

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

GUILHERME RIBEIRO DA CUNHA

**DA TÉCNICA ESTENDIDA AO ATO DE COMPOR:  
aspectos sonoros, mecânicos e culturais na análise de duas  
práticas musicais não norte-ocidentais e na composição musical  
contemporânea**

São Paulo

2023

GUILHERME RIBEIRO DA CUNHA

**DA TÉCNICA ESTENDIDA AO ATO DE COMPOR:  
aspectos sonoros, mecânicos e culturais na análise de duas  
práticas musicais não norte-ocidentais e na composição musical  
contemporânea**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestrado em Música. Área de concentração: Processos de Criação Musical. Linha de pesquisa: Sonologia: criação e produção sonora.

Orientador: Prof. Dr. Silvio Ferraz de Mello Filho

São Paulo

2023

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)

---

Cunha, Guilherme Ribeiro da  
DA TÉCNICA ESTENDIDA AO ATO DE COMPOR:: aspectos sonoros, mecânicos e culturais na análise de duas práticas musicais não norte-ocidentais e na composição musical contemporânea / Guilherme Ribeiro da Cunha; orientador, Silvio Ferraz Mello Filho. - São Paulo, 2023. 116 p.: il.

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

Bibliografia  
Versão original

1. técnica estendida. 2. composição musical contemporânea. 3. hibridização cultural. I. Mello Filho, Silvio Ferraz. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

---

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

CUNHA, Guilherme Ribeiro da. **DA TÉCNICA ESTENDIDA AO ATO DE COMPOR:** aspectos sonoros, mecânicos e culturais na análise de duas práticas musicais não norte-ocidentais e na composição musical contemporânea. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

Aprovado em:

### **Banca Examinadora**

Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: \_\_\_\_\_

Profa. Dr. Sergio Kafejian Cardoso Franco

Instituição: Faculdade Santa Marcelina

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. André Silva Pereira de Oliveira Ribeiro

Instituição: Universidade de Brasília

Julgamento \_\_\_\_\_

*À minha mãe, Maria.*

## **Resumo**

As técnicas instrumentais estendidas da música contemporânea de concerto dos séculos XX e XXI têm sua intitulação entre as décadas de 1970 e 80. No mesmo período, começam a surgir os catálogos e manuais instrumentais contemporâneos, cuja parcela relevante vai se concentrar majoritariamente nos aspectos mecânicos das técnicas estendidas. Nesta pesquisa de mestrado, analisamos as técnicas estendidas catalogadas e descritas em alguns manuais instrumentais publicados entre 1970 e 2010, bem como aquelas contidas em algumas obras de compositores e compositoras do Brasil e também internacionais, objetivando seus aspectos sonoros, mecânicos e suas proposições de aspectos culturais, a partir de suas similaridades com práticas musicais de fora do contexto da música contemporânea de concerto. Para tanto, os processos analítico sonoro-musical e composicional e os processos de identificação das relações e similaridades interculturais desta pesquisa estão se unindo também às práticas composicionais, conferindo a este trabalho, além de sua parte voltada à pesquisa acadêmica, uma parte dedicada à apresentação, escuta, discussão e análise dos processos criativos de nove composições minhas escritas e performar durante este mestrado.

**Palavras-chave:** Técnica estendida; Composição musical contemporânea; Hibridização cultural.

## **Abstract**

The extended instrumental techniques of contemporary music of the 20th and 21st centuries were titled between the 1970s and 80s. extended techniques. In this master's research, we analyze the extended techniques cataloged and described in some instrumental manuals published between 1970 and 2010, as well as those contained in some works by Brazilian and international composers, aiming at their sound and mechanical aspects and their propositions of aspects cultural practices, based on their similarities with musical practices outside the context of contemporary concert music. To this end, the sound-musical and compositional analytical processes and the processes of identifying the intercultural relationships and similarities of this research are also joining compositional practices, giving this work, in addition to its part dedicated to academic research, a part dedicated to the presentation , listening, discussion and analysis of the creative processes of nine of my compositions written and performed during this master's degree.

**Keywords:** Extended techniques; Contemporary music composition; Cultural hybridization.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	1
<b>Parte I – Da técnica estendida</b>	
1. As técnicas estendidas, seus modelos e seus resultados perceptivos: uma proposta de classificação das técnicas instrumentais estendidas	5
1.1. Os quatro modelos	6
1.2.1. HIBRIDIZAÇÃO – Hibridização de técnicas instrumentais	7
1.2.2. TRANSFORMAÇÃO – Transformação do instrumento musical	9
1.2.3. AMPLIAÇÃO – Ampliação de técnicas instrumentais	11
1.2.4. INVENÇÃO – Invenção de modos de execução instrumental	14
2. Duas práticas musicais antigas presentes na experimentação da música contemporânea: <i>circular breathing</i> e <i>singing and playing</i>	15
2.1. O didjeridu e o trompete iburi: possíveis referências culturais	21
<b>PARTE II – Do ato de compor</b>	
<b>Apresentação</b>	25
I. Ceci n'est pas une trompette (2020), para clarinete, trompete e percussão Ou: As bolhas acústicas da pandemia	28
II. Parlineta (2021), para clarineta e quarteto de cordas Ou: A concessão do som	38
III. Excelentíssimos Atributos (2021), para voz soprano, violoncelo e djembê Ou: O grito geral	45
IV. Alternance (2021), para duo de contrabaixos e eletrônica Ou: Os dedos contra o arco	49
V. Ioiô Iaiá (2021), para violão Ou: Chegou a hora dessa gente bronzeada mostrar seu valor	55
VI. corriente de agua (2022), para voz feminina e eletrônica Ou: Pela amizade latinoamericana	62
VII. Paulicéia Desgraçada (2022), para soprano, percussão e violoncelo Ou: Das São-Paulos de Mário e de Carolina	70
VIII. Maria! (2022), para soprano e eletrônica Ou: O corpo vocal de Maria	77
IX. Acqua (2023), para ensemble (sexteto) Ou: Dos medos e riscos de ser um compositor imigrante e pobre	84
<b>Considerações finais</b>	103
<b>Referências</b>	105





## Introdução

Esta pesquisa de mestrado foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGMUS/ECA-USP) na área de Processos de Criação Musical, sob orientação do Prof. Dr. Silvio Ferraz de Mello Filho. A pesquisa dá continuidade e ramificações à pesquisa de iniciação científica realizada entre 2017 e 2019<sup>1</sup> com bolsa FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), processo nº 2016/01610-5, também sob orientação do Prof. Dr. Silvio Ferraz de Mello Filho na Universidade de São Paulo. O trabalho de pesquisa de IC desenvolvido entre 2017 e 2019, intitulado “A técnica estendida enquanto matéria-prima da criação musical”, resultou em um artigo publicado em 2017 na Revista *Vórtex*, vol. 5, n. 1: *Guero: Música concreta instrumental e direcionalidade na peça-estudo para piano de Helmut Lachenmann*. Para além do artigo, a pesquisa resultou também em algumas apresentações e comunicações orais: 24º, 25º e 26º SIICUSP (este último, sendo selecionado para a fase internacional do simpósio); III Simpósio Internacional CESEM na Universidade Nova de Lisboa em Portugal; e o XXIX Congresso da ANPPOM em Pelotas, com artigo publicado nos anais: *Os quatro modelos da técnica instrumental estendida*. Em adição às produções textuais e teóricas da IC, a pesquisa resultou também composições musicais, cujas peças, em sua maioria, contemplaram a criação colaborativa entre compositor e performers. Com tais composições, o bolsista recebeu alguns prêmios e menções honrosas, para citar alguns: a XXII Bienal de Música Brasileira Contemporânea “Prêmio Funarte de Composição Clássica”, com a obra *Timbral Verses* (duo vocal); o XXVIII Panorama da Música Brasileira Atual (UFRJ), com a obra *Percursos* (duo de percussão); e o XXV Programa Nascente da USP (PRCEU-USP), com a obra *Entrepolos I* (saxofone tenor).

Para a formatação desta dissertação de mestrado, foi adotado um método de divisão em duas partes: na primeira – Parte I –, será discutido tudo o que diz

---

<sup>1</sup> Tal bolsa teve vigência de 3 anos, contemplando, assim, duas renovações solicitadas pelo bolsista e aprovadas e concedidas pela Fundação (FAPESP).

respeito à pesquisa de viés acadêmico em relação ao tema das técnicas estendidas; e na segunda – Parte II –, será apresentada e discutida a produção de viés artístico, as composições musicais, relacionada ao período de desenvolvimento deste mestrado.

A pesquisa de viés acadêmico deste mestrado (Parte I) prossegue, portanto, com a temática da técnica instrumental estendida aplicada à criação musical e performance na música contemporânea de concerto. Contudo, ela amplia a área de concentração a que se detinha a pesquisa de IC e lhe confere diferentes e novos ângulos de visão, bem como novas perspectivas. Enquanto na IC o foco era a análise de obras instrumentais do repertório contemporâneo de concerto que contemplassem em sua estrutura composicional elementos que se pudessem considerar como técnica estendida, bem como sua aplicação numa prática criativa e performática que os tivessem enquanto material basilar, nesta pesquisa de mestrado, o nosso objetivo foi analisar e compreender a técnica instrumental estendida a partir de três aspectos: o sonoro, o mecânico e o cultural.

As concepções de sonoro, mecânico e cultural (ou seja, dos três aspectos sobre os quais se dedica o presente trabalho), nesta pesquisa de mestrado sobre técnica instrumental estendida, delimitam-se, respectivamente, do seguinte modo:

i. aspecto sonoro: relativo ao som (ou aos sons) resultante da execução de uma (ou mais) técnica estendida num instrumento musical;

ii. aspecto mecânico: relativo aos modos (ou aos modos) de execução de uma (ou mais) técnica estendida num instrumento musical;

iii. aspecto cultural: relativo, exclusivamente, às relações (e/ou referências) e similaridades que as técnicas instrumentais estendidas da música contemporânea de concerto possam possuir com culturas e práticas musicais de locais e/ou tempos distintos, relativamente ao local e tempo que configuram a cultura a que pertencem as técnicas estendidas.

A respeito, portanto, do contexto a que pertence a técnica instrumental estendida, é a partir de meados do século XX, especialmente após a Segunda

Guerra Mundial, que a música ocidental de concerto, cada vez mais, passa a ter na composição de seu repertório práticas instrumentais que ampliam, mesclam, transformam, releem, realocam, adaptam, inovam ou mesmo invertem, opõem ou subvertem as técnicas e métodos de execução instrumental dos repertórios de concerto anteriores à segunda metade do século XX, em especial o repertório clássico-romântico. E é por volta das décadas de 1970 e 1980 que essa prática composicional e performática de exploração e experimentação sonora e mecânica dos instrumentos de concerto<sup>2</sup> passa a ser lida por um nome, uma expressão: técnica estendida. Tal expressão, ao longo dos anos e a respeito de sua prática, principalmente nos países norte-ocidentais, foi se difundindo no meio teórico-musical acadêmico e também nas instituições de ensino e de práticas musicais. A despeito das discussões e controvérsias ainda hoje existentes em torno da expressão, iremos aqui propor uma análise sobre a técnica estendida não como uma expressão absoluta no que diz respeito ao seu significado etimológico, mas sim como um termo maleável e que, para tanto, sugere diferentes modelos de classificação<sup>3</sup> com o objetivo de contemplar práticas instrumentais<sup>4</sup> que não obedeceriam à norma etimológica da expressão, mas que estariam ligadas à sua proposta composicional e performática.

Como pretensão de investigação, outrossim, propomos que as técnicas instrumentais estendidas podem, à propósito de sua pesquisa e experimentação sonoro-mecânica, também possuir referências e similaridades com práticas musicais, artísticas e culturais antigas, de distintos tempos, que não os séculos XX e XXI, de distintos locais, que não os países norte-ocidentais, e de distintas estéticas, que não a da música de concerto. Assim, analisamos duas práticas instrumentais

---

<sup>2</sup> Alguns trabalhos relevantes são escritos em torno, principalmente, da década de 1970 sobre o tema. Dois marcantes trabalhos são os de Bruno Bartolozzi, com seu livro *New sounds for woodwind*, de 1967, e de Gardner Read, com seu livro *Contemporary Instrumental Techniques*, de 1975. Para um panorama histórico sobre o período, há um artigo brasileiro: “Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance”, de José Henrique Padovani e Silvio Ferraz (FERRAZ; PADOVANI, 2011).

<sup>3</sup> Trata-se de “Os quatro modelos da técnica instrumental estendida”, uma proposta de Guilherme Ribeiro (proponente deste projeto de pesquisa de mestrado) desenvolvida durante uma pesquisa de iniciação científica amparada pela FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), processo nº 2016/01610-5, e publicada como monografia de TCC na Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Silvio Ferraz de Mello Filho.

<sup>4</sup> O termo “instrumental” neste projeto de pesquisa contempla toda música e práticas musicais não exclusivamente eletrônicas, contemplando, portanto, também a voz e a música vocal.

para sopros amplamente consideradas como técnicas estendidas nos manuais e catálogos instrumentais de música moderna e contemporânea – a *circular breathing* e a *singing and playing* –, propondo, com elas, possíveis referenciais e relações interculturais para tais técnicas instrumentais estendidas.

Introduzindo, brevemente, a Parte II desta dissertação, esta tem como foco a apresentação, discussão, análise e exploração da minha produção artística durante o período do mestrado. São nove textos, cada um dedicado a uma das nove peças que compus nesse período, seguindo uma ordem cronológica que reflète minha trajetória composicional e artística ao longo do curso.

O objetivo central desta segunda parte da dissertação é fornecer uma visão abrangente do meu processo criativo em relação a cada uma das composições apresentadas. Não se trata de oferecer análises técnicas detalhadas, mas sim destacar os aspectos mais importantes de cada obra e contextualizá-las dentro do momento e das condições em que foram criadas, pois entendo que esse contexto exerce influência direta sobre o processo criativo de cada peça.

Assim, pretendo compartilhar uma visão transparente das reflexões e ideias que moldaram cada uma das peças, proporcionando uma compreensão mais profunda do desenvolvimento da minha trajetória composicional. Além disso, busco ressaltar o impacto das experiências colaborativas e profissionais que vivenciei durante o mestrado, uma vez que tais experiências foram determinantes para o desenvolvimento dessa trajetória composicional.

### 1. As técnicas estendidas, seus modelos e seus resultados perceptivos: uma proposta de classificação das técnicas instrumentais estendidas

Segundo Neves<sup>5</sup> (2003: 16), “uma proposição de ‘certo’ e de ‘errado’, decidida por palavra de autoridade e perpetuada por inércia, alijada de uma reflexão que tenha base na própria linguagem, não pode ser aceita como determinadora das decisões de uso”. Trazendo para as questões apresentadas sobre a expressão *técnica estendida*, notamos que não se trata apenas de uma questão de “língua”, mas de “linguagem”; do funcionamento de uma denominação no circuito da comunicação (emissor-mensagem-receptor). Assim, privilegiamos o uso (real, vigente e cotidiano) ao invés da norma (etimologia).

O significado etimológico da expressão não contempla grande parte do que os catálogos e manuais instrumentais contemporâneos identificam como técnica estendida. Se, portanto, restringíssemos a expressão à sua etimologia, teríamos apenas o terceiro modelo dos quatro aqui propostos: o modelo AMPLIAÇÃO (Ampliação de técnicas instrumentais);<sup>6</sup> este modelo sim faz juz direto à etimologia da expressão, como se verá adiante. Não se trata, porém, de restringir, mas de contemplar. E não se trata, tampouco, de adequar, alterar ou mesmo substituir a expressão, uma vez que a mesma já é utilizada e reconhecida ampla e internacionalmente há aproximadamente 3 décadas na literatura musical contemporânea.

A partir da análise de alguns catálogos e manuais instrumentais publicados entre 1970 e 2010, que apresentam, ilustram, descrevem e instruem a realização de técnicas estendidas, procedemos à uma “categorização” que visou à criação de modelos que reunissem as técnicas estendidas a partir de algumas de suas

---

<sup>5</sup> Maria H. de M. Neves é doutora em Letras Clássicas (Grego) pela USP, livre-docente (Língua Portuguesa) e professora emérita pela UNESP.

<sup>6</sup> Cf. Item 1.2.3 AMPLIAÇÃO – Ampliação de técnicas instrumentais.

características intrínsecas. Tal categorização baseou-se em duas principais características para a confecção dos modelos: os aspectos sonoros e os aspectos mecânicos das técnicas estendidas, que, por sua vez, discriminam as ações definidoras dos quatro modelos concebidos. Essas ações definidoras vão da mescla de técnicas instrumentais distintas até a criação de novos modos de execução instrumental, como veremos mais detalhadamente adiante. Disso, são confeccionados quatro modelos que contemplam quatro diferentes ações definidoras de técnicas instrumentais estendidas. Os quatro modelos são, afinal:

- Hibridização [de técnicas instrumentais];
- Transformação [do instrumento musical];
- Ampliação [de técnicas instrumentais];
- Invenção [de modos de execução instrumental].

### **1.1. Os quatro modelos**

Delineando, então, um passo-a-passo, tem-se: 1) a análise dos elementos (técnicas estendidas) contidos nos manuais instrumentais contemporâneos (1970-2010), bem como sua catalogação; 2) identificação individual de características dos elementos analisados que discriminassem suas ações definidoras (tais ações seriam as características principais para a determinar a qual(is) modelo(s) uma técnica estendida faria parte); 3) confecção dos modelos: a partir do trabalho realizado no item anterior, chegamos à criação de quatro modelos que reunissem distintas técnicas estendidas a partir das suas ações definidoras, que, por sua vez, partiram dos aspectos sonoros e dos aspectos mecânicos de cada técnica estendida analisada.<sup>7</sup>

Todas as técnicas estendidas analisadas a partir dos manuais instrumentais, outrossim, independentemente dos modelos nos quais elas estejam inseridas, possuem três possibilidades de resultados perceptivos:

---

<sup>7</sup> Importante notar aqui que um mesmo elemento – uma mesma técnica estendida – pode pertencer a mais de um dos quatro modelos, simultaneamente.

- i. técnicas estendidas cuja percepção reside no aspecto sonoro;
- ii. técnicas estendidas cuja percepção reside aspecto mecânico (manuseio instrumental); e
- iii. técnicas estendidas cuja percepção reside tanto no aspecto sonoro como no aspecto mecânico.

### **1.2.1. HIBRIDIZAÇÃO – Hibridização de técnicas instrumentais**

Como escrito e minuciosamente explicado pelo violonista Daniel Murray em sua dissertação de mestrado, técnicas instrumentais estendidas podem ser concebidas pela hibridização de técnicas.<sup>8</sup> Em outras palavras, a junção ou sobreposição de duas ou mais técnicas distintas podem configurar uma técnica estendida. Assim sendo, se sobrepusermos um trinado e um trêmolo em um violoncelo, por exemplo, temos como resultado uma junção sonora complexa, a que podemos chamar de técnica estendida.

“(…) técnicas estendidas ou expandidas podem surgir de mescla, junção, integração ou hibridização de dois ou mais elementos da técnica tradicional ou de maneiras de tocar, como, por exemplo: sul ponticello/sul tasto, tambora/pizzicato, tremollo/rasgueado, harmônicos/martellatos e muitas outras combinações possíveis.” (VASCONCELLOS, 2013: 20)

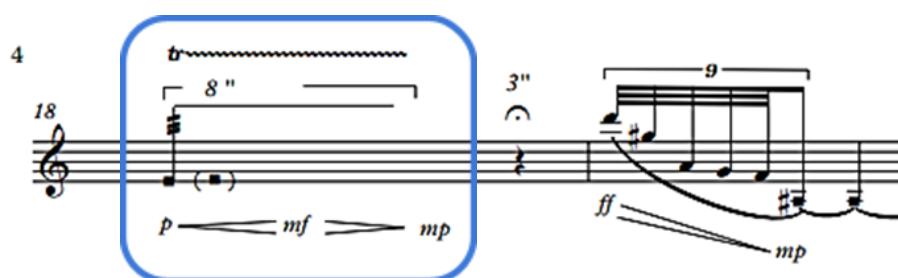
O trecho a seguir é de uma peça para clarinete solo do compositor brasileiro Sérgio Kafejian (1967): *SoproInverso* (2015). Nele, vemos a hibridização entre as técnicas ‘frulato’ (técnica do sopro) e ‘trinado’ (técnica da digitação, dos dedos), que devem ser tocadas simultaneamente, como sendo uma só:

---

<sup>8</sup> Cf. VASCONCELLOS, 2013.



Figura 1 – compasso 18 da obra para clarinete solo *SopraInverso* (2015), de Sérgio Kafejian.<sup>9</sup>



Fonte: KAFEJIAN, 2015.

Um outro exemplo escolhido para ilustrar a hibridização de técnicas instrumentais é a peça *Topografia I* (2001) para flauta solo baixo, do compositor brasileiro Alexandre Lunsqui (1969). Nesta peça – ainda que solo –, vemos duas partes: uma para a flauta baixo e outra para os “sons vocais”<sup>10</sup> da própria flautista.<sup>11</sup> No excerto a seguir, vemos a hibridização entre as técnicas ‘key click’ (na parte da flauta) e ‘tongue slap’ (na parte vocal). Vale ressaltar que, apesar de haver duas partes, para a execução desta obra, não só as partes são indissociáveis e realizadas por uma só pessoa, como também as técnicas supracitadas ocorrem simultaneamente, resultando numa sonoridade complexa de ataques e sons distintos vindos, *grosso modo*, da mesma fonte sonora.

Figura 2 – compassos 111 a 113 de *Topografia I* (2001), para flauta baixo, de Alexandre Lunsqui<sup>12</sup>

Fonte: LUNSQUI, 2001.

<sup>9</sup> Aqui, tem-se o ‘frulato’ simbolizado pelos “três riscos” na haste da nota e o ‘trinado’, pela sua notação comum.

<sup>10</sup> *Vocal sounds*, como escrito na partitura. Cf. LUNSQUI, 2001: 1.

<sup>11</sup> O pentagrama com clave de sol é a parte da flauta e a pauta de uma só linha é a parte dos “sons vocais”.

<sup>12</sup> Aqui, tem-se, para a flauta baixo, o ‘key click’ simbolizado pelas cabeças-de-nota em formato de “x” e, para a voz da flautista, o ‘tongue slap’, pelas cabeças-de-nota em formato de triângulo.

É válido aqui também mostrar que nos dois excertos anteriores – tanto no do Kaféjian como no do Lunsqui – existem elementos que dão a possibilidade de adicioná-los (os excertos) em outros modelos. E isso não é uma situação isolada. Uma mesma técnica estendida pode pertencer a mais de um modelo concomitantemente. Brevemente, no caso do excerto da obra *SoproInverso*, o frulato, por si só, é uma técnica estendida pertencente ao modelo AMPLIAÇÃO,<sup>13</sup> uma vez que este – o frulato – configura uma ampliação técnica dos modos de articulação do sopro no instrumento. E este é exatamente o mesmo caso que ocorre em *Topografia I*, só que sobre o *slap tongue*.

Não sendo estes, portanto, casos isolados, o mesmo poderá ocorrer em outros excertos deste trabalho. Contudo, estes não serão acusados novamente, uma vez que o objetivo sobre os excertos musicais é a exemplificação do modelo no qual eles estão inseridos.

### **1.2.2. TRANSFORMAÇÃO – Transformação do instrumento musical**

“Surdivinas de vários materiais são colocadas entre as cordas das teclas usadas, com isso efetuando transformações dos sons do piano com respeito a todas as suas características” (CAGE *apud* COSTA, 2004: 38).

Tomando por exemplo um dos principais expoentes de tal prática – o compositor norte-americano John Cage (1912-1992) –, a transformação de um instrumento musical por ocasião da inserção e anexação de objetos dos mais diversos possíveis no mesmo também configura uma técnica estendida. O viés da classificação é, principalmente, a alteração evidente do seu resultado sonoro. A alteração sonora pode ser tão acentuada a ponto de ser possível não reconhecer o instrumento auditivamente. Concomitantemente, por vezes, essa prática pode também modificar o modo de execução do instrumentista, podendo exigir deste um novo tipo de manuseio do seu instrumento.

---

<sup>13</sup> O modelo será detalhado a seguir no item 1.2.3.

Figura 3 – Trecho da “bula” das partituras de *Sonatas and Interludes* (1960), de John Cage<sup>14</sup>

TONE	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM NEXT PER (INCHES)	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM NEXT PER (INCHES)	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM NEXT PER (INCHES)	TONE
				SCREW	2-3	1 3/8*				A
				MED. BOLT	2-3	1 7/8*				G
				SCREW	2-3	1 7/8*				F
				SCREW	2-3	1 7/8*				E
				SCREW	2-3	1 3/4*				E <sup>b</sup>
				SM. BOLT	2-3	2*				D
				SCREW	2-3	1 7/8*				C <sup>#</sup>
				FURNITURE BOLT	2-3	2 7/8*				C
				SCREW	2-3	2 1/2*				B
				SCREW	2-3	1 7/8*				B <sup>b</sup>
				MED. BOLT	2-3	2 7/8*				A

Fonte: CAGE, 1960.

Contudo, o modelo TRANSFORMAÇÃO não é somente constituído de técnicas estendidas provindas “da inserção e anexação de objetos dos mais diversos possíveis” no instrumento. A transformação de um instrumento musical pode ocorrer, por exemplo, pela desanexação de alguma parte do instrumento (mais comum em instrumentos de sopro e percussão) ou mesmo, como veremos a seguir – dentre outras possibilidades – pela simples realização de uma *scordatura* num instrumento de corda.

A obra escolhida para ilustrar esse último caso é uma peça para violoncelo solo do compositor brasileiro Silvio Ferraz (1959): *Luna, mujer y toro* (1999). Nesta peça, a transformação do violoncelo se dá pela sua *scordatura*:

Figura 4a – *Scordatura* da obra para violoncelo *Luna, mujer y toro* (1999), de Silvio Ferraz

**scordatura**

Fonte: FERRAZ, 1999.

Como se pode ver acima, na indicação de *scordatura* para *Luna, mujer y toro*, Ferraz pede que as cordas II e IV do violoncelo sejam afinadas (ou desafinadas) em

<sup>14</sup> Aqui, vê-se a utilização de objetos entre as cordas do piano, como: parafusos, roscas etc.

uma oitava abaixo do que tradicionalmente elas são afinadas. Consequentemente, temos um instrumento transformado e isso se deve ao fato de seu resultado sonoro ter ficado tão distante do que se espera do som de um violoncelo que este – o resultado sonoro – passa a poder até mesmo gerar dúvidas (por parte de quem o ouve) quanto à sua fonte geradora: que continua sendo um violoncelo, porém com seu som característico substancialmente deformado.

No caso desta obra, vale notar que a mesma *scordatura* que transforma o instrumento musical abre, também, possibilidades de execução interessantes no violoncelo, como, por exemplo, poder tocar, numa mesma arcada, três cordas simultaneamente, como veremos no exemplo. Isso se deve ao fato de duas das cordas do violoncelo estarem folgadas por conta de sua afinação em uma oitava abaixo (mais grave). Por conseguinte, o excerto a seguir poderia, também, ilustrar o modelo que veremos no próximo item deste artigo – AMPLIAÇÃO –, uma vez que tocar três cordas simultaneamente, numa mesma arcada, configura uma ampliação da técnica de arco no violoncelo.

Figura 4b – Compassos 40 a 42 da obra para violoncelo *Luna, mujer y toro* (1999) de Silvio Ferraz<sup>15</sup>



Fonte: FERRAZ, 1999.

### 1.2.3. AMPLIAÇÃO – Ampliação de técnicas instrumentais

Este é o modelo que, se fossemos nos restringir ao significado etimológico da expressão, mais faz jus ao mesmo. Os objetivos com a ampliação de uma técnica

<sup>15</sup> Obs: todas as notas escritas no pentagrama inferior soam uma oitava abaixo devido à *scordatura* da peça.

instrumental qualquer passam tanto pelo crivo da obtenção de novas sonoridades como também pelo crivo da ampliação de recursos no manuseio do instrumento musical. Neste modelo, as possibilidades de resultados perceptivos<sup>16</sup> se apresentam muito claras, sejam eles os que residem no aspecto sonoro ou os que residem no âmbito do manuseio instrumental (ou ambos em concomitância).

Um exemplo conhecido que pode ser considerado uma técnica estendida por AMPLIAÇÃO é o ‘*pizzicato* Bartók’. Este, dentre outras possíveis observações, nada mais é que uma ampliação do ‘*pizzicato*’ (ordinário, comum) e seu resultado perceptivo reside prioritariamente no contexto sonoro, justamente por dar ao *pizzicato* uma nova e diferente sonoridade, que é o acréscimo do som de *slap* (“chicote”) do rebote da corda no espelho do instrumento.

Outro exemplo conhecido, dessa vez entre os instrumentos de sopro, é a chamada ‘respiração circular’. Assim como o exemplo anterior (o *pizzicato* Bartók), ela também pode ser considerada uma técnica estendida por AMPLIAÇÃO. A diferença, porém, entre o exemplo anterior e a respiração circular é que esta última tem seu resultado perceptivo no âmbito do manuseio instrumental, justamente pelo fato desta AMPLIAÇÃO – da respiração comum para a respiração circular – nos instrumentos de sopro resultar num aumento substancial do tempo em que o instrumentista consegue permanecer tocando num mesmo sopro sem interrupção, permitindo ao mesmo realizações musicais que com a respiração comum não seriam possíveis.

No excerto a seguir, temos uma peça para violoncelo solo do compositor brasileiro Guilherme Ribeiro (1994): *Entrepolos II [Viagem na família]* (2014). Nela, veremos o “tocar sobre o cavalete”: técnica estendida por AMPLIAÇÃO do *sul ponticello*, fazendo com que o arco do violoncelista não apenas esteja na região *ponticello* das cordas, mas explore seu limite, que é o cavalete do violoncelo.

---

<sup>16</sup> Cf. Item 1.1. (Os quatro modelos).

Figura 5 – Sistema 8 (p. 3) da partitura de *Entrepolos II* (2014),<sup>17</sup> de Guilherme Ribeiro

The image shows a musical score for Sistema 8 of *Entrepolos II*. It consists of two staves: a double bass staff and a vocal staff. The double bass staff has a treble clef and a key signature of one flat. It includes dynamics such as *f*, *mp*, and *mf*, and techniques like *pizz.*, *arco st-sp*, and *gett. (col leg.)*. There are also performance instructions like 'IV pizz.', 'IV rápido', and 'arco st-sp gett. (col leg.)'. A blue box highlights a section of the double bass part. The vocal staff has a soprano clef and includes the instruction 'Exhaling' and 'respiração livre (e audível)'. There are also dynamics like *f* and *mp*, and performance instructions like 'as long as poss. (apenas um sopro)', '[m]', '[s]', and '10 ca.'. A blue box highlights a section of the vocal part.

Fonte: RIBEIRO, 2014.

Trazendo agora uma técnica estendida para instrumento de percussão, temos a peça para flauta em Sol e vibrafone da compositora brasileira Valéria Bonafé (1984): *Forquilha, couro e tripa de mico* (2013). Trata-se do *dead stroke* (na parte do vibrafone, representado por “ds”): técnica estendida por AMPLIAÇÃO no modo de ataque e toque da baqueta no instrumento de percussão. No toque comum, o executante percute o vibrafone e imediatamente tem o rebote da tecla do instrumento na baqueta e, por consequência, sua repulsão/afastamento. Com o *dead stroke*, o percussionista altera esse “processo natural” e barra a repulsão da baqueta, mantendo a mesma em contato rígido com a tecla do vibrafone a fim de interferir em sua ressonância, encurtando-a o máximo possível.

Figura 6 – Compassos 43 a 45 da obra *Forquilha, couro e tripa de mico* (2013), de Valéria Bonafé.<sup>18</sup>

The image shows a musical score for compassos 43 to 45 of *Forquilha, couro e tripa de mico*. It consists of two staves: a double bass staff and a vibraphone staff. The double bass staff has a treble clef and a key signature of one flat. It includes dynamics such as *f*, *fp*, and *ff*. The vibraphone staff has a treble clef and a key signature of one flat. It includes the technique 'ds' (dead stroke) and dynamics like *f* and *ff*. A blue box highlights a section of the vibraphone part.

Fonte: BONAFÉ, 2013.

<sup>17</sup> As três pautas da partitura dizem respeito a um só intérprete. Ou seja, nesta peça, o violoncelista usa também sua voz, que se mistura ao violoncelo. Grifado o momento em que o violoncelista deve tocar sobre o cavalete.

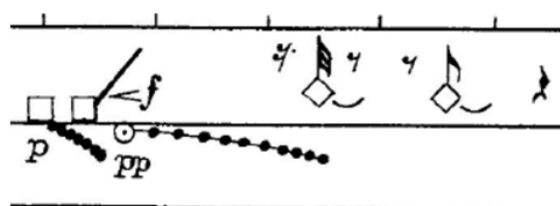
<sup>18</sup> Instrumentação da peça: flauta em sol e vibrafone. No recorte grifado na parte do vibrafone, ocorre por três vezes o *dead stroke*, todas elas indicadas com a sigla “ds”.

#### 1.2.4. INVENÇÃO – Invenção de modos de execução instrumental

Por fim, para a explanação do nosso quarto modelo, INVENÇÃO, utilizamos uma obra do compositor alemão Helmut Lachenmann (1935). Em sua peça-estudo para piano *Guero* (1969), Lachenmann não faz a utilização de absolutamente nenhuma técnica pianística que lembre o passado do instrumento. Além disso, o contexto sonoro dessa obra é resultado de um manuseio instrumental que não é encontrado em partituras de obras da música erudita ocidentais anteriores a *Guero*, ou seja, muitas técnicas estendidas encontradas em *Guero* foram inventadas pelo próprio compositor da obra.

No excerto a seguir, temos como invenções<sup>19</sup>: i. sons produzidos na parte frontal das teclas brancas do piano, utilizando para tanto apenas um dedo; ii. sons produzidos na parte superior das teclas brancas, utilizando um dedo; iii. sons produzidos na parte frontal das teclas brancas do piano.

Figura 7 – Quarto sistema (p. 2) da partitura da obra para piano *Guero* (1988), de Lachenmann<sup>20</sup>



Fonte: LACHENMANN, 1988.

Voltando aos nossos exemplos brasileiros, temos como última ilustração uma peça para violão solo do compositor Arthur Kampela (1960): *Percussion Study I* (1989). “Estique a corda Mi grave para fora do braço [do violão] e ‘glisse’ até o último traste possível (XIX)” (KAMPELA, 1989: 12, tradução nossa). Isso é o que está escrito no momento inicial do local grifado no excerto abaixo. Esta peça se assemelha à anterior (*Guero*, de Lachenmann) no que diz respeito à exploração do instrumento por parte do compositor e à utilização precursora dessas

<sup>19</sup> O termo 'invenção' aqui empregado não necessariamente sugere que o autor da obra seja o inventor do elemento demonstrado; mas sim diz majoritariamente respeito à utilização precursora de determinado manuseio instrumental ou técnica estendida em obra musical publicada em partitura no contexto da música de concerto.

<sup>20</sup> Aqui, tem-se os “sons (i)” representados pelos quadrados; os “sons (ii)”, pela bola com ponto no centro; e os “sons (iii)”, pelos losangos.

experimentações e invenções sonoras (e de manuseio do instrumento musical) registradas em música publicada em partitura. Ambas são obras-referência quando o assunto é invenção. No caso de *Percussion Study I*, o excerto abaixo é apenas uma pequena mostragem de uma peça com muitas técnicas estendidas, sejam elas por INVENÇÃO ou por qualquer um dos outros modelos.

Figura 8 – Compassos 134 a 141 da obra para violão *Percussion Study I* (1989), de Arthur Kampela<sup>21</sup>

The image shows a musical score for guitar, measures 134 to 141. The score includes various dynamic markings such as *sfz mp*, *f*, *p*, *mf*, *ppp*, *fff*, and *sf*. It features extended techniques like glissando, indicated by a blue dashed box and the label "[gliss]". A specific instruction in a box reads: "Pull the E (bass) string off the neck and gliss. towards last possible fret (XXI)". Another instruction says: "Pull the E string off the neck producing a buzz-like effect, and keep the tremolo with the A (fifth string) while making an ascending glissando. After a while interrupt playing at certain points (but let vibrate the A string), each time increasing the amount of time that the string is not plucked. By the end of this glissando the E (bass) is the only string being played. In a sudden break to this movement, hit the string with the Left Hand while the Right performs a tremolo with the thumb and stretched fingers (R.H.) playing across the bridge at the upper part of the soundboard". The score also includes rhythmic patterns like "i m i m i m p i" and "2", and dynamic markings like "4-7'' approx." and "20''-30''".

Fonte: KAMPELA, 1989.

## 2. Duas práticas musicais antigas presentes na experimentação da música contemporânea: *circular breathing* e *singing and playing*

Como já mencionado, é em torno da década de 1970 que começam a ser publicados trabalhos que discorrem sobre as técnicas instrumentais estendidas, sobre as experimentações instrumentais da música contemporânea de concerto. Dentre os trabalhos teóricos e analíticos, neste período começam a ser publicados, também, os manuais, métodos e catálogos dos instrumentos de concerto sobre as performances contemporâneas. Comumente, são instrumentistas e performers pesquisadores que publicam acerca de seus próprios instrumentos. Este é o caso

<sup>21</sup> O recorte grifado mostra a técnica estendida por INVENÇÃO cuja definição se encontra traduzida no parágrafo que precede esta imagem.



dos autores Stuart Dempster e Pierre-Yves Artaud, cujos trabalhos utilizamos nesta pesquisa para discorrer as técnicas estendidas *circular breathing* e *singing and playing*.

Stuart Dempster (1936-) é trombonista, professor e compositor estadunidense e autor do livro *The Modern Trombone: A Definition of Its Idioms*, publicado em 1979. Em seu livro, Dempster cataloga, define, exemplifica e descreve a execução de dezenas de técnicas estendidas para trombone, dentre as quais, a *circular breathing*:

É um método para tocar continuamente enquanto se respira ocasionalmente. Assim como quando se toca normalmente, é permitido que parte do ar se acumule nas bochechas levemente inchadas. Quando o performer está quase sem ar, as bochechas e a língua substituem os pulmões por um segundo ao expelir o ar pelos lábios enquanto o ar é aspirado pelo nariz. O ciclo é concluído após a retomada da reprodução normal.<sup>22</sup> (DEMPSTER, 1979: 44, tradução nossa)

A *circular breathing* – ou respiração circular – permite, então, ao instrumentista de sopro tocar longos trechos musicais, ou mesmo peças completas, sem que lhe seja necessário realizar pausas na execução para poder respirar, reconfigurando assim as possibilidades de performance para o repertório de concerto ou conferindo ao repertório de concerto possibilidades técnicas advindas de práticas musicais antigas e não norte-ocidentais, como veremos mais adiante.

Para além dos instrumentistas de sopro, a respiração circular serviu também aos compositores, que puderam utilizá-la em suas composições como elemento estrutural de criação, uma vez que o material composicional dos compositores poderia ser concebido a partir das possibilidades oferecidas por essa técnica estendida. Utilizaremos, para elucidar o uso estrutural da *circular breathing* em composição musical contemporânea, o compositor italiano Luciano Berio (1925-2003). Em sua *Sequenza XII per fagotto solo*, composta em 1997 e dedicada ao fagotista Pascal Gallois, Berio se vale do uso da respiração circular para

---

<sup>22</sup> Texto original: “It is a method of playing continuously while breathing in occasionally. As one plays normally, some of the air is allowed to collect in slightly puffed cheeks. When the performer is nearly out of air, the cheeks and tongue replace the lungs for a second in expelling air through the lips while air is taken in through the nose. The cycle is complete upon the resumption of normal playing”.

escrever uma peça para instrumento de sopro solista na qual não há sequer uma única pausa em toda a partitura. Nesse sentido, e nas palavras do próprio Gallois, que estreou a peça em concerto e também colaborou com questões técnicas do fagote para a escrita da peça, o performer deve realizar a peça inteira “com respiração circular ‘dupla’. O resultado são 19 minutos de som contínuo, sem descanso ou interrupção para respirações”<sup>23</sup> (BERIO, 1997: 1, tradução nossa). O exemplo abaixo (Fig. 9) ilustra aproximadamente um minuto e meio de eventos sonoros em som contínuo sem nenhuma pausa, e assim a peça prossegue até o fim.

Figura 9 – Três primeiros sistemas da partitura de *Sequenza XII*

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Sequenza XII'. The top system is for a solo instrument, likely a bassoon, with a tempo marking of quarter note = 60/72. It features a series of long, overlapping notes and rests, with dynamic markings such as 'pp' and 'f'. The middle system is for piano, showing a complex texture of overlapping notes and rests, with dynamic markings like 'f' and 'pp'. The bottom system is also for piano, continuing the complex texture with dynamic markings like 'f' and 'pp'. The notation is dense and continuous, illustrating the 'double circular breathing' technique mentioned in the text.

Fonte: BERIO, 1997.

Tomando por base uma pesquisa e argumentação que propõem que as técnicas instrumentais estendidas sejam classificadas em diferentes modelos de caracterização, a *circular breathing* seria uma “técnica estendida por ampliação”. Estamos nos baseando, aqui, no item 1.1 deste trabalho: Os quatro modelos. A proposta dos *quatro modelos* se vale, como já mencionado, das considerações de distintos manuais e catálogos instrumentais contemporâneos, publicados entre as décadas de 1970 e 2010, sobre o que e quais práticas instrumentais tais publicações contemplam ou não em seu escopo, bem como das comparações entre elas para, a partir das semelhanças e diferenças em suas considerações, contemplar o comum e o incomum da definição e argumentação de “técnica estendida”, reunindo, por fim, as técnicas estendidas em distintos modelos, a partir

<sup>23</sup> Texto original: “Sequenza XII must be performed using “double” circular breathing. The result is 19 minutes of continuous sound without rest or interruption for breaths”.

de suas características sonoras e mecânicas intrínsecas, com a confecção dos *quatro modelos*, que são:

i. Hibridização: neste modelo, as técnicas estendidas são estabelecidas pela junção ou sobreposição de duas ou mais técnicas instrumentais distintas;

ii. Transformação: neste modelo, as técnicas estendidas resultam da alteração de elementos mecânicos e físicos de um instrumento musical;

iii. Ampliação: neste modelo, as técnicas estendidas são concebidas pela expansão de uma técnica instrumental;

iv. Invenção: por fim, neste modelo, as técnicas estendidas são configuradas pela criação de novos modos de execução instrumental, tendo como base a própria música de concerto.

Independentemente do modelo no qual estariam inseridas<sup>24</sup>, as técnicas instrumentais estendidas possuem três possibilidades de resultados perceptivos. O resultado perceptivo é o aspecto mais evidente na apreciação final de uma técnica estendida. São os três resultados perceptivos:

i. aquele que se evidencia no aspecto sonoro;

ii. aquele que se evidencia no aspecto mecânico;

iii. aquele que se evidencia com igual relevância tanto no aspecto sonoro como no aspecto mecânico.

Novamente, de acordo com os quatro modelos elucidados acima, a *circular breathing* seria uma “técnica estendida por ampliação”. Uma vez que a respiração circular consiste do substancial alargamento de tempo que um instrumentista

---

<sup>24</sup> Exemplos e excertos musicais que ilustram e representam tais modelos podem ser conferidos em: “RIBEIRO, Guilherme. Os quatro modelos da técnica instrumental estendida: uma proposta de classificação e uma análise sobre a música concreta instrumental de Helmut Lachenmann em ‘Guero’. 2019, 49p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019”. Ou em: “RIBEIRO, Guilherme. Os quatro modelos da técnica instrumental estendida. In: XXIX Congresso da ANPPOM, 2019, Pelotas. Anais do Congresso”.

consegue produzir sons em seu instrumento sem cesuras ou interrupções através de seu sopro, ela amplia a técnica respiratória ordinária dos instrumentistas de sopro ligados ao contexto da música de concerto. Além de ser, então, uma técnica estendida por ampliação, a respiração circular teria seu “resultado perceptivo no aspecto mecânico”, posto que o efeito evidenciado em sua apreciação final reside prioritariamente na ergonomia do performer.

Por sua vez, a *singing and playing* seria uma “técnica estendida por hibridização, com resultado perceptivo no aspecto sonoro”. Pierre-Yves Artaud (1946-), flautista e professor francês, publicou em 1980 – juntamente com o compositor e professor francês Gérard Geay – o livro *Flûtes au présent*. Neste livro, Artaud cataloga e exemplifica diversas técnicas estendidas para flauta, e, ao orientar o flautista leitor sobre a *singing and playing*, diz que “isso envolve vibrar as cordas vocais à medida que a coluna de ar passa”<sup>25</sup> (ARTAUD; GEAY, 1980: 119, tradução nossa) e prossegue dizendo que há quatro possibilidades de realização para tal técnica estendida:

a) pedal de flauta com voz cantada; b) pedal de voz com flauta tocada; c) voz cantada e flauta tocada ao mesmo tempo; é mais fácil controlar os uníssonos ou oitavas; d) voz cantada e flauta tocada: ambos sendo completamente independentes. Isso é extremamente complicado e precisa de controle perfeito. O som obtido pode ser modificado usando diferentes vogais ou sílabas.<sup>26</sup> (*Ibidem*: 119, tradução nossa)

A *singing and playing*, então, é uma técnica instrumental estendida que consiste, basicamente, no cantar “dentro de um instrumento de sopro” ao mesmo tempo em que se toca o mesmo. Nesse sentido, a voz do performer encontra no instrumento – seja ele uma flauta, um clarinete, um trombone, um trompete, etc – um aparato amplificador ou modulador que pode simplesmente funcionar como um ressonador externo para voz ou, especialmente, fazer com que essa voz se mescle

---

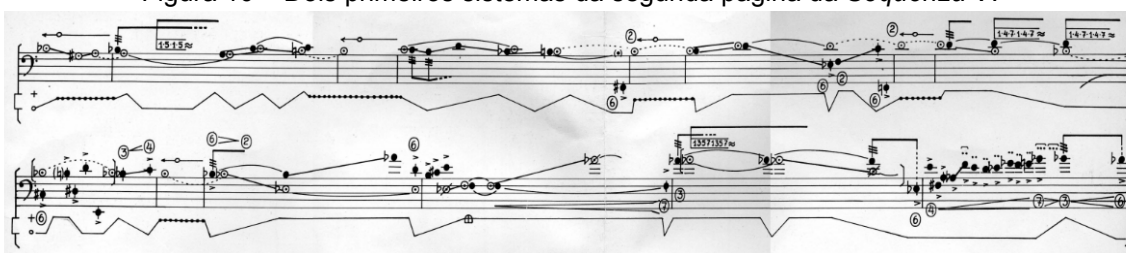
<sup>25</sup> Texto original: “Il s'agit de faire vibrer les cordes vocales au passage de la colonne d'air”.

<sup>26</sup> Texto original: “a) son de flûte pédale avec sons chantés mobiles; b) son chanté pédale avec sons de flûte mobiles; c) sons chantés et sons de flûte mobiles en parallèles, l'unisson et l'octave étant les plus faciles à contrôler; d) sons chantés et sons de flûtes mobiles et indépendants. Ce dernier effet nécessite un contrôle très délicat. Le son ainsi obtenu peut être modifié suivant la voyelle ou la syllabe prononcée”.

aos sons próprios do instrumento, gerando assim um produto sonoro complexo e novo.

A utilização composicional da *singing and playing* conferiu ao repertório da música contemporânea possibilidades sonoras e performáticas diversas, desde multifônicos a performances sonoro-textuais variadas. Um exemplo emblemático da década de 1960 é a *Sequenza V* do mesmo compositor citado em exemplo anterior: Luciano Berio. Composta em 1966, a obra é dedicada ao trombonista Stuart Dempster e homenageia o *clown* suíço Grock (1880-1959). A peça possui em sua performance relevante e variada utilização da voz do instrumentista junto ao trombone. Nela ainda, o performer deve tocar realizando uma série de ações cênicas que corroboram com a configuração do uso da *singing and playing* nesta composição cujos “sons instrumentais são frequentemente combinados com os sons vocais: o performer deve sempre obter uma semelhança de cores e ataques entre os dois.”<sup>27</sup> (BERIO, 1966: 1, tradução nossa)

Figura 10 – Dois primeiros sistemas da segunda página da *Sequenza V*.



Fonte: BERIO, 1966.

No excerto acima (Fig. 10), os símbolos circulares com um ponto em seu centro representam os sons vocais reproduzidos no interior do trombone (a *singing and playing*).

Como introduzido acima, a *singing and playing* seria uma técnica estendida por hibridização, com resultado perceptivo no aspecto sonoro. O que lhe configura enquanto híbrida (ou hibridizada) é justamente o que lhe traduz: a junção entre os sons vocais (cantados, entoados ou falados) e os sons instrumentais – ou este (o

<sup>27</sup> Texto original: “Instrumental sounds are often combined with vocal sounds: the performer should always obtain a similarity of color and attack between the two”.

trombone, neste caso) utilizado enquanto ressonador externo da voz. E o que conforma seu resultado perceptivo enquanto prioritariamente sonoro (e não mecânico, propriamente) é a complexidade e distintabilidade de seu produto sonoro final.

## **2.1. O *didjeridu* e o trompete *iburi*: possíveis referências culturais**

As técnicas estendidas se estabelecem na segunda metade do século XX no contexto da música contemporânea de concerto e a este cenário elas dizem respeito. Notamos, entretanto, que parcela do que é considerado por alguns manuais instrumentais e alguns autores como técnica estendida está presente também em práticas musicais e culturais distintas em termos temporais, geográficos e estéticos. Ainda assim, quando as práticas externas à música de concerto norte-ocidental são incorporadas às práticas experimentais e exploratórias de seu repertório recente, essas podem ser consideradas, no contexto da música contemporânea, técnicas estendidas. Não se trata, entretanto, de sugerir que a técnica estendida é atemporal, universal e multi-estética, e que as práticas musicais externas ao contexto da música contemporânea incorporadas – em seus contextos de origem – devam ser analisadas pelos preceitos da música de concerto ou mesmo definidas como técnicas estendidas. Mas, pelo contrário, trata-se de sustentar que a técnica instrumental estendida pertence a um tempo, a um local e a uma estética específicos, e que as práticas musicais externas incorporadas, indubitavelmente, possuem também um tempo, um local e uma estética próprios.

Vimos, anteriormente, que *circular breathing* e *singing and playing* são, respectivamente, técnica estendida por ampliação, com resultado perceptivo no aspecto mecânico, e técnica estendida por hibridização, com resultado perceptivo no aspecto sonoro. Veremos agora as possíveis relações que tais técnicas instrumentais estendidas possuem com práticas musicais anteriores à música contemporânea de concerto.

Podemos relacionar a *circular breathing*, certamente, com o *didjeridu*. O *didjeridu* é um instrumento de sopro aborígene australiano que se toca soprando de um modo parecido a como se sopra num trompete ou trombone. Ele é feito de um fragmento oco de bambu ou de madeira (geralmente de madeira), sem cesuras, com aproximadamente 1,5 metro de comprimento e pelo menos 2 polegadas de diâmetro interno, possuindo um bocal de cera ou goma endurecida.

Figura 11 – Um aborígene australiano tocando o *didjeridu*.



Fonte: CRUMB, 2011.

A respiração que os aborígenes australianos utilizam para tocar o *didjeridu* é idêntica ao modo de ação da respiração circular (*circular breathing*) descrito nos manuais instrumentais contemporâneos.

Acontece que muito do que eu pensava ser novo é uma tradição de dois mil anos! Tanto quanto se pode determinar, os aborígenes usam muitos desses sons "novos" há séculos.<sup>28</sup> (DEMPSTER, 1979: 1, tradução nossa)

Numa referência não só à respiração circular, mas a diversas outras técnicas estendidas da música contemporânea – inclusive à *singing and playing* –, no excerto acima, Dempster, que estudou *didjeridu* na Austrália quando de sua pesquisa que culminou no livro *The Modern Trombone: A Definition of Its Idioms* (1979), relata, com surpresa, a descoberta às referências performático-instrumentais do trombone

---

<sup>28</sup> Texto original: “It turns out that much of what I thought was new is a two-thousand-year-old tradition! As far as can be determined, the aboriginals have been using many of these “new” sounds for centuries”.

no repertório contemporâneo de concerto à tradição milenar do *didjeridu* entre os aborígenes australianos.

A segunda técnica instrumental estendida aqui analisada, a *singing and playing*, cujo modo de ação é bastante similar à maneira como se toca o trompete *iburi*, poderia fazer referência, além do *didjeridu*, a um instrumento musical dos índios Ticuna.

O trompete *iburi* é um instrumento de sopro do povo ameríndio Ticuna. Ele é feito de casca de árvore enrolada num formato cônico do bocal à campana.<sup>29</sup>

Figura 12 – Um índio do povo Ticuna tocando o trompete *iburi*.



Fonte: FILHO, 2016.

A maneira como se toca o *iburi* se assemelha relevantemente aos modos de execução da técnica estendida *singing and playing* propostos e descritos – e transcritos no Item 2 deste texto – por Pierre-Yves Artaud em seu livro *Flûtes au présent* (ARTAUD; GEAY, 1980: 119). Tal semelhança pode ser auferida na comparação da descrição de Artaud (cf. Item 2) com a menção feita pelo pesquisador Edson Tosta Matarezio Filho em sua tese:

---

<sup>29</sup> “[Além do povo Ticuna,] trompetes como o *iburi*, feitos de casca de árvore enrolada, são encontrados em diversos povos da América do Sul. Dentre eles, por exemplo, podemos mencionar os Wakenai, Curripaco, Baniwa, do Alto Rio Negro (Hill & Chaumeil, 2011b: 12); os Apurinã; e os Yagua, vizinhos dos Ticuna e também de língua isolada (Chaumeil, 2011: 49).” (FILHO, 2015: 321)



No caso ticuna, tratam-se, a rigor, de trompetes, ou seja, um tipo de aerofone em que uma “corrente de ar entra em vibração através dos lábios do tocador” (Hornbostel & Sachs, 1961[1914]). Mas também se canta dentro deles, isto é, os trompetes são usados para amplificar a voz do tocador, são “megafones” (Nimuendaju, 1952: 42). (FILHO, 2015: 321)

As reportações ao *didjeridu* australiano – e sua técnica respiratória – e ao trompete *iburi* dos índios Ticuna – e seu modo de execução – aqui feitas são apenas alguns exemplos de tradições musicais antigas e de países não norte-ocidentais que se assemelham ou mesmo se apresentam idênticas às realizações performáticas de algumas técnicas instrumentais estendidas da música contemporânea de concerto.

### Apresentação

Este texto constitui a segunda parte da minha dissertação de mestrado em Processos de Criação Musical, sob orientação do Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho, no Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Focado exclusivamente na apresentação, discussão, análise e exploração da minha produção artística durante esse período do mestrado, esta redação, constituída por nove textos sobre nove peças compostas no período mencionado, é construída por um percurso cronológico sobre a minha trajetória composicional e artística ao longo deste mestrado.

O objetivo desta segunda parte da dissertação é fornecer um panorama abrangente do meu processo criativo em relação a cada uma das nove composições que serão aqui apresentadas. O propósito não é, portanto, oferecer análises exclusivamente técnicas sobre as composições, mas sobretudo abordar os aspectos mais significativos de cada uma delas, bem como contextualizá-las quanto ao momento e condições em que foram compostas, visto que tal contexto vai ter influência direta sobre essas composições. Assim, o foco principal é compartilhar uma visão transparente das reflexões e ideias que moldaram cada uma das peças, buscando com isso apresentar também o desenvolvimento da minha trajetória composicional e o impacto dessas experiências colaborativas e também profissionais ao longo desse período do mestrado.

Destaca-se que, à exceção de uma peça intitulada *loiô laiá*, todas as outras composições foram apresentadas em concerto e possuem suas gravações publicadas *online*. Os registros em áudio e/ou vídeo de cada performance estão disponíveis através de *links* no formato de QR Code – que direcionam o leitor ao site de reprodução seja através de um clique ou de um escaneamento – presentes em cada texto, permitindo a apreciação de todas as peças na íntegra.

A primeira peça, intitulada *Ceci n'est pas une trompette* (2020), para clarinete, trompete e percussão, destaca-se pela ênfase no espaço acústico e pelo desafio de se fazer música em grupo à distância e em tempo real, em resposta ao isolamento social imposto pelo coronavírus.

A segunda composição, *Parlineta* (2021), para clarineta e quarteto de cordas, tem no seu texto o foco sobre o que chamaremos de partitura imagética, desafiando os músicos a criarem uma performance instrumental a partir de uma notação não convencional. Nesse sentido, o compositor abdica do controle do resultado sonoro, permitindo que os performers participem ativamente da criação.

Em seguida, *Excelentísimos Atributos* (2021), para voz soprano, violoncelo e djembê, destaca-se pela relação entre voz e ritmo, explorando o que chamaremos ao longo do texto de “orquestração da fala”.

A quarta peça, *Alternance* (2021), para duo de contrabaixos e eletrônica, focaliza a relação entre instrumento e eletrônica, além de explorar a conexão entre elementos do popular e do erudito. Notavelmente, foi a primeira peça composta após a minha mudança para Portugal.

*loiô laiá* (2021), peça ainda não apresentada em concerto, para violão, representa meu retorno à composição para o meu instrumento e carrega consigo uma reflexão sobre a relação entre música contemporânea e o “ser brasileiro”.

A sexta composição, *corriente de agua* (2022), para voz feminina e eletrônica, destaca as relações humanas e afetivas contidas em um processo de criação musical. Ela faz parte do projeto *Cinco*, apoiado pelo Ibermúsicas, e foi composta a partir do convite da cantora Natalia Merlano Gómez.

*Paulicéia Desgraçada* (2022), aborda a aproximação com outras formas de arte, como o teatro, e retrata a temática da desigualdade social na cidade de São Paulo. Essa composição foi encomendada pelo Trio Girassol para integrar o projeto *Pauliceia: com olhos livres* e é uma homenagem póstuma à escritora Carolina Maria de Jesus.

Em seguida, a oitava peça, *Maria!* (2022), para soprano e eletrônica, destaca-se pela significativa utilização da voz híbrida e por uma reflexão sobre transferência de percepções na cadeia humana criativa desta peça. Essa obra é uma homenagem à artista brasileira Maria Martins e foi composta a convite da cantora Dorian Mendes para o projeto *Evoé Maria*, difundido pelo CMMAS.

Finalmente, *Acqua* (2023), para ensemble (sexteto) dirigido, representa um desafio técnico-composicional, baseado no modelo de trabalho que ao longo do texto nomearemos de "compromisso às cegas", enfatizando o risco e a ousadia que representou a composição desta peça. Essa peça foi a primeira composição realizada após a minha mudança do para a França e foi estreada pelo Ensemble Linea.

\*\*\*

**I. Ceci n'est pas une trompette (2020), para clarinete, trompete e percussão<sup>30</sup>** Ou: As bolhas acústicas da pandemia

*Ceci n'est pas une trompette* é uma peça escrita no ano de 2020 por mim em um processo colaborativo com o trompetista Fabio Simão, o clarinetista Kaique Iritsu e o percussionista Christopher Alex. A peça foi estreada no mesmo ano com uma performance telemática em tempo real e difundida publicamente na internet. Com este trabalho conjunto, nosso objetivo principal era encontrar uma forma de criar música e apresentá-la e difundi-la com os recursos disponíveis no período de isolamento social imposto pelas restrições da pandemia do COVID-19.

QR Code 1 - *Link para apreciação de Ceci n'est pas une trompette (2020)*<sup>31</sup>



A criação desta peça faz parte de uma proposta feita pelo compositor e professor Silvio Ferraz, durante encontros do Laboratório de Música Contemporânea da Universidade de São Paulo, e o texto a seguir é parte de uma comunicação feita por mim, Fabio Simão e Silvio Ferraz no congresso NCM 2021 (*NOVA Contemporary Music Meeting*) em Lisboa, Portugal.

A proposta-desafio que o professor Silvio Ferraz nos fez, no âmbito do Laboratório de Música Contemporânea, era refletir sobre a música instrumental/vocal feita em grupo de forma virtual e em "tempo real", levando em consideração os problemas que enfrentaríamos num ambiente telemático, tais como, por exemplo: um instrumento acústico cuja apreciação sonora e musical já

---

<sup>30</sup> Ficha técnica da primeira performance da peça: Título: *Ceci n'est pas une trompette*. Compositor: Guilherme Ribeiro. Efetivo: Clarinete Bb, trompete e percussão. Performers: Fabio Simão (trompete), Kaique Iritsu (clarinete) e Christopher Alex (percussão). Mostra PAINÉIS DE TEMPO do Laboratório de Criação e Performance em Música Contemporânea da USP. Em 14 de dezembro de 2020, São Paulo, Brasil.

<sup>31</sup> Clique ou escaneie a imagem para aceder ao áudio/vídeo da peça.

não era a mesma, e um ritmo em que o metrônomo ou o maestro não conseguiriam mais fazer os músicos respirarem e atacarem juntos um acorde ou bloco sonoro no momento certo. Nesse sentido, o processo de descobertas e resolução de problemas que as plataformas de videochamadas geram para a prática musical delineou o que deveria ser essa peça: uma maneira de fazer música juntos que dialoga com as "bolhas acústicas" em que estávamos inseridos e isolados naquele momento: nossas casas.

Ao procurarmos uma forma de fazer música no contexto do isolamento social, encontramos no processo criativo de *Ceci n'est pas une trompette* um caminho, uma metodologia de trabalho que possibilitou a interação musical criativa apesar das aparentes condições limitantes. Se, por um lado, a distância geográfica e os desafios impostos pela necessidade de aprendizado acelerado das tecnologias telemáticas se mostraram condições adversas, essa percepção logo se tornou algo potencialmente experimental e novo quando exploramos a situação não a partir da perspectiva de escassez e limitações, mas sim da perspectiva do poder e das possibilidades. Utilizando questionamentos, sessões de conversa, experimentações com software e microfones, bem como o estudo e preparação dos espaços de reverberação acústica de cada um dos músicos, conseguimos encontrar nesse processo criativo um universo de possibilidades que não se limitava apenas às questões puramente sonoras, mas incorporava também imagem, corpo e movimento à nossa criação musical. Dessa forma, *Ceci n'est pas une trompette*, sem envolver qualquer tipo de interação ou contato físico entre o grupo, provocou uma distância entre o intérprete e o ouvinte, ou entre o instrumento e o microfone – na caminhada do músico por sua casa enquanto, ao mesmo tempo, tocava seu instrumento – gerando não apenas uma graduação dinâmica (como aconteceria em uma sala de concerto), mas também uma exploração acústica do instrumento musical reverberando pelos cômodos da casa.

A ecologia sonora e nossas casas como lugar de performance. No início da pandemia da Covid-19, percebemos que o importante era manter o contato, manter-se conectado. Entre muitas ideias, como músico, manter contato significava fazer música em situações de performance em tempo real, mesmo enfrentando

atrasos de tempo e latência nos dados de transmissão. Nesse sentido, ficou claro que estávamos vivendo em uma situação de encruzilhada, que poderia ser expressa pelos paradoxos de "fazer música síncrona em tempo atrasado ou fazer música assíncrona em tempo real com latência".

Além da latência e da qualidade de áudio, outro aspecto foi notado ao usar diversos aplicativos para apresentações online: a revelação dos aspectos acústicos das casas e modos de vida, configurando uma cena auditiva expressiva.

O conhecido ambiente acústico residencial, onde cada cômodo possui uma acústica muito característica e aponta modos de vida, tornou-se parte da gravação caseira, revelando tipos de móveis, a presença de livros, animais de estimação, janelas, proximidade com ruídos da rua, etc. Esse aspecto estava presente mesmo nas gravações caseiras de baixa qualidade. Nesse sentido, poderíamos fazer uma tipologia para a acústica residencial, considerando ambientes mais ou menos ressonantes relacionados aos móveis, à presença de livros ou cômodos vazios, à presença de janelas e à proximidade da rua. É importante ressaltar que essas características sonoras não estavam apenas relacionadas à acústica interna da casa, mas também ao ambiente do bairro, com mais ou menos carros, indústrias, natureza, pessoas conversando e outros sons.

Dessa forma, o processo de composição que concebemos levou em consideração essa situação acústica como parte importante da composição. Consideramos duas abordagens diferentes dos múltiplos espaços acústicos de uma casa. Na primeira, temos um microfone em um cômodo fixo registrando distâncias e ressonâncias dos outros cômodos. Na segunda, trabalhamos com uma gravação móvel, um microfone sempre próximo ao instrumento, percorrendo as diferentes cenas acústicas de uma casa. Essas estratégias, mesmo focadas na música, revelam simultaneamente diferentes ambientes acústicos residenciais de cada músico participante da performance.

Fica claro que, em vez de focar no som dos instrumentos e suas técnicas isoladas, nossa proposta passou a adotar uma abordagem ecológica para a música. Isso significa que os sons instrumentais não estão mais em um ambiente protegido

de salas de concerto, permitindo um tipo de música que revela o som em seus detalhes.

Quando as janelas de uma casa não conseguem isolar o silêncio interno dos ruídos externos, quando suas janelas estão próximas de uma rua movimentada, quando vozes dos vizinhos se misturam com as vozes dentro de casa, o instrumento não pode ser o foco, e os músicos precisam lidar com esses sons externos, que eram facilmente evitados em uma sala de concerto. Nesse sentido, uma abordagem ecológica, como proposta por Makis Solomos em *Notes de travail pour une écologie du son*, faz com que ruídos do ambiente, em uma apresentação ao vivo em espaço aberto, sejam resolvidos quando a música se limita a reconhecer melodias passando pelos timbres instrumentais. Porém, quando confrontados com a música após esse momento que Solomos (2013) chama de "emergência sonora"<sup>32</sup>, todos os sons participam em um nível igual durante a audição musical, então como distinguir um do outro, ou mesmo por que distinguir um do outro?

De acordo com Solomos (2016: 4), "a partir do reconhecimento do recentramento da música no som, a referência à ecologia é introduzida para indicar a necessidade de uma conscientização".<sup>33</sup> E podemos acrescentar que essa conscientização não é abstrata, mas sim concreta quando precisamos fazer música que é atravessada por sons não instrumentais e não escritos. No caso de *Ceci n'est pas une trompette*, precisamos lidar com o ambiente sonoro da casa como parte da composição musical. Mesmo pensando na aleatoriedade dos sons vindos da casa, da rua e do bairro, temos uma qualidade sonora estável definida por cada cômodo dentro da casa e uma clara distinção quando o instrumento está sendo tocado dentro ou fora dele.

Isso é o que Solomos chama de uma revolução paradigmática:

De fato, essa revolução paradigmática introduz mudanças consideráveis não apenas no 'material' musical (substituição do som pelo tom), mas também nos processos de subjetivação, nas estratégias composicionais e

---

<sup>32</sup> Texto original (em francês): *L'émergence du son*.

<sup>33</sup> Texto original (em francês): *À partir du constat du recentrement de la musique sur le son, la référence à l'écologie est introduite pour indiquer la nécessité d'une prise de conscience*.



de escuta, nos modos de ser da música em relação ao espaço circundante (SOLOMOS, 2018: 4).

Portanto, estamos dentro de um novo "meio" musical e sonoro, onde os materiais vêm de fora dos instrumentos musicais, e o compositor e os músicos precisam lidar com uma amplificação muito interessante de materiais musicais e sonoros.

Do ponto de vista composicional, esses aspectos também podem estar ligados a uma concepção textual-gestual. Considera o fato de que não estaremos lidando com o controle de micro detalhes, mas sim com componentes variáveis, que definem toda a textura e forma sonora e o controle de incidências expressivas, disruptivas e muito locais de gestos instrumentais ou corporais. Portanto, tivemos que considerar o equilíbrio entre sinal e ruído como um material adicional à composição. Nesse sentido, poderíamos usar sons vindos do ambiente e se misturando aos ruídos, lidando com dinâmicas e aspectos sonoros dos instrumentos presentes nessa performance específica da composição.

Em resumo, nossa proposta de performance lida com dois elementos importantes comumente presentes na prática musical contemporânea e novos aspectos relacionados às gravações caseiras: por um lado, o andamento suave e não medido e a presença do espaço, aqui expresso por características acústicas. Em segundo lugar, a gravação caseira como um ato de tirar fotos das impressões sonoras da casa, uma revelação de um aspecto musical eco-sociológico. Nesse sentido, é relevante destacar o aspecto afetivo que as paisagens sonoras domésticas trazem para a audição musical. Todos vivemos em uma casa e temos nossa própria experiência de escutá-la diariamente. As casas podem nos proporcionar uma espécie de aspecto sonoro reconfortante. Em uma casa, podemos experimentar um tipo de silêncio interno, que nos ajuda a notar distâncias e localizações. Ir de um cômodo para outro muda ou não a qualidade do som e revela diferentes relações entre paredes, pisos, móveis e a presença ou ausência de pessoas. As posições dos microfones usados para gravar os instrumentos oferecem diferentes pontos de escuta, uma espécie de escuta cubista da paisagem sonora da casa.

Para a composição, foram escolhidas transformações lineares, onde um instrumento ou um microfone passa lentamente de um ambiente para outro, mas outras configurações também foram possíveis e isso abre uma compreensão que pode ser usada como parâmetros composicionais para criar não apenas texturas lineares, mas também texturas com transformações rápidas e mudança de microfones (misturando tanto o microfone móvel direto quanto o microfone fixo indireto).

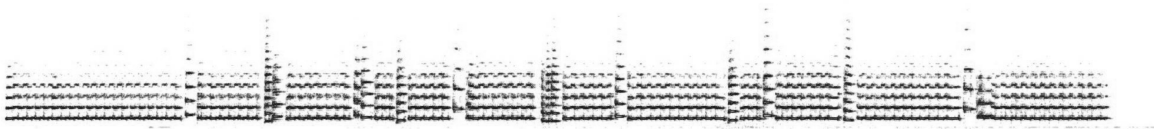
Os espaços acústicos de nossas casas como material composicional para a criação musical. Como foi mencionado, a performance de *Ceci n'est pas une trompette* foi uma forma de criar uma peça de conjunto que dialogasse com as "bolhas acústicas" em que estávamos isolados naquele momento de pandemia: nossas casas.

Nesse sentido, foram realizados diversos testes para criar a peça. Em determinado momento do trabalho, e com o objetivo de investigar como os sons dos três instrumentos se relacionariam com os espaços acústicos de suas casas, eu pedi aos músicos que lhe enviassem o desenho do plano de suas casas, para que ele pudesse visualizar a disposição dos cômodos nas casas, bem como identificar a localização do ponto de internet WiFi e os possíveis lugares para fixar os microfones. Quem apreciar a peça perceberá que cada músico, em certos momentos, não apenas toca em diferentes cômodos de suas casas, mas também se desloca por esses espaços, com o microfone sempre em um mesmo ponto fixo.

Para elucidar as diferenças acústicas observadas nos experimentos que percorreram a composição da peça, gravamos alguns exemplos com o trompete de Fabio e, após as gravações, analisamos seus espectrogramas para comparar analiticamente essas possíveis diferenças acústicas.

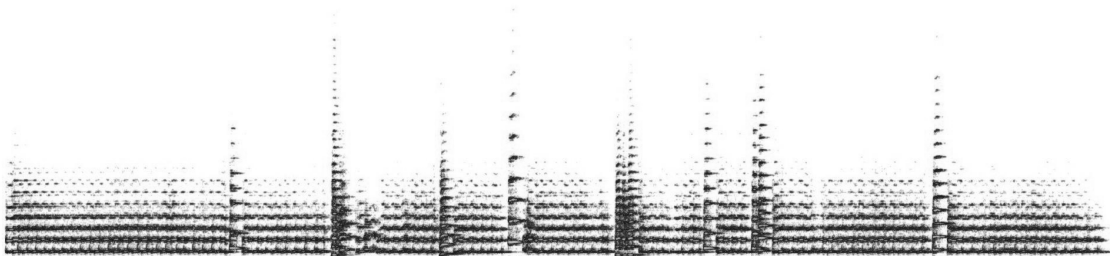
Nesta primeira figura (Fig. 13), temos o trompete sendo tocado no quarto de Fabio, e o microfone também está fixado no mesmo quarto:

Figura 13 – espectrograma da gravação: o trompete no quarto e o microfone fixo no mesmo quarto.



Agora, nesta próxima figura (Fig. 14), o trompete está sendo tocado na lavanderia e o microfone também está fixado na lavanderia:

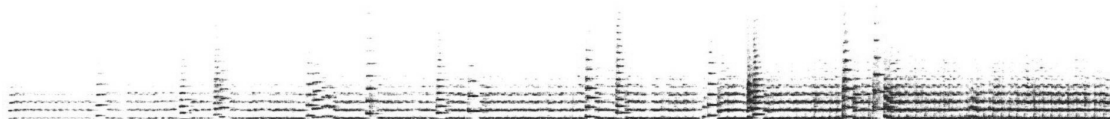
Figura 14 – espectrograma da gravação: o trompete na lavanderia e o microfone fixo também na lavanderia.



Observe os espectrogramas dos dois exemplos, como na primeira figura (Fig. 13), há uma ausência de ressonância a partir do quinto parcial, configurando uma presença muito pequena de sons reflexivos do espaço. Enquanto na segunda figura (Fig. 14), há uma atenuação da ressonância apenas a partir do oitavo parcial e uma vasta presença de sons ressonantes do espaço.

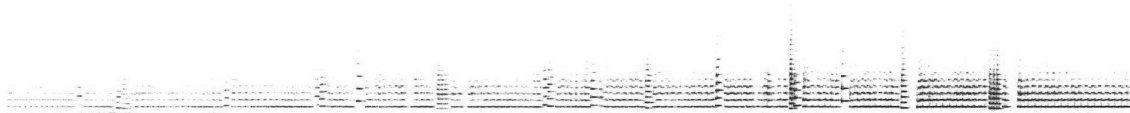
Para elucidar o resultado sonoro do trompete movendo-se pela casa, veremos a seguir o espectrograma (Fig. 15) de Fabio caminhando do quarto até a lavanderia enquanto toca o trompete, com o microfone fixo na lavanderia.

Figura 15 – espectrograma da gravação: o trompete se movendo do quarto para a lavanderia e o microfone fixo na lavanderia.



E o oposto, Fabio caminhando da lavanderia até o quarto enquanto toca o trompete, com o microfone fixo, desta vez, no quarto (Fig. 16):

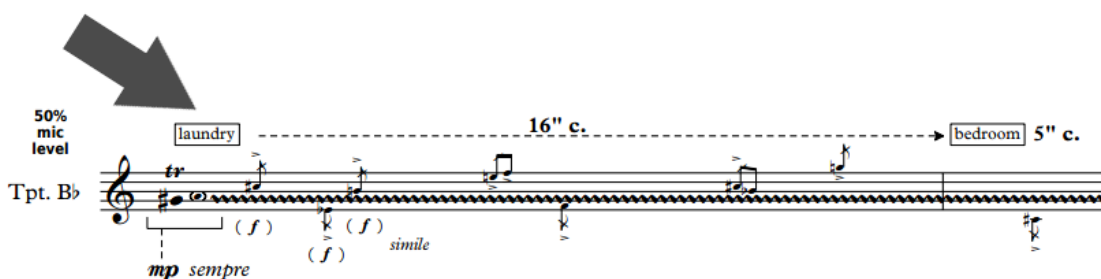
Figura 16 – espectrograma da gravação: o trompete se movendo da lavanderia para o quarto e o microfone fixo no quarto.



Enquanto na Figura 15 há um aparecimento gradual dos parciais, gradando para o ruído ambiente gerado pela ressonância, na Figura 16, a audição dos ruídos ambiente está presente desde o início do percurso.

A partir desses testes acústico-sonoros, decidimos que a peça seria composta para ser executada com a possibilidade dos músicos se movimentarem pelos cômodos de suas casas, e o microfone permaneceria sempre em um ponto fixo. Nesse sentido, o movimento sonoro do trompete e clarinete através dos cômodos de uma casa foi visto como o material sonoro da composição desde o início do processo colaborativo de criação musical.

Figura 17 – Primeiro compasso da partitura de *Ceci n'est pas une trompette* (2020)<sup>34</sup>



Em relação à percussão, visto que o instrumento principal era uma marimba, montamos dois conjuntos de percussão na casa do percussionista Christopher Alex: uma marimba em seu quarto e uma caixa na cozinha. Dessa forma, ao contrário dos instrumentos de sopro (a trombeta e o clarinete), os instrumentos de percussão não

<sup>34</sup> A grande seta no canto superior esquerdo da imagem indica apenas o movimento que o trompetista faz pelos cômodos de sua casa.

se moviam pela casa, mas tinham localizações fixas em diferentes cômodos da casa.

Não apenas pela complexidade acústico-sonora do movimento dos músicos tocando pelos cômodos de suas casas, mas também pela não-sincronia do andamento da performance à distância via internet, que foi considerada como um elemento estrutural da composição, *Ceci n'est pas une trompette* é uma peça dedicada e criada para a performance telemática. Uma performance instrumental (não eletroacústica ou mista) com músicos se movendo em uma sala de concertos comum (um teatro, um auditório, uma galeria etc.) geralmente não teria uma complexa graduação de diferentes espaços acústicos. Isso ocorre porque uma sala de concertos comum geralmente não tem diferentes cômodos com tamanhos, formatos e mobiliário diferentes, como em uma casa comum. Da mesma forma, a assincronia do andamento, assim como sua irregularidade, presente em uma performance telemática, seria complexa de reproduzir em um concerto ao vivo (presencial) de um conjunto.

Figura 18 – Primeiros compassos do 2º sistema da partitura de *Ceci n'est pas une trompette* (2020)<sup>35</sup>

♩ = 50

100% mic level

3

Cl. B♭

*mf*

... molto rall. ....

Tpt. B♭

*p* ..... *niente*

xylo mallet hard

34% mic level

Marimba

*mf dim. poco a poco* ..... *pp*

individual tap point \*  
rall. poco a poco fino alla metà del tempo .....

<sup>35</sup> As partes do clarinete e da marimba mostram as "isorritmias" e "homofonias" mencionadas no parágrafo anterior.

É verdade que pode haver diferenças de andamento na audição em um concerto ao vivo, dependendo da sala de concertos, bem como do ponto de escuta onde um músico se encontra em relação aos outros, mas a irregularidade e a instabilidade da sincronia de andamento do concerto telemático (via internet) são sempre imprevisíveis. Portanto, *Ceci n'est pas une trompette* é uma peça dedicada a uma performance telemática. As "isorrítmias" e "homofonias", propositadamente escritas para não serem isorrítmicas e homofônicas (Fig. 18), mas para terem um resultado sonoro imprevisível em cada performance telemática devido à assincronia do andamento, idealmente não ocorreriam em um concerto ao vivo e presencial.

Da mesma forma, as graduações acústicas e espectrais geradas pelo movimento dos músicos pelos cômodos de suas casas, assim como a ausência de um único espaço com a mesma acústica para todos os músicos, não ocorreriam em qualquer sala de concertos ou exigiriam um local para o concerto que pudesse simular tal complexidade acústica. Além disso, é igualmente importante não esquecer a complexidade de tocar com outros músicos em tempo real via internet, como veremos nos próximos tópicos dedicados à performance.

Desde o início, poderíamos ter tentado simular as condições de uma apresentação ao vivo, ou gravar separadamente as partes de cada músico e, posteriormente, sincronizá-las artificialmente ou gravar em tempo real por meio de plataformas de chamadas de vídeo, sem se preocupar com a sincronização rítmica. Em ambos os casos, haveria a necessidade de uma edição após a performance de cada instrumentista. No entanto, *Ceci n'est pas une trompette* é decididamente uma peça telemática, pois apropria-se das condições impostas pelo distanciamento social como um recurso composicional, criativo e performativo. Acreditamos que o grande sucesso dessa proposta foi o fato de conseguirmos aproveitar os pré-requisitos, inicialmente limitantes, do momento em que estávamos vivendo como estrutura para criar uma nova obra do ponto de vista composicional e de performance.

Ao final do processo, descobrimos que poderíamos razoavelmente alcançar nosso objetivo de uma forma em que fosse possível não apenas tocar juntos em uma concepção tradicional, mas também criar as condições para nos expressarmos por meio da música que criamos, apesar de todos os desafios técnicos.

## II. **Parlineta (2021), para clarineta e quarteto de cordas**<sup>36</sup> Ou: A concessão do som

Escrita em julho 2021, em Lisboa, Portugal, ainda em contexto de isolamento social em razão da pandemia do COVID-19, *Parlineta* é uma peça de partitura imagética<sup>37</sup> para clarinete e quarteto de cordas composta por mim em colaboração com o GruMA (Grupo de Música Atual da Universidade de São Paulo)<sup>38</sup>, a quem a peça é dedicada, para ser apresentada em concerto virtual no contexto do projeto *Partituras Imagéticas* elaborado e dirigido por mim e pelos membros do GruMA nos anos de 2020 e 2021.

QR Code 2 - Link para apreciação de *Parlineta* (2021)<sup>39</sup>



O projeto a que pertence a estreia de *Parlineta* propõe a performance de partituras imagéticas pelo GruMA. A ideia principal era se desviar de uma notação musical convencional – que possui, por sua vez, na memória dos músicos, diversos “registros performáticos/gestuais”, por assim dizer – e pensar uma notação que pudesse ter um espaço novo na memória de cada performer do GruMA.

Desse modo, a partir do convite do professor e coordenador do GruMA, Silvio Ferraz, para que eu dirigisse o grupo entre o segundo semestre de 2020 e o

---

<sup>36</sup> Ficha técnica da primeira performance da peça: Título: Parlineta. Composição: Guilherme Ribeiro. Texto: Lucas Raimundo. Efetivo: Clarinete Bb e quarteto de cordas. Primeira concepção sonora: GruMA. Performance: GruMA (Grupo de Música Atual da Universidade de São Paulo): Lucas Raimundo (clarinete), Beatriz Rodrigues (violino), Samuel Takehara (violino), Wallace Pereira (viola) e Raphael de Noronha (violoncelo). Estreou em 27 de setembro de 2021. São Paulo, Brasil (concerto online).

<sup>37</sup> Tal conceito será explicado e desenvolvido mais adiante no texto.

<sup>38</sup> O GruMA é coordenado pelos professores Eliane Tokeshi, Luis Afonso “Montanha”, Ricardo Bologna e Silvio Ferraz, e é composto por alunos e alunos bolsistas do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

<sup>39</sup> Clique ou escaneie a imagem para aceder ao áudio/vídeo da peça.

primeiro semestre de 2021, a partir de um projeto que deveria ser concebido por mim, foi criado o *Partituras Imagéticas*.

O projeto foi desenvolvido através de encontros semanais com os performers do GruMA do período 2020/2021 – Beatriz Rodrigues (violino), Christopher Alex (percussão), Lucas Raimundo (clarineta), Nitai Riello (fagote), Raphael de Noronha (cello), Samuel Takehara (violino) e Wallace Pereira (viola). Nestes encontros, fomos desenvolvendo juntos o que seria o *Partituras Imagéticas*: o que tocaríamos? Com que formação? Com qual dimensão? Decidimos que convidaríamos compositores e compositoras que, de algum modo, possuísem alguma relação com o GruMA e que comporiam, cada um, uma partitura imagética para ser concebida sonoramente e performada pelo GruMA. São os compositores e as compositoras: Giovanna Leis Airoldi, Guilherme Ribeiro, Gustavo Bonin, José de Mattos Neto, Lucia Esteves, Silvio Ferraz e Yugo Sano Mani.

Tais compositores e compositoras foram, portanto, convidados a fazer parte do projeto através da criação de partituras imagéticas com o objetivo de deixar aos performers do GruMA a função de dar a “vida sonora” para tais partituras. Nesse sentido, os compositores e compositoras convidados não deveriam esperar da performance de suas partituras construções sonoras específicas que eles porventura tenham imaginado ao criarem as partituras – isso seria o GruMA a criar, existindo sempre, contudo, o convite para que os compositores e compositoras participassem também dessa discussão colaborativa, contanto que sua participação não fosse de cunho imperativo.

A continuação natural da apresentação deste projeto seria justamente apresentar e exibir cada uma das partituras imagéticas criadas pelos compositores convidados acima mencionados. Mas, visto que objetivo principal neste texto é apresentar e explicar *Parlineta*, não prosseguirei com tal apresentação. Contudo, faço-vos o especial convite de conferir o resultado do projeto *Partituras Imagéticas* na íntegra – em concerto virtual, contendo todas as partituras imagéticas criadas – através do *link* abaixo (QR Code 3).





A partir das opções de formações instrumentais do GruMA, *Parlineta* seria, então, uma peça para clarineta e quarteto de cordas, dividida em quatro seções, em que a clarineta tivesse uma presença mais solista em relação ao restante do grupo, composto por dois violinos, uma viola e um violoncelo, e sua composição (em formato de partitura imagética) seria iniciada a partir da leitura de um texto do clarinetista Lucas Raimundo<sup>41</sup> escrito a meu pedido especialmente para o contexto da criação desta peça. A partir deste meu pedido, o Lucas deveria escrever um texto curto, de estilo livre – que poderá ser lido abaixo na íntegra – sobre sua relação pessoal e musical com o isolamento social da pandemia do coronavírus.

o vento sul vem trazendo lembranças da família  
e o respiro molhado que dá vida à vida  
em meio ao silêncio barulhento da cidade

o verde já não está mais tão presente,  
deu lugar a uma triste malha amarronzada que corta o céu no horizonte

entre a espada-de-são-jorge e uma outra,  
pela janela vejo máscaras sujas no queixo  
de quem parece que não entendeu o que está acontecendo ou que não se importa

dentro de casa, as plantas ganham a luz do sol  
ao anoitecer, a lua quase sempre dá a sua graça  
tocando o parapeito da janela e o piso branco da varanda

a cozinha ganhou mais vida e as panelas trabalham bastante  
o filtro de barro não para de suar e pingar e a roupa dança sendo lavada  
o registro da torneira já deu quase uma volta ao mundo de tanto rodar

a companhia é que não poderia ser melhor,  
é o que inspira e dá sentido a tudo

---

<sup>40</sup> Clique ou escaneie a imagem para aceder ao vídeo do concerto.

<sup>41</sup> Lucas Raimundo era membro e clarinetista do GruMA no período em que esta peça foi composta. *Parlineta* é dedicada não só ao GruMA mas também pessoalmente ao Lucas Raimundo, que teve grande importância no processo criativo desta peça.

a música é que às vezes parece que deixou de fazer sentido  
mas acho que não, acho que tudo isso faz parte do momento  
o que mais importa é que a vida está aqui

Lucas Raimundo  
junho de 2021

A partir desse texto, uma das minhas ideias para a partitura imagética era conceber uma escrita que pudesse levar em conta o texto do Lucas em si mesmo, não como uma letra que se insere sobre uma melodia para ser cantada, mas que o próprio texto fosse um dos elementos da notação – assim como são as notas ou figuras-de-nota numa partitura convencional – dessa partitura. E o objetivo, nesse sentido, era que o performer, enquanto tocasse, não tivesse em sua mente “dó, si, lá, sol”, mas sim palavras, texto. Assim, na partitura, o texto com escrita mais “estilizada”, lembrando uma letra-de-mão, é para ser tocado, e não recitado/falado.<sup>42</sup>

Figura 19 - Excerto inicial da partitura da seção I de *Parlineta* (2021)

Parlineta  
seção I

The musical score for 'Parlineta' section I consists of five staves. The notation is highly stylized and integrated with the text. The first staff (cl.) has the text 'o vento sul' written above it, followed by 'lem bran ças' and 'lem bran ças da família'. The second staff (vln.) has the text '« lem-bran-ças »' written above it. The third staff (vln.) has the text '« leeeeeeeeeem-braaaaaaaaaaan-ças da fa-mi-lia »' written above it. The fourth staff (vla.) has the text '« lem-bran-ças »' written above it. The fifth staff (vlc.) has no text written above it. The notation consists of wavy lines and dots, suggesting a melodic contour.

Mas não só de texto configurou-se a partitura, como se pode notar na imagem acima (Fig. 19). Faz parte também da notação dessa partitura imagética pontos, linhas e alguns poucos símbolos gráficos sendo parcela destes símbolos

<sup>42</sup> Há também na peça textos para serem falados, recitados e/ou cantados, mas estes são notados entre aspas e com escrita em fonte tipo “times new roman”.

que remetem ao universo da notação musical convencional, como figuras rítmicas, acentos etc (Fig. 20, 21, 22, 23).

Figura 20 - Excerto inicial da seção I de *Parlineta* (2021)

Figura 21 - Excerto inicial da seção II de *Parlineta* (2021)

**Parlineta**  
seção II (Guilherme RIBEIRO | Lucas Raimundo | GruMA)  
composição texto sonoridades  
2021


Figura 22 - Excerto da seção III de *Parlineta* (2021)

Figura 23 - Excerto inicial da seção IV de *Parlineta* (2021)

**Parlineta**  
seção IV

(Guilherme RIBEIRO | Lucas Raimundo | GruMA  
composição | texto | sonoridades  
2021)

preâmbulo  
« a música é que às vezes parece que deixou de fazer sentido  
mas acho que não, acho que tudo isso faz parte do momento »  
o que mais importa é que a vida está aqui



cl.

Esses elementos gráficos todos são variáveis e moduláveis ao longo de toda a peça a partir de manipulações de ordem também gráfica como variação e modulação de espessura desses elementos, variação e modulação de sentido e direção, de densidade e transparência e cor (Fig. 20, 21, 22, 23).

Como parte da proposta e requisito do projeto *Partituras Imagéticas*, eu não poderia determinar como deveriam soar ou como deveriam ser tocados/performados os elementos gráficos da minha partitura. Seria o GruMA, nas pessoas de Lucas Raimundo, Beatriz Rodrigues, Samuel Takehara, Wallace Pereira e Raphael de Noronha, a decidir isso. Seria o GruMA a experimentar, reproduzir, re-experimentar e finalmente decidir, por exemplo, que o elemento *ponto* na partitura seria um *pizzicato*, um *staccato*, um *pizzicato-bartók*, uma nota ordinária, um som *étouffé*, um golpe *battuto* etc., e tal decisão poderia ser coletiva ou individual. Em outras palavras, o *ponto* para a Beatriz (violino) poderia não representar a mesma coisa que representaria o mesmo *ponto* para o Samuel (violino). Mais ainda, mesmo para a Beatriz os vários *pontos* ao longo da partitura poderiam ter a cada aparição uma representação sonora diferente se assim ela decidisse, sempre em diálogo e discussão com o grupo todo.

O GruMA estava, então, diante de uma partitura cuja leitura não possuía um lugar óbvio ou habitual na memória de cada um deles, seria necessária a criação dos sons dessa partitura, a criação de seus modos de tocar, de suas técnicas instrumentais, de suas cores tímbricas, de sua harmonia, de seu ritmo. E assim foram construídos os encontros e o método de trabalho com o GruMA sobre a partitura de *Parlineta*: experimentações coletivas e individuais diversas, discussões

antes e depois de cada experimentação, gravações e escutas das experimentações de cada encontro até que chegassem em decisões fixas ou não de como seria a performance do GruMA sobre esta partitura.

Nesse sentido, o GruMA foi responsável pela primeira concepção sonora de *Parlineta*, e deu à peça uma performance que dificilmente será replicada por um outro grupo a partir da leitura da partitura, visto que um novo grupo a tocá-la deverá também, necessariamente, criar a sua própria concepção sonora da partitura. Enquanto compositor, *Parlineta* foi para mim um desafio de compor desvencilhando-me das sonoridades que imaginei enquanto escrevia a partitura. Eu compus a partitura. O GruMA compôs o som dessa partitura.

### III. **Excelentíssimos Atributos (2021), para voz soprano, violoncelo e djembê**<sup>43</sup> Ou: O grito geral

Composta em março de 2021, em São Paulo, *Excelentíssimos Atributos* é uma peça para para voz soprano, violoncelo e djembê que foi composta especialmente para uma chamada-de-obras do Trio Girassol. O Trio Girassol, formado por Luisa Aguilar (voz), Rodrigo Prado (violoncelo) e Joachim Emídio (percussão), é um *ensemble* da cidade de São Paulo dedicado à performance e difusão da música brasileira atual de concerto. No início de 2021, o Trio Girassol anunciou uma chamada-de-obras cujo objetivo era selecionar quatro peças curtas e inéditas (de 3 minutos cada uma) de jovens compositores e compositoras para serem estreadas num concerto que estaria já programado no Theatro São Pedro em São Paulo. *Excelentíssimos Atributos* foi, então, uma dessas peças selecionadas nessa chama-de-obras e foi estreada pelo Trio Girassol no Theatro São Pedro em 31 de julho de 2021. A performance da estreia pode ser conferida no *link* abaixo (QR Code 4).

QR Code 4 - *Link* para apreciação de *Excelentíssimos Atributos (2021)*<sup>44</sup>



Nos tempos difíceis de um governo descabido. Essa foi a frase que eu utilizei para assinar a finalização da partitura de *Excelentíssimos Atributos*, em 31 de março de 2021. Falar de *Excelentíssimos Atributos* é falar também das mortes por coronavírus evitáveis no Brasil, do negacionismo científico e da depreciação aos

---

<sup>43</sup> Ficha técnica da primeira performance da peça: Título: *Excelentíssimos Atributos*. Composição: Guilherme Ribeiro. Efetivo: voz soprano, violoncelo e djembê. Performance: Trio Girassol - Luisa Aguilar (soprano), Rodrigo Prado (cello) e Joachim Emídio (djembê). Estreou em 31 de julho de 2021 no Theatro São Pedro, em São Paulo, Brasil.

<sup>44</sup> Clique ou escaneie a imagem para aceder ao áudio/vídeo da peça.

direitos humanos incentivados, apoiados e executados pelo chefe do Poder Executivo da República do Brasil no período de 2019 a 2022.

A relação entre a minha peça e as ações do governo descabido supracitado se dá sobretudo pelo texto da parte vocal, que foi construído a partir de dois artigos: um do jornalista Ruy Castro, sob o título *Novas definições para Bolsonaro*, publicado em sua coluna no jornal Folha de São Paulo em 28/01/2021; e o outro, da jornalista Mariliz Pereira Jorge com título *Bolsonaro*, publicado em sua coluna no jornal Folha de São Paulo em 17/03/2021.

Esses artigos possuem uma escrita similar: ambos são uma espécie de “lista” de palavras e expressões que definiriam, segundo seus autores, o chefe do Poder Executivo da República do Brasil no período de 2019 a 2022. A partir desses dois artigos, selecionei algumas das palavras e expressões ali contidas para compor o texto – citado abaixo – de *Excelentíssimos Atributos*, que também seria composto em um formato de lista de palavras, porém com interrupções para algumas frases, melodias sem letra e sonoridades provindas de técnicas estendidas vocais.

Lixo, coisa-ruim, asno, abjeto, execrável, charlatão, opressor, enxurro, choldra, gentalha, basculho!  
[...]  
Com o perdão dos assassinos, necrófilos, bestas-feras e quaisquer categorias que se sintam ofendidas.  
[...]  
Excrementíssimo senhor, verme.  
[...]  
Vil, criminoso, lorpa, parvo, excrementíssimo, sórdido, mal, facínora, farsante, sádico, peste, escroto.  
[...]  
Irresponsável, indefensável, indecoroso, impiedoso, oportunista, criminoso.  
[...]  
Genoci, geno, noda, noci, geno, noci, noda, gecinoda, noci, geci, noda, genoci, noci, noda,  
[...]  
genocinoda, noci, noda, noci, noda, noci, noda, noci (etc...) noda!

A escolha das palavras para a criação deste texto, bem como a ordenação dessas palavras ao longo do mesmo, foi ditada pela construção do aspecto rítmico da peça ao longo da composição. Assim sendo, ao que sucedeu dessa construção rítmica, poderíamos definir como uma “orquestração da fala” (Fig. 24 e 25). Apesar

do termo orquestração possuir definições e conceitualizações bem definidas em diversos tratados da música ocidental de concerto, neste caso, eu o utilizo muito mais para ressaltar o emprego de uma coloração rítmica e tímbrica – seja pelo djembê ou pelo violoncelo – do principal “ator” dessa peça, que é justamente a voz falada-ritmada ou, por vezes, uma voz do tipo *sprechgesang*,<sup>45</sup> do que propriamente como uma técnica convencional de orquestração.

Figura 24 - primeiros compassos de *Excelentíssimos Atributos* (2021)

♩ = 60 c.

*gutural, angustiosa e inflamadamente*

Soprano  
 \*) *f* \*\*) *mp* *f* *p*  
 li xo coi-sa ruim as - no ab-je-to

Djembê  
*borda*  
*ord.*  
*centro*  
*f* *mp* *pp* *f* *f*

Violoncelo  
*gliss.* *gliss.* *gliss.* *jeté*  
*ff* *f* *f* *p*

Figura 25 - compassos 24 e 25 de *Excelentíssimos Atributos* (2021)

4

24 *sarcasticamente, como um artista circense anunciando seu elenco*  
*mf*

Sop.  
 vil, cri-mi-no-so, lor-pa, bo-çal, par-vo, ex-cre men-tis-si-mo

Dje.

Vc.  
*gliss.* *gliss.*

O modo como escrevo para a voz nesta peça – e isto se faz presente em outras peças vocais minhas como veremos mais adiante – solicita à cantora uma

<sup>45</sup> O *sprechgesang* é uma técnica vocal que fica entre o canto e a fala, sendo frequentemente utilizada na música contemporânea e na música de concerto do século XX. Essa técnica é atribuída ao compositor austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951), que a introduziu em suas composições e foi um dos primeiros a usá-la de forma significativa.



utilização híbrida de sua voz, que estará em constante alternância entre distintos modos projeção da mesma.

Figura 26 - compassos 27 a 30 de *Excelentíssimos Atributos* (2021)

The musical score for measures 27-30 of *Excelentíssimos Atributos* features three staves: Soprano (Sop.), Djembê (Dje.), and Violoncello (Vc.).

- Soprano (Sop.):** Measures 27-28 are in 3/4 time with lyrics "mal-fei-tor, far-san-te, sá-di-co, pes-te-es-cro-to". Measures 29-30 are in 4/4 time with lyrics "ir-res-pon-sá-vel, in-de-fen-sá-vel, in-de-co-ro-so, im-pi-e-do-so". Dynamics include *fff* and *f*. Performance instructions include "In Ex In" and "frenético, raivoso".
- Djembê (Dje.):** Measures 27-28 are in 3/4 time. Measures 29-30 are in 4/4 time. Dynamics include *mf*.
- Violoncello (Vc.):** Measures 27-28 are in 3/4 time. Measures 29-30 are in 4/4 time. Performance instructions include "pizz." and "arco". Dynamics include *f* and *mp*.

Em relação à essa utilização híbrida voz, neste excerto acima (Fig. 26), podemos ver um momento de transição de uma voz falada-ritmada (c. 27-28) que passa por uma voz com sonoridades de técnica vocal estendida (c. 29),<sup>46</sup> chegando, finalmente, à voz cantada (c. 30). Essa alternância vai estruturar a peça como um todo, do início ao fim, e vai também articular a relação e diálogos dessa voz com o djembê e o violoncelo.

Para finalizar essa passagem por *Excelentíssimos Atributos*, quero ressaltar a sua conexão com o momento difícil pelo qual atravessava o Brasil sob a gestão de um presidente que minimizou a gravidade do coronavírus e atacou o quanto pôde as vacinas concebidas para combater os efeitos do vírus. Com essa peça busquei exteriorizar o grito de indignação e repulsa, não só meu, mas de inúmeros brasileiros e cidadãos de diversas nações, por aquele que, no auge da sua arrogância e ignorância, debochou das incontáveis mortes evitáveis por coronavírus. Mas acredito que o grito mais potente tenha vindo da plateia no concerto de estreia de *Excelentíssimos Atributos* pelo Trio Girassol (QR Code 4). Um segundo após o fim da peça, o público gritou: "Fora, Bolsonaro!".

<sup>46</sup> No compasso 29 da partitura da voz, as indicações de "In" e "Ex" sobre as hastes de semínimas indicam, respectivamente, a ação de inspirar e expirar pela boca de modo audível e ruidoso (sonoro).

#### IV. **Alternance (2021), para duo de contrabaixos e eletrônica**<sup>47</sup> Ou: Os dedos contra o arco

*Alternance* é meu primeiro trabalho com eletrônica publicado. E ele nasce no contexto da minha mudança para Lisboa, Portugal, cidade onde morei e trabalhei durante aproximadamente um ano e meio, a partir de maio de 2021, em razão de uma bolsa portuguesa da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) pela qual fui contemplado e cujo objetivo era colaborar com o Prof. Dr. Carlos Caires em algumas funções relacionadas ao curso de composição musical da Escola Superior de Música de Lisboa (ESML).

Neste período de um ano e meio de trabalho em Lisboa ao lado do Caires, surgiu a oportunidade de participar, enquanto compositor, do Laboratório de Música de Mista da ESML, coordenado pelo professor Jaime Reis, que gentilmente permitiu-me participar dos encontros semanais desse laboratório. Nestes encontros, tive a oportunidade de conhecer Nuno Dionísio e Fábio Pascoal, dois contrabaixistas, com quem tive a satisfação de trabalhar semanalmente na composição de uma peça para dois contrabaixos e eletrônica fixa (sobre suporte): *Alternance*.

Com este trabalho conjunto de alguns meses, envolvendo gravações de materiais sonoros com os contrabaixos, experimentações técnicas, experimentações sonoras e performáticas, tivemos a chance de ter a peça programada para um concerto na própria ESML. Trata-se da Semana da Composição 2022, decorrida entre os dias 6 e 12 de junho de 2022, evento no qual *Alternance* foi estreada em 9 de junho de 2022 no Auditório Vianna da Motta da ESML.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Ficha técnica da primeira performance da peça: Título: *Alternance*. Composição: Guilherme Ribeiro. Efetivo: duo de contrabaixos e eletrônica. Performance: Nuno Dionísio (contrabaixo) e Fábio Pascoal (contrabaixo). Estreou em 9 de junho de 2022 no Auditório Vianna da Motta da ESML, em Lisboa, Portugal.

<sup>48</sup> Diferentemente das peças vistas anteriormente neste texto, a gravação de *Alternance* foi feita em estúdio, com o técnico Guelha Duarte, e não em concerto, apesar de haver também uma gravação deste concerto que ainda não está publicada, mas que será futuramente publicada num dos sites da ESML, o [portfolios.ipl.pt](http://portfolios.ipl.pt).



Trata-se portanto do meu primeiro real trabalho com eletrônica e com música mista, o processo da criação de *Alternance* ocorreu, num primeiro e extenso momento, ainda sobre a partitura. Nesse sentido, eu trabalhava sobre uma partitura de três pautas: uma pauta para cada contrabaixo e um pauta para a eletrônica. Apesar de ter começado a trabalhar na confecção técnica da parte eletrônica nos momentos finais da escritura da partitura da peça, as ideias sonoras, gestuais, figurais e espaciais da mesma estiveram sempre presentes na partitura, desde o início da composição da peça.

Figura 27 - primeiros compassos de *Alternance* (2021)

**Alternance** (2021)  
for 2 double basses and electronics  
Guilherme RIBEIRO

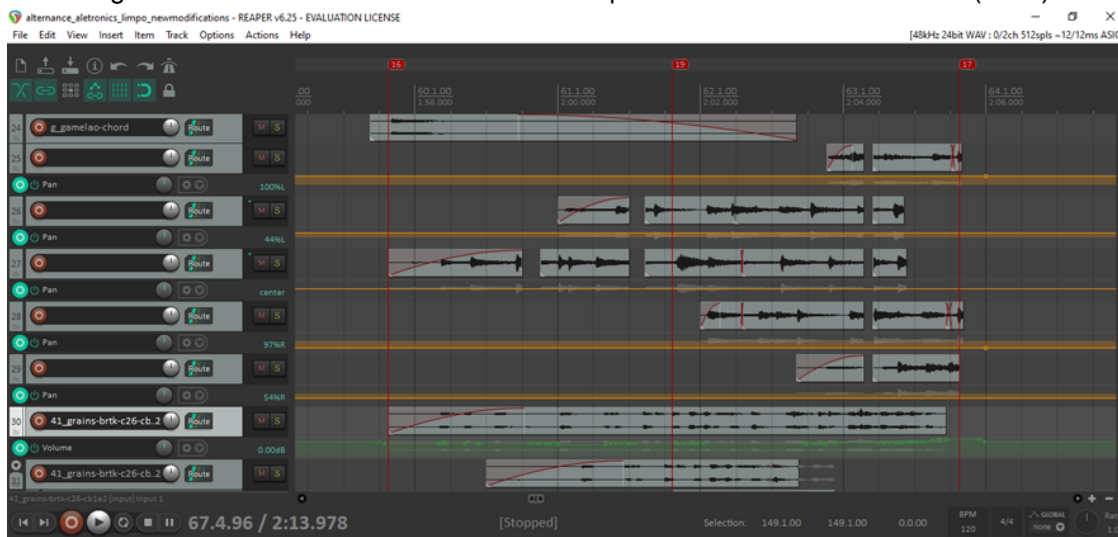
O processo de confecção da parte eletrônica, que, como dito anteriormente, trata-se de uma eletrônica fixa (sobre suporte) em dois canais (estéreo),<sup>50</sup> deu-se de maneira simples ou, pelo menos, não muito complexa. O trabalho teve-se a montagens, misturas e processamentos digitais diversos sobre gravações feitas por

<sup>49</sup> Clique ou escaneie a imagem para aceder ao áudio da peça.

<sup>50</sup> Annette Vande Gorne (2017: 7), em seu Tratado de escritura sobre suporte (*Traité d'écriture sur support*), vai dizer que a eletrônica fixa, a eletrônica sobre suporte, é uma prática de composição cujo repertório nasce sobretudo de gravações que serão trabalhadas sobre suporte, seja em discos, banda magnéticas ou memórias informáticas.

mim mesmo de instrumentos como o próprio contrabaixo e um piano danificado que aguardava por reparo em uma das salas da ESML e, enquanto isso, nos presenteava com sons magníficos e complexos advindos especialmente de suas danificações.

Figura 28 - excerto da sessão da DAW<sup>61</sup> da parte eletrônica de *Alternance* (2021)



A relação entre o duo de contrabaixos e a eletrônica se constrói a partir de alguns modos distintos. Empréstando aqui algumas categorias de Annette Vande Gorne (2017: 22-36) de escritura por montagem em música eletrônica sobre suporte para aplicá-las à relação mista entre os contrabaixos e a eletrônica em *Alternance*, ilustrarei a seguir três momentos da peça onde se pode notar alguns diferentes modos presentes nessa relação.

O primeiro destes modos seria uma relação por *substituição de ataque*<sup>52</sup> (Fig. 29), como se pode notar nos dois momentos que estão destacados na figura. Em ambos, os ataques realizados pela parte eletrônica se sobrepõem aos ataques do contrabaixo, resultando numa “surpresa” tímbrica devido à essa substituição do

<sup>51</sup> A DAW (*Digital Audio Workstation*), que é a expressão corrente comumente utilizada para se referir a programas de computador dedicados à manipulação sobre arquivos digitais de áudio, utilizada para este projeto foi o programa *Reaper*.

<sup>52</sup> Reitero que, para as três figuras a seguir, Figura 29, 30 e 31, e para suas respectivas explicações (parágrafos que dizem respeito à explicação de tais figuras), o que faço é uma empréstimo de termos que Vande Gorne utiliza sobretudo para classificação de diferente tipos de escritura por montagem em música eletrônica sobre suporte no segundo capítulo de seu *Traité d’écriture sur support* (2017: 22-36) mas que aqui estou me valendo dos mesmos termos para me referir à relação entre instrumento e eletrônica em uma peça mista.

ataque esperado (contrabaixo) pelo ataque inesperado (som presente na parte eletrônica).

Figura 29 - compassos 14 a 20 de *Alternance* (2021)

O segundo trata de uma relação por *objeto composto* (Fig. 30), que, nas palavras Vande Gorne (2017: 34, tradução nossa), seria "um único gesto sonoro memorizável como sendo um único som",<sup>53</sup> e tal relação é construída à medida em que tanto para os contrabaixos quanto para a eletrônica tem-se um gesto comum de acumulação de grãos sonoros e uma subida em direção ao registro agudo.

Figura 30 - compassos 53 a 58 de *Alternance* (2021)

O terceiro, por fim, seria uma relação por *incrustação* (Fig. 31), "uma inclusão de um corpo estranho em uma continuidade previamente dada"<sup>54</sup> (VANDE GORNE, 2017: 31, tradução nossa). No caso do excerto apresentado na Figura 31, a continuidade previamente dada seria a parte eletrônica, que vem há muitos

<sup>53</sup> Texto original em francês: *un seul geste sonore mémorisable comme étant un seul son.*

<sup>54</sup> Texto original em francês: *(...) d'inclure un événement ou corps étranger dans un déroulement donné.*

compassos antes realizando o mesmo gesto, e os contrabaixos, por sua vez, são os corpos estranhos incluídos sobre a eletrônica (continuidade).

Figura 31 - compassos 82 a 85 de *Alternance* (2021)

The image shows a musical score for measures 82 to 85 of the piece *Alternance* (2021). It consists of three staves: 'cb 1' (double bass 1), 'cb 2' (double bass 2), and 'elec.' (electronic). The 'cb 1' staff contains a series of notes with stems pointing up, including some beamed eighth notes. The 'cb 2' staff contains notes with stems pointing down, including some beamed eighth notes. The 'elec.' staff contains a series of notes with stems pointing down, including some beamed eighth notes. There are also some rests and other markings in the 'elec.' staff, such as a circled 'e' and a horizontal line with a circled 'e' above it.

Mesmo sendo, para este texto, as relações entre os contrabaixos e a eletrônica o objeto de maior interesse, não posso deixar de comentar a relação dos dois contrabaixos entre si mesmos.

Em sua forma mais geral, *Alternance* alterna-se entre grandes momentos de uma temporalidade estirada, lenta e com movimentação internas curtas, e momentos de atividade rítmica e articulação intensos com uma temporalidade mais comprimida. Especialmente neste segundo caso, nos momentos de atividade rítmica e articulação mais intensos, há diversos momentos de contrapontos e diálogos entre os dois contrabaixos que contrapõem e mesclam linguagens musicais e técnicas instrumentais da música popular e música de concerto. Como podemos notar na imagem abaixo (Fig. 32), para o contrabaixo 1 (cb. 1) temos na técnica instrumental (*pizz. jazz like*), no campo harmônico (grandes saltos intervalares de sextas, sétimas e nonas) e na estrutura rítmica (síncopas e passagens tercinadas), enquanto que, para o contrabaixo 2 (cb. 2) temos uma linguagem mais destinada à música de concerto, em comparação com o cb. 1, seja pela utilização do arco, técnicas de trêmolo, intervalos de distâncias menores (segundas e terças) e uma estrutura rítmica menos variada.

Figura 32 - compassos 29 a 31 de *Alternance* (2021)

The musical score for measures 29-31 of *Alternance* (2021) is presented in three staves. The first staff, labeled 'cb 1', is marked 'pizz. jazz like' and '3', indicating a pizzicato technique with a jazz-like feel and a triplet. The second staff, labeled 'cb 2', is marked '(arco)' and '3', indicating an arco technique with a triplet. The third staff, labeled 'elec.', shows electronic sounds. The score includes dynamics such as *mp*, *f*, and *p*, and features complex rhythmic patterns and articulation marks.

Temos, por fim, em *Alternance* uma peça que busca fazer dialogar: i. grandes estruturas gerais de temporalidades distintas (momentos estirados e lentos com momentos curtos articulados); ii. instrumento e eletrônica, por meio de relações diferentes entre si (substituição de ataques, objetos compostos, incrustação etc.); e iii. linguagem da música popular (jazz, sobretudo) e da música de concerto através, principalmente, de técnicas instrumentais, campos harmônicos e estruturas rítmicas.

V. **loiô laiá (2021), para violão**<sup>55</sup> Ou: Chegou a hora dessa gente bronzeada mostrar seu valor

Chegou a hora dessa gente bronzeada mostrar seu valor  
Eu fui à Penha, fui pedir à Padroeira para me ajudar  
Salve o Morro do Vintém, pendura a saia, eu quero ver  
Eu quero ver o tio Sam tocar pandeiro para o mundo sambar<sup>56</sup>

No ano em que completaria 10 anos da minha primeira composição – uma peça para violão solo – eu escrevi minha segunda peça para o meu instrumento, o violão. *loiô laiá*, escrita em dezembro de 2021 na cidade de Lisboa (Portugal), é, assim, uma peça não só de retorno à escrita para o meu próprio instrumento, como também de chegada à uma consciência mais pujante da beleza-dureza que é ser brasileiro e, mais ainda, do nascimento de uma necessidade pessoal de “ter o Brasil” nas minhas composições. Já fazia um ano que eu estava fora do Brasil, e nos anos que precederam a escrita desta peça (os anos de 2020 e 2021) assistimos à perda de muitos artistas importantes da cultura brasileira para o coronavírus (Covid-19). Para lembrar alguns desses nomes: Ubirany, Genival Lacerda, Aldir Blanc, Nelson Sargento, Ismael Ivo, Naomi Munakata, entre muitos outros, infelizmente. Uma outra dura perda que tivemos neste mesmo período (em 2020), apesar de não ter sido aparentemente uma morte causada pelo coronavírus, foi o Moraes Moreira.<sup>57</sup> *loiô laiá* foi composta com o pensamento em Moraes Moreira, em sua música, em seu canto, em seu violão. Não digo que me baseei em alguma composição sua ou em algum produto de seu trabalho. Contudo, ele esteve sempre em mente quando de cada contato que tive com o meu violão e com a minha voz ao compor *loiô laiá*. Talvez, neste caso específico, Moraes Moreira tenha sido para mim uma espécie de baú, que, quando aberto, revela tantos outros, como Baden Powell, João Gilberto, Dorival Caymmi, Gilberto Gil, Jorge Ben, Djavan, Milton Nascimento.

O Tio Sam está querendo conhecer  
a nossa batucada  
Anda dizendo que o molho da baiana  
melhorou seu prato

<sup>55</sup> Peça ainda não estreada em concerto público.

<sup>56</sup> Trecho da letra da canção *Brasil Pandeiro*, composta por Assis Valente em 1940.

<sup>57</sup> Moraes Moreira (Ituaçu, 8 de julho de 1947 — Rio de Janeiro, 13 de abril de 2020), foi cantor, compositor e instrumentista brasileiro, co-fundador dos Novos Baianos.



Vai entrar no cuscuz, acarajé e abará  
 Na Casa Branca já dançou  
 a batucada de **loiô, laiá**<sup>58</sup>

O fato é que uma canção gravada pelos Novos Baianos – grupo do qual Moraes Moreira foi co-fundador – foi ponto de partida para a construção da poética de *loiô laiá*. Trata-se de *Brasil Pandeiro*, composta por Assis Valente em 1940 e gravada pelos Novos Baianos em 1972 no álbum *Acabou Chorare*.

A composição de *loiô laiá* partiu de um projeto estabelecido em setembro de 2021 entre o professor Silvio Ferraz, da Universidade de São Paulo (USP), e a professora Véronique Mathieu, da Universidade de Saskatchewan (USask), no Canadá. A proposta era que alunos e alunas de composição da USP e alunos e alunas de instrumentos da USask pudessem colaborar entre si na criação de novas peças para serem performadas no Canadá. Por razões de força maior, infelizmente, o projeto não pôde ser continuado e, portanto, as peças compostas no âmbito deste projeto não puderam ser tocadas em concerto pelos alunos e alunas da USask. Este é um dos motivos de *loiô laiá* ser a única peça do conjunto das nove peças desta dissertação que não possui uma gravação.

Figura 33 - compassos 17 a 20 de *loiô laiá* (2021)

The image shows a musical score for guitar and voice. The guitar part is written in treble clef with a key signature of one flat. It features four measures, each with a letter above it: C, A, B, and A. The voice part is written in bass clef and includes lyrics: "(speak) Chegou a hora dessa..." in measure 17, "(speak) ... dessa gente mostrar..." in measure 19, and "(speak) Chegou a hora..." in measure 20. Performance instructions like "bocca chiusa" and "(speak)" are present. Dynamics include "mf" and "mp [m]". Measure numbers 17, 18, 19, and 20 are marked above the guitar staff.

No excerto da partitura de *loiô laiá* acima (Fig. 33), vê-se que, ainda que de um modo simples, tecnicamente falando, o violonista deve utilizar também a sua voz para a performance desta peça, seja uma voz falada (c. 17, 18 e 20) ou uma voz cantada (c. 19). A partir desse mesmo excerto, podemos também notar um dos aspectos mais importantes dessa peça: a sua estrutura formal por blocos interpolados. Para elucidar, nesse excerto, que vai do compasso 17 ao 20, em cada

<sup>58</sup> Trecho da letra da canção *Brasil Pandeiro*, composta por Assis Valente em 1940.

um dos compassos temos um bloco<sup>59</sup> diferente nomeados por letras que, neste excerto, vão do A ao C na seguinte ordem: C, A, B, A.

A peça por completo é estruturada desta forma, em blocos que vão do A ao H e que se interpolam e se fundem entre si na linha temporal da peça segundo experimentos que partiram do contato com o violão em improvisações que visavam justamente à composição estrutural do sequenciamento e agrupamento desses oito blocos. A seguir, vemos cada um dos blocos de modo isolado:

Figura 34 - bloco A da estrutura composicional de *loiô laiá* (2021)

Musical notation for Bloco A, guitar, *mf*, 13 measures. The notation shows a treble clef with a key signature of one flat. The first measure is marked with a box 'A' and a '4' above it. The second measure is marked with a '0' above it. The notation includes a series of notes and rests, followed by a series of vertical lines representing fret positions. The fret positions are labeled with numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, indicating fingerings. The piece ends with a double bar line and the number '13''.

Figura 35 - bloco B da estrutura composicional de *loiô laiá* (2021)

Musical notation for Bloco B, guitar, *mf*, 10 measures. The notation shows a treble clef with a key signature of one flat. The first measure is marked with a box 'B' and a '6' above it. The second measure is marked with a '0' above it. The notation includes a series of notes and rests, followed by a series of vertical lines representing fret positions. The fret positions are labeled with numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, indicating fingerings. The piece ends with a double bar line and the number '10''.

Figura 36 - bloco C da estrutura composicional de *loiô laiá* (2021)

Musical notation for Bloco C, guitar, *mf*, 6 measures. The notation shows a treble clef with a key signature of one flat. The first measure is marked with a box 'C' and a '21' above it. The second measure is marked with a '0' above it. The notation includes a series of notes and rests, followed by a series of vertical lines representing fret positions. The fret positions are labeled with numbers 5, 6, indicating fingerings. The piece ends with a double bar line and the number '6''.

<sup>59</sup> A utilização do termo *bloco* aqui serviu para distinguir curtos excertos de ideias sonoro-musicais compostos antes mesmo da composição da partitura da peça. Ao longo de toda a peça esses *blocos* vão se interpolando entre si.

Figura 37 - bloco D da estrutura composicional de *loiô laiá* (2021)

♩ = 46 *sweetly*

gtr. *mp*

Figura 38 - bloco E da estrutura composicional de *loiô laiá* (2021)

♩ = 78

gtr. *f*

Figura 39 - bloco F da estrutura composicional de *loiô laiá* (2021)

voice *bocca chiusa* 15''

[m] *mp*

Figura 40 - bloco G da estrutura composicional de *loiô laiá* (2021)

voice (speak) 6''

**Chegou a hora dessa gente bronzada mostrar seu valor!**

Figura 41 - bloco H da estrutura composicional de *loiô laiá* (2021)

♩ = 82 like a *Berimbau*

using the mallet



gtr. *ppp* *mp*

Estes blocos não são estruturas fixas imutáveis. Todos eles ao longo da peça são variados em sua própria estrutura particular. Se tomarmos por exemplo o bloco A (Fig. 34), apesar de o arpejo ser um elemento fixo nesse bloco, em contrapartida, as *apojaturas-acordes* – cuja notação será explicada em seguida – são elementos variados a cada vez que aparecem ao longo da peça. Visto os blocos, não posso deixar de comentar um pouco sobre algumas técnicas instrumentais empregadas em *loiô laiá*.



Figura 42 - primeira página das instruções performáticas de *loiô laiá* (2021)

**Instructions**


- **scordatura**  
 This piece has a *scordatura* (only the 2nd string half-tone bellow):  
 strings – 6 (E), 5 (A), 4 (D), 3 (G), **2 (Bb)**, 1 (E)


- **clock \*** vs. **bpm**  
 vs.  = **46**

These symbol indicate the alternation between the ways of measuring the “tempo”.  
 \* clock: the duration is marked by seconds: 30”, 6”, ... (always at the end of the measure).

- **letters (A, B, C ...)**  
 

These letters mark the equality/similarity of some gestures.


- **pizz. bartók**  


- **“mallet”-pen-pencil**  
 using the mallet

This indication shows when you must play the guitar by using a “mallet”. That “mallet” can be a pen, a pencil, or something similiar of wood or plastic which remembers a *Berimbau* sound. The Idea is to “imitate” a *berimbau* sound and gesture. The way of play is silimar to the “arco batuto” from the string instruments. I recommend to watch some video of a *berimbau* player on the internet.


Figura 43 - segunda página das instruções performáticas de *loiô laiá* (2021)

- **grace notes**



The numbers (headnote) of these grace notes indicate the strings which you must play. However, the pitches (notes) are free to the performer choose. You could choose same shapes, don't worry about the notes, the idea is to hear something like a percussion.

- **triangular headnote**



This headnote is just to allude the *Berimbau* sound/gesture.

- **voice**  
 The voice's part is flexible with the alternation rhythm of the notes. Don't worry to much about tuning. Choose the Best octave for you, and keep that same octave from tha start to the end.  
 There is a text is the voice's part: “ **It's time to these tanned people to show their worth** “. This text is a excerpt of the song *Brasil Pandeiro*, by Assis Valente. Try to make sure that your speak (measures with text) is audible and intelligible.

- **dynamics**  
 I wrote as few dynamics as I could, leaving the performer the freedom to make variations from the written dynamics.

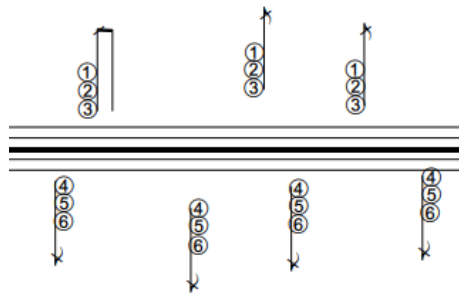
- **BRIEF NOTE for the Performance:**  
 This piece is like a series of interrupted scenes, but here the images are sounds.

**Contact (Guilherme RIBEIRO):**

Começando pela afinação do violão, a peça exige uma *scordatura* simples do instrumento. Sendo a afinação comum do violão (em cordas do agudo para o grave) Mi (1), Si (2), Sol (3), Ré (4), Lá (5), Mi (6); na *scordatura* pedida em *loiô laiá*, tem-se a segunda corda abaixada em um semitom. Assim, a corda que era afinada em Si, será afinada em Si bemol: Mi (1), Si *b* (2), Sol (3), Ré (4), Lá (5), Mi (6). O intuito com essa *scordatura* foi propiciar uma utilização mais eficaz das cordas soltas do violão, principalmente para os blocos arpejados (Fig. 34, 35 e 36), em associação à estrutura harmônica da peça.

Uma segunda técnica empregada importante de ser notada são as *apojaturas-acordes* (Fig. 44a) que estão presentes em muitos momentos ao longo da peça e que estão vinculadas aos blocos A, B e C (Fig. 34, 35 e 36).

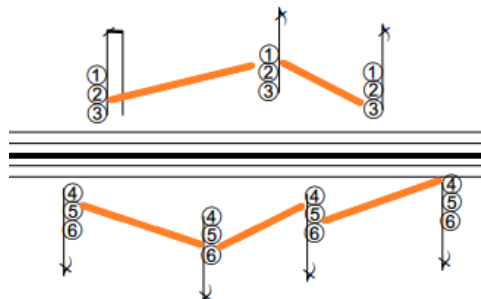
Figura 44a - *apojaturas-acordes*: técnica instrumental utilizada em *loiô laiá* (2021)



A notação menos estrita dessas *apojaturas-acordes* (Fig. 44a) viabiliza a agilidade exigida em *loiô laiá*, isto porque essas *apojaturas-acordes* aparecerão na partitura sempre em sobreposição aos arpejos dos blocos A, B e C (Fig. 34, 35 e 36) e por isso devem ser executadas rapidamente, a fim de retornar o mais rápido possível à execução dos arpejos. Em sua notação, as *apojaturas-acordes* são representadas por cabeças-de-nota circulares contendo números em seu interior que vão de 1 a 6. Esses números, por sua vez, representam as cordas do violão onde o violonista deve montar o acorde, cujas notas são escolhidas (ou não) pelo próprio violonista. Isso devido ao motivo de que o intuito com essas *apojaturas-acordes* é muito mais um resultado sonoro percussivo do que harmônico propriamente dito. A única exigência no sentido das alturas para essas *apojaturas-acordes* é o registro onde

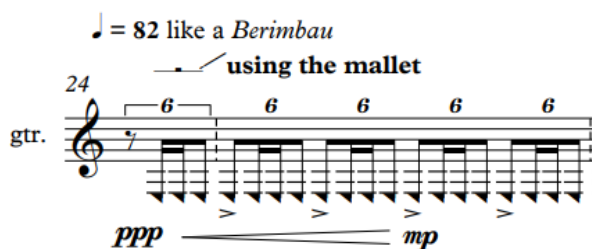
elas serão executadas, e isso vai variar conforme a posição vertical das mesmas em relação ao pentagrama do violão, como se vê na imagem a seguir (Fig. 44b)

Figura 44b - sequência de alterações das *apojaturas-acordes* segundo o registro em *loiô laiá* (2021)



Por fim, uma outra importante técnica empregada na peça foi a *like-a-berimbau* (ou *como-um-berimbau*) (Fig. 45).

Figura 45 - compasso 24 de *loiô laiá* (2021)



Para a execução dessa técnica, eu peço ao violonista que utilize uma mini baqueta (*using the mallet*) a fim de atingir uma sonoridade próxima ao som do berimbau.<sup>60</sup> Trata-se de uma mini baqueta que pode ser, na verdade, um lápis ou uma caneta, que será utilizada exclusivamente para percutir a sexta corda do violão, que é a corda mais grave do instrumento. Além de trazer uma técnica percussiva ao violonista, o ritmo empregado na seção onde é utilizada a *like-a-berimbau* contribui para a assimilação figurativa e sonora-performática de um berimbau, que leva, assim, *loiô laiá* ainda mais para a Bahia de Moraes Moreira, Gilberto Gil, João Gilberto e Dorival Caymmi.

<sup>60</sup> O berimbau é um instrumento musical brasileiro de origem africana, composto por uma vara de madeira tensionada por um arco e uma cabaça que funciona como caixa de ressonância. Produz sons distintos ao ser tocado com uma baqueta e uma pedra, sendo essencial na capoeira e outras manifestações culturais do Brasil.

**VI. corriente de agua (2022), para voz feminina e eletrônica<sup>61</sup>** Ou: Pela amizade latinoamericana

Las mujeres alzan sus perolas  
contra el dique de hormigón  
que le corta la lengua al río<sup>62</sup>

*Corriente de agua* é uma peça para voz feminina e eletrônica fixa (sobre suporte) finalizada em maio de 2022 a partir do convite da musicista e cantora colombiana Natalia Merlano Gómez. O convite de Natalia, dirigido a mim e a outras e outros quatro compositoras e compositores latino-americanos, era para fazer parte de uma residência artística virtual, que seria proposta ao programa Ibermúsicas, para a criação e produção de cinco obras para voz e eletrônica, tendo como tema “As mulheres na América-Latina”.

A proposta de residência artística virtual de Natalia – sob o título *Cinco* – incluía, então, a criação de cinco obras para voz e eletrônica encomendadas a compositoras e compositores da Colômbia, Brasil, Argentina e Peru e aconteceria em quatro etapas: exploração, criação, produção e difusão. São as compositoras e os compositores: Daniel Arango-Prada (Colômbia), Macri Cáceres (Perú), Florencia Sirena (Argentina), Leidy Katnerine Montilla (Colômbia) e Guilherme Ribeiro (Brasil).

Numa primeira etapa, a fase de exploração, as compositoras e os compositores trabalhariam juntos com a cantora Natalia na busca de ferramentas técnicas e performáticas que pudessem somar às ideias composicionais prévias de cada um dos cinco projetos de peças, e toda a residência seria feita de modo virtual, visto que não nos encontrávamos nas mesmas cidades. A segunda etapa, dedicada à composição das peças, nós compositores e compositoras teríamos alguns meses para trabalhar as partituras, bem como o material para a parte eletrônica, que deveria ser sobre suporte fixo. Na terceira etapa, de produção, seriam realizadas as

---

<sup>61</sup> Ficha técnica da primeira performance da peça: Título: *corriente de agua*. Composição: Guilherme Ribeiro. Texto: Sofía Libertad Sanchez. Efetivo: voz feminina e eletrônica. Performance: Natalia Merlano Gómez (voz). Registro (gravação, mixagem e masterização): Luca Gardani. Vídeo: Natalia Merlano Gómez. Estreou em 15 de setembro de 2022 através da plataforma online do Ibermúsicas.

<sup>62</sup> Trecho inicial do poema *Sarir uma*, escrito por Sofia Libertad Sanchez Guzman em 2021.

gravações das cinco peças em um estúdio em Bogotá, Colômbia, sob o acompanhamento técnico de Luca Gardani, que realizaria a captação, mixagem e masterização das cinco peças que, futuramente, seriam agrupadas num álbum digital sob o título *Cinco*. Ainda nesta etapa, Natalia Merlano Gómez, junto ao seu irmão e fotógrafo Juan Sebastian Merlano, seria responsável pela criação de vídeo-artes que se mesclariam à cada uma das peças. E, por fim, numa última etapa, de difusão e divulgação, o trabalho final seria veiculado pelos canais virtuais do Ibermúsicas e futuramente lançado e publicado em plataformas digitais de transmissão online dedicadas à música.

O projeto *Cinco*, descrito acima, foi aceito, aprovado e apoiado pelo Ibermúsicas, e entre os dias 12 e 16 de setembro, cada uma das peças foram publicadas em vídeo na internet (QR Code 6) e posteriormente em formato de álbum em diversas plataformas digitais de transmissão online de música.

QR Code 6 - *Link para a playlist contendo todos os vídeos das peças de Cinco*<sup>63</sup>



Falar de *corriente de agua*, peça que retrata minha participação no projeto *Cinco*, idealizado pela cantora por Natalia Merlano Gómez, é falar também de parcerias, conexões e amizades construídas através da música. Eu conheci a Natalia no contexto de elaboração do *Cinco* e hoje ela é uma amiga importante. Falar dessa parceria e dessa amizade não é romantizar ou fantasiar este texto, mas é sobretudo falar dos aspectos humanos e afetivos envolvidos em um processo de criação musical. E continuo, falar de *corriente de agua* é falar de união, é falar de identidade latinoamericana, é falar de pensamento decolonial, é falar de feminismo, é falar de indigenismo e é falar de meio ambiente.

---

<sup>63</sup> Clique ou escaneie a imagem para aceder à *playlist*.



Las mujeres alzan sus perolas  
contra el dique de hormigón  
que le corta la lengua al río

vendrán luego por ellas  
por ese río de manos  
indómito y furioso  
que nada frena

Ya no se oye  
la canción de la corriente.  
Y los peces mueren nadando  
en un río de silencio.

El agua presa  
no calma la sed  
ni llena las cacerolas  
armas de hambre y ruido  
que suben al cielo ligeras  
vacías  
rotas  
cascadas  
y hacen de nuevo  
la música.

(*Sarir uma*, Sofia Libertad Sanchez Guzman)

Nos seguintes parágrafos, comentarei as relações entre poema e voz, entre eletrônica e poema e entre voz e eletrônica no âmbito da criação de *corriente de agua*. O poema supracitado na íntegra, *Sarir uma*, da escritora colombiana Sofia Libertad Sanchez Guzman, foi escrito especialmente para ser parte da composição de *corriente de agua*.

Situando, brevemente, a partitura pela sua forma geral, temos em *corriente de agua* uma peça de 10 minutos estruturada em cinco partes (A, B, C, D, E), com durações que variam de um a quatro minutos, sobre as quais divido as quatro estrofes do poema de Sofia Libertad. Com exceção da transição entre a penúltima (D) e a última parte (E), entre cada parte há uma transição de eletrônica solo, cujas durações entre uma e outra variam de 13 a 18 segundos. A peça pode ser apreciada isoladamente no *link* abaixo (QR Code 7).



Começando, portanto, pela relação entre poema e voz, assim como em *Excelentísimos Atributos* (peça composta em 2021 e tratada aqui no item III), o trabalho com a voz em *corriente de agua* é também o de uma voz híbrida, que passa pelo canto mais ordinário, pela voz falada-ritmada, pela voz recitada livremente e, por vezes, por uma voz do tipo *sprechgesang* (falada-cantada).

Figura 46 - compassos 27 a 31 (parte B) de *corriente de agua* (2022)

27  
 por e-se rí \_\_\_\_\_ o de ma nos\_ [s] in-dó-mi-to y fu-rio-so in-dó-mi-to y fu-rio-so

Figura 47 - compassos 16 a 18 (parte A) de *corriente de agua* (2022)

*mp*  
*speech*  
 Las mujeres alzan sus perolas  
 contra el dique de hormigón  
 que le corta la lengua al río

al rí - o, la len - gua al rí -

No primeiro dos excertos acima (Fig. 46), vemos uma voz que passa de cantada (c. 27-29) para falada-ritmada (c. 30) e retorna para cantada (c. 31), e no excerto seguinte (Fig. 47), uma voz que passa de recitada livremente (c. 16) para uma voz em *sprechgesang* (falada-cantada) (c. 17) e chega, por fim, numa voz cantada (c. 18).

Outro aspecto relevante no que diz respeito à relação entre poema e voz em *corriente de agua* é o modo como tratei o texto na confecção da peça. O poema não é tratado de uma modo linear e contínuo como em uma ária ou canção, por

<sup>64</sup> Clique ou escaneie a imagem para aceder ao vídeo da peça.

exemplo, mas tampouco de um modo anárquico. Em *corriente de agua* o texto segue em linhas gerais o sequenciamento formal do poema de Sofia Libertad, mas com certa liberdade no que diz respeito à manipulação do mesmo em relação à voz – como veremos nos excertos a seguir – através de: repetição de palavras (Fig. 48), interpolação de versos (Fig. 49), prolongamento e articulação sobre sílabas (Fig. 50), estiramento de consoantes (Fig. 51) e decupagem de palavras (Fig. 52).

Figura 48 - compasso 111 (parte E) de *corriente de agua* (2022)

7'42"  
111 *pp mp f*  
rui-do [o] ham-bre [m] rui-do [o] rui-do [o]

Figura 49 - compassos 111 a 112 (parte E) de *corriente de agua* (2022)

7'42"  
111 *pp mp f ff*  
rui-do [o] ham-bre [m] rui-do [o] rui-do [o] ni lle-na las ca-ce-ro-las,

Figura 50 - compassos 24 e 25 (parte B) de *corriente de agua* (2022)

*p mf psub.*  
por e - - llas lla, lla, lla, lla, llas

Figura 51 - compassos 27 a 29 (parte B) de *corriente de agua* (2022)

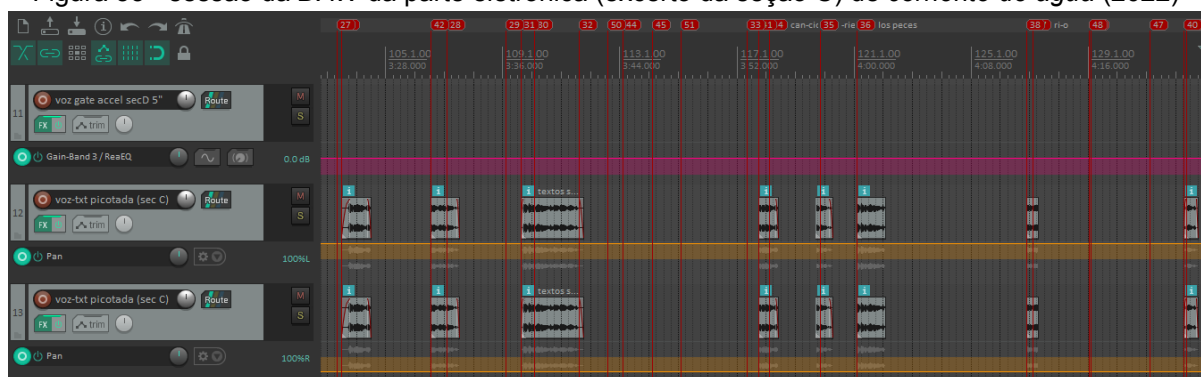
2'25"  
27 *mf ff mf mp f*  
por e-se rí o de ma nos. [s]

Figura 52 - compassos 39 a 42 (parte C) de *corriente de agua* (2022)

*f vib. mp ff f*  
[m] /la/ /ción/ /de/ /la/ /cor/ [r]

No que diz respeito à relação entre eletrônica e poema na peça, esta materializa-se sobretudo pela água, pelos sons da água. Assim como em *Sarir uma*, poema de Sofia Libertad, a água é um dos principais elementos de sua narrativa, na parte eletrônica desta peça também temos a água como principal elemento sonoro-narrativo em suas distintas possíveis formas de movimentação em estado líquido, como correntes d'água, trombas e cascatas d'água, gotas d'água etc, bem como movimentos advindos da ação humana sobre a água, como a lavagem de roupas na beira de um rio, exemplo cuja representação artificial pode ser escutada a partir dos 7'20" (sete minutos e vinte segundos) da peça (QR Code 7).

Figura 53 - sessão da DAW da parte eletrônica (excerto da seção C) de *corriente de agua* (2022)



A parte eletrônica de *corriente de agua*, em se tratando de uma eletrônica sobre suporte (fixa) em dois canais (estéreo), foi trabalhada única e exclusivamente a partir de gravações feitas por mim de diversos sons de i) movimentação de fluxos de água, como comentado acima; ii) de gravações da própria voz da Natalia Gómez, seja em narrações a partir do poema de Sofia Libertad, ou mesmo de excertos compostos para por mim para tal finalidade; ii) de sons de violão, como acordes arpejados ou gestos de glissandos e articulações diversas sobre suas cordas e sobre seu corpo como um todo; iii) de sons de pandeiro percutido; e, por fim, iv) de alguns sons de contrabaixo, emprestados das gravações e experimentações de *Alternance* (peça composta em 2021 e tratada aqui no item IV).

A respeito, portanto, da relação entre voz e eletrônica, esta construiu-se principalmente por interações de expansão, complementaridade e acompanhamento e distinção. No caso das interações por expansão, temos momentos da peças nos

quais a parte eletrônica expande a voz da cantora, seja a partir de manipulações sobre gravações dessa mesma voz e com aplicação de filtros, seja com processos de estiramento dessa voz ou mesmo multiplicações da mesma. Para a aferição das interações por expansão ao longo de *corriente de agua*, proponho a escuta (QR Code 7) dos seguintes trechos da peça: na parte A, os trechos que vão de 0'15" a 1'00" e de 1'30" a 1'50"; na parte B, o trecho que vai de 2'15" a 2'30"; e, na parte D, o trecho que vai de 5'00" a 5'15".

No caso das interações por complementaridade, temos nas duas últimas figuras acima (Fig. 52 e 53) um exemplo de um momento da peça no qual tal interação ocorre. Imaginando uma superposição entre partitura (Fig. 52) e sessão eletrônica (Fig. 53), tem-se o excerto de aproximadamente 15 segundos que vai dos 3'20" aos 3'35" (QR Code 7) onde se pode escutar uma relação de complementaridade entre voz e eletrônica através da voz contida na eletrônica e da voz da cantora (a voz da performance) explicitada sobretudo pela escuta do texto que perpassa e é construído pela junção e complementaridade de ambas vozes.

Quanto aos momentos de interação por acompanhamento e distinção, estes estão presentes em diversos momentos ao longo de toda a peça e constituem a relação mais básica entre voz e eletrônica. Básica, no sentido da relação em si, mas complexa em sua construção sonora e estrutural, buscando evitar que esse acompanhamento se torne uma espécie de "plano de fundo" simplista para a voz performada. Nesse sentido, o trabalho de manipulação, montagem e estruturação dessas relações entre voz e eletrônica foram de especial importância para trazer às cinco partes de *corriente de agua* variações e renovações sonoras, mesmo que a parte eletrônica dessa peça tenha sido realizada a partir de poucos materiais.

El agua presa  
no calma la sed  
ni llena las cacerolas  
armas de hambre y ruido  
que suben al cielo ligeras  
vacías  
rotas  
cascadas  
y hacen de nuevo  
la música.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Trecho final do poema *Sarir uma*, escrito por Sofia Libertad Sanchez Guzman em 2021.

Para finalizar essa passagem por *corriente de agua*, após comentar a importância das relações humanas criadas a partir e através de colaborações musicais, após ter apresentado um projeto internacional inteiramente latino-americano (o *Cinco*), *Sarir uma* – que em língua aimará<sup>66</sup> quer dizer “corriente de agua” – e *corriente de agua* falam de alguns sofrimentos vividos pelas mulheres latino-americanas e, dentre eles, um sofrimento que assola parte considerável da América-Latina e que, nos últimos anos, tem assolado de modo assustador muitos brasileiros: a fome.

Em 2022, o Segundo Inquérito Nacional sobre Insegurança Alimentar no Contexto da Pandemia de Covid-19 no Brasil apontou que 33,1 milhões de pessoas não têm garantido o que comer — o que representa 14 milhões de novos brasileiros em situação de fome. Conforme o estudo, mais da metade (58,7%) da população brasileira convive com a insegurança alimentar em algum grau: leve, moderado ou grave. (GUEDES, 2022)

O Brasil retorna ao mapa da fome da ONU (Organização das Nações Unidas) em 2022 após ter estado fora do mesmo desde 2014. O ciclo da água represada, do poema de Sofía Libertad, que não aplaca a sede e nem enche as panelas, é talvez também o mesmo ciclo vivido por inúmeros brasileiros e brasileiras nos anos compreendidos entre 2019 e 2022, sob os mandos destrutivos de um governo descabido. As panelas, infelizmente, vazias tornam-se instrumentos de protesto: seja na casa daqueles que têm fome; seja em *corriente de agua*, quando dos golpes de panela solicitados à cantora em sua seção final; seja em *Sarir uma*, pelo direito à igualdade das mulheres latino-americanas; seja em *Cinco*, pela afirmação de uma identidade cultural latino-americana na música contemporânea e experimental.

---

<sup>66</sup> Aimará (aymar aru) é uma língua da etnia aimará, localizada principalmente no Peru, Bolívia, Chile e Argentina.

**VII. Paulicéia Desgraçada (2022), para soprano, percussão e violoncelo<sup>67</sup> Ou: Das São-Paulos de Mário e de Carolina**

Falando em parcerias e conexões, após a experiência com *Excelentíssimos Atributos* (peça também composta para o Trio Girassol em 2021 e tratada aqui no item III), o Trio Girassol<sup>68</sup> me convidou para compor uma nova peça para o seu projeto *Paulicea: Com olhos livres*, que resultou em um concerto no Theatro São Pedro, em São Paulo, no dia 6 de novembro de 2022.

A Semana de Arte de 1922 celebraria seu centenário e a proposta do Trio Girassol feita a mim e a seis outros jovens compositores brasileiros, partindo livremente do cenário das ideias e propostas apresentadas na Semana de Arte Moderna de 22, era, nas palavras do próprio Trio Girassol, “estabelecer uma relação com o passado desde que o nutríssimos com um caráter arejado, de olhar para frente, de especulação de como aquelas propostas [da Semana de 22] reverberam em nós, artistas de hoje, na produção artística de hoje”, propondo ainda “a cidade de São Paulo como argumento poético comum entre as obras”.

A partir desse contexto, componho *Paulicéia Desgraçada* – disponível para apreciação através do *link* do QR Code 8 abaixo –, uma peça para voz soprano, violoncelo, percussão (vibrafone e atabaque<sup>69</sup>) e atriz<sup>70</sup> em homenagem póstuma à escritora brasileira Carolina Maria de Jesus (1914-1977) e dedicada ao Trio Girassol que tem como tema a cidade de São Paulo disposta sob duas visões: uma inspirada na obra *Paulicéia Desvairada* (1922), de Mário de Andrade, e uma outra inspirada na obra *Quarto de Despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus; essas duas visões sobre a cidade de São Paulo são entremeadas por uma terceira, inspirada na obra *Negro Drama* (2002), dos Racionais MC's. Enquanto Mário de Andrade fala de uma

---

<sup>67</sup> Ficha técnica da primeira performance da peça: Título: *Paulicéia Desgraçada*. Composição: Guilherme Ribeiro. Efetivo: soprano, percussão e violoncelo. Performance: Trio Girassol - Luisa Aguilar (soprano), Rodrigo Prado (cello) e Joachim Emídio (percussão). Estreou em 6 de novembro de 2022 no Theatro São Pedro, em São Paulo, Brasil.

<sup>68</sup> O Trio Girassol, formado por Luisa Aguilar (voz), Rodrigo Prado (violoncelo) e Joachim Emídio (percussão), é um *ensemble* situado na cidade de São Paulo dedicado à performance e difusão da música brasileira atual de concerto.

<sup>69</sup> No concerto de estreia, em 6 de novembro de 2022, no lugar do atabaque foram utilizados bongôs.

<sup>70</sup> O papel conferido à atriz pode ser feito pela própria cantora (soprano) se assim o *ensemble* preferir.

São Paulo cosmopolita e “europeizada”, a São Paulo das “bofetadas líricas no Trianon” (ANDRADE, 1987: 83), Carolina Maria de Jesus vai contar as minúcias da vida de uma favelada na “cidade mais afamada da América do Sul” (JESUS, 2014: 72) nas décadas de 50 e 60.

QR Code 8 - Link para apreciação de *Paulicéia Desgraçada* (2022)<sup>71</sup>



Chegar a essas duas visões e, de certo modo, contrapô-las de modo a criar as “duas São-Paulos” supracitadas não foi algo que já estava dado ou mesmo algo trivial a ser elaborado. Esse processo de pesquisa sobre diversos textos, até encontrar o mote que me instigou a compor *Paulicéia Desgraçada*, é também etapa do processo de composição desta peça, é sua etapa primeira. A importância de ressaltar isso se dá pelo fato de que os textos escolhidos e, depois, a confecção das “duas São-Paulos” divergentes foram não só a base da construção estrutural de *Paulicéia Desgraçada* como também interferiram diretamente em sua forma e em seu material musical.

Por conseguinte, *Paulicéia Desgraçada* foi estruturada em dois blocos-atos com cenários e personagens distintos. A alternância entre esses dois blocos-atos ao longo de toda a peça constitui a forma de *Paulicéia Desgraçada*.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Clique ou escaneie a imagem para aceder ao vídeo da peça.

<sup>72</sup> O dialeto teatral/operístico utilizado neste parágrafo induz ao caminho que trilhou *Paulicéia Desgraçada* no decorrer de sua composição, caminho este que será visto ao longo deste texto.



Figura 54 - compassos 44 a 54 de *Paulicéia Desgraçada* (2022) – bloco-ato Andrade

The musical score for Figure 54 is divided into two systems. The first system (measures 44-54) features a soprano line with lyrics: "São Pau-lo, bo-fe-ta-das lí-ri-cas no Tri-a-non, al-go-do - al mi-nha Lon-dres ar". The vibraphone and cello parts provide accompaniment with various dynamics and articulations. The second system (measures 49-54) continues the vocal line with lyrics: "le qui - nal [u] ne ves de per fu-mes no ar... cu' sou um Tu pi tan gen do um a-la-ú de Hu hu hu... Hu hu hu... Hu hu hu...". The accompaniment continues with similar textures and dynamics.

No excerto acima (Fig. 54), temos um exemplo de uma das aparições – mais especificamente a segunda delas – do que chamarei aqui de bloco-ato Andrade.<sup>73</sup> Este bloco-ato é construído a partir de um texto que, por sua vez, foi confeccionado a partir de recortes de versos de três distintos poemas de Mário de Andrade – *Inspiração*, *Paisagem n.º. 1* e *O trovador*.<sup>74</sup> É o texto:

São Paulo, bofetadas líricas no Trianon,  
 algodoad, minha Londres arlequinal.  
 Neves de perfumes no ar.  
 Eu sou um Tupi tangendo um alaúde Hu hu hu... Hu hu hu... Hu hu hu...

Partindo, portanto, desse texto confeccionado por mim a partir de recortes dos poemas de Mário de Andrade, este bloco-ato possui uma estrutura sonoro-musical que foi composta sobre as imagens evocadas por Andrade nesses mesmos recortes de poemas. A partir, então, dessas imagens, criei a melodia (Fig. 54) para a parte da soprano com conotações de uma canção mais ou menos “lírica” e pomposa, e seguindo a mesma intenção, temos no vibrafone e no violoncelo um

<sup>73</sup> Em referência ao poeta e musicólogo Mário de Andrade.

<sup>74</sup> O conjunto dos três poemas mencionados faz parte do livro *Paulicéia Desvairada* (1922), de Mário de Andrade.

acompanhamento para essa melodia, que busca sempre seguir o seu contorno (perfil) rítmico.

Figura 55 - compassos 39 a 43 de *Paulicéia Desgraçada* (2022) – bloco-ato Jesus

The musical score for Figure 55 consists of three staves: soprano (sop.), vibraphone (vib.), and double bass (vlc.).

- Soprano (sop.):** Measures 39-43. Starts with a *gliss.* and *f* dynamic. Lyrics: "Deixei o leito às cinco e meia. Já estava cansada de escrever e com sono. Mas aqui na favela não se pode dormir, porque os barracões são úmidos, e a Neide tosse muito, e me desperta." A box above the staff contains a tempo note: "Esta figura rítmica apenas indica a velocidade aproximada com que deve ser lido o texto. Mescle essa 'velocidade' com o ritmo natural/livre da própria fala." Below the staff, there is a section labeled "14" *simile*" with lyrics: "Fui buscar água e a fila já tava enorme. Que coisa horrível é ficar na torneira. Sai briga ou alguém quer saber a vida dos outros. // Ao redor da torneira amanhece cheio de bosta. E quem limpa sou eu. Porque as outras não se interessam." and another section labeled "8" with lyrics: "...Quando voltei pra favela eu tava indisposta e com dor nas pernas. // Minha enfermidade é física e **moral**." A final measure is marked "1" *f*."
- Vibraphone (vib.):** Measures 39-43. Features "Samba Cabula (com repiques/variações)" notation. Includes an "Atabaque" section and a tempo marking of  $\text{♩} = 100$ . Dynamics range from *f* to *mf*.
- Double Bass (vlc.):** Measures 39-43. Includes a *gliss.* and *f* dynamic. The bottom staff shows a section labeled "14" and another labeled "8".

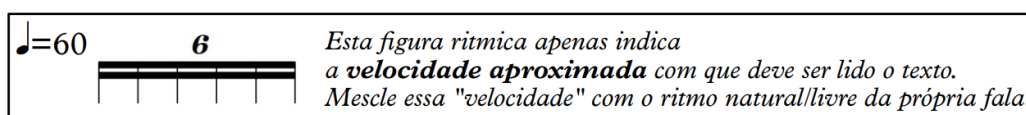
Acima, nesse excerto de uma das aparições do que chamarei de bloco-ato Jesus<sup>75</sup> (Fig. 55), notamos uma configuração estrutural e sonoro-musical bastante distinta do que aquela vista no bloco-ato Andrade. Se nesse último tínhamos uma música composta a partir de um texto que evocava uma São Paulo algodoal com “neves de perfumes no ar”, no bloco-ato Jesus temos uma música composta a partir de um texto que evoca a penosa vida das pessoas pobres que vivem nas favelas de São Paulo:

Deixei o leito às cinco e meia. Já estava cansada de escrever e com sono. Mas aqui na favela não se pode dormir, porque os barracões são úmidos, e a Neide tosse muito, e me desperta. Fui buscar água e a fila já tava enorme. Que coisa horrível é ficar na torneira. Sai briga ou alguém quer saber a vida dos outros. Ao redor da torneira amanhece cheio de bosta. E quem limpa sou eu. Porque as outras não se interessam.  
 ...Quando voltei pra favela eu tava indisposta e com dor nas pernas. Minha enfermidade é física e moral. (JESUS, 2014: 77)

<sup>75</sup> Em referência à escritora Carolina Maria de Jesus.

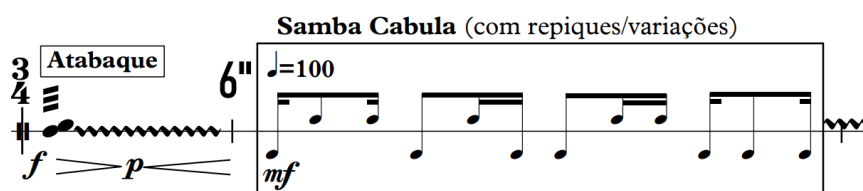
Do mesmo modo como foi procedido para o bloco-ato Andrade, aqui o trabalho também foi o de estruturar a composição a partir do texto. Nesse sentido, na comparação entre o bloco-ato Andrade e bloco-ato Jesus, temos duas músicas bastante contrastantes em diversos níveis. Se no primeiro temos uma voz soprano que canta uma melodia “lírica” e pomposa (Fig. 54), neste segundo (Fig. 55) temos uma voz que é recitada/atuada mais ou menos livre, seguindo apenas indicações da quantidade aproximada de segundos que deve ser recitado o texto contido em cada compasso e uma indicação sugestiva de ritmo dessa recitação/atuação (Fig. 56):

Figura 56 - indicação contida sobre a parte da soprano no c. 42 de *Paulicéia Desgraçada* (2022)<sup>76</sup>



Se no bloco-ato Andrade o percussionista toca no vibrafone acordes sobre um acompanhamento para a melodia da soprano, aqui, no bloco-ato Jesus, ele toca no atabaque um Samba Cabula (Fig. 57), que fará o diálogo com a voz que recita o texto de Carolina Maria de Jesus:

Figura 57 - compasso 41 da parte da percussão de *Paulicéia Desgraçada* (2022)



Nos dois momentos (aparições) em que se tem o bloco-ato Jesus na partitura de *Paulicéia Desgraçada* – que vão do compasso 40 ao 44 e do compasso 69 até o fim da peça – toda a parte da soprano pode, e é aconselhável, ser feita por uma atriz. Mas isso fica a critério de escolha do grupo que for apresentar a peça. No caso do concerto de estreia de *Paulicéia Desgraçada* (QR Code 8) no Theatro São Pedro, em São Paulo, o Trio Girassol optou por convidar uma atriz para realizar as

<sup>76</sup> Transcrição do texto contido na imagem: “Esta figura rítmica apenas indica a **velocidade aproximada** com que deve ser lido o texto. Mescle essa ‘velocidade’ com o ritmo natural/livre da própria fala.”

partes vocais das duas aparições do bloco-ato Jesus na peça, representando, assim, a voz e a pessoa de Carolina Maria de Jesus.

A atriz convidada para esse concerto foi Ana Gomes que, com sua participação e performance – que podem ser vistas através do *link* do QR Code 8 acima –, amplificou o aspecto teatral presente em *Paulicéia Desgraçada*. Com sua performance os contrastes entre o bloco-ato Andrade e o bloco-ato Jesus, que em termos musicais já eram perceptíveis, foram ainda mais acentuados conferindo e afirmando a aproximação de *Paulicéia Desgraçada* com o teatro.<sup>77</sup>

Figura 58 - *Paraisópolis* (2004), de Tuca Vieira<sup>78</sup>



Fonte: reprodução a partir do acervo digital do fotógrafo Tuca Vieira.

Finalmente, no que diz respeito aos contrastes contidos tanto no texto como na música desta peça, *Paulicéia Desgraçada* vai atuar sobre uma realidade paulistana tão antiga quanto atual: a desigualdade social acentuadíssima.

De um lado, as “bofetadas líricas no Trianon”, as “elegâncias sutis sem escândalos”, os “perfumes de Paris” (ANDRADE, 2014: 83) cantados sobre

---

<sup>77</sup> Não se trata aqui de inferir que *Paulicéia Desgraçada* é uma peça de teatro musical ou uma mini ópera, mas sobretudo tão somente de apresentar e enfatizar a sua proximidade com as formas teatrais.

<sup>78</sup> Em 2004, o fotógrafo brasileiro Tuca Vieira capturou essa imagem que mostra o encontro entre Paraisópolis, a segunda maior favela do município, e o bairro de ricos e milionários do Morumbi. A foto exibe um prédio luxuoso com instalações esportivas nas varandas, contrastando com as construções em alvenaria de Paraisópolis.

melodias pomposas acompanhadas por um vibrafone e um violoncelo com uma harmonia de acordes precisos e friamente calculados para salientar uma voz soprano lírica e afinada. Do outro, uma mãe que se suicida por não ter o que comer ou um filho que suplica “mamãe, eu quero pão! Mamãe, eu estou com fome!” (JESUS, 2014: 53) representados e exclamados por uma voz e um corpo firmes, frontais e determinados que, por sua vez, dialogam com um atabaque de Samba Cabula e de Toque de Barra-Vento igualmente firmes e frontais.

## VIII. **Maria! (2022), para soprano e eletrônica**<sup>79</sup> Ou: O corpo vocal de Maria

Ainda no contexto do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, chegou-me um outro convite para a composição de uma peça cujo tema também deveria estar relacionado à celebração desse centenário. Se na peça anterior – *Paulicéia Desgraçada* (2022), tratada aqui no item VII – o tema era focado na cidade de São Paulo, aqui seria construído um projeto cujo tema seria a obra da artista brasileira Maria Martins (1894-1973). Trata-se de *Evoé Maria*, um projeto idealizado pela cantora brasileira Doriana Mendes para fazer parte de um evento internacional de concertos do Centro Mexicano para las Musicas y las Artes Sonoras (CMMAS) chamado Perspectivas Sonoras 2022.

O convite de Doriana Mendes – assim como o convite do Trio Girassol para o projeto *Pauliceia: com olhos livres* – também está situado em um contexto de colaborações que partem da experiência de parcerias em projetos anteriores. Com a Doriana Mendes, tive a felicidade de estreiar a minha peça *Timbral Verses* (2016) durante a XXII Bienal de Música Brasileira Contemporânea na Sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro em outubro de 2017.

*Evoé Maria* formatou-se em um concerto online difundido pelas plataformas virtuais do CMMAS no contexto do Perspectivas Sonoras 2022 apresentando quatro obras eletro-vocais<sup>80</sup> compostas a partir da leitura e observação das obras de Maria Martins. Em se tratando do ano da comemoração do centenário da Semana da Arte Moderna de 22, um dos intuitos de *Evoé Maria* era destacar o surrealismo singular de Maria Martins como uma força de diálogo com o modernismo brasileiro da época.

---

<sup>79</sup> Ficha técnica da primeira performance da peça: Título: *Maria!*. Composição: Guilherme Ribeiro. Efetivo: soprano e eletrônica. Performance: Doriana Mendes. Estreou em 23 de novembro de 2022 através da plataforma online do CMMAS (*Centro Mexicano para las Musicas y las Artes Sonoras*).

<sup>80</sup> Expressão empregada por Doriana Mendes, idealizadora do projeto, para referir-se a peças cujo efetivo é voz e eletrônica.

Figura 59 - Maria Martins em seu ateliê na década de 1940<sup>81</sup>



Fonte: Folha de São Paulo em divulgação a partir da cortesia de Elisa Gomes

Além de ser o ano da celebração dos cem anos da Semana de 22, neste ano, comemorava-se também os 25 anos da vivência e experiência de Doriana Mendes enquanto performer da música contemporânea brasileira e internacional. Para este projeto duplamente comemorativo, Doriana convidou quatro compositores brasileiros, que comporiam quatro obras mistas inéditas para voz e eletrônica sobre suporte fixo: Arthur Kampela, Guilherme Ribeiro, Neder Nassaro e Ivan Simurra. A gravação feita em estúdio na cidade do Rio de Janeiro estaria a cargo do compositor Bryan Holmes. O projeto contou também a participação do artista digital Clelio de Paula, que criou cinco vídeos em arte digital para interligar as quatro peças eletro-vocais, estabelecendo um diálogo visual entre as esculturas de Maria Martins e a performance vocal de Doriana Mendes. A integralidade do concerto *Evoé Maria*, estreado virtualmente em 23 de novembro de 2022 através das plataformas online do CMMAS, pode ser conferida no *link* a seguir (QR Code 9):

QR Code 9 - *Link* para apreciação do concerto completo de *Evoé Maria* (2022)<sup>82</sup>



<sup>81</sup> Entre as esculturas vistas na foto estão: *O Impossível* (1945), *Pourquoi Toujours* (1946), *Saudade* (1945), *However* (1944) e *Apuseiro* (1943).

<sup>82</sup> Clique ou escaneie a imagem para aceder ao vídeo do concerto na íntegra.

Minha participação no projeto deu-se com a composição de *Maria!* (QR Code 10), uma peça composta em 2022 para voz feminina e eletrônica em suporte fixo dedicada à cantora Doriana Mendes e em homenagem póstuma à artista Maria Martins.

QR Code 10 - *Link para apreciação de Maria! (2022)*<sup>83</sup>



Partindo, portanto, da proposta de Doriana de compor uma peça que se inspirasse no trabalho de Maria Martins, *Maria!* tem em seu texto alguns trechos de dois poemas escritos pela própria Maria Martins: *Explication I* (1946) e *Sem título* (1945?).

Ainda muito tempo após minha morte,  
muito tempo após tua morte,  
eu quero te torturar.  
Quero que meu pensamento como uma serpente de fogo  
se enrole no teu corpo sem te queimar.  
Eu quero te ver perdido,  
asfixiado, errando  
nas neblinas mal-sãs tecidas por meus desejos.  
Quero pra ti longas noites sem sono  
acompanhadas pelo tumentum ressoante das tempestades  
longínquas, invisíveis, desconhecidas.  
Quero que a saudade da minha presença  
então te paralise.  
(In NAUMANN, 2004: 37, tradução nossa)

Este é um dos trechos da poesia de Maria Martins utilizados nesta peça, que traz como tema e resultado o corpo. Mas não qualquer corpo, senão o corpo da mulher dos trópicos, da mulher brasileira e sua existência em um mundo machista e misógino. Nesse sentido, em *Maria!*, ainda que a peça tenha sido composta por mim, não é a minha voz a falar, mas indubitavelmente a voz de Maria Martins e de Doriana Mendes. E, acerca da voz – esse sujeito que perpassa por pelo menos

---

<sup>83</sup> Clique ou escaneie a imagem para aceder ao áudio da peça.



quatro composições dentre o conjunto das nove peças compostas por mim no período do mestrado –, é ainda sobre os muitos desdobramentos que uma mesma voz pode ter que tratarei neste texto sobre *Maria!*.

Figura 60 - compassos 68 a 87 de *Maria!* (2022)

The musical score for *Maria!* (2022) illustrates a variety of vocal techniques and dynamics across measures 68 to 87. The score is divided into four systems:

- Measure 68:** Features a *mf* dynamic with a "chewing" sound effect. The tempo is  $\text{♩} = 65$ . The lyrics are "que-ro pa-ra ti lon-gas noi-tes sem so-no". The vocal line includes a transition from a 7/8 time signature to a 3/4 time signature, with a "trans." marking and a "hands covering mouth" gesture.
- Measures 73-76:** Shows a *f* dynamic with "chewing" sounds. The tempo is  $\text{♩} = 52$ . The lyrics are "Long temps mê me a près ma mort". The vocal line includes a "hands covering mouth" gesture and a "no hands" section.
- Measures 77-81:** Features a *mf* dynamic with "chewing" sounds. The lyrics are "Long temps a-près ta mort. Je veux te tor-tu-rer. Je veux que ma pen - sée. comme un ser - pent de feu." The vocal line includes a "gliss." marking.
- Measures 82-87:** Shows a *p* dynamic with "chewing" sounds. The lyrics are "S'en-rou-le au-tour de ton corps sans te brû-ler". The vocal line includes a "gliss." marking and a "hands covering mouth" gesture.

Voz falada, voz sussurrada, voz cantada, voz abafada, voz gritada, voz mastigada. No excerto acima (Fig. 60), extraído da partitura de *Maria!*, podemos ver a maioria desses tipos de utilização da voz, que podem ser encontradas de modo isolado e de modo híbrido (hibridizadas) ao longo da peça. Tendo já nas peças anteriores – *Excelentíssimos Atributos* (item III), *corriente de agua* (item VI) e *Paulicéia Desgraçada* (item VII) – apresentado, comentado e analisado essa utilização plural de uma mesma voz, dedicarei os próximos parágrafos para falar sobre a estruturação desses diferentes tipos de utilização da voz em *Maria!*.

Dentre os tipos de interação entre essas diferentes utilizações da voz encontrados em *Maria!*, os três principais são: i) isolamento, ii) interpolação e iii) hibridização; que configuram uma espécie de “tríade” estruturante nesta peça.

O isolamento é aqui caracterizado pelos momentos nos quais se tem um único tipo de utilização de voz que não interage com nenhum outro por uma duração de, pelo menos, 15 segundos (Fig. 61). A interpolação, por sua vez, caracteriza-se pelos momentos nos quais pelo menos dois diferentes tipos de utilização da voz

intercalam-se de modo súbito, repentino ou cuja duração dos excertos de cada um desses diferentes tipos de utilização da voz seja menor que 7 segundos (Fig. 62). Por fim, a hibridização é determinada pela junção de dois ou mais diferentes tipos de utilização da voz que são executados ao mesmo tempo pela mesma voz (Fig. 63).

Figura 61 - compassos 73 a 81 de *Maria!* (2022) – exemplo de isolamento

The image shows a musical score for soprano, measures 73 to 81. The score is divided into two parts. The first part, measures 73-76, is labeled '(hands covering mouth)' and 'chewing... f'. It features a tempo of 52 and a 5/4 time signature. The second part, measures 77-81, is labeled '(no hands)' and 'mf'. It features a tempo of 52 and a 3/4 time signature. The lyrics are: 'Long temps a-près ta mort Je veux te tor-tu-rer Je veux que ma pen-sée comme un ser-pent de feu'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Neste exemplo de isolamento (Fig. 61), temos, mais especificamente do compasso 76 ao 81 (destacados na imagem), o isolamento de uma voz cantada com duração de aproximadamente 20 segundos. A seguir (Fig. 62), como exemplo de interpolação, temos uma sequência de 12 compassos que intercalam três diferentes tipos de utilização da voz: do primeiro ao penúltimo compasso do excerto (c. 61-71), temos uma intensa alternância entre voz mastigada<sup>84</sup> e voz falada; e entre os dois últimos compassos do excerto temos a interpolação entre a voz falada e a voz cantada (c. 71-72).

Figura 62 - compassos 61 a 72 de *Maria!* (2022) – exemplo de interpolação

The image shows a musical score for soprano, measures 61 to 72. The score is divided into two parts. The first part, measures 61-71, is labeled '(no hands)' and 'chewing... mf'. It features a tempo of 65 and a 3/4 time signature. The second part, measures 72-73, is labeled '(hands covering mouth)' and 'trans.'. It features a tempo of 65 and a 3/4 time signature. The lyrics are: 'eu que-ro te ver per-di-do as-fi-xi-a-do er-ran-do nas ne-bli-nas mal-sãs que-ro pa-ra ti lon-gas noi-tes sem so-no'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Por fim, no último excerto (Fig. 63), enquanto exemplo de hibridização, temos: i) na última unidade de tempo do compasso 72 (destacada na imagem pela

<sup>84</sup> A voz mastigada é indicada na partitura pela expressão *chewing* e, graficamente, por linhas onduladas sobre a pauta.

cor laranja), a junção entre voz cantada e voz a voz abafada<sup>85</sup>; ii) no compasso 73 (destacado pela cor verde), a junção entre voz cantada, voz abafada e voz mastigada; iii) no compasso 74 (destacado pela cor vermelha), a junção entre voz cantada e voz mastigada.

Figura 63 - compassos 68 a 76 de *Maria!* (2022) – exemplo de hibridização

Mastigar, gritar, abafar, cantar, falar, sussurrar. Esses tipos de utilização da voz em *Maria!* vão além da intenção de compor uma peça a partir de técnicas estendidas e da experimentação sonora: com eles, aspiro uma aproximação mais pronunciada do som com corpo, da voz com as ações corpóreas, dessas distintas vozes (concebidas a partir de uma única voz) com as pulsantes esculturas de Maria Martins.

Figura 64 - *O impossível*, de Maria Martins (1946)



Fonte: acervo digital do MoMA (The Museum of Modern Art)

<sup>85</sup> A voz abafada é indicada na partitura pela expressão *hands covering mouth* (mãos cobrindo a boca) e, graficamente, pelo desenho de duas mãos cruzadas entre si. Nesse sentido, o que faz o timbre do que aqui caracterizo como voz abafada é a ação de cobrir a boca com as mãos com o intuito de filtrar o som ordinário da voz da cantora soprano.

A voz mastigada do comer, a boca aberta do gritar e a mão sobre a boca do ser-calada transportam-se das esculturas e dos textos de Maria Martins para esta peça. Essa voz híbrida e esse corpo-vocal contidos em *Maria!* encontram em sua parte eletrônica um terreno árido, enorme, esvaziado, dedicado inteiramente a ser um espaço que se deixa fertilizar por essa voz e por esse corpo-vocal, seguindo-os, contornando-os. Temos, portanto, em todo o processo de criação de *Maria!*, uma cadeia de transferência de percepções gerada da observação e contemplação que parte do corpo de Maria Martins, passa pela sua arte, é por mim percebida em forma de som, é performada pelo corpo-vocal de Doriana Mendes que, por sua vez, fertiliza um espaço sonoro-eletrônico e culmina no acoplamento eletro-vocal pretendido por Doriana.

**IX. *Acqua* (2023), para ensemble (sexteto)<sup>86</sup>** Ou: Dos medos e riscos de ser um compositor imigrante e pobre

Esta é uma peça difícil – foi difícil de ser composta, e é difícil de ser tocada. Apesar da destreza e agilidade exigidas dos músicos para uma boa performance de *Acqua*, o Ensemble Linea, com dois ensaios, a estreou admiravelmente bem. Neste texto sobre a última peça deste conjunto de nove composições, comentarei um pouco sobre o modelo de um “compromisso às cegas” no contexto dos ensembles atuantes em música nova, bem como da necessidade de uma escrita composicional eficaz e objetiva que esse modelo de projeto exige. Nesse sentido, finalizando este conjunto de nove composições, veremos neste texto um modo de trabalho consideravelmente contrastante com os oito anteriores.

Estou falando, portanto, de *Acqua* (2023), uma peça para flauta (com piccolo), clarinete em si bemol (com clarone), piano, violino, viola e violoncelo, composta na cidade de Estrasburgo, na França, para o Ensemble Linea, que a estreou no dia 9 de maio de 2023 no auditório da *Cité de la musique et de la danse* em Estrasburgo (QR Code 11). A formação do Linea para este concerto, sob a direção de Jean-Philippe Wurtz, foi: Keiko Murakami (flauta e piccolo), Thibaut Tupinier (clarinete em si bemol e clarone), Carolina Santiago Martínez (piano), Salomé Saurel (violino), Julie Michael (viola) e Marie Schimit (violoncelo).

QR Code 11 - *Link para apreciação de Acqua (2023)*<sup>87</sup>



---

<sup>86</sup> Ficha técnica da primeira performance da peça: Título: *Acqua*. Composição: Guilherme Ribeiro. Efetivo: flauta (piccolo), clarinete (clarone), piano, violino, viola e violoncelo. Performance: Ensemble Linea, dirigido por Jean-Philippe Wurtz. Estreou em 9 de maio de 2023 na *Cité de la musique et de la danse* em Estrasburgo, França.

<sup>87</sup> Clique ou escaneie a imagem para aceder ao áudio da peça.

*Acqua* representa minha chegada à França. Mudei-me de Portugal para a França em setembro de 2022 pelo fato de ter sido aceito no curso de composição do Conservatório de Estrasburgo (*Conservatoire de Strasbourg*) nas classes do professor Daniel D'Adamo (composição instrumental, vocal e mista) e do professor Tom Mays (criação eletroacústica). Não poderia falar dessa mudança sem mencionar os medos todos que, em mim, ela carregava: como seria estar num país que possui uma língua diferente da minha? Como eu faria para manter e lidar com o custo de vida num país ainda mais caro? Como seria lidar com as consequências dos abandonos que tal mudança me exigia? Enquanto estrangeiro diabético, como seria o meu acesso às políticas de saúde públicas daquele país?

Ao mesmo tempo que todas essas questões me afligiam, a única resposta que eu encontrei naquele momento da mudança foi arriscar-me. Arrisquei, vim, cursei o ano letivo inteiro no Conservatório, trabalhei numa associação cultural onde dei *ateliers* de violão para crianças de famílias imigrantes, trabalhei na recepção do próprio *Conservatoire de Strasbourg*, cuidando dos empréstimos de instrumentos e, por vezes, gerindo as chaves das salas de estudo, e é daqui, de Estrasburgo, que redijo este texto.

Assim como minha vinda para Estrasburgo foi um risco, compor uma peça para o Ensemble Linea seria um desafio e também um risco. Seria talvez a primeira vez que eu sentiria tamanha pressão interna e pessoal sobre um projeto composicional: o que o Daniel D'Adamo pensaria da minha música? O que o Jean-Philippe Wurtz, diretor do Linea, pensaria da minha música? O que alguns dos melhores músicos e musicistas de Estrasburgo com carreiras de reconhecimento internacional pensariam da minha música? Eu era, notoriamente, um compositor estrangeiro desconhecido, preocupado e inseguro com o olhar dessas pessoas sobre a minha música.

Antes de comentar o resultado desses receios todos, explicarei brevemente como surge essa oportunidade de compor para o Ensemble Linea. Em resumo, trata-se de um convênio estabelecido todos os anos entre o *Conservatoire de Strasbourg*, a HEAR (*Haute école des arts du Rhin*) e o grupo (*ensemble*) que será

contratado pelo *Conservatoire* e pela HEAR especialmente para trabalhar em projetos de criação musical com os alunos da classe de composição do *Conservatoire* e da HEAR durante aquele ano.<sup>88</sup> Estrasburgo é uma cidade do porte de aproximadamente 300 mil habitantes que possui, pelo menos, cinco importantes *ensembles* profissionais dedicados à música contemporânea, sendo alguns deles: Linea, HANATSUmiroir, L'imaginaire, Lovemusic, Acroche Note, entre outros. No ano letivo de 2022/2023, o *ensemble* convidado pelo professor Daniel D'Adamo e contratado pelas instituições acima mencionadas foi o Ensemble Linea. A partir da confirmação deste convênio, os alunos e alunas da classe de composição, dentre as opções possíveis de projetos para se trabalhar durante o ano letivo, manifestam seu interesse por fazer parte desse projeto específico e, conseqüentemente, é formada uma equipe de alunos e alunas de mais ou menos cinco pessoas que irão compor uma nova peça para o *ensemble* em questão, que, por sua vez, vai possuir um plano de trabalho, performance e estreia dessas peças, e todo esse trabalho de composição e montagem do projeto vai sendo semanalmente acompanhado pelo professor Daniel D'Adamo.

Figura 65 - cartaz do concerto do Ensemble Linea onde foi estreada *Acqua* (2023)



Fonte: *website* do *Conservatoire de Strasbourg*

<sup>88</sup> A HEAR é uma escola de nível superior cujos cursos voltados à música são lecionados no prédio do *Conservatoire de Strasbourg*.

Fazia já alguns bons anos que eu não escrevia para piano ou mesmo que eu não o tinha nas formações instrumentais das minhas composições. Estava aí, portanto, na própria instrumentação da peça, um medo e um desafio a ser encarado: voltar a escrever para piano. Ironicamente, veio a ser o piano mesmo, em grande medida, o instrumento principal em *Acqua*.

Figura 66 - primeira página da partitura de *Acqua* (2023)<sup>89</sup>

**Acqua** [2023]  
*pour ensemble*

Guilherme RIBEIRO

♩ = 54-60 *élastique, calme.*

2 3 4 5 6 *Au Piccolo*

Um outro desafio, e talvez o mais importante, era o modelo sob o qual decorreria este projeto – modelo esse que no início deste texto nomeei de “compromisso às cegas”. Neste modelo, eu comporia *Acqua* sem saber exatamente quem seriam todos os músicos envolvidos no projeto, e, por sua vez, eles – os músicos do Linea – estariam engajados em um projeto sem de fato me conhecerem ou mesmo saberem quem sou. Portanto, eu já sabia de antemão que eu não teria a opção de realizar muitas trocas com os músicos que estreariam *Acqua* e que tal processo de criação não seria propriamente colaborativo no que diz respeito à relação performer/compositor. Depois de a peça estar pronta e devidamente editada, tínhamos apenas dois ensaios antes de estreiar a peça publicamente em

<sup>89</sup> Neste excerto, o piano, em ambas mãos, encontra-se em clave de sol transposta em duas oitavas acima e a viola (*alto*) encontra-se em clave de sol (ordinária).



concerto, e, nesse sentido, eu também previa que não seria um ambiente idealmente propício a experimentações e que eu teria de escrever uma partitura que fosse eficaz, no sentido de fazer soar a minha música sob uma notação que viesse a gerar o mínimo possível de questionamentos e dúvidas aos instrumentistas e ao maestro.

“Compromisso às cegas” é, assim, uma expressão espontânea utilizada neste texto apenas para nomear um modelo de trabalho amplamente utilizado entre diversos *ensembles* profissionais, tendo como intuito, geralmente, a otimização (ou, melhor, o enxugamento) do orçamento para seus projetos. E, aqui, não faço necessariamente uma crítica contrária aos *ensembles*, pelo contrário, reconheço a falta de estrutura e apoio financeiro para a música contemporânea e experimental; enfatizo, no entanto, a precariedade de se ter apenas dois ensaios para a estreia de uma peça complexa.

O Ensemble Linea é composto por músicos e musicistas de nível técnico e musical altíssimos, e estrearam minha peça com rigor e justeza impressionantemente ótimos. Não se trata, portanto, em nenhuma instância, de julgar ou avaliar a qualidade técnico-musical do grupo, pois esta é impecável. Trata-se, porém, da intimidade dos performers com o material musical contido na partitura e de discutir a necessidade de um tempo maior para a possibilidade da construção de uma absorção e de uma aproximação maiores com uma peça inédita e complexa.

Em resumo, na estreia de *Acqua* temos uma performance exuberante do Ensemble Linea, mas não temos, na cadeia criação-notação-interpretação-recriação, a intimidade performática que me é tão especial e que só poderia ser construída a partir de encontros horizontais entre compositor e performers.

Quando expesso que *Acqua* é uma peça difícil, não estou falando das minhas habilidades, mas, sobretudo, das minhas dificuldades. Escrever *Acqua* foi um processo por vezes duro. Creio que nunca havia escrito tanta nota para um mesmo instrumento como fiz para os instrumentos contidos em *Acqua*. Escrever

muitas notas<sup>90</sup>, para mim, significa refletir, estruturar e arquitetar um conjunto de muitos elementos cuja junção geralmente se dá de modo complexo e lento. Mas porque escrever tantas notas?

O risco da mudança de país somado ao risco do trabalho com um *ensemble* renomado e de altíssimo nível, paradoxalmente, resultou em uma escolha pessoal igualmente pelo risco: o risco de se compor algo que não era tão habitual à minha prática composicional mais recente. Tratava-se, talvez, de uma necessidade de mudança em diversos campos da vida, tudo ao mesmo tempo. E, para falar sobre essas mudanças, que resultaram nas “muitas notas” de *Acqua*, irei me valer de uma breve análise estrutural da peça, passando por todas as seções da mesma.

Figura 67 - manuscrito do início da partitura de *Acqua* (2023)

*Acqua*, para recapitular, é um sexteto instrumental dirigido – fl. (picc.), cl. (b. cl.), pno., vln., vla., vlc. – com duração aproximada entre 6 e 7 minutos. Sua forma

<sup>90</sup> Leia-se notas por notas musicais, mas também pelos mais diversos sons que um instrumento musical pode produzir.

geral se configura em uma espécie de grande movimento contínuo com diversas interrupções e momentos contrastantes ao longo de sua extensão. A ideia em *Acqua* era compor uma peça que partisse das gestualidades sonoras das inúmeras formas de movimentação que a água possui na natureza: as ondas calmas e/ou agitadas do mar, as gotas de chuva ou as tempestades, as diversas formas de cachoeiras e cascatas d'água, as correntes de um rio etc.

Escolhi, então, para começar a peça, os gestos das ondas calmas do mar, que seriam encenadas pelo piano em seu registro mais agudo, com intervalos curtos (segundas menores e maiores e terças menores) e figuras rítmicas de aceleração e desaceleração. O piano, durante aproximadamente 70% da extensão da peça, vai ter um papel central em *Acqua*: como observado desde os primeiros compassos da partitura, ele será um núcleo gestual de onde surgirão os outros instrumentos na qualidade de uma espécie de extensão e expansão desse piano, como destacado no excerto a seguir (Fig. 68).

Figura 68 - compassos 1 ao 5 (sem flauta e clarinete) de *Acqua* (2023)<sup>91</sup>

Após essa aparição dos outros instrumentos (sopros e cordas), que surgem dos gestos do piano mais ou menos de maneira individual e pontual (Fig. 68), o *ensemble* vai se densificar com uma presença mais acentuada dos sopros e das cordas em relação ao papel mais centralizado do piano. Visto que o piano mantém-se do início até a letra C da partitura (c. 26) em seu registro mais agudo, o

<sup>91</sup> Neste excerto, o piano, em ambas mãos, encontra-se em clave de sol transposta em duas oitavas acima e a viola (*alto*) encontra-se em clave de sol (ordinária).

restante do *ensemble*, a partir da letra A (c. 16), vai também executar um caminho em direção aos seus registros individuais mais agudos, gerando na peça uma paulatina subida até o extremo agudo e o extremo forte, como destacado no excerto a abaixo (Fig. 69).

Figura 69 - compassos 24 a 26 de *Acqua* (2023)<sup>92</sup>

Figura 70 - compassos 27 a 29 de *Acqua* (2023)<sup>93</sup>

<sup>92</sup> Neste excerto, o piano, em ambas mãos, encontra-se em clave de sol transposta em duas oitavas acima.

<sup>93</sup> No último compasso deste excerto (c. 29), o piano, em ambas mãos, encontra-se em clave de fá transposta em duas oitavas abaixo.

Logo após essa trajetória em *tutti* em direção ao extremo agudo, em um espaço de apenas três compassos que totalizam 10 unidades de tempos, todo o *ensemble* realiza uma rápida, acentuada e densa descida, transladando o piano para o seu registro mais grave, como visto no excerto acima (Fig. 70). E aqui, da letra D (c. 29) até o compasso 41 da letra G da partitura, as “ondas calmas do mar” cedem seu lugar a um gesto (principal) no piano, sob a indicação de “... como um oceano em tormenta!” (... *comme l’océan déchaîné !*), que se materializa por uma atividade intensa de ambas mãos da pianista, que devem tocar 10 notas por unidade de tempo em dinâmicas fortes e com acentuações pontuais, enquanto, ao mesmo tempo, os sopros e as cordas realizam aparições pontuais e conjuntas que, assim como ocorre no início da peça, também surgem dos gestos do piano (Fig. 71).

Figura 71 - compassos 30 a 32 de *Acqua* (2023)<sup>94</sup>

Com esse “oceano em tormenta”, chegamos, na letra H, à primeira interrupção de fluxo, primeiro evento contrastante da peça (Fig. 72). Tal contraste se dá pela: i) harmonia, que será construída com acordes fixos de movimentação paralela; ii) pelo ritmo constituído de figuras sincopadas, tendo os ataques sempre a cada três semicolcheias somadas; iii) e pela textura isorrítmica de estética “jazzística”, por assim dizer.

<sup>94</sup> No último compasso deste excerto (c. 29), o piano, em ambas mãos, encontra-se em clave de fá transposta em duas oitavas abaixo.

Figura 72 - compassos 43 e 44 (letra H) de *Acqua* (2023)

**H**

♩ = 88 **rigide, intense.**

43 44

Picc. *f ben marcato*

B. Cl. *f ben marcato*

Pno. *f ben marcato*

Vln. *s.p.* *f ben marcato*

Alt. *s.p.* *f ben marcato*

Vc. *s.p.* *f ben marcato*

Esse aspecto vertical contido na letra H e repetido na letra J, embora tenha surgido da ruptura do fluxo contínuo e horizontal sobre o qual se constrói a peça até as letras H e J, vai ser incorporado à estrutura da composição, a partir da letra K, sobrepondo-se ao já estabelecido aspecto horizontal, com o intuito de gerar uma estrutura híbrida que possa unir ambos aspectos. No excerto a seguir (Fig. 73), por exemplo, temos o piano e os sopros conduzidos por encadeamentos de ordem horizontal (destacados na figura pela cor vermelha) e as cordas, por sua vez, conduzidas por encadeamentos de ordem vertical (destacados pela cor azul).<sup>95</sup>

<sup>95</sup> Entendamos aqui aspecto horizontal e aspecto vertical como modos de descrição de encadeamentos de elementos sonoros na linha do tempo de uma composição. Nesse sentido, para ilustrar, uma melodia poderia ser incluída da “categoria” aspecto horizontal, enquanto que um aglomerado de notas atacadas ao mesmo tempo (acorde) poderia ser incluído na “categoria” aspecto vertical.

Figura 73 - compassos 53 e 56 de *Acqua* (2023)

Tal estrutura se faz híbrida pelo fato de não serem necessariamente complementares, mas sobretudo heterogêneas. Para ilustrar, ainda no excerto anterior (Fig. 73), o que as cordas executam em estrutura vertical é decerto contrastante em relação ao que tocam, em estrutura horizontal, os sopros e o piano. A junção de ambos aspectos (o horizontal e o vertical) em circunstâncias de amplo contraste vão definir o caráter híbrido da estrutura de *Acqua* a partir, principalmente, da segunda metade da peça, mais especificamente, a partir da letra N (c. 64).

Figura 74 - compassos 70 a 75 de *Acqua* (2023)

Na primeira parte da peça, que vai do início (*da capo*) da partitura até o compasso 63 da letra M, temos, de modo geral, uma estrutura que configura o encadeamento dos elementos sonoros da peça de modo majoritariamente horizontal, portando momentos de ruptura caracterizados por um encadeamento vertical dos elementos sonoros – como o que foi notado nas letra H e da letra J à L. A partir da segunda parte da peça (letra N), ambas configurações são não apenas sobrepostas, mas, de preferência, assumidas enquanto estrutura híbrida única. Tal estrutura vai exigir uma maneira nova de configuração do material musical da composição. Se, para uma estrutura até outrora (primeira parte da peça) horizontal, tínhamos um sistema harmônico configurado por relações exclusivamente intervalares, nesta segunda parte da peça – além de guardar essa estrutura da primeira parte da peça que vai ser sobreposta pela estrutura vertical da segunda parte da peça –, teremos um sistema harmônico configurado por encadeamento e relação entre acordes ou aglomerados sonoros (Fig. 75).

Figura 75 - esquema de acordes utilizados na segunda parte de *Acqua* (2023)



Esses acordes, dispostos em ordem crescente no que diz respeito ao registro agudo, serão utilizados nessa segunda parte da peça (a partir da letra N) até o último compasso da letra S (c. 84) de modo não ortodoxo em relação à ordem de encadeamento apresentada acima (Fig. 75), mantendo contudo – ainda que com diversas acidentações – essa trajetória em direção ao agudo através de um “encadeamento” manipulado de diversos modos: manipulações rítmicas, timbrísticas, morfológicas etc.

De volta à estrutura híbrida dessa segunda parte de *Acqua*, veremos, principalmente entre as letras N e S da partitura (c. 64-84), além das já conhecidas configurações horizontal e vertical, o acréscimo de uma terceira configuração, que chamarei de diagonal. A configuração diagonal de um encadeamento de elementos



sonoros<sup>96</sup> é caracterizada pelo movimento de subida ou descida desses elementos de maneira pronunciada e em um curtíssimo espaço de tempo, como no exemplo a seguir destacado na parte do piano (Fig. 76).

Figura 76 - compassos 70 a 72 – exemplo de configuração diagonal em *Acqua* (2023)

**P**

♩ = 54 **a tempo, subito** molto accel. . . . .

70 71 72

Fl. *ffp* *fp* *mp* *p*

Cl. *ffp* *fp* *mp*<sup>3</sup>

Pno. *sfz* *mf* *pp*

**♩ = 54 a tempo, subito** molto accel. . . . .

Vln. *ffp* *mp* *fp* *f* *p* *f*

Alt. *ffp* *mp* *fp* *f* *p* *f*

Vc. *ffp* *mp* *fp* *f* *p* *f*

Tendo agora, portanto, uma estrutura híbrida de três distintas configurações – horizontal, vertical e diagonal –, este importante trecho da peça, compreendido entre as letras N e S, é caracterizado por uma estrutura não apenas híbrida, mas também complexa. Essas três distintas configurações, como veremos no excerto a seguir, destacadas pelas cores vermelha (horizontal), azul (vertical) e laranja (diagonal), sobrepõem-se e interpolam-se, resultando em uma estrutura geral complexa e contrastante em seu próprio núcleo (Fig. 77).

<sup>96</sup> Por “elemento sonoro”, entenderemos, neste texto, uma noção ampliada da nota musical, podendo ser uma nota executada através de técnicas estendidas ou até mesmo um som distinto sem altura definida.

Figura 77 - compassos 70 a 75 de *Acqua* (2023)

Se na primeira parte de *Acqua*, compreendida entre o início da peça até o compasso 63 da letra M, temos o piano como instrumento central em sua composição, na segunda parte de *Acqua*, compreendida entre a letra N (a partir do compasso 64) e o fim da peça, mas mais especificamente a partir da metade dessa segunda parte da peça, que corresponde à letra T da partitura (a partir do compasso 85), esse protagonismo do piano vai ser transferido à viola.<sup>97</sup> Haverá, nesse sentido, na própria letra T (c. 85), uma espécie de “rito de passagem” desse papel do piano para a viola, que, apesar de simples e singelo, o dito “rito”, resultará em um momento solene de “silêncio” em uma peça que, até o seu 85º compasso, esteve em constante e intensa atividade de articulação rítmica e gestual (Fig. 78).

Esse “silêncio”, caracterizado pela ressonância de um acorde de sete notas atacado em dinâmica “*sffffz*” (a mais forte em toda a peça) pelo piano em seu extremo grave, devendo durar até o fim audível da vibração das cordas do instrumento (Fig. 79), vai ser uma importante ruptura na peça, de tudo o que vinha sendo desenvolvido até ali, para trazer à *Acqua* um imprevisível solo de viola.

<sup>97</sup> A partitura de *Acqua* foi editada em língua francesa devido ao contexto de composição da mesma. Desse modo, na partitura, encontraremos a viola pela indicação de *alto*.

Figura 78 - compassos 83 a 87 de *Acqua* (2023)

Figura 79 - compassos 83 a 85 da partitura individual do piano de *Acqua* (2023)

Figura 80a - compassos 86 a 93 da partitura individual da viola (alto) de *Acqua* (2023)

Este solo, que em seu surgimento já traz consigo um aspecto de imprevisibilidade, possui uma escrita e, conseqüentemente, um caráter sonoro-musical consideravelmente distinto de todo o resto da peça. Estamos falando de um solo não muito longo, mas cuja duração representa, aproximadamente, 15% da extensão da peça (17 compassos), dos quais nos 11% iniciais (12 compassos) não há nenhum outro instrumento tocando além da viola. Algumas das principais características deste solo são (Fig. 80b): i) as cordas duplas, que são utilizadas em grande parte do solo (destacadas no excerto abaixo pela cor laranja); ii) um caráter harmônico microtonal, que se faz destacar e perceber pela utilização das cordas duplas (destacado pela cor azul); iii) vibratos com amplitude exagerada, com o intuito não só de uma articulação hiperbólica, mas também de acentuação do caráter microtonal do solo (destacados pela cor vermelha); iv) intensas variações de pressão de arco e de pressão de tato da mão esquerda sobre as cordas (destacadas pela cor verde); v) bem como uma distinta organização rítmica sob o viés da interpolação de ritmos lentos com ritmos ultra rápidos e curtos.

Figura 80b - compassos 86 a 93 da partitura individual da viola (*alto*) de *Acqua* (2023)

**U** *Alto Solo*  
♩ = 50-54 *libre*

\*) sul G

86 III sul G  
IV (*sempre*) → m.s.p.  
\*\*\* vib. exagéré → p.n. → s.p.  
p.p. < f < mp < fp < ff < psub. < f

Portée corde-à-vide/une-ligne :  
Le but est de produire des dissonances (demi-tons et quarts de tons) entre la corde à vide et la corde appuyée.  
La corde à vide va être affectée par les coups d'archets, les nuances, les accents, les articulations etc., de la portée principale.

89 III effleuré → écrasé → p.n. → m.s.p.  
mp < fsub. < psub. < sfz < pp < f < mp < ff

**V** I s.p.  
II battuto  
91 I II III IV jeté  
f < sfz < psub. < fff < psub. < fff < ff < fffp

O solo de viola – por sinal, muitíssimo bem tocado e performado por Julie Michael, quando da estreia da peça pelo Ensemble Linea – trouxe à composição,

como já mencionado, um caráter sonoro-musical novo; e assim vai seguir *Acqua* até sua barra dupla: com novos sons e nova textura.

Encaminhando-nos para a curta seção final da peça, a partir da letra W (c. 98) – que representa a marca de aproximadamente 70% da extensão do solo de viola – as outras cordas (violino e violoncelo) irão “invadir” este solo com uma sonoridade também nova, até então não utilizada em *Acqua*: o *pizzicato*. Seguido dessa entrada do violino e do violoncelo sobre o solo da viola, os outros instrumentos – piano, clarone e flauta – paulatinamente vão também voltando à peça, cooperando para a reconfiguração da estrutura híbrida, característica também dessa seção final da peça.

O primeiro deles a voltar é o clarone com sons curtos em *staccato* e/ou em *slap-tongue*. Em segundo lugar, muito próximo à entrada do clarone, entra o piano com um encadeamento sincopado de acordes em caráter *jazzy*, como visto nas letras H e J. Por último, a flauta, que, assim como as cordas e o clarone, vai executar sons curtos com técnica de *pizzicato*.

Essa junção entre o último terço do solo de viola (que é executado com arco), os *pizzicatos* das outras cordas com os distintos sons curtos dos sopros e o encadeamento sincopado de acorde do piano, vão trazer de volta à estrutura de *Acqua* seu caráter híbrido, mas, dessa vez, com diferentes configurações. Se, em um primeiro momento, tínhamos uma estrutura híbrida que era composta por configurações horizontais e verticais e, em um segundo momento, composta por configurações horizontais, verticais e diagonais, agora, na seção final da peça, temos uma estrutura híbrida (Fig. 81) que se compõem de: configuração horizontal – caracterizada principalmente pelo solo de viola (destacada no excerto pela cor laranja); configuração vertical – identificada pelo encadeamento de acordes do piano (destacada pela cor vermelha); e, por fim, configuração pontilhada – definida pela articulação rítmica de *pizzicatos* e sons curtos das cordas e dos sopros (destacada pela cor azul).

Figura 81 - compassos 101 a 103 da partitura de *Acqua* (2023)

Abreviando, por fim, as “diversas águas” contidas em *Acqua*, temos nesta peça uma composição dividida em duas grandes partes, separadas pela letra N (c. 64) na partitura. Na primeira parte, temos uma estrutura de configuração horizontal interpolada por breves momentos (rupturas) contrastantes de configuração vertical, bem como temos o piano com instrumento central, refletindo, *grosso modo*, as interações dos outros instrumentos (flauta/piccolo, clarinete/clarone, violino, viola e violoncelo). Na segunda parte, que é dividida em duas pela letra T (c. 85), temos, em sua primeira metade, uma estrutura híbrida e complexa, que sobrepõe configurações horizontais, verticais e diagonais, e, em sua segunda metade, um solo de viola que se caracteriza como um elemento novo e imprevisível que vai contrastar com tudo o que lhe precedeu na peça. Este mesmo solo será sucedido por uma seção final, também caracterizada por sua novidade sonoro-textural, que vai, finalmente, cooperar para a reconfiguração da estrutura híbrida vista na primeira metade dessa segunda parte de *Acqua*.

Como dito no início deste texto, *Acqua* distingue-se, no seu modo de trabalho, em certa medida, das outras oito peças deste conjunto de composições realizadas e performadas durante o período do meu mestrado na Universidade de São Paulo. Vale aqui dizer e ressaltar, antes de mais, que *Acqua*, em seu concerto de estreia na *Cité de la musique et de la danse*, em Estrasburgo, recebeu boas

críticas e avaliações, seja de alguns dos próprios membros do Ensemble Linea, que manifestaram seu contentamento com a peça, seja de alguns professores do *Conservatoire de Strasbourg*, dentre os quais o próprio professor Daniel D’Adamo e o professor Tom Mays, seja, por fim, de alguns músicos e musicistas que estavam presentes entre o público no dia do concerto.

Todos os medos, receios e inseguranças relatados no início deste texto tangeram toda a criação de *Acqua*, e o arriscar-me foi determinante para compor uma peça que foi um grande desafio pessoal em inúmeros níveis já relatados nos primeiros parágrafos deste texto. Quiçá, foram as palavras do grandioso dançarino e coreógrafo Ismael Ivo que me acompanharam neste processo difícil: "você tem que arriscar. Arriscar hoje, arriscar amanhã, arriscar melhor, mas sempre arriscar. Sem o risco, não existe arte. Risco é a sede de viver!"<sup>98</sup>

Por mais que eu possua algumas críticas em relação ao modelo como foi conduzido esse projeto com o Ensemble Linea – modelo esse que aqui nomeei de “compromisso às cegas” –, tal como diria o poeta Carlos Drummond de Andrade (1945: 92), em seu poema *Resíduo*, “de tudo fica um pouco”. E “se de tudo fica um pouco,/ mas por que não ficaria/ um pouco de mim?”, por que não ficaria um pouco de mim nesse projeto, nessa experiência? Ficou. Por mais que o dito “compromisso às cegas” tenha sido inicialmente caracterizado, nesse projeto com o Linea, por um distanciamento entre os compositores e os performers, após o concerto, muitas foram as trocas e conversas sobre, por exemplo, possíveis colaborações futuras entre. Posso então dizer que ficou um pouco de mim em cada músico e em cada membro do Linea que tocou essa peça. Que ficou um pouco de mim no Daniel [D’Adamo], que acompanhou semanalmente a construção de *Acqua*. Que ficou um pouco de mim em cada pessoa que assistiu àquele concerto no dia 9 de maio de 2023 em Estrasburgo.

---

<sup>98</sup> Palavras de Ismael Ivo para o programa Metrópolis da TV Cultura em 2017, disponível pública e gratuitamente na internet no documentário realizado pela TV Cultura sob o título *Ismael Vivo*.

## Considerações finais

Porque eu me apaixonei! Esta era a resposta do brilhante José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso) – ator, diretor, dramaturgo brasileiro e cofundador do Teatro Oficina em São Paulo – para grande parte das perguntas que o faziam (em entrevistas) sobre o que o havia motivado a criar ou fazer tal peça ou tal construção.

A pesquisa sobre os aspectos sonoros, mecânicos e culturais das técnicas instrumentais estendidas através na análise da respiração circular (*circular breathing*) e do cantar-tocar (*singing and playing*) e de suas similaridades com o *didjeridu* australiano – e sua técnica respiratória – e com o trompete *iburi* dos índios Ticuna – e seu modo de execução – concentrou-se no âmbito da descoberta e exploração de tais similaridades com o intuito de um experimento preliminar sobre tal relação – entre técnicas estendidas e práticas musicais que estão fora contexto da música experimental contemporânea – e da abertura para um futuro desenvolvimento e ampliação numa pesquisa de doutorado.

Contanto que a discussão mais aprimorada sobre as técnicas instrumentais estendidas tenham se concentrado na Parte I desta dissertação, a sua utilização perpassa, integralmente, todas as nove composições apresentadas na Parte II. Sendo as técnicas estendidas tema de interesse pessoal desde a segunda peça que escrevi na vida, em 2013, tornando-se tema de pesquisa, a partir de 2014, durante toda minha graduação em composição e sendo até o presente momento tema da pesquisa do meu mestrado, as técnicas estendidas são parte intrínseca em todos os meus processos criativos. Assim, sua presença pode ser notada seja no corpo dos próprios textos sobre as composições, em seus excertos de partituras ou através da escuta de suas gravações.

As composições apresentadas nesta dissertação abraçam uma diversidade de temas, técnicas, modos de trabalho e influências. Da singularidade de fazer música em grupo à distância em tempo real, como em *Ceci n'est pas une trompette* (2020), até o olhar para as relações humanas e afetivas no processo de criação de *corriente de agua* (2022); da concessão do compositor sobre o resultado sonoro de



uma partitura, tal qual ocorre com a partitura imagética de *Parlineta* (2021), até a escrita estritamente detalhada e densa da partitura de *Acqua* (2023); da exaltação da gente bronzada, em *loiô laiá* (2021), até o grito geral de sufocamento, em *Excelentíssimos Atributos* (2021), advindo da repulsa a um governo que preferiu a morte de seu povo aos fatos da ciência; cada peça se destaca pela singularidade não só de sua temática, mas de seu processo criativo, que, invariavelmente, é influenciado pelo contexto no qual ele está inserido.

Obviamente compor é um ato de resistência. Compor é um ato de resistência contra uma ordem normativa imposta pelo capitalismo dos lucros. Mas compor pode ser também uma atividade burguesa. E a linha tênue que separa o compor enquanto ato de resistência e persistência e o compor enquanto atividade burguesa é a paixão. O burguês compõe porque pode compor. Compor demora, compor é lento, compor exige tempo de vida, e muito tempo. O jovem e a jovem pobres só poderão compor se forem muito apaixonados pelo compor, e, ainda assim, pode lhes ser negado direito de compor. Compor é caro, compor é caríssimo.

Eu me apaixonei por cada uma dessas peças que foram apresentadas nessa minha dissertação de mestrado, e somente por isso pude compô-las. Ao longo dos textos sobre as nove composições, mencionei e falei sobre pessoas que foram de grande importância nos processos criativos dessas peças: Moraes Moreira, Carolina Maria de Jesus, Maria Martins etc. E eu fiz questão de lembrar de Zé Celso e de Ismael Ivo nas linhas finais desta dissertação mestrado, porque foi vendo-os e ouvindo-os que eu aprendi a falar sobre o meu compor e a reconhecer a importância desse ato para um artista.

Compor é um risco, diria, novamente, o esplendoroso Ismael Ivo. Compor é um risco sobre o hoje, sobre o amanhã e sobre o mais distante futuro. Compor será sempre um risco. E risco, ainda com a memória de Ismael, risco é sede de viver. Eu sou um compositor e músico brasileiro em construção e seguirei arriscando.

## Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do Povo*. São Paulo: José Olympio, 1945.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

ARTAUD, Pierre-Yves; GEAY, Gérard. *Flûtes au présent*. Paris: Editions Jobert et Editions Musicales Transatlantiques, 1980.

BERIO, Luciano. *Sequenza V per trombone solo*. Londres: Universal Edition, 1966. Partitura.

BERIO, Luciano. *Sequenza XII per fagotto solo*. Viena: Universal Edition, 1997. Partitura.

BONAFÉ, Valéria. *Forquilha, couro e tripa de mico*. Brasil: 2013. Partitura.

CAGE, John. *Sonatas and Preludes*. EUA: Edition Peters, 1960. Partitura.

CANCLINI, Néstor García. Estudos sobre cultura: uma alternativa latino-americana aos cultural studies. [Entrevista concedida a] Ana Carolina Escosteguy. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 30, p. 7-15, 2 nov. 2006.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

COSTA, Valério Fiel da. *O piano expandido no século XX nas obras para piano preparado de John Cage*. Campinas. 193f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2004.

DEMPSTER, Stuart. *The Modern Trombone: A Definition of Its Idioms*. Berkeley e Los Angeles: The University of California Press, 1979.

FERRAZ, Silvio. *Modelo massa-mola, modelagem física, modelo celular*. Disponível em <<https://edisciplinas.usp.br/mod/page/view.php?id=3082382>>. Acesso em: 17 de setembro 2020.

FERRAZ, Silvio. *Luna, mujer y toro*. Brasil: 1999. Partitura.

FILHO, Edson Tosta Matarezio. *A Festa da Moça Nova: ritual de iniciação feminina dos índios Ticuna*. 2015, 534p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

FOURCADE, Patrick; CADOZ, Claude. Synthèse sonore par modèle physique : étude d'un percuteur élémentaire. Normandie (França): *Conférence nationale sans*

*comité de lecture*, 1996.

GUEDES, Aline. Retorno do Brasil ao Mapa da Fome da ONU preocupa senadores e estudiosos. "Agência Senado", 14/10/2022. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2022/10/retorno-do-brasil-ao-mapa-da-fome-da-onu-preocupa-senadores-e-estudiosos>>. Acesso em: 26/06/2023.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014.

KAFEJIAN, Sérgio. *SoproInverso*. Brasil: 2015. Partitura.

KAMPELA, Arthur. *Percussion Study I*. Brasil: 1989. Partitura.

LACHENMANN, Helmut. *Guero*. Alemanha: Breitkopf & Härtel, 1988. Partitura.

LUNSQUI, Alexandre. *Topografia I*. Brasil: 2001. Partitura.

NAUMANN, Francis. *Étant donnés: 1º Maria Martins 2º Marcel Duchamp*. Paris: L'Échoppe, 2004.

OLIVEIRA, Ivanilton José. Resenhas. *Boletim Goiano de Geografia (UFG)*: Goiás, n. 3, v. 27, pp.173-181, julho-dezembro 2007.

RIBEIRO, Guilherme. *Acqua*. França: 2023. Partitura.

RIBEIRO, Guilherme. *Alternance*. Portugal: 2022. Partitura.

RIBEIRO, Guilherme. *Entrepolos II (Viagem na família)*. Brasil: 2014. Partitura.

RIBEIRO, Guilherme. *Ceci n'est pas une trompette*. Brasil: 2020. Partitura.

RIBEIRO, Guilherme. *Corriente de agua*. Portugal: 2022. Partitura.

RIBEIRO, Guilherme. *Excelentíssimos Atributos*. Brasil: 2021. Partitura.

RIBEIRO, Guilherme. *loiô laiá*. Portugal: 2022. Partitura.

RIBEIRO, Guilherme. *Maria!*. Portugal: 2022. Partitura.

RIBEIRO, Guilherme. *Parlineta*. Brasil: 2021. Partitura.

RIBEIRO, Guilherme. *Paulicéia Desgraçada*. Portugal: 2022. Partitura.

RIBEIRO, Guilherme. Os quatro modelos da técnica instrumental estendida. In: *XXIX Congresso da ANPPOM*, 2019, Pelotas. Anais do Congresso.

RIBEIRO DA CUNHA, Guilherme. *Os quatro modelos da técnica instrumental estendida: uma proposta de classificação e uma análise sobre a música concreta*

*instrumental de Helmut Lachenmann em 'Guero'*. 2019, 49p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SOLOMOS, Makis. *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIème siècles*, Rennes: *Presses Universitaires de Rennes*, 2013.

SOLOMOS, Makis. *Notes de travail pour une écologie du son*. Villeurbanne: HAL, 2016.

VALENTE, Rodolfo Augusto Daniel Vaz. O modelo físico no contexto da escrita instrumental: revirada para tamborim solo. In: *XXIX Congresso da ANPPOM*, 2019, Pelotas. Anais do Congresso.

VANDE GORNE, Annette. *Traité d'écriture sur support*. Belgica: Musiques & Recherches, 2017.

VASCONCELLOS, Daniel Murray Santana de. *Técnicas estendidas para violão: Técnicas estendidas para violão: hibridização e parametrização de maneiras de tocar*. Campinas. 197f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2013.

WIEDERKER, Jacques. *Le Violoncelle Contemporain*. França: l'Oiseau d'Or, 1993.