentes. Há instâncias de intertextualidade que nascem variadamente, linhas de um compor sendo potencializadas para além dos limites de “uma peça” (RIOS FILHO, 2015, p. 197-200). Esbarramos nessa noção também em *Quando se muda a paisagem...* quando, nesta composição para orquestra de câmara, Rodrigo Lima revisitou o material de uma peça para flauta solo (*Entrelinhas*).

A utilização da voz por parte dos instrumentistas – os quais não se espera que sejam cantores –, ao dizer trechos da frase “*ne me demandez pas pourquoi*” [não me pergunte por quê] é ressonância da peça *Répéter* (2014) para violão solo. E ao olharmos *Rossianas III* (2014) para flauta, clarinete e saxofone tenor, observa-se algo que se comunica com *Angola*,

não como citações literais, mas como características de escritura: alguns envelopes melódicos repletos de saltos (compare com o material da flauta no início de *Angola*), os tipos de técnicas estendidas utilizadas e o uso da voz como material sonoro e dramático (tipo de expressão pela qual o compositor tem especial interesse). São filamentos sutis de conexão entre as peças. Em realidade, tais filamentos são produtos de contínuas investigações, que mantêm suas atividades e transformações ao longo de um compor também contínuo.

Figura 103: *Répéter*, para violão solo, cc. 41-43. O uso da fala com o texto “*Ne me demandez pas pourquoi*” reverbera em *Angola*. O grafismo que acompanha o trecho falado representa ruídos do arranhar nervoso com as unhas da mão direita sobre as cordas graves do violão.

Abaixo Rios explica tanto a intertextualidade quanto o uso da voz de não-cantores como material musical. É parte do relato composicional e analítico de sua obra *Répéter*:

Finalmente, o emprego do recurso da voz falada do músico-instrumentista é, em si, outro nível de repetição do aspecto da **fala**, dessa vez na relação desta ‘obra’ com outras composições escritas por mim. Quero dizer: colocar o intérprete (não-cantor) numa situação onde a ele é pedido que utilize a voz falada (às vezes cantada) na performance, de certa forma como uma extensão das possibilidades técnicas do próprio instrumento (que afinal se confunde com o seu corpo), é algo que acontece em mais da metade da minha produção composicional, até agora. Mais especificamente, a reprodução deste artifício, na música ora analisada, tem a ver com uma forte relação guardada entre *Répéter* e a sua antecessora, *Rua das Pedras*, bem como, de maneira menos incisiva, com uma outra composição, escrita em 2013 – chamada *Quem vem lá?! –*, que é, nada mais apropriado, uma espécie de ensaio sobre a intertextualidade em música [...]. (RIOS FILHO, 2015, p. 184, negritos e itálicos do autor)

54 ~ 76

Fl. *f* *almost whisper:* *mp* *f*
Ne me de-man-dez pas por-quoi!

B♭ Cl. *(ppp - p)* *n*

S. Sx. *mf* *lip whistle* *vib. esagerato* *only air* *pp* *sfz*

Bsn. *mp* *pp* *p*

Figura 104: c. 54. A intertextualidade entre *Répéter* e *Angola* se dá, num nível, por meio do texto.

É interessante que, em *Angola*, muitos pontos em que a voz é usada são preenchidos por sonoridades instrumentais que a acompanham a complexidade desses sons vocais, ou seja, sons de morfologias também complexas. No trecho de *Répéter* (figura 103), quando a voz fala, ela é igualmente acompanhada por uma complexidade morfológica marcante (sons das unhas arranhando as cordas graves do violão). Já na figura abaixo, um trecho de *Rossianas III*, vemos, além de uma formação instrumental aparentada (com saxofone tenor em lugar do soprano e sem o fagote), ideias musicais que são também arquitetadas em *Angola*. Os tipos de gestualidade apresentados, tais como a textura de *key clicks* mesclados a sons eólicos; o fato de haver sobreposição das gestualidades diferentes, o que cria camadas sonoras complementares; e o emprego da voz e de excertos textuais dentro desta configuração complexa. A intertextualidade é muito mais como diferentes ângulos do universo do compositor do que simples revisitação de materiais. É um explorar das feições desse universo, que permite uma real imersão em seus desdobramentos.

The musical score for Rossianas III, measures 24-27, is presented for three instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Tenor Saxophone (T. Sx.). The score is written in 3/4 time and includes a variety of performance instructions and dynamics. The Flute part features a vocal line with instructions like 'vary intonation (then changing mouth openness)', 'voice: n', 'poco a poco', 'molto', 'smfz', 'f secco', 'ffmp', 'only air', and 'n'. The B♭ Clarinet part includes 'recite, calmly:', 'mf', 'key clicks (multiple and irregular)', 'pp (< >)', 'sfz mp', 'recite, bit more stressed:', 'mf', 'only air', 'f sonoro', and 'n'. The Tenor Saxophone part includes 'espressivo esagerato', 'molto vib.', 'p', 'f', 'n', 's/vib.', 'take your time', 'sing', 'flt.', 'molto vib.', 'sfz distorted', 'smfz mp', 'pp', 'mf', 'ff', 'ppp', 'very irr. air / lip press. (nervous)', and 'bish.'.

Figura 105: *Rossianas III*, cc. 24-27.

3.3.5 Sobre os intercâmbios entre as configurações musicais

Ao longo do tempo vemos que as diferentes “seções” revisitam algumas configurações apresentadas. Podemos organizá-las – dando apelidos de acordo com suas peculiaridades – da seguinte forma, inicialmente¹¹⁰:

- “Solista e coro”: um instrumento age mais como “solista” em primeiro plano com gestos inquietos e contornos repletos de saltos. Os outros três instrumentos fazem movimentações homofônicas, uma espécie de “coro” que age em conjunto – há apenas alguns trechos em que seus ritmos diferem. Cc. 1-9 (flauta “solista”), 42-48 (saxofone “solista”), 61-63 (fagote “solista”), mas neste último trecho com o coro é mais incisivo e forte, atenuando essa distinção solista/coro.

¹¹⁰ Digo “inicialmente” porque veremos adiante que tal divisão é arbitrária e não é absoluta, pois cada uma das configurações reverbera nas outras e há pontos de interpolação, de fusão, etc. Na organização proposta apenas constam os momentos mais claros de predominância de cada configuração.

The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Saxophone (S. Sx.), and Bassoon (Bsn.). The score is divided into two systems. The first system (measures 44-45) shows the Flute, Clarinet, and Bassoon parts moving from *mf* to *f* and then to *p*. The Saxophone part is more rhythmic, starting with *ff* and moving to *f*. The second system (measures 46-47) shows the Flute, Clarinet, and Bassoon parts moving from *f* to *p*. The Saxophone part continues with *f*.

Figura 106: cc. 44-45, saxofone com movimentação mais frenética. Flauta, clarinete e fagote se somam numa textura homofônica.

- “Rugosidades (frequenciais e tímbricas)”: sobreposição de ritmos desiguais entre si sobre notas próximas que sofrem pequenas alterações frequenciais e timbrísticas no nível dos detalhes, fazendo uso de $\frac{1}{4}$ tom e *bisbigliando*. Cc. 11-15, 65-66 (flauta e clarinete fazendo um mesmo ritmo, fagote fazendo outro), 81-87, 104-114.

The musical score for measures 110-111 is written for four instruments: Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B♭ Cl.), Soprano Saxophone (S. Sax.), and Bassoon (Bsn.). The Flute part is mostly silent, with a few notes in measure 111. The B-flat Clarinet part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including two triplet markings (indicated by a bracket and the number 3) in measure 111. The Soprano Saxophone part is also mostly silent, with a few notes in measure 111, including a *ppp* (pianissimo) marking. The Bassoon part plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a long note in measure 111.

Figura 107: cc. 110-111.

- “Pontilhismos”: gestos de carácter pontilhista, interconectados ritmicamente no grupo, criando assim um fluxo de continuidade temporal e gestual dos ataques. Cc. 15-22, 69-71. Apesar desta configuração geral estar mais claramente presente nestes dois trechos citados, sua lógica se apresenta em diversos outros momentos mesclada às outras.

rall.

The musical score is for measures 70-71, marked *rall.* It features four staves: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Saxophone (S. Sx.), and Bassoon (Bsn.). The Flute part starts with a 5:4♭ interval, marked *ff* and *f*. The B♭ Clarinet part has a 5:4♭ interval, marked *ff*, *sfpp*, *f*, *mp*, and *p*. The Saxophone part has a 5:4♭ interval, marked *ff*, *f*, *sfpp*, and *f*. The Bassoon part has a 3:2♭ interval, marked *mf*, *sfz*, *p*, *mp*, and *f*. Lines connect notes across staves, indicating gestural chains. The score includes various dynamic markings and articulations, such as *sfz*, *molto*, *bend*, and *sfpp*.

Figura 108: cc. 70-71. As linhas denotam o encadeamento gestual do grupo.

- “Arpejos” (cf. figura 100): figuras distribuídas pelo grupo em mesma velocidade, mas com entradas distribuídas independentemente. A escuta reconhece a identidade destes arpejos melódicos, que entrelaçam-se. Cc. 37-39, 67-68, 90-92, 115-148 (este último trecho com o tempo dilatado).
- “Acumulações gestuais”: momentos de grande densidade gestual e com predominância de uma escuta atrelada às direcionalidades energéticas e qualidade espectromorfológicas, através de uso intensivo de técnicas estendidas como *key clicks*, *slap tongue*, *sons éolios*, etc. Cc. 24-30, 50-60, 73-75.

Figura 109: Acumulação gestual nos cc. 51-52.

- “Explorações vocais”: a frase em francês ou trechos do poema escrito pelo compositor aparecem na voz dos intérpretes. Cc. 24, 28, 31, 54, 58, 73, 76-86, 93, 97, 128 (cf. figuras 99, 102 e 104, por exemplo). Os textos carregam tanto linhas de significação literária quanto características morfológicas, os sons de certos fonemas sendo explorados como materiais sonoros. Há, portanto, mais de uma dimensão de escuta no que diz respeito ao uso da voz humana. O compositor explica na bula que, caso a obra seja interpretada por pessoas que não falam o português, não é preciso que os intérpretes façam uma pronúncia perfeita da língua. Claro que deve ser buscada alguma inteligibilidade em certos trechos, mas as características dos sons da fala por si só, tais como o suspirar, os ataques de certos fonemas e os ruídos das consoantes, são o foco. A dimensão instrumental comunica-se muitas vezes com a fala através das similaridades morfológicas entre ambas, por exemplo, através de um som eólico (instrumento) que se funde à fala suspirada (voz).
- “Janelas de improvisações”: o compositor transforma o pentagrama numa outra notação, mais aberta e panorâmica, deixando claras algumas informações, como materiais específicos, dinâmicas e ordem geral dos eventos; outras informações ficam

à escolha dos intérpretes. Não são improvisações livres, mas momentos onde o agenciamento das ideias musicais se dá de forma mais aberta. Há diferentes gradações disso, pois pode ser que um único instrumento improvise enquanto os outros tenham eventos mais definidos (final do c. 76 ou cc. 81-87), que sejam mesclados momentos bem definidos com outros mais abertos (por exemplo, cc. 77 e 78), ou que todos improvisem em sobreposição, mas com algumas guias temporais para que todos tenham consciência da localização temporal dentro da janela de improvisação (c. 98). São usadas linhas pontilhadas para elucidar conexões entre eventos e linhas verticais ininterruptas para pontos de simultaneidade exata de certas ações (como ataques conjuntos com caráter percussivo), de modo que uma linha condutora entre as camadas esteja sempre presente quando relevante. O solfejo lida com pontos de referências alocados em meio a conjunturas onde o todo é parcialmente controlado/descontrolado.

Uma indicação de nível afetivo acompanha a poética dos improvisos, esclarecida na bula da peça:

“[...] as notas devem ser tocadas com sons *bastante* ou *majoritariamente* airados; o resultado geral da maioria das passagens de improvisações gráficas deve soar como asas batendo, ou talvez asas arrancadas tentando voar desesperadamente... [...]”
(trecho da bula de *Angola* referente à explicação dos momentos de improviso, tradução nossa)

~16" I

10" max.

Fl. eu falo da força de vetar saques com quem seja ninguém

B♭ Cl. (ppp-mp)

S. Sax. pp p ppp

Bsn. mp pp p fff mf

only air

mf p f fff pp sfz

Figura 110:c. 77, trecho com improvisação.

Esta divisão em sete tipos de configurações básicas apresentada aqui é apenas uma guia geral para podermos entender como se dão os diálogos, ou melhor, os atravessamentos entre as ideias. Poderíamos também olhar mais microscopicamente, ver cada gesto como uma ideia em si – como fizemos com o “conquém” instrumental –, já que também há coletâneas de gestos aqui; ou ver cada detalhe como um material... A fronteira entre os materiais mostrada aqui tem algo de arbitrário, apenas sendo criada para que, após entendê-la, os leitores possam compreender o que está além dela, prescindindo seu uso. Essa separação organizada aqui é apenas uma via possível para organizar a análise num discurso linear (neste caso, num texto), não conseguindo (e nem desejando) explicar a totalidade das relações presentes.

Angola mostra um intercâmbio constante entre ideias musicais que, à primeira vista, poderiam aparentar distantes entre si, mas que no decorrer da escuta, tornam-se associáveis umas às outras, mesclam-se e surpreendem-nos. Diria que, mais do que um solfejo de variação dos materiais, há um solfejo da interação entre materiais: as demarcações podem se dissolver conforme as vontades do compositor que, a partir de suas interações, dá vida à forma da peça. E nisto o solfejo formal é influenciado, pois a forma não é decidida como algo externo ao tempo da música, ou pré-definida de antemão aos rascunhos. É a conversa entre as

ideias distintas e suas afinidades, contrastes e continuidades que criam a estrutura global através de um quê de organicidade das interações; as ideias se permitem vicejar e interagir.

Foram selecionadas algumas ressonâncias da mistura entre as configurações organizadas acima, mostradas nas localidades descritas a seguir:

- c. 23 (cf. partitura): um momento pontual onde o fagote se move numa linha inquieta ao passo que flauta, clarinete e saxofone fazem um canto de “conquém” em conjunto [solista e coro, o segundo sendo mais violento que o primeiro neste caso] com choques entre frequências próximas e uso de $\frac{1}{4}$ tom [rugosidades frequenciais e tímbricas]. Isto ocorre também em outros trechos.
- cc. 50-56 (cf. figuras 104 e 109): há técnicas estendidas tanto com resultados contínuos – sons eólicos – quanto com sons de caráter percussivo, criando uma sucessão de ataques, como uma mescla entre as pipocações de ataques [pontilhismos] e as combinações de gestos [acumulações gestuais], além de trechos falados [explorações vocais]. E nos cc. 55-56 clarinete, saxofone e fagote tocam o canto de “tô fraco” instrumental [rugosidades].
- cc. 76-79 (cf. partitura): é uma grande sequência improvisatória [janelas de improvisações] onde entram as outras configurações. Vemos um coro que faz ataques em conjunto e algumas movimentações com caráter de solo sobre tais ataques [solista e coro], choques entre frequências próximas e uso de $\frac{1}{4}$ tom [rugosidades], técnicas que lidam com sons eólicos [acumulações gestuais], dentro de um ambiente repleto de [explorações vocais]. Ao final da improvisação (c. 79), clarinete, saxofone e fagote iniciam os [arpejos] que se dissolvem numa nova linha de improviso.
- c. 80-87 (cf. figura seguinte): flauta se move numa [janela de improvisação] permeada por textos [explorações vocais] e clarinete, saxofone e fagote fazem movimentações microtonais com sobreposição de ritmos desiguais entre si [rugosidades]. É a sobreposição de dois solfejos, um ligado à construção do improviso e exploração dos textos, outro ligado à textura de rugosidades e combinação de subdivisões rítmicas díspares. As próprias formas de representação temporal são diferentes, pois o improviso se baseia num fluxo linear não cronométrico, ao passo que a textura tem,

apesar do resultado sem pulsação patente, uma lógica cronométrica. A fermata ao final do trecho e a pausa do c. 88 auxiliam os intérpretes a coincidirem suas ações nos compassos posteriores.

The image shows a musical score for measures 82-83. It features four staves: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Saxophone (S. Sx.), and Bassoon (Bsn.). The Flute part has a melodic line with dynamic markings (pp-mp, mf, p-mf) and a fermata. The other instruments provide harmonic support with various rhythmic patterns and articulations. The score is in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Figura 111: cc. 82-83, sobreposição de dois solfejos e duas formas de representação.

- cc. 93-97 (cf. a partitura): o grupo [coro] diz os textos “*ne me demandez pas!*” e “conquém!” [explorações vocais]; flauta faz *bisbigliando* [rugosidades tímbricas] enquanto o mesmo coro faz ataques conjuntos do “conquém instrumental” [rugosidades frequenciais] (figura 102).
- cc. 115-148 (cf. figura 115 com os cc. 115-119): os [arpejos] se tornam um grande relógio, um pulsar constante, lento e regular em movimentações cíclicas (apesar das variações de nuances no tocante às alturas), sobre o qual haverá posteriormente *key clicks* [acumulações gestuais], [explorações vocais] e sons longos sob constantes variações de pressão de ar e dos lábios (como o fagote no fim da figura 115), que se destacam pouco a pouco na escuta.

Cada ideia, suas partes menores e combinações com outras, são linhas flexíveis que interagem e podem mudar de forma, de nuances, a cada novo momento, mesmo que mantenham algumas outras características mais regularmente.

3.3.6 Sobre as cargas gestuais e energéticas

Agora veremos como as energias manuseadas são manifestas na escritura. Primeiramente, observemos que há ações que tomam corpo em dois ou mais instrumentos ao mesmo tempo, como a figura seguinte ilustra: no c. 58, flauta e clarinete criam duas camadas que se combinam, enquanto saxofone e fagote fazem ações semelhantes. No c. 59, flauta e clarinete fazem um gesto ascendente em conjunto. E ao longo do trecho, um a um os instrumentos iniciam uma mesma configuração sonora (*key clicks* e rápidos golpes de ar aleatórios).

The musical score for measures 58-59 is written for four instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Saxophone (S. Sx.), and Bassoon (Bsn.). The score is in 3/4 time and features complex gestural and energetic patterns.

Measure 58:

- Flute (Fl.):** Starts with a melodic line marked *speak.: very nasal / funny-bizarre (on the flute)*, *vib. esag.*, and *An - go - la!*. The dynamics are *smf p*, *smfmp*, and *ff*.
- B♭ Clarinet (B♭ Cl.):** Features *altissimo short glissandi* marked *(ppp - p)*.
- Saxophone (S. Sx.):** Includes *k.clicks* marked *(pp - f)*.
- Bassoon (Bsn.):** Includes *k.clicks* marked *(pp - f)*.

Measure 59:

- Flute (Fl.):** Continues with a melodic line marked *molto accel.*, *p*, and *fff*.
- B♭ Clarinet (B♭ Cl.):** Continues with a melodic line marked *mp*.
- Saxophone (S. Sx.):** Includes *mostly air*, *random short tones / rapid blowing while key clicking randomly*, *f*, and *p*.
- Bassoon (Bsn.):** Includes *k.clicks* marked *(pp - f)*.

Figura 112: cc. 58-59.

Encontra-se fluxos energéticos que se corporificam ao mesmo tempo no grupo (como flauta e clarinete no c. 58 da figura acima) e há outros fluxos que se apresentam como sequência de encadeamentos, como ilustram os cc. 70-71 (figura 108).

Nos cc. 24-29 (ver cc. 24-26 na figura seguinte), assim como em outros trechos, vemos um contraponto de gestos, onde estes se disseminam pelo quarteto e criam sonoridades intrincadas. O solfejo aqui não se centra sobre notas musicais, pois os gestos têm como

consequência sons preenchidos pelo viés espectromorfológico e pela própria dimensão corpórea. Há sons notas longas que se transferem de um instrumento ao outro (caixas amarelas), eventos de característica mais pontual e percussiva (caixas azuis escuro, vermelhas e verdes) e sons eólicos (caixas azuis claro). Em suma, o conjunto é como uma rede sobre a qual os gestos saltam a se conectam num contraponto.

The image shows a musical score for measures 24-26, featuring four staves: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Saxophone (S. Sx.), and Bassoon (Bsn.). The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f, sfz, pp, mp, molto), articulations (poco, normal speak, yawning), and performance instructions (voice sharp whisper, only air, sss' sound, k.chicks). Colored boxes (blue, red, yellow, green) highlight specific gestural elements across the staves, illustrating the concept of 'Contraponto de gestos'.

Figura 113: Contraponto de gestos nos cc. 24-26. Cada cor de caixa vincula-se a variações de um mesmo gesto.

Há outras ocasiões análogas ao descrito acima, como nos cc. 50-57, onde uma nova treliça de gestos que às vezes se formam aos pares (flauta e clarinete nos cc. 50-51 e saxofone e fagote iniciando no c. 55) apresenta, também ao final do trecho (cc. 55-56), uma tendência de *crescendo* pelo grupo. E nos cc. 73-75, o último compasso é também uma impulsão em *crescendo*.

Sobre os gestos instrumentais, dentre as práticas de solfejo de Paulo Rios, há uma muito interessante: ele registra a execução de gestos e sonoridades os mais variados, feitos com a própria voz. Em sua forma final estas ações serão manifestas na partitura como “meta-instrumentos”, ou seja, a voz incorpora uma coletividade sonora e energética. É interessante o

fato dela servir como meio prático para trabalhar gestos e seus encadeamentos, e como o registro sonoro dessa voz serve como ferramenta de composição. Raramente temos à nossa disposição instrumentos e instrumentistas para testar tudo o que imaginamos, o que torna um requisito o exercício imaginativo do solfejo. Ao usar a voz para executar os gestos, o compositor incorpora em si as ações que imagina, a flexibilidade da voz humana lhe permite expressar incontáveis registros, timbres e morfologias. Isto é a subvocalização apontada no Capítulo 1 por Arnie Cox (COX, 2011) e que reitera a ligação entre imaginação, experiências corpóreas e solfejo.

Rios gentilmente me enviou duas curtas gravações suas relativas ao processo de *Angola*, ambas contendo esses gestos vocais. Ele as inicia dizendo as datas e a hora. Na primeira gravação, específica: “gesto A”, e então o executa. Ao término do gesto, ele observa: “agora vai entrar um gesto B”. Na segunda gravação, após o primeiro ataque do gesto B, ele abre um parêntese: “sax e fagote [no ataque]; sax sai [após o ataque]”, e volta à ação gestual. Ora, havíamos comentado sobre os suportes de criação do papel e dos softwares, e cabe aqui somarmos o suporte do registro vocal.

Podemos pensar que, como consequência dessa somatória de suportes de criação, os solfejos possuem várias modalidades, o que se comunica com a diversidade de percepções em coexistência na obra. Há trechos com predominância de uma forma clara de percepção; outros põem a escuta numa polivalência, lidando tanto com melodias quanto com gestos e produtos sonoros de alturas não-definidas; uma multidirecionalidade energética que reflete-se na escuta: não é possível estabelecer um foco ou uma hierarquia regulares; uma escuta de notas, um texto falado num sibilar, um *slap tongue*, um som agudo ruidoso, coexistem.

O agenciamento panorâmico do quarteto nas improvisações é de grande interesse, pois a cada situação é atribuída uma solução de organização específica. O c. 31, por exemplo, tem uma solução de representação da continuidade em que, após ouvir a entrada do saxofone, a flauta inicia linhas sinuosas e falas do poema; em determinada palavra dita pelo/a flautista, o clarinete entra e, ao final de seu evento (que deve ser acompanhado pelo fagote), a flauta entra num som agudo. As linhas contínuas e tracejadas desenhadas na partitura criam uma sequência de eventos e, conseqüentemente, uma guia de escuta aos intérpretes (e a quem ouvir a peça acompanhando a partitura). Já nos cc. 76-79 existe uma configuração em que os intérpretes devem se olhar para realizar seus ataques em simultaneidade. Aliás, o fato de haver

vários uníssonos rítmicos nesta sequência de improvisos poderia ser encarado como uma ressonância dos momentos homofônicos [coro].

3.3.7 Sobre a forma

Ao tratar do planejamento num processo criativo, Rios o explica como uma “coceira”: é uma vontade imaginativa que, assim como a coceira, mais dá vontade de coçar/imaginar conforme lidamos com ela. É algo que se desenvolve como fruto de um interesse genuíno, toma forma organicamente e, diferentemente de uma concepção estruturalista, não acontece num estágio definido e não define todos os estágios.

Primeiro, temos coceira como maquinação, planejamento, toda uma maturação, previsão e acomodamento de decisões; pôr ideias e escolhas sob ação de fogo, cozinha-las em banho-maria, a formulação ou adoção de uma espécie de receituário do percurso criativo. Planejar é tomar decisões *a priori*, antes do ‘agora’ da decisão a ser de fato tomada; é uma espécie de esforço-de-vidente do compositor. É construir o algoritmo de um fazer-música, de uma ‘obra’, ou seja, elaborar a receita daquela composição, tentar prever os caminhos que serão seguidos durante o processo, os melhores e mais efetivos caminhos para alcançar a forma que, em última instância, é o que de fato se está sempre tentando prever: o design total da obra, seu *overall shape*.

[...] No planejamento, o compositor, mais do que nunca, está no campo da imaginação: imagina possibilidades, imagina caminhos, atitudes e posturas criativas, novas ideias e variações de ideias passadas. Não há a concretude do material tomando forma, da passagem escrita sendo testada ao instrumento ou no *playback* do software de notação ou de edição de som. Há razão... e há imaginação. E qual mesmo o sentido em manter esses dois processos mentais separados? Um não é mais real que o outro. A imaginação, coceira que se espalha e à qual se reage coçando, é tão validada quanto a razão. A razão, por sua vez, é tão concreta quanto um comichão difuso. Então, é assim que funciona: o compositor planeja como quem coça, ou melhor, planejar é coçar. [...]

Um ponto importante no tópico do planejamento, que mais ainda o aproxima da ideia de coceira – ou seja, da ação criativa por sensação e reflexo –, é que, diferente do que é comumente entendido, essa necessidade e estratégia de antevisão, de antecipação de decisões e percursos, dentro de um fazer-música, não integra precisamente um estágio, uma fase ou um nível da composição – ou pelo menos não fica a ele restrito. Quero dizer, o compositor não é um assaltante de bancos, não precisa planejar e não planeja toda a ação antes dela ocorrer [...]. (RIOS FILHO, 2015, p. 131-132)

Encontramos aqui, assim como o fizemos nas duas outras peças analisadas, a “forma em janelas” como produto de um desenvolvimento orgânico. Disto infere-se que, apesar de haver certa linearidade no processo de confecção da partitura, a construção da estrutura global não é concebida numa escuta “da esquerda para a direita” simplesmente. Aliás, os saltos de tipos de percepção engendram em muitos casos contrastes entre as seções. Sobre a percepção, nesta obra temos a peculiaridade de que muitas janelas formais são igualmente janelas perceptivas, pois a escuta trabalha diferentemente em certos aspectos de cada uma.

~ 25"

Fl. 31 ord. (amount of air sound) *pp sub.* *mf* da sede antes do lago... *(pp-mp)* do asco antes da coisssa... *mf* sharp whisp.: *prestissimo* *f_{pus}* da água que é já fome... *(pp-f)* 5" max. *pp* *s/ dim.* *harm.* *mf* ou daquilo puro nojo *pp* *sfz* *only air (on the m piece)* *n* *only air (off the rest)* *almost whisper: rapido* *f* A galinha de volta ao ovo... *shh...* *pp* *sfz*

C

~ 76

Fl. *f* *violento*

B♭ Cl. *f* *violento*

S. Sx. *f* *violento*

Bsn. *f* *violento*

Figura 114: cc. 31-32, duas janelas formais e perceptivas, cada uma num sistema da partitura. Dois tipos de solfejos justapostos.

Comparando os cc. 31 e 32, ou os cc. 49 e 50, 57 e 58, vê-se que o contraste entre cada um deles faz com que as janelas sejam delimitadas claramente. Mas, se por um lado a forma revela janelas portadoras de contrastes estruturais – no que tange o agenciamento dos materiais musicais – e sensoriais – no que tange as formas de escuta –, por outro lado tudo está interligado, ilustrando uma terceira variante de um processo rizomático em diálogo com as situações que vimos nas análises anteriores.

O fato de janelas se abrirem mais de uma vez sobre ideias anteriormente apresentadas, faz com que a memória conecte (possivelmente, a depender do tipo de escuta dos ouvintes) tais entre si, mas, o controle sobre como essa conexão se dá, é um recurso formal. Por exemplo: os arpejos que aparecem rapidamente, quase como interjeições, nos cc. 37-39, 67-68, 90-92, são como pequenas janelas. Mas, quando Paulo Rios os dilata no tempo, nos cc. 115-148, faz reverberar suas aparições anteriores. É um tempo mais lento que revisita a memória como se pudesse fazer um mergulho no que se escondia atrás da velocidade dos arpejos antes ouvidos. Ou seja, é algo que ganha significado especial por conta de como se deu a sucessão dos eventos. O que era rápida interjeição anteriormente, agora se torna uma presença absoluta, um relógio constante.

♩ ~ 57

Fl. *mp*

B♭ Cl. *mp*

S. Sx. *mp*

Bsn. *(poco)* *(p - mf)*

Figura 115: cc. 115-119. Os arpejos vistos anteriormente aparecem dilatados no tempo (semínima = 57) e prevalecem na escuta, como numa janela ampliada sobre essa configuração.

Ao longo da duração da obra vemos que algumas configurações – aparentadas às ideias mostradas mais cedo – ganham maior ou menos ênfase, se tornando polos formais. Duas situações onde isto ocorre claramente são: 1) nos cc. 76-87, onde uma duração considerável se dá sobre um tempo não cronométrico repleto de improvisações em maior ou menor grau – ou seja, uma polarização sobre estas [janelas de improvisações] –; 2) nos cc.115-148, onde as figuras de [arpejos] em envelopes de “ondas” – ou seriam espirais? – que antes eram feitas rapidamente, são alargadas temporalmente e com ataques mais incisivos (articulação *staccato* com tratina), criando um módulo cíclico de entrelaçamentos das linhas melódicas – polarização formal que leva ao final de *Angola* –, por sobre as quais há outros eventos mais rarefeitos.

Este trecho final pode revelar também uma leitura ligada à temática da domesticação das galinhas de Angola. A peça toda lida com sons complexos, majoritariamente “indomados” pela escuta tradicional. Da mesma forma, há a questão rítmica, cheia de alterações de andamento e de fórmulas métricas. Ao final, porém, o andamento resta estático, com ataques em semínimas consecutivas, e com uma sonoridade geral construída sobre notas musicais (apesar das graduais alterações para sons mais airados). Sobre isso surgem pequenos eventos que fogem dessa estrutura, mas que não chegam a permanecer, como se fossem reminiscências das sonoridades não domesticadas. Nos últimos compassos, as notas se transformam em sons de *key clicks* somados a sopros inconstantes, que decrescem pouco a pouco. Os últimos sons indomados somem, vão *al niente*.

3.3.8 Considerações finais

Por um viés afetivo, no processo de *Angola* esteve presente, numa crítica à “limpeza” e esterilidade dos sons, uma vontade de explorar a natureza essencial dos instrumentos, anterior às suas “domestações”. Esta ideia, evocada pela imagem da galinha de Angola, é transformada em música, lidando em grande parte com sons em estado “bruto”, que não negam sua parte de ruído – ao contrário, se banham nisso – em diálogo com cargas gestuais e expressividades variadas.

Há uma intertextualidade clara entre o discurso musical e a metáfora do retorno ao estado original das coisas, mas há também outro tipo de intertextualidade no contexto de composição de *Angola*, neste caso um intercâmbio com outras peças, como pudemos observar através das ressonâncias entre esta, *Répéter* e *Rossianas III*. O fato de uma peça ecoar em outra não é algo a ser evitado, pois trata-se justamente de reconhecer que é algo natural ao fazer artístico, indo contra a busca romântica da inovação constante, o tabu de trabalhar sobre algo já visto anteriormente. E é justamente neste revisitar que os desdobramentos se tornam mais amplos, mais palpáveis, num desenvolvimento orgânico que ganha vida a partir das potências existentes nas próprias ideias revisitadas.

As qualidades perceptivas das ideias musicais variam entre si, lidando ora com notas musicais, ora com texturas ruidosas, ora com mais de uma camada de escuta, etc. Isto também reside nas diferentes maneiras de perceber o tempo, ora com métrica irregular, ora com sobreposições de subdivisões desiguais entre si, ora inteiramente regular. E os momentos de improvisos são um tempo em que, em lugar de pulsações ou subdivisões rítmicas, é uma linha condutora de eventos conectados o que rege o seu desenvolver.

Os variados tipos de percepção em jogo não são estanques, pois podem ser colocados em justaposição num dado trecho, ao passo que em outro são sobrepostos e, num terceiro momento, podem ser cruzados, como se houvesse uma “convolução” de solfejos. Disto, a própria variação da percepção de mostra como dimensão formal, dando vida a um pensamento de “janelas”, tanto formais quanto perceptivas. O próprio exame visual da partitura já revela isso, pois as janelas musicais acabam por ter características visuais próprias também na sua representação.

Mas, se por um lado, há divisões formais bastante claras, por outro lado, vemos que as ideias que apareciam dentro de uma subseção podem se mesclar a outras ideias que apareceram em outras subseções. É natural que, se os solfejos interagem entre si, as ideias sejam também permeáveis umas às outras, de modo que as fronteiras entre elas não sejam absolutas. Por conta disso, considero que em *Angola* a lógica de agenciamento da escrita seja a da interação entre ideias por um viés rizomático.

Vimos também que, do ponto de vista dos suportes de criação, uma gama de softwares foi utilizada, cada um deles lidando com questões próprias às suas possibilidades pontuais. Por meio da soma de suas utilizações foi possível, por exemplo, analisar um registro sonoro de canto de galinha da Angola e desdobrá-lo em diferentes materiais – através do *Spear* e do *OpenMusic* –, ou criar uma partitura onde a lógica representacional é ampliada pela soma de dois programas – um voltado à editoração de partituras tradicionais e o

Inkscape, voltado à manipulação de ideias visuais. Os momentos de improvisações são interessantes, onde o sistema de notação precisou ser extrapolado para solucionar a busca perceptiva e representativa do compositor. Nisto saltam aos olhos as questões referentes aos diferentes tipos de suportes de criação e à necessidade de encontrar soluções de notação para determinadas finalidades composicionais. Afinal, mais do que simplesmente anotar ideias, compor é também criar soluções para representar tais ideias. E, no tocante aos suportes de criação/registro, por último, vimos que o registro vocal se mostra como um meio para desdobrar gestos conjuntos e ilustrar várias de suas particularidades perceptivas.

Angola revela, em suma, um processo rico e variado, precisamente o sendo por reconhecer a profundidade da atividade composicional, sem buscar simplificá-la ou reduzi-la. As linhas que percorrem suas ideias se trançam, criam uma escuta multifacetada, uma bela manifestação de um compor emaranhado.

3.4 Conclusões acerca das três análises

Compor uma música com a sonoridade de um voo de borboleta e, mais além, com a sonoridade do mudar de cor das asas desta borboleta iridescente; ou, compor uma música com sonoridade de canto da galinha de Angola e, ao mesmo tempo, com a busca pelo estado original, selvagem, dos sons; ou compor num espaço imaginário amplo, onde tudo pode se conectar, como a sonoridade de uma rede de vínculos, onde os materiais vicejam e se ligam, mantendo ao mesmo tempo certos matizes particulares. Isto tudo é unir entre si dimensões que antes não eram relacionadas, é criar um “novo” a partir dessa transformação em sonoro daquilo que antes não era sonoro, conforme Silvio Ferraz reconhece:

[...] Alguém me faz ouvir algo que nunca ouvi antes e de repente toda uma comunidade, todo um povo e sua vida, se abre virtualmente à minha frente. Faltava um povo e este povo talvez seja aquele daquela música que nunca ouvi antes. Este novo, a “novidade em si”, quando é que surge? Quando alguma das dimensões, das múltiplas dimensões sem medida, daquilo que chamo de música é levado ao limite e colocado a grunhir baixinho, ou em um grito. Quando uma linha que não estava presente se põe a ligar duas dimensões que estavam desligadas. Messiaen fala de ligar o cosmo à terra, o grande canion às estrelas. Fazer soar uma pequena sequência de cencerros como se fosse o som das estrelas (aquele som que não conhecemos nem

como matéria nem como forma), fazer soar as estrelas como se fossem seqüências tilintantes (como em *Cartas Celestes* de Almeida Prado). Outros compositores fizeram linhas entre o inferno e os sons graves, o choro e a sonoridade das vozes, o movimento das chamas de uma vela e o movimento de frases melódicas. O próprio movimento, aquilo que acontece aos olhos quando algo sai de um lugar e vai para outro, até mesmo isto que chamamos de movimento é uma força não sensível que foi preciso tornar sonora. (FERRAZ, 2005, p. 70-71)

Com as análises pudemos encontrar indícios muito significativos sobre os solfejos e, partindo disso, de uma maneira geral, podemos concluir que: 1) um estudo dos solfejos implica na necessidade de uma postura maleável por parte de quem analisa, pois não é possível definir de antemão ferramentas ou metodologias específicas a serem usadas; 2) o contato com o/a compositor/a traz à luz informações significativas, que poderiam ser de difícil acesso apenas pelo contato com a partitura, e que elucidam pontos relevantes dos solfejos; 3) o aprendizado de procedimentos composicionais e a prática de diferentes maneiras de percepção – assim como a interação entre ambos –, obtidos através deste tipo de análise, é de enorme relevância artística e técnica.

Quanto às peculiaridades de cada análise, percebi, num estágio avançado da escrita desta dissertação, que houve uma grande coincidência... Quando tratamos de modelos de composição, como tendências gerais observamos as vertentes da figura, da textura e do gesto. Surpreendentemente, podemos aproximar cada um dos compositores a uma dessas vertentes: Rodrigo Lima, enquanto explorador das relações inerentes das ideias musicais e suas potências de interações, age sobre um espaço ampliado da escritura. Isto não acontece num âmbito abstrato, pois a sonoridade é o que se esculpe, mas vemos que este trabalho tem um quê de figural enquanto atividade que se desdobra num amplo espaço de múltiplas relações estruturais – e, conseqüentemente, sonoras. Logo, caracterizo o pensamento figural aqui como aquele que manipula coleções de gestos e coloridos e explora seus possíveis desdobramentos minuciosamente através da escritura.

Tatiana Catanzaro age, por sua vez, num mergulho em microtemporalidades e qualidades perceptivas ligadas a objetos sonoros específicos, que se projetam tanto em objetos musicais quanto estruturas formais. Através de uma escritura repleta de camadas entrelaçadas que se dá sobre os diálogos espectromorfológicos e temporais, encontramos uma noção textural em seu processo. Este pensamento textural mergulha nas qualidades formadoras dos sons e, a partir delas, cria um discurso projetado em vários níveis.

Por último, Paulo Rios Filho, através de um encadeamento de janelas perceptivas – igualmente janelas formais e de solfejo –, lida com territórios da percepção bastante diferenciados entre si, havendo momentos de trabalho sobre frequências, outros de sequenciamento de gestos instrumentais, outros de uma mescla entre sons complexos vocais e instrumentais, além de uma expressão cênica da execução. Considero este um pensamento gestual por trabalhar com domínios semânticos díspares, cada um destes domínios lidando com certas gestualidades (aqui numa concepção mais ampla de gesto, próxima da definição de Ferneyhough que vimos no Capítulo 1).

Como características em comum, vimos que as três peças analisadas possuem lógicas não lineares, de modo que o processo não se resume a um único fluxo da esquerda para a direita. Cada composição trabalha isto de uma maneira muito própria, mas, em todo caso, estabelece-se um caráter rizomático em algum(ns) nível(is) da escritura e da escuta. Outra característica presente nas três obras é um solfejar dos eventos que extrapola muitas vezes as individualidades instrumentais, o que mostra um agenciamento dos grupos mais maleável. Não é simplesmente fazer um evento que possui mais de um registro, mas movimentações energéticas e modos de imaginação que carregam vários níveis.

Por fim, observei que nos três compositores o processo era encarado mais organicamente do que numa via racionalista: há, em todos os casos, um reconhecimento da organicidade do processo, de que há terrenos muito além da racionalidade e das tomadas de decisão prévias. Como material complementar para este assunto, recomendo a leitura das entrevistas no anexos, que, acredito, servem também como uma contextualização a estes três universos tão ricos, repletos de solfejos interessantes.

Capítulo 4

Relatos composicionais

4.1 *Gotas sobre o espelho d'água e a terra acidentada*

Esta peça teve início numa fila de espera onde, por acaso, trombei com meu amigo percussionista Christopher Alex (aluno de Bacharelado em Percussão pelo Departamento de Música da Universidade de São Paulo). Conversamos sobre assuntos dos quais não lembro agora, mas, em dado momento, lembro que ele me convidou para compor uma peça, a qual deveria ser para percussão múltipla. Assim começou um processo onde ambos buscam se influenciar, ao mesmo tempo em que as individualidades e diferentes funções (intérprete e compositor) não deixam de existir, apesar de serem claramente relativizadas. *Gotas sobre o espelho d'água e a terra acidentada* (atualmente em fase de revisão), para percussão múltipla, se mostra como consequência de diálogos em diversos níveis.

Uma ressalva importante se faz necessária: não posso considerar que a peça esteja de fato concluída hoje. Escrevo o presente trecho em 22 de agosto de 2020 e, apesar do processo da peça ter sido iniciado no primeiro semestre de 2019, o contexto atual me obriga a escrever essa nota. Durante o primeiro semestre de 2020 estive estudando na Université Paris 8, deixando assim em suspenso o processo com o Christopher. Ironicamente, poucas semanas após chegar no país, a pandemia do Covid-19 chegou à Europa com grande força, posteriormente se alastrando ainda mais, o que infelizmente presenciamos com assombro e temor atualmente no Brasil. Com as universidades fechadas e as medidas de prevenção, tornou-se inviável dar continuidade ao processo da peça – que requereria encontros práticos com os equipamentos da universidade –, de modo que mostro nos apêndices uma partitura bastante avançada, mas que precisaria de vivências empíricas para ser considerada finalizada. Sendo uma música que considero difícil, seria insincero e arriscado dizer que ela funciona, sem haver a possibilidade de testar com o intérprete sua execução (o que, num contexto normal, já teria acontecido). O plano era de concluir esse processo antes do fechamento do mestrado, o que não aconteceu. Em contrapartida, isso ressalta o aspecto processual da criação, tanto da música quanto da dissertação, algo que não é sempre abordado, e que neste episódio se impõe como verdade a ser refletida.

Um artigo referente à confecção de *Gotas sobre o espelho d'água e a terra acidentada*, que esclarece alguns pontos do transcurso, pode complementar a leitura deste relato (MANI, 2019¹¹¹); há algumas informações dele que se repetem aqui, pois são fundamentais à contextualização da escrita. É irônico como, na época deste artigo, eu considerava que o processo seria concluído ainda em 2019, o que não ocorreu por conta das somas de atividades minhas e do Christopher, razão pela qual havíamos decidido prolongá-lo por 2020. Confesso que agora me sinto acompanhado por um afeto de assunto pendente, já que é um projeto com bastante energia envolvida, mas que se apresenta no texto da dissertação sem conclusão. Em todo caso, considero importante o relato aqui presente, já que a temática do solfejo é bastante relevante nele.

4.1.1 O ponto de partida e as veredas escolhidas

A formação surgiu da conversa sobre nossas buscas individuais: enquanto Christopher queria algo para percussão múltipla, visando assim aprimorar questões técnicas e lidar com timbres diversos, eu queria explorar uma gama de timbres variada que tivesse peles e metais, visando assim lidar com o agenciamento de sonoridades diferentes a serem tocadas por uma única pessoa (também um foco de aperfeiçoamento técnico da escrita). A formação atual é constituída por: triângulo, uma tecla de *glockenspiel*, dois pratos suspensos e tam-tam nos metais; dois bongôs, conga, dois tons e bumbo sinfônico nas peles; baquetas macias, médias e duras, também havendo as baquetas próprias de triângulo e tam-tam (esta última pendurada na estrutura do instrumento) e um arco de violoncelo a ser utilizado nos pratos e na tecla de glock¹¹².

A disposição espacial da partitura era um ponto inicial relevante, pois a notação para percussão oferece mais de uma possibilidade (cf. BRINDLE, 1970, p. 5-17). A primeira forma de notação cogitada usava uma linha por instrumento ou agrupamento de instrumentos, mas logo de início ela se mostrou pouco prática, pois a quantidade de instrumentos era muito grande. A notação sobre uma única linha (ou duas, quando necessário), com o emprego de símbolos referentes aos instrumentos a serem tocados, também não seria prática, pois há muitas mudanças de instrumentos e a partitura ficaria cheia de símbolos. Optamos por usar

111 Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/viewFile/5954/2331>. Acesso em 22 ago. 2020.

112 Para maiores detalhes sobre os instrumentos (tessituras, formas de execução, etc.), sugiro cf. BRINDLE, 1970.

dois pentagramas, um para metais e outro para membranas, sendo que isso também possibilitou omitir as “famílias” que são estivessem sendo usadas em determinados sistemas (há momentos em que as membranas são muito presentes e os metais não são tocados, por exemplo).

Figura 116: Instrumentação e disposição dos instrumentos nos pentagramas (metais e peles).

Depois definimos algumas questões poéticas direcionadoras da concepção da obra e dos materiais empregados, que deveriam ir de encontro às vontades de ambos. A intenção de lidar com um “espaço imaginário” estava muito presente em minhas buscas: queria algo que, apesar de ocorrer num lugar físico restrito, criasse espaços diferentes na memória de quem ouvisse. Partindo disso, sugeri que tanto o título quanto a construção formal remetesse a um lugar imaginário e seus eventos – uma paisagem natural onde a chove –, proposta que foi abraçada e incentivada pelo Christopher. Essa alusão a um lugar fez inclusive com que questões interpretativas surgissem à tona: a criação de afetos ligados à imagem de gotas d’água que caem sobre um lago inicialmente calmo; o aumento de agitação permeado pela imagem da chuva que se intensifica; os trovões; etc. A maneira de tocar é totalmente diferente daquela em que não há afeto algum¹¹³.

113 Como vimos no Capítulo 1 quando Gustavo Penha (2016, p. 18-19) descreve a trajetória de sua composição *Per suonare in un teatro vuoto*, o que está em jogo é justamente a consciência de que um corpo preenchido por um afeto toca de maneira totalmente própria em comparação a um corpo sem afeto algum.

Ele, por sua vez, sugeriu que houvesse também uma exploração motívica ao longo da obra, um material que possuisse alguma permanência na escuta e na memória. Não deveria necessariamente ser um motivo tradicional, mas sim algo que tivesse alguma identidade na duração da peça. Minha tentativa foi de criar, através da exploração de “motivos estendidos” – ideias recorrentes que se transformam paulatinamente –, algo que fosse parcialmente reconhecível pela escuta, que falasse com a memória, mas não fosse inteiramente arborescente, onde não houvesse uma origem patente, mas diversas manifestações de materiais que se relacionam continuamente, havendo diferentes gradações de conexão e variação.

Foram compostas então duas camadas motívicas, uma de rápida apreensão na escuta e outra de aparência mais diáfana. A primeira consiste em rápidas apojeturas que culminam num ataque acentuado, figuração que se apresenta em diversos lugares; a segunda consiste em uma “melodia de registros aproximados” (que não é de fato baseada num pensamento melódico tradicional, mas sim em relações entre registros) em forma de “onda”, mas com ritmos maleáveis, podendo ter mais de uma forma temporal. E elas foram desdobradas em outros materiais que também se tornam mais pregnantes.

A vereda inicial foi traçada pelo diálogo entre ambos: de uma parte, a criação de um lugar imaginário; de outra parte, a exploração de identidades motívicas sonoras que se transformam gradualmente. Este segundo aspecto foi explorado mais na parte central, onde o tempo é mensurado e jogos de variação se dão constantemente, enquanto o primeiro reside nas seções de início/fim. Ou seja, há dois ambientes nesse lugar imaginário: o espelho d’água, onde o tempo é dilatado e cada ataque reverbera (como ondulações sobre a água) e a terra acidentada, onde o tempo possui ranhuras os ataques possuem caráter mais reiterativo.

A melodia de registros (figura abaixo), sem ritmo definido ainda, acabou dando forma também a uma premissa de “caminhar por graus conjuntos”, mesmo que no caso não sejam graus de uma escala de notas, mas de uma escala de registros/timbres:

Figura 117: Material “melódico” de timbres, a tomar várias formas ao longo da peça.

E as apojeturas aparecerem sempre em repetições de ataques rápidos:

Figura 118: Apojeturas, cc. 120-123.

A disposição espacial dos instrumentos também é pertinente para o aproveitamento de graus conjuntos, já que eles são organizados numa linearidade entre grave → agudo. Por ser uma peça em que os padrões são difíceis de memorizar, pois justamente estão sempre em transformação, queria fazer algo que corporalmente fosse mais fluido, aproveitando a proximidade entre os instrumentos.

Figura 119: Os dois materiais sonoros iniciais em justaposição (melodia tímbrica e apojeturas). Da esquerda para a direita, cc. 27, 133 e 135.

Figura 120: cc. 61-64. Novas manifestações dos dois materiais, a melodia tímbrica nos cc. 61-62 e as apojeturas nos cc. 63-64, ambas acompanhadas por um uma sonoridade de reiterações de ataques (trinados e tremolos).

Alguns dos desdobramentos desses materiais podem aparentar distantes entre si, mas há uma familiaridade subjacente que, espero, não se apresentarão apenas na escritura, mas na própria escuta também.

Figura 121: cc. 98-101. Inversão da melodia tímbrica nos cc. 98, 100-101. A “frase” do último compasso é concluída no c. 102, omitido da figura.

A partir de um solfejo que escarafuncha os materiais e suas variações a peça foi tomando forma, muitas vezes criando complexidades inesperadas pela simples investigação daquilo que as próprias ideias iniciais já mostravam como potência latente – decurso que Rodrigo Lima explica como uma convivência com os materiais, descoberta do que eles mostram (cf. LIMA, 2017). Com a espacialização destas ideias no espaço da escritura, deu-se também uma “faceta rizomática em termos de conexões entre as ideias arborescentes”, já que elas não se dão apenas linearmente, algo que faz diálogo com o vimos em procedimentos formais vistos nas análises.

Figura 122: Transformações de uma ideia – com acentos nos mesmos locais e movimentações tímbricas análogas, apesar delas ficarem gradualmente mais intrincadas – através dos cc. 30, 39, 58 e 81.

Há um solfejar que cria ramos dos materiais básicos, isto que me faz pensar neste aspecto de arborescências, mas que espalha estes materiais num espaço amplo. Encontram-se muitas linhas de repetição, mas de maneira não avizinhada, acompanhadas por linhas de variações e conexões não lineares. E, paralelamente a isso, há trechos com aparência mais de improvisado, que usam materiais reconhecíveis, mas de modo embaralhado. Muitos momentos

usam também retrogradação e inversão dos mesmos materiais. Em suma, foi uma tentativa de extração não previsível de muitas possibilidades das ideias que, à primeira vista, são simples.

A ideia de embaralhamento ligada à espacialização das conexões, esse “quê rizomático”, acompanhou o processo em muitos níveis. É quase uma bagunça que, por trás de toda a desordem, carrega um fio da meada; uma bagunça organizada. E que, espero, possibilite na audição a sensação de uma constante revisitação num nível subcutâneo, mas quase consciente, da escuta.

4.1.2 Sobre a execução

Sendo algo para vários instrumentos, a disposição espacial era de suma importância. Foi feito um desenho para que houvesse maior compreensão da colocação dos instrumentos. Mesmo com isso, porém, houve pontos que passaram despercebidos pelo desenho e pelo solfejo do que viria a ser a execução. Por exemplo: na “primeira versão” o bumbo ficava relativamente longe dos tons, pois eu havia imaginado um gesto que seria reiterado e que necessitaria da máxima proximidade entre bumbo, conga e bongôs (mais tarde acabei revogando a ideia, voltando a uma espacialização mais padronizada).

Figura 123: Rascunho da primeira disposição espacial, visando melhor entendimento da realidade de execução. O bumbo de pedal (canto inferior direito) e, posteriormente, retirei também um tom e substituí os dois crotales por apenas uma tecla grave (sem uma altura específica) de *glockenspiel*.

Com essa configuração espacial mostrada acima, se algo precisasse ser tocado de forma muito rápida nos tons, e no meio dessa configuração houvesse um golpe repentino e sutil no bumbo, essa sutileza seria pouco praticável, pois o salto veloz que o braço deveria fazer para ir dos tons para o bumbo não ofereceria controle de dinâmica por conta da necessidade de velocidade. Há pontos que somente mostram suas implicações todas quando ocorrem efetivamente no corpo, por mais que quem compõe possa imaginar e projetar (que não isenta a responsabilidade de quem compõe por tentar prever ao máximo possível tais questões). Parte disso pode ser bem resolvida com um solfejo da execução, mas há outra parte que apenas os intérpretes reais podem vivenciar e avaliar. Este é o fator principal pelo qual digo que a peça não está finalizada.

Figura 124: Versão final da espacialização dos instrumentos. Seguiu-se uma configuração mais padronizada em que os mais graves de cada família se situam à esquerda e os mais agudos à direita¹¹⁴.

114 Os desenhos foram feitos num estágio diferido à tomada de fotos, em situações em que eu precisava de algo que auxiliasse a imaginação – mesmo que apenas aproximadamente – do espaço da execução.

O contato direto com o intérprete até então tem sido fundamental: diversas passagens foram revisadas e tiveram alterações, principalmente em questões de execução, tais como combinações que poderiam ser inexecutáveis em certas condições ou mudanças que tornariam o resultado sonoro mais claro em relação à ideia compositiva. Contudo, ainda não chegamos a trabalhar em tudo do início ao fim. É possível que ainda haja alterações e revisões, justamente por ser o momento em que a experiência empírica e o corpo do intérprete podem revelar potências antes despercebidas: seja uma mudança de ordem dos ataques que torne uma passagem mais fluída, seja um crescendo que explore melhor a gestualidade de outra passagem, ou a substituição de ideias que não funcionem direito.

A imaginação da execução aqui é um dos destaques em termos de solfejo: o início e o fim da peça, apesar dos tempos lentos, precisam de bastante precisão e organização quanto ao uso do arco, das diferentes baquetas e da movimentação. Em inúmeras ocasiões emulei o que imagino serem os movimentos que o Christopher faria. Contudo, por mais que se tente emular imaginariamente e corporalmente tal execução, eu não tenho a propriedade sobre a real sensação de tocar, já que não tenho experiência em tocar percussão. Se fosse uma peça para violão, seria imensamente mais fácil, por ser o instrumento com o qual convivo há anos. Neste sentido, a teoria mimética motora de Arnie Cox (2011) se mostra extremamente oportuna, pois explica tanto a necessidade de solfejar como será o corpo ao tocar a peça quanto põe em jogo a dificuldade de imaginar isto sem ter construído uma bagagem perceptiva e de experiências corpóreas anterior.

Executando a partitura em uma interpretação imaginária, que tento corporificar simulando movimentos físicos num cômodo sem instrumento algum de percussão, percebi que há passagens difíceis. Contudo, meu corpo de não-percussionista se mostra intimidado por figuras que, possivelmente, seriam menos intimidantes a um/a percussionista. Ao mesmo tempo, pode ser que haja ações que pareçam fáceis para mim, mas que na realidade da execução serão mais difíceis.

Conforme dito anteriormente, a presença de sugestões afetivas gera resultados interpretativos únicos. Além disso, a sugestão narrativa (que não busca criar uma escuta programática, mas sim conexões afetivas diversas) tem feito surgir concepções da obra até mais profundas do que o plano original, algo sempre presente nas contribuições de Christopher em nossas reuniões/ensaios/conversas.

As fading rain ♩ = ca. 62

r.h. two medium beaters
l.h. two medium beaters

The musical score consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a single note with a fermata. The left staff (bass clef) contains a melody with triplets and a piano (*p*) dynamic marking. The tempo is indicated as approximately 62 beats per minute.

Figura 125: cc. 106-107, tentativa de criar afetos ligados à interpretação (“Como a chuva que se desvanece”).

4.1.3 Sobre as formas de percepção

No que se refere ao tempo na partitura em si, vemos três situações temporais: 1) uma presente no início (cc. 1-15) e no fim da peça (cc. 129-147), em que, apesar da especificação das figuras rítmicas, não há uma referência de pulsação tão clara, e há “suspensões”, ou seria melhor dizer “respirações” (as fermatas), que ora deixam os metais ressoarem, ora caem simplesmente num silêncio após um ataque nas peles. 2) um tempo métrico com maior precisão de pulsação e subdivisões rítmicas (o meio da peça, por exemplo, cc. 16-77). 3) locais em que, ao invés da subdivisão rítmica, o tempo se dá como transformações, ora *rallentando*, ora *accelerando*, de figuras repetitivas, com contagem global feita em segundos.

Digo que isso se refere ao tempo *na partitura em si* porque há outras camadas de visão do tempo, como um solfejo afetivo formal que, neste caso, poderia ser representado como a imagem de uma chuva que inicia e adensa-se, mas em dado momento perde energia e se desfaz; um envelope dinâmico da chuva. Uma imagem formal do gênero poderia ser relacionada a outros tipos de imagens, tal como no já citado relato que Valéria Bonafé fez da obra *LAN*, quando usa a imagem do envelope dinâmico de um prato suspenso percutido para engendrar certos aspectos de um solfejo formal (cf. 2016, Caderno 2, p. 38-49). Nesse relato a compositora descreve também o envelope dinâmico de um clarinete que surge *dal niente*,

cresce muito até um ápice dinâmico, decresce e volta *al niente* (2016, p. 38-39), o que seria aproximável ao envelope da chuva imaginada.

Outra situação referente ao tempo no processo é descontinuidade: por mais que o desenrolar da peça se dê de modo bastante linear, ela não foi escrita inteiramente da esquerda para a direita, pois há pontos que foram elaborados em momentos diferidos, o que lida com um embaralhamento, uma faceta fora-do-tempo do processo. E as próprias variações dos materiais, foram escritas numa folha sem respeitar completamente uma ordem. *Gotas sobre o espelho d'água e a terra acidentada* tem sido uma tentativa de escrever uma continuidade que aparenta descontínua, mas não o é inteiramente.

4.1.4 Pequena observação pelo momento

Há várias formas de colaboração entre composição/interpretação, essa relação não sendo algo estanque e imutável. No caso narrado, do ponto de vista da composição o diálogo com o intérprete foi responsável por muitas camadas, das quais destacamos: 1) criação dos materiais basilares, 2) aprofundamento e ampliação das ideias composicionais iniciais, 3) a formação instrumental, 4) sugestões de formas de escrita – não apenas sobre notação, mas também no que tange passagens que estavam pouco fluidas e alterações visando aproximar o resultado sonoro da ideia compositiva. Ora, nisso tanto os solfejos quanto as representações já foram mais que tangidos: a criação dos materiais engendra um solfejo específicos ligado às suas naturezas intrínsecas; o aprofundamento e ampliação das ideias composicionais levou a um solfejo de variações parcialmente embaralhadas; a formação instrumental com vários corpos necessita de um solfejo da execução e uma imaginação perceptiva das variações tímbricas; e, por fim, as sugestões de formas de escrita lidam paralelamente com a representação de imagens mentais.

Este tipo de troca gera, além dos resultados artísticos singulares, um aprendizado individual e coletivo mais dinâmico, pois um contribui para a formação do outro. A peça descrita teve como um de seus objetivos os aprimoramentos técnico e artístico dos dois, e tem apresentado resultados auspiciosos.

4.2 *A escuridão, o corpo vermelho e o fascínio*

Compor expressamente a partir de um objeto específico, seja uma poesia, uma escultura, um livro, uma cena, um fato, etc., envolve inúmeras dimensões de escolha. Por um lado, é necessário eleger certos aspectos aos quais se apegar inicialmente, certos elementos norteadores que ajudem a germinar a ideia criativa a partir daquilo que se tem como fonte inicial. Por outro lado, parecem haver determinadas questões que “pedem para estar presentes”, de tão fortes que são suas reverberações manifestas na fonte. E há também outras camadas que à primeira vista talvez não aparentem ser relevantes, mas que, ao longo de uma investigação aprofundada, revelam importância primordial para que aquilo sobre o qual trabalharemos exista.

Em 2019 ocorreu o I Concurso de Composição Musical Tomie Ohtake, organizado pelo Instituto Tomie Ohtake em parceria com a Ocam (Orquestra de Câmara da ECA/USP). Sua premissa foi a de estreitar três peças musicais compostas a partir de pinturas específicas de Tomie Ohtake (1913-2015), artista plástica japonesa naturalizada brasileira cuja produção é de grande relevância no cenário artístico brasileiro e internacional dos séculos XX e XXI¹¹⁵. Vou relatar o processo de criação de *A escuridão, o corpo vermelho e o fascínio*, peça vencedora na categoria de orquestra de cordas, que foi escrita a partir da obra *Sem título* (1987) de Tomie Ohtake.

Ao final de 2019 a Ocam o CD *Sons sobre tons: criações musicais sobre ideias visuais*¹¹⁶, dedicado ao repertório de música contemporânea brasileira. Há peças de Valéria Bonafé (*A menina que virou chuva*) e Alexandre Lunsqui (*Fibers, yarn and wire* e *Carreteis II*), juntamente às três peças vencedoras do Concurso Tomie Ohtake: *Afterimage. Homage to Tomie Ohtake* (orquestra de câmara), de Paulina Łuciuk, *Dinâmica dos fluidos* (ensemble), de Wellington Gonçalves, e esta que descrevo aqui.¹¹⁷

115 A seguir uma breve explicação sobre a produção da artista, presente no site do Instituto Tomie Ohtake (Disponível em: https://www.institutotomieohtake.org.br/o_instituto/tomie_ohtake . Acesso em: 15 mar. 2020): “A obra de Tomie destaca-se tanto na pintura e na gravura quanto na escultura. Marcam ainda sua produção as mais de 30 obras públicas desenhadas na paisagem de várias cidades brasileiras como São Paulo (Av. 23 de Maio, 1988; Anhangabaú, 1984; Cidade Universitária, 1994, 1997 e 1999; Auditório Ibirapuera, 2004; Auditório do Memorial da América Latina, 1988; Teatro Pedro II em Ribeirão Preto, 1996; entre outras), Belo Horizonte, Curitiba, Brasília, Araxá e Ipatinga, feito raro para um artista no Brasil. Entre 2009 e 2010, suas esculturas alcançaram também os jardins do Museu de Arte Contemporânea de Tóquio e a província de Okinawa, no Japão. Em 2012, ainda, foi convidada pelo Mori Museum, em Tóquio, a produzir uma obra pública que se situa no jardim do edifício.”

116 Disponível em: <https://open.spotify.com/album/0bzzycQbWE3QJCebXfRP7D> e https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mmp2etxygakYVzhKarlpsC1rDhZMRssMo. Ambos acessados em: 15 mar 2020.

No processo de composição, dentre os tipos de atravessamentos da obra pictórica e a escritura da obra musical, surgiram tanto técnicas específicas de escritura, ligadas às potências energéticas presentes na própria pintura, quanto ideias poéticas desdobradas em diversas vertentes, estas ligadas aos afetos e sensações que a pintura gerara em mim.

Buscarei me concentrar sobre pontos considerados relevantes do processo criativo, discutindo especialmente a composição musical feita a partir de uma obra visual, ao mesmo tempo em que tentarei explicar algumas das características de meus solfejos. Como leitura complementar a este relato específico, em breve será possível acessar o artigo “Atravessamentos pictóricos em *A escuridão, o corpo vermelho e o fascínio*” que escrevi recentemente para a Revista ORFEU (2020) e se foca no intercâmbio entre as qualidades da pintura e seus desdobramentos enquanto material musical, assim como as técnicas de escritura decorrentes disso. Há informações que se repetem no artigo e aqui, levando em conta que, em ambos os textos, elas são fundamentais para que a leitura faça sentido. Em contrapartida, enquanto no artigo o caráter técnico é mais abordado, aqui vou me concentrar mais sobre as formas de percepção e os solfejos.

117 Não é sempre que vemos uma iniciativa do gênero no ambiente musical brasileiro da atualidade, onde os cortes relacionados às atividades culturais e artísticas são cada vez maiores. Levando isso em conta, é preciso ressaltar a relevância desta iniciativa e agradecer às várias pessoas e instituições envolvidas. Agradecimentos ao Gil Jardim pela empolgante iniciativa e pela constante busca por dar voz a novos músicos; ao Instituto Tomie Ohtake, por ter abraçado a ideia do concurso e pelas parcerias constantes com a Ocam; ao Enrico Ruggieri, pela dedicação e empenho em reger a peça que escrevi, tanto nas apresentações quanto na gravação do CD; ao Estúdio Sala Viva – Espaço Cachuera! e ao Carlos (KK) Akamine pelo belo trabalho de gravação, mixagem e masterização; ao Filipe Fonseca pelo acompanhamento do processo de gravação; aos músicos da Ocam, pelo acolhimento, abertura e dedicação com que abraçaram as peças; à equipe técnica da Ocam, pela disposição e qualidade de seus trabalhos.

Figura 126: *Sem título* (1987), pintura de Tomie Ohtake.

4.2.1 Investigando o que a pintura manifesta

O processo iniciou com a simples observação da pintura, algo repetido várias vezes, de tempos em tempos relevando coisas antes não percebidas. O fato de não haver um título amplia as possibilidades de interpretação da obra, mas há algumas características básicas passíveis de formalização:

- A cor preta existe em mais da metade da área total da imagem;

- Na Fig. 1 (que é exatamente a mesma imagem presente no edital do concurso) parece que, apesar do negrume estar bastante presente, ele não é chapado, pois apresenta nuances;¹¹⁸
- Há um corpo vermelho presente na metade inferior da imagem;
- Dentro das gradações de vermelho vemos tonalidades diferentes, indo de algo mais rosado a um vermelho sanguíneo;
- No corpo vermelho é possível inferir gestos das pinceladas da artista;
- O corpo vermelho assemelha-se a uma lua e sugere a possibilidade de ter uma forma total esférica, neste caso sendo parcialmente encoberta pelo negrume. Isto, porém, não é conclusivo. É possível imaginar que seja outra coisa que não uma lua, e seria também possível imaginar outra forma que não de uma esfera perfeita, caso de fato proceda a ideia de o corpo estar parcialmente encoberto;
- Deixando de lado o que poderia vir a ser o corpo vermelho (se é que ele precisa representar algo), vê-se que na metade inferior da imagem este corpo tem uma tendência que, vista de baixo para cima, é de *crescendo*;
- No meio da imagem este *crescendo* se interrompe, há uma ruptura;
- Há um eixo de simetria na pintura, de modo que a metade esquerda é simétrica estruturalmente à metade direita;
- A economia de materiais é marcante.

Estas constatações, apesar de aparentemente óbvias, ofereceram diferentes estímulos e, ao longo da escritura, ganharam dimensões bastante profundas. Mas é claro que havia também outras questões em jogo, tais como as sensações e os afetos suscitados pela pintura, os quais escapam radicalmente de uma formalização apenas racional. São questões que vibram em outros planos que não o do raciocínio apenas; dentre eles, o dos solfejos.

Quando Silvio Ferraz (FERRAZ, 2005, p.76-77) diz que ouvir um som é muito mais do que um simples estímulo auditivo, é reconhecendo a profundidade das relações que existem no processo de escutar. E estas relações também se aplicam às outras artes e aos nossos sentidos de modo global. Da citação abaixo entende-se que Ferraz também leva em conta que ver uma imagem é muito mais do que um simples estímulo visual. Os sentidos se comunicam, geram afetos, sensações, lugares... Observar uma pintura é também mover essa complexa rede de ressonâncias, abaixo descrita no terreno do musical:

118 Não tive a oportunidade de ver a pintura ao vivo, de modo que não sei se de fato as nuances de preto são propositais ou se foram geradas por ocasião da tomada da imagem.

Ouvir um som, ser atraído por este algo que chamamos de som não é uma ação puramente auditiva. Nós vemos sons, sentimos a textura de sons, sentimos a pressão de sons em nossos ouvidos e em nossos órgãos, mas sentimos também seu cheiro, vemos os instrumentos que os produziram, sentimos a ação de um movimento de um corpo sobre outro. Tudo isto o que chamamos de sonoro. Mas, no plano da música, aquilo a que chamamos de escuta é mais do que sonoro. Ouvimos os sons discretos em notas, ou seja, o som marcado por pequenas inflexões as quais somos capazes de reproduzir cantando, assobiando, tocando um instrumento. E, ao ouvirmos notas, vemos as mesmas notas; as vemos nos nossos dedos tamborilando um teclado imaginário; as vemos numa partitura, as dispomos de baixo para cima formando escalas, e com isso desenhamos pequenas relações entre notas, o que chamamos de frases musicais. E ainda vamos além em nossas escutas. Não ouvimos apenas os sons, as relações entre notas, ou ainda as relações entre sons (sons que se repetem ou sons que se transformam), escutamos tudo aquilo que vem com os sons. Não temos como ser surdos às relações que os sons tecem com nossas vidas; um grito, um chamado, um choro, um pedido, a voz humana, uma lembrança qualquer, uma paisagem sonora. E assim vai (FERRAZ, 2005, p.76-77).

O impulso de imaginar um corpo esférico ou circular não é infundado. Se imaginarmos que uma forma é gerada por um fluxo energético, é possível inferir uma totalidade que “conclui” tal fluxo, caso não haja obstáculos para ele. Usemos o *Practical Sketchbook* de Paul Klee (1984) para ilustrar isso. No Capítulo 1 vimos as linhas “passivas” – que não oferecem resistência a um fluxo de energia, que o mantém seguindo o princípio da inércia – formando planos simplesmente por manterem tal fluxo (figura 10). E quando linhas “fecham” um circuito, formam-se planos:

Figura 127: Transformação de linhas em planos. Klee aponta: “No processo de serem criadas, estas figuras possuem caráter linear; mas uma vez completas, tal linearidade é substituída por uma planaridade”. Fonte: Klee (1984, p.18).

Ou seja, quando linhas criam uma forma “fechada”, tem-se um plano em vez de um conjunto de linhas apenas. No caso especial do plano circular, seria possível inferir também uma tridimensionalidade, já que uma esfera mostraria um aspecto mais ou menos regular independentemente do ângulo pelo qual fosse observada.

Tomie Ohtake tem diversas obras que investigam o círculo¹¹⁹, o que torna inquietante e interessante compor uma música a partir de uma de suas pinturas onde não se vê o círculo por inteiro, mas, sim, um semicírculo.

Compor a partir do que uma outra criação, realizada sobre outro meio, manifesta... À primeira vista isto pode aparentar ser uma espécie de relação dicotômica, em que dois meios opostos são postos frente a frente, confrontados. Mas a dicotomia não é o

119 No documentário *Tomie*, de Tizuka Yamasaki (2015). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=x_cA_c6UcQg&feature=emb_logo e também no site do Instituto Tomie Ohtake: https://www.institutotomieohtake.org.br/o_instituto/tomie_ohtake, ambos acessados em 15 mar 2020), entre os 29' 30" e 30' 20" há breves comentários sobre a exploração do círculo na obra de Tomie Ohtake.

único viés que existe lá. Podemos também ver um meio como modulador do outro, a pintura como moduladora do fazer música.

Sobre uma criação feita a partir de outra, temos um caso interessante, de uma obra musical realizada a partir de uma criação textual-visual. Silvio Ferraz relata as soluções utilizadas para compor uma peça a partir de outra obra artística, o poema *Algo*, de Edgard Braga (FERRAZ, 2007). Aqui sua poética foi construída através do diálogo com o objeto de estudo, numa obra para coro a quatro vozes e percussão mista. Enquanto inicialmente sua tentativa era a de traduzir musicalmente o poema, o decorrer de suas elaborações foi para um rumo diferente, de lidar com as potências sonoras e musicais da visualidade, presentes no próprio poema, em interação com as potências táteis e texturais dos sons. O poema é de difícil leitura: “[...] um conjunto de dez gravuras em dez folhas soltas, cada uma com diversos rabiscos grafados a nanquim, letra-set e palavras, algumas formas, um grande caos aparentemente sem nenhuma ordem” (FERRAZ, 2007, p.92). O compositor aqui parte da ideia de tornar sonoras forças não sonoras, conceito integrante de sua poética em muitos momentos (cf., por exemplo, FERRAZ, 2005, p.69-71):

A primeira tentativa de escrever a peça nada traz da versão final. Ali tentava-se a improvável tradução do poema. Traduzir o poema tentando trazer o “texto” à tona, seus significados difusos. É toda uma série de soluções para cada textura. Mas eis que em uma das páginas do rascunho tudo toma outro rumo. Foi preciso parar e recomeçar. Mas recomeçar buscando não no significado das palavras, no significado dos desenhos, no sentido que cada folha do poema apresentava, aquelas relações possíveis com a música, a sua tradução em música. Diria então que entrou aqui em jogo muito das leituras que na época eu vinha fazendo dos textos de Paul Klee. E a textura surgiu então como um caminho para se pensar a relação não mais entre o texto e a música, mas entre imagem visual e sonoridade, uma espécie de transdução na conversão de uma sensação tátil-visual em sua sinestesia sonora. A tatilidade do som em contraponto à sonoridade da imagem proposta por Braga (FERRAZ, 2007, p.94).

4.2.2 Quanto aos materiais básicos

A economia de materiais da pintura me fez optar por explorar materiais musicais também econômicos, buscando criar as diferentes seções sempre revisitando as mesmas origens. No contexto da escritura de *A escuridão, o corpo vermelho e o fascínio*, eu analisava a peça de Rodrigo Lima *Quando se muda a paisagem...*¹²⁰ (2008, orquestra de câmara), o que

120 Cf. os resultados das análises de *Quando se muda a paisagem...* em Mani e Ferraz (2019) e também na versão final da dissertação que o autor desenvolve atualmente, a ser finalizada em 2020.

sem dúvidas ressoou em meu decurso criativo. A maneira como Lima cria tantas variedades a partir de materiais mínimos me surpreendeu, pois à primeira vista a partitura de sua peça para orquestra de câmara parece conter uma enormidade de materiais novos a cada instante. Porém, todos os materiais possuem alguma forma de conexão entre si, e, além disso, podemos encontrar muitas variações de uma mesma ideia, e outras variações de outra ideia se sobrepondo às variações da primeira, e a sobreposição de ambas faz com que surja uma nova ideia etc. E tudo se conecta, seja de modo claro ou subjacente.

Após alguns testes, fossem ao lápis ou ao piano, pensando na questão da economia de materiais, escrevi a primeira linha melódica da peça, a qual é o primeiro solo que aparece na música, tocado pela viola. Neste ponto os campos harmônicos ainda estavam sendo esboçados de maneira paralela. Houve uma coincidência entre esta linha e o primeiro acorde criado (que, conforme a figura 129, seria o IIB com uma disposição variada das notas e acréscimo de Fá#). Tonalmente este acorde se relaciona com um B maior/menor com 7^a e 9^a, enquanto a linha inicia na nota Si e termina em Fá#, além da maioria de suas notas pertencer à tonalidade de B menor. Mas não queria fazer linhas melódicas sobre acordes tonais apenas, pois acabaria entrando numa tendência bastante forte ligada a uma escuta já bastante revisitada, algo do qual queria fugir, pelo menos em parte.

Foram feitos também testes usando o mesmo envelope melódico e rítmico da linha sobre outras configurações harmônicas. Paralelamente à definição da estrutura harmônica, fiz testes usando este envelope melódico/rítmico sobre os acordes dos campos harmônicos, de modo que nestas situações a linha melódica apenas usasse notas de um acorde específico. Com isso, foram criadas algumas possibilidades de coleções de linhas melódicas. Além disso, usei inversões e retrogradações da linha (figura 128).

09/04/19 Regra / Orquestra de cordas Ampliação de ideias Pg. 2

* Material melódico a ser transposto, aumentado, etc.:

original

retrogrado

invertido

invertido retrogrado

material da superfície da lua 1

original

retrogrado

invertido

invertido retrogrado

material da superfície da lua 2

Figura 128: Variações básicas da linha melódica criada (que aqui é dividida em duas frases). Na parte inferior da figura, um rascunho de possível variação do material melódico original¹²¹.

121 Em algumas páginas dos rascunhos me refiro à “lua” (como é o caso desta figura), mas não quis focar unicamente sobre essa concepção de representação. Por isso que ao longo do processo preferi usar o nome “corpo vermelho”.

Assim, partindo de quatro compassos, foi criada uma coletânea de várias linhas e possibilidades de desdobramentos. Sabemos também que este princípio de, a partir de algo econômico, criar variações usando inversões e/ou retrogradações, tem inúmeros exemplos no repertório musical ocidental, seja em peças com seções retrogradáveis da Idade Média, seja na criação de uma complexa rede no serialismo integral¹²², etc.

Mas há duas situações de solfejo neste procedimento descrito: a primeira linha melódica havia sido inventada, cantada, e depois notada. As linhas derivadas, por sua vez, foram primeiramente escritas e, depois, cantadas empiricamente. Ou seja, a primeira situação é um solfejo melódico que cria um material inicial, ao passo que a segunda situação é um solfejo mais analítico, que canta o que foi elaborado através de jogos de inversão e retrogradação e, a partir disso, dá continuidade ao processo criativo.

No caso desta peça, eu desejava criar um aspecto reconhecível pela escuta, não sendo apenas observável pela análise da partitura. Solfejava algo que fosse identificável. Também não deveria ser uma estrutura rígida, mas uma identidade sonora que pudesse ser percebida de modo consciente em muitos momentos e subjacente em outros. Ao longo do processo, mais do que pensar nos intervalos da linha, o envelope melódico geral é que virou o foco do solfejo. Em lugar de pensar em notas que formam uma melodia composta por intervalos, o solfejo lidou com envelopes melódicos que possuem perfis próximos, criando assim uma identidade sonora presente, mas, ao mesmo tempo, um pouco mais “enevoada” do que seria num solfejo melódico, que conservaria mais estritamente os intervalos originais. Como o desenho geral da melodia se tornou mais relevante do que seus intervalos um a um, as “retrogradações” e “inversões” da figura acima foram também tratadas assim.

É curioso relatar que me peguei constantemente cantando as melodias solistas, os envelopes melódicos das camadas e os gestos da peça. Ou seja, estava subvocalizando-os (COX, 2011): cantar abertamente, cantar de maneira aproximada ou mesmo respirar ao imaginar o som que será feito, tudo isso são possibilidades de subvocalização, situação que se comunica com o que Paulo Rios Filhos relatou quando conversamos sobre seus processos (cf. anexos).

122 Cf. por exemplo o capítulo sobre serialismo integral (p. 21-41) no livro *The new music: the avant-garde since 1945*, de Reginald Smith Brindle (1987).

4.2.3 Solfejos de notas e solfejos de não-notas

Há camadas em que as notas musicais são relevantes, mas tal relevância muda em cada situação. No início, por exemplo, eu imaginava uma harmonia clara, que encarada mais como junção de matizes, dialogando bastante com o pensamento de Rodrigo Lima sobre o tema. E em lugar de uma harmonia que caminha em blocos, seria algo que desliza, uma transformação contínua, onde o limiar entre movimento e não movimento das frequências fosse um pouco mais enevado.

Há momentos em que as notas musicais são relevantes no solfejo, mas a elas é somado o trabalho tímbrico. Também há escutas que se voltam aos jogos gestuais, outras que pensam em questões mais simbólicas, outros que trabalham sobreposições de camadas etc. São várias configurações de “escuta interna” e que claramente influenciam a escuta efetiva da peça, se cruzando e se reorganizando.

No que tange às notas, queria escrever algo que em certos momentos também abraçasse algumas sensações diatônicas. Mas que, por outro lado, tivesse estruturas intrincadas que, de tão preenchidas, possibilitassem sair do âmbito das notas musicais para entrar na dimensão dos timbres complexos.

Um ponto que me inquietava de início era a sensação das pinceladas de Tomie Ohtake ao examinar o corpo vermelho. Como fazer algo que converse com essa sensação?

Paralelamente a isso havia um descontentamento com a ideia de as notas musicais continuarem sendo tratadas apenas como unidades discretas, sendo alteradas sempre aos saltos. Se por um lado havia a busca por lidar com a sensação do pincelar e, por outro, havia a vontade de ver as notas musicais como unidades não puramente discretas, foi natural a conclusão de trabalhar com glissandos. Temos diversos exemplos de escrita que explora as potências do *glissando*, por exemplo, peças de Xenakis, como *Syrmos* (1959), *Metastaseis* (1953-1954), *Pithoprakta* (1955-1956), dentre outras – a influência deste compositor, inclusive, se faz clara na escuta da peça aqui descrita. Os glissandos foram um meio para diluir as fronteiras entre notas, fossem vizinhas ou distantes, e trabalhar timbres, além de modularem a escuta melódica.

Solomos aponta que Xenakis é o primeiro compositor a generalizar o uso do *glissando*, recurso que justamente “desconstrói a noção de nota [musical] e constitui uma sonoridade por si só” (SOLOMOS, 2013, p. 224, tradução nossa). Ele explica que, para Xenakis, os sons granulares e pontuais são em realidade casos particulares dos sons em variação contínua – como os glissandos. Em certas situações, o compositor faz uso de

cálculos para definir os “declives” dos glissandos, pensando principalmente em velocidades (onde um dado intervalo é dividido por uma dada duração), mas em outras situações é sobre o suporte do papel milimetrado que essas movimentações são construídas e trabalhadas (idem, *ibidem*). De todo modo, através de ambas as formas de manuseio do *glissando*, a dimensão das notas musicais se dissolve e o terreno efetivamente sonoro é tangido (SOLOMOS, 2013, p. 224).

Com relação às possibilidades técnicas, busquei fazer algo reativamente simples, onde o virtuosismo técnico individual não fosse o foco, mas, em lugar disso, a manipulação do todo e suas nuances. Mesmo o aspecto rítmico, é bastante simples, em comparação com o repertório que a Ocam toca usualmente ou o repertório orquestral contemporâneo *standard*. A simplicidade da escrita foi um limite que me impus, mais como desafio do que como auxílio, visando refletir sobre possíveis “*insights*” que ela poderia apresentar.

A temática das matrizes harmônicas (LIMA, 2009)¹²³ se fez bastante presente no neste processo, apesar de eu as chamar mais genericamente de “campos harmônicos” nos rascunhos (os quais eram explorados vertical e horizontalmente, além de serem manipulados de várias formas, seguindo mais a proposta de matriz harmônica de Rodrigo Lima). Em *A escuridão, o corpo vermelho e o fascínio* encontram-se basicamente três estruturas sonoras em termos harmônicos:

- 1) sobreposições de 5J ou 4J;
- 2) estruturas A;
- 3) estruturas B e C (ambas bastante próximas entre si, sendo tidas como duas formas de um mesmo colorido sonoro), as opções de B estando mais presentes do que as de C.

Vale apontar que essas estruturas não foram decididas com base em abstrações. Cada uma foi alcançada através de testes práticos com piano, voz, software, imaginação. As

¹²³ Em sua dissertação de mestrado, intitulada *Da nota ao som: explorando territórios harmônicos* (2009), Lima estuda concepções de escrita do “som” em diferentes compositores do séc. XX com foco especial em Edgard Varèse. Um dos principais pontos estudados em sua pesquisa é a utilização de “matrizes harmônicas”: uma matriz harmônica é basicamente uma estrutura sonora característica, a qual pode ser manipulada tanto harmônica quanto melodicamente de inúmeras formas. Pode ser, por exemplo, um acorde cujas propriedades são exploradas por meio de inversões, rotações, diferentes espacializações, transposições etc. O resultado é um conjunto de sonoridades que partilham certas características em comum, um “colorido próprio”.

“cores” delas foram os fatores determinantes, e não suas simetrias ou seu enquadramento em determinados conjuntos predefinidos. Portanto, por mais que haja um resultado estrutural claro, constata-se que ele não se impôs no processo através de decisões estritamente racionais. Inclusive, as estruturas B e C foram achadas sem que eu soubesse de antemão que eram tão próximas entre si. Gostei de ambas e as anotei, mas apenas ao analisar posteriormente quais eram suas características é que percebi sua proximidade. Por um lado, isto deixou claro para mim que havia matizes específicos que buscava.

28/03/12 *yugo* Peça / orquestra de cordas elaboração de ideias Pg 1

Harmonia *muito próximos* * formas normais das estruturas

IA IB IC

Campo harmônico A: as inquietações sobre a superfície da lua I

IA IIA IIIB IIIV IIV IIV

Campo harmônico B: o fundo negro, presente ao redor e por trás da lua I

IIB IIIB IIIB IIIV IIV

* Usar mais a estrutura B de que a C! (maior clareza de matiz)

Campo harmônico C: o fundo negro, presente ao redor e por trás da lua II

IIC IIIC IIIC IIIV IIV IIV

Figura 129: Planejamento harmônico. A proximidade “acidental” entre os campos harmônicos B e C faz com que estes sejam tratados ao longo da peça como variações de uma mesma origem.

Queria coloridos que possibilitassem, quando desejado, um quê “quase diatônico”, mas que não o é. Foi, portanto, uma tentativa de lidar com mais de uma escuta, de manipulá-la de acordo com cada momento. Por exemplo: o primeiro “acorde” da peça (cc. 1-4), aquele B maior/menor (com ambas as terças maior e menor) com 7ª e 9ª acrescentadas é, basicamente,

o mesmo acorde do final da peça. Mas as sonoridades do início e do fim, apesar de análogas nisso, possuem diferenças concretas: no início todos os instrumentos têm um timbre “escuro” (tocando *sul tasto*, todos na 4ª corda e com surdina) e apresentam uma textura preenchida por glissandos; há certa clareza em termos de altura, os glissandos justamente sendo efetivos por conta disso. Já no final (a partir do c. 96, letra de ensaio G) a textura de *tremolos* tocados *sul ponticello* com a ponta do arco faz com que não sejam ouvidas notas musicais claras, mas sons “enevoados”, difíceis de se distinguir. Apesar do discurso formal (em que o início surge do nada e o final vai em direção ao nada) e da estrutura das notas ser parecida nos dois casos, as formas de escuta de cada momento possuem diferenças patentes, principalmente no que tange o trabalho sobre o timbre – questão de grande importância do início do fim.

As complexidades criadas com base nestes campos harmônicos são manuseadas de múltiplas maneiras. No início (cc. 1-28) as movimentações em glissandos fazem com que uma gama de variações e nuances surja entre os pontos de referência mais “estáticos” (pontos em que os sons se estabilizam). Foi uma complexificação da escuta por meio de um recurso simples de escrita, também buscando diluir a dureza das notas musicais discretas. Por um lado, elaborei estruturas matriciais e solfejei certos pontos de modo melódico e harmônico; por outro lado, havia paralelamente um solfejo dos glissandos, uma imaginação de como isso soaria, já que é algo que meu programa de editoração musical não faz. Ao longo da escrita deste pedaço, vi que foram tomando forma duas camadas sonoras: essa cama harmônica deslizante de glissandos e linhas melódicas solistas, quase numa relação figura e fundo, onde as figuras nascem deste fundo e, após se moverem, fundem-se novamente nele.

Na letra de ensaio B (cc. 36-44) a sobreposição de quartas/quintas justas entra como colorido pregnante, pois os naipes de violinos e viola fazem uma linha melódica com paralelismos desses intervalos, enquanto violoncelos e contrabaixos fazem outra linha, também com estes paralelismos intervalares. O plano era, após uma introdução meio “flutuante”, fazer algo com ritmo marcado e caráter melódico, num solfejo mais tradicional, que posteriormente seria transmutado. A estrutura de sobreposição de quartas ou quintas justas é pensada como um colorido que, ao surgir, altera a sensação harmônica geral, sendo assim um contraste com as escutas mais intrincadas.

Havia uma intenção de explorar conscientemente diferentes formas de escuta, explorando uma gama que vai de um solfejo melódico a um solfejo gestual, depois

desembocando num solfejo metafórico, etc. Meu contato com o compositor e pesquisador Gustavo Penha se relaciona intimamente com esta proposta. Ele conta em sua tese de doutorado (2016) sobre o processo composicional de sua peça *Per suonare in un teatro vuoto* (já mencionada no Capítulo 1), onde o planejamento das transformações da escuta, ou seja, de solfejo, são parte importante de seu pensamento:

A peça foi construída a partir dessa ideia de organização temporal de variados modos de escuta, ou seja, da ideia de criar um fio condutor que faça com que a escuta varie de acordo com as diferenças de dinamicidades implicadas nos materiais que apreende enquanto interessantes. Assim, a peça se inicia propondo uma silenciosa, calma e distante escuta melódica de uma frase pentatônica simples, executada em harmônicos pelas cordas, e que vagueia pouco a pouco por entre os diferentes instrumentos pela técnica da distribuição timbrística. Aos poucos, algumas notas da melodia começam a permanecer umas sobre as outras fazendo com que a escuta, que até então focava prioritariamente sobre as mudanças melódicas, passe a se atentar também às cores singulares de alguns intervalos harmônicos que se distendem mais ou menos longamente por sobre a textura monódica pentatônica. É como se, com essas sobreposições de sons, a escuta melódica efetuasse um cruzamento com um modo de escuta de outra natureza, no caso um modo de escuta interválico, que se atenta às cores, aos pesos, às rugosidades e às variadas qualidades dos diversos intervalos harmônicos entre notas, alturas ou sons tônicos entre si. Assim, já em seu início, a peça propõe já um primeiro conflito entre modos de escuta, mais precisamente entre a escuta melódica e a escuta interválica harmônica. Em seguida, tendo a escuta melódica e a escuta interválica se consolidado como os modos principais de escuta da peça até então, um novo elemento é inserido, formado por pequenos ornamentos, fragmentos motivicos e de frases melódicas, que faz com que a escuta seja atravessada por um modo de escuta heterofônico, ligado às pequenas variações que ocorrem em curtos intervalos temporais com relação ao desenrolar de uma linha melódica principal. O modo de escuta heterofônico [...] faz com que a continuidade e a linearidade da escuta melódica seja perturbada por outras escutas de coloridos, timbres, energias de transientes, perfis melódicos, ornamentos, que dão uma nova vida a materiais melódicos mais ou menos simples que têm constantemente renovados seus comportamentos e modos de variação pela exploração de uma pluralidade de qualidades sonoras, curvas dinâmicas, articulações, contornos e traçados motivicos, que põem a memória curta a operar intensiva e continuamente na escuta através de um processo em que a apreensão de novos elementos não ocorre sem que elementos anteriores sejam esquecidos e apagados da memória. É assim, portanto, que a primeira parte da peça se consolida, iniciando pela proposição de uma escuta melódica que se desenrola vagueando por entre os instrumentos até cruzar mais adiante com uma escuta interválica e, ainda mais à frente, ser perturbada por uma escuta heterofônica. (PENHA, 2016, p. 112 – 113)

E após terminar a peça, também encontrei diálogos desta variação perceptiva na obra *Angola* de Paulo Rios Filho, conforme a ideia de “janelas perceptivas” que analisamos no Capítulo 3.

O trecho entre os cc. 45-76 também se relaciona diretamente com a proposta de Penha, pois foi uma tentativa de fazer uma mudança gradual da escuta, como um “*glissando* que leva de uma forma de escuta a outra”, o que foi um desafio. Há uma carga gestual que se mantém constante e que paulatinamente vai acrescentando ataques mais ruidosos, até que eles se tornem tão presentes que saturam a sonoridade global.

Neste trecho há três camadas sobrepostas: 1), contrabaixos e violoncelos (registro grave), 2) violas e segundo *divisi* dos violinos II (registro médio), 3), primeiro *divisi* dos violinos II e violinos I (registro agudo). Todas as camadas têm movimentações derivadas de um único material, linhas e gestos que se remetem entre si, mas, apesar das três “caminharem juntas” – com uma sensação temporal semelhante –, cada uma age em lugares diferentes do tempo. E cada camada se baseia sobre um acorde do campo harmônico A (Fig. 6). É, portanto, um só campo harmônico, mas com três camadas fazendo estruturas distintas dele em sobreposição. E, da mesma forma, uma só ideia musical, mas com três registros simultâneos e três manifestações distintas de um mesmo tempo.

Já a ideia de lidar com essas camadas “iguais, mas diferentes” veio da pintura, do corpo vermelho repleto de pinceladas que se sobrepõem. É precisamente por isso que intitulei esta seção (que abarca os compassos descritos acima) como “Inquietações em vermelho”.

Na figura 131 há anotações dentro de pequenas “caixas”, tais como “sl1 i, IIA”, “sl2 r, IA”, “sl1 o, IIA” etc. Essas anotações foram uma guia para que houvesse sempre consciência sobre a organização dos materiais em jogo. Seu funcionamento se dá da seguinte maneira:

- “sl1” ou “sl2” se referem ao envelope melódico das camadas. Na figura 128 há no centro da imagem o escrito “material da superfície da lua 1”, enquanto na parte inferior da imagem consta “material da superfície da lua 2”. As letras “sl” se referem a esses materiais da “superfície da lua”¹²⁴, (pois, pegando as iniciais de “superfície” e “lua”, temos “sl”). Já os números 1 e 2 (“sl1” ou “sl2”) dizem respeito a qual dos dois materiais melódicos da imagem será utilizado no trecho, da metade superior (1) ou da metade inferior (2) da figura 128;

124 Faço aqui a mesma observação da nota de rodapé nº 121.

- “o”, “i”, “r” e “ir” se referem aos recursos que a escrita musical oferece de inverter e retrogradar materiais. Deste modo, “o” = original, “i” = invertido, “r” = retrógrado e “ir” = invertido retrógrado;
- os algarismos romanos seguidos da letra “A” (IIA, IA etc.) se referem às estruturas da figura 129 que são utilizadas em cada camada. Portanto, dentro de uma dada camada, se estiver escrito, por exemplo, IIIA, isto quer dizer que tanto vertical quanto horizontalmente as notas desta camada serão pertencentes à estrutura IIIA.

Meu solfejo nestes trechos imaginava camadas relativamente “grossas”, cada uma tendo duas ou três linhas melódicas. Era uma regra do edital que não poderia haver mais do que *divisi* a dois, mas confesso que, se pudesse, talvez fizesse camadas com quatro ou cinco linhas cada. De toda forma, era um contraponto entre três camadas, cada uma com algumas linhas melódicas, que exploram um único material inicial, e todas com um colorido próximo, o campo harmônico A – apesar de suas nuances serem diferenciadas, cada uma sobre certos acordes de A. Há, logo, uma sobreposição de harmonias, todas derivadas do mesmo campo harmônico, mas nunca coincidindo sobre o mesmo acorde.

Figura 130: Uma representação visual do solfejo de camadas, fazendo referência (de maneira bem simples, diga-se de passagem) ao tratamento de Tomie Ohtake na pintura. Cada camada tem mais de uma linha, e todas possuem matizes que se comunicam.

[illegible]

Figura 131: Página dos rascunhos referente aos cc. 60-65 da partitura (presente nos apêndices). Cada pauta se refere a uma das três camadas

4.2.4 Sobre a forma

A peça como um todo teve vários pontos decididos ao longo do processo, não sendo resolvidos de antemão. Por outro lado, o aspecto formal geral teve, neste caso específico, estruturas bem definidas escolhidas com antecedência. Fiz um pequeno mapa formal, de modo a organizar a sucessão de eventos e suas respectivas durações, além de poder especificar algumas questões pontuais relevantes para cada momento. Na figura abaixo vemos uma divisão geral em três partes. As primeiras duas partes equivalem a dois “*crescendos* formais” que serão comentados adiante; a terceira parte comporta o fechamento da peça, a partir do corte feito no c. 77 (letra E de ensaio) na partitura final. Na parte inferior da figura há a anotação “Talvez uma menção à *The unanswered question* do Charles Ives: tema da questão”. Ives cria nesta peça, através de três camadas de eventos musicais, uma simbologia: um fundo constante realizado pelas cordas, um tempo alongado que ele vincula ao “silêncio dos Druídas, que não sabem, veem ou escutam nada”; uma melodia de trompete que se repete, a “pergunta perene sobre a existência”; algumas respostas do quarteto de sopros feitas após as reiteraões da pergunta do trompete, como “tentativas que lutam para responder à pergunta”, sempre sem sucesso.¹²⁵

125 É possível conferir descrições de *The unanswered question* em diversas fontes, dentre elas: http://www.musicweb-international.com/ives/WK_Unanswered_Question.htm ou <https://charlesives.org/question-better-answer>. (Ambos acessados em: 3 mar. 2020).

* Sobre as glissandos: sempre especificar em quais cordas devem ser feitos, já pensando numa execução prática e simples (4 ensaios de 90' é bem pouco tempo!).

Primeiro momento (cerca de 2'30") — aprox. 34 cc, $\downarrow = 50 \sim 56$

II B IV B 5 J IV B VB 5 J
 VB+fa(IVC) III B 5 J III B IB < > ||

Segundo momento (cerca de 2'30")

- maiores movimentações melódicas
- grandes movimentações polifônicas sobre CH A — 31 cc, $\downarrow = 82 \sim 86$

Terceiro momento (cerca de 2')

- a forma projetada sobre a partitura; encaminhamento p/ um fim reflexivo.

1 2

— Salve uma menção à "the unanswered question" de Charles Ives: tema da questão. ^A

— Zinal α $\downarrow = 50 \sim 56$. Arco agora sul ponticello, sem surdina.

Figura 132: Planejamento formal geral da peça, acompanhado de observações pertinentes sobre cada momento.¹²⁶

126 Acima na figura, a observação "4 ensaios de 90' é bem pouco tempo!" se refere ao fato de que, segundo o edital do concurso, as três peças deveriam ser levantadas nestes quatro ensaios, havendo então quatro ensaios de 30 minutos para cada uma. Mas, ao longo do período de preparação do concerto de estreia, os maestros Gil Jardim e Enrico Ruggieri viabilizaram um remanejamento da quantidade de tempo de ensaio, havendo assim tempo suficiente para preparar todas peças sem problemas.

A menção a *The unanswered question* não foi utilizada, mas acredito que o afeto desta obra de Ives esteve presente no processo criativo. Encontro inclusive correspondências entre a proposta poética da peça de Ives e o final de *A escuridão, o corpo vermelho e o fascínio*. Enquanto na primeira há uma pergunta que se repete e nunca encontra uma resposta – por fim terminando em silêncio –, na segunda há um material melódico que é revisitado constantemente e que ao final (no solo do violino I) termina numa frase sem uma conclusão, um *decrescendo* lento também em direção ao silêncio.

A própria proposta de não encontrar uma resposta definitiva, de viver a questão sem chegar a uma conclusão, diretamente ligada à poética de *The unanswered question* (cf., por exemplo, os dois *links* da nota de rodapé nº 125), esteve presente do início ao fim do período de escritura aqui relatado.

O prazo para terminar a composição (dois meses) não era grande, levando em conta que havia uma acumulação de atividades paralelas à sua escritura. A utilização do tempo de composição deveria ser planejada para que não houvesse o risco de não terminar a partitura a tempo, o que me levou a estruturar a forma numa lógica mais “fora-do-tempo”, diferentemente do que aconteceria numa escritura onde ela se dá processualmente ao longo do compor. Apesar de não ser um costume, optei por, após os primeiros rascunhos e testes, fazer esse esqueleto formal prévio, um solfejo formal das grandes configurações, mesmo que ele pudesse ser contestado e alterado posteriormente.

Busquei fazer com que os primeiros 2/3 (aproximadamente) da duração total fossem dois grandes arcos formais de *crescendo*: o primeiro deles abrange os cc. 1-35, o segundo, os cc. 36-76 (cf. a partitura nos apêndices). Ambos os arcos formais iniciam em dinâmicas menores e paulatinamente alcançam fortes intensidades e maiores movimentações, desaguando em ápices de energia. Por outro lado, as maneiras como cada *crescendo* acontece são bastante diferentes entre si.

Figura 133: Registro formal resumido com detalhamento da minutagem, feito num estágio avançado da escritura, de modo que, em vez de haver três divisões gerais da forma, agora há cinco. Foram pensadas as durações tanto com as opções de andamentos mais rápidos quanto com os mais lentos.

A definição formal veio, em parte, da própria pintura: quando contemplamos uma obra pictórica, os olhos não abarcam o todo simultaneamente. Com relação à visualização da

pintura de Tomie Ohtake, reparei em mim uma tendência a olhar o corpo vermelho de cima para baixo e de baixo para cima, mas raramente da esquerda para a direita ou vice-versa. Claro que esse movimento vertical não se dava de maneira estrita, pois os olhos não são como um par de *scanners*, e, ao longo de uma contemplação da pintura, eles também podem fazer várias caminhadas caóticas pela tela. Mas havia uma tendência a olhar o corpo vermelho num sentido mais vertical. Seja isso algo comum a todos ou não, achei uma questão curiosa que poderia ser explorada. Por outro lado, é interessante apontar que a própria busca por ter consciência sobre o caminho feito pelos olhos também me fez questionar a naturalidade daquilo que observava (o movimento dos olhos). Não sei se de fato meus olhos fariam esse caminho se eu não buscasse ter consciência sobre eles.

Os primeiros 2/3 da peça como dois *crescendos* fazem uma analogia (descompromissada, que não necessariamente devesse ser clara aos ouvintes ou a quem fosse analisar a partitura) a dois exames do corpo vermelho de baixo para cima, como se, após o primeiro exame, a pessoa que vê decidisse refazer o mesmo caminho, mas prestando atenção a outras questões da pintura. Não foi algo pensado de modo rígido, mas uma sugestão que acabou ganhando corpo. Isto não quer dizer que os primeiros 2/3 da peça sejam apenas relacionados ao corpo vermelho, sem levar em conta outros pontos, como a escuridão, por exemplo. Na verdade, inúmeros aspectos se mesclam em várias dimensões, de modo que não seria útil ou possível separar exatamente o que da pintura estaria em jogo em cada pedaço da música. Há alguns pontos com maior clareza de intenção, dos quais explico aqui uma parte, e um deles foi a imaginação desses arcos formais em crescendo num solfejo mais global, que já tenta imaginar um desenrolar temporal geral, mas cujos detalhes ainda necessitarão de outros solfejos para serem definidos.

Já a cisão entre os cc. 76 e 77 apresenta uma relação mais clara com a imagem, onde há um corte entre um *tutti* caótico em *fortississimo* e um *tutti* estático em *subito piano*. O corpo vermelho, se visto de baixo para cima, cresce continuamente até alcançar seu ápice e, após isso, some. O mesmo ocorre com a música neste trecho.

A exploração do contraste abrupto se dá precisamente ao final de cada um dos dois *crescendos* formais explicados logo, precisamente entre os cc. 35 e 36 (primeiro corte) e 76 e 77 (segundo corte). Estes dois momentos de cisão dialogam com a expressividade com que o corpo vermelho deixa de estar presente na metade superior da imagem; ele cresce e é interrompido de maneira cabal¹²⁷. Além das considerações sobre o corte vistas no Capítulo 1,

127 Há na pintura uma nuance que sugere um certo sombreamento antes do corte, mas o afeto da interrupção me pareceu muito mais forte e presente do que o da gradação.

somemos uma consideração de Edson Zampronha, que explica que por meio do corte é possível sair do terreno dos estereótipos perceptivos,¹²⁸ pois,

[no corte,] embora as unidades também sejam reconhecíveis, elas se sucedem uma após as outras de modo não estereotipado. [...] Da mesma forma como é o espectador quem constrói a narrativa a partir da sucessão de cortes no cinema, é o ouvinte quem constrói as conexões entre os eventos musicais que se sucedem. O corte torna-se um forte elemento de rompimento das relações estereotipadas, principalmente quando as partes que se sucedem não justificam a conexão entre elas. (ZAMPRONHA, 2000, p.261).

Zampronha (2000) organiza quatro estratégias básicas para realizar um rompimento ou diluição do estereótipo: 1) Fragmentação (p. 261-264), onde a saturação da escrita ou sua indeterminação (duas opções opostas) são vias possíveis, a presença de cortes ou usos metafóricos baseados em processos fragmentários também; 2) Paralelismo (p. 264-267), quando há duas ou mais camadas sonoras distintas e inarmônicas em sobreposição, cada uma usando um sistema de representação próprio; 3) Distributividade (p. 268-269), onde diversos centros ocorrem simultaneamente, mas num mesmo sistema de representação, ou seja, quando os diferentes aspectos da escrita passam a ser centros em si mesmos. A polifonia de centros, de parâmetros, das *Sequenze* de Berio, é um caso disso; 4) Digressão (p. 269-270), que é a introdução de um ou mais sistemas de representação dentro de outros. Uma seção de notação proporcional seguida de uma partitura grafista, por exemplo.

Os dois momentos de improvisação de *A escuridão, o corpo vermelho e o fascínio* lidam com o quarto item organizado por Zampronha, de modo que a inserção feita é a de uma guia geral das sonoridades globais desejadas (descrição verbal geral do evento que se espera gerar) em diálogo com representações visuais de natureza própria à partitura (os sinais em cada pauta indicando de maneira geral os gestos a serem feitos por cada grupo).

Quando Zampronha (2000, p.73-95) organiza critérios tipológicos para classificarmos diferentes formas de notação, uma das camadas de avaliação é:

Uma notação

- envolve improvisação **OU** não envolve improvisação
- é representação gráfica (visual) **OU** é representação escrita (textual)
- possui indicação precisa **OU** possui indicação aproximada ou não determinada. (ZAMPRONHA, 2000, p. 89).

Nestes quesitos vemos que os trechos improvisatórios da partitura possuem qualidades opostas ao restante da partitura.

128 Cf. Zampronha (2000) para diversas considerações sobre os estereótipos no âmbito da escrita musical.

10'' aprox.

74

Vln. I

ff

quasi fff

fff sul III

IMPROVISAÇÃO [A]*

Vln. I

ff

quasi fff

fff

IMPROVISAÇÃO [C]**

Vln. II

ff

quasi fff

fff

IMPROVISAÇÃO [C]**

Vln. II

ff

quasi fff

fff sul IV

IMPROVISAÇÃO [A]*

Vla.

ff

quasi fff

fff sul IV

IMPROVISAÇÃO [A]*

Vla.

ff

quasi fff

fff

IMPROVISAÇÃO [B]**

Vcl.

ff

quasi fff

fff

IMPROVISAÇÃO [B]**

D.B.

ff

quasi fff

fff

IMPROVISAÇÃO [B]**

Figura 134: cc. 74-76. No c. 76, juntamente à alteração de notação, foram colocadas descrições textuais das ações a serem realizadas.

As indicações foram texturais alocadas no trecho foram:

- Improvisação [A]: fazer glissandos continuamente nas cordas especificadas, sempre alternando velocidades e sentidos.
- Improvisação [B]: fazer ataques em *écrasé sul IV*, tanto com corda solta quanto com ela apertada em locais diversos. Os ataques devem ter diferentes durações, mas as pausas entre eles devem ser sempre curtas.
- Improvisação [C]: fazer ataques atrás do cavalete, em quaisquer cordas. Tais ataques devem ter diferentes durações, mas as pausas entre eles devem ser sempre curtas.

Havia também duas observações escritas:

- 1) Os desenhos do compasso são meramente ilustrativos, não devendo ser tratados como guias às improvisações.
- 2) O resultado global deste trecho improvisado deve ser ruidoso e frenético. Uma “saturação sonora” criado pelo conjunto.

O que solfejava era uma grande acumulação sonora, onde não seria desejado escrever algo com detalhamento e especificação de cada ação. Imaginava algo próximo a um ruído branco criado instrumentalmente e, ao mesmo tempo, testei uma solução de escrita bastante simples. Apesar da insegurança inicial com relação a esta escolha, o resultado prático foi bastante efetivo.

Já a letra de ensaio F, que abrange os compassos 84-95, foi pensada como uma tentativa “retórica” de colocar uma pergunta que me surgiu ao longo do processo: o corpo vermelho aparenta ser um corpo celeste e, se o fosse, isto *a priori* implicaria uma forma total esférica, da qual apenas veríamos a metade por conta do ângulo da luz. Mas poderia ser outra coisa também... Não que fosse importante definir uma representação para a pintura, pois acho que a essência dela não reside aí na representação. Mas a inquietação da pergunta é que me interessou.

Se olharmos panoramicamente a página 22 da partitura (iniciando na letra de ensaio F), veremos que se forma um “desenho redondo” dividido em duas metades (sistemas superior e inferior), algo remetendo à ideia de um todo circular ou esférico – a circularidade/esfericidade do corpo vermelho se projetando visualmente sobre o suporte musical. Na página 23, temos a metade inferior (cc. 93-95) repetindo a mesma estrutura (com dinâmica variada e agora tocada com tremolos), mas a metade de cima (cc. 90-92) é um improviso. É como se este improviso carregasse veladamente uma metáfora da pergunta “O que se esconde nesta escuridão da parte superior da pintura?”. Na região inferior da figura 132, vista anteriormente, encontram-se dois pequenos desenhos: 1) um círculo dividido em duas metades, a inferior preenchida e a superior vazia; 2) uma forma que é semicírculo na parte inferior e que “se abre” na parte superior, sendo “extrapolada”. As páginas 22 e 23 da partitura se referem respectivamente a esses dois pequenos desenhos, sendo que a improvisação remete diretamente à extrapolação do segundo desenho.

A carga gestual dos cc. 84-89 e 93-95 em realidade é consequência desse recurso retórico de escrita, uma busca por colocar a pergunta numa forma de “metáfora-partitura”. Ou seja, nesta ocasião, mais do que uma percepção musical e sonora concreta, o que regeu a escritura foi uma questão simbólica ligada a um questionamento. E, a partir da transformação desse questionamento em metáfora visual, chegou-se aos traços sobre a partitura. Depois disso, veio o refinamento destes materiais no próprio suporte da partitura, de modo que a dimensão propriamente sonora tomou corpo. Poderia explicar isso como um solfejo-metáfora que inicialmente não pensa em som, mas, a partir da transformação de um questionamento em representação visual, dá lugar a um solfejo voltado ao som.

intermediário em *fff* com glissandos rápidos e inquietos. No último bloco, diminuir gradualmente dinâmica e velocidade dos glissandos até retornar a um estado sutil e com movimentações muito lentas.

The image shows a musical score for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The score is divided into three sections, each labeled "10'' aprox." at the top. Each section is titled "IMPROVISAÇÃO [D]*". The first section starts at measure 90. The instruments are marked with *ppp* sul III for Vln. I, *ppp* sul IV for Vln. II, *ppp* sul IV for Vla., *ppp* sul III for Vc., and *ppp* sul III for D.B. The second section is marked with *fff*. The third section is marked with *ppp*. The score uses a series of jagged lines to represent glissandos across the staves.

Figura 136: cc. 90-92. Tentativa de elaborar, numa solução notacional simples acompanhada de descrição textual, uma improvisação com resultado sonoro complexo.

Era um solfejo do todo, assim como o havia sido na improvisação anterior, mas em que uma grande massa vai de um estado de delicadeza e quase estaticidade a uma violência conturbada, posteriormente se apaziguando novamente.

Como maneira de pôr sugestões afetivas na própria partitura, cada seção formal tem um título que faz referência – afetivamente – à pintura. São eles, consecutivamente: “Escuridão e seus mistérios” (cc. 1-35), “Inquietações em vermelho” (cc. 36-76), “A cisão” (cc. 77-83), “Indagações sobre o corpo vermelho” (cc. 85-95) e “O desconhecido impenetrável” (cc. 96-107). Esses títulos dão pistas sobre o processo de criação, pois de fato

se relacionam com ideias que, apesar de abstratas, estavam presentes em forma de sugestões, sensações. E, além de tornar mais claras certas intenções poéticas, acredito que sirvam como um impulso à própria interpretação e à escuta. Podemos pensar nisso também como a variante de um solfejo afetivo, que tanto explicita afetos do processo quanto busca gerá-los nos intérpretes (sejam os músicos que tocam ou quem lê a partitura).

Se observarmos a quantidade de compassos de cada seção, veremos que as primeiras seções possuem grande quantidade de compassos, enquanto as outras são bem menores. O último terço da peça foi planejado mais como um fio condutor que une um conjunto de devaneios, estes um pouco mais difusos. Após dois arcos formais bem lineares, acontecem três pequenos arcos mais concisos (os três últimos títulos), um se transformando no outro, mas sem se fixar muito tempo numa única configuração.

A última letra de ensaio (G, do c. 96 ao final da peça) volta a um solfejo que tem um nível melódico e outro textural; em outras palavras, uma sobreposição de dois solfejos. Poderia explicar isso como novamente uma situação de figura e fundo, enquanto a figura – linha melódica – é solfejada mais tradicionalmente (um cantar), e o fundo é solfejado como uma textura que sofre transformações tímbricas, indo de notas lisas a tremolos, que mudam pouco a pouco de região de toque (da região ord. ao *sul ponticello*), em seguida diminuindo até sumirem.

Quis terminar a partitura com algo que vai *al niente*. Busquei um fechamento melódico para a peça, uma melodia que remetesse ao primeiro solo da viola e que conversasse consequentemente com os vários desdobramentos deste material do decorrer da peça. Após ressoar, queria que essa linha fosse se distanciando e sumisse sobre uma sonoridade “enevoada”, que também se desvanecesse pouco a pouco, sem que se soubesse ao certo onde estaria a fronteira entre os últimos sons mais sutis e o silenciar dos instrumentos.

4.2.5 Considerações finais

É curioso como a obra visual exerceu influência sobre os solfejos, o solfejo formal sendo associado ao crescendo que se interrompe do corpo vermelho; o solfejo de camadas musicais associado às camadas de pinceladas deste corpo; os glissandos como algo também avizinjado ao pincelar; um questionamento sobre a totalidade do corpo vermelho transformado em metáfora-partitura, etc. Enquanto essas questões denotam o papel fundamental da pintura enquanto geradora de materiais, percepções e sensações, isso não

exclui outras dimensões, como as ressonâncias de diferentes influências “externas” ligadas ao contexto da escritura – das quais vimos algumas aqui –, ou as decisões que são independentes da pintura. Penso que todos esses níveis se misturam, num grau em que não seria possível categorizar até que ponto se deram exatamente as influências da obra visual. Em todo caso, tenho claro que a obra *Sem título*, feita por Tomie Ohtake em 1987, foi fundamental do início ao fim do processo, reverberando imensamente nele.

Conclusão

Esta dissertação foi uma tentativa de aprofundar a noção de solfejo na composição, uma empreitada ligada tanto a questionamentos pessoais, que me acompanham há anos, quanto à vontade de realizar uma pesquisa acadêmica que pudesse contribuir para as buscas de outras pessoas ligadas à composição e suas problemáticas.

O termo “solfejo”, por sua pluralidade de significados ao longo da história, não é de uso simples. Enquanto em certos contextos ele é sinônimo de “formação musical” – o que conversa com a notação e a representação –, em outros ele lida com imagens mentais e, ainda em outros casos, lida com o canto, uma ação corpórea manifesta na voz. Em contrapartida, considero que seu emprego na composição se mostra preciso e oportuno, pois une a lógica da linguagem musical à imaginação e à construção de uma bagagem de experiências perceptivas. Porém, não bastaria dizer apenas “imagem mental” para descrever nosso objeto de estudo, pois o solfejo lida com uma bagagem perceptiva construída também com o corpo, seja quando imaginamos um gesto de subida que explode e gera resíduos, seja quando cantamos manifesta ou internamente, ou quando usamos movimentos corpóreos para auxiliar a imaginação. E, claro, a escuta, é também experiência corpórea.

Saber que há várias maneiras de solfejar, de perceber, de ter consciência sobre o processo de criação, é também constatar que cada mundo interno possui características próprias dignas de reconhecimento: experiências sensoriais e intelectuais, manifestações afetivas, construções internas, percepções de mundo, etc., fazem parte de um solfejo. Não é um tema cujos limites sejam claros, pois ele se interpola a outros temas e lida com questões que nos escapam. Mas não é por isso que ele não possa ser tratado. Ao contrário, acredito que é por causa disso que pesquisá-lo é importante.

A organização do texto se deu em quatro capítulos, seguindo uma linha que vai da contextualização teórica à análise e, posteriormente, relatos mais práticos; tudo isto, somado às transcrições das conversas, oferece uma síntese sobre o solfejo na composição. Iniciamos, no Capítulo 1, entendendo como o termo “solfejo” nasceu e se transformou ao longo de séculos de uso, a partir do que foi colocada a proposta de solfejo na composição. Vimos que ele conversa com os suportes de criação e que, inclusive, é transformado por estes, de modo que o uso de diferentes suportes de criação se torna uma possível ferramenta criativa.

Então foi preciso pincelar, mesmo que com traços leves (reconhecendo que cada temática pincelada foi vista bem resumidamente), alguns temas ligados a esse solfejo, para que pudéssemos formar pouco a pouco, num discurso textual, nossa compreensão dele: modelos perceptivos os mais variados, que vibram em lugares diferentes; considerações sobre o tempo, suas continuidades e descontinuidades, além das facetas no-tempo e fora-do-tempo; considerações sobre o espaço, tanto o físico quanto o imaginário, alguns vinculados à partitura, outros a territórios de abstração; a corporalidade, existente na relação instrumento-instrumentista, nas noções cinéticas que acompanham a composição, no uso da voz (com a subvocalização, por exemplo) e na imaginação de experiências corpóreas; a visualidade, que expressa ritmos, texturas e permeia do início ao fim nosso vocabulário musical.

No Capítulo 2 tratamos da relação entre solfejo, notação e representação, investigando como cada tipo de imaginação e de percepção lida com determinados mecanismos de representação. Vimos situações mais gerais e outras focadas em peças selecionadas do repertório, lidando com a música instrumental e a eletroacústica. Enquanto na primeira a notação é fundamental à transmissão do que se imagina, na segunda o sistema todo de representação é transformado, fazendo com que a função da notação também se transforme. E uma prática pode influenciar a outra, tornando diáfana a distinção entre um pensamento instrumental e outro eletroacústico: em alguns casos, um pensamento continua a existir no outro e, assim, o solfejar extrapola os seus limiares.

No Capítulo 3 vimos com profundidade as peças de Rodrigo Lima, Tatiana Catanzaro e Paulo Rios Filho. Considero que foi o capítulo mais desafiador, porque não há uma metodologia para analisar solfejos. Inclusive, deste capítulo pude concluir que não é possível criar uma metodologia para isso, pois é a abertura para tentar compreender cada universo particular que move a análise de um solfejar. O desafio para mim, além disso, foi a organização dos resultados das análises enquanto texto, já que cada uma possui qualidades tão próprias e difíceis de expressar linearmente. Contudo, passado este baque inicial, a noção de solfejo se mostrou muito propícia para melhor compreender as idiossincrasias de cada peça estudada, assim como suas construções perceptivas e estruturais. Por fim, o/a leitor/a pôde ver que nenhuma das análises acontece da esquerda para a direita, o que tem a ver também com os próprios solfejos dos compositores, que são multidirecionais, cada um à sua maneira.

Compor implica um solfejar, seja ele consciente ou não. Havendo maior propriedade sobre os próprios processos de solfejo, um/a compositora/a tem a possibilidade de ver este processo como uma rede repleta de vínculos. Saber como usar um ou mais suportes de criação diferentes para lidar tipos variados de imaginação perceptiva, como vimos em

Angola de Paulo Rios Filho, é ter consciência sobre o próprio solfejar e seus focos. Estudar os sons e, a partir de um mergulho dentro deles, criar eventos que se transformam continuamente numa escrita de camadas trançadas, como faz Tatiana Catanzaro em *Ijareheni*, é a manifestação de um solfejar lúcido quanto às suas intenções e seus objetivos. E criar intimidade com os materiais, desdobrá-los em incontáveis manifestações que se esculpem em meio a um espaço imaginário preenchido de conexões, como faz Rodrigo Lima em *Quando se muda a paisagem...*, é solfejar esmiuçando as potências mais inesperadas, viventes nos núcleos dos próprios materiais.

Por fim, relatei, no Capítulo 4, dois processos composicionais meus. O primeiro lida com a imaginação do corpo do intérprete e a criação de um espaço imaginário, enquanto, paralelamente, teve um solfejar não linear do espaço da partitura. O segundo tem a peculiaridade de acontecer a partir de uma obra visual de Tomie Ohtake, as qualidades da pintura *Sem título* (1987) sendo geradoras de certos tipos de solfejo por meio da interpretação/transdução das forças lá manifestas e dos afetos suscitados em mim. Ao pôr em prática o conhecimento adquirido, pude constatar maior consciência sobre meus próprios processos, podendo organizar meus tipos de percepção e, além disso, ver com mais clareza as ferramentas que dialogavam ou não com o que eu imaginava/percebia. Alguns exemplos: no primeiro relato, houve um solfejo de melodias tímbricas que foi trabalhado somado a um solfejo de variações de materiais básicos. Nisto, seus desdobramentos se dão num espaço amplo, sem haver linearidade de início, o que resulta num espalhamento das ideias pelo espaço da partitura, um solfejo não linear que, posteriormente, resulta numa sequência de eventos no tempo através de um solfejo formal – dialogando com as noções de fora-do-tempo e no-tempo. Na mesma peça, o solfejo da execução se mostrou de extrema importância, sendo rotineiro o uso de meu próprio corpo para emular as movimentações da execução. E no segundo relato, pude discernir um solfejo de envelopes melódicos, podendo trabalhar assim com categorias mais amplas de identidade perceptiva, que independem dos intervalos de um solfejo melódico e se atém mais aos contornos. Também nos momentos de grande complexidade, como nos improvisos, percebi uma alteração de escopo do solfejo, que se voltava à somatória de ações específicas – um solfejar global, cujo diâmetro é o grupo todo. Assim, houve maior propriedade no que se refere à manipulação do grupo.

Logo, vi que uma postura atenta à temática dos solfejos ao longo de um decurso criativo pode auxiliar muito enquanto norteadora de tendências perceptivas e de intenções, ainda mais levando em conta a infinidade de ferramentas e formas de percepção que existem na música atual, gigantesca em comparação com o que havia em períodos anteriores. Se

antigamente não era tão relevante pensar em como os solfejos se construíam, hoje essa questão de mostra fundamental.

Acredito que há ainda muito a se pesquisar quanto aos solfejos, apesar da grande relevância do tema e do fato dele nos acompanhar continuamente em nosso fazer artístico. Não se trata apenas de ter conhecimento sobre quais são os suportes de criação, os modos de percepção, os tipos de representação e as ferramentas em uso. Trata-se mais de, através dessa consciência, refletir a própria maneira de compor, possivelmente inventar novos solfejos, questionar como se constrói nosso perceber, reconhecer uma infinidade de potências em vez de tentar resumi-las. O estudo sobre o solfejo na composição gerou tanto uma ampliação dos ferramentais técnico, conceitual e perceptivo, quanto possibilitou diversas tomadas de consciência sobre elementos que muitas vezes passam despercebidos num processo. Isto ecoa em nossas perspectivas enquanto pessoas que refletem a ação criativa, trazendo uma postura de abertura e questionamento. E a partir deste trabalho vislumbro algumas veredas passíveis de aprofundamento: pelo viés das experiências corpóreas, seria possível empreender uma investigação focada no papel do corpo na composição; seria também possível se concentrar na relação entre tipos de representação e suas consequências enquanto incitadores de certos tipos de percepções; ou ainda, como o estudo dos solfejos pode se apresentar como instrumento didático para aulas de composição, análise e interpretação; etc. Em suma, temos algumas linhas potenciais a partir do que se construiu até aqui.

Nesta dissertação tentei abordar o tema através de diferentes posturas, cada uma revelando certas facetas dele. De um lado houve o esforço em produzir um trabalho reflexivo através do estudo teórico. Em complementaridade a isso, somou-se a dimensão composicional prática (desenvolvida ao longo do período) e seus relatos. Já as análises, possibilitaram unir aspectos teóricos e práticos, além de mostrarem como a noção de solfejo funciona como ferramenta analítica. E as conversas realizadas com os três compositores puderam também vincular a carga reflexiva com a realidade da ação composicional, introduzindo as especificidades de cada um dos mundos estudados. Ou seja, a produção de conhecimento se deu numa soma de vertentes que, ao final, são complementares. Disso posso concluir o quanto a união entre atividades teóricas e práticas, além do intercâmbio entre experiências de diferentes indivíduos, são importantes na esfera da pesquisa em artes e, principalmente, no que diz respeito aos processos criativos.

Referências bibliográficas

Livros, artigos, dissertações e teses

Anônimo. *Cours de Solfège*. Paris: École Universelle par correspondance de Paris, 1925. Disponível na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP.

BENJAMIN, Thomas; HORVIT, Michael; NELSON, Robert. *Music for sight singing*. 4ª edição. Belmont: Schirmer, 2005.

BLACKBURN, Manuella. “The Visual Sound-Shapes of Spectromorphology: an illustrative guide to composition”. In : *Organised Sound*. Reino Unido: Cambridge University Press, v. 16, nº 1, p 5-13, 2011.

BLATTER, Alfred. *Instrumentation and Orchestration*. 2ª edição. New York: Schirmer Books, 1997.

BONAFÉ, Valéria Muelas. *A casa e a represa, a sorte e o corte*. Ou: a composição musical enquanto imaginação de formas, sonoridades, tempos [e espaços]. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

BOORMAN, Stanley. “The musical text”. In: COOK, Nichola; EVERIST, Mark. *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press, Inc., p. 403-423, 2001.

BRINDLE, Reginald Smith. *Contemporary Percussion*. Londres: Oxford University Press, 1970.

_____. *The new music: the avant-garde since 1945*. 2ª ed. Nova York: Oxford University Press, 1987.

CAESAR, Rodolfo. “A espessura da sonoridade: entre som e imagem”. In: *Anais do XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Natal, 2013. Disponível em <https://anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2342/537> (Acesso: 11 set. 2020)

_____. “O que se passa quando componho”. In: *Polêm!ca*, v. 8, 2009, p. 2-6.

_____. “O som como imagem”. In: *Anais do IV Seminário de Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012, p. 255-262.

CARR, Maureen; BENWARD, Bruce. *Leitura Cantada à Primeira Vista*. Tradução do inglês para o português por Adriana Lopes da Cunha Moreira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Editora da Universidade de Campinas, 2011.

CATANZARO, Tatiana Olivieri. “Modelos Composicionais”. In: *Anais do I SINCAM – I Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*, Curitiba, 2005.

_____. *Transformações na linguagem musical contemporânea instrumental e vocal sob a influência da música eletroacústica entre as décadas de 1950-70*. 1ª edição. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.

_____. “Entrecroisements rythmiques d’un papillon iridescent”. Disponível em: <https://docplayer.fr/39922403-Entrecroisements-rythmiques-d-un-papilloniridescent.html>. Acesso: 10 ago. 2020. Publicado em 2007.

_____. “The Breath of Sound”. *The New Centennial Review*. Michigan: Michigan State University Press, v. 18, nº 2, p. 164-177, 2018.

CHION, Michel. *Le Son*. Paris: Nathan/HER, 2000.

COX, Arnie. “Embodying Music: Principles of the Mimetic Hypothesis”. In: *Music Theory Online* (online), v. 17, n. 2, 2011. Disponível em: <https://mtosmt.org/issues/mto.11.17.2/mto.11.17.2.cox.php> (Acesso: 15 abr. 2020)

DELALANDE, François. *Le son des musiques: entre technologie et esthétique*. Paris: INABuchet/Chastel, 2001.

DI SCIPIO, Agostino. “Conceptual vs. Perceptual Aspects of Composing. Some observations”. In: *Actes 3e ICMPC – Conférence Internationale pour la Perception et la Cognition musicales*. Université de Liege, 1994, 173-174.

FERRAZ, Silvio. “Considerations sur la forme musicale et forme d’écoute”. São Paulo: Artigo manuscrito, 1999.

_____. “Kairos: ponto de ruptura”. *Ouvirouver* (online). Uberlândia: UFU, v. 11, nº 1 p. 34-52, 2015. Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/30390> (Acesso 11 set 2020)

_____. *Livro das sonoridades: notas dispersas sobre composição*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

_____. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC; FAPESP, 1998.

_____. Tatuagens. In: FERRAZ, Silvio (org.). *Notas, atos, gestos: relatos composicionais de Marisa Rezende, Silvio Ferraz, Denise Garcia, Fernando Iazzetta, Marcos Lacerda, Rodolfo Caesar, Rogério Costa*. Rio de Janeiro: 7 Letras (Coleção Trinca Ferro), 2007, p. 91-116.

_____. “Três estruturas do tempo em O King de Luciano Berio”. In: *Revista Música*. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 13, nº 1, p. 61-95, 2012. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55106/58743> (Acesso: 11 set. 2020)

FERRAZ, Silvio; PENHA, Gustavo. “Solfège et analyse: l’invention du geste”. In: *EUROMAC 9 – European Music Analysis Conference*, 2017, Estrasburgo. EUROMAC 9 Proceedings, 2017.

FERNEYHOUGH, Brian. "Shattering the vessels of received wisdom – conversation with James Boros". In: *Perspectives of new music*. Seattle: Universidade de Washington, v. 28, n° 2, p. 6-50, 1990.

FICAGNA, Alexandre Remuzzi. *Entre o visual e o sonoro: a composição por imagens*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

FOBER, D., BRESSON, J., COUPRIE, P. & GESLIN, Y. "Les nouveaux espaces de la notation musicale". In: *JIM 2015 – Journées d'Informatique Musicale*. Universidade de Montréal, 2015. Disponível em: <http://notation.afim-asso.org/lib/exe/fetch.php/gt-notation-final.pdf> (Acesso: 24 abr. 2020)

GARCIA, Denise. *Modelos Perceptivos na Musica Eletroacústica*. Tese de doutorado. Pontificia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.

GIACCO, Grazia. *La notion de figure chez Salvatore Sciarrino*. Paris: L'Harmattan, 2001.

GOTTFRIED, Rama; BRESSON, Jean. "Symbolist: An Open Authoring Environment for End-user Symbolic Notation". In: *Proceedings of the 4th International Conference on Technologies for Music Notation and Representation (TENOR'18)*, Montreal, Canada, p. 111-118, 2018.

HOFFMAN, Peter. "The New GENDYN Program". In: *Computer Music Journal*. Massachussets: Massachussets Institute of Technology, v. 24, n° 2, p. 31-38, 2000.

HOLSTEIN, Jean-Paul. *Le Solfège*. 1ª Edição, Paris: Presses Universitaires de France, 1987.

IKESHIRO, Ryo. "GENDYN, Noise and the Virtual: Smooth Space-Time and Entropy in the Stochastic Synthesis of Xenakis". In: Solomos, Makis (dir.). *Iannis Xenakis. La musique électroacoustique*. Paris: Éditions l'Harmattan, 2015, p. 255-274. Disponível em <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01789708> (Acesso: 13 mai. 2020)

INGOLD, Tim. *Lines: a brief history*. Nova Iorque: Routledge, 2007.

KANDINSKY, Wassily. *Point and Line to Plane*. Tradução do alemão para o inglês de Howard Dearstyne e Hilla Rebay. New York: Dover Publications, Inc., 1979

KLEE, Paul. *Paul Klee notebooks: volume 1, the thinking eye*. Londres: Lund Humphries, 1961.

KLEE, Paul. *Pedagogical Sketchbook*. Traduzido do alemão para o inglês por Sibyl Moholy-Nagy. Londres: Faber and Faber Limited, 1984.

KOTSKA, Stefan. *Material and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3ª Edição. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006.

LACHENMANN, Helmut. "Tipos sonoros da nova música". Tradução preliminar para o português de circulação limitada feita por José Henrique Padovani em abril de 2013 do original em alemão "Klangtypen der Neuen Musik" in *Musikalsexistentielle Erfahrung*, 2ª edição atualizada. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2004, p. 1-20.

LIMA, Rodrigo. “Composing is a discovery act”. In: *ART Music Review* (online). 2017. Disponível em <https://www.revista-art.com/composing-is-a-discovery-act>. Acesso: 16 ago. 2020.

_____. *Da nota ao Som: explorando territórios harmônicos*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

MALT, Mikhail. *La représentation dans le cadre de la composition et de la musicologie assistées par ordinateur: De la raison graphique à la contrainte cognitive*. Mémoire d’Habilitation à Diriger des Recherches. Strasbourg: Université de Strasbourg, 2015a.

_____. *Les mathématiques et la composition assisté par ordinateur: Concepts, outils et modèles*. Tese de Doutorado. Paris: Ecole des Hautes Etudes em Sciences Sociales, 2000.

_____. *Parcours de recherche et création*. Présenté dans le cadre de la soutenance d’Habilitation à Diriger des Recherches. Strasbourg: Université de Strasbourg, 2015b.

MANI, Pedro Yugo. “A composição de Gotas sobre o espelho d’água e a terra acidentada, para percussão múltipla, como fruto de diálogos”. In: *Anais do XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2019. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/viewFile/5954/2331> (Acesso em 22 ago. 2020)

_____. “Atravessamentos pictóricos e afetivos em A escuridão, o corpo vermelho e o fascínio”. In: *ORFEU – Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da CEART/UDESC*. Santa Catarina, 2020, v. 5, n. 1, p. 74-105.

MANI, Pedro Yugo Sano; FERRAZ, Silvio. “A obra Quando se muda a paisagem..., de Rodrigo Lima, como um processo de solfejos”. In: *Revista DEBATES – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*. Rio de Janeiro, 2019, n. 23, p.28-76.

MOREIRA, Adriana Lopes. “O espaço-forma e a imagem acusmática”. Fichamento apresentado na disciplina de *Análise Pós-Tonal* oferecida aos alunos de graduação e pós-graduação do Departamento de Música da ECA/USP. Universidade de São Paulo, 2016.

PENHA, Gustavo Rodrigues. *Entre escutas e solfejos: afetos e reescrita crítica na composição musical*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

RIOS FILHO, Paulo. *Um compor-emaranhado: composição, teoria e análise ao longo de linhas*. Tese de doutorado. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

SCHAFER, R. Murray. *The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Nova York: Knopf, 1994.

SCHAEFFER, Pierre. *À La Recherche d’Une Musique Concrète*. Paris: Seuil, 1952.

_____. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions Seuil, 1966.

SMALLEY, Denis. "Space-form and the acousmatic image". In: *Organised Sound*. Reino Unido: Cambridge University Press, v. 12, n° 1, p. 35-58, 2007.

_____. "Spectromorphology: explaining sound-shapes". In: *Organised Sound*. Reino Unido: Cambridge University Press, v. 2, n. 2, p.107-126, 1997.

SOLOMOS, Makis. *De la musique au son: L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013. Versão do autor (utilizada na presente pesquisa) disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00769893> (Acesso: 15 abr. 2020)

_____. "Une introduction à la pensée musico-théorique d'Horacio Vaggione". In : SOLOMOS, Makis (dir.). *Espaces composables. Essais sur la musique et sur la pensée musicale d'Horacio Vaggione*. L'Harmattan, 2007, p. 29-68. Disponível em <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00770209> (Acesso: 24 mar. 2020)

SQUIBBS, Ronald J. "Images of Sound in Xenakis's Mycenae-Alpha". In: Gérard Assayag, Marc Chemillier, Christian Eloy (ed.). *Troisièmes journées d'informatique musicale JIM 96 – Les cahiers du GREYC 4*. Ile de Tatihou, 1996, p. 208-219.

STRAVINSKY, Igor. *Poetics of Music in the form of six lessons*. Tradução do francês para o inglês por Arthur Knodel e Ingolf Dahl. Cambridge: Harvard University Press, 1982.

SZLAVNICS, Chiyoko. "Opening Ear". In: *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* (online), Nouvelles Sensibilités. Paris: Éditions Delatour, n. 4, 2006. Disponível em <http://www.chiyokoszlavnic.org/texts/details.pdf> (Acesso: 27 abr. 2020)

TEMES, Jose Luis. *Tratado de solfeo contemporaneo Ia, Ib e Ic*. Espanha, Madri: Mundimúsica Ediciones, 1984a.

_____. *Tratado de solfeo contemporaneo IIIa*. Espanha, Madri: Ediciones Lineas, 1984b.

_____. *Tratado de solfeo contemporaneo IVa*. Espanha, Madri: Ediciones Lineas, 1987.

_____. *Tratado de solfeo contemporaneo Va*. Espanha, Madri: Ediciones Lineas, 1984c.

THORESEN, Lasse. "Spectromorphological Analysis of Sound Objects: An adaptation Pierre Schaeffer's Typomorphology". Noruega: The Norwegian Academy of Music, 2004.

TRÉPANIÉ, Pier-Yves. "Évolution du concept d'énergie". Trabalho apresentado no curso *Évolution des concepts en physique* (PHY3012). Québec, Universidade de Montréal, 2005.

VERRIMST, Victor Frédéric. *Solfège du Contre-Bassiste*. Paris: Editado por A. O'Kelly, 1885. Disponível em [https://imslp.org/wiki/Solf%C3%A8ge_du_Contre-Bassiste_\(Verrimst_%2C_Victor_Fr%C3%A9d%C3%A9ric\)](https://imslp.org/wiki/Solf%C3%A8ge_du_Contre-Bassiste_(Verrimst_%2C_Victor_Fr%C3%A9d%C3%A9ric)) (Acesso: 12 abr. 2019).

WILSON, Peter Niklas. "Vers une ecologie des sons: Partiels de Gérard Grisey et l'esthétique du Groupe L'Itinéraire". In: *Entretiens: Dossier Grisey-Murail*, n° 8, p. 55-81, 1989.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2000.

Sites

Acousmographie. <https://inagrm.com/fr/showcase/news/203/lacousmographie>

Centre Iannis Xenakis. http://www.centre-iannis-xenakis.org/upic_mycenae?lang=en

Charles Ives “The Unanswered Question” notes.

http://www.musicweb-international.com/ives/WK_Unanswered_Question.htm

Chiyoko Szlavnic. <http://www.chiyokoszlavnic.org/welcome.html>

Instituto Tomie Ohtake. https://www.institutotomieohtake.org.br/o_instituto/tomie_ohtake.

Paulo Rios Filho. <http://pauloriosfilho.blogspot.com/>

Rascunhos de *Mycenae Alpha*, de Iannis Xenakis.

<https://pt.calameo.com/read/0043738738c59884d6fd2?page=1>

SWAFFORD, Jan. *A question is better than a answer*. Medford: Charles Ives Society, [s.d.].

Disponível em: <https://charlesives.org/question-better-answer>. Acesso em: 3 mar. 2020.

Symbolist. <https://github.com/ramagottfried/symbolist/tree/master/OM/symbolist>

Wikipédia. *Conservation de l'énergie*. Disponível em:

https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Conservation_de_l%27%C3%A9nergie. Acesso: 17 set. 2020.

Wikipédia. *Énergie (physique)*. Disponível em:

[https://fr.m.wikipedia.org/wiki/%C3%89nergie_\(physique\)#.C3.89tymologie](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/%C3%89nergie_(physique)#.C3.89tymologie). Acesso: 17 set. 2020.

Vídeos

AuralSonology (canal no Youtube). *Spectromorphological notation of 'Les objets obscurs'*.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z6Ru-eXvlyc> (Acesso: 2 jun 2020)

Donald Craig (canal no Youtube). *Mycenae Alpha* [de Iannis Xenakis]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yztoaNakKok>

GOTTFRIED, Rama (conferencista). *Symbolist : un environnement de notation graphique ouvert pour la musique et le multimédia*. Publicada em 7 mar. 2018. Disponível em:

<https://medias.ircam.fr/x7351a8> (Acesso: 2 jun. 2020)

SIGMAPROJECTQUARTET (canal no Youtube). *José Manuel López López:*

SIMOG/CIVITELLA (2011) subtitles. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ue6YvJlpDok>

(Acesso: 8 jun. 2020)

YAMASAKI, Tizuka. *Tomie* (documentário). 2015. Disponível em: https://www.institutotomieohtake.org.br/o_instituto/tomie_ohtake (Acesso em: 15 mar. 2020) e https://www.youtube.com/watch?v=x_cA_c6UcQg&feature=emb_logo (Acesso em: 15 mar. 2020).

Entrevistas

CATANZARO, Tatiana. *Processos Composicionais - Entrevista com Tatiana Catanzaro*, entrevista realizada por Jorge L. Santos, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QX7LFxt34SY>. Acesso: 12 jul 2020.

_____. *Transcrição da conversa realizada com Tatiana Catanzaro em 29/12/2019*, registro realizado por Pedro Yugo Sano Mani, 2019. Disponível nos anexos e em: <https://yugosanomani.wixsite.com/composer/academic> (Acesso: 17 set. 2020)

RIOS FILHO, Paulo. *Transcrição da conversa realizada com Paulo Rios Filho em 17/07/2020*, registro realizado por Pedro Yugo Sano Mani em 2020. Disponível nos anexos e em: <https://yugosanomani.wixsite.com/composer/academic> (Acesso: 17 set. 2020)

LIMA, Rodrigo. *Transcrição da conversa realizada com Rodrigo Lima em 23/08/2019*, registro realizado por Pedro Yugo Sano Mani, 2019. Disponível nos anexos e em: <https://yugosanomani.wixsite.com/composer/academic> (Acesso: 17 set. 2020)

Partituras musicais

BONAFÉ, Valéria Muelas [2015]. *I am [where?], making a personal trajectory of listening*. Editada pela compositora em: BONAFÉ, 2016, Caderno 4 (partitura).

CATANZARO, Tatiana [2008-2009]. *Ijareheni*. BabelScores, 2009.

HAYDN, Joseph [1772]. *Sinfonia n° 47*. Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien, Vol.IV Vienna: Ludwig Doblinger, 1966. Plate D. 10.557. Domínio público.

LIMA, Rodrigo. *Quando se muda a paisagem....* BabelScores, 2008.

LÓPEZ LÓPEZ, José Manuel. *Simog/Civitella*. Éditions Henry Lemoine/Éditions Jobert, 2011.

MACHAUT, Guillaume de [s.d.]. *Ma fin est mon commencement*. N. Nakamura, Creative Commons Attribution Non-commercial Share Alike 3.0, 2004. Domínio público.

PENHA, Gustavo Rodrigues [2012]. *Per suonare in un teatro vuoto*. Editada pelo compositor em: PENHA, 2016.

RIOS FILHO, Paulo [2015]. *Angola*. BabelScores, 2015.

SZLAVNICS, Chiyoko. *For TN*. 2006. Disponível em http://www.chiyokoszlavnic.org/scores/jttnbn_score3.pdf (Acesso: 29 maio 2020)

WEBERN, Anton [1936]. *Variações Op. 27*. Universal Edition, 1937. Plate U.E. 10881. Domínio público.

Gravações musicais

CATANZARO, Tatiana. *Ijereheni* [2008/2009]. Interpretação: Orquestra da Unicamp, regência de Simone Menezes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c5vbLzYnkY4> (Acesso: 15 mar. 2020)

LIMA, Rodrigo. *Quando se muda a paisagem...* [2008]. Interpretação: Camerata Aberta, regência de Guillaume Bourgogne. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A3lSUvCSEYg> (Acesso: 15 mar. 2020)

_____. *Pontos e linhas* [2009]. Interpretação: José Medeiros (oboé), Francisco Abreu (percussão). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g2xilm3Mmco> (Acesso: 15 mar. 2020)

LÓPEZ LÓPEZ, José Manuel. *Simog-Civitella* [2011]. Interpretação: Sigma Project Quartet. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Ahl glo_IHwo (Acesso: 15 mar 2020)

OCAM – ORQUESTRA DE CÂMARA DA ECA/USP. *Segredos de Vera Cruz*: música popular brasileira para gaita e orquestra. CD, 2019. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/5XBIPDkn9pJGYELvQO4JGJ> (Acesso em: 9 maio 2020) e https://www.youtube.com/watch?v=wj3FGsmaJdQ&list=OLAK5uy_lo9e336nm_MUQcA3OD5u7sMJgAeLPpSVk (Acesso em: 8 maio 2020)

OCAM – ORQUESTRA DE CÂMARA DA ECA/USP. *Sons sobre tons*: criações musicais sobre ideias visuais. CD, 2019. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/0bzzycQbWE3QJCebXfRP7D> (Acesso: 15 mar. 2020) e https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mmp2etxygakYVzhKarlpsC1rDhZMRssMo (Acesso: 15 mar. 2020)

RIOS FILHO, Paulo. *Angola* [2015]. Interpretação: International Contemporary Ensemble. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K8nyaSPL05w> (Acesso: 15 mar. 2020)

Anexos

Considerações sobre as conversas realizadas com os compositores analisados

Tatiana Catanzaro, Paulo Rios Filho e Rodrigo Lima gentilmente aceitaram meu convite para conversar com eles sobre seus solfejos, seus processos, suas maneiras de pensar a composição. As conversas se realizaram ao longo de um ano e foram registradas em áudios, dos quais a transcrição se encontra a seguir.

Não busquei estabelecer um formato para essas conversas, que prefiro chamar assim em lugar de “entrevistas”, pois, por mais que houvesse questões a serem discutidas e que tenha havido um registro dessas conversas, o intuito era mais o da introdução ao mundo de cada um/a, sem grandes formalizações ou uma lógica comparativa.

Havia cinco questões gerais que apresentei aos compositores como forma de introduzir o assunto do solfejo. A maneira como as questões foram colocadas diferiu de momento em momento, às vezes sendo colocadas diretamente, outras vezes aparecendo naturalmente e, em outras ainda, sendo respondidas antes mesmo de terem sido formuladas.

- 1) Tipos de solfejo mais utilizados ao longo de seus processos composicionais (caso haja) e descrições sobre suas maneiras de percepção;
- 2) O papel da escrita (a partitura musical, suas lógicas, suas possibilidades, as formas de escritura convencionais e expandidas, etc.) dentro de seus processos composicionais e o diálogo entre escrita e solfejo.
- 3) Momentos em que a escrita convencional não é adequada para determinadas finalidades, e soluções elaboradas para lidar com isso;
- 4) Procedimentos usados para geração de materiais e relação destes com o solfejo;
- 5) Diálogos entre planejamento formal e solfejo.

Houve uma busca por lidar com um tema específico e ter certos elementos norteadores, mas não formalizar tanto como se dariam as conversas. As contribuições dos três foi muito especial, de modo que nutrem toda a discussão tratada até aqui e ampliam ainda mais a dimensão do nosso objeto de estudo.

Anexo A**Transcrição da conversa realizada com Rodrigo Lima em 23/08/2019**

R – Estou curioso para ver sua análise...

Y – Ok, deixa eu pegar minha “colinha” aqui.

R – É porque a análise é uma coisa... Cada análise traz uma dimensão da peça, não é? Um aspecto...

Y – É, nunca é tudo que se analisa.

R – É uma coisa que quase que não se esgota. Você pode fazer uma análise harmônica, melódica, formal, social da música... É um monte de coisa.

Y – Tentei pensar num tipo de análise que lidasse com o solfejo, mas primeiro tive uma dificuldade pessoal, que era definir até que ponto eu chamaria algo de “solfejo” ou não.

R – O que é este solfejo que você está fazendo? No que você está pensando?

Y – Para mim é lidar com a maneira como a gente percebe quando estamos compondo... Porque, por exemplo, pode haver várias coisas escritas na partitura, mas pode haver uma percepção mais textural como, por exemplo, em peças do período textural do Ligeti, em que não são as individualidades que constam como foco. É uma textura. É um solfejo e você vê que tem uma direcionalidade da percepção dele. Enfim, desta mesma forma, minha crença é que existem várias maneiras de a gente solfejar as coisas e que essas maneiras de perceber deixam alguns rastros na partitura, umas pistas, algumas mais claras e outras não. Também tem a questão dessa percepção muitas vezes poder lidar com outras coisas que são tidas a priori como extra-musicais, ideias de energia... Aliás, na sua peça tem várias ideias que na minha compreensão eram um gesto permeado por uma energia. A ideia de figuras ascendentes que crescem e...

R – Claro, e “explodem” em algum lugar, não é?

Y – Isso! Mas tive a dificuldade de delimitar: “até aqui é solfejo, a partir daqui não é”. Então, por exemplo, uma coisa que delimitei: uma ferramenta composicional, só a ferramenta por si própria, não seria um solfejo. O solfejo seria usar aquela ferramenta com uma intenção...

R – É um pouco assim que eu penso também. Porque uma mesma ferramenta pode te levar a solfejos completamente diferentes. Vai depender do que você tá escrevendo, do material que você usa, para qual instrumentação é... Por isso que uma técnica, um procedimento composicional, ele não determina... Isso que você tá dizendo. O solfejo, como posso falar... Ele pode revelar uma série de faces que às vezes a gente acha que não existem.

E na hora em que você começa a usar um determinado procedimento, um método composicional, na hora em que esse método composicional se depara com a natureza do material que você está usando, ele pode precisar se transformar, e às vezes ele até chega num colapso. Ele não vai servir, sabe? Você achou que ia funcionar, mas agora vai ter que parar um tempo para ver isso. O som que eu tô querendo esculpir, com essas ferramentas que eu tô usando não vou chegar a lugar nenhum. De repente para outro lugar poderia até ser, mas...

Por isso que, na hora que você começa a compor, essas coisas todas podem dar muito certo ou você terá que revisitar e mudar a estratégia no meio da peça. Porque eu acho que o que determina mesmo é o solfejo que a natureza daquela música começa, de alguma maneira, a impor; uma certa caminhada. Então não dá para dizer: “se eu uso isso, vai dar nisso”. Eu não acredito muito nisso. Por isso que eu acho interessante essa ideia do teu trabalho. Porque se você entrevistar outras pessoas, vai ver que cada uma vai, de repente, revelar um tipo de caminho, ou um tipo de processualidade, que sempre surpreendem a gente. Acho que isso tem a ver com a natureza do material e do som que você tá procurando. É muito determinante o material que você tá usando para o solfejo, sabe? Para a condução do solfejo da peça. Essa é uma coisa sobre a qual eu tenho refletido durante as composições e cada vez eu fico mais convencido, sabe? Você faz toda uma especulação, só que na hora em que vai começar a compor, aí começam a aparecer umas coisas [risos] que não estavam previstas, porque não tem como você prever antes de começar a escrever propriamente a música. Aí você fica “poxa, e agora?”

Y – Para mim é muito bom ouvir isso, porque também quebra essa ideia super racionalista e cientificista da composição.

R – Eu acho que a racionalização do processo criativo é um dado mesmo, inclusive um dado da história. Às vezes as pessoas acham que a racionalização do processo criativo seja um dado da música do século XX, mas isso é uma balela absurda. Como se, sei lá, o Machaut não estivesse racionalizando enquanto estava escrevendo uma isorritmia, ou o Bach escrevendo uma fuga da Arte da Fuga...

Y – Eu queria fazer uma análise que levasse em conta o que eu conseguisse perceber do seu solfejo, o que achei que existiria no seu solfejo. Não acho que a gente tenha consciência de tudo, nem que poderíamos falar todas as camadas envolvidas. E nem acho que seja o papel dessa pesquisa. Ela busca mais fazer apontamentos para refletirmos, porque acho que é uma coisa que a gente não discute tanto quanto poderia no meio. É uma crítica pessoal que tenho.

OK, a primeira questão que me chamou muito a atenção na peça é que na hora da análise, comecei tentando analisar ela meio que linearmente, e daí eu cheguei na conclusão de que se eu a encarasse só linearmente, seria uma furada. Por que tem várias coisas que... Tive muito a sensação de uma concepção um pouco mais espacial da peça. Espacial em termos de forma, em termos de como os materiais se relacionam entre si...

Algumas observações:

[Pegamos a partitura]

Por exemplo, no primeiro compasso e no segundo já têm várias coisas. Vejo que você tem uma coisa de “fluxo de energia”. Por exemplo, toca um tam-tam e, do tam-tam, sai um som, e esse som cresce e fica mais encorpado.

R – Ganha mais massa, né?

Y – Isso, ganha mais massa e cai num ataque. E desse ataque tem a nota que ressoa... E tem o violino, que tá justamente tocando esse intervalo formado entre C e C#... É um fluxo que tem uma continuidade, acho que é mais essa questão. Gostei muito de observar isso, que à primeira vista você observa, mas esmiuçar foi muito bom. “Ah, aqui é a ‘colinha’ que ele faz...”.

R – E isso tem bastante, não é? Não só nessa, mas em várias outras.

Y – Mesmo escutando, eu falo “ah, olha só aquilo”.

R – É, tá lá.

Y – Mas se eu falar alguma abobrinha, você pode me corrigir [risos].

R – Não vai falar abobrinha não, tá tudo certo.

Y – Tem uma questão estrutural das notas, como elas são agenciadas, os intervalos que aparecem em alguns materiais, por exemplo, um gesto que é recortado do outro, e que aparece em vários outros momentos, em outros instrumentos e outras oitavas, etc. Beleza, é uma questão estrutural. Mas tem também a questão da energia que, em vários sentidos, tem sido uma aula de composição, para ver justamente como lidar com fluxos de energia, ou manter continuidades... Enfim.

Tá, o que percebi deste começo: tem essa questão gestual. É muito interessante essa ideia do instrumento que toca a linha, que cresce, mas não chega numa “cabeça de tempo” [violino 1 nos primeiros dois compassos da peça]. Se a gente visse só o instrumento isoladamente, seria algo, mas pensando no contexto, o ataque do outro instrumento na cabeça do tempo [campana no c. 2] é continuação desse fluxo. Essa questão, para interpretar, por exemplo, é super relevante. Sei que na Camerata Aberta as pessoas já estão bem habituadas a essas coisas.

R – Sim, realmente. Se pensar apenas na camada individual do violino 1, parece que você tem todo um gasto de energia que tem uma certa frustração, se pensar apenas nessa camada. “Poxa, não vou para lugar nenhum”. Mas na realidade há alguém [outro instrumento] indo. É a mesma coisa quando você está brincando com os colegas e tá ajudando o outro a pular o muro: você dá toda a energia para o outro, mas você fica aqui, enquanto o seu amigo vai [risos]. Tem uma função, uma colaboração energética em que você impulsiona o outro, mas fica lá sem saltar. É um pouco isso.

É da ordem do todo, a gente escuta o adensamento da massa num ataque mais brando. A ideia era essa mesma.

Y – Apelidei isso de “solfejo gestual do conjunto instrumental”. É um nome meio pomposo, mas ainda não fechei essa questão [risos].

Vi que você começa com esse “choque” de segunda menor, Dó sustenido e Dó natural, e vai fazendo um adensamento na parte inicial. Ou seja, começa com Dó natural e Dó sustenido, e depois começa a acrescentar Ré, Mi bemol, Mi natural. Então entram os sopros fazendo essas figuras com quartos de tom, em torno desse Dó sustenido [comentário referente aos cc. 3 – 9]. E ainda levando em conta que o violino 2 mantém o Dó sustenido, imaginei que você a partir disso começou a trabalhar.

R – Tem um eixo. Sim, é quando se estabelece um eixo de referência e a partir dali você vai ampliando.

Y – Uma coisa que para mim foi difícil de entender de início foi a questão da multiplicidade de coisas acontecendo ao mesmo tempo, tanto na escuta quanto na partitura. Quando fui escrever a análise inicialmente, tive muita dificuldade porque estava tentando descrever a peça linearmente. Mas, por exemplo, neste trecho sobre o acabamos de falar, uma parte está adensando, mas também entram outros objetos que encarei mais como ideias quase percussivas [notas Si graves em fagote, violoncelo e contrabaixo, cc. 6 – 9] – e mesmo tocar *col legno* é algo mais percussivo – se comunicando aqui com a percussão. Futuramente uma outra ideia vai virar uma linha melódica, etc. É muita informação, justamente a quantidade de informações ao mesmo tempo. Minha dificuldade foi tanto como entender quanto como...

R – Falar sobre isso, né?

Y – Isso. Então este começo há uma expansão a partir do Dó sustenido, acompanhado por ideias gestuais... E vi que também há muitas ideias que são como notas de *clusters* espalhadas pela tessitura.

R – É. Se você traz para um âmbito menor, verá que é um “bloquinho”.

Y – Vi que você também faz várias coleções de materiais, inclusive é algo sobre o qual você fala na palestra que deu no EMA [cf. referência na análise de *Quando se muda a paisagem...*].

R – Sim, lá tem um pouso sobre isso. Sobre o conjunto de acordes... E tem uma coisa: por exemplo, esse vibrafone que basicamente “abre” um discurso na peça. O que vai acontecendo em volta dele é quase que uma orquestração dele próprio. Se você olhar o que as cordas estão fazendo aqui [cordas agudas, cc. 4 – 12], tudo dialoga. Na verdade é isso: é como se aquilo que está em uma camada me servisse de referência para criar algo que chamo de “camadas de ressonância”. Eu estou só, digamos assim, “amplificando” esse material, estou orquestrando ele agora nas cordas. O Dó natural está parado aqui aí entra um Ré no jogo, o Dó sustenido continua como um centro de referência, etc. Mas tudo isso aqui vem da ideia apresentada no vibrafone. Tenho uma linha e eu vou orquestrando, amplificando isso. Não só nessa peça, mas em várias outras: você gostou de uma ideia, então não precisa inventar mais nada necessariamente, mas precisa saber como pode continuar mantendo ela ali com um certo interesse. E basicamente a função do compositor é exatamente descobrir coisas que estão latentes naquele material e que não se vê assim de início. Você precisa ir manipulando esse material para descobrir outras maneiras de olhá-lo. “Pode ser assim, ou na diagonal, etc.”

Então você vê que determinadas coisas que estão numa linha estão sendo pulverizadas na peça inteirinha.

Y – E você se lembra se primeiro elaborou o objeto do vibrafone e a partir dele o expandiu?

R – É porque às vezes acontece assim: eu estou lá com os materiais, eu passo muito tempo tocando certas coisas que vou decidindo que estarão na peça. Fico tocando no piano e fazendo meio que uma orquestração no piano, imaginando as densidades que podem acontecer juntamente àquilo que estou trabalhando, o tipo de relação harmônica que posso tirar de lá, uma vida rítmica que começa a ser sugerida por conta disso também...

Às vezes você pensa que o início da peça ou o material central vai ser uma coisa, mas quando começa a manipular ele ali na vida real, sentindo a vibração do som, não só buscando relações no papel, mas no instrumento – porque uso bastante o instrumento –, você vai sendo surpreendido por outras possibilidades e vê que aquilo que achava que era o principal na realidade não o era. Então acho que esse início do vibrafone é um fruto disso. Porque pelo que me lembro desta peça, tem duas coisas que, até olhando para ela hoje, eu falo: “Poxa, se fosse fazer ela hoje, não pensaria tanto assim, seria um pouco mais econômico na questão do pensamento em camadas”. Na época eu estava estudando aquilo que o [André]

Boucourechliev trata sobre os formantes rítmicos, ele falando sobre como é que se dá a escritura do timbre na música do Debussy. Porque na maioria das vezes acontece de o Debussy ter um material muito simples, e este material muito simples vai sendo pulverizado em várias camadas com temporalidades diferentes. Isso me chamou muito a atenção e nesta peça eu brinco muito com essa questão. Às vezes você olha e tem aqui uma polifonia a 16 vozes e, ao analisar, o material é sempre o mesmo. Pode ter uma certa defasagem, uma temporalidade diferente...

Então esse vibrafone vai ecoando aqui [cc. 3 – 14] com um certo dilatamento das figuras rítmicas. Ele tem um eco, uma ressonância aqui, uma camada que penso como camada de ressonância. Então acho que essa temática dos formantes rítmicos nessa época mexeu muito com a minha cabeça. Às vezes olhando assim eu falo: “essa parte tem demais, podia ter menos”, para a gente ouvir mais uma determinada linha.

Y – Mas essa exploração da economia de materiais me deixou impressionado. Como você realmente aproveita muito bem ideias econômicas e forma uma grande junção.

R – Escrevi um artigo, acho que no ano retrasado, em que eu falava disso. “Compor é um ato de descoberta”. Para mim o mais interessante é gerar muita coisa a partir disso, é um negócio meio bachiano. O Bach talvez seja a figura mais incrível neste sentido: você analisa uma fuga e vê que tudo dialoga com aquele primeiro “DNA” que é o tema, o sujeito da fuga. Parece que é quase um TOC do Bach de tudo derivar daquilo. Isso realmente faz parte do meu processo, não só dessa peça, mas de praticamente tudo que escrevo, com raríssimas exceções, acho. Tem muito disso nesta peça, não é?

Y – Tem [risos]. Achei muito legal observar como isso acontece.

Uma outra pergunta: tem um ponto que achei relevante. Primeiro a ideia da gestualidade rápida, ascendente e em crescendo, que geralmente culmina em um ataque, às vezes não, e que aparece em várias formas. Tem também a ideia do intervalo, onde há alguns intervalos característicos, por exemplo de segunda, sétima ou nona, dentro da exploração do semitom; os *clusters* que “se espalham”, umas terças aparecem bastante também... Vi que esses intervalos têm relevância. Não fiquei esmiuçando ponto por ponto, porque fiquei com medo de acabar virando uma coisa muito “teoria dos conjuntos” e pouco “solfejo”.

R – É preciso ter cuidado mesmo. E isso que você falou é o que acho que falta na teoria dos conjuntos se ela for usada apenas pelo viés matemático: solfejo. Sinto falta disso. Você vai falar de música e não vai falar da história energética dos sons? Então, para mim é uma questão importante.

Y – Sim, concordo.

Próxima temática: coleções gestuais. Tem gestos que às vezes aparecem na partitura, um gesto aqui, e que depois é reiterado ou modificado, mas as ideias gestuais ainda têm algo em comum.

R – Sim, sempre é mantida alguma identidade. É isso.

Y – Encontrei bastante disso mesmo. Então aponte algumas coisas que apareciam em certos momentos e me chamaram a atenção. Por exemplo, uma ideia gestual que aparece bastante e que apelidei de “filtragem de impulso”, que seria quando todo mundo cresce, cai num ataque e em seguida some, mas sobra um “fiozinho” de som. Por exemplo no c. 15: todo mundo tocou um ataque e só sobra a flauta e a ressonância do piano. É uma ideia muito forte, ter um ataque abrupto e sobre algo bem pequeno. Isso aparece em vários lugares.

Voltando rapidamente ao tema anterior, sobre uma mesma ideia gestual e aproveitar ela de várias maneiras. Anotei, por exemplo, alguns pontos com paralelismos fazendo as mesmas figuras, tendo certos intervalos marcantes... Fiz várias anotações, mas não quero fazer uma coisa enfadonha de ficar apontando pontinho por pontinho. Há trechos em que se a gente for analisar com calma, todos os materiais têm uma origem em comum...

R – Sim, eles são praticamente a mesma coisa. Isso tem bastante. Não é pouca coisa. É aquilo que estava te falando, um pedacinho de música serve como um modelo para amplificar e criar texturas. O Schönberg, quando ele fala que aprendeu o Bach a capacidade das figuras sonoras de estarem sendo reinventadas, readaptadas para um lugar diferente. É como se você a cada momento estivesse “re-energizando” uma figura, ou um gesto no nosso caso. Como se o processo de readaptar... Eu costumo brincar com o pessoal mais novo dizendo que compor é que nem brincar com massinha. Uma escala é como uma massinha de modelar. Com ela você pode fazer uma cadeirinha, um boizinho, mas ela continua sendo a mesma massinha. Então se pegarmos um modo dórico e reordenarmos as notas a partir de outra nota, mudando a configuração, temos outra sonoridade da escala. Mas os personagens são os mesmos. É essa ideia de reordenar, como se ao compor você escolhesse várias peças de som, como num quebra-cabeça que não tem só uma única imagem, mas sim um quebra-cabeça onde, dependendo de como você reordena as peças, descobre outras imagens. Uma hora é uma foto sua, outra hora é uma paisagem da Amazônia pegando fogo, aí após reordenar novamente vê-se uma pessoa nua. É não procurar a coisa fora do que você já tem, mas sim acreditar que há muita coisa a ser tirada daqui... Isso é algo que me fascina muito dentro do processo. Você encontrará demais isso nas minhas peças.

Y – Vi que realmente tem bastante dessa lógica. Para mim veio a imagem que o Silvio [Ferraz] às vezes fala de um sistema que tem várias partes conectadas.

R – Os rizomas?

Y – É. E realmente você explora muitas variedades, mas que a economia de materiais é muito presente.

Observações que tenho de forma geral: em dado momento tem várias coisas acontecendo, você sobrepõe ritmos, etc. Isso foi uma dificuldade inicial, como encarar tudo isso. Por outro lado, via que tinha momentos em que havia coisas que aparentavam ser quase que disparatadas entre si, mas que em realidade não eram nem um pouco disparatadas. Por exemplo, num trecho...

[enquanto eu procurava, Rodrigo Lima, já prevendo o trecho que imaginei, comenta:]

R – Não é nessa página aí? [p. 38 da partitura, cc. 84 – 85]

Y – Exato! Aqui há o substrato rítmico contínuo, em que nenhum instrumento faz os dois compassos inteiros, mas ambos os compassos estão preenchidos com fusas continuamente se somarmos todos os ritmos juntos. Aqui, primeiro as ideias se relacionam intimamente entre si se pararmos para analisar. Isto se relaciona com aquilo, etc. E por outro lado as partes individuais são “rarefeitas”, há quase um espasmos, e depois pausas, mas com o todo sempre se complementando. Essa página é um destaque, onde isto fica totalmente claro, mas há outros pontos em que isso aparece bastante também. Então há camadas que parecem independentes, mas às vezes elas se complementam também. Fiquei pensando: “será que é um solfejo onde ele tá lidando com uma multiplicidade de coisas, mas que ao mesmo tempo apresenta uma ‘cola’ entre tais coisas?”. Faz sentido isso?

R – Sim. Porque é o seguinte, aqui... Eu sabia que ia ser esta página, é a página que eu mais gosto [risos]. Acho que até a usei como na palestra que te mandei [no EMA – Encontro Música Atual]. Mas no vídeo não dá para ver a projeção direito.

Esta aqui é uma página onde encontramos essa história de partir de um elemento assim pequeno que vai ser pulverizado. Se você olhar para trás na peça, verá que há figuras que já apareceram. Tem horas que o vibrafone, por exemplo, usa exatamente estas mesmas figuras. É como imaginar que tem um tema de 15 compassos e, ao invés de dá-lo inteiro para alguém cantar, você o “picota”, corta ele em pedaços e dá três notas para a flauta, mais quatro aqui para o contrabaixo, mais duas para o instrumento que está no centro da textura... Então é levando ao extremo – aquilo que está explicado na palestra também – essa ideia de amplificar, criar uma textura.

Agora, eu não tinha pensado nisso que você falou, de ouvir verticalmente também.

Y – Sobre o controle do intervalo e das relações temporais entre as coisas?

R – Acho que é por aí sim. Quer ver um exemplo que é bem clássico disso na peça? É logo no início da segunda seção [a partir do c. 34]. Chega a ser até didático, porque esse material aqui, isso vai virar material para fazer textura por um bom tempo. Tanto que é sintomático eu anunciar ele e ter praticamente um silêncio depois [cc. 34 – 35]. Aí depois quando ele vem de novo [por exemplo, c. 36], já é se espalhando, como um eco dele já completamente amplificado.

Olha, ideias que você tinha visto em outra página estão aqui também. Elas ganham uma nova vida a cada nova seção, sabe? Elas vão se reaproveitando... É quase uma neurose, eu acho...

Y – Você pensa em “colagem”?

R – Sim, tem muitas colagens. Às vezes colagens até de outra peça. Aqui tem uma colagem de outra peça, que fiz um ano antes, *Gestuelle* [2007, para clarinete, trompete, violino, violoncelo, percussão e piano] que escrevi para um grupo francês, o Ensemble Aleph. Tem uma hora em que eu “colo” ela bem aqui no meio. Na verdade tem uma ideia que está em três peças [ele aponta o material apresentado no c. 59 em vibrafone e flauta, que será reiterado, sempre com vibrafone sendo combinado a outro(s) instrumento(s) nos cc. 75 e 82. Cf. a análise realizada no Capítulo 3].

Y – Ah, aqui? É o mesmo que você repete aumenta depois, não?

R – Isso, exatamente. Isso aí que está no vibrafone também está no *Entrelinhas*. Este aqui é um trecho da peça para flauta que foi para a peça para sexteto do Ensemble Aleph [*Gestuelle*]. Esse material volta aqui na *Quando se muda a paisagem*...

Y – E você o expande, faz outros dobramentos, mas continua com algo reconhecível.

R – Aqui [c. 75] o clarinete vem dobrando com a percussão e o vibrafone. Agora, tem essa colagem trazida de outras peças, mas há também colagens na montagem dos materiais desta própria peça. É isso que você estava dizendo. Uso bastante isso aqui.

Y – Vi que tinha várias colagens, mas que ao mesmo tempo nunca era igual, porque mesmo que as colagens fossem iguais, geralmente o entorno era diferente, ou às vezes dentro da própria colagem tem algum detalhe diferente.

R – Sim, isso tem muito nestas colagens. E acho que teve também uma influência do Varèse, de repente...

Y – E você consideraria que no seu solfejo existe essa percepção das colagens?

R – Existe. Não sei nem como poderia evitar essa possibilidade. Às vezes você está compondo algo... Por exemplo, uma coisa que praticamente sempre acontece: quando

vou terminando a peça refaço o início inteirinho, é quase que sintomático isso. E aí posso pôr no início algumas coisas de lugares nos quais cheguei já por volta do fim da peça. É engraçado. Olho para o início e falo: “Esse início tá horrível...” E então o refaço com coisas que descobri durante a caminhada. É comum que o processo de colagem se dê bastante neste sentido.

Por exemplo: sabe aqueles problemas típicos de quando a gente está compondo, em que há uma ideia que você gosta muito e tem uma outra ideia pronta mais adiante da qual você também gosta demais. Mas falta um “miolo”. E nesse hora, como que eu junto essas coisas? Essa parte eu acho muito divertida, porque você alisa um lado e o outro e vê o que é que pode dar liga entre os dois materiais, que aparentemente podem ser antagônicos. Mas sempre acho que há alguma coisa. E aí a gente compõe, nestes “buracos” que surgem no meio da peça.

Ou você tem uma seção muito boa e outra da qual gosta muito, mas precisa achar um jeito de criar uma ponte, de fazer uma elisão melhor entre elas. Então faz uma análise desta e daquela e vê onde uma pode puxar um fio da outra, como elas podem “linkar”.

E na hora de usar as colagens mesmo, também é preciso adaptar coisas. Por isso você vê que em certos momentos há colagens praticamente idênticas, mas com alguma modificação. Dependendo do lugar da travessia alguma coisa realmente muda.

Y – No final da peça tem uma parte repleta de colagens [cc. 115 – 123], que você aproveitou de um jeito muito bonito, onde tem tanto o diálogo dos materiais entre si quanto a questão do substrato rítmico de manter uma continuidade.

R – Sim, e também há as “ressonâncias” de outros momentos da peça. O Dó suspenso do início, por exemplo.

Y – Você começa a peça com o Dó suspenso como um polo e a última coisa que você deixa soando é o Dó suspenso [último compasso, violino 2]. Isso foi um plano?

R – É uma mania mesmo [risos]. Na peça para a orquestra jovem [*Sol a pino*, composta em 2019 para Orquestra Jovem do Estado de São Paulo] é o Lá. A *Antiphonas* [2014, para sax alto e ensemble] também, coincidentemente é o Lá. É como aquilo que o Diether de la Motte chama de “nota tônica”, uma nota que você escolhe como um ponto de referência, compondo de maneira a circunscrever aquela nota. Às vezes ela muda o eixo. No *Antiphonas*, por exemplo, ela muda algumas vezes, uma hora é o Si, outra hora é o Mi. Pode ser um “apelo” ao tonalismo, de repente volta uma tônica [risos], acho legal.

Nesta nova peça para orquestra [*Sol a pino*] a viola é que anuncia esse Lá e aquele início inteirinho da peça é basicamente só Lá e Sol. E curiosamente é o Lá e o Sol que abrem

a peça do Coral Jovem [2017, *Profissão de febre* para coro a cappella, escrita para o Coral Jovem do Estado de São Paulo], o Lá e o Sol parados. Em *Sol a pino* também, porque como já tem uma rítmica de certa maneira complexa para uma orquestra inteira fazer, temos basicamente só duas notas no início da peça. Sobre esse Lá que é anunciado pela viola, lá no final tem um solo do cello, já “nos finalmentes”, em que ele pegará esse Lá de novo e vai fazer um solo, ficando nesse lá até morrer [risos]. E tem isso em *Quando se muda a paisagem...* também. Eu nem lembrava que tinha isso aqui, que engraçado!

Na peça recente para orquestra tem um *cantus firmus* que já usei em umas três peças, mas ele soa completamente diferente, ganha outra função, ganha outra sonoridade... Não tenho nenhum problema de readaptar, sabe?

Eu nunca tinha usado esse *cantus firmus* no registro super-grave, mas agora usei ele em contrafagote e tuba. Tem um grande solo e há momentos em que são eles que levam a sustentação da orquestra inteira. E ele está também numa peça para trombone solo, aparece no *Antiphonas...* Engraçado, não é? Porque ele é fruto de algo construído a partir da série de Fibonacci, fui recombinação de coisas lá e achei um *cantus firmus* do qual eu gostei muito. Por isso já usei em três peças [risos].

Y – É engraçado que até hoje em dia eu sempre tive um pouco de “birra” inconsciente de usar materiais que eu tinha feito antes. Mas daí nos últimos tempos me perguntei: “Por quê criei essa birra, sendo que é tão bom se revisitar?”

R – E as pessoas fazem isso, não é? Quer ver... Essas figuras que estão no final da primeira seção da peça [ele canta brevemente, se referindo ao material das p. 11-12 da partitura, c. 30-31, nas madeiras agudas, que aparecem continuamente em momentos posteriores na obra].

Y – E aqui também você usa bastante a ideia das colagens, não é? Na partitura a gente vê que são “blocos”.

R – É, aí isso está completamente parado, estático. É algo que vai se repetindo, criando certa tensão, e mais tensão, para explodir mais à frente. Vai aumentando e se somam mais instrumentos até chegar no compasso 124 [o maior pico energético da peça], que é quase um resumo harmônico da peça inteira.

Y – Reparei que é o único ponto que tem o todo tocando *fff* na peça.

R – É sim. E depois é praticamente uma reexposição.

Y – Posso tirar uma outra dúvida com você? Na palestra você fala bastante sobre como seu processo lida com o material, e o início do processo é justamente lidar com o

material, ao invés de já começar pensando “Vai ser assim.” É uma coisa que acho muito bonita porque tem uma ideia de organicidade. Você “vê o que o material tem a dizer”.

R – Acho que tem a ver com o solfejo. Totalmente. Mas sim, termine sua pergunta, esse é um assunto interessante.

Y – O Paulo Rios [compositor e pesquisador cuja produção também é analisada na presente pesquisa] também fala da ideia de “organicidade”, que é deixar o material “vicejar”. Você regar, pôr no sol, pôr na sombra, deixar ele se manifestar. E achei isso bem interessante.

R – Eu concordo plenamente com ele nesta questão. E acho que isso evita uma série de problemas. Uma das coisas que eu mais falo para os alunos é: “Sabe qual é o problema dessa peça? É que você não tirou um momento para criar um mínimo de intimidade com o material com o qual está lidando. Você não conhece direito o material com o qual está lidando, o conhece muito pouco.” E às vezes trava justamente porque não conhece ele. Por isso que antes de começar a compor a peça, para mim é sagrado aquele momento que chamo de “criar um laço afetivo com o material”. Como que faço isso? Me lambuzando nele, cantando ele, tocando, improvisando, usando o papel para encontrar relações...

Então eu preciso desse momento para criar esse laço afetivo, até porque na hora de compor eu me sentirei mais seguro até para se afastar do material. Como é que vou me afastar de algo que nem conheço direito? Então preciso ter uma relação mínima de profundidade, uma relação afetiva com o material até para poder me afastar e saber quais são as frestas por onde eu posso acessar ele de novo. Se eu não tenho isso, vou me afastar de uma coisa que nem sei o que é [risos]. Nesta hora você vê muitos alunos perdidos, dizendo que travaram em certo ponto. Então começo a manipular o material com ele e vemos: “Você poderia ter saído por aqui, olha. E tem essa outra possibilidade... Você está muito ansioso para já ir compondo a peça, mas é melhor passar um tempo com isso.”

O Schaeffer diz um negócio maravilhoso, que é de “manipular o sonoro para descobrir o musical.” Isso é uma coisa para mim fundamental. Você descobrir as energias do material, perceber sua natureza, o que ele pode te oferecer dos pontos de vista melódico, harmônico, etc...

Para mim é sagrado esse momento. E às vezes eu passo mais tempo nesse momento do que propriamente compondo a peça. Acho muito legal, é quase que uma “análise espiritual”, sabe? Isso que o Paulo Rios falou é perfeito.

Lembro que uma vez perguntei para o Hermeto Pascoal: “Hermeto, como é o seu ato de compor, seu processo? Ou o que vem primeiro, a melodia, a harmonia...?”. Ele virou e falou assim: “Não rapaz, olha, a harmonia para mim é que nem um roçado: nasce tudo dali.”

Um roçado no sertão é você preparar a terra, fazer o plantio ali, da maneira mais cuidadosa possível. É preciso preparar essa terra antes de você plantar qualquer coisa, senão não vai nascer. Para mim é a mesma coisa. Ou seja, preparar a terra para o compositor é criar mínimo de intimidade com o material que se quer usar, isso é fundamental.

Y – Uma questão que faz bastante diferença em qualquer processo é justamente a maneira o processo se organiza, como ele acontece. Por exemplo, se uma pessoa começa a compor linearmente, fazendo uns rascunhos, mas já sempre colocando as coisas diretamente no tempo da música, então o próprio solfejo acontece de uma certa maneira. Se a pessoa “rega” o material e justamente “se lambuza” no material, na hora de organizar o material justamente o solfejo tem uma outra consciência do que está sendo feito. Então sobre isto, escrevi aqui: “Após a elaboração do material, quando chega o momento de pôr as ideias no tempo, de organizá-las entre si com o tempo – claro que os materiais já podem ter seus tempos, mas neste caso no tempo da música –, o solfejo já tem diversas coleções de ideias e objetos que o atravessam. Portanto, não é um solfejo puramente linear, é um solfejo que tem vários atravessamentos. Isto se reflete na própria escrita, a não linearidade – por exemplo, esta peça: não a achei linear porque tem várias coisas meio “diagonais”, que não são apenas lineares. E também se reflete na escuta da peça. Portanto, o solfejo é influenciado pela maneira como o processo criativo se dá e, conseqüentemente, pela forma como a gente vive esse decurso da percepção.”

R – Boa essa ideia, concordo! Acho que é por aí mesmo. Você falando me fez lembrar de outra coisa que também falta, e que este momento que estou chamando de “criar um laço afetivo” é antes de tudo também pôr essa música já para reverberar no teu corpo. Porque o solfejo, para mim, passa pelo corpo. Às vezes um aluno chega e diz que está com certa dificuldade. Então digo: “Canta um pouco isso aqui no tempo. Como você imagina no tempo?”. E a pessoa não consegue cantar. O foco não é nem o solfejo das alturas certinhas, mas é a energia desse som, como ela deve ser, e às vezes o aluno não sabe. Então, esse solfejo que você está falando – e no qual acredito –, precisa passar pelo teu corpo, ele precisa estar no teu corpo. É quase um saber dançar. Você tem que reverberar aquilo, senão você chega num ensaio e não sabe nem cantar o ritmo direito, ou a energia com a qual aquilo tem que acontecer. Acho que essa parte de “pôr no corpo” é fundamental, porque é aí que as coisas ficam mais orgânicas. Eu não consigo compor enquanto aquilo não está internalizado minimamente. Senão você não sabe que música é a que está escrevendo.

Você falou várias vezes de “energia”, não é? Para mim ela vem daí.

Y – Sim, concordo.

R – Vem daí e você tem que estar cantando as coisas, durante o processo elas precisam estar reverberando dentro da sua cabeça, no teu corpo... Sabe quando você faz uma percussão com a mão, imaginando como que soará com as pessoas tocando isso tudo junto? Solfejar isso e também pensar: “Eles vão conseguir entrar juntos aqui?”. Se colocar no lugar também de quem toca: imaginar a sensação, a energia, se um conseguirá chegar junto com o outro – porque dependendo do instrumento tem uma questão fisiológica de cada caso. É esse tipo de coisa... Acho que é isso que, de alguma maneira, vai fazer com que sua peça tenha realmente uma energia, uma relação mais orgânica com o som. Não é uma coisa estéril, sabe? Onde falta vida.

Se nem você consegue explicar como deve ser o ritmo, por exemplo, para o outro, dançou... Imagine num ensaio, o intérprete não vai acreditar em você: “Você não tem isso no corpo, mas quer que eu tenha?”.

Tem uma coisa que tenho usado muito em ensaios, quero até escrever algo sobre isso ainda. Chamo de “dicção instrumental”, fazendo um paralelo com a fala. Sabe quando você está assistindo uma palestra e o apresentador tem uma dicção estranha, onde se entende a primeira palavra, mas uma próxima já não se entende, aí entende a última? Você não entendeu a frase completamente. Então tem a questão da articulação da dicção instrumental, de lembrar que um ponto tem uma inflexão. Ou um acento, como fazer o acento. Porque isso é muito limitado... Então essa ideia da dicção instrumental é o que a gente costuma chamar como o “sotaque”. Esse sujeito é do Rio Grande do Norte, tem um sotaque [risos]. Ele tá falando português, mas tem seu sotaque, tem uma dicção. Um é do Piauí, o outro do Ceará, esse é de Sergipe, esse outro é do interior de São Paulo, que reforça mais o “R” retroflexo de “porta”... Isso é música. A música é a mesma coisa. Às vezes a gente está usando as mesmas notas, mas dependendo do lugar onde está o acento, às vezes precisamos cantar para o músico, para que ele perceba esse sotaque. Se você não tem isso no teu corpo, vai cantar errado e a pessoa vai tocar errado, não chegando a lugar nenhum.

Isso que você está falando do solfejo, e que eu estou aqui tentando explicar, para mim passa por esse fato de “estar no corpo”. Bater o ritmo, cantar o ritmo, internalizar, imaginar como é que essas camadas vão acontecer... Essa ideia de criar uma textura e tentar imaginar esse som que é da ordem do todo, dessas camadas falando juntas.

Y – E como era para você a questão de solfejar a simultaneidade? Você lembra como isso foi nesta peça? – Sei que já faz bastante tempo. Ou como isso funciona atualmente?

R – Isso é uma coisa que muda, como você diz, com o passar do tempo. Por exemplo, nesta peça eu certamente seria mais econômico agora do ponto de vista de simultaneidades, sabe? Hoje em dia eu estou tentando em certa medida valorizar mais um certo perfil dessa simultaneidade, filtrar um pouco mais para deixar alguns perfis cantarem com mais liberdade. E também ter uma escuta mais simplificada neste sentido. Em vez de ter uma polifonia a 16 vozes, poderia ser só 6 e acho e daria muito certo [risos]. Porque nessa hora tem uma coisa que é uma espécie de quebra-cabeça: você tem uma linha, uma temporalidade X, e você imagina uma outra junto; isso não é simples. Não sou um *virtuosi* no piano, mas às vezes posso fazer de dupla em dupla. Ler e tocar duas ideias juntas, ver como funciona, vejo outro conjunto de camadas com mais duas... Sabe que às vezes faço isso nas aulas para os alunos perceberem o quanto não temos ideia, quando estamos escrevendo, do que é tocar com alguém tocando outra linha do seu lado. Às vezes tocamos configurações rítmicas bastante simples.

É um ótimo treinamento para a percepção, por exemplo, de pegar uma linha só e começar a tentar achar pontos de encaixe dessa mesma linha, só que com uma defasagem dentro de uma colcheia, ou uma semínima. Cada um tenta ficar concentrado no seu tempo, na sua linha. E as primeiras leituras são um desastre total, porque “Poxa, tem um cara tocando aqui do meu lado”. É assim que as coisas acontecem na hora em que estamos tocando. Então, na hora em que estamos escrevendo, é importante pensar a maneira mais orgânica daquilo funcionar num grupo, seja com três músicos ou numa orquestra.

E você pode até usar um programa de edição de partituras para te auxiliar a ouvir, ou outras ferramentas – hoje em dia podemos usar um monte de opções –, a tecnologia neste sentido nos ajuda muito. Você vê o pessoal da música eletroacústica, eles estão o tempo todo ouvindo o que estão fazendo.

De vez em quando chegam uns alunos que trazem uma orquestra tocando as coisas – não é uma orquestra tocando ao vivo, mas são os timbres de uma orquestra – através de VSTs [*virtual instruments*].

Y – Ah sim. Tenho amigos que estão estudando isso e eu fico impressionado muitas vezes, realmente pode ajudar.

R – Muito, nossa. E aí você pega um som de instrumento mesmo, às vezes até com um certo tipo de vibrato, ou os metais da Sinfônica de Chicago...

Y – Tem os bancos de dados, né?

R – Sim, é muita coisa. Agora, sem esse solfejo acho que isso não garante muita coisa pra peça, sabe? Tenho essa impressão também. Porque você precisa de qualquer forma

saber que música é essa que está escrevendo. É como se compor fosse antes de tudo você descobrir quais são, digamos assim, as forças ou as energias que a tua música precisa para ela acontecer. Se você não sabe onde é que está isso, eu acho complicado. Não adianta.

Senão, fica nisso, a pessoa fica escrevendo para oboé como se ele fosse uma tuba, não tem uma relação com a idiomática do instrumento, e aí a ideia pode ir por água abaixo.

Y – Posso só fazer uma última pergunta?

R – Claro! O que mais você tem para perguntar?

Y – Vi que em alguns momentos, com relação à forma, tem algumas coisas que se destacam mais. Por exemplo, na página 13 da partitura há aquela ideia [iniciado no c. 34, violinos] que depois ganha corpo. Tinha um outro momento anterior em que essa mesma ideia já aparecia como só uma coisinha pequena [c. 17, violino 2] na partitura.

R – Ah, como algo que não ganhava tanta vida, é isso que você diz?

Y – Exato. Então vi que a forma da peça tem umas “protuberâncias”, algumas ideias ganham mais presença.

Há também uma ideia de explorar bastante os contrastes, às vezes algo está forte e aí de repente muda para piano, então fica forte de novo, enfim... Você lembra como que foi a questão do planejamento formal?

R – Hmm, essa é uma pergunta interessante. Teve uma época em que eu fazia muitos planos nesse sentido. Acho que uma coisa que mudou um pouco isso foram as leituras do Varèse, elas mexeram um pouco com essa ideia de, de repente, já estabelecer um início, um meio e um fim. Mas tenho me interessado mais em pensar que a forma vai se dando conforme você caminha, sabe? Então você vai tomando decisões pontuais. Porque quando chega num dado momento da peça, muitas coisas você já está intuindo: como é que pode ser o fim, para onde pode desenvolver um material, esses jogos das energias que você fala... Pelo menos nos últimos tempos, eu não tenho pensado numa concepção formal das peças previamente. O interesse é muito mais ir descobrindo enquanto caminha. A forma é o resultado de um processo, são as processualidades que vão atuando naquele material que vão de alguma maneira guiando uma forma final para a peça, ao invés de eu ficar calculando que terá uma introdução de tantos minutos, para depois desenvolver tal material até aqui, então criando um ponto culminante em tal lugar e em seguida fechar a peça com determinado material. Realmente não tenho pensado muito assim. É muito mais estar envolvido com o processo. Neste artigo que se chama “Compor é ato de descoberta” eu falo um pouco de *Antiphonas* e *Elegia em Azul*. Até cito o Guimarães Rosa, porque ele dizia que o mais importante não é nem a saída e nem a chegada, mas sim a travessia. É porque durante a

travessia é que você aprende um monte de coisas e constrói coisas das quais nunca mais vai esquecer.

Outro dia disse para um aluno que seu processo estava tão descontrolado que ele não estava aprendendo com o que estava escrevendo. Porque ele estava fazendo muita coisa ao mesmo tempo e não estava vivenciando aquilo de maneira visceral. Eu não sei para que serve esse tipo de coisa, e foi uma questão que coloquei para ele.

Então é durante o processo que você vai tomando as decisões e vai calculando: “Acho que aqui estou chegando num ponto, de repente estou fechando a primeira grande parte da peça”. E vai tomando decisões a partir do ponto em que se chega. É meio que imaginar uma expedição na Amazônia.

Y – Na parte que ainda está de pé da Amazonia.

R – Sim, na parte que ainda está de pé. E aí você pode tentar – e deve tentar – antecipar dezenas de problemas que sabe que encontrará. De repente você vai pra lá e chove durante os quinze dias em que permanece lá. É preciso se preparar para a Amazônia com chuva e sem chuva, pensar sobre que tipo de mata será enfrentada, etc. Dá para antecipar uma série de coisas, levar determinados remédios para o caso de pegar uma febre X ou Y... Mas quando você chegar lá, vão surgir outros problemas que não estavam previstos [risos]. E isso pode mudar o rumo inteirinho da tua caminhada. Nessa mudança é possível descobrir coisas que não estavam previstas e que podem ser extraordinárias. Ou pode ser uma grande tragédia também, você pode morrer, ser comido por uma onça [risos].

Nessa hora da composição para mim isso interessa muito... Por isso que esse momento inicial de criar intimidade com o material, ou o que o pesquisador ou antropólogo vai fazer antes de entrar na mata, de tentar antecipar problemas, é importante. Na hora em que eles surgirem você tem um certo material, conhece o que tem na mala e como usar aquilo para se livrar de um problema. Imagina o cara que vai fazer essa expedição quando nem tentou antecipar problemas. Depois de chegar lá pegará vinte dias de chuva e nem levou capa de chuva, vai morrer...

Você perguntou da forma, para mim é um pouco isso. A forma vai sendo construída durante a caminhada. Porque eu não tenho nenhum problema de abrir mão de certas coisas que antes eu tinha achado que seriam o norte da peça. De repente na hora em que caminho, descubro outro lugar, abandono tudo e sigo com aquele, a peça vai para outro canto e vamos embora. Tenho a tendência de escutar o que o material também tem a dizer. Porque às vezes durante a travessia ele revela uma situação tão interessante, um mundo sonoro tão novo, que penso: “Opa! É isso, é por aqui que eu vou”. De certa forma a “forma” vai ser

descoberta durante essa travessia subindo o Rio Tapajós, depois caindo numa comunidade onde falam que é legal mesmo ir para outro lugar, e aí você vai e conhece outras pessoas... E isso tudo vai se incorporando na sua vida. Cada peça é um aprendizado fabuloso, é preciso viver processo o mais intensamente possível.

Y – É muito bom ouvir isso, ainda mais estando dentro de nossa cultura onde geralmente não valoriza o processo e valoriza só o “produto final”.

R – Pois é, mas o processo é o que fica. Porque depois que a peça acaba, você pode ver um monte de lugares onde faria as coisas completamente diferentes. Mas precisou desse processo para entender isso. E para de repente em outras composições tentar melhorar. Para mim o que fica é o processo. A peça, depois ela ganha sua vida, ou não ganha vida nenhuma, mas o processo é que cristaliza as coisas.

Y – Eu lembro que tive várias “crises existenciais” quando começava a compor e via que não estava indo pro lado que queria, mas acho que era mais essa imaturidade de ter um ego muito grande para poder abrir mão do meu plano, sabe?

R – É, isso aí é uma besteira. Porque às vezes o plano está errado e você tá achando que está certo. A gente erra o plano, escolhe um material que, para aquilo que está almejando, não vai rolar. É preciso estar o tempo todo uma autocrítica, senão o bicho pega...

Y – Bom, a gente já lidou com todas as grandes questões que haviam sido preparadas. Acho que na verdade conversar com você já super esclareceu várias coisas, muitas inclusive sobre sua peça [*Quando se muda a paisagem...*] e, por outro lado, também é muito bom ouvir sua visão tanto sobre o processo criativo de forma geral quanto sobre o solfejo.

R – E como é que você pensa escrever isso tudo [com relação à análise do solfejo na peça]? Você vai fazer uma análise dela, colocar alguns trechos, comentar...?

Y – Eu pensei em não ser fazer uma descrição linear. Primeiro eu direi alguns procedimentos para contextualizar a pessoa. Por exemplo, “amplificação”: aqui uma ideia tá sendo amplificada; a questão da “harmonia”: exemplificar como você explora a ideia dos *clusters*, etc.; “coletâneas de gestualidades”, e por aí vai. Então irei primeiro dizer sobre os procedimentos, para a pessoa que ler entender como é o “terreno” e, a partir desse micro irei expandindo um pouquinho mais e mais. Exemplo: agora vou falar do “agenciamento de materiais”, onde que uma ideia vai ganhando corpo para, a partir disso, ficar muito presente na escuta. Então nesta parte seria para chamar atenção a algumas dessas polarizações que acontecem. Depois a ideia de “colagem”... E também a ideia do início, que tem figuras de tercinas que começam com Dó e Dó sustenido e vão expandindo. Até a página 12 da partitura

eu diria que aquilo é um pensamento que está presente. Em outros trechos já são outros pensamentos. Então vou explicar um pouco disso.

Depois, a partir disso, pensei em fazer considerações cada vez mais “panorâmicas”. Na página 38 da partitura, por exemplo: a questão do ritmo onde temos várias camadas, mas que não são desvinculadas entre si, tem um pensamento que não é só de individualidades. E então ir tentando fazer considerações mais gerais para fechar. Para mim o trecho em que escrevi sobre o solfejo, que tá intimamente vinculado com o processo, e a ideia que você explicou de conviver com o material, disso também influenciar o solfejo... Justamente, se comparar isto com um processo que seria “apenas escrever”, tem muita coisa pra dizer. Aqui será meio que um fechamento do pensamento. Mas ainda não sei de fato se vai ser isso mesmo [risos].

Na qualificação mostrei várias páginas iniciais da análise, que estava numa “fase beta” mesmo. A banca era o André Ribeiro e o Sergio Kafejian, que deram umas dicas super legais. Inclusive a maior crítica foi à análise – que não te mostrei ainda porque eu queria mostrar quando estivesse tudo bonitinho [risos]. O Sergio falou que eu estava me apegando muito às notas, relações entre as notas, etc. Ele disse que não queria tanto nome de nota e que também estava algo muito linear, e concordo com todas suas observações. Porque se eu for descrever linearmente, pego uma página e, dependendo desta página, temos sei lá, quatro camadas sobrepostas. A partir do momento em que seria preciso descrever uma por uma linearmente eu já não dou conta de falar como se dá o agenciamento dos materiais.

R – Foi uma dica do Sergio, é? Que legal.

Y – Acho que é importante falar justamente disso que chamei de “escrita espacial”, porque a partitura tem um espaço e precisamente esse espaço não é chapado. Não é uma só dimensão. Por causa da pluralidade de coisas que acontecem, e mesmo quando é um só pensamento, como numa figura que salta por toda a partitura, tem uma coisa de espaço, tanto na partitura quanto na própria escuta. E cada instrumento também tá em um lugar diferente e tem um timbre diferente. Penso bastante nessa ideia de ter um espaço, também pela própria maneira como você pegar vários materiais, que na verdade são bem econômicos, e cria diversas configurações com eles. Isso foi meio que uma sensação minha, não se ela faz sentido comigo falando assim...

R – Você disse dessa coisa da nota musical, né? Como teu objeto é o solfejo, acho que, bom, tem nota, mas além disso tem algo ligado à processualidade das coisas. É neste sentido que acho este um trabalho muito rico. Porque ele vai muito no processo criativo de fato. Vai além das notas que você escolhe, vê como é montado o quebra-cabeça, como você

monta a casa, a escolha da cor da parede, e o que tem na parede. Legal, vamos conversando. É bom para mim também fazer essa reflexão.

E acho sempre bom saber como é que as pessoas estão pensando, o que estão vendo... Discutir e fazer isso, inclusive na parte da escrita do trabalho, da maneira mais orgânica e interessante para que o cara que quer compor leia. Algo dele ler o teu trabalho e ficar muito interessado. É uma coisa que você pode pensar, de ter um estímulo neste sentido. O solfejo está ali mostrando como é que essas processualidades que acontecem numa peça não são uma coisa congelada. Elas estão abertas a terem influências externas durante o processo o tempo todo.

Como é que cada compositor reage em relação a isso durante a travessia, para citar o Guimarães Rosa... Essa ideia é para a vida, né? Mas é, porque o que vai, digamos assim, construir as pessoas que somos é exatamente o tempo, a sua travessia pelo mundo, o que você faz, como faz e com quem se relaciona... Não é só onde você nasce e onde você morre. Não é.

Por onde esse cara passou? Como ele passou por esses lugares? Para mim é muito parecido tudo isso... Na verdade é idêntico, não é? E com cada peça você aprende uma coisa, vê a quantidade de burrice que fez e tenta fazer menos na próxima. Mas depois descobre que fez mais um monte de burrices [risos]. “Poxa, naquela passagem... Se não fosse essa camada que insisti em colocar aqui, tinha ficado mais bonito” [risos]. Então é isso...

[Fim do registro]

Anexo B

Transcrição da conversa realizada com Tatiana Catanzaro em 29/12/2019

Y – Parabéns pela sua peça [*Ijareheni*] e pelo seu aniversário também¹²⁹ [risos].

T – Obrigada.

Y – Nos últimos tempos eu ouvi bastante, tanto da sua peça que analisei, quanto de outras [peças suas]. E eu fiquei: “Nossa, faz muito sentido eu conversar com você sobre a ideia de solfejo!”, porque eu fiquei muito curioso. E também porque eu acho que é, pelo menos pra mim, uma ideia importante... Tô fazendo um mestrado sobre a ideia de solfejo na composição.

T – Sim, eu li o abstract que você tinha mandado.

Y – Ah, sim. E lá tem essa questão, eu sinto que é uma coisa sobre a qual todo mundo pensa, mas ninguém...

T – Analisa?

Y – É, tem coisas que daria pra organizar de uma maneira que ficasse um pouco mais clara, eu acho. Pelo menos essa é uma sensação...

T – Eu comecei a fazer um doutorado na Unicamp com o Silvio, antes do meu doutorado na França, que era sobre modelos composicionais.

Y – Vi que você tem um artigo¹³⁰ sobre isso, né?

T – É, aquele artigo era como o projeto de pesquisa. Era nessa linha de “solfejos”, de diferentes solfejos, diferentes formas de escrita etc. Acho que é nisso que você tá pensando, mais ou menos, né?

Y – Sim. E é com o Silvio também, tem as influências em comum.

E, na verdade, quando eu li seu artigo, fiquei: “Nossa, é isso mesmo.”

T – Você fez aula de composição com o Silvio também?

Y – Fiz. No caso, fiz a graduação também na USP, e o mestrado é também [na USP] com o Silvio. Tive aulas com o Silvio e o Ronaldo Miranda. Você fez com o Willy [Corrêa de Oliveira], né?

No meio da graduação tive umas crises e fiquei um ano sem compor. Daí vi que essa questão do solfejo era importante, ao longo dessa jornada toda.

Bom, na verdade vou começar fazendo cinco perguntas. Você prefere que faça as cinco perguntas gerais, ou que fale de uma por vez?

129 A conversa com Tatiana Catanzaro foi realizada pouco depois do dia de seu aniversário.

130 Cf. Catanzaro (2005).

T – Vamos conversando.

Y – Tá bom. Por exemplo, tem uma grande diferença em fazer o solfejo de uma melodia – às vezes a gente pode solfejar uma melodia já pensando numa sensação harmônica –, que seria uma maneira um pouco mais tradicional de solfejar. No caso, [tenho] uma pergunta bem ampla – não que tenha uma maneira certa de responder: quais seriam os tipos de solfejo que você usa e que poderia descrever? Por exemplo, existem coisas que você percebe, em termos de imaginação perceptiva, que são recorrentes nos seus processos – ou não? O que você poderia falar sobre isso?

T – Você já viu que saiu um artigo esse ano que eu escrevi, chamado “Breath of sound”?

Y – Nossa, não vi.

T – Lá eu falo muito sobre isso.

Y – Genial, vou anotar aqui.

T – Saiu numa revista chamada *The new centennial review*, é uma revista norte-americana de filosofia. É um número sobre música e filosofia. Lá eu faço um percurso da música baseada em sons, a música simbólica etc., e como eu tracei essas ideias. Acho que é interessante de você ler.

Mas eu acho que tem alguma coisa sim, que sempre me acompanha. Acho que depois que fui pra França e fiz o curso do IRCAM, consegui ter ferramentas que aprofundam as minhas investigações. Aprendi a usar o OpenMusic, aprendi a usar o MAX/SP, e várias ferramentas de análise de áudio que me permitem ver a constituição interna do som, e com isso potencializam as minhas ideias. Mas desde que eu componho, acho que tem uma coisa que é muito recorrente na minha escrita: eu não consigo escrever antes de ter uma ideia sonora do que vou escrever.

Y – Lembro que você comentou alguma coisa parecida na entrevista com o Jorge [L. Santos]¹³¹.

T – É. E aquele negócio das borboletas, em que eu não conseguia compor, que era justamente em *Ijareheni*. Não conseguia compor, daí tive que ir até o borboletário, etc.

Y – Achei muito legal ouvir suas narrações, sobre as ideias poéticas, tanto da *Ijareheni* quanto da peça pra piano, com o nome hiper complexo [*Andma Shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi*]. Você gosta de nomes complexos, né? [risos]

T – É [risos].

131 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QX7LFxt34SY>. Acesso: 27 jul. 2020.

Agora tô compondo uma peça que se chama *L'éphémère devient un autre nom pour l'éternité*, “O efêmero se torna um outro nome para a eternidade”, que é algo de entrar no som, justamente. Acho que essa é a minha grande piração, entrar no som. E tentar escrever essa passagem do tempo. Na verdade, o que me consome, é o tempo. Isso é uma coisa que eu entendi muito depois, eu pego os escritos e sempre tem coisas, reflexões sobre o tempo. Acho que eu não lido bem com a passagem do tempo [risos].

Y – O seu doutorado fala bastante disso, né?

T – Ah, meu doutorado é sobre o tempo. É a dramatização, a modelização do tempo na música espectral. É só sobre o tempo, a passagem do tempo enquanto uma força estruturante, e o som enquanto um elemento vivo; que nem o Didier¹³² diz, um nascimento, uma vida, uma morte... Eu não sou muito linear, isso não vai te ajudar...

Y – Tudo bem. Também, é assim, são perguntas gerais que vão se expandindo.

T – Então, por exemplo, lá na UnB, onde entrei pra dar aulas, vi que o histórico de lá é mais ligado a uma escrita tradicional. Então, nas aulas que peguei, falei: “Aqui eu vou tentar criar um núcleo.” Peguei “Teorias contemporâneas da música”, pra falar mais sobre além do Schönberg, e “Acústica musical”, porque acho que é a minha base: é onde você consegue entender todas as propriedades reais do som, pra poder trabalhar a partir delas. Então, hoje em dia, quando eu trabalho uma peça, trabalho ela a partir das propriedades acústicas de todos os sons, meu material parte dessas coisas. Por exemplo, essa peça *L'éphémère*, que tô escrevendo, é pra viola.

Y – Viola solo?

T – É. Eu tinha uma aula de acústica, onde a gente tava falando sobre a questão da temporalidade no som, como ela muda nossa percepção e como ela depende de um ponto de vista. Então tem aquelas coisas que o Grisey falava sobre o “tempo das baleias”, o “tempo dos pássaros”, o “tempo dos humanos”... E daí eu peguei uma gravação de um passarinho. Tem essa gravação [original], a gravação ralentada uma vez e meio, ralentada duas vezes e ralentada três vezes. Quando ela é ralentada, você começa a ouvir que o passarinho, que é aquele negócio que você ouve como um “trrr” [som vocal], tem, na verdade, um canto multifônico, onde ele cria duas vozes sobrepostas. E tem uma riqueza lá dentro que a gente é incapaz de perceber, mas os passarinhos ouvem. Os passarinhos ouvem tudo aquilo, porque eles estão naquele “tempo de passarinho”. Pra eles, a gente deve estar falando as coisas da mesma forma que uma baleia soa pra gente.

132 Provavelmente ela se refere ao musicólogo e pesquisador Didier Guigue.

Daí peguei essa ideia, de entrar nesse “trrr” e ir alargando-o ele até mostrar, no nosso tempo, o “tempo dos passarinhos”. Então, o que eu fiz: obviamente, fui lá, peguei o som, vi como que aquilo era constituído e tal. E depois eu fui pra viola, porque ela é um instrumento acústico, onde o que define o som é a velocidade do arco, qual é o ponto da corda em que você o coloca – porque cada ponto vai agitar parciais diferentes, então vai modificar o som –, qual é o ângulo etc.

Y – Daí você pegou uma viola?

T – Como eu faço? Quando eu tô nesse processo de composição, eu ouço muita coisa de compositores do repertório. Fui assistir umas aulas do Garth Knox. Conhece?

Por um acaso, dei uma sorte... Eu entrei no pós-doutorado na UnB. Tinha que orientar alguém, e eles me mandaram um violista, então eu tive muita sorte [risos], e ele pôde experimentar umas coisas. Eu tentei imaginar os sons desse *thrush* [o nome da espécie do passarinho] dentro da viola, e onde é que eu ia achar esse som, o som desse pássaro. Então eu tô trabalhando com coisas como tocar atrás da ponte – nas cordas, atrás da ponte –, tem uns trilos de harmônicos artificiais... Enfim, tem várias coisas que são na verdade propriedades físicas do instrumento, que ele propicia e que estão na base do que se chama de “técnicas estendidas”. Mas é isso, eu não entendo “técnicas estendidas” como um negócio a mais que você coloca em cima de uma nota; pra mim, aquilo já é o material, porque aquilo é que gera aquele som. A partir dessa sonoridade, então, é que eu consigo compor. Aí a composição é meio... Posso abrir o computador pra te mostrar, é meio caótico. Tem uma parte em que eu fiz uma transcrição do passarinho, em que comecei a pensar como é que essa transcrição poderia casar com a própria física da viola; depois, comecei a transpor as técnicas que vi com o Garth Knox pra essa ideia do pássaro, e a tentar entrar no som desses trinados, pra também estendê-los no tempo, pra mostrar como que eles funcionam lá dentro – expandir a temporalidade deles.

Mas é uma guerra ponto por ponto, sabe?

Y – Como assim, ponto por ponto?

T – É porque ela é local. Eu nunca consigo falar: “a minha peça vai começar assim, e daí vem aquilo etc...”. E quando eu faço isso, normalmente eu destruo na metade; não funciona e eu destruo tudo e recomeço... E é isso. Não sei se falei naquela entrevista que eu posso mudar as notas de lugar. Já aconteceu em ensaio do cara falar: “Isso aqui é difícil”, e eu mudo as notas.

Y – Porque não é o foco [do solfejo], né?

T – Pois é. O que faz com que a minha comunicação com os intérpretes nem sempre seja muito simples, porque podem falar: “Pô, ela não sabe realmente o que tá escrevendo.”

Y – Dependendo da bagagem dos intérpretes, às vezes acaba batendo nisso.

T – “Tá bom, eu vou tocar qualquer coisa aqui. Já que ela escreve qualquer coisa, então tudo bem” [risos]. E daí não toca o que eu realmente quero, que é um negócio que não tá ali no papel. Essa é uma dificuldade também. Minhas últimas peças tão vindo num crescente: você pega as últimas peças, você olha a escrita e não consegue saber o que vai soar, justamente esse negócio do solfejo.

Y – Entendi. Acho isso muito interessante, principalmente porque tem a coisa de a própria partitura deixar algumas ideias claras e outras não. E se a pessoa estiver distante do pensamento que você teve, realmente...

T – Até tem um artigo da Joana Holanda, que ela fez sobre o *Krystalklavier*¹³³..., em que fala sobre a gestualidade na peça. Eu tenho uma coisa muito gestual mesmo com a escrita do instrumento, então, quando eu escrevo, eu tenho que colocar esse gesto lá dentro, sabe? Porque, senão, não tem como “cutucar”. Por exemplo, quando eu entro no piano, a velocidade com que se raspa a corda, muda todos os harmônicos; se é com o dedo, se é com a unha, enfim. Você tem que anotar todas essas coisas, e isso é algo que tá no nosso solfejo normal, mas não é uma coisa que você vai ler ali e falar: “Ah, dá pra solfejar esse negócio com as notas tais e tais”. Não dá, porque é um som complexo.

Y – Essa questão da escrita, que às vezes não deixa claro, por causa de como a partitura funciona e de como a gente tem uma tradição de ver a própria partitura, vou anotar isso aqui.

Só uma questão: você já acabou respondendo parcialmente a última pergunta, que era o diálogo entre planejamento formal e solfejo. No caso, você falou que seu processo não é linear. Fiquei com uma dúvida... Por exemplo, nos rascunhos da *Ijareheni*, fiquei pensando: “Como que deveria ser pra Tatiana o lugar em que ela fazia [as composições], em termos de ter haver aqui uma anotação, ali ter outra etc.” E, fazendo um gancho com o Rodrigo Lima – no processo dele às vezes você vê várias coisas se conectando, é uma rede de várias conexões. Ele falou que sempre começa o processo sem pensar em como será a peça, mas desdobrando os materiais. Então eu fiquei imaginando, depois da conversa: “Nossa, na mesa dele deve ter vários rascunhos e várias coisas pra ele lembrar de todos os materiais que se desdobraram, e

133 Peça para piano solo, cujo nome completo é *Kristalklavierexplosionsschattenspliter* [tudo junto].

como eles se conectam...” Como que é essa questão pra você, já que as coisas não são lineares, mas, no fim, há uma partitura “linear” como “resultado final”?

T – Tem um tanto que eu calculo depois de um tempo... Eu “rumino”, acho. A minha ideia composicional sempre passa uma “ruminação”. Eu nem gosto de compor muito por dia. Quando eu tô compondo a peça, chega num ponto onde eu falo: “Vou dormir”, aí eu durmo... E não é raro quando eu volto, no dia seguinte, olho e falo: “Cara, que porcaria”, e tiro tudo. Então, todo esse processo de ter ideias e de as organizar, passa por esse negócio de eu deixar “decantar”, sabe? Acho que é algo que entra de uma forma mais cerebral, mas eu deixo decantar, e quando sai, é um negócio mais intuitivo.

Por exemplo, a primeira coisa que fiz no *Éphémère*... – vou falar muito dessa peça, porque tô compondo ela agora – foi solfejar o canto desse passarinho bem lento. E então eu passei mais de mês solfejando esse passarinho. Voltava, tentava ver mais, voltava de novo. Depois eu tentei escrever aquilo pra viola, comecei a ouvir as coisas da viola, fui me encaminhando pra viola. Primeiro estava no passarinho, e então, fui pra viola. Tive que ouvir muito de viola porque também tinha que tratar com meu aluno da ideia de “música do som” na viola.

Daí, caí no Garth Knox, que é super interessante. Quando eu vi, tava fazendo o processo inverso, que era me apropriar dessas técnicas da viola e transformar elas em passarinho. Agora eu tenho dois polos, um passarinho que tá virando viola e uma viola que tá virando passarinho. Eles ainda soam diferentes, vou pegar pra você ver.

[Abre o software de editoração musical]

Tá aqui, a transcrição do pássaro. Foi uma das primeiras transcrições que eu fiz, que é simplesmente uma notação linear do que era esse pássaro.

Y – Mas isto, meio que no tempo?

T – No tempo do pássaro, vou te mostrar.

[Abre software de análise espectral]

Coloquei aqui o *birdsong*.

[Dá play no registro do pássaro]

Y – Nossa, que canto bonito!

T – É lindo, o desse pássaro. É maravilhoso, um negócio que é fora do comum!

Então eu fui tentando “grudar” esse canto aqui [na viola]. Um som MIDI não dá conta, mas vou colocar aqui, só pra você dar uma olhada.

Y – Ah, eu tô bem acostumado com os MIDI ruins.

[Dá play no som do software de editoração musical simultaneamente ao registro do canto do pássaro. O software faz linhas que emulam o pássaro, de modo que ambos têm um desenvolvimento melódico e temporal análogo, o material da viola sendo uma transcrição fiel]

Y – Entendi, olha só!

T – Aí isso começa a cristalizar, porque, aqui, o próprio pássaro me dá as alturas. Então, o que eu fiz: comecei a escrever esse pássaro pra viola, pois isso aqui [o som que acabou de mostrar] é só um pássaro. Então eu começo a fazer isso pra viola. Ainda tá meio caótico, porque ainda tô tentando gravar umas coisas.

Tem umas posições, aqui eu tenho um esquema de viola [num documento separado com uma ilustração do braço do instrumento], fico vendo como que funcionam os dedos aqui. Então fui escrevendo, mas neste outro local [da partitura], já não é mais o passarinho. Aqui tem todo um pensamento que já vai pra além do passarinho, tem umas coisas que o passarinho não faz, mas que eu achei composicionalmente interessantes. Então transformo isso numa escrita pra viola.

Y – Mas, neste caso, você vai usar aquele trecho que transcreveu do passarinho?

T – Sim, ele tá aqui.

Y – Ah, tá. Então ele faz parte também.

T – Quer ver? Vou te mostrar aqui com um MIDI ruim [risos].

[Mostra a partitura e a reproduz através do playback do software]

[Com relação à reprodução, comenta:]

Mas aí não é só isso, porque é *col soffio*, *col legno tratto*. Tem um trabalho sonoro.

[Dá play no software]

Então fui “entrando” na viola. Depois eu comecei a fazer essa parte do começo, onde peguei um estudo do *Viola spaces* [estudo nº 6, *Harmonic Horizon*], do Garth Knox. Tem sobretudo um trecho que achei maravilhoso, que vou trazer de alguma forma pra peça. É um estudo que trata de harmônicos. Vou pegar a partitura do estudo em si.

[Ouvimos a gravação de Garth Knox tocando o estudo nº 6 do *Viola spaces*¹³⁴]

Y – Caramba, fica muito legal mesmo!

T – É, e tem tudo a ver com o passarinho, né? [risos]

Y – Entendi. No caso é corda solta...?

134 Cf. a gravação em: <https://www.youtube.com/watch?v=XkM6ak6DVY8&list=RDAGQUc23rG1M&index=4>. Acesso: 28 jul. 2020.

T – Então, aí eu fui ver a partitura.

[Encontra o documento com a partitura no computador]

Tem um material que, tá vendo, são duas cordas, e ele coloca harmônico artificial nas duas. Aí, ele vai mudando... Tem uma parte em que ele vai mudando os harmônicos artificiais com trilos.

Y – Ele faz um tipo de pestana?

T – Na verdade, nem sempre é uma pestana, porque às vezes é uma quinta, mas outras vezes, não é.

Y – Entendi.

T – Tem uma outra técnica que ele usa, em que ele pega esses harmônicos duplos e vai diminuindo a distância entre os dedos. Começa com uma quarta e diminui a distância [dos dedos], e, nesse contexto, esse movimento faz com que os harmônicos subam. Vai ter um som ascendente.

Então, joguei esse negócio dentro do AudioSculpt, pra ver como é que fica quando você amplia o tempo. O mesmo processo que fiz com o passarinho, só que com a “viola passarinho”, que já não é mais passarinho, ela agora é uma viola.

Aí começo a compor. Então compor é pegar esse mundo da viola e levar pro passarinho, e também trazer o passarinho pra viola; tentar achar um equilíbrio entre esses dois mundos, que criam uma história, uma dramaticidade. Isso faz com que a gente saia desse som aqui, que é simplesmente um harmônico artificial liso... Ou esses *trembling harmonics* – quando ele pega o harmônico artificial e “trila” esse harmônico, assim criando uma sonoridade característica [trêmula].

Vou começar com essa parte, onde eu saio de um som que é simplesmente um harmônico artificial, começo essa sonoridade de *trembling harmonics* – que é mais peculiar –, pra poder entrar nesse *trembling harmonic*, como se estivesse entrando no som, o que vira esse som de passarinho.

Y – Gostei, é um processo bem cheio de atravessamentos. Entendi quando você disse que não é linear, de fato.

T – Não é linear. Eu vou sentir necessidade de formalizar certas coisas e vou procurando onde eu posso encontrar respostas. E elas vão se agregando, mas nem sempre... É isso: às vezes, pra chegar nesse negócio, demorou muito. Você olha assim e fala: “Ah, é simples”. Mas pra mim não é, demora meses [risos]. É assim que vai funcionando.

Eu tenho essa estratégia também: o que eu quero é esse *trembling harmonic*, que vai virando essa melodia, a qual você vai ouvindo aos poucos. Então tenho esse *trembling*

harmonic aqui; ali, tenho um trilo do arco entre as duas cordas – é um trilo de arco, o que é diferente de fazer um trilo de só uma nota com outra. Então vou fazer esse negócio: um harmônico com outro, onde depois haverão dois harmônicos [numa única corda]. Mas também vou fazer o harmônico entre duas cordas, porque isso gera trilos diferentes, sonoridades diferentes. Aqui, vai ser um outro tipo de harmônico... Tudo isso gera as pequenas diversidades dessa ideia, pra eu poder depois entrar de fato na “ideia”. É assim que funciona.

E na borboleta [fazendo referência à *Ijareheni*] foi igual.

Y – É, tem coisas que, pra mim, remeteram bastante à *Ijareheni*.

T – É, porque eu sempre trabalho desse jeito. Acho que essas coisas estão sempre: “Por que sou eu?” [risos]

Y – Entendi.

Agora, uma dúvida, que eu já tinha desde quando peguei os rascunhos¹³⁵: eles eram mais no formato da partitura já no programa. Então me questionei: será que o processo começa, de fato, no software? Tem uma parte que é em papel?

T – Tem sim. Tenho um caderno de rascunhos, que deve estar perdido em algum lugar, tenho que procurar ele. Mas, sim.

Pra borboleta, eu estudei um livro... Nossa, tem muito rascunho dessa peça, agora lembro. Tem um livro que se chama *Iridescences, les couleurs physiques des insectes*¹³⁶. Li esse livro do começo ao fim. Porque, na verdade, o que eu queria escrever sobre, era a luz. Então descobri essas borboletas que “não têm cor”, que são parte do que chamamos de insetos iridescentes. Aí, fui estudar física, já que esse livro fala sobre física. Estudei sobre todas essas questões, como funciona a incidência da luz etc... Tenho um caderno com todas as anotações desse livro, colorimetria, pra onde vai a cor etc. Acho que disso não teve nada na peça, posso te dizer, de forma direta, do livro pra lá. Mas isso me deu uma compreensão de como é que funciona essa transformação das cores.

Lembro que também tinha um outro negócio aqui, deixa eu ver... *Morpho Aega*. No começo, a peça chamava *Morpho Aega*, que é o nome da borboleta que usei¹³⁷ [como inspiração]. Tinha um GIF...

Y – Ah, você me mandou por e-mail¹³⁸.

135 Anteriormente à entrevista, a compositora e pesquisadora gentilmente me emprestou alguns de seus rascunhos e anotações referentes ao processo de *Ijareheni*.

136 Berthier, Serge. *Iridescences, les couleurs physiques des insectes*. Editora Springer, 2002.

137 Cf. a imagens em: https://en.wikipedia.org/wiki/Morpho_aega. Acesso: 28 jul. 2020.

138 O mesmo GIF se encontra no site: <https://www.rewiring-neuroscience.com/8-eye-evolution-wars-of-perfection/>. Acesso: 28 jul. 2020.

T – Então, lá mostra a diferença das cores. E tudo isso me serve.

[Abre uma pasta com fotos]

Tinha todas essas fotos, esse livro... E aí, comecei a criar sonoridades. Mas você vê, quase não tem nota [musical] lá; o começo tem umas cinco notas¹³⁹. Como criar massas sonoras, como é que a “melodia” poderia se repartir, pra modificar a sonoridade... Vou tentar achar esse caderno pra você.

Y – Fiquei curioso, porque, de fato, quando peguei aqueles rascunhos, já estavam com a ideia bem elaborada. Me disse: “Será que ela já elabora assim tão rápido?”

T – Não, não. De jeito nenhum.

Y – Você narrando os seus processos... Na verdade, conversando com você e com o Rodrigo¹⁴⁰ [Lima], e também lendo o próprio doutorado do Paulo Rios, que é o terceiro compositor [a ser estudado] – ainda não conversei com ele, mas no doutorado ele fala disso: uma ideia de “organicidade” no processo composicional, deixar “vicejar”. Igual você fala: “Eu rumino”. Acho curioso como nos três existe isso, o que vai realmente numa direção oposta a essa premissa de ter que compor “industrialmente”. É um processo muito rico, de viver com os materiais, com os atravessamentos poéticos, enfim.

T – Quando eu tava lá na França, chegou um ano, 2009, em que comecei a receber encomendas. Naquele ano ganhei uma encomenda do estado, com o *Itineraire*¹⁴¹, e tinha muitas peças pra compor. No final do ano eu me sentia péssima, porque eu não tinha tempo pra compor. Então comecei a compor a mesma coisa, sabe?

Lá, eu decidi que não iria mais entrar nisso. Então saí desse esquema, em que você recebe a encomenda, você faz [rapidamente], e tá dentro do mercado; e tem o concerto, e no próximo concerto você tem que fazer um negócio que funcione, porque, senão, não vai ter mais encomendas, não sei o que...

Y – É uma coisa muito industrial, né?

T – É. Então eu saí disso, o que faz com que eu tenha bem menos encomendas. Mas, pra mim, não faz mal. Porque acho que, realmente, tem um tempo de você deglutir coisas novas, pra poder verter coisas novas. Um tempo de você compreender o mundo, de se deixar... “Ferir” por outras coisas.

Y – Entendi. Concorde, é uma busca.

Pra mim, ainda tô num contexto de ter acabado de me formar. Agora tô no mestrado, tudo bem, mas até então era terminar coisas pras aulas. Se, só nesse contexto, pra

139 Vale esclarecer que ela se refere à quantidade de classes de alturas.

140 Na ocasião a conversa com Paulo Rios Filho ainda não havia sido realizada.

141 Ensemble francês dedicado à música contemporânea.

mim já “sugava” bastante [risos], imagino como deve ser, ter que fazer várias músicas até uma tal deadline...

T – E como foi o teu concerto lá, com a Ocam¹⁴²?

Y – Foi bem legal!

Uma baita experiência, porque, até então, eu nunca tinha conseguido juntar tanta gente pra tocar uma música. E é muito legal ver se funcionam ou não as coisas que você escreveu.

T – Você aprende muito nesse processo, né? Eu aprendo muito durante os ensaios.

Y – Nossa, é verdade. Várias coisas. Algumas ideias que a gente acha que vão rolar super bem, podem não rolar tão bem, ou outras que a gente não acha muito interessantes, podem ficar super legais etc.

Com relação à *Ijarehenii*, então teve esse livro, teve também aquele poema, que fala da borboleta¹⁴³. E teve a própria borboleta em si. Então, vários atravessamentos.

Você lembra quanto tempo demorou pra escrever?

T – Cara, demorou pra caramba. Você viu no final da partitura? Demorou tanto, eu estive em tantos lugares que, quando acabou, fiz questão de escrever os lugares pelos quais passei [risos].

Demorou muito, mas meus processos são sempre muito demorados. Deve ter levado uns três, quatro meses pra eu escrever mesmo. E antes... Não sei mesurar o processo todo, mas diria que foram uns seis meses, do começo do processo até o fim.

Y – Tem mais uma pergunta geral que, na verdade, acho que você também já respondeu, tanto agora, quanto na entrevista feita ao Jorge [L. Santos], que era: procedimentos usados pra geração de materiais e relação destes com o solfejo. São perguntas gerais, então, juntando coisas que você fala aqui e já falou na outra entrevista, vejo várias ideias que remetem a essa pergunta. Mas, tem algo além disso que você gostaria de falar?

T – Meus procedimentos já vêm direto do som. Uma vez que eu tenho o som na cabeça, tento cristalizar esse som, que na verdade nem sempre é um instrumento só. Nas minhas primeiras peças, por exemplo, os *Quadros de um museu imaginário* – uma das primeiras que escrevi e com a qual ganhei o Prêmio Nascente [da USP]. Eu não tinha muita consciência dessas coisas todas, mas se você ouve lá, já é tudo fusão: não é *uma* flauta, mas é a flauta com outra coisa... São “meta-instrumentos”, enfim. Tem todas essas preocupações de

142 No concerto em questão foram apresentadas as peças vencedoras do I Concurso de Composição Musical Tomie Ohtake, dentre elas estando a peça *A escuridão, o corpo vermelho e o fascínio*, cujo relato consta no Capítulo 4 deste texto.

143 Cf. o poema no Capítulo 3, na análise de *Ijareheni*.

compor essa metamorfose da sonoridade, que é o que me encanta – as coisas que mudam, a metamorfose das coisas. A *Ijareheni* é sobre isso, essa metamorfose, na qual o tempo age.

Y – Sim, totalmente. Eu acho muito louco como o timbre vai se transformando, e a gente não sabe direito como aquilo é feito. Isso, na verdade, eu vejo bastante nessa e em outras peças suas também.

Você falou agora “meta-instrumento”. Pra mim, ouvindo, percebo que realmente é um solfejo muito mais amplo do que o das individualidades instrumentais.

T – É. Por exemplo, tem um trio de cordas meu, *Traces fouillis gris pâle, presque blanc sur blanc* [“Traços bagunçados cinza-pálidos, quase branco sobre branco”]. Sempre que vão tocá-las, me pedem as partes separadas, mas ao final sempre escolhem usar a partitura [a grade]. Porque não tem como tocar sem ter, absolutamente, a consciência do que os outros estão tocando, justamente porque o seu objeto está nos outros. Então, se você não pega o que tá vindo dos outros, e manda pros outros, não tem como criar a música.

Isso é uma coisa que acho que vem muito da minha filosofia, de falar: “Parem, se ouçam, se vejam”. É uma coisa que a gente negligencia muito, cada um pega sua própria parte e fica lá. Da forma que eu escrevo, não tem como fazer isso, é preciso parar e ouvir uns aos outros.

Y – É engraçado isso. Neste ano eu participei do Nascente também. Não foi a peça vencedora, mas ganhou uma menção honrosa. Lá, teve essa questão também: estavam todos com as partes [individuais], anotando várias coisas etc. Mas quando a gente olhava na grade é que as pessoas falavam: “Ah, é isso que tá acontecendo!”

T – Pois é, porque uns dependem dos outros. Às vezes, quando há muitas coisas, eu coloco a parte, mas sempre tem alguma indicação do que o outro tem que fazer, o que a pessoa tem que ouvir pra tocar junto. Então sempre dou alguma informação pra pessoa sacar o que o outro tá fazendo naquele contexto.

Y – Entendi.

Vejo que no rascunho que você me emprestou, às vezes tá escrito “transferência”, e aí tem uma setinha. Não sei se você lembra disso.

T – Ah, é. Porque é isso, começa uma linha ali, e então ela vira outra parte, como se tivesse “mudado a luz”.

Uma vez, eu mandei uma mensagem pra uma amiga – ela tem dez anos, mas já é uma amiga minha – na França, onde eu falava sobre essa questão, sobre como as coisas, na verdade, não são... Não existe o branco. Quando a gente pensa “branco”, a gente pensa num branco geral. Mas, se você for pegar, por exemplo:

[Digita, no navegador web, uma busca por “*Sphère blanche dessin*”]

Aí você tem o curso de como fazer a esfera branca. Olha a quantidade de cores que você tem que usar pra fazer a esfera branca, pra dar a ideia de que a esfera é branca... Então, imaginar que uma coisa seja “aquela coisa”, é totalmente ilusório. Olha a quantidade de cores que tem aqui, no negócio que é uma esfera branca.

E quando você muda de estação, muda de dia, muda de luminosidade, aquela cor é totalmente outra. Você tem na cabeça as catedrais de Rouen, pintadas por Monet?

Y – Hmm, não tenho.

[Coloca no navegador web as imagens da *Série des Cathédrales de Rouen*, pintadas por Claude Monet entre 1892 – 94¹⁴⁴]

Ele passou anos pintando a catedral de Rouen, em vários dias, em vários horários, em várias estações. A quantidade de cores que tem essa catedral... É sempre a mesma catedral, mas é isso, a gente imagina que as coisas são “alguma coisa” muito ilusória. A *Ijareheni* fala muito sobre isso. É pegar poucas notas e fazer várias cores. De repente tem todas as cordas, que se transformam na percussão, mas com alturas; depois somem as alturas etc. E é sempre esse contínuo, que passa de estruturas com luz para estruturas completamente sem luz. Mas, pra mim, é a mesma coisa, é o mesmo objeto: é a borboleta dando a volta.

E tem camadas também. Por exemplo, na *Ijareheni*, eu uso muito a condensação do tempo. Queria que houvesse coisas que fossem mesuráveis e outras que não fossem mesuráveis, que estivessem se contraindo. Então tem o tremolo das cordas [não mesurável] que volta a ser medido em certos pontos. Tanto é que, quando você olha a partitura, há vários tempos diferentes.

Y – Sim. Na verdade, era uma coisa que eu queria te perguntar, inclusive: o tempo se expande e se dilata constantemente.

T – Sim, é a asa da borboleta.

Y – Ah, entendi!

T – Ela tá comprimindo e descomprimindo o tempo. É um vôo.

Y – Isso foi uma ideia poética que acabou tomando corpo?

T – É. Um vôo que muda de velocidade.

Y – Entendi.

Você fala de camadas. Com relação aos momentos que têm mais de uma camada, é comum que, por exemplo, primeiro você defina uma camada e, depois, pense como será a outra? Ou você já pensa nas camadas simultaneamente? Ou depende do contexto?

144 Cf. https://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9rie_des_Cath%C3%A9drales_de_Rouen. Acesso: 29 jul. 2020.

T – É tudo junto. Tem até um texto meu, que escrevi nessa época, que falava sobre isso. É quando falo a primeira vez sobre aquele poema [de Alberto Caeiro¹⁴⁵]. Se chama “Entre cruzamentos rítmicos de uma borboleta iridescente”. Aqui vou falar das camadas, mas de uma outra peça. Tinha um projeto de fazer essa peça, você pode ver o projeto dela. Mas fiz o seu começo e não escrevi mais. Foi nesse ano, em que escrevi várias coisas e não tive o tempo de realmente... Era sobre os vitrais do [Marc] Chagall, então se chama *Chagall audessus de la porte du trésor* [“Chagall acima da porta do tesouro”]. Depois eu transformei ela; isso era pra oboé e tal, mas o oboé pegou e tomou conta de toda a peça, aí a transformei colocando um saxofone [em seu lugar], ficou melhor. Aqui eu falo sobre o poema e, num certo ponto:

[Lê o seguinte texto:]

“Eu percebi que o que me interessa realmente na música era exatamente a matéria evocada pelo poema. Nem a flor, nem a borboleta, mas a cor em si, o perfume em si, o movimento em si. Tudo que era modificável, metamorfoseável, instável, impalpável, energético”

[Comenta] É essa poética da energia.

[Continua a leitura:]

“Eu tinha consciência de que o imaginário oferecido pela poesia não representava nada além de uma analogia muito vaga em relação à minha música. Mas ela aclarava, no entanto, um caminho sobre o qual eu podia ir procurar as minhas preocupações reais. Isso me levou então a algumas reflexões mais finas sobre uma estética. Num primeiro momento, ainda sob o efeito [diz uma palavra ininteligível no registro] dos parâmetros vindos das conferências de Royaumont, eu conjecturei que, em termos musicais, esse estilo de movimento em si se corporificaria em mim na dualidade fusão – ritmo e altura condensados no tempo, ou no movimento – e cisão – tempo, o movimento dilatado em ritmo e altura.”

E é assim que eu penso. Então, quando vem, eu penso nos materiais, mas, ao escrever, é essa fusão que escrevo. Já é a matéria em si. Então o ritmo vem junto com outros parâmetros, vem tudo junto.

“O entendimento do ritmo e das alturas, nesse contexto, seguia os ensinamentos de Stockhausen”

[Comenta:] ...e tal, de “altura discreta”, “contínuo” etc.

[Continua a leitura:]

145 Cf. a análise de *Ijareheni* feita no Capítulo 3.

“Pra mim, esses valores não tinham nenhuma significação quando eles eram pensados de forma não-funcional, no sentido matemático do termo.”

Y – Quando não eram abstração?

T – Eles eram uma função, uma função “tempo”. Quero dizer, depois, eu fui entender isso com a estética da música espectral, em que eles falam: “Nossa música não é mais um empilhamento de notas”, onde tem o ritmo, as alturas e tal, e você vai empilhando e fazendo permutações, tudo é possível. Dentro do que eu faço, eu penso em eixos: quando você muda um eixo, muda todos os eixos, muda a sonoridade em si. Você muda a velocidade do ritmo, vai mudar o som, a estrutura sonora. Então você mudou tudo ali.

Teve uma peça minha pra orquestra, que escrevi pra Orquestra Filarmônica Brasileira. A Cinthia [Alireti], da Unicamp, minha amiga de faculdade, resolveu fazer essa peça com a Orquestra Sinfônica da Unicamp.

A peça falava sobre passarinhos. Num dado momento não estava funcionando, porque a agógica da peça estava lenta demais, o que mudava sua estrutura cognitiva. Conversei com a Cinthia e ela disse: “Pode deixar, agora entendi. Vou fazer seus passarinhos voarem”. Aí, ela acelerou o andamento e a peça soou como eu imaginava.

Teve uma vez em que escrevi uma peça pra flauta e voz, em Royaumont. Era uma voz que queira ser flauta e uma flauta que queira ser voz, então tinha essa dualidade: dentro da escrita da flauta havia várias técnicas vocais e, dentro da escrita vocal, várias técnicas de flauta. Era esse “encontro”, essa fusão. Tanto é, que, no ensaio geral, teve uma pessoa que falou: “Nossa, que legal, tem momentos em que a gente não sabe se é flauta ou se é voz; tem essa fusão”, que era exatamente o que eu tava buscando.

Y – É o caso em que a cantora não cantou, no fim, o que estava escrito¹⁴⁶?

T – É, a cantora não cantou o que estava escrito no fim, exatamente. Daí perdi, justamente, toda a compreensão da peça. Porque eu havia escrito aquele som; mas quando ela não fez o efeito, acabou não fazendo o som. Eu estava pouco me importando pra altura que ela tava cantando.

Y – Essa questão da estética, como dizer... Choques com a interpretação, que às vezes não quer comprar uma estética, enfim.

T – É. Acho que tem compositores que vão aos poucos. Por exemplo, tem a peça *Farben* do Schönberg, em que ele simplesmente “tira” todas as outras coisas. São cores, então ele tira a melodia, tira o ritmo, tira tudo, pra pessoa realmente não ter onde se segurar, a não ser naquilo. Ela tem que ouvir aquilo, porque, senão, ela não ouve nada [risos].

146 Cf. entrevista citada anteriormente, realizada com Jorge L. Santos.

Y – É verdade, eu não tinha pensado nisso.

T – E eu, já escrevo com tudo isso, então as pessoas podem se sentir à vontade pra “tirar” algo e achar que estão fazendo a música, percebe? Só que não estão fazendo.

Y – É, entendi. Eu lembro que na entrevista você comenta que a cantora disse que havia ficado mais bonito daquele jeito [sem cantar o que estava escrito] [risos]. É um episódio engraçado/trágico.

T – Foi trágico [risos]

Y – Tudo bem eu passar pra uma outra questão? Ao longo da conversa, várias coisas vão sendo tratadas...

Por acaso você já teve momentos em que a escrita [musical] não é adequada pra trabalhar tais ideias? Claro, no caso, a gente tem os softwares, que eu acho que já ajudam muito a trabalhar algumas ideias que, se fosse só pela escrita, talvez fosse algo meio “travado”. Mas já houve questões que você quis trabalhar e, vamos dizer, os suportes onde você trabalhava, eram difíceis para manusear a ideia que você tinha?

T – Sim. Em 2009 eu fui num festival em que o [Salvatore] Sciarrino estava. Eu levei, justamente, *Ijareheni* pra ele ver. E ele olhou a peça... Só olhou, foi muito louco. Fechou a partitura. Aí, e olhou pra mim e falou assim: “Se você realmente quer escrever o som, você tem que entender do que ele é feito. Você tem que entrar dentro nele, senão, você nunca vai chegar lá.” Foi aí que eu pensei: “Tenho que fazer o IRCAM, porque preciso ter essas ferramentas na minha mão. Tenho que conseguir ir até lá e pegar o parcial X”, sabe?

A peça que fiz no IRCAM é totalmente assim, eu peguei um som da viola – era pra viola e eletrônica –, de um *écrasé* na viola, bem “crrrr” [som vocal]. Eu analisei esse som, coloquei ele dentro de um processador que me deu todos os harmônicos, um por um, e fiz um programa que dilatava isso no tempo e no espaço, todos os parciais. Então eu podia escolher o parcial X, o milésimo lá, e falar [pro programa]: “Então, agora você pega esse meu modelo aqui” – que era baseado nas ideias do [Ivan] Wyschnegradsky [compositor russo], de espaço não octavante. Aí eu dilatava esse som no tempo e no espaço frequencial. Aquilo acabava virando uma melodia, mas uma melodia que era tirada diretamente do parcial que tava dentro do som. Fiz toda a harmonia baseada na extração desses dados; todo o processamento da peça era baseado na própria sonoridade que havia sido gravada com o instrumentista. Mas isso, só consegui depois que passei esse ano lá; antes, não tinha como.

Y – E, só pegando o gancho disso, sobre o suporte do computador, das ferramentas de análise. Você se veria em algum momento compondo puramente na partitura,

hoje em dia? Supondo que acabasse toda a energia e não tivesse como usar [esses suportes] [risos]. É só por curiosidade.

T – Eu acho que sim, mas ela [a música], com certeza soaria diferente. Como ela soaria, eu não sei. Talvez possa ser um desafio pra uma peça próxima, tirar tudo que é análise da minha frente.

No ano em que passei no IRCAM, tinham vários tipos de técnicas e tal. Eu fui fazer uma biblioteca das coisas que me ajudavam, que têm a ver com essa minha vontade de mergulhar dentro do som. Mas você acaba escrevendo, só que diferentemente... Porém, não sei como isso seria hoje em dia.

Y – Apesar de que, por um lado, essa é uma pergunta que pode ser meio capciosa também [risos].

T – Mas, por exemplo, na peça que fiz pra Karin [Fernandes]¹⁴⁷, que você falou anteriormente, eu fiz as análises pra ver como é que soava aquela máquina de extração de petróleo¹⁴⁸. Porém, no fim, todas as sonoridades lá, são as explorações que fiz diretamente no piano. Mas essas explorações dependeram da máquina. Todas as coisas que fiz de análise, de ver dentro, ver como era o “canto” dessa máquina por dentro, imprimiram em mim uma certa busca. Porém, as buscas em si, foram instrumentais.

Aliás, com a viola também, a busca em si é instrumental, pinçar na corda e tal... E é por isso também que eu estudo muito acústica e ensino acústica. Tem um podcast que fiz sobre ela¹⁴⁹. Foi algo voltado à introdução da acústica para leigos, um programa de uma hora e meia, onde eu falo sobre a acústica, mas da minha perspectiva: porque é que eu a estudei, o que aconteceu e tal, como é que a acústica influencia na minha escrita... Falei várias coisas disso, então talvez seja uma coisa interessante pra ver também. Vou te mandar tudo isso por e-mail.

Y – Ah, legal. Obrigado, então. Depois então eu vou dar uma olhada com calma.

Ok. Na verdade você já respondeu todas as perguntas que eu tinha. Às vezes havia algumas perguntas específicas que foram surgindo sobre a *Ijareheni*, às quais você também foi respondendo. A questão dos rascunhos sobre papel, que era mais uma curiosidade pessoal minha, de depois de ter visto aqueles outros rascunhos [já editados], por exemplo. A questão da não-linearidade, se os seus processos se dão de modo linear, você já respondeu também.

T – É, eu não sou linear [risos].

147 A peça em questão é *Andma Shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi*, para piano solo.

148 Esta obra foi composta tendo como uma de suas inspirações as sonoridades de grandes brocas que extraem petróleo do solo.

149 Podcast disponível em: <http://musicoide.unb.br/images/Musicoide-T03P10.mp3>. Acesso em: 30 jul 2020.

Y – Às vezes acho – eu em minha viagens – que tem uma cobrança de a gente ser meio que linear em várias coisas, quando a gente não é tão linear assim. Pelo menos na minha experiência, vejo umas cobranças assim. Ou, por exemplo: “Você não pode se contradizer, precisa ser sempre... [coerente]”, enfim.

Ah, tenho uma última pergunta, que na verdade eu ainda não sei responder como que funciona pra mim:

T – Então talvez eu também não saiba [risos].

Y – Uma coisa que sempre me pegou é que existe, vamos falar, a velocidade da imaginação – quando a gente imagina um grande evento e tal – e existe a velocidade de a gente escrever aquilo que imaginou. Então, às vezes, tenho uma ideia e, em vez de já pensar em desdobrar em notas, preciso fazer um desenho. Você também tem algumas técnicas que desenvolveu pra lidar com essa questão? Ou você também faz desenhos? Há ferramentas que você desenvolveu pra lidar com a questão da disparidade entre a velocidade de uma imaginação “livre” e a velocidade de, de fato, trabalhar com uma coisa com parâmetros mais definidos?

T – Uhum. Deixa eu ver... Já fiz desenhos, já fiz vários desenhos. Mas, normalmente, eu tenho muito um negócio... Antes, eu falava que, no fundo, eu era uma “escultora do tempo”, quando você vai pegando e vai moldando as coisas. Me vejo muito mais como uma escultura assim, então, quando vou compor, eu tenho mais ou menos uma ideia das densidades, pra onde eu quero que vá etc.

Y – Então, muitas vezes, você já tem uma imagem mental, que tá formada?

T – É, porque se eu não tenho essa imagem mental, eu não consigo sentar e escrever. Tem coisas que até consigo fazer, por exemplo: a *Krystalklavier* tem uma versão pra ensemble. Nessa versão de ensemble eu fiz uma organização de sons que são aparentados, então coloquei vários sons e fiz uma espécie de classificação de sonoridades que achei que podiam ser utilizadas em universos distintos. E como elas podiam se concatenar etc. Mas, conforme vou ouvindo as sonoridades, conforme vou colocando elas pra ruminar, quando elas entram aqui, elas já vêm com esse molde [na escrita]. Acho que meu desenho é muito mais mental do que sobre um outro suporte...

Y – Sei, do que um suporte pra fazer [traços, etc]. Entendi, bem interessante!

Bom, por mim, já fechamos. Várias “luzes”... Muito obrigado!

T – Obrigada!

[Fim do registro]

Anexo C**Transcrição da conversa realizada com Paulo Rios Filho em 17/07/2020**

Y – Primeiro, parabéns pela sua tese, que está muito bem feita. Confesso que houve trechos que precisei reler várias vezes [risos], porque sou bem inexperiente com a filosofia.

P – Mas eu também sou. Porém, não é uma tese de filosofia, acho que você teve que reler várias vezes porque estava lendo como se fosse uma tese de filosofia. Se você tivesse lido desde o início como se fosse uma tese de composição, acho que teria entendido mais rápido. Porque acho que o grande nó que se dá é justamente esse, pois eu não posso fazer filosofia. Então eu tô, ali na tese, tentando falar o tempo todo de composição, mas claro, com o pé o tempo todo na filosofia... Tentando falar sempre do ponto de vista da prática criativa, mas com uma carga teórica da filosofia muito grande, e isto se reflete no meu próprio texto; é impossível que não ocorra, essa contaminação acontece. Isto é uma das coisas que eu acho que preciso rever: como deixar a escrita com um nível de fluidez – que eu acho que já tem lá, porque de uma certa forma a narrativa tem uma fluidez –, mas, concordando com você, tem coisas que talvez estejam muito emaranhadas, está tudo muito emaranhado [risos¹⁵⁰]. Não faz mal tentar simplificar certos aspectos, né? Mas tem coisas que são complexas mesmo, e aí fica difícil descrever de forma simples.

Y – Sim, concordo. Mas, por exemplo, a questão da complexidade, não acho que foi algo prejudicial. Acho que na verdade é justamente o que você falou... Justamente, você reconhece a complexidade de todo o processo de compor, todos os atravessamentos que isso tem, e neste sentido achei genial, porque às vezes a gente vê vários trabalhos que tratam da composição de uma maneira um pouco... Querendo sistematizar coisas que não são sistematizáveis. Enfim, achei realmente um belo trabalho.

P – É uma opção, né? É uma opção por uma narrativa feita de números, colocar a composição em termos numéricos somente, como se fosse só aquilo, como se aquela dimensão fosse totalizadora da experiência da composição. Um pouco isso, né? Então o trabalho da tese é como uma fuga disso também.

Y – Achei genial também a maneira como você coloca as três (anti-)análises, os elementos de surpresa – às vezes você está falando de uma coisa super complexa e de repente

150 O trocadilho aqui feito faz referência ao título de sua tese (“Um compor emaranhado: composição, teoria e análise ao longo de linhas”), bem como à própria ideia de emaranhado, presente do início ao fim de seu texto.

você põe uma piada no meio, que me desconstrói totalmente [risos]. Enfim, tem muita liberdade, tem uma pluralidade de coisas acontecendo.

P – Pois é, acho que o que gosto nessa tese é que consegui fazer dela um experimento de escrita também, isso eu acho legal. E aí, isto criou uma afinidade com como a gente aborda a composição: como um percurso experimental de trabalho com os sons. E eu tentei fazer com que houvesse uma zona em que isso de certa forma reverberasse na própria escrita do texto também. E tem também uma coisa que acho que é bacana, que eu gosto muito de experimentar, que é a própria ideia da tese: na verdade, quando estou escrevendo uma tese daquelas, partindo da composição – *com* a composição, melhor dizendo –, é como se tudo isso, essas atividades que a gente acaba desempenhando, fizesse parte de um mesmo *lugar de composição*. Então não há sentido em diferenciar a escrita de uma tese, se ela é feita com essa prática composicional, da própria prática composicional. O processo de escrita da parte textual da pesquisa ecoa vários processos de escrita das composições também. Então essa ideia de vir uma piada no meio, acho que tá presente também musicalmente, entende? E por quê abrir mão disso, né?

Acho engraçado você falar disso porque eu me lembro de um texto que escrevi uma vez para uma revista. Eu havia sido convidado, e funcionava assim: você participava de uma mesa e depois iriam publicar o paper daquela sua participação. Mas havia um parecerista também. E tinha esse tipo de ocorrência lá, um gracejo aqui e acolá, mas tudo dentro da temática. E o parecerista comentou: “Isso é uma piada? Se for, só prejudica a tese que você está querendo apontar”. E pensei: “Como assim...? Então ele não entendeu o que eu estava querendo dizer” [risos] O “gracejo” fazia parte da construção narrativa da música analisada e também do texto analítico que eu estava escrevendo.

Que bom que você gostou. Fico feliz, porque é sempre uma insegurança nossa, o quanto essas coisas que a gente produz vão reverberar. Musicalmente e, talvez ainda mais, na parte da pesquisa. É sempre uma dúvida: “Vou escrever esse negócio, mas e aí, quantos vão ler? Será que servirá para alguma coisa?”

Então é legal ter esse feedback, obrigado.

Y – Tenho certeza que vai reverberar ainda para várias pessoas.

P – Legal, obrigado.

Agora, me conte... Eu não quero inverter a ordem das coisas ou virar entrevistador, mas é só pra gente se guiar. Lembro que lá no início, quando você mandou o primeiro e-mail, você falou sobre essa sua ideia de solfejo, que não era só o solfejo convencional. Claro, também já imagino...

Então, primeiro, já que esse roteiro¹⁵¹ que você mandou se baseia bastante nesta ideia do solfejo, queria saber: como é que está sendo, dentro do seu trabalho, essa abordagem do que é solfejo? A não ser que você prefira não me dizer e ver o que é que surge naturalmente. Mas pergunto para saber como eu posso contribuir melhor para o que você busca.

Y – Entendi, é uma questão muito boa. Bom, na verdade eu confesso que o tema “solfejo” às vezes se mostra um pouco problemático... Eu tô usando ele, mas às vezes surgem umas questões problemáticas. Às vezes, uma outra opção – sobre a qual estou para conversar com o Silvío [Ferraz] inclusive – pode ser a ideia de “imagem mental” em vez de “solfejo”.

Mas enfim, por enquanto ainda é solfejo o termo que uso. Então, pensei mais na questão de que geralmente a gente não fala muito sobre ele. Quero dizer, se fala sobre isso, mas às vezes a gente esbarra na questão, mas não vai diretamente a ela, não chega a tocar, a apertar a temática da percepção. Enquanto, por exemplo, se eu tô usando uma técnica, essa técnica dialoga com qual tipo de imagem mental? Qual tipo de percepção? É uma percepção de massas sonoras ou é uma percepção melódica, contrapontística...? Às vezes o que importa mais não é óbvio...

Tem uma peça do compositor Gustavo Penha, você o conhece?

P – Sim, conheço ele.

Y – Ah, legal. Então, ele me falou que em certos aspectos na sua peça o material foi o corpo mesmo do intérprete, eram os movimentos do corpo o que trabalhava. Ou seja, não dava para pensar em termos, sei lá, apenas do resultado sonoro, se o solfejo da pessoa está lidando com o corpo do intérprete também.

Então, por um lado, eu meio que “cavei minha própria cova” [risos], porque é muito difícil de você delimitar o que é que seria esse solfejo, mas, por outro lado, pra mim era importante lidar com isso. Por exemplo, no início da minha formação [musical] eu ficava: “Meu, como é que uma pessoa imagina as coisas ao compor? Supondo que eu não tenha, sei lá, um piano comigo. E que eu tenha que escrever uma peça rapidamente, estando num trem. Como criar imagens mentais que lidam com isso?”

E como era a percepção de um Bach compondo uma fuga, com a questão da simultaneidade de eventos, se a compararmos com uma música da atualidade que tenha uma escuta totalmente diferente? A gente na verdade tem vários trabalhos sobre as mudanças da escuta, mudanças de percepção, mudanças de material etc., mas o que eu queria – e que não

151 No caso o “roteiro” remete às cinco perguntas gerais que foram feitas aos três compositores.

vejo muito – é uma questão que ligue isso com a percepção no compor. Então é meio que essa a ideia.

P – Massa. É interessantíssimo, e eu acho que é o que falta. É o que falta muitas vezes, para a gente da composição, falar sobre. Fico muito feliz de ver um trabalho desse surgindo, porque, de certa forma, na tese, por exemplo, era também disso que eu estava tentando falar. A gente tem que se voltar mais para esse tipo de coisa. No caso, eu não estava tentando falar, na tese, do solfejo, da imagem mental diretamente, mas estava tentando alertar para isso. Em vários pontos digo: “Olha, a gente precisa se preocupar com certas coisas”. E por muito tempo essas coisas ficaram relegadas a assuntos “ditadores” – um certo tabu –, onde o compositor não pode admitir que lida com certos aspectos da criação, ou certos fenômenos criativos, que tangenciam a intuição, vamos dizer assim. E talvez acabe indo bater aí, um pouco, porque a intuição nada mais é do que lidar com essas percepções diversas quando se está compondo. Ou então, por outro lado, a gente relegava isso a uma simplificação do ouvido interno, como se só fosse importante a escuta interna. Como se o ouvido interno fosse escutar intervalos ou escutar ritmos somente.

Y – Exato.

P – Isso que achei interessante naquele seu primeiro e-mail, que eu estava relendo hoje pra tentar me afinar com a conversa. Naquele primeiro e-mail que me mandou, você disse [sobre a ideia de solfejo]: “Não só [o solfejo] de intervalos. O solfejo formado não só como a prática de intervalos, mas uma questão perceptiva mais ampla”. E eu acho que você falou de algo como “escuta expandida” ou “escuta estendida”, né? Acho que é bem interessante, essa temática. Vamos lá, conversar sobre isso. Espero poder colaborar.

Y – Já está colaborando com várias coisas.

Ok. Por exemplo, você tem considerações que gostaria de fazer sobre as suas formas de perceber, se existem recorrências ou não nos seus processos... Como falaria sobre isso?

P – Uma das coisas mais interessantes de você trazer essa tema é que, assim como a gente não tá acostumado a pensar sobre isso na hora de fazer pesquisa, na hora de fazer análise da composição, a gente está menos acostumado ainda a tentar criar uma observação mais sistemática sobre esse tipo de ocorrência, dentro do próprio compor. Então é legal você perguntar isso, porque desde a tese eu tento ficar mais atento a essas coisas, mas é sempre bom retomar e dizer como isso é, de fato, importante pra criação musical, e como a gente deixa passar batido, mesmo quando está lidando diretamente com essa criação. Quando você

tá envolvido na criação musical, perde muito da oportunidade de atentar melhor a esses processos, dentro do seu próprio compor.

Então, é difícil falar sobre, e é por isso que na proposta das (anti-)análises¹⁵² – que eu nem estou mais chamando assim, por sinal...

É por isso que lá na tese eu defendo essa história de você tentar manter um diário de composição. Sempre depois de compor, tentar gravar suas impressões. Ou então, acabou de ter um *insight*, tenta registrar isso, de forma que não atrapalhe no próprio fluxo, ou seja, sempre ao final de um trabalho de composição. Você está aqui trabalhando e, se sabe que vai parar, chega e grava o que acabou de fazer, o que acabou de sentir, e como chegou em certas ideias – como elas apareceram. Porque, justamente, se você não faz isso, são detalhes que passam totalmente batidos e a gente acaba perdendo a chance de amadurecer nosso processo, sem se atentar de forma sistemática a esses detalhes do ofício, vamos dizer assim.

E você me pergunta agora: “O que é recorrente?”, e eu fico assim meio: “Caramba, o que é mesmo que é recorrente?” [risos], porque a gente tá tão acostumado a falar de notas e de como criar relações entre elas, desde o início da nossa formação, que esse tipo de pergunta chega a ser chocante para o compositor. “Como são esses processos de percepção?” Aí, às vezes a gente acaba caindo em certos clichês, ou descrições meio genéricas...

Mas eu acho que dá para recuperar algumas coisas. Quando você falou da ideia de “solfejo” – eu acho que talvez possapode ser uma solução bacana você partir para outro termo, mas isso você vai discutir com o Silvio Ferraz, claro. Mas, por quê eu acho que pode ser bacana? Porque justamente amplia essa noção para além daquilo que a gente trabalha de solfejo comumente, na escola de música, uma ideia mais fechada em relações intervalares entre as alturas e tudo o mais. Realmente expande um pouco esse campo, para o de uma escuta mais expandida, mais estendida. E aí, por exemplo, dentro dessa coisa da escuta e da criação de certas imagens mentais, eu raramente me preocupo em escutar relações intervalares mentalmente – em criar imagens que sejam de relações intervalares. Então as minhas imagens, posso dizer que elas são, grosso modo, quase sempre gestuais. E, se calha de os intervalos ou as notas terem uma importância dentro dessa história, eu tento sempre descobrir qual é essa importância, quais são esses intervalos, quais são esses conjuntos de notas, depois. Mas a primeira imagem que fica geralmente não é harmônica nesse sentido de ter uma coleção de notas. Ou seja, a minha escuta, e a de vários outros compositores, não é aquela do

152 Cf. o Capítulo 4 da tese de Paulo Rios Filho (2015), em que este apresenta três análises de seus processos criativos, às quais ele chama de (anti-)análises dentro do contexto de sua pesquisa.

ouvido interno típico. Quando eu falo do gestual, tem muito a ver então com, vamos dizer assim, certas forças que acompanham o material, que pode ser melodicamente definido, determinado. Ou pode não ser tão melodicamente determinado assim, posso trabalhar com qualquer coleção de alturas, que não vai fazer muita diferença. Ou eu posso trabalhar com ruídos, ou com alturas mais ruídos, e aí essa determinação melódica, harmônica – o conteúdo harmônico –, ficam um pouco secundárias, é isso que tô querendo dizer, entende?

Na percepção, quais são essas forças? A primeira delas é relacionada à dinâmica, por exemplo. Então essas imagens têm forma de determinados arranjos de dinâmica. De volume, vamos dizer assim, mas não só volume, porque a dinâmica vai bater na articulação também. Então muitas vezes vem uma imagem de dinâmica e articulação. Geralmente essas imagens são construídas em cima de dinâmica, articulação, ou seja, notas curtas, notas longas, notas curtas com ataque e um pequeno decaimento, ou notas curtas que são apenas um ataque, notas longas que são um ataque... Ou seja, tem a ver com o envelope também, a história do som, que tem a ver com a articulação. Porque quando você muda a articulação, você muda o envelope. Em termos sonoros, se você põe um *staccato*, está mudando o envelope daquele som. Ou então você põe um *sforzando pianissimo*, crescendo pra um *fortissimo*. Você tá mexendo no envelope também daquele som.

Então, tem a ver com o envelope, com amplitude, e tem a ver ainda com... Não sei como nomear adequadamente, mas “densidade”, talvez. Esses eventos acontecem um mais juntinho do outro ou um mais separado do outro? Inclusive em termos da amplitude das alturas, do registro das frequências.

Uma vez conheci um compositor sueco que mora na Holanda, o Klas Torstensson. Ele foi no concerto com uma peça minha lá em Amsterdã. Eu acabei dizendo pra ele que estava indo pro concerto, e lá a gente já se conheceu. Ele morava numa cidadezinha próxima, então eu fui me encontrar com ele, para fazer uma aula, mostrar umas peças minhas. Na época estava fazendo o mestrado e aproveitei a viagem para conhecer compositores por lá. E ele me falou um pouco sobre o seu processo de criação. Eu lembro que isso me marcou muito, e talvez isso tenha sido até um fator que determinou uma atenção a esse tipo de processo que eu tô descrevendo aqui, de imaginar as coisas sem me ater muito às alturas inicialmente, porque este era justamente boa parte do processo dele. Só que ele era bem disciplinado com relação a isso: ele imaginava primeiro então esse gestual e fazia uma notação gráfica disso. Então ele registrava isso numa primeira notação, que já poderia ser uma partitura, uma partitura aberta com notação gráfica. Depois ele refinava mais essa notação gráfica com a atribuição de ritmos, encadeamentos rítmicos. Então ele sabia que uma coisa ia se intensificando, se

adensando, ia acelerando, com aquela primeira notação gráfica ele determinava isso. Depois ele estabelecia como que aquilo ia se adensando, acelerando, com determinadas proporções rítmicas. E aí ele já trazia também alguma noção de contorno, que era uma outra coisa sobre a qual eu ia falar: muitas vezes eu não imagino a nota certa, mas eu imagino o contorno. Uma nota bem aguda que desce pra uma bem grave, sobe e sobe, depois desce de novo; isto também tá presente.

Enfim, ele determinava isso com uma “segunda escuta”, vamos dizer assim. Então a partir daquela primeira imagem mental, pra usar o termo que você trouxe, ele fazia uma partitura gráfica, ou seja, uma imagem notada, e depois ele refinada isso, provavelmente a partir de novos processos de escuta à partir daquela imagem gráfica que ele trazia, ele então determinava mais, detalhava mais. Inicialmente, pelo que me lembro, era com a atribuição de ritmos e de contornos. E depois é que ele ia pensar em quais notas que ia utilizar para aquilo. Então o processo de escrituração dele passava por, pelo menos, três etapas de escrita. Eu lembro que talvez comigo já acontecesse dessa forma, mas, na graduação principalmente, a gente é muito estimulado a pensar nas relações das alturas, e fica até um pouco preso nisso. Como se essa abstração toda fosse o mais importante. Porém, acho que já naquela época eu tinha uma coisa dessas, que ali, naquela conversa com o Klas, despertou. Depois desse encontro com ele, comecei a apaziguar mais as relações entre determinação das alturas e imaginação. Agora eu acho que tô até pesando um pouco demais pelo outro lado, de confiar muito na imaginação como atributo de determinação formal [risos]. Lhe falei [por e-mail] que eu tava terminando aquela peça eletrônica.

Y – Sim, sim.

P – Eu tava meio assustado ontem.

Y – Por quê?

P – Fiz uma escuta nova dela, escutei de novo o que eu tinha feito, e acho que finalizei ela ontem. Mas eu estava pensando: “Caraca, que loucura é essa?” [risos]. No sentido de que parecia que as coisas não tinham um... Sei lá, tô com um pouco de medo de ela não ter uma coerência, entende? A gente aprende desde sempre que as coisas precisam ter coerência e lógica. Então, acaba que eu herdei muito essa coisa da segunda escola de Viena, Schönberg etc., de que as coisas têm que ter uma amarração estrutural. Naquele momento lá, na tese, você já percebe que eu tô tentando me livrar disso. Mas é todo um processo, e talvez agora eu esteja até mesmo sentindo falta de um pouco mais de chão. Eu fiz a escuta da peça e me disse: “Caraca, será que eu não tô atirando pra todo lado aqui?”. Fico com medo de ser muito exagerado, sabe?

Y – Tá, entendi.

P – Como se essa imagem mental fosse um cavalo selvagem, e parece que tem alguma coisa que lhe chama pra tentar domá-lo. Tentar domar esse cavalo selvagem. Às vezes eu fico com medo de estar deixando a coisa selvagem demais e estar indo demais no lombo dessas imagens e nessa percepçõesão... Não é um medo de ficar muito intuitivo, porque eu já não tenho mais medo disso – acho que é algo que estou conseguindo superar –, mas é um medo de que o resultado se empobreça um pouco, sabe? De faltar uma linha mesmo... Tenho um certo receio de que essas imagens, uma puxando a outra, uma puxando a outra, saiam do controle e percam um “argumento”, vamos dizer assim...

Y – Confesso que eu fiquei curioso [risos].

P – Se você quiser, eu mando uma prévia dessa peça aí.

Y – Mas se quiser, você pode primeiro estrear ela também, fique à vontade.

P – “Estréia” agora vai ser tudo mais ou menos assim mesmo, tudo online. Então eu lhe mando logo [risos].

Y – Tá bom, obrigado!

P – Até para ouvir uma opinião mesmo. Isso é outra coisa que é meio tabu. A gente é formado para ser autônomo, o que é muito bom, mas é como se a gente estivesse sempre naquela torre de marfim e não precisasse de nenhuma outra opinião. Isso já tá sendo quebrado do ponto de vista da relação compositor/instrumentista, cada vez mais tem sido desejado que seja uma relação de colaboração e não só de “eu escrevo e você toca”. No fundo é isso também, né?

Eu gosto sempre de ter um retorno... Às vezes eu encho o saco do meu irmão, que é formado em composição também e é instrumentista. Eu mando coisas pra ele, e essa peça mesmo de vez em quando eu tô mandando pra ele, e peço pra ele escutar, para ter um feedback.

De certa forma é também lidar com essa imagem mental que o outro faz à partir da escuta da sua peça. E não que ela vá ser determinante, eu não preciso acatar a tudo, mas é mais uma coisa em jogo dentro desse emaranhado.

Y – Concordo, essa troca com o outro é muito boa mesmo.

Só um comentário meio à parte: uma vez eu tava vendo um documentário sobre fotos e, no meio do documentário, aparece uma escola budista em que uma das disciplinas das crianças é uma espécie de prática diária onde você – uma criança – e a outra criança vão conversar sobre algo com o qual vocês não necessariamente concordam, mas simplesmente

pela troca. Era uma disciplina diária deles, e eu achei genial. Enfim, fazendo um link com o que você falou, eu concordo, acho que é muito bom a gente ter esse feedback.

P – Tem que se segurar, porque às vezes você vai ouvir coisas que não vai gostar de ouvir, né? [risos]. Aí há o cuidado que você tem que ter, porque aquilo tem que servir pra ajudar no processo de criação. Você pode mandar e ouvir coisas que não queria ouvir, ou que não tá pronto pra ouvir, e aí pode desamarrar as estruturas da coisa também, acabar perdendo as estribeiras da criação. Porque a gente precisa de autoestima para fazer o que fazemos, não é? [risos]

Y – Sim, é verdade.

P – Se a gente não acredita na loucura que tá criando ali, a gente começa a não conseguir dar conta. É meio delicado às vezes, mas se você confia na pessoa, e se a pessoa tem abertura também para ouvir o que você faz, está certo

Y – Só fazendo um link com o que você falou antes, desses tipos de percepção que você descreveu, e deste outro compositor sueco também. Eu tô no meio da análise da *Angola*, e acho que sua fala dialoga bastante com a análise. Só uma observação: eu não sei se é algo que foi às vezes proposital, ou não, mas, por exemplo, na *Angola*, eu fico com a impressão de que em alguns momentos tem umas “janelas perceptivas”. Tem um tipo de percepção, uma configuração geral, e de repente se abre uma janela em outro tipo de percepção... Como dizer... Não é um outro tipo de imagem mental necessariamente, mas é como se num ponto houvesse uma percepção de pontos e ataques, e daí abre uma janela que vai pra outro tipo de percepção. Eu queria aproveitar, já que estou falando com você, pra ver se foi algo que você fez conscientemente, se foi parte do plano formal ou não etc.

P - “Plano formal” é um troço que pra mim tem sido cada vez menos presente.

Y – É um termo meio tendencioso mesmo.

P – Mas é muito comum a gente se ater a isso justamente pra não perder as estribeiras, como comentava anteriormente. Justamente pra não deixar de domar essa coisa meio selvagem da imaginação, uma coisa que vai puxando a outra. A gente usa certas ferramentas e o plano formal é uma delas. Quero dizer, ele é muito útil, não tô negando que seja útil...

Eu fiquei hoje aqui procurando se eu tinha anotações da *Angola* e eu descobri que não tenho mais. Porque eu costumo guardar. Mas eu não sei se eu guardei os de *Angola*...

Mas, tentando recuperar de cabeça, eu acho que fiz anotações sobre a forma, um certo planejamento formal, sim. O que eu lembro é que *Angola* foi uma peça que compus muito rápido, o que não é o normal. Uma coisa que eu não sei se é interessante ou não pra

você, mas geralmente eu peno muito pra escrever uma peça, geralmente toma muito tempo. E tem uma ou outra que eu gosto muito e que escrevi super rápido. *Angola* é uma delas.

Eu lembro que *Angola* foi estreada no final de agosto, meio de agosto, em Curitiba. Metade de julho eu ainda estava iniciando a peça, tava travado com uma daquelas questões de escrita no computador – que está lá na tese, como você comentou antes. Meio desencantado, porque era aquela coisa, já tava em julho e tinha que entregar em agosto. E eu prefiro escrever muita coisa à mão, ou pelo menos fazer rabiscos à mão, pra depois ir pro computador. Isso é um outro aspecto que quero trazer aqui, essa relação das imagens mentais com a imagem da escrita.

Nessa coisa de você ter que escrever logo, eu já parti logo pro computador. Mas aí eu fiquei mais frustrado de ter que fazer isso, e ainda com as ferramentas erradas, com o software de editoração musical. Lembro que tentei aprender o LilyPond, você conhece?

Y – Eu nunca usei, mas conheço.

P – Então, tentei partir pro LilyPond, nesse esquema de fazer um trecho no papel, porque aí o LilyPond só vai funcionar se for assim, acredito. Pois compor já no LilyPond, que é todo com códigos, é mais difícil. Então, seria escrever tudo no papel e passar na edição pro computador. Mas, primeiro, fui ver como seria a curva de aprendizado desse software, porque depois eu poderia escrever e não conseguir em tempo hábil passar pro LilyPond. Lembro que fiquei pensando nisso por eras, desde metade de junho até metade de julho, um mês fiquei todo dia horas e horas – não tinha filha ainda naquela época [risos] – ficava horas e horas me dedicando à composição. E lembro que não saí de dois compassos e a coisa engessou, não tava feliz com o funcionamento musical mesmo da coisa, e não foi pra frente. Então, eu lembro que faltavam quinze, vinte dias pra entregar a peça, porque os músicos precisavam estudar, e eles também estavam com um cronograma bem apertado. E aí eu disse: “Ok, vou pro software de editoração musical logo mesmo”. E parti pra ele, escrevendo somente algumas coisas à mão. Lembro também que planejei alguma coisa da forma lá, se eu achar as anotações eu te digo. Porém, o que eu posso te afirmar com certeza, de memória, é que esse planejamento não foi amplo. Ou seja, provavelmente eu planejei ali um pedaço da forma. Posso te dizer isso porque tem sido algo recorrente e, numa peça como *Angola*, com certeza foi dessa forma que se deu. Eu não planejei a forma antes de começar a botar as notas no papel. Então, o que provavelmente se deu é que eu já tinha uma parte feita, e depois eu fui pensar como é que aquilo poderia se desdobrar numa macroforma.

O que tem sido muito presente em meu processo – ou seja, não é algo só de *Angola* –, é que o planejamento de alguma coisa, uma projeção – não vou nem chamar de

planejamento – a anotação no papel de tentativas de projetar uma macroforma, projetar eventos mais duradouros, mais amplos, mais abrangentes dentro da composição, geralmente essas tentativas de projeção formal vêm depois de eu já ter começado a escrever a peça; nunca antes. Vem muito como uma resposta daquele material que eu começo a colocar junto ali, no início da composição. Vou colocando o material junto um do outro, e a projeção do que aquilo vai dar, em termos macro, vem como resposta desse material que eu comecei a colocar junto. E vem dessa escuta que eu faço do material, da minha relação com o jeito que ele está sendo escrito, com o jeito que ele está sendo editado. No meu processo eu gosto muito de ver a partitura bonitinha, pra poder imaginar o que vem a seguir. E vejo essa relação muito assim: o que eu tô imaginando sonoramente, com a forma que eu tô escrevendo. Então eu não consigo também ficar só nessa imaginação se eu tô compondo uma peça. Talvez, se eu fosse mais improvisador, tivesse trabalhado com improvisação, eu poderia me prender a esse fluxo sem imaginar nada de visual. Mas quando vou compor, é importante pra minha própria ignição criativa, que eu possa ver o resultado visual também já mais ou menos acabado. Isso que gera toda aquela experiência de frustração¹⁵³, porque eu perco muito tempo numa coisa que não tá lidando com aquela “chama criativa”, das ideias às vezes estarem borbulhando à seu favor. Eu paro tudo, pra quê? Pra fazer aquelas coisas do software, ir lá nas “tools” e puxar a banderola da colcheia mais pra cima, mais pra baixo, essas coisas assim. Mas aí eu perco tempo com isso porque, depois que eu vejo aquilo bem apresentado graficamente, aquilo me ajuda a puxar novas escutas também. Sabe como é? Eu adoraria que isso fosse uma experiência mediada à mão, que eu conseguisse levar tudo isso à cabo com caneta e papel, pois acredito que essa escuta com a escrituração é potencializada quando a gente escreve à mão; mas geralmente tá com o prazo apertado, e este foi o caso de *Angola*.

Então essa é uma primeira coisa... A sua pergunta foi especificamente relacionada ao planejamento formal?

Y – Eu falei planejamento formal, mas não que necessariamente tivesse que ser algo do tipo “A forma”. Era mais como uma ideia geral.

P – E você falou também das janelas, né?

Y – Isso.

P – Já essa coisa das janelas eu acho que tem sido, de certa maneira, uma alternativa para a ideia de forma. Pensar em materiais que estão ali arranjados de determinada maneira e que potencialmente abrem janelas. Um pedaço deles, às vezes um pedaço

¹⁵³ Essa ideia de “frustração” faz referência ao Capítulo 4 de sua tese, mais especificamente na (anti-)análise de *Répéter*.

insignificante deles, abre uma janela pra uma consequência que vai ser formal, porque no final das contas, por mais que você não esteja pensando nisso ou nestes termos –, da forma –, tudo pode esboçar uma certa estrutura. Por mais que essa estrutura seja cheia de curvas – não precisa ser uma estrutura com pilares – a coisa vai se amarrar de alguma forma, as partes de amarram de alguma forma. Mas, geralmente – e isso em *Angola* já foi assim e tem sido muito presente na minha prática composicional – essa amarração vem da superfície, sem se importar com essa consequência, que pra mim é mais como uma consequência estrutural. Sim, eu continuo escolhendo coleções de notas, mas essa noção de coerência formal, altamente ligada ao arranjo de alturas, não é o que tá em primeiro plano quando eu vou compor, senão a abertura de janelas – já que você chamou de janelas, mas que eu poderia chamar de “puxar certos fios” à partir de coisas que já estão colocadas lá. Então tem aqui uma coisa que tá colocada, eu posso puxar esse fio mais pra cá, esse outro mais pra lá, e dar consequências àquilo. Ou projetar aquilo em outros espaços e com outras nuances. Acho que é isso que causa essa sensação que você tá tendo das janelas. E no próprio processo criativo talvez se manifeste dessa forma também, como se uma janela se abrisse e viesse aquele insight de que o que aquela escuta tá me dando pode gerar materiais novos. Pode ser essa escuta dessa imagem mental que você falou, de eu imaginar o que está escrito lá, mas essa escuta vem em algumas fases: primeiro, geralmente eu imagino, escrevo, detalho essa escrita, e aí tenho novas escutas o tempo todo, durante esse detalhamento. Você tá ali escrevendo, você não “muta” a sua escuta. Você tá lá escrevendo e continua cantando, às vezes eu solfejo mesmo. Eu solfejo muito, muitas vezes sem me preocupar com a nota mesmo. E uso bastante o apoio de um instrumento também. Se eu tô preocupado agora em determinar que nota que vai ser, eu posso partir pro instrumento. Mas, também, a gente escuta com a mão.

O que eu tô querendo dizer é que, quando eu tô escrevendo, mesmo na edição do programa, eu tô sempre escutando novamente. Se há uma parte em que o programa pode me dar um feedback de alturas e ritmos, eu também uso o playback do programa. Não tenho problema, isso também é um outro tipo de solfejo, é um apoio da percepção também, de alguma forma. Mas, o que é importante: primeiro vem essa imagem, que lida muito mais com contorno, com densidade, com dinâmica e articulação. Vou escrevendo e vou escutando e reescutando essa imagem sonora ou fragmentos dela, o tempo todo enquanto tô escrevendo. Isso vai ajudando nas decisões de que sinais que vou usar na escrita, por exemplo. Porque muitas vezes eu tenho uma imagem completa de um gesto que dura, sei lá, dois compassos, mas ela não é linear. Eu sei que vai ser uma coisa que cresce, que se adensa e toma uma amplitude de frequência maior, um registro das frequências mais amplo, mas não é linear. Não

vou colocar só um sinal de *crescendo*, não vou só colocar algo indo pro grave ou pro agudo; tem pequenos gestos dentro deste gesto. E isso muitas vezes eu decido com essas pequenas escutas dentro do que foi escutado/imaginado anteriormente. É isso que é escutar com a mão. Quando eu vou escrevendo, eu digo: “Peraí, aqui eu posso botar um *sforzato* que depois cresce pra um *fortepiano*, pra crescer novamente pra um *fortissimo*”. Isso acontece mais quando vou detalhando as coisas na escrita mesmo, usando sempre um tipo peculiar de escuta. É como se fosse a mesma projeção formal que a gente tenta fazer pra uma macroforma, a partir do que você fez. Pelo menos para mim, eu escrevo um pedaço e tento projetar a macroforma. Mas quando eu escuto um pequeno pedaço que acabei de compor, também projeto uma coisa mais imediata, o que vem logo a seguir. E tento me ater a essas projeções, que uma escuta de uma coisa que eu acabei de fazer me traz. Isso poderia ser facilmente descrito como um processo altamente intuitivo. E beleza, não tem problema. Acho que é muito importante.

Agora, ao contrário do que se pode pensar, isso não facilita em nada o trabalho. Eu acho que peno muito mais pra escrever música assim do que quando eu escrevia baseado em abstrações. Eu planejava que a parte A ia ser de tal forma, a parte B de tal forma... Acho que penava muito menos. O que eu lembro que me fazia penar muito mais quando eu determinava abstratamente o que ia ocorrer eram as transições. E o que vejo agora é que eu tô compondo só transições [risos], é como se fosse uma transição atrás da outra. E eu gosto mais de fazer o que estou fazendo atualmente. Uma hora posso voltar a fazer algo mais com essa outra abordagem, de estabelecer mais as coisas e tentar seguir aquilo, tentar dar uma coerência. Tem o perigo de compor “só transições”, de se perder no exagero. Pelo menos é o que eu tô vivendo agora. Mas isso pode ser uma auto-censura também...

A gente é muito crítico, né? Compositor é um bicho muito crítico [risos], fica sempre se criticando e se criticando... Então tem uma dimensão crítica do compor, que fica se censurando um pouco. “Peraí, cara, não pire tanto assim!”. Ou, por outro lado: “Vamos pirar mais, porque compositor contemporâneo tem que ser piradão!”

Essas dimensões também atuam na hora em que a gente vai compor.

Y – Sim, totalmente. Mas eu acho interessante que tanto o que você falou agora, quanto pensando na questão da análise [de *Angola*], eu vejo muito esse lance que você descreve na tese, da *organicidade* do processo. E que pessoalmente acho muito bonito, na verdade. Imagino que tenha essa questão de, às vezes, ficar com um medo do exagero, mas acho que é digno e necessário [risos], passar por essa questão. Justamente pra lidar com essa

bagagem que a gente tem da “super-formalização”, do compositor ou da compositora que são soberanos sobre o processo.

P – E tem essa história da intuição. A intuição não é aquela coisa romântica, né? Em que a gente recebe tudo pronto. Não é disso que eu tô falando – e sei que não é isso que você tá entendendo também. É importante a gente trazer a intuição até como objeto de estudo da composição. Isso que eu acho super interessante no seu trabalho, pelo que você começou a descrever. Ao que me parece, é como se estivesse, de alguma forma, tentando “futucar” essa coisa, o que a gente chama intuição, mas não sabe direito o que é, mesmo lidando, todos nós compositores, com isso, em maior ou menor grau. Ou, às vezes, em muito maior grau do que admitimos ou pensamos que seja. E a gente deixa isso passar batido em nossas pesquisas. Não precisamos compreender todo esse fenômeno, ou abarcá-lo de um ponto de vista cognitivo/neurológico (o que também seria muito interessante), mas talvez o nosso ofício de compositor, de fazer música, seja muito isso: saber lidar com esse aspecto da criação - processos intuitivos - de forma saudável.

Acho que, mesmo quando você vai compor com estrutura, pensando em coerência formal de modo bem tradicional, a intuição ainda está muito presente. E saber acolher isso é algo muito útil.

Falando dos percursos formativos em composição, principalmente na graduação a gente tem muito frequentemente o movimento contrário, pois é comum que a gente entre no curso com a bagagem inversa. Não sei qual é seu background, mas eu sou baterista, vim da música popular e não estudei em conservatório ou nada disso. Caí de paraquedas no curso de composição, então entendo que um contrapeso a processos mais intuitivos seja até mesmo necessário, porque no início a gente tem um entendimento completamente equivocado, simplório e raso de qual seria o papel da intuição na criação musical. Aí é legal que se aprenda um outro lado, da técnica, do planejamento, da prospecção criativa, pra que depois aspectos mais intuitivos do processo criativo sejam buscados, talvez de uma outra forma.

Y – Sim, tem esse “caminho do meio”, concordo.

P – Achei muito interessante a ideia das janelas perceptivas, porque isso é, de fato, bem presente na peça, e eu fico me perguntando como é que foi tão surpreendentemente tranquilo compor a peça, porque não é um processo fácil, lidar com essas janelas, essas guinadas gestuais, como principal fio condutor da forma. Acho que isso é marcante numa composição como *Angola*; resulta no que alguém poderia descrever – eu não descreveria assim, mas enfim... – como um certo ecletismo, ou uma certa diversidade de materiais e de, vamos dizer, de personalidades de cada seção. São caracteres muito diversos que tomam a

superfície musical, ao longo da peça. Mas eu não acho que seja uma questão de ecletismo, até acho que essa discussão do ecletismo é já um pouco superada. Tem muito mais a ver com isso que você trouxe, é legal que você tenha citado esse tipo de construção, da janela perceptiva. Eu não pensava assim, não pensava nestes termos, mas acho que isso encaixa sim pra *Angola* e também outras muitas peças que eu tenho feito desde mais ou menos essa época, meados de 2014, 2015... Pequenas coisas que geram outras pequenas coisas, que estão relacionadas entre si, mas não de uma maneira necessariamente lógica, estruturalmente, ou formalmente falando. Pode ter lógica também, mas tem a ver muito mais com abrir mesmo uma janela a partir de um ponto, muitas vezes insignificante, do que já tava acontecendo antes. Ou às vezes que não tenha nada a ver com o que tava acontecendo antes, isso é possível também.

Y – Você falou que no começo da *Angola* estava travado, mas você identifica quando foi que fluiu?

P – Eu estava travado justamente por essa questão da escrita. Comecei escrevendo coisas à mão, porque é como gosto de fazer, mas não tinha tempo, aí acabei indo pro software.

Outra coisa que me lembro é que em *Angola* eu usei muito o OpenMusic. Não para gerar material mais acabado, digamos. Os compassos iniciais, eu lembro que consegui gerar algo muito próximo do que está na partitura, mas eu não tenho formação em OpenMusic, então lido com aquilo ali apanhando bastante, na base da tentativa e erro. Vou baixando uns patches e vou mexendo, mexendo, descobrindo como funciona. Eu não gero materiais mais acabados no OpenMusic, eu costumo gerar um material bem bruto, por lá. Mas lembro que aquele início eu consegui gerar já com métrica definida, as notas todas e o ritmo também. Depois eu só adaptei a questão do registro, onde vinha tal nota, nesta oitava ou na outra etc. E foi a partir dali, daquele primeiro pedaço – que eu já fiz direto no computador mexendo no OpenMusic –, que fui trazendo o restante, com certeza fazendo pequenos rascunhos à mão e depois já indo direto pro computador. Aí destravou.

Já que a gente está neste âmbito da notação, da escrituração, falando um pouco disso também: em *Angola* faço muito o uso de coisas que não podem ser feitas em um software típico de editoração musical. Não sei se você viu, lá na tese, uma coisa que eu faço muito, de escrever um rascunho bem bruto, só as notas que vão ser utilizadas mesmo, mais ou menos no local desejado, e exportar para um PDF, que é posteriormente importado no InkScape.

Y – As improvisações você fez no InkScape, né?

P – É, aquelas improvisações todas. Mas acho que mais coisas também, não só as improvisações. Então tem coisas com uma métrica bem determinada, passagens sincrônicas,

que também fui finalizar no InkScape, além dos trechos mais improvisativos ou menos determinados. Fiz só o básico no software de editoração musical, exportei em PDF e levei pro InkScape. E tudo isso eu não faço direto... Eu não finalizo a música e volto para editar aqueles pedaços que precisavam ser editados no InkScape, não é assim que funciona pra mim. Eu faço um pedaço, aquele gesto que imaginei, rascunhei, solfejei, toquei ao piano, e escrevo ele; escrevo no software de editoração musical, que é uma primeira etapa – e mais ou menos como aquele compositor que lhe contei –, só boto as notas de base, não me preocupo com ritmo; exporto, vou pro InkScape, e lá é que eu desenho o restante, inclusive muitas vezes inserindo notas que não estavam no esboço. Aí eu copio alguns símbolos e colo em outra posição, mesmo que sejam símbolos da notação convencional mesmo - acaba sendo muitas vezes mais rápido escrever no software de desenho do que no esboço originário do software de notação musical, devido à inserção de pausas e outros sinais indesejados, que este faz automaticamente, e tal. Outras vezes, uso o InkScape só pra mudar a configuração de algumas hastes de grupos de notas, ou uma ligação específica entre as notas, em um contexto em que há sinais gráficos não convencionais, ou algo assim. Arrumo todo esse desenho lá, e isso se dá muitas vezes no meio da criação. Então tem uma certa necessidade de arrumar visualmente a história pra poder seguir em frente, eu não consigo fazer um negócio mal ajambrado, deixar lá assim, de qualquer jeito e dizer: “Agora vou partir, pra não perder o fio do que eu tava compondo lá”. Não, eu vou e arrumo tudo, em seu aspecto visual. E deixo, sei lá, aquela página pronta. Aí, sim, vou adiante.

É um processo estafante, é cansativo e muito mais longo do que se eu, de repente, deixasse para arrumar detalhes visuais da editoração, ao final do processo. Acho que eu perco alguns fluxos de materiais musicais, nesse processo, porque eu interrompo tudo, toda uma fluidez imaginativa, pra arrumar desenhos, e aí muita coisa do material sonoro eu acabo perdendo. Mas, por outro lado, também tem uma certa retroalimentação do desejo de continuar a compor a peça, quando eu vejo tudo arrumado visualmente. E aquilo também me ajuda a ter novas escutas. Quando eu vejo a partitura, aquele pedaço finalizado, imagino aquilo, tento escutar aquilo de uma forma mais produtiva; eu acho que consigo alcançar, por caminhos pouco claros ainda para mim, essa escuta da qual a gente tá falando, mais expandida. Porque aí a função de playback do software de editoração musical já não toca mais nada [risos].

Y – Acho interessante que nisso, neste tema, você também já lida com algumas das questões que eu tinha separado, que era justamente o papel da escritura musical, tipos de escritura expandidas... Mesmo a temática do suporte de criação: quem compõe apenas no

software de editoração musical tem as limitações do próprio suporte. Neste sentido, você encontrou várias soluções com o InkScape, então você não se limitou às possibilidades do suporte [do software de editoração musical].

Uma dúvida: você também já chegou a fazer desenhos nos seus processos? Por exemplo, você desenha um gesto e depois especifica? É a mesma coisa que você tá falando, mas mais pensando na questão simplesmente do desenho sem ideias “musicais” ainda.

P – Você fala como parte do processo ou uma partitura gráfica em si?

Y – É, como parte do processo.

P – Por exemplo, essa peça eletroacústica, não sei se é mais ou menos disso que você tá falando [ele mostra na tela um papel com desenhos de eventos sonoros]. Isso é um rascunho.

Y – Ah, sim, era disso mesmo que eu tava falando.

P – Frequentemente eu desenho. Por exemplo, isso aqui é uma espécie de planejamento formal, sabe? Mas já esboçando gestos. Tem muito disso, sim. Mas, na maioria das vezes, quando eu vou rascunhar à mão, é como eu falei, não sou tão disciplinado quanto aquele compositor que citei anteriormente. E naquela etapa em que as coisas e os gestos podem ser imaginados, mas sem se preocupar com a definição de alturas específicas, geralmente não está acontecendo nenhum tipo de escrita, ainda, eu não tô escrevendo nada. É na imaginação mesmo. Aí, quando vou começar a escrever, já começo a decidir inclusive notas, se eu estiver trabalhando com a determinação das alturas, naquele trecho, se isto for algo importante, determinante, naquele pedaço. Se for altura indeterminada, aí não, isso não vai entrar. Mas, desenho, geralmente vem pra essa resposta, ou essa projeção formal. Geralmente fico desenhando gestos dentro de um determinado momento da forma, ou desenhando o que aquela forma, a grosso modo, estará colocando em prática, sonoramente. Isso acontece, eu desenho bastante sim.

Mas eu sinto que deveria desenhar mais, livremente. Porém, aí entra de novo naquela história: a maior parte do tempo eu estou partindo direto para a escrita ao computador; apesar de não ser esse o ideal, eu acabo caindo nessa. Começo até fazendo muito rascunho à mão e depois parto direto pro computador, por uma questão de tempo, na maioria das vezes.

Muito da frustração, quando ela ocorre dentro do processo criativo, para mim, vem disso, como você viu na análise de *Répéter*. Uma falta de organização do próprio tempo, talvez. É uma coisa que a gente tem que aprender a fazer também. Ou então saber lidar bem com a própria desorganização também, pois isso pode ser uma boa saída. Mas aí, se você vai

direto pro computador, a lógica lá é outra; a lógica lá é um monte de “zero” e um monte de “um”, e você tem que saber como proceder pra fazer qualquer coisa especial que você planeja fazer, cheia de curvas, dinâmica, movimento. É diferente no computador, não é muito favorável. Eu não curto muito, mas tenho feito basicamente tudo assim, com um apoio da mão. E eu queria fazer o contrário, fazer na mão com o apoio do computador [risos], mas não tem sido muito possível. Lá, acho que a parte da escuta, a parte dessa percepção, dessa imaginação sonora, ela se dá no momento anterior à escrita ao computador. O tanto que eu posso dar, o tanto que eu posso tirar dela, eu tiro do momento anterior, com o apoio da escrita, com o apoio do instrumento, com o apoio da voz.

Eu uso muito a voz compondo, então muitas vezes eu tô imaginando isso, e posso estar compondo pra orquestra, eu solfejo um *tutti* orquestral com a voz, sabe? [faz alguns sons vocais, para exemplificar] Às vezes eu gravo isso, pra não esquecer, e aí nem volto na gravação, mas só o fato de gravar me ajuda a consolidar, como se eu estivesse escrevendo – é fazer um registro. Então depois eu lembro melhor o que é que eu queria, apesar de a ideia voltar, através da memória, já um tanto distorcida.

Tem uma coisa que eu queria falar aqui, mas não é de *Angola*, é de uma outra peça. Eu tava fazendo uma notação toda indeterminada, pelo menos metricamente falando... Procurando coisas de *Angola* eu achei aqui uma coisa dessa peça. Eu tava meio inseguro com como aquilo tudo iria soar e ficava fazendo esse solfejo vocal meio bizarro, os efeitos todos e tudo o mais, mas eu não conseguia ter uma impressão do todo. Era uma parte muito complexa, onde todos os instrumentos faziam muita coisa ao mesmo tempo, e eu conseguia solfejar cada linha, mas não conseguia fazer um *tutti* daquele pedaço. Conseguia fazer um instrumento, depois o outro, e tentava “colar” aquilo na minha mente. Então eu abri um programa multipista e gravei cada instrumento; tenho uma gravação super bizarra aqui, onde apareço fazendo “tuim”, “tum”, “tara-turi-ruru” [sons vocais diversos]. E não são exatamente as notas que estão escritas, eu meio que tentei fazer uma imagem sonora, um registro sonoro dessa imagem que eu tinha da escuta de cada uma daquelas linhas, com a voz. É essa escuta que eu faço, que não é muito atrelada às notas, mas, sim, ao contorno, à dinâmica, ao adensamento, à textura. Aí tentei solfejar cada linha dessas e colar elas juntas, escutando o que eu tinha gravado anteriormente. Não coloquei “click”, metrônomo, porque não tem uma métrica naquele trecho na peça, que estava experimentando. Então era escutando que eu tinha as referências de que “quando o violino faz isso, o violão faz isso daqui etc”. Aí fui gravando cada parte como se fosse um músico do ensemble escutando o outro tocar, tentando fazer música de câmara, digamos. Então tem a cola do oboé nesse momento aqui e eu já sabia o que

depois eu deveria fazer. Fui tentando interpretar a música, mesmo, como uma situação de performance. E isso, depois da partitura feita. Então é aí que está a história, eu tive esse estímulo de repaginar a escuta – que eu já tinha feito antes de escrever a partitura, pois já tinha imaginado aquilo mais ou menos na minha cabeça. Escrevi, deixei tudo bonitinho e, claro, a escuta também foi se remodelando à medida em que eu ia mexendo no nos detalhes dessa notação, desse arranjo visual da partitura. E, no final, eu tive a necessidade de me dizer: “Caramba, me lasquei todo pra colocar isso aqui bonitinho no papel, mas não tô seguro de como tá soando isso daí”. E não conseguia projetar direito aquilo na mente, porque era muito complexo. Aí gravei.

Por mais que eu não parta para gravar esse tipo de solfejo, dessa mesma forma apresentada, geralmente é exatamente isso que eu faço, solfejando as partes separadas com a voz, depois solfejando uma espécie do resultado total daquele trecho em que estou trabalhando, e então juntando esses eventos, que foram repetidamente realizados com a voz, na mente. Aquela gravação que eu registrei ali é o que eu faço quando tô compondo, muitas vezes. Se eu conseguir fazer tudo aquilo que eu já coloquei no papel e conseguir fazer essa interpretação vocal, vamos dizer assim, daquilo que tá lá, mais ou menos como se fosse um resultado total do que está escrito, beleza. Senão, eu vou interpretando linha por linha e tento juntar na minha cabeça. No caso dessa música, em que eu não tava satisfeito ainda, fui pro programa e juntei esses ruídos todos. É interessante, quero dizer, é um retorno a essa noção mais tradicional de solfejo, de fato estou solfejando aquele negócio, mas é um solfejo que vai além daquilo que a gente trabalha escolasticamente – do solfejo de intervalos, de alturas –, e muito mais interessado em absorver uma totalidade sensorial do que tá escrito lá. Porque tem muito efeito, porque a textura é complexa, a nota não é tão importante, tanto é que eu não tô cantando exatamente a nota que tá escrita, mas só a altura de forma genérica, o contorno, etc. Já com o ritmo, geralmente eu tento ser bem preciso, nesses testes vocais. Isso representa um pouco dessa imagem mental que surge na cabeça, ou que é construída na cabeça, e que depois a gente passa pro papel. Acho que pode ser interessante pra você, esse exemplo. Não é de *Angola*, mas...

Y – Sim, acho que é muito interessante sim. E eu achei uma solução super inteligente. Porque eu sempre fiquei meio “com a pulga atrás da orelha” com a ideia de como a gente lida com a simultaneidade de grandes informações, tanto quando a gente vai trabalhar num contraponto de notas quanto num contraponto de camadas, de gestos etc. Enfim, achei uma super solução.

P – Isso é interessante, porque eu tenho uma desconfiança de como é que a gente consegue lidar com coisas muito complexas em termos da percepção, dessa “escuta interna”: é na base da exaustão. Comigo, pelo menos, é muito assim. Eu nunca tenho uma percepção de um grande ou complexo gesto, realizado por um grupo também grande, de maneira que, de fato, possa ter uma noção de como as interações funcionam internamente, no todo daquele gesto. Mas tento alcançar essa percepção do todo, a partir de pequenos pedaços os quais eu fico repetindo exaustivamente. Por exemplo: dentro daquele negócio todo, tem um momento em que instrumento A e instrumento B interagem milimetricamente de determinada forma, e aquilo, enquanto eu tô escrevendo ou na mão, em um rascunho, ou no computador, já na versão final daquele pedaço, eu repasso aquilo mil vezes - seja com um instrumento, seja com a voz, ou mentalmente - em pequenos pedaços, a depender da complexidade do todo daquele gesto. E, tentando garantir cada pedacinho desses, é que eu acabo garantindo pelo menos boa parte do que tá resultando naquele todo. Acho que eu tenho uma escuta genérica pro todo, e a exaustão de uma escuta localizada pra pequenos detalhes que integram aquele todo, que é o que acaba garantindo que aquela escuta genérica do gesto por inteiro se concretize, entende?

É como se houvesse uma projeção perceptiva, uma projeção sonora, da segurança de que aquele pedaço maior vai funcionar, a partir de uma reiterada tentativa de garantir o funcionamento de pequenos pedaços daquilo, com aparatos perceptivos diversos.

“Tudidururon”, “póoom” [dois sons vocais]

Esses dois fazem assim: o violão faz “tudidururon” e o trombone responde “póoom”. Mas esse “póoom” vem exatamente quanto tempo depois? [risos] Aí você tenta reorganizar, é mais pra cá, é mais pra lá, e isso muda mil vezes. Você reescuta e reelabora isso mil vezes. Pelo menos comigo é muito assim. E todos nós, eu acho, acabamos nos batendo com isso de certa forma. Mas eu dou muita ênfase a esse processo de tentar garantir que as pequenas decisões e as pequenas audições estejam seguras o suficiente para que aquele todo funcione, sabe? Comigo funciona muito assim.

Mas, às vezes, eu sinto essa necessidade de ter uma audição complexa, ou de ter uma escuta detalhada, complexa, de um todo. E aí, realmente falta uma ferramenta. Porque se é algo que o programa pode tocar, você tem uma ideia, ele ajuda a ter uma ideia quando você lança o playback lá. Agora, se é algo que lida com um monte de sons que ele não faz, e esses sons são a base desse negócio, a essência da coisa estando neles – em ruídos, técnicas estendidas, ou um monte de detalhes de dinâmica, de articulação –, o programa vai deixar muito bizarro pra você conseguir ter uma ideia de como aquilo vai soar...

Eu lembro desse caso [da gravação de várias faixas vocais que posteriormente foram sobrepostas], e foi muito satisfatório. O que é mais incrível é isso. Eu disse: “Cara, isso tá legal, isso tá massa, vai soar bem.” E soou bem quando os músicos foram tocar. Porque, inclusive, ao fazer isso, você põe à prova a própria exequibilidade do negócio. Pois, se eu for testar no violão o que eu tô escrevendo pra um violonista tocar, é uma coisa ridícula, já que eu não tenho a capacidade técnica pra fazer tudo o que eu tô imaginando, muitas vezes algo muito complexo. Mas eu imagino que ele será capaz de fazer, já que eu consigo ali mais ou menos arranhar, num andamento bem menor e parando algumas vezes pra “catar feijão” no braço do violão. Mas, quando eu transfiro isso pra uma interpretação vocal e rítmica – durações feitas com os mais diversos sons vocais –, eu tenho uma noção boa também do que está soando. Claro, eu não tô tocando o violão quando tô reproduzindo aquilo vocalmente, mas tenho, com isso, uma certa noção incorporada de como aquilo vai ser realizado ao violão. Eu, pelo menos, sinto assim: que é como se eu estivesse colocando no meu corpo algo que vai precisar passar pelo corpo dele, do instrumentista. Aí coloco no meu corpo de uma forma mais visceral do que só na escuta. Apesar de que escutar já é muito do corpo também. Mas, aí, eu tô com a ferramenta que eu consigo alcançar, que é reproduzindo muitos daqueles sonzinhos e ruídos, daquela complexidade, na boca. Consigo fazer isso com a boca, consigo incorporar aquilo, entende? Assim eu tenho uma ideia melhor de se vai ser algo exequível também, se o instrumentista consegue, de fato, escutar. Porque muitas vezes é exequível ali pro cara sozinho, mas não o é em grupo, porque é muito difícil ele coordenar o que ele tem que fazer – que já é muito complexo – com outra coisa complexa acontecendo ao seu lado. Eu pus à prova isso também, quando fui gravar aquele trecho com a voz, já que não tinha um regente, não tinha click, e era ouvindo o que eu já tinha acabado de gravar na parte do oboé, por exemplo, que eu tentava fazer a parte do violão. Vi que rolava, dava pra se escutar, dava pra os músicos do grupo fazerem aquele pedaço de música juntos.

Esse tipo de coisa é o que eu tô por enquanto apenas intuindo como sendo o que haveria de performance na composição. A nossa escuta é o que há de performance no compor, e isso a gente deixa muito de lado. O tempo todo a gente tá lidando com uma espécie de performance dentro da composição, dentro do nosso processo composicional. O solfejo, eu o vejo claramente como uma performance do compor, você tá tentando performar, tá tentando fazer uma performance do que você imagina, do que você escreve. Essa performance pode ser no instrumento, então nesse solfejo estendido. E por quê eu chamo de solfejo e não simplesmente de “fazer no instrumento o que eu acabei de escrever”? Porque é uma ferramenta que auxilia na composição, não uma simples reprodução do que já está escrito. É

um solfejo neste sentido, é uma ferramenta de escuta que lida com como a escuta funciona dentro do compor; a escuta para compor, a escuta com um compor. O uso do instrumento eu vejo muito assim, essa necessidade de incorporar as ideias.

Y – Pelo menos pra mim, às vezes na graduação, mesmo que ninguém tivesse me falado diretamente disso, eu sentia que tinha uma cobrança de que a gente tinha que ter tudo muito na cabeça. E acho que isso é uma coisa irreal.

Por exemplo, uma vez eu li um artigo que falava sobre uma “teoria mimética motora¹⁵⁴”, que era como a pessoa... Por exemplo, quando você sabe como tal movimento é feito, sei lá, de dar um salto no violão, quando você vê uma pessoa dando esse salto no violão, você meio que sente no seu próprio corpo esse salto. Enfim, acho que é super importante mesmo a gente realmente usar todas essas coisas que a gente já tem no corpo, usar a voz, usar nosso repertório de experiências corpóreas, à favor da composição.

P – Eu também acho.

Outra coisa que acontece muito quando eu tô tentando escutar o que tô fazendo – e aí, quando eu falo tentando escutar, quero dizer, ou com o instrumento, ou fazendo esses sons, solfejando vocalmente o que está escrito, ou solfejando mentalmente – é que eu rejo muito. Acho que é outra forma de solfejo, você tá tentando colocar mais uma dimensão perceptiva dentro desse processo – que, volto a dizer, acho que é o que há de performance na composição. É a escuta, justamente. Mas você não escuta só mentalmente, não escuta só entrando no ouvido e indo para os neurônios; você reage à escuta. E aí, uma forma possível disso acontecer é com dança, por exemplo, ou com regência, ou então com os dois ao mesmo tempo. Isso acontece.

Tem um amigo meu compositor que sempre que me mostra uma composição sua, ele dança, cara, é incrível. Ele tá escutando a música e tá dançando, naturalmente; alguns pedaços ele rege, outros pedaços ele dança; depois assume o papel de um dos instrumentistas, e lá está ele tocando na orquestra – sabe quando o violoncelista vai dar um *fortissimo* com bastante pressão, e que o penteado é jogado pra frente? –, ele faz essas coisas também.

Eu sempre achei isso muito interessante. Quero dizer, é um processo de escuta, no caso a escuta do compositor, onde o corpo todo tá envolvido. Isso eu acho que ajuda muito na composição, se a gente souber usar bem. Por eu ficar sempre cantando o que eu tô escrevendo ou o que eu tô imaginando, acho que isso explica uma questão – já andei pensando sobre isso, antes mesmo de você ter me mandado seu e-mail; mas não pensava em termos de solfejo –: O que é que me leva a querer usar sempre a voz do instrumentista?

154 Artigo de Arnie Cox, presente nas referências bibliográficas.

Isso é uma coisa recorrente. Em *Angola*, por exemplo, isso tá presente. Por quê, cargas d'água? Não é uma coisa arbitrária, não é deliberado, “ah, vou usar a voz”. Geralmente vem nesse processo de solfejo, dentro do processo criativo. Quando eu tô cantando o negócio que foi escrito, aí essa janela que se abre é uma intervenção vocal com texto, com sussurro, com grito, sabe? Acho que tem a ver com essa tentativa de me envolver corporalmente com as ideias, solfejando, regendo etc., e isso “puxa” o emprego da voz, porque eu já estou empregando a voz no próprio processo criativo. Só consigo pensar nessa explicação. Isso puxa a voz. Já tô fazendo “shhh”, “rrru” etc; se eu tenho algum texto na minha cabeça, a consequência daquilo... Esse solfejo, esse canto estranho, não vem só pra pôr à prova o que tá já escrito; ele vem junto pra ajudar a escrever o que eu tô escrevendo. Então muitas vezes a próxima ideia, a janela perceptiva que se abre para mim, ao compor, vem quando eu tô cantando o que tá escrito, e como eu continuo cantando [sons vocais diversos], muitas vezes vem o uso da voz como evento incorporado à própria música.

Eu falo sobre isso na análise de *Répéter*, que em determinado momento eu queria que alguma coisa inusitada viesse. *Répéter* eu compus muito ao violão, então não teve tanto desse solfejo vocal, teve mais um solfejo instrumental.

Mais uma vez: “você tá usando o instrumento pra verificar o que tá compondo”. Não, não é isso. É porque o mesmo processo de escuta, que é irregular, errático, imperfeito na mente, se transferiu pro violão, até porque eu não tinha a capacidade de reproduzir simplesmente o que eu tava escrevendo na partitura, não sou violonista. Então o violão participava, era mais uma peça dessa tentativa de chegar nas ideias. É por isso que eu tô encarando isso também como um solfejo.

Estava ali ao violão e depois veio o uso da voz. Então é algo que vem, meio como uma janela que se abre mesmo. Por isso que gostei dessa sua analogia.

Talvez já estivesse lá, mas também vem de uma certa necessidade. Quando eu começo a explorar a técnica estendida, o uso desta técnica traz sempre pra mim uma necessidade de extrapolação. Pra mim, técnica estendida é um reconhecimento dessa entidade, que não é mais nem instrumentista e nem instrumento; não são mais as duas coisas separadas. Técnica estendida, pra mim, é uma consequência da noção de que o corpo do instrumentista e o corpo do instrumento são uma coisa só ali naquele momento, vamos dizer assim. Talvez não seja exatamente essa a melhor descrição, mas eles formam uma outra coisa, que não é nem instrumentista e nem instrumento. Quando eu começo a explorar isso, a forma de extrapolar, eu acho que é com o uso da voz, pois aí eu trago mais essa realidade pro jogo. O cara usar a voz, mesmo que seja um violonista – quando é um instrumento de sopro, talvez seja até mais

natural, porque já faz parte do seu repertório de técnica estendida você usar a voz, dentro do instrumento, cantando e tocando... Mas, no violão, por exemplo, por que me vem a necessidade de empregar a voz na peça?

Acho que é essa percepção em que todos aqueles efeitos que estão sendo buscados, aquelas interações meio “contraventoras”, vamos dizer, meio rebeldes do corpo do instrumentista – que passou anos se dedicando a desenvolver uma determinada técnica, a moldar o próprio corpo ao instrumento –, quando ele resolve fazer o som com uma coisa que contradiz tudo aquilo que ele tentou aprimorar por anos, isso me leva a querer extrapolar, trazendo o corpo todo do instrumentista, e aí o emprego da voz se transforma em uma necessidade pra mim.

...Mas além disso, não sei por quê a voz, poderia ser outra coisa, sei lá. Talvez seja o recurso sonoro mais imediato [risos].

Y – Poxa, acho que faz sentido mesmo.

P – Eu vinha pensando sobre isso, de que quando eu começo a usar a técnica estendida é que vem a coisa da voz. E a maior parte do tempo, o uso da voz traz informação – ou seja, tem um aspecto de comunicação ali, ele traz um texto –, porém, o texto não é o mais importante, mas, sim, a afinidade timbrística mesmo, entre o jeito com que o cara tem que falar certa coisa, ou cantar certa coisa, um reproduzir um som, e alguma coisa que tá acontecendo com o uso de técnica estendida no instrumento.

Se é um som soproso na flauta, é um som sussurrado falando algum texto que eu indico, algo por aí.

Y – Na *Angola* mesmo, isso ressoa muito, essa questão que você falou.

P – Sim, é verdade. E tem muito texto, né?

Y – E tem o texto que você fez. Como que foi a questão do texto que você tinha feito pra *Angola*? Foi pensando na música, ou foi feito antes, e daí você revisitou o texto?

P – Foi pra música. Apareceu em algum momento, que eu não me lembro mais quando, essa necessidade de usar a voz e, junto ao uso da voz, um texto. Eu escrevi o texto, que tem uma afinidade com o “tema”, entre aspas, da própria música. Acho que tem isso na partitura¹⁵⁵.

Y – Tem. Fala que foi escrito pra duas galinhas de Angola, Tica e Teca.

P – Era isso mesmo. Você conhece as galinhas de Angola?

Y – Eu nunca tive nenhuma, mas conheço [risos].

155 Cf. nota de programa presente na própria partitura de *Angola*.

P – Você sabe então qual é, né? Elas são galinhas selvagens que foram domesticadas. As pessoas criam, mas elas permanecem selvagens. Então elas lidam muito melhor com ambientes externos e tal, elas não se misturam muito com outras raças de galinha...

Y – Ah, eu não sabia.

P – E a galinha de Angola tem aquele canto, você conhece?

Y – É o “tô fraco”?

P – É o “tô fraco”. Muitos dos nomes que ela recebe vêm do canto dela, isso que é mais interessante. Então ela e o som que ela faz, o canto que faz, se misturam. A galinha de Angola é batizada com o som que ela faz. Isso eu achei muito legal pra ideia da música. Então a essência dela é aquele som bem particular que ela faz. E aquele som tem um conteúdo harmônico, então parte do processo, para geração de material com o OpenMusic, foi de destrinchar qual era o conteúdo harmônico daquilo, pra gerar o material harmônico da peça.

“Tô fraco, tô fraco”, eu gravei aquilo [das galinhas]. E o que é o “tô fraco”? São dois acordes na verdade. Então, é claro, passando por um monte de filtro, eu fui tentar ver quais eram os parciais mais importantes ali. Usei o Spear pra estudar o espectro daquele som. Aí, peguei só um “tô fraco” e analisei lá; já fiz uma filtragem no Spear, depois num patch do OpenMusic filtrei ainda mais, pra ter lá acordes de cinco ou sete notas em cada um.

A galinha de Angola é mais como uma caixa clara, vamos dizer assim, com a esteira ligada, do que um piano. Então tem um conteúdo harmônico lá presente, mas é uma complexidade harmônica muito grande, na verdade. E esse conteúdo harmônico não segue a lógica da série harmônica, então achei foi um material sonoro rico pra trabalhar. Mas no fundo estava a ideia de que a galinha é aquele ruído que ela emite e, inclusive, isso dá os vários nomes que ela tem. Outro nome que ela tem é o “conquém”. “Conquém, conquém”, “tô fraco, tô fraco”...

Ao mesmo tempo tinha a tentativa de tirar um conteúdo harmônico daquilo, mas numa noção de que a essência dela era aquela complexidade, e que ao retirar um conteúdo harmônico daquilo, eu tava simplificando a galinha de Angola. Então, o tempo todo, a peça tá se voltando para o que há de selvagem no som, num som pretensamente harmônico, de onde notas podem ser inferidas. Tem sempre um conteúdo selvagem, que é o que os instrumentistas tentam, anos a fio, anular. É o soproso da flauta, é o som de vento na clarineta. Mas que são, assim como o canto do “tô fraco”, a própria essência daquele instrumento; é o sopro, é o ar: o ar percorrendo aquele tubo. Essa é a relação, então o tempo todo eles estão voltando pra esse estado mais selvagem do som, que geralmente é o estado em que os iniciantes estão, tentando

tirar aquela nota com muito som de vento, ou com instabilidade no conteúdo harmônico, sem ressaltar bem os harmônicos que devem ressaltar, esse tipo de coisa. O tempo todo a música tá voltando pra isso, mas a notação também tá voltando pra isso, pra um aspecto selvagem da linha, na base do que são todos os símbolos da notação convencional. A notação musical, antes de mais nada, é uma série de linhas que se convenciona em símbolos, que são mais ou menos traduzíveis. Aí, também na notação, essa abertura é cavada aqui e ali, até que tem momentos, na peça, em que só há linhas na notação; linhas e reminiscências de colcheias, ou semifusas, etc... Reminiscências de um gesto, de uma frase musical que foi usada antes e que aparece ali no meio daquela coisa, que é uma partitura gráfica em que só restaram linhas, vamos dizer assim. A música toda é uma “involução”. A galinha é uma raça domesticada do que um dia já foi um monte de “galinhas de Angola” [galinhas não domesticadas]. Na verdade é essa tentativa de voltar a um ponto anterior, menos caracterizado e mais rico em potencialidades.

Mas tudo isso veio de algo bem singelo, que eram essas duas galinhas que a gente tinha lá no nosso quintal. Era um quintal pequeno, elas não tinham como buscar uma natureza própria, um rumo próprio, pois tinham que conviver num galinheiro com outras galinhas. E as outras galinhas têm um padrão de comportamento diferente, então as galinhas da Angola sofriam muito, elas eram muito rechaçadas pelo grupo. Também produziam muito seu canto, justamente pra dizer que estavam com fome, ou pra reclamar das outras galinhas, que não deixavam as coitadas comerem direito; era o tempo todo com essas galinhas cantando no quintal. A gente viu que elas estavam sofrendo demais e decidi fazer uma doação galinácea, então a gente doou as galinhas de Angola. Foi meio que uma homenagem às galinhas. É um tema bobo, mas em busca de uma complexidade, porque o som que elas faziam era muito complexo – toda a complexidade vem daí. E o próprio texto tá falando isso o tempo todo: “a galinha de volta ao ovo”; voltar para aquele estado inicial que, ao contrário do que a gente acredita, muitas vezes guarda um potencial imenso. O ovo é a célula tronco... Tem a ver também com a filosofia do Deleuze. Voltar ao “corpo sem órgãos”, à “célula tronco” – esta célula pode virar qualquer coisa, ela é pré-órgão. E talvez tenha um pouco a ver com essa abertura de janelas. Se você não se apega a um plano formal, um microgesto pode virar qualquer coisa, pode virar uma nova seção. E pode virar uma nova seção todo aquele conteúdo sonoro dos instrumentos de sopro – que são a instrumentação de *Angola* –, todo aquele conteúdo que geralmente se tenta evitar. Isso, na verdade, não é nenhuma novidade; já é até um certo chavão, fazer sons de sopro na flauta, não sei o que. E tudo bem, não tem

problema. Mas a amarração disso é um pensamento sobre as galinhas, é uma coisa super simples. O texto vem daí também.

Agora, é importante também ressaltar, e isso é outra coisa que pode lhe interessar: tô lembrando aqui que, como eles tinham bastante pouco tempo pra preparar a peça – esse grupo de Nova York chamado ICE Ensemble, que ia tocar lá em Curitiba a estreia – e, claro, eles não dominavam a língua portuguesa, eles estavam assustadíssimos sobre como fazer a parte vocal que emprega texto. Eu disse: “Não se preocupem, não importa se não entenderem. A maior parte do tempo tá sendo falada de um jeito em que ninguém vai entender mesmo o que tá sendo falado. Eu quero uma afinidade textural com o restante da parte instrumental ali, em determinados momentos, apesar de em alguns outros momentos o texto ter que ficar mais claro.” Aí eles pediram pra eu gravar, e assim fiz. Tem a minha gravação, que é meio como um solfejo, mais um solfejo desses, da parte textual, trazendo um pouco como é a textura, o timbre que eu tava pensando pra cada momento. Ou a própria interpretação rítmica (*lato sensu*, porque não tem ritmo escrito lá nessa parte do texto [em alguns momentos da peça]). O texto fala disso também, de voltar pra algo num estado mais primário, um estado mais “originário”. Mas sem romantismo, é buscando uma certa complexidade nesse originário, uma certa complexidade nesse estado “primitivo”, estado inicial. Mais ou menos isso... Mas veja, tem momentos com conteúdo harmônico explícito, por exemplo, o início da peça, que é um “coral”, uma coisa onde a harmonia é determinante, mas ao mesmo tempo não é. Porque eu sequer escolhi aquele arranjo específico de notas, que foram resultado de um algoritmo do OpenMusic em cima do conteúdo intervalar da análise espectral do “conquém”. É uma interpretação mais harmônica, mais tonal, desse conteúdo intervalar, e isso vira outras coisas depois. Porém, no final, volta; o final é quase um coral fúnebre das galinhas, porque de certa forma eu sabia qual ia ser o destino delas, após doá-las. E isso toma conta dos ruídos, que tentam aparecer de novo naquele coral do final, sem força. E no finalzinho eles retornam, como se fossem o último respiro dessa tentativa de voltar pra esse estado mais selvagem da galinha de Angola.

Y – Achei interessante também esse coral final, que é com o tempo métrico e tal. Em dois ou três momentos antes, em que o grupo faz um arpejo rápido com entradas diferentes, são mais ou menos como se fossem esse mesmo material do coral, só que muito rápido.

P – É verdade. Na realidade é o contrário: aquele momento final é uma expansão dessa figura. Aquele momento todo do final, com esse coral, é uma expansão rítmica bem fiel dessa figura que já aparece antes. E que tá também numa das improvisações; eu escrevi uma

figura que relembra ela. Eles [os intérpretes] me perguntaram: “isso aqui é pra fazer uma retomada daquele material?” Respondi: “Olha, retomem, mas neste outro contexto. Não retomem perfeitamente.” E acho que eles resolveram bem, fizeram bem essa ideia.

Y – Eu vi que na improvisação tinha um mesmo trecho, que começava igual, mas daí se dissolve.

[Fim do registro]

Apêndices

Apêndice A: partitura de *Gotas sobre o espelho d'água e a terra acidentada*

Apêndice B: partitura de *A escuridão, o corpo vermelho e o fascínio*

Gotas sobre o espelho d'água e a terra acidentada

Yugo Sano Mani

2020

Instrumentação

- Baquetas macias, médias e duras
- Baqueta de tam-tam (pendurada)
- Baqueta de triângulo
- Arco

Gotas sobre o espelho d'água e a terra acidentada

Dedicada a Christopher Alex

Yugo Sano Mani
2019

Contemplative ♩ = ca. 50

l.h. cello bow, soft beater
r.h. triangle beater, soft beater

System 1: *p*, long fermata, *mp*, *quasi mf*, *pp*, *quasi mp*, *p* (delicate, but with presence), short fermata.

System 2: *3*, *p*, *3*, *pp*, *sfz*, *p < mf*, **** screw*, *tam-tam beater*, *pp*, *ppp*, *3*, *p*.

System 3: *quasi mp*, *6*, *p*, *poco*, *p*, *screw*, *mp*, *3*, *mp*.

System 4: *quasi p*, *mp*, *sfz*, *p*, *mp*.

*Always L.V. all instruments.

**The cello bow must only be used on the suspended cymbals and the glock key when specified with "arco". If there's no indication, the instruments must be hit with the beaters.

***This type of notehead indicates to scrape the surface of the cymbals or the tam-tam. In this case it must be done with the screw of the bow. In other cases it can be done with the triangle beater or the wood edge of the beater in hand (soft, medium or hard beaters).

****When there is no indication, the tam-tam must be hit with the beater in hand (soft, medium or hard). In all the situations in which the tam-tam must be hit with its specific beater, there will be an indication (this beater must be suspended alongside with the tam-tam, prepared to be rapidly picked).

11

metals

arco

mp *p* *p* *mf*

skins

pp *quasi mp* *p* *p*

12

metals

arco

p *p* *mp* *pp*

tr

put cello bow aside

skins

mf *p* *mp*

13

metals

tam-tam beater

quasi mf

bass drum: as if the sound were born from the tam-tam

skins

mp *p* *pp*

3

p

tam-tam beater

Mysterious and restless ♩ = ca. 74

metals

3

mp *quasi ff* *p*

skins

f *mp* *mf*

4/4

l.h. medium beater

r.h. medium beater

tr

19

metals

mp

bass drum: as if the sound were born from the tam-tam

skins

mf *p* *mp*

tr

3/4

*In this situation hit the triangle with the wooden part of the beater.

**Dashed figures written as appoggiaturas must be played as fast as possible. If a figure like this is written without a dash, then it must be played just moderately fast.

23 *tr*

skins *ffz* *pp* *mp* 6

27

metals *mp*

skins *mf*

31

metals *

skins 6

34

metals *p* *mf*

skins *mf*

37

skins 6 3

40

skins *p* 3

44

skins *mf* *tr* *mf* 3

Molto lento
p l.h. hard beater
 r.h. two soft beaters

change beaters without rush

tr (o) *mf* 3

p = ca. 74

*In this situation as well, hit the glock key with the wooden part of the beater in hand.

▲ r.h. hard beater
 ▲ l.h. hard beater

48

metals

skins

6

6

3

wild

51

skins

f

55

metals

skins

3

5

6

molto

ff

f

58

metals

skins

3

3

6

61

metals

skins

p

tr

mf

ff

pp

f

pp

mf

ca. 74

65

metals

skins

p

6

6

mp

tr

ff

Molto lento

68 $\text{♩} = \text{ca. } 74$

metals

skins

cresc.

6 5

3 ♩ with tam-tam beater *

fff

As the restlessness of the wind

r.h. two hard beaters
l.h. two hard beaters

71 *comfortably fast* --- *a bit slowly* --- *fastest possible* --- *comfortably fast*

metals

skins

10" %

5" %

ppp --- *f* --- *mf*

pp

Molto lento

74 *f*

skins

$\text{♩} = \text{ca. } 74$

mp --- *mp* --- *mf*

78 *comfortably fast* --- *a bit slowly* --- *fastest possible* --- *molto allarg.*

metals

skins

10" %

10" %

ppp --- *mf* --- *ppp* --- *molto*

81 *comfortably fast* --- *a bit slowly* ---

metals

skins

p

5" %

p --- *ppp* --- *mp*

*Dashed barlines indicate that there is a change in time measurement: the figures are not measured with the reference of the beat, and the duration of the repetitions is based in seconds. After then, time is again measured by the tempo that preceded the dashed lines. Horizontal dashed lines with arrows at their end (which appear in these configurations) have other function: they indicate gradual change in playing speed.

confortably fast ----- fastest possible
5" % a tempo

skins 84 *mf* subito *p*

fastest possible ----- very slowly
10" % a tempo

skins 87 *ppp* *mf* subito *mf*

fastest possible ----- very slowly
10" % a tempo

skins 90 *mp* subito *mp* *f* *ppp*

skins 94 *p* *mp* *pp* *quasi mf*

skins 98 *mp* *p*

metals 102 tam-tam beater *quasi p*

skins

As fading rain ♩ = ca. 62
r.h. two medium beaters
l.h. two medium beaters

metals 106 *p*

skins *p*

109

metals

skins

p always subtle

wood* $\wedge$ *a tempo*

molto allarg.

6 3 5

(o)

112 wood

metals

skins

ppp

6

5" %

wood

quasi p

a tempo

confortably fast $\rightarrow$ *a bit slowly*

115

metals

skins

6

5

molto allarg.

fastest possible

poco allarg.

5" %

ppp

p

117 *a tempo*

metals

skins

quasi mp

5

6

120

metals

skins

wood

3

124

metals

skins

wood

comfortably fast → *very slowly*

10''

%

ppp → *mf*

p

p

3

As reminiscences of the rain ♩ = ca. 50

127

metals

skins

moltissimo allarg.

poco

p

arco

sfz

mp

p

mp

3

l.h. cello bow, soft beater
r.h. triangle beater, soft beater

130

metals

skins

tgl. beater*

tam-tam beater

p

mp

p

pp

arco

quasi mf

p

p delicate, but with presence

3

132

metals

skins

screw

quasi mp

arco

mf

p

mp

pp

mf

p

pp

3

133

metals

skins

quasi pp

pp

quasi mp

p

p

3

*Scrape the surface with the triangle beater.

The musical score is divided into five systems, each with a 'metals' and 'skins' staff. The notation includes various dynamics, articulations, and performance instructions.

- System 1 (Measures 136-137):** Metals starts with a half note (p), followed by a half note (arco) and a quarter note (quasi f). Skins has a half note (mp), followed by a quarter note (p), an eighth note, a sixteenth note, and a triplet of eighth notes (poco). A 'screw' instruction is marked above the triplet.
- System 2 (Measures 137-138):** Metals has a half note (p), followed by a quarter note, an eighth note, and a triplet of eighth notes. Skins has a quarter note (quasi mp), followed by a quarter note, an eighth note, and a triplet of eighth notes.
- System 3 (Measures 138-139):** Metals has a half note (arco), followed by a half note (arco) and a quarter note (mf). Skins has a half note (p), followed by a quarter note, an eighth note, and a triplet of eighth notes.
- System 4 (Measures 140-142):** Metals has a half note (mp), followed by a half note (ppp arco), a quarter note (quasi mf), a half note (ppp arco), a quarter note (quasi mf), and a half note (ppp arco). Skins has a half note (mp), followed by a quarter note, an eighth note, and a triplet of eighth notes (ppp).
- System 5 (Measures 143-144):** Metals has a half note (quasi mp), followed by a half note (p), a half note (quasi p), a half note (pp), and a half note (ppp). A 'very long fermata' is marked above the final measure.

*Stay in performance position for a while after the last stroke, as if it were possible to hit the triangle again. After this, slowly relax your body, thus finishing this piece.

A escuridão, o corpo vermelho e o fascínio

Yugo Sano Mani

2019

Instrumentação:

Orquestra de cordas

Violinos I

Violinos II

Violas

Violoncelos

Contrabaixos

Duração: 7' 10" ~ 7' 45"

Obs.: todos os naipes possuem divisi a 2 ao longo da peça, mas há também algumas passagens solos pontuais que se somam aos divisi.

Esta peça foi inspirada na obra *Sem título* (1987) de Tomie Ohtake, e é dedicada a esta artista, ao Instituto Tomie Ohtake e à Orquestra de Câmara da Universidade de São Paulo.

Sem título (1987) de Tomie Ohtake

A escuridão, o corpo vermelho e o fascínio

Para orquestra de cordas

Escrita para o Concurso de Composição Musical Tomie Ohtake

Yugo Sano Mani
2019

Escuridão e seus mistérios

Enigmático ♩ = 50 ~ 56

Violin I

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

Div. Con sord. Sul tasto

sempre sul IV (até nova indicação) **ppp** cresc. Poco vib.

Div. Con sord. Sul tasto

sempre sul IV (até nova indicação) **ppp** cresc. Poco vib.

Con sord. Sul tasto

sempre sul IV (até nova indicação) **ppp** cresc. Poco vib.

Con sord. Sul tasto

sempre sul IV (até nova indicação) **ppp** cresc. poco a poco **quasi pp** **pp**

Con sord. Sul tasto

ppp cresc. poco a poco **quasi pp** **pp** **quasi p**

Poco vib.

sempre sul IV (até nova indicação)

5

Vln. I

p

Unis.

Vln. I

p

Unis.

Vln. II

p

Vla.

p

Vc.

p

D.B.

p

9

Vln. I

poco dim.

pp

Vln. II

poco dim.

pp

Senza sord.
solo** Arco ord.

Vla. solo

ppp
espress.

mp

3

tr

Vla.

poco dim.

pp

Vc.

poco dim.

pp

D.B.

poco dim.

pp

* Linhas diagonais especificam o uso de glissando entre duas alturas. A duração dos glissandos deve equivaler ao valor rítmico da figura que o antecede. Exemplo: quando o glissando aparece entre duas notas, e a primeira destas possui valor de mínima, tal glissando deve ocupar a duração total da mínima.

Considerações adicionais:

- Caso seja desejado um glissando rápido, ele será escrito em forma de appoggiatura.
- É importante que haja digitações que possibilitem os glissandos descendentes sem interrupções.

** Solos não devem ser sul IV, a digitação ficando a critério dos intérpretes.

13

Vln. I

sul III

Vln. II solo

Senza sord. solo Arco ord.

ppp *mp espress.* 3

Vln. II

tutti Sul tasto

Vla. solo

mp *tr*

Vla.

Senza sord. *tr* *

ppp *p* *pp*

Vc. solo

Senza sord. solo Arco ord.

ppp *cresc. poco a poco* 3

Vc.

D.B.

* Linhas diagonais retas acompanhadas por linhas diagonais onduladas indicam glissandos acompanhados por trinados (as linhas onduladas, referentes aos trinados, apenas se tornam diagonais buscando maior clareza visual do resultado sonoro). Os trinados devem permanecer com os seus intervalos respectivos durante todo o glissando. Exemplo: um trinado de um tom continuará a possuir um tom durante todo o decurso do glissando.

17

Vln. I

Vln. I

Vln. II solo

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vla.

Vc. solo

Vc.

Vc.

D.B.

Div.

Div.

tr

3

tr

Div.

Div.

Senza sord.

ppp

Div.

Div.

Senza sord.

ppp

mp espress.

Div.

Div.

Senza sord.

ppp

21

solo *Senza sord. Arco ord.*

mp espress.

3

tr

3

sul II

sul IV

sul III

tutti (divisi I) Sul tasto

pp

Senza sord.

tr

ppp *p*

pp

p

pp

tutti (divisi I) Sul tasto

pp

Senza sord.

tr

ppp *p* *pp*

p *pp*

solo *Senza sord. Arco ord.*

tr

mp espress.

tr

[illegible]

* A partir desta indicação as digitações ficam à critério dos intérpretes (não mais precisando tocar unicamente sul IV, por exemplo).

A preocupação com digitações que possibilitem o glissandos sem interrupções, porém, continua em vigor. Portanto, no caso de glissandos descendentes, é preciso usar posições em que não haja cordas soltas entre suas notas.

A

29

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vla.

Vc.

Vc.

D.B.

tutti (Sul tasto)

p *mp* *pp* *p*

digitação *ad libitum*

Violins I and II, Violas, Cellos, Double Basses, and Arco.

Violins I and II: *mp*, *p*, *pp*, *molto cresc.*, *Sul tasto*, *Arco ord.*

Violas: *mp*, *p*, *pp*, *molto cresc.*, *Sul tasto*, *Arco ord.*

Cellos: *pp*, *mp*, *pp*, *molto cresc.*, *Sul tasto*, *Arco ord.*

Double Basses: *mp*, *p*, *pp*, *molto cresc.*, *Sul tasto*, *Arco ord.*

Inquietações em vermelho**B** Imponente ♩ = 70 ~ 74

36 Unis. *mf con brio* Div. Unis.

Vln. I *mf con brio* 3

Vln. I Unis. *mf con brio* Div. Unis.

Vln. II Unis. *mf con brio* 3 Div. Unis.

Vln. II Unis. *mf con brio* 3 Div. Unis.

Vla. Unis. *mf con brio* 3 Div. Unis.

Vla. Unis. *mf con brio* 3 Div. Unis.

Vc. Unis. *mf con brio* 3

D.B. *mf con brio* 3

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Inquietações em vermelho'. The score is for a full string section, including Violins I and II, Violas, Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The tempo is marked 'Imponente' with a quarter note equal to 70-74 beats per minute. The dynamics are 'mf' (mezzo-forte) and 'con brio' (with spirit). The score is divided into measures, with a section starting at measure 36. The key signature has one sharp (F#). The Violins I and II parts feature a melodic line with a triplet of eighth notes. The Violas and Violoncello/Double Bass parts provide a harmonic foundation with a similar triplet pattern. The Violoncello and Double Bass parts also include a triplet of eighth notes in the final measure. The score is written in a standard musical notation with a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#).

40

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. Div.

Vc. Div.

D.B.

43

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Vc.

D.B.

C Com energia ♩ = 82 ~ 88

Unis. *tr* ~~~~~

subito ppp *molto*

Unis. *tr* ~~~~~

subito ppp *molto*

subito ppp *molto*

46

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

tr *mp* *espress.* *sfz* *mp* *mf* *sfz* *mf*

tr *mp* *espress.* *sfz* *mp* *mf* *sfz* *mf*

tr *mp* *espress.* *sfz* *mp* *mf* *sfz* *mf*

tr *mp* *espress.* *sfz* *mp* *mf* *sfz* *mf*

50

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vla.

Vc.

D.B.

Div. *tr* *ppp* *cresc.*

Div. *tr* *ppp* *cresc.*

Div. *tr* *ppp* *cresc.*

Écrasé * *f* *mf* *sfz* *mf* *f*

Arco ord. *mf* *sfz* *mf* *f*

Écrasé * *f* *mf* *sfz* *mf* *f*

Arco ord. *mf* *sfz* *mf* *f*

Écrasé *f* *mf* *sfz* *mf* *f*

Écrasé *f* *mf* *sfz* *mf* *f*

* Tocar com muita pressão de arco, gerando um som ruidoso.

Sempre que houver a indicação *Écrasé* as cabeças de notas serão quadradas, buscando assim uma forma de diferenciação visual do resultado sonoro.

[illegible]

D

56

Vln. I

ppp cresc. *mf* *sfz* *mf* *f* *

Atrás do cavalete

Vln. I

ppp cresc. *mf* *sfz* *mf* *f* *

Atrás do cavalete

Vln. II

ppp cresc. *mf* *sfz* *mf* *f* *

Atrás do cavalete

Vln. II

mf *f* *mf* *tr*

Écrasé Arco ord.

Vla.

mf *f* *mf* *tr*

Écrasé Arco ord.

Vla.

mf *f* *mf* *tr*

Écrasé Arco ord.

Vc.

Arco ord. *tr* *mf* *f* *Écrasé*

D.B.

Arco ord. *tr* *mf* *f* *Écrasé*

* Tocar as cordas na parte atrás do cavalete (entre os micro-afinadores e o cavalete), gerando som ruidoso.

Sempre que houver a indicação *Atrás do cavalete*, as cabeças de notas serão triangulares, buscando assim uma forma de diferenciação visual do resultado sonoro.

[illegible]

62

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vla.

Vc.

D.B.

Ricochet

Atrás do cavalete

mf

sfz

mf

3

f

mf

sfz

mf

3

f

mf

sfz

mf

3

f

Écrasé

Arco ord.

p

mf

f

Écrasé

Arco ord.

p

mf

f

Écrasé

Arco ord.

p

mf

f

Écrasé

mf

sfz

mf

f

Écrasé

mf

sfz

mf

f

Écrasé

mf

sfz

mf

f

[illegible]

68

Atrás do cavalete

Arco ord.

tr

Ricochet

Vln. I

f *p* *molto* *f* *sfz* *quasi f*

Atrás do cavalete

Arco ord.

tr

Ricochet

Vln. I

f *p* *molto* *f* *sfz* *quasi f*

Atrás do cavalete

Arco ord.

tr

Ricochet

Vln. II

f *p* *molto* *f* *sfz* *quasi f*

Écrasé

Arco ord.

Ricochet

Vln. II

f *f* *sfz* *quasi f* *tr*

Écrasé

Arco ord.

Ricochet

Vla.

f *f* *sfz* *quasi f* *tr*

Écrasé

Arco ord.

Ricochet

Vla.

f *f* *sfz* *quasi f* *tr*

Arco ord.

Ricochet

Vc.

f *f* *sfz* *quasi f* *tr*

Arco ord.

Ricochet

D.B.

f *f* *sfz* *quasi f* *tr*

71

Vln. I

f

ff *quasi ff*

Atrás do cavalete

Arco ord. Ricochet

Vln. I

f

ff *quasi ff*

Atrás do cavalete

Arco ord. Ricochet

Vln. II

f

ff *quasi ff*

Atrás do cavalete

Arco ord. Ricochet

Vln. II

quasi ff

Écrasé

Arco ord. Ricochet

Écrasé 3

Vla.

quasi ff

Écrasé

Arco ord. Ricochet

Écrasé 3

Vla.

quasi ff

Écrasé

Arco ord. Ricochet

Écrasé 3

Vc.

quasi ff

Écrasé

Arco ord. Ricochet

Écrasé *ff*

D.B.

quasi ff

Écrasé

Arco ord. Ricochet

Écrasé *ff*

10" aprox.

74

Vln. I *ff* *quasi fff* *fff* sul III IMPROVISAÇÃO [A]*

Vln. I *ff* *quasi fff* *fff* IMPROVISAÇÃO [C]***

Vln. II *ff* *quasi fff* *fff* IMPROVISAÇÃO [C]***

Vln. II *ff* *quasi fff* *fff* sul IV IMPROVISAÇÃO [A]*

Vla. *ff* *quasi fff* *fff* sul IV IMPROVISAÇÃO [A]*

Vla. *ff* *quasi fff* *fff* IMPROVISAÇÃO [B]**

Vc. *ff* *quasi fff* *fff* IMPROVISAÇÃO [B]**

D.B. *ff* *quasi fff* *fff* IMPROVISAÇÃO [B]**

*IMPROVISAÇÃO [A]: fazer glissandos continuamente nas cordas especificadas, sempre alternando velocidades e sentidos.
(O desenho do compasso é meramente ilustrativo, não devendo ser tratado como guia).

**IMPROVISAÇÃO [B]: fazer ataques em *écrasé sul IV*, tanto com corda solta quanto com ela apertada em locais diversos.
Os ataques devem ter diferentes durações, mas as pausas entre eles devem ser sempre curtas.
(O desenho do compasso é meramente ilustrativo, não devendo ser tratado como guia)

***IMPROVISAÇÃO [C]: fazer ataques atrás do cavalete, em quaisquer cordas.
Tais ataques devem ter diferentes durações, mas as pausas entre eles devem ser sempre curtas.
(O desenho do compasso é meramente ilustrativo, não devendo ser tratado como guia)

****O resultado global deste trecho improvisado deve ser ruidoso e frenético. Uma "saturação sonora" criada pelo conjunto.

A cisão

♩ = 50 ~ 56

E

77

Div. Arco ord.

subito p

Vln. I

Vln. I

Div. Arco ord.

subito p

Vln. II

Vln. II

Div. Arco ord.

subito p

Vla.

Vla.

Div. Arco ord.

subito p

Vc.

Vc.

Div. Arco ord.

subito p

D.B.

Arco ord.

subito p

80

Vln. I

dim. al niente

Vln. I

dim. al niente

Vln. II

dim. al niente

Vln. II

dim. al niente

Vla.

dim. al niente

Vla.

dim. al niente

Vc.

dim. al niente

Vc.

dim. al niente

D.B.

Div.

(Arco ord.)

poco

D.B.

Div.

(Arco ord.)

poco

Indagações sobre o corpo vermelho

Moderato ♩ = 70 ~ 74

F

84

Vln. I Unis. Sul pont. Punta d'arco *pp*

Vln. II Unis. Sul pont. Punta d'arco *pp*

Vla. Unis. Sul pont. Punta d'arco *pp*

Vc. Unis. Sul pont. Punta d'arco *pp*

D.B. Unis. → Sul pont. Punta d'arco *pp dolce*

87

Vln. I Arco ord. *subito f* *mf* *f*

Vln. II Arco ord. *subito f* *mf* *f*

Vla. Arco ord. *subito f* *mf* *f*

Vc. Arco ord. *subito f* *mf* *f*

D.B. Arco ord. *subito f* *f*

10'' aprox. 10'' aprox. 10'' aprox.

IMPROVISAÇÃO [D]*

Vln. I *ppp* sul III *fff* *ppp*

Vln. II *ppp* sul IV *fff* *ppp*

Vla. *ppp* sul IV *fff* *ppp*

Vc. *ppp* sul III *fff* *ppp*

D.B. *ppp* sul III *fff* *ppp*

93

Arco ord. *subito mp*

Vln. I

Arco ord. *subito mp*

Vln. II

Arco ord. *subito mp*

Vla.

Arco ord. *subito mp*

Vc.

Arco ord. *subito mp*

D.B.

subito mp

*IMPROVISAÇÃO [D]: fazer glissandos continuamente nas cordas especificadas. As velocidades dos glissando devem ser análogas à dinâmica.

Ou seja: iniciar em dinâmica *ppp* com glissandos muito lentos; gradualmente aumentar a dinâmica e, paralelamente a isso, aumentar a velocidade dos glissandos, culminando no bloco intermediário em *fff* com glissandos rápidos e inquietos. No último bloco, diminuir gradualmente dinâmica e velocidade dos glissandos até retornar a um estado sutil e com movimentações muito lentas.

(O desenho é meramente ilustrativo, não devendo ser tratado como guia)

G Enigmático ♩ = 50 ~ 56

100

Vln. I solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Arco ord. → Sul pont.

Arco ord. → Sul pont.

Arco ord. → Sul pont.

dim. poco a poco al niente

104 (Arco ord.) → Sul pont.

Vln. I solo

dim. poco a poco al niente

Vln. I

Vln. II

dim. poco a poco al niente

Vla.

dim. poco a poco al niente

Vc.

Arco ord. → Sul tasto

dim. poco a poco al niente

D.B.

Arco ord. → Sul tasto

dim. poco a poco al niente