Valéria Muelas Bonafé

A CASA E A REPRESA, A SORTE E O CORTE

OU:

A COMPOSIÇÃO MUSICAL ENQUANTO IMAGINAÇÃO DE FORMAS, SONORIDADES, TEMPOS [E ESPAÇOS]

São Paulo
2016

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.

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

Bonafé, Valéria Muelas
A casa e a represa, a sorte e o corte.: Ou: a composição musical enquanto imaginação de formas, sonoridades, tempos [e espaços] / Valéria Muelas Bonafé. -- São Paulo: V. M. Bonafé, 2016.
5 v.: il. + 1 DVD, 3 partituras e 1 suplemento de imagens.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Marcos Branda Lacerda
Bibliografia

1. Composição musical 2. Forma 3. Sonoridade 4. Tempo 5. Espaço I. Branda Lacerda, Marcos II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: BONAFÉ, Valéria Muelas

Título: A casa e a represa, a sorte e o corte. Ou: A composição musical enquanto imaginação de formas, sonoridades, tempos [e espaços].

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Música. Área de concentração: Musicologia. Orientação: Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof/a Dr/a: _____
Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof/a Dr/a: _____
Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof/a Dr/a: _____
Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof/a Dr/a: _____
Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof/a Dr/a: _____
Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

ao Rogério, tanto e sempre

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho marca o encerramento de um ciclo muito importante na minha vida: minha formação universitária. Agradeço à Universidade de São Paulo pelos 14 anos de formação contínua, à FAPESP pelas bolsas de IC, Mestrado, Doutorado e BEPE, e a todas as pessoas que com generosidade e amor me ensinaram, me escutaram, me ajudaram, me apoiaram, me acolheram, me acompanharam, me fortaleceram e me inspiraram durante esse longo percurso. Gostaria de expressar minha profunda gratidão

ao meu orientador
Marcos Branda Lacerda

ao meu amor
Rogério

à minha família, em especial
Yolanda e Hermínio
Daniela e Daniel
Heloísa, Isadora e Martín
Aruê, Davi e Tomás
Zeca

às minhas avós e aos meus avôs, sempre presentes
Catarina Doná e Antônio Muellas
Maria Marques e João Bonafé

às mulheres que tanto me ajudaram
Ana Lúcia, Cícera, Fabiana e Naná

às minhas professoras e aos meus professores, em especial
Silene Barioni e Heloísa Zani
Aylton Escobar, Marco Stroppa, Silvio Ferraz e Willy Corrêa de Oliveira
Jorge Lescano

às minhas amigas e aos meus amigos, em especial
Alessandra Bochio (também pela inestimável ajuda na diagramação desse trabalho)
Annita Costa, Lidia Bazarian, Marisa Rezende e Sandra Tornice
Flora Holderbaum, Lenka Štůralová, Lílian Campesato e Thais Montanari
André Rodrigues, Enrique Menezes e Henrique Carriel
Felipe Castellani, Gustavo Penha, José Henrique Padovani e Said Bonduki
Davi Donato, Fernando Iazzetta, Fernando Riederer, Sebastián Zubieta e Stéphan Schaub
Aline Hellin, Elza Xavier e Mure Mendonça

às turmas
do CMU-ECA-USP/2002 e da Chapa Áporo

à minha saudosa turma de Stuttgart, em especial
Caspar del Gelmini, Jeremias Iturra, Juan Camilo Vasquez e Vinícius Azzollini
Rafael Nassif e Yanwen Li
Tatjana Rhode, Herr e Frau Herbert

às orquestras, ensembles e intérpretes com quem trabalhei, em especial
Lidia Bazarian
John Boudler e Lutero Rodrigues

às minhas alunas e aos meus alunos
em casa, no LEM-USP, no Ateliê Livre de Música, nos estágios PAE e na EMESP

à banca de qualificação de doutorado
Denise Garcia e Silvio Ferraz

aos grupos
Sonora, NuSom e Grupo de Pesquisas Escritas e Invenção Musicais

às instituições, seus funcionários e funcionárias
Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes-USP
Departamento de Música da ECA-USP
Programa de Pós Graduação em Música da ECA-USP
Biblioteca da ECA-USP
Musikhochschule Stuttgart
CNPq, CAPES e FAPESP

RESUMO

Esse trabalho se situa numa zona de convergência entre composição e pesquisa. O intento é investigar, compreender e compartilhar meu próprio processo criativo num exercício de autoanálise, onde pesquisadora e compositora precisam negociar um olhar conjunto. Para tanto, selecionei como objeto de estudo um conjunto de três peças compostas no contexto do doutorado: *LAN* (2011), *A menina que virou chuva* (2013) e *I am [where?], making a personal trajectory of listening* (2015). A partir de *LAN* busco delinear o universo conceitual que atravessa minhas reflexões e minha prática artística, criando um emaranhado de assuntos ligados aos temas *forma, tempo* e *sonoridade*. Em *A menina que virou chuva* aprofundo o trabalho de análise musical exemplificando alguns procedimentos mais técnicos e específicos de construção e elaboração musical. Por fim, em *I am [where?]* apresento uma espécie de diário/relato de bordo de composição, recuperando a genealogia da peça e explicitando um pouco mais meu modo de trabalho. Ainda que não seja abordado mais diretamente no plano conceitual, o tema *espaço* também perpassa essa pesquisa.

Palavras-chave: composição musical; forma; sonoridade; tempo; espaço.

ABSTRACT

This work is located in a convergence zone between composition and research. The intent is to investigate, understand and share my own creative process in an exercise of self-analysis where researcher and composer need to negotiate a common view. Therefore, I selected as object of study a set of three pieces composed in the context of my PhD project: *LAN* (2011), *A menina que virou chuva* (2013) and *I am [where?], making a personal trajectory of listening* (2015). From *LAN* I seek to outline the conceptual universe that runs through my thoughts and my artistic practice, creating a tangle of issues related to the themes *form, time* and *sonority*. In *A menina que virou chuva* I delve into the work of musical analysis exemplifying some more technical and specific procedures of musical construction and elaboration. Finally, in *I am in [where?]* I present a kind of diary/board report of composition, recovering the genealogy of the piece and showing a bit more my way of working. Although it is not addressed more directly at the conceptual level, the subject *space* also runs through this research.

Keywords: musical composition; form; sonority; time; space.

CADERNO 1

Abertura e encerramento

SUMÁRIO

Abertura

Prefácio **18**

Introdução **20**

Organização do trabalho **34**

Mural: Calvino e o senhor Palomar **38-39**

Encerramento

Considerações finais **44**

Citações na língua original **50**

Listas **60**

Referências **75**

ABERTURA

Vejo coisas: coisa vejo? Plantas comem carne. Besteiras dessas bestas cheias de bosta, vítimas das formas em que se manifestam, tal qual lobriguei tal dentro das entranhas de bichos de meios com mais recursos. E os aparelhos óticos, aparatos para meus disparates? Este mundo é feito da substância que brilha nas extremas lindezas da matéria. No realce de um relance, sito no centro de um círculo, uma oitiva diminuta descreve uma dízima do período de pontos de vista definitivos. Vigiando, evidenciar-nos-emos. Em meados do percurso, o circuito assume um novo ciclo sumindo com estes olhos que a terra quer comer mas, com os meus, antes que os coma, vejo a terra: nuovo artifizio dun occhiale cavato dalle più recondite speculazioni di prospettiva disse Galileu se move inaugurando a santidade da contemplação cristal onde cada coisa vem perfazer seu ser. Contém o próximo e o mantém longe, o verrekyker. Ponho mais lentes na luneta, tiro algumas: regulo, aumento a mancha, diminuo, reduzo a marcha, melhoro a marca. O olho crescwe lentes sobre coisas, o mundo despreparado para essa aparição do olho, onde passeia não cresce mais luz, onde faz o deserto chamam paz. Um nome escrito no céu – isolo, contemporizo, alarme na espessura, multiplico explicações, complicando o implícito. Trago o mundo mais para perto ou o mando desaparecer além do meu pensamento: árvores, sete, um enforcado, uma vela acesa em pleno dia! Escolho recantos selecionando firmamentos, distribuo olhares de calibre variado na distância de vário calado. Parto espaços entre um aumento e um afastamento em cujos limites cai como uma luva minha vertigem. O Pensamento desmantela a Extensão descontínua. Excentricidade focal, uma curva em tantas rupturas que a soma das distâncias de cada um de seus pontos com inúmeros diâmetros fixos no trajeto da queda guarde constante desigualdade a uma longitude qualquer. Imprimindo prosseguimento à análise, um olhar sem pensamento dentro, olhos vidrados, pupilas dilatadas, afunda no vidro, mergulha nessa água, pedra cercada de rodas: o mundo inchando, o olho cresce. O olho cheio sobe no ar, o globo dágua arrebentando, Narciso contempla narciso, no olho mesmo da água. Perdido em si, só para aí se dirige. Reflete e fica a vastidão, vidro de pé perante vidro, espelho ante espelho, nada a nada, ninguém olhando-se a vácuo. Pensamento é espelho diante do deserto de vidro da Extensão. Esta lente me veda vendo, me vela, me desvenda, me venda, me revela. Ver é uma fábula, – é para não ver que estou vendo. Agora estou vendo onde fui parar.*

** "Luneta", em holandês seiscentista.*

Paulo Leminsky

PREFÁCIO

Uma ação experimental é aquela cujo resultado não está previsto.
(CAGE, 161, p. 39)[1][i]

Desde que ingressei no doutorado sempre tive uma enorme dificuldade para responder à mais corriqueira pergunta que qualquer doutoranda ou doutorando recebe: *sobre o que é o seu trabalho?*. Em situações como esta, a única coisa que eu sabia responder era: *é um trabalho sobre/em composição.* E rapidamente me esquivava.

No início eu achava que eu não sabia responder bem a tal pergunta porque ainda estava, afinal, no início. No meio, era porque ainda estava no meio. No final, percebi que o problema era outro.

É evidente que redigi um projeto de pesquisa para ingressar no doutorado e também para pleitear uma bolsa junto à FAPESP. Nessas etapas, estruturei o que era preciso e centrei o trabalho em torno do nebuloso e extenso tema da *sonoridade*, me posicionando mais como musicóloga e muito pouco como compositora.

Ao longo do doutorado o conflito entre essas duas personas se acentuou. Eu não me satisfazia exclusivamente com a pesquisa teórica e musicológica, eu não tinha segurança sobre o tema escolhido, eu não havia cercado bem meu problema de pesquisa e, consequentemente, eu não havia consolidado as hipóteses iniciais. Por outro lado, eu havia composto com muito vigor um conjunto de sete peças novas, algo em torno de 80 minutos de música.

Nos últimos meses, já me aproximando com certa tensão dos prazos para a conclusão da tese, percebi que eu tinha três opções: 1) desistir do doutorado; 2) me forçar ao tema/problema/hipótese de pesquisa que eu havia proposto inicialmente (podendo também elaborar um segundo, eventualmente); 3) repensar o próprio modelo da tese.

[1] Com raras exceções, as citações referidas nesse trabalho foram traduzidas por mim mesma a partir das fontes originais. Sempre que a tradução for minha, o texto original aparecerá indiciado ao final da citação através de algarismos romanos minúsculos e entre colchetes, e será transcrito integralmente no tópico *Citações na língua original*, incluído na seção *Encerramento* que integra o presente caderno. Agradeço a Rogério Costa pelas revisões das traduções realizadas a partir do francês e do alemão, e a Marcos Branda Lacerda pelas revisões do alemão.

Optei pela terceira via. Este é, portanto, um trabalho experimental que se faz enquanto se pensa e se pensa enquanto se faz. Os percursos e os encontros não estão necessariamente já traçados e previstos, mas são intuídos e desejados. É a partir de um olhar investigativo e crítico sobre a minha prática artística desenvolvida especialmente ao longo dos anos de doutorado que pretendo extrair assuntos, levantar problemas e discutir ideias sobre composição. A leitora ou o leitor acompanhará esse processo.

O trabalho pode ser compreendido como uma proposta do que poderia ser um trabalho de pesquisa de doutorado em composição, em diálogo com o que atualmente tem se realizado no contexto da *pesquisa artística* também em outras áreas.

Agradeço a leitura e a escuta.

INTRODUÇÃO

Apesar dos debates pautados desde a década de 80 pela chamada *New Musicology*, proliferam ainda hoje com bastante força em nossa comunidade de pesquisa discursos que tomam a análise como prática absolutamente alheia ao campo da subjetividade. Ainda é corrente o entendimento de que falar sobre composição implica essencialmente em *analisar* e que *analisar* significa estritamente lançar um olhar técnico e distanciado sobre uma determinada peça ou conjunto de peças. Seja dos musicólogos e musicólogas, performers, ou mesmo dos próprios compositores e compositoras, espera-se que a análise seja norteada por uma postura que preze pela neutralidade e pela objetividade, mantendo-se a devida separação entre quem observa e aquilo que é observado.

No que se refere ao que é observado, tal postura revela um entendimento da composição como um objeto autônomo, como um traço único e acabado. Assim, no caso da composição que conta com o suporte escrito, a partitura é tomada como zona supostamente neutra, como lugar privilegiado para a coleta de informações técnicas que irão compor o material de quem analisa. O que não está na partitura, não é considerado. E a bem da verdade, nem tudo que está na partitura precisa ser levado em conta numa análise. Informações que não estejam escritas em código musical – como título, dedicatória e outras anotações textuais ou visuais feitas pelo compositor ou compositora – não possuem o mesmo status e podem ser ignoradas sem grandes perdas. Já no que se refere a quem observa, tal postura conduz a uma necessária instrumentalização com ferramentas também voltadas exclusivamente para o código musical e também supostamente neutras, na maior parte das vezes estruturadas a partir de relações numéricas, matemáticas. Os intervalos musicais, as durações, as intensidade e até mesmo o que atualmente responde pelo nome *sonoridade*, podem ser assim quantificados, reduzidos e descritos por gráficos e tabelas.

Nessa perspectiva, os discursos sobre composição se fortalecem numa espécie de mito cientificista, ancorados na lógica e no cálculo. A análise musical se afasta do campo da *crítica*. Ela afrouxa seus laços com a estética, com a sociologia e com a história, e se alinha mais ao campo da *Music Theory*[2,[ii]], arrastando consigo a

[2] No verbete *Society for Music Theory [SMT]* do dicionário Grove Music Online (http://www.oxfordmusiconline.com), Patrick McCreless esclarece que a SMT foi fundada em 1977, durante um encontro reunindo 275 pesquisadores/as na Northwestern University, onde finalmente a

composição. Nessa perspectiva, tem-se assim a análise musical – e por conseguinte seu próprio objeto de estudo, isto é, a composição – compreendida não como discurso singular, circunstancial, provisório e precário, mas genérico, estável, sólido e preciso.

Esse quadro positivista que busquei aqui desenhar é bastante similar àquele outrora descrito por Kerman na introdução de seu *Contemplating Music: challenges to musicology*[3], lançado em 1985. Ali, ao avaliar o estado da musicologia em seu tempo, Kerman problematizava a ausência de *crítica* e localizava o problema muito precisamente no campo da análise.

> Existe, é claro, análise musical – embora a maioria das pessoas prefira não chamar a isso crítica. Quando aplicado à musica, o termo "análise" passou a significar a detalhada explicação "interna" da estrutura de certas composições. (E resulta que essa explicação constitui um processo altamente técnico, com sua bela impressão e seus exemplos musicais retocados, seus quadros, gráficos redutivos e digressões matemáticas ocasionais). A análise, como já disse, está intimamente associada à teoria musical e, com frequência, é nela englobada, como se a análise fosse apenas o complemento demonstrativo da teoria. [...] Por que hão de concentrar-se os analistas unicamente na estrutura interna de cada obra de arte como entidade autônoma, sem levar em conta matérias tão importantes quanto a história, a comunicação, a emoção, os textos e programas, a existência de outras obras de arte, e tantas coisas mais? [...] O potencial da análise é formidável, desde que se possa retirá-la da estufa da teoria e levá-la para o mundo real (KERMAN, 1987, pp. 10-11).

Mas se evoco Kerman e a *Nova Musicologia* na introdução desse trabalho, não é exatamente porque componham minha base maior de referências bibliográficas percorridas ao longo dos meus anos de formação acadêmica – ao contrário, meu contato com textos de autoras e autores da Nova Musicologia é relativamente recente e em menor número se comparado à carga literária que possuo de Adorno, por exemplo, autor que perpassa quase silenciosamente todo esse trabalho –, tampouco porque dela ou de suas bases filosóficas pós-estruturalistas eu queira tomar partido, mas sim porque me parece que como operador crítico ela ainda preserva sua atualidade, potência e pertinência frente a esse quadro positivista que busquei aqui esboçar e com o qual não pretendo me alinhar nesse trabalho.

music theory foi reconhecida como uma disciplina acadêmica independente. Segundo ele, "o impulso para a formação de uma sociedade nacional surgiu de um movimento de base de professores/as de teoria que viam o ensino de teoria da época como inadequado em geral (cursos de teoria eram muitas vezes ministrados por compositores/as ou performers para quem a teoria era um interesse secundário) e que viam a análise musical baseada na teoria como uma disciplina acadêmica autônoma" (Patrick McCreless no verbete *Music Theory* do dicionário Grove Music Online). Nesse sentido, ele aponta que a SMT contribuiu para o entendimento de que a disciplina "teoria da música deveria ser ensinada por teóricos/as profissionais, não por compositores/as ou historiadores/as da música", reforçando a importância de suas especificidades e de seu consequente *status* como área autônoma. A fundação da sociedade foi precedida pelo estabelecimento de alguns programas de PhD em *music theory* em importantes universidades estadunidenses, entre elas as renomadas Yale University e Princeton University, associadas a nomes como Allen Forte e Milton Babbitt, respectivamente. Apesar de nos primeiros anos a SMT se concentrar em assuntos ligados exclusivamente à teoria e à análise musical – especialmente a abordagens analíticas de base schenkeriana, serial ou de conjuntos – McCreless aponta que mais recentemente a SMT passou a expandir suas áreas de contato e seu repertório de estudos, relacionando-se com assuntos como percepção musical e cognição, performance e análise e até mesmo música e filosofia, e abordando o jazz, a música popular e a música não-ocidental.

[3] O livro *Contemplating Music: chalenges to musicology* foi lançado no mesmo ano nos Estados Unidos e na Inglaterra, recebendo nesse segundo país o título *Musicology.* O livro foi lançado dois anos depois no Brasil, em 1987, sob título *Musicologia.*

Talvez esclarecer o modo como me aproximei dos debates propostos pela Nova Musicologia seja importante nesse texto introdutório. Meu contato com autores da Nova Musicologia veio em grande medida a partir de uma busca pessoal originada no desconforto com a questão de gênero no campo da música, especialmente na composição musical, área que me diz respeito mais particularmente. Foi em 2009 a primeira vez que me dei conta de fato que eu fazia parte de um percentual muito reduzido: eu integrava a categoria *compositoras*. De lá pra cá o assunto não saiu mais da ordem do dia. Individualmente, passei a incluir obras e textos de compositoras em meu repertório – no esforço de ampliar minhas referências musicais, até então restritas exclusivamente à produção criativa e intelectual de homens – e a me dedicar à leitura de alguns textos importantes ligados ao campo. Em 2015 passei a estudar questões relacionadas a gênero de modo mais sistemático e compartilhado no contexto da Sonora[4]. Entendi que a militância feminista que atravessava minha vida pessoal desde a adolescência, em temas como liberdade sexual, violência contra a mulher, descriminalização do aborto, combate ao machismo e à misoginia etc., se fazia necessária também na minha atuação profissional. Através da Nova Musicologia descobri os estudos de gênero no âmbito da música e aquilo que se chama de modo muito explícito de uma musicologia *feminista*.

As leituras ligadas aos estudos de gênero – bem como a reflexão a respeito da minha própria experiência enquanto uma mulher que compõe – contribuíram muito na radicalização de um processo de questionamento e desconstrução de certas bases e verdades de um tipo de discurso canônico e hegemônico que ainda é bastante corrente na área de música, sempre dissociado dos contextos sociais, políticos e culturais de produção. Possivelmente foi quando me dei conta que ser mulher ou homem era um assunto considerado *extramusical* e, portanto, secundário ou totalmente desimportante para o campo da composição *em si*, que senti mais profundamente o peso e a gravidade desse tipo de discurso pretensamente universalista.

Mas não é livre de críticas que recorro aqui à Nova Musicologia para introduzir o campo problemático diante do qual precisei tomar certas decisões para estruturar esse trabalho. Se por um lado ela contribuiu para o desvelar de estruturas de poder implicadas no discurso e no método analítico da "Velha Musicologia" – aquela denominada *Ciência da Música* [Musikwissenschaft] – por outro lado ela própria também não esteve isenta do risco de se converter numa espécie de discurso panfletário ao realizar uma caricatura grosseira da prática musicológica que a precedeu, igualando diferenças entre discursos muito distintos. Afinal, se o método de trabalho da "Velha Musicologia" pôde ser alvo de crítica ao *iluminismo* e ao *positivismo* – supostamente impregnados de um *formalismo* obtuso –, uma abordagem afinada com a Nova Musicologia esteve sujeita, por sua vez, a uma ferrenha crítica ao *relativismo epistemológico* – supostamente impregnado de um "valetudismo" inócuo.

Nesse terreno espinhoso, que tem como pano de fundo nada menos do que o conflituoso embate entre pensamento moderno e pensamento pós-moderno, proponho nesse trabalho olhar para esses diferentes discursos com devida parcimônia e, evitando fanatismos, refletir e fazer escolhas que me pareçam mais adequadas aqui e acolá.

[4] Rede que reúne artistas, pesquisadores e pesquisadoras em torno do tema "música(s) e feminismo(s)". Website oficial: www.sonora.me.

Pois se não é meu intento reforçar o "mito" do nascimento da Nova Musicologia – tampouco os diversos tipos de disputa e defesas de território que se desdobraram nos anos seguintes à *abertura da caixa de Pandora* realizada por Kerman em *Contemplating Music*[5,[iii]] – também não me parece plausível construir um trabalho que conjuga composição e pesquisa (incluindo aí teoria e análise) sem levar em conta esse amplo campo problemático a partir do qual tantas autoras e autores já ofereceram propostas de encaminhamento nos últimos 30 anos, sem que ainda o debate tenha se esgotado. E se os ânimos se acirraram imediatamente após a publicação de Kerman, o que se pode observar próximo dos anos 2000 é um grande número de textos buscando justamente algum *caminho do meio*.

No prefácio de *Rethinking Music,* publicado em 2001, após apresentar esse mesmo debate que aqui recupero, Nicholas Cook e Mark Everist apontam, assim, duas possibilidades para quem deseja se aventurar pelo campo da teoria e da análise:

> O ataque de Kerman e a subsequente emergência da Nova Musicologia apresentaram então efetivamente aos/às teóricos/as e analistas as mesmas duas alternativas que foram apresentadas aos/às musicólogos/as históricos/as. Uma, obviamente, foi ignorar a confusão e seguir com o trabalho; que continua a ser uma opção profissionalmente viável [...]. A outra foi repensar a disciplina, não tanto no sentido de inventar novas ferramentas analíticas ou metodologias históricas, mas no sentido de tentar decidir o que essas ferramentas e metodologias podem nos dizer, ou talvez de chegar à conclusão de que nenhuma decisão definitiva e universalmente aplicável sobre o assunto é possível ou mesmo desejável (COOK, EVERIST, 2001, p. xi – prefácio).[iv]

Tomo então nesse trabalho esse *caminho do meio* muito inspirada pela proposta de um amplo ato de *rethinking* lançada por Cook e Everist e especialmente pelo artigo *Analyzing music under the new musicological regime* (1997), de Kofi Agawu. Nesse artigo, Agawu lança a seguinte pergunta, quase como um apelo a atitudes menos sectárias:

> Seria possível de alguma maneira que a teoria musical abraçasse os princípios positivos da nova musicologia e ainda desse a devida atenção ao que Adorno chamou de "estrutura técnica" das obras musicais, não como um fim, mas como um meio para um fim? (AGAWU, 1997, p. 301).[v]

O apelo de Agawu, assim como de Cook e Everist, é por um acerto de contas entre as novas práticas defendidas pela nova musicologia e a análise musical entendida em seu sentido mais tradicional, isto é, aquela voltada para a *estrutura técnica* da música. Se por um lado a nova musicologia advogou em defesa da expansão do conjunto de elementos observáveis em uma composição – como, por exemplo, o contexto de

[5] A respeito da recepção e dos desdobramentos que se seguiram após o lançamento do trabalho de Kerman, Nicholas Cook e Mark Everist caracterizam *Contemplating Music* como uma espécie de estopim para os debates acerca da Nova Musicologia. Segundo eles, "sob o slogan da *'crítica'*, Kerman criou o vácuo que foi preenchido pelo que veio a ser chamado de *'Nova musicologia'*; isso resultou em uma dramática expansão da agenda musicológica na década depois de 1985". Porém, Cook e Everist alertam para o fato de que a criação de "um mito disciplinar que divide a história musicológica em duas eras distintas, a velha e as nova, separadas pela abertura de Kerman da caixa de Pandora" é no mínimo suspeita e que o paradigma antes-de-Kerman/depois-de-Kerman "serve igualmente aos interesses de quem vê a musicologia como tendo envelhecido na última década e de quem vê a agenda pós-formalista, pós-positivista e pós-tudo como uma traição da disciplina" (COOK, EVEREST, 2001, p. viii – prefácio).

produção sociocultural de um determinado trabalho, sua genealogia (desde o disparo criativo até sua recepção), suas interações com outras áreas etc. – e, desse modo, ampliou também o conjunto de recursos metodológicos a serem empregados – como, por exemplo, a pesquisa de manuscritos, a realização de entrevistas, a consulta de relatos e depoimentos, o estudo de diários e correspondências etc. – por outro lado ela relegou esta análise musical de *estruturas técnicas*, isto é, aquela que se volta afinal ao estudo dos materiais musicais e suas relações se apoiando essencialmente no suporte de uma *partitura*, a um lugar de duvidosa importância ou mesmo de esvaziamento total de sentido. Em produções onde a noção de *escritura* tem significativa relevância, ou seja, onde noções como material, estrutura, forma, técnica, escrita etc. são lugares de pensamento e invenção, perder a dimensão analítica de informações contidas numa partitura torna-se uma atitude no mínimo suspeita.

Mas Agawu sabe bem a que tipo de análise musical a Nova Musicologia se opunha. Aqui bastaria retornar à citação de Kerman presente no início dessa introdução para lembrar o modo como ele rechaçava a análise musical enquanto disciplina concentrada exclusivamente no estudo das estruturas internas de uma determinada obra[6]. O que estava na base da crítica de Kerman era uma total identificação entre análise musical e *formalismo* ou, mais precisamente, entre análise musical e *positivismo*[7,[vi]]. E é por isso que, ao sair em defesa de um acerto de contas entre as práticas da Nova Musicologia e a disciplina da análise musical, Agawu argumenta em favor de uma análise de cunho *crítico*, se reportando diretamente a Adorno.

Em 1969, poucos meses antes da sua morte, Theodor Adorno abordava a questão da análise musical em uma conferência proferida na *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt-am-Main*, intitulada *Zum Probleme der musikalischen Analyse*[8]. Nessa conferência, Adorno parte da ideia de que analisar significa "conhecer algo intimamente" (ADORNO, 1982, p. 171)[vii] – intimidade esta que, para Adorno, seria essencial tanto para a atividade da performance quanto da composição. E já no início da conferência, Adorno é bastante claro ao apontar que *conhecer algo intimamente* – portanto, *analisar* – implicaria "investigar as relações internas da obra e investigar o que está essencialmente contido na composição" (Ibid., p. 171 – *grifo meu*)[viii]. Um pouco mais adiante, ele ainda complementa: "assim, a análise está preocupada com a estrutura, com problemas estruturais e, finalmente, com a escuta estrutural" (Ibid., p. 173).[ix]

[6] Tal crítica pode ser lida não apenas em *Contemplating Music* (1985), mas também em *How we got into analysis, and how to get out* (1980), texto publicado alguns anos antes.

[7] Nicholas Cook e Mark Everist sintetizam muito bem essa questão no prefácio de *Rethinking Music*. Segundo eles, "se Kerman procurou redirecionar a musicologia, ele efetivamente procurou abolir a teoria como uma busca intelectual séria, e fez isso por meio do que poderia ser descrito como um equívoco sistemático a respeito dos objetivos e das realizações da teoria. Para Kerman, a análise combinava os piores atributos da ideologia do século XIX e o positivismo científico ingênuo; ela era baseada em uma concepção monolítica de unidade orgânica (que ela via como um atributo universal da música, ao invés de uma contingência histórica) e executada por meio de procedimentos mecânicos de descoberta" (COOK, EVERIST, 2001, p. x – prefácio). Poupando-se o trabalho de refutar o que eles próprios qualificaram como uma "caricatura cruel da análise" realizada por Kerman, Cook e Evarist apenas esclarecem que, para Kerman, a "análise era considerada suspeita porque ela tentava fornecer explicações 'puramente musicais' (isto é, formalistas) para o que eram, na realidade, significados socialmente mediados; ela oferecia a falsa promessa de uma familiaridade não mediada e não problemática com a música de outros tempos e lugares" (Ibid., p. xi – prefácio).

[8] Conferência transcrita e traduzida por Max Paddison a partir do registro em fita cassete e publicada sob título *On the problem of musical analysis,* em 1982.

De fato, para Adorno, analisar é trabalhar no nível das *estruturas* musicais, naquilo que é possível de ser observado através da leitura da partitura ou através de um determinado tipo de escuta. Mas engana-se quem numa leitura apressada que atribui a Adorno uma abordagem meramente formalista (ou mesmo positivista) da análise musical. Após evocar o termo *estrutura*, ele esclarece imediatamente:

> No entanto, por estrutura eu não me refiro aqui ao mero agrupamento de partes musicais de acordo com esquemas formais tradicionais; eu entendo que tem mais a ver com o que está acontecendo, musicalmente, debaixo desses esquema formais (Ibid., p. 173).[x]

Assim, partindo de uma crítica direta ao trabalho de Heinrich Schenker – onde Adorno aponta explicitamente o equívoco de Schenker ao aplicar sua metodologia ao trabalho de Debussy e constatar com isso que a música de Debussy apresentava problemas, ao invés de perceber os limites de sua própria metodologia – Adorno esclarecerá um ponto central para sua concepção de análise musical: "a análise deve ser *imanente*" (Ibid., p. 175)[xi]. E é essa busca pela imanência que conduzirá Adorno à seguinte conclusão, já na parte final do texto:

> Análise, portanto, significa exatamente o mesmo que o reconhecimento da maneira como a ideia estrutural específica de sustentação de uma peça se realiza; e tal conceito de análise precisaria essencialmente ser derivado a partir de cada nova obra (Ibid., p. 184).[xii]

Como não poderia ser diferente, Adorno não deixa de contrabalançar em seguida o tom talvez excessivamente individual dado à análise musical ao longo de sua conferência. Desse modo, recuperando um aspecto fundamental à sua sociologia e filosofia da música – a música enquanto uma linguagem compartilhada e coletiva – ele complementa:

> No entanto, eu não tenho nenhum desejo de parar aqui de repente com essa demanda pela singularidade absoluta ou pela individuação absoluta da análise. Também reside na análise um momento do Universal, do Geral [des Allgemeinen] – e isso se relaciona com o fato de que a música certamente também é, em essência, uma linguagem – e é, além disso, precisamente nas obras mais específicas que esse momento de "Universalidade" deve ser procurado (Ibid., p. 185).[xiii]

Vale lembrar que o que Adorno tem em vista ao falar de uma *universalidade* não é um tipo de normatização externa, essencialista e estanque que eventualmente pudesse se converter numa teoria esquemática da composição musical. Aqui, o debate tem como pano de fundo o que ele chamava de uma *Teoria material da forma musical* [materiale Formenlehre der Musik]. Composta por um conjunto amplo e irrestrito (pois dinâmico e não finito) de aspectos de construção musical – como, por exemplo, as noções de *continuação* [Fortsetzung], *liquidação* [Auflösung], *sucessão* [Reihung], *contraste* [Kontrast], *recorrência* [Wiederkehr] etc. –, essa *Teoria material da forma musical* emergiria do próprio trabalho analítico. Segundo Adorno, essa teoria "não seria, certamente, fixa e invariável – não seria uma teoria da forma para uma vez e sempre, mas se definiria por si própria historicamente, de acordo com o estado das forças composicionais de produção" (Ibid., p. 185).[xiv]

Outro aspecto central da concepção adorniana da análise musical explicitada nessa conferência e à qual Agawu está atento é a recusa da análise simplesmente como operador descritivo. Para Adorno, traduzir em palavras ou números o que qualquer

um pode escutar significa converter a análise em mera tautologia. Assim, o que Adorno pretende é novamente resguardar o aspecto *crítico* da análise musical. Nesse sentido, a análise musical transbordaria a observação e o mapeamento de estruturas para compreendê-las numa perspectiva mais ampla – histórica, social, cultural. Desse modo, Adorno encerra sua conferência afirmando:

> Se a análise puder ser elevada a este nível sem cair assim em uma obsessão vazia com a coleta de fatos musical, então ela, por sua vez, muito provavelmente será capaz de reagir de volta à própria composição, afetando-a criticamente (Ibid., p. 185).[xv]

Reconhecendo na abordagem adorniana valores essenciais à análise musical, porém também desejando ampliar essa *intimidade* a aspectos não capturáveis apenas através da leitura da partitura ou de uma escuta estrutural, nesse trabalho arrisco responder positivamente à pergunta de Agawu, transitando livremente entre análises que correntemente são entendidas como mais técnicas ou objetivas – um determinado procedimento de elaboração rítmica, um modo específico de trabalho com as alturas etc., buscando ainda assim evitar reduções demasiadamente abstratas – e análises que se concentram em elementos tradicionalmente compreendidos como extramusicais ou subjetivos – o uso de imagens visuais, táteis ou multissensoriais, as interações com textos poéticos e literários etc. Dessa mistura, o trabalho resulta numa oscilação constante entre aspectos coletivamente compartilhados e aspectos singulares, entre aspectos permanentes e provisórios, precisos e ambíguos, estáveis e precários[9].

O que estará em jogo, afinal, é um *modelo pós-positivista/qualitativo de pesquisa*, conforme descrito por Sylvie Fortin e Pierre Gosselin – da *Université du Québec* (Montreal) – no recente artigo *Considerações metodológica para a pesquisa em arte no meio acadêmico* (2014)[10]. Segundo Fortin e Gosselin, o paradigma positivista/quantitativo postula a existência de uma realidade observável e mensurável que independe dos valores de quem a descreve. Em contrapartida, o paradigma pós-positivista/qualitativo postula a existência de múltiplas construções da realidade e, nesse sentido, a impossibilidade de dissociação entre o conhecimento e quem o investiga. Um ou outro paradigma pode ser interessante para determinados tipos de pesquisa. No caso de pesquisas baseadas em práticas artísticas, Fortin e Gosselin apontam que "o paradigma pós-positivista é mais apropriado do que o paradigma positivista, uma vez que eles enfocam aspectos do mundo experiencial individual, subjetivo ou intersubjetivo" (FORTIN, GOSSELIN, 2014, p. 3).

Por um lado, uma realidade observável e mensurável, por outro lado, múltiplas construções da realidade; por um lado, a distância e neutralidade de quem observa, por outro lado, a impossibilidade de dissociação entre o conhecimento e quem o investiga. Assim, o que está em jogo nessa distinção entre esses dois modelos de pesquisa é de fato uma distinção epistêmica, onde sujeito e objeto – e sua interação – são reposicionados.

[9] Aqui lembro do parágrafo final do livro *Gesto inacabado* (2001), de Cecilia Almeida Salles, onde a autora faz uma breve apologia à ideia de *precariedade* no contexto dos estudos de processos criativos: "A proposta de compreender o ato criador nos leva, certamente, à constatação de que uma possível morfologia do gesto criador precisa falar da beleza da precariedade de formas inacabadas e da complexidade de sua metamorfose" (SALES, 2001, p. 160).

[10] O artigo abre o volume de lançamento da *Art Research Journal (ARJ) / Revista de Pesquisa em Arte*, promovida em parceria por três associações de pesquisa e pós-graduação em artes no Brasil, a ABRACE (Artes Cênicas), a ANPAP (Artes Plásticas) e a ANPPOM (Música).

Nesse sentido, lembro de outro artigo recente, da artista e filósofa Kathleen Coessens, vinculada à *Vrije Universiteit Brussel* e ao *Institut Orpheus* em Ghent, intitulado *A arte da pesquisa em artes: traçando práxis e reflexão* (2014). Nesse artigo, Coessens se vale de algumas ferramentas ópticas como metáforas para comentar as diferenças entre pesquisa científica e pesquisa artística. Segundo Coessens, por exemplo, "a arte não olha para o mundo através de binóculos, mas sim através de um prisma" (COESSENS, 2014a, p. 4). A partir da distinção entre as características de um *binóculo* e de um *prisma*, sua leitura propõe que a *pesquisa científica* contaria então com uma *visão binocular* (focada, seletiva, direcional, orientada), enquanto a *pesquisa artística* contaria com uma *visão prismática* (refratada, fragmentada, múltipla).

Além de uma visão prismática, Coessens também busca outra metáfora óptica para caracterizar a pesquisa artística: a câmara de espelhos, projetada por Leonardo da Vinci. A câmara de da Vinci consiste numa sala octogonal composta por oito espelhos retangulares e que, estando dentro dela, um determinado sujeito é exposto a infinitos reflexos de si mesmo, em ângulos diferentes. Assim, comentando as noções de *centralização* e *descentralização* e de *reflexão* e *reflexividade* a partir do projeto de Leonardo da Vinci, Coessens afirma:

> Há uma analogia entre o reflexo no quarto de espelhos octogonal de da Vinci e a reflexão sobre a própria pratica artística. Em primeiro lugar, ao indagar sobre o próprio processo artístico, trajetórias, significado e contexto, aspectos ocultos são revelados, por vezes perturbadores, outras vezes inesperados. O que estava oculto na experiência da própria criação, para além do objeto de arte, revela-se pela investigação e reflexão. Em segundo lugar e seguindo daí, a posição do artista {da artista} e da obra de arte é descentralizada, já que o artista {a artista} enquanto pesquisador {pesquisadora} enfoca tanto o sujeito quanto o objeto, complementando uma criação idiossincrática subjetiva com uma reflexividade mais distanciada, ainda que por ela envolto {envolta}. Como eu cheguei lá? Quais foram as implicações desse ato? De onde veio essa influência? Em analogia com a multiplicação das possibilidades performativas na câmara de espelhos, o artista {a artista} enquanto pesquisador {pesquisadora} desvenda uma diversidade de conhecimento auto-referencial, contextual e tácito que se relacionam com o corpo e com os sentidos, com um contexto privado ou público, ou com a imaginação (COESSENS, 2014b, p. 9).[xvi]

Não me parece que seja casual o fato de que, ao apontar o espelho como metáfora para falar sobre o processo de autorreflexão dentro da pesquisa artística, Coessens busque o exemplo da câmara octogonal de Leonardo da Vinci e não simplesmente um único espelho. Ela busca explicitamente uma situação de reflexividade que possibilite certa distância, porém na qual um determinado sujeito esteja de fato inscrito. A câmara circunda o sujeito. Tem-se aí a potência de uma instigante aporia: a câmara octogonal de da Vinci *delimita* o sujeito em imagens *infinitas*.

Fig. 01: Os reflexos infinitos na câmara octogonal de espelhos. Modelo desenvolvido a partir do projeto de Leonardo da Vinci.

Aqui, gostaria de traçar um contraponto com o *mito de Narciso* [Nákissos]. Narciso era filho da ninfa Liríope, que fora vítima sexual do rio Céfiso. Dotado de rara beleza, Narciso era mais belo que todos os mortais e todos os deuses. Preocupada com os perigos que Narciso poderia correr por conta de sua incomparável beleza, Liríope vai até o profeta cego Tirésias para consultá-lo a respeito do destino de Narciso, se ele terá vida longa, ao que o velho responde: "*se não se conhecer*" [si se non noverit][11]. Para proteger Narciso, Liríope procura cria-lo sem que ele veja sua própria imagem. Porém, buscando vingança pela da morte de Eco que havia definhado e se transformado em um rochedo após ter sido rejeitada por Narciso, as ninfas pediram a Nêmesis que castigasse Narciso. Assim, Narciso foi condenado a amar um amor impossível: *"que ele ame e quiçá não possua o amado!"* [sic amet ipse licet, sic non potiatur amato][12]. E foi num dia, quando Narciso debruçou-se sobre a fonte límpida de Téspias, que ele apaixonou-se por sua própria imagem e a ela sucumbiu, afogando-se[13].

[11] Ovídio, *Metamorfoses*, livro III, verso 348. Texto original disponível em: http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met3.shtml. Tradução realizada por Raimundo de Carvalho em *Metamorfoses em tradução* (2010), p. 100.

[12] Ibid.

[13] Um comentário mais detalhado a respeito do mito de Narciso pode ser encontrado no capítulo VI – *O mito de Narciso* do livro *Mitologia Grega – Volume II*, de Junito de Souza Brandão (1987).

Fonte sem limo, pura prata em ondas límpidas,
jorrava. Nem pastor se achega, nem pastando
seu rebanho montês, ou gado avulso, acode.
Nem pássaro, nem fera, nem, tombando, um ramo
perturba a úmida grama que o frescor irriga.
O bosque impede o sol de aquentar este sítio.
Da caça e do calor exausto, aqui vem dar
Narciso, seduzido pela fonte amena.
Se inclina, vai beber, mas outra sede o toma:
enquanto bebe o embebe a forma do que vê.
Ama a sombra sem corpo, a imagem, quase-corpo.
Se embevece de si, e no êxtase pasmo,
é um signo marmóreo, uma estátua de Paros,
De bruços, vê dois sóis, astros gêmeos, seus olhos.
Contempla seus cabelos dignos de Apolo
ou de Baco; suas faces, seu pescoço branco,
A elegância da boca; a tez, neve e rubor.
No mirar-se, admira o que nele admiram.
Deseja-se a se próprio, a si mesmo se louva,
súplice e suplicado, ateia o fogo e arde.
Quantos beijos vazios deu na mentira d'água!
Quantas vezes tentou captar o simulacro
e mergulhou os braços abraçando nada!
Não sabe o que está vendo, mas no ver se abrasa:
o que ilude seus olhos mais o açula ao erro.
Crédulo buscador de um fantasma fugaz!
O que buscas não há: se te afastas, desfaz-se.
Esta imagem que colhes é um reflexo: foge.
não subsiste em si mesma. Vem contigo. Fica
se estás. Se partes – caso o possas – ela esvai-se.[14]

Narciso se põe diante do espelho e se vê a si próprio. Mas seu reflexo é límpido e é único. Não há distorções, não há outros ângulos. Narciso não é movido por uma atitude curiosa e especulativa, ele está imóvel e imerso num estado de perpétua contemplação. O mito de Narciso se contrapõe à câmara octogonal de da Vinci, onde "a reflexão oferece perspectivas sensorialmente impossíveis sobre o seu corpo, as perspectivas que nunca são atingíveis sem este tipo de ambiente" (COESSENS, 2014a, p. 9). Assim, se a experiência de Narciso com o espelho d'agua revela-se problemática e fatal, a experiência com os espelhos da câmara octogonal se mostra profundamente fértil no terreno do *autoconhecimento*[15].

[14] Ovídio, *Metamorfoses*, livro III, versos 407-436. Tradução realizada por Haroldo de Campos e publicada em seu livro *Crisantempo* (1998) sob título *Ovídio: a morte de Narciso,* pp. 210-211.

[15] Se bem que não quero deixar de apontar uma segunda possibilidade interpretativa para o mito de Narciso. Segundo Tirésias, Narciso só morreria quando se conhecesse. Mas talvez não seja exatamente o encontro com seu reflexo que corresponda a esse momento de autoconhecimento. Afinal, é somente quando Narciso se dá conta que seu reflexo é um reflexo e não ele próprio, quando aí ele se *conhece*, enfim, que ele não suporta sua dor e se afoga no Téspias. Nessa interpretação, talvez Narciso tenha sido de fato, curiosamente, um não-narcisista.

Fig. 02: *Narciso* (c. 1597-1599, óleo sobre tela), de Caravaggio.

Voltando ao artigo de Coessens, concluo essa breve apologia ao espelho – essa tentativa de positivação de um objeto tão temido[16] – recuperando ainda um pequeno trecho da parte final de seu texto, onde a autora afirma: "a pesquisa artística então, sendo prismática e reflexiva, vai construir um conhecimento caleidoscópico, explorando partes e parcelas a partir da rede artística do conhecimento" (Ibid., p. 13 – *grifos meus*).

[16] Interessante o quanto o *espelho* costuma ser assombroso. No capítulo *O mito de Narciso*, Brandão recupera algumas tradicionais crenças populares: "Criança que olha no espelho custa a falar. Espelho quebrado é sinal de morte: quebrou-se o *reflexo*, a *imago*, a alma. Olhar-se no espelho, à noite, é perigoso: pode-se ver o diabo. Em casa onde há mortes cobrem-se os espelhos durante três dias. [...]" (Brandão, 1987, p. 188). Lembro ainda outras superstições ligadas a espelhos que me atormentavam na infância, entre ela a lenda urbana da Loira do Banheiro, por exemplo, personalidade muito famosa nas escolas durante os anos 80 e 90.

Esse debate um pouco digressivo que busquei aqui realizar surgiu de uma pergunta fundamental para a minha pesquisa: o que poderia ser uma tese em composição? Ou ainda: como fazer um trabalho onde a linha que separa *sujeito* e *objeto*, *teoria* e *prática* ou mesmo *pesquisa* e *arte*, esteja muito atenuada, senão completamente assimilada? Esta não é uma pergunta nova, mas é ainda uma pergunta muito atual. Certamente ela não exige uma resposta única e definitiva. Ao contrário, ela parece ainda necessitar de muitas tentativas de resposta, as mais variadas possíveis, para que a partir daí se possa encontrar modelos bons e ruins, mais ou menos adequados a diferentes situações e necessidades.

Esse trabalho – que chamo aqui de modo intencional insistidas vezes de *trabalho* e não de *tese* – foi desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Música da USP, na área de *Musicologia*. Inicialmente, meu projeto tendia de fato a uma pesquisa de cunho mais musicológico e teórico. Eu trataria de assuntos ligados ao campo da composição, porém enquanto uma pesquisadora que olha para esse campo à certa distância e não exatamente como uma pesquisadora que está de fato nele imersa, artisticamente. Ao longo dos quatro anos de trabalho, a remodelação do meu projeto aconteceu quase naturalmente, ainda que mais ao passo de uma progressão geométrica do que aritmética. E nessa remodelação, minha produção artística prática – meu *mundo experiencial individual e subjetivo* – migrou para o centro da pesquisa. Isso implicou numa revisão do conteúdo do trabalho, da organização, do formato, das metodologias, do tipo de escrita e assim por diante.

Assim, assumindo nesse trabalho meu lugar de atuação e de fala enquanto compositora – que se interessa profundamente por um conjunto de campos relacionados (senão correlatos, afinal), como história da música, teoria, instrumentação, análise, percepção etc., e cujo trabalho artístico é atravessado não somente por esses campos, mas também pela minha biografia, pelo meu corpo, por leituras, filmes, passeios, viagens, pessoas e tantos outros encontros e experiências – meu intento é investigar, compreender e comunicar como se deu o processo criativo de algumas das peças que desenvolvi ao longo dos últimos anos. A composição enquanto um produto final será efetivamente abordada, mas não sem considerar sua gênese de criação, suas marcas e seus rastros[17].

De modo pouco pretensioso, o objetivo desse trabalho é portanto compartilhar ideias sobre composição a partir de um exercício de *autoanálise*[18] e reflexão crítica;

[17] Aqui lembro especialmente da reflexão de Cecilia Almeida Sales a respeito dos trabalhos realizados no âmbito da crítica genética: "O foco da atenção é, portanto, o processo por meio do qual algo que não existia antes, como tal, passa a existir, a partir de determinadas características que alguém vai lhe oferecendo. Um artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes. O critico genético procura entrar na complexidade desse processo. [...] Não é uma interpretação do produto considerado final pelo artista, mas do processo responsável pela geração da obra. A ênfase dada ao processo não ocorre em detrimento da obra. Na verdade, só nos interessamos em estudar o processo de criação porque essa obra existe. Se o objeto de interesse é o movimento criador, este, necessariamente, inclui o produto entregue ao público. [...] Ultrapassando os limites da obra entregue ao público, a arte é observada sob o prisma do gesto e do trabalho" (SALLES, 2001, p.13).

[18] Em seu recente artigo *A autoanálise, uma alternativa à teorização* (2015), Nicolas Donin aponta que as autoanálises possuem "caráter abertamente subjetivo/introspectivo, descritivo e situado no contexto de uma obra ou de um projeto específico. Ao contrário dos textos teóricos que desenvolvem teses gerais (ou generalizáveis), formais, independentes de todos os particularismos das obras, as autoanálises propõem, em primeiro lugar, relatos ou comentários relativos à experiência criativa dos compositores" (DONIN, 2015, p. 149).

reconstituir percursos entrando na câmara octogonal de espelhos em busca de novos ângulos e perspectivas.

> As conexões entre os passos que um artista dá, a reflexão sobre a própria prática e suas trajetórias, seus materiais, seu conhecimento oculto, assim como as conexões – muitas vezes implícitas – com a arte de outros e com o contexto mais amplo, formam uma espécie de método, um modo de fazer que engendra "conhecimento artístico". Elas revelam uma atitude de teorização: desvelando esses processo através de reflexão, análise, explicação, conceituação, mas também através de questionamento, ludicidade, experimentação e através do aprofundando da visão e dos contextos estéticos e epistêmicos em torno do próprio processo artístico (COESSENS, 2014b, p. 8).[xvii]

Situando-se numa zona de convergência entre composição e pesquisa, no que talvez possa se chamar portanto de *pesquisa artística em composição*, esse trabalho terá um caráter artesanal, processual, investigativo, exploratório, imersivo, digressivo e polissêmico, lançando mão em larga medida de uma metodologia de pesquisa derivada da ideia de *bricolagem* epistêmica[19]. Nesse trabalho, pesquisadora e compositora encontram um espaço favorável para negociar um olhar conjunto.

> A bricolagem em termos de investigação deve ser entendida como criação. Criação de um processo marcado pela experimentação, pelo uso/desuso de procedimentos, pelos achados e descartes de referências, de objetos de estudo, de perguntas e objetivos... Poderia dizer que esta condição de "fazer você mesmo" um modo próprio de pesquisar é o que empreende esta abordagem metodológica. O *bricoleur* metodológico bem como o *bricoleur* de fim de semana deve estar munido de um espírito construtor, catador de matérias e materiais que serão moldados, combinados e forjados com suas ferramentas, conforme sua intenção e necessidade (NUNES, 2014, p. 32).

Inevitavelmente, não apenas o conteúdo do trabalho, mas também toda sua estruturação responderá de modo particular a essas características.

[19] Aqui parto da diferenciação entre dois tipos de conhecimento científico proposta por Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem* (1989, pp. 32-49): o conhecimento da engenharia e o conhecimento da *bricolagem.* Na engenharia, constrói-se algo a partir de projetos previamente definidos, lançando mão de um conjunto coerente e otimizado de materiais, técnicas e recursos. Um engenheiro ou uma engenheira conta com uma escala de trabalho na qual a construção é segmentada em etapas independentes, cada uma delas desenvolvida por mão-de-obra especializada. Já na bricolagem – integrada na cultura do *faça você mesmo* [DIY, do it yourself] – o trabalho é mais integrado e artesanal. Diferentemente de um engenheiro ou engenheira, quem trabalha com bricolagem não se atém necessariamente a um plano prévio e lança mão de um conjunto *heteróclito – que se afasta, se desvia das regras, das normas estabelecidas* (cf. Dicionário Houaiss) – de técnicas e recursos, bem como de materiais residuais (aquilo que parecia descartável) previamente coletados e inventariados. A ideia da bricolagem como forma de conhecimento exposta por Lévi-Strauss tem sido apropriada em larga medida pelos debates atuais em torno da pesquisa qualitativa. Para tanto, referencio os trabalhos de Norman Denzin e Yvonna Lincoln (2006) e de Joe Kincheloe e Kathleen Berry (2007).

ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO

Esse trabalho é composto por cinco cadernos de texto. O presente caderno, *Caderno 1 – Abertura e encerramento*, reúne textos necessários à apresentação contextual e ao desfecho desse trabalho, bem como demais elementos que compõem tradicionalmente a estrutura de uma tese de doutorado: resumo, listas de figuras, citações em língua original, referências bibliográficas etc. A leitura do trabalho deve ser iniciada e terminada nele.

Os cadernos 2, 3 e 4 compõem o miolo desse trabalho e seguem minha própria cronologia enquanto compositora. Ao longo dos três cadernos passo gradualmente por todas as peças que escrevi desde que iniciei os estudos de composição em 2006, colocando três delas em destaque: *LAN* (2011), *A menina que virou chuva* (2013) e *I am [where?], making a personal trajectory of listening* (2014). Essas três peças selecionadas forjam um arco que vai desde a última peça que escrevi antes de entrar no doutorado – *LAN* – até a última peça que escrevi já na etapa final do doutorado – *I am [where?]*, passando por *A menina que virou chuva,* peça que foi escrita bem no meio do doutorado, imediatamente antes da minha viagem de estudos à Alemanha.

Cada um desses três cadernos centrais foi estruturado a partir de um universo metodológico distinto. O *Caderno 2 - LAN* (verde claro) apresenta um aporte mais teórico e conceitual; o *Caderno 3 - A menina que virou chuva* (azul) apresenta um aporte mais analítico; e, finalmente, o *Caderno 4 - I am [where?], making a personal trajectory of listening* (marrom), se constitui como uma mistura entre diário de bordo e relato pós-composicional. Eles contemplam, assim, diferentes facetas da minha prática enquanto compositora-pesquisadora e pesquisadora-compositora.

O *Caderno 5 - Sobre forma, tempo e sonoridade* (verde escuro) apresenta um conjunto de textos descontínuos e não necessariamente sequenciais, agrupados em três eixos: forma, tempo e sonoridade. Esse caderno pode ser lido de modo independente, mas a princípio ele foi construído para ser lido em conjunto com o *Caderno 2 - LAN*, que funciona como uma espécie de hipertexto a partir do qual os 28 verbetes do *Caderno 5 - Forma, tempo e sonoridade* são referenciados em forma de *hiperlinks*. Assim, ao longo da leitura do *Caderno 2,* sempre que houver uma indicação numérica **{entre colchetes}**, a leitora ou o leitor deverá se dirigir ao *Caderno 5 - Sobre forma, tempo e sonoridade* e ler o respectivo verbete antes de prosseguir com a leitura.

Por ter uma estrutura modular, diferentes leituras desse trabalho seriam possíveis. Porém, ainda que cada caderno possa ser consultado individualmente, conforme o interesse, é preciso dizer que eu não planejei esse conjunto de forma independente. Ao contrário, esse trabalho foi planejado como uma espécie de mosaico: cinco pedacinhos – cinco cadernos – com formatos e metodologias bastante diferentes que compõem juntos uma única imagem. Para a leitura do trabalho, sugiro a seguinte sequência:

Caderno 1 - Abertura
Caderno 2 - LAN + Caderno 5 – Sobre forma, tempo e sonoridade
Caderno 3 - A menina que virou chuva
Caderno 4 - I am [where?], making a personal trajectory of listening
Caderno 1 - Encerramento

Para facilitar o agrupamento dos matérias necessários a cada etapa de leitura, optei por identificá-los com cores diferentes. Assim, os materiais necessários à leitura do *Caderno 2* estão identificados em tons de verde: o próprio *Caderno 2*, o *Caderno 5* e a partitura de *LAN*. Os materiais relativos ao *Caderno 3* estão na cor azul: o próprio *Caderno 3* e a partitura de *A menina que virou chuva*. Finalmente, os materiais necessário à leitura do *Caderno 4* estão em marrom: o próprio *Caderno 3*, a partitura de *I am [where?], making a personal trajectory of listening* e a *Caderneta de anotações* (apenas em formato PDF, no DVD).

O trabalho conta ainda com um *Suplemento de figuras* referentes aos *Cadernos 2 e 3* e que não puderam ser inseridas no corpo do texto por conta de suas dimensões. Assim, ao longo da leitura desses cadernos, sempre que houver a indicação **{S}**, a leitora ou o leitor deverá se dirigir ao *Suplemento* e consultar a respectiva figura antes de prosseguir com a leitura.

O DVD será utilizado durante a leitura de todos os cadernos. Ele apresenta um conjunto de mídias variadas (áudios, vídeos e PDFs), contendo materiais relativos à minha própria produção composicional, bem como de outras/os artistas com as/os quais dialogo nesse trabalho. Todas as demais mídias incluídas no DVD são referenciadas ao longo dos cadernos de texto. Como sugestão de leitura, recomendo que a cada vez que uma mídia for indicada, a leitora ou o leitor se dirija ao DVD e consulte o material indicado antes de prosseguir com a leitura.

Esse vaivém entre diferentes materiais e suportes pode ser um pouco moroso para a leitura. Certamente um trabalho elaborado integralmente em formato digital (um *CD-ROM* ou um *website*) possibilitaria uma leitura mais fluente para esse tipo de projeto. Porém, respeitando as exigências desta universidade, busquei viabilizar essa estrutura da maneira mais clara e eficiente possível, mantendo os textos e as partituras principais em formato impresso e reservando o formato digital apenas para as mídias.

Uma importante consideração a ser feita é ainda sobre o estilo de escrita. Como se verá, os cadernos apresentam estilos bastante diferentes, o que também exigirá certa flexibilidade na leitura. O intuito não foi o de delimitar narradoras distintas. A diferença de estilos tem mais a ver com as necessidades impostas pelo próprio modo de articulação dos conteúdos de cada caderno.

Assim, no *Caderno 2 - LAN* e no *Caderno 3 - A menina que virou chuva* o texto assumirá algumas vezes um tom ensaístico, outras vezes se constituirá como uma espécie de narrativa auto-etnográfica, outras ainda, poderá se aproximar de uma escrita de memórias, em tom de crônica ou mesmo ficcional. Para a elaboração dos *Cadernos 2* e *3*, conto com o auxílio de documentação e de registros dos meus trabalhos, notas de programa, diários de criação, rascunhos, esboços e anotações diversas. Nesses dois cadernos haverá ainda um grande volume de análises musicais (especialmente no *Caderno 3*), com reduções, gráficos, tabelas, desenhos e esquemas que ajudarão a ilustrar os procedimentos composicionais descritos no corpo do texto.

Já no *Caderno 1 - Abertura e encerramento* e no *Caderno 5 - Sobre forma, tempo e sonoridade*, o texto assume um estilo mais próximo ao que costumeiramente se utiliza na escrita de textos acadêmicos e é povoado por argumentos, conceitos, citações e debates com outros autores e autoras. Esses cadernos são, afinal, um amplo diálogo com meu repertório de escutas e de leituras. No *Caderno 5* serão priorizadas as fontes primárias, ou seja, os textos dos próprios compositores e compositoras que compõem esse conjunto de referências. O intuito não é criar uma pequena enciclopédia, mas sim tentar explicar à minha maneira (sempre em diálogo com *LAN*) alguns conceitos sobre composição musical que me interessam em especial, criando um emaranhado de conexões possíveis. Nos *Cadernos 1* e *5* tomo a liberdade de costurar ideias de autores e autoras onde esse diálogo não estaria necessariamente implicado.

É importante ainda dizer que, apesar do *Caderno 5* ser inteiramente construído a partir do comentário analítico de *LAN,* ele não condensa aspectos específicos ou restritos a *LAN.* Ele embasa, de fato, minhas reflexões sobre composição de modo geral e, portanto, funciona também como uma leitura de referência para os *Cadernos 3* e *4*. Se por um lado cada peça inaugura um espaço novo para a criação – isto é, um emaranhado de fios que serão embaraçados de forma particular – por outro lado percebo na minha curta trajetória um esforço permanente para desembaraçar tais emaranhados e embaraça-los novamente, de outra maneira, desprezando alguns fios, mantendo outros e inserindo novos. Assim, apesar das especificidades, as reflexões teóricas levantadas a partir de *LAN* gravitam em torno de diferentes peças, anteriores e posteriores a ela.

Finalmente, o *Caderno 4 - I am [where?], making a personal trajectory of listening* segue o formato de um diário/relato de bordo. Diferentemente dos cadernos antes descritos, aqui não será apresentado qualquer aporte conceitual, tampouco comentários de perfil mais analítico. O *Caderno 4* será voltado exclusivamente à construção de uma espécie de relato de processo de criação e de realização da última peça que compus no doutorado. Para esse relato, faço uma mistura entre um olhar em *tempo real* – recuperando ideias elaboradas ao longo do próprio processo de criação e que integram um arquivo de cerca de 200 páginas, entre esboços, desenhos, anotações etc. – e um olhar em *tempo diferido*, isto é, um conjunto de ideias sobre a peça que foram elaboradas desde sua conclusão até o momento de redação desse trabalho. De modo mais acentuado do que nos cadernos anteriores, ofereço nesse cadernos um significativo volume de registros em foto e vídeo, além de rascunhos e

de uma caderneta de anotações em formato eletrônico que utilizei principalmente no início do processo de criação de *I am [where?].* Apesar do grande volume de textos, o caderno foi mais ou menos inspirado na ideia de *scrapbook,* isto é, de seções temáticas que reúnem colagens de textos e imagens.

Uma última consideração a ser feita é a respeito da recusa a uma escrita orientada pelo uso do masculino universal. Nesse trabalho me esforcei para construir um texto inclusivo, valorizando o uso não sexista da linguagem. Para tanto, alternei entre algumas estratégias de escrita, tais como: o uso de termos coletivos e genéricos (o público, as pessoas, o grupo etc.); o uso de substantivos de gênero comum, somando apenas a alteração do artigo com o uso da barra (o/a performer); o uso de pronomes invariáveis (quem, alguém etc.); ou ainda o uso de construções que permitissem evitar a explicitação do sujeito. Nos casos onde julguei que tal escrita era insatisfatória, optei por usar as formas duplas, dobrando os termos e incluindo as terminações masculinas e femininas (os compositores e as compositoras, os pesquisadores e as pesquisadoras etc.). No caso das traduções de citações do inglês, onde a demarcação de gênero não está presente no original (*the composers* ou *the researchers,* por exemplo), optei por trabalhar apenas com o uso da barra e com a variação dos artigos e das terminações (*os/as compositores/as* ou *os/as pesquisadores/as*, por exemplo), evitando interferir demasiadamente no ritmo de leitura da fonte original.

Calvino e o senhor Palomar

Palomar foi o último livro que Ítalo Calvino teve publicado antes de morrer. Palomar é o nome de um observatório localizado em San Diego, na Califórnia (EUA). E é com o mesmo nome do observatório que Calvino batiza seu personagem: o senhor Palomar. O senhor Palomar é extremamente inquieto e tem como projeto compreender o mundo por meio da observação. Porém, diferente dos propósitos de um observatório, o senhor Palomar deseja observar e entender as coisas *próximas* que o cercam e o atravessam. Tendo o olhar – a *visibilidade* – como seu principal recurso, ele atua como um pesquisador da vida: ele observa, descreve e analisa as coisas do mundo. O senhor Palomar busca com afinco a objetividade e a exatidão, e é de suas obstinadas tentativas e de seus frequentes fracassos que emana a comicidade do texto de Calvino. Transcrevo aqui alguns fragmentos do texto *Leitura de uma onda* (CALVINO, 2010), ciente de que esse recorte impossibilita efetivamente o efeito cômico, já que ele quebra o ritmo que Calvino constrói parágrafo-a-parágrafo, alternando de modo veloz entre as propostas metodológicas de Palomar e a constante ineficiência das mesmas.

“*O mar está levemente encrespado e pequenas ondas quebram na praia arenosa. O senhor Palomar este de pé na areia e observa uma onda. Não que esteja absorto na contemplação das ondas. Não esta absorto, porque sabe bem o que faz: quer observar uma onda e a observa. Não está contemplando, porque para a contemplação é preciso um temperamento conforme, um estado de ânimo conforme e um concurso de circunstâncias externas conforme: e embora em princípio o senhor Palomar nada tenha contra a contemplação, nenhuma daquelas três condições, todavia, se verifica para ele. Em suma, não são “as ondas” que ele pretende observar mas uma simples onda e pronto: no intuito de evitar as sensações vagas, ele predeterminada para cada um de seus atos um objetivo limitado e preciso.*

O senhor Palomar vê uma onda apontar na distância, crescer, aproximar-se, mudar de forma e de cor, revolver-se sobre si mesma, quebrar-se, desfazer-se. A essa altura poderia convencer-se de ter levado a cabo a operação a que se havia proposto e ir-se embora. Contudo, isolar uma onda da que se lhe segue de imediato e que parece à vezes suplantá-la ou acrescentar-se a ela e mesmo arrasta-la é algo muito difícil, assim como separá-la da onda que a precede e que parece empurrá-la em direção à praia, quando não dá até mesmo a impressão de voltar-se contra ela como se quisesse fechá-la. Se então considerarmos cada onda no sentido de sua amplitude, paralelamente à costa, será difícil estabelece até onde a frente que avança se estende contínua e onde se separa e se segmenta em ondas autônomas, distintas pela velocidade, a forma, a força, a direção.

[...]

Contudo, o senhor Palomar não perde o ânimo e a cada momento acredita haver conseguido observar tudo o que poderia ver de seu ponto de observação, mas sempre ocorre alguma coisa que não tinha levado em conta. Se não fosse pela impaciência de chegar a um resultado completo e definitivo de sua operação visiva, a observação das ondas seria para ele um exercício muito repousante e poderia salva-lo da neurastenia, do infarto e da ulcera gástrica. E talvez pudesse ser a chave para a padronização da complexidade do mundo reduzindo-o ao mecanismo mais simples.

Vista aérea do observatório Palomar, em San Diego (EUA).

[...]

Será que o verdadeiro resultado que o senhor Palomar está prestes a chegar é o de fazer com que as ondas corram em sentido oposto, de recuar o tempo, de discernir a verdadeira substancia do mundo para além dos hábitos sensoriais e mentais? Não, ele chega até a experimentar um leve sentido de reviravolta, mas é tudo. A obstinação que impulsiona as ondas em direção à costa já ganhou a parada: de fato, alas aumentaram bastante. O vento estaria mudando? É pena que a imagem que o senhor Palomar havia conseguido organizar com tanta minúcia agora se desfigure, se fragmente e se perca. Só conseguindo manter presentes todos os aspectos juntos, ele poderia iniciar a segunda fase da operação: estender esse conhecimento a todo o universo.
Bastaria não perder a paciência, coisa que não tarda a acontecer. O senhor Palomar afasta-se ao longo da praia, com os nervos tensos como havia chegado e ainda mais inseguro de tudo.”

Draughtsman Making a Perspective Drawing of a Reclining Woman, de Albrecht Dürer. Ilustração de capa da primeira publicação de *Palomar,* em 1983, pela Editora Einaudi.

ENCERRAMENTO

A composer who knows exactly what he wants, wants only what he knows.
[Um compositor que sabe exatamento o que quer, quer somente o que sabe.]

Helmut Lachenmann

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desse trabalho me dediquei a reconstruir meu percurso de estudos ao longo do doutorado. No *Caderno 1* propus observar *LAN* – a última peça que compus antes de ingressar no doutorado – e, a partir dela, busquei estabelecer um diálogo intenso com algumas das minhas principais referências (leituras e escutas) no campo da composição. Dos tantos assuntos que *LAN* poderia suscitar, escolhi me concentrar naqueles ligados aos temas *Forma, Tempo* e *Sonoridade* e construí o *Caderno 5* como uma espécie de síntese do plano conceitual global com o qual tenho lidado e que tem embasado minhas reflexões e meu trabalho criativo até aqui.

No que se refere à *Forma*, destaquei especialmente a noção de *processo* e a dialética entre as ideias de *continuum* e *corte*. Para abordar a noção de *processo,* optei por costurar ideias de diferentes autores, criando menos uma definição precisa e cerrada do termo e mais uma espécie de reflexão em forma de *constelação*. Nesse contexto, passei por alguns textos de compositores como Edgard Varèse, György Ligeti, Iannis Xenakis, Gérard Grisey, Pascal Dusapin e Luciano Berio, e de autores como Theodor Adorno e Ivanka Stoïanova. Para abordar o par *continuum/corte*, tomei por referência especialmente alguns textos de Luciano Berio, Pierre Boulez e Silvio Ferraz.

No que se refere ao *Tempo,* foquei em três abordagens sobre o tempo musical: as imagens de tempo que permearam o pensamento grego – *chronos, aion e kairos* –, comentadas à luz das reflexões de Silvio Ferraz e Walter Benjamin; as arquiteturas de tempo propostas por Iannis Xenakis – *fora-do-tempo, no-tempo* e *temporal*; e as categorias de *tempo liso* e *tempo estriado* estruturadas por Pierre Boulez.

Finalmente, no que se refere à *Sonoridade,* busquei tratar o tema por dois caminhos distintos. Um primeiro caminho foi posicionar a ideia de *sonoridade* não como *ciência do som*, onde o som é tomado como "coisa", mas sim como uma ideia de cunho mais holístico, abordando tanto o *dentro* quanto o *fora do som*, o *intra* e o *extramusical*, o objetivo e o subjetivo, o quantificável e o qualificável. Nesse contexto, me concentrei especialmente nas reflexões a respeito da ideia de *imagem* (sonora, visual, multissensorial), passando por textos das compositoras Denise Garcia e Kaija Saariaho, e também do compositor Rodolfo Caesar. Um segundo caminho foi buscar na literatura sobre composição algumas categorias que tivessem sido criadas essencialmente a partir da ideia de *sonoridade.* Nesse contexto, me referi à *tipologia sonora* de Helmut

Lachenmann, às ideias de *objeto sonoro, escuta reduzida e tipo-morfologia* de Pierre Schaeffer, aos *organismos de informação musical* de Marco Stroppa, e às noções de *gesto, figura e textura*, à luz das reflexões de Denis Smalley, Brian Ferneyhough e Luciano Berio.

Muitos outros autores e autoras ficaram de fora dessa síntese de um plano conceitual global que busquei traçar no *Caderno 5*. No que se refere ao *Tempo*, por exemplo, poderia ter incluído as categorias de *esqueleto, carne* e *pele do tempo* de Grisey, ou a ideia de *tempo da eternidade* em Messiaen, ou mesmo as reflexões estéticas acerca do tempo musical feitas por Jonathan Kramer e Gisèle Brellet, ou por exemplo a ideia de *tempo-espacializado* de Adorno. Isso apenas para mencionar algumas outras leituras importantes que participara do percurso de estudos ao longo do doutorado mas que acabaram não entrando na versão final desse trabalho. O mesmo poderia ser dito sobre diversos assuntos referentes à *Forma* e à *Sonoridade* que também optei por não incluir aqui. O fato é que, por ter escolhido trabalhar com temas tão amplos, precisei sempre manter em vista que meu propósito não seria de modo algum esgotar os assuntos dentro de cada um desses temas e que, sendo assim, o que nortearia a seleção dos assuntos seria a própria peça a partir da qual eu iria derivá-los. É por isso, aliás, que o *Caderno 5* deve ser compreendido em sintonia com o *Caderno 2*, ainda que possa ser lido de modo independente.

De modo muito difuso, porém bastante pertinente, três autores também participaram das reflexões traçadas ao longo do *Caderno 5*, tanto no que se refere à *Forma* quanto ao *Tempo* e, porque não, até mesmo da *Sonoridade:* Ítalo Calvino, Jorge Luis Borges e Guimarães Rosa. Junto da literatura específica sobre música, a produção literária desses três autores foi referida em diversas partes do trabalho, contribuindo para as reflexões no campo da composição musical. Considero ainda importante evidenciar que dois compositores atravessam praticamente todos os temas estudados no quinto caderno (e não somente nele): Luciano Berio e Silvio Ferraz. Esses são certamente os dois compositores que mais li e escutei desde o início dos estudos de composição e que estão na base de todas as reflexões aqui apresentadas.

Após o desenvolvimento teórico proposto pela leitura combinada dos *Cadernos 1* e *5*, no *Caderno 2* propus observar a peça *A menina que virou chuva,* meu segundo trabalho para orquestra. Escrita bem no meio do doutorado, esta foi a última peça que compus antes da viagem de estudos que fiz para a Alemanha. Se no *Caderno 2* optei por um plano metodológico mais ligado ao trabalho de pesquisa e reflexão teórico-conceitual, no *Caderno 3* busquei enfatizar uma outra prática que também mantenho como compositora: a análise musical, no sentido tradicional. Assim, o comentário a respeito da peça *A menina que virou chuva* foi recheado de exemplos musicais, esquemas, tabelas e demais representações gráficas que pudessem contribuir para a demonstração de certos procedimentos talvez um pouco mais técnicos de composição.

O *Caderno 4* – efetivamente o último lido antes dessas considerações finais – constituiu uma espécie de diário/relato de bordo do processo composicional de *I am [where?], making a personal trajectory of listening,* a última peça que compus durante o doutorado. Diferentemente dos cadernos anteriores, o *Caderno 4* apresentou um perfil mais descritivo. Nesse caderno, eu me dediquei apenas a falar *das coisas* e não me preocupei em elaborar comentários mais aprofundados sobre o que poderia haver *por trás das coisas*. Desse modo, não investi no desenvolvimento de reflexões teóricas, tampouco em comentários de peso mais analítico (no sentido tradicional),

me reservando exclusivamente à recuperação da genealogia de *I am [where?], making a personal trajectory of listening*. Ao longo do caderno, procurei explicitar um pouco mais meu modo de trabalho, contar como surgiram as ideias e quais foram os problemas encontrados, mostrar quais foram as estratégias e caminhos escolhidos etc.

Uma última consideração ainda a ser feita é a respeito do título, ou melhor, do subtítulo desse trabalho: *a composição musical enquanto imaginação de formas, sonoridades, tempos [e espaços]*. Acredito que um esclarecimento a respeito da inclusão da palavra "espaços", grafada entre colchetes, seja necessário. Do ponto de vista teórico e conceitual, os assuntos ligados à *Forma*, ao *Tempo* e à *Sonoridade* que foram abordados ao longo do trabalho foram suficientes para comentar peças como *LAN* e *A menina que virou chuva*. Mas o fato é que *I am [where?]* abriu necessariamente um quarto tema dentro do trabalho: a questão do *Espaço.*

> A grande obsessão do século XIX foi, sabe-se, a história: temas do desenvolvimento e da estagnação, temas da crise e do ciclo, da acumulação do passado, do grande excesso de mortos, do resfriamento ameaçador do mundo. (...) A época atual seria talvez sobretudo a época do espaço. Estamos na época da simultaneidade, estamos na época da justaposição, na época do próximo e do distante, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo é experimentado, creio, menos como uma grande vida que se desenvolveria através do tempo, do que como uma rede que liga pontos e entrecruza seu emaranhado. Talvez seja possível afirmar que alguns dos conflitos ideológicos que animam as polêmicas de hoje em dia se desenrolam entre os devotos descendentes do tempo e os aferrados habitantes do espaço (FOUCAULT, 2013, p. 113).

E aqui chego finalmente no comentário a respeito do que não foi possível desenvolver em profundidade nesse trabalho e que ficará em suspenso para pesquisas futuras. Desde a composição de *A terceira margem do rio* (2014) eu havia sentido a necessidade de ampliar minhas leituras, escutas e reflexões a respeito da questão do *espaço* em música, que vinha se tornando cada vez mais presente em meu processo criativo. No meu relatório de qualificação – que realizei no segundo semestre de 2014, imediatamente após o retorno da Alemanha – eu de fato incluí a questão do espaço no rol dos assuntos que seriam estudados no período final do doutorado. Eu vislumbrava alguns assuntos chave para trabalhar tal temática do ponto de vista teórico-conceitual, como por exemplo: as relações metafóricas com o espaço antes do século XX (altura, intervalo, tessitura, direcionalidade, horizontalidade, verticalidade, camadas, figura/fundo etc.); a sala de concerto e a escuta frontal; novos ambientes para a música de concerto; a ideia de musicalização do espaço; espacialização na música instrumental (antigos e novos modelos de performance); espacialização na música eletroacústica; espaço real e espaço simulado; espaço liso e espaço estriado; espaço extensivo e espaço intensivo; paisagem sonora; a noção de *espaço-som*; o fenômeno da ressonância; o espectro sonoro; o espaço da partitura; texturas, massas e densidades; *site-specifc art*; etc.

Para trabalhar com o tema do *espaço*, selecionei especialmente textos e músicas de Luigi Nono, Morton Feldman, György Ligeti, Georges Aperghis, Karlheinz Stockhausen e José María Sanchez-Verdú. Além desses compositores, selecionei textos clássicos sobre o espaço em música – *Musical time/musical space* (1980), de Robert Morgan e *Musicalisation de l'espace dans la musique contemporaine* (1967), de Gisèle Brelet – e em duas compilações mais recentes de textos dedicados ao assunto – *L'espace: musique/philosophie* (2000), editado

por Makis Solomos e Jean-Marc Chouvel, e *Music, sound and space: transformations of public and private experience* (2013), editado por Georgina Born. Para abordar esse tema, eu focaria mais especificamente no campo da música instrumental, buscando trabalhar desde a acepção mais concreta do termo *espaço* – uma *sala* de concerto – até uma acepção mais abstrata ou metafórica – um *ambiente* sonoro ou um *estado presentificado do tempo.*

> O espaço. A clássica sala de concerto é um espaço horrível. Porque não se abre às possibilidades mas *a uma* possibilidade. Para cada sala há um trabalho específico a ser feitor, assim como quando se escrevia para este ou aquele lugar, para esta ou aquela circunstância. A música que estou buscando é escrita com o espaço: ela não é a mesma em qualquer espaço, mas trabalha com ele (NONO, 2001, p. 522). [i]

> Definindo agora, de forma mais direta, o espaço é a permanência de imagens – sendo que esta permanência não implica que o espaço seja necessariamente estático, as imagens estão em movimento, porém mantidas em cena como pequenos pontos de ligação entre um momento e outro, o mínimo suficiente para que se completem ciclos, ou seja, a repetição do fluxo aparecimento-desaparecimento. [...] O espaço se define apenas pela permanência de algum traço comum na reiteração ou variação de um ciclo regular ou não de imagens. No dia-a-dia é comum ouvirmos paisagens sonoras, a paisagem de som em nosso entorno. E como posso definir a paisagem sonora? Um som, outro som, o retorno do primeiro som, o retorno do segundo, um terceiro, e assim seguindo o curso dos ciclos e sobreposições de ciclos. A contração destes ciclos na escuta pode gerar a idéia de um contínuo, e a idéia de micro-ciclos pode gerar o que chamamos de um som longo como uma nota pedal. A paisagem sonora é assim um espaço (FERRAZ, 2007, p. 94).

> Os ocidentais, especialmente hoje, consideram o tempo como algo linear e a continuidade como um estado constante e imutável. Mas eu penso no tempo como algo circular e a continuidade como um estado em constante mutação. Existem importantes pressupostos no meu conceito de forma musical. Às vezes minha música segue o desenho de um determinado jardim existente. Às vezes ela pode seguir o desenho de um jardim imaginário que eu esbocei. Na minha música o tempo pode ser considerado como a duração da minha caminhada por esses jardins. Eu descrevi minha seleção de sons: os modos e suas variantes, e os efeitos com sombras, por exemplo. Mas é o jardim que dá forma às ideias (TAKEMITSU, 1995, p. 119).[ii]

Realizei boa parte das leituras e acentuei a experiência com o espaço ao longo do processo de criação de *I am [where?].* Porém, por conta de todo processo de reestruturação que esse trabalho sofreu ao longo de 2015/2016 não tive fôlego para dar conta de um tema novo de modo adequado. Na etapa final de redação desse trabalho, avaliei com cautela o material que eu havia conseguido desenvolver e considerei que minhas contribuições seriam ainda muito incipientes. Dessa maneira, optei por excluir desse trabalho a temática *espaço.* De todo modo, se por um lado ela foi excluída enquanto assunto a ser trabalhado no plano teórico e conceitual, ela permaneceu sendo uma questão chave no processo composicional de *I am [where?], making a personal trajectory of listening* e, por isso, foi mantida no título do trabalho, ainda que grafada entre colchetes. O trabalho não oferece qualquer suporte teórico, conceitual ou analítico para refletir sobre o tema, porém proporciona um contato aprofundado com o processo criativo de uma peça que foi disparada e modulada essencialmente pela questão espacial.

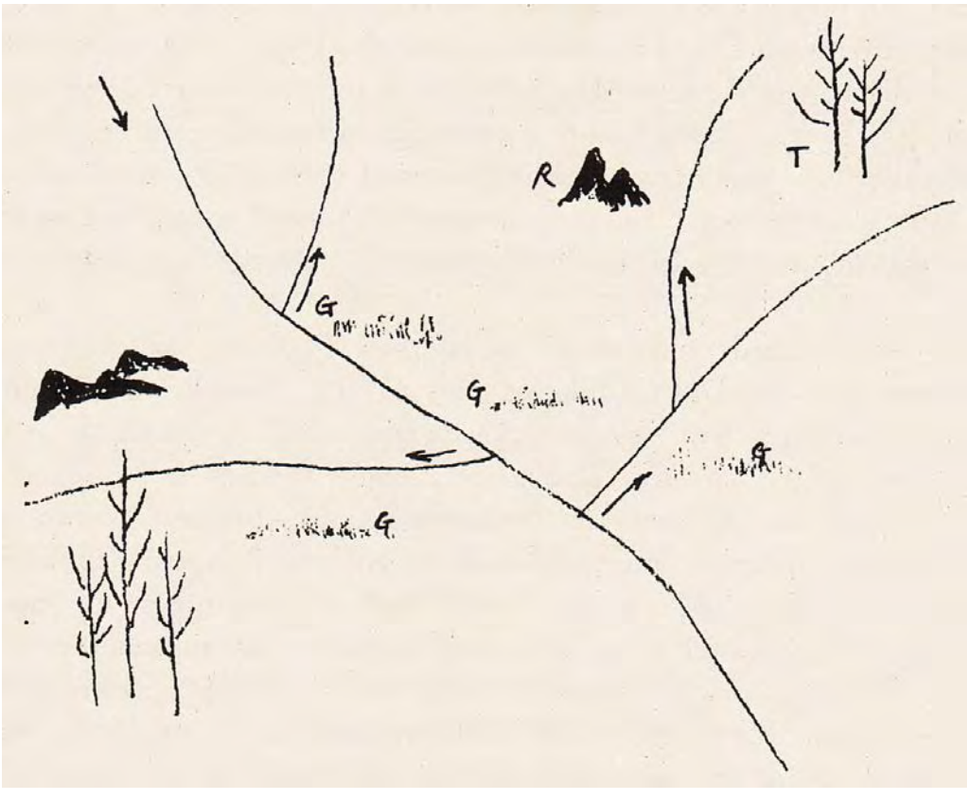


Fig. 01: Um jardim imaginário desenhado por Toru Takemitsu. Ideias para forma musical.

De modo geral, esse trabalho foi orientado pelo paradigma da *autoanálise*. Inspirada na câmara octogonal de espelhos de da Vinci, procurei viabilizar esse processo de autoanálise seguindo um modelo de pesquisa essencialmente *prismático* e *reflexivo*. Buscando corresponder a esse modelo de pesquisa, optei por imprimir nesse trabalho um caráter artesanal, processual, investigativo, exploratório, imersivo, digressivo e polissêmico, lançando mão de uma metodologia de pesquisa derivada da ideia de *bricolagem epistêmica*. Assim, se é possível dizer algo sobre a forma desse trabalho é que ele se constitui como uma espécie de móbile, de mosaico, de calidoscópio, onde a unidade pode ser encontrada na relação entre fragmentação e multiplicidade.

O principal exercício nesse trabalho foi o de manter uma negociação permanente entre um olhar de uma pesquisadora que é também compositora e de uma compositora que é também pesquisadora. E se no início do meu doutorado o conflito entre essas duas personas tendia a me imobilizar diante da necessidade de redigir uma tese, chego ao final desse processo sem saber mais *qual das duas escreve esta página*.

Jorge Luis Borges
Borges y yo
[Áudio no DVD]

Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, para olhar o arco de um vestíbulo e o portão gradeado; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome numa lista tríplice de professores ou num dicionário biográfico. Agradam-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias , o gosto do café e a prosa de Stevenson; o outro compartilha essas preferências, mas de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator. Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil; eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica. Não me custa nada confessar que alcançou certas páginas válidas, mas essas páginas não podem me salvar, talvez porque o bom já não seja de ninguém, nem mesmo do outro, mas da linguagem ou da tradição. Além disso, estou destinado a perder-me, definitivamente, e só um ou outro instante de mim poderá sobreviver no outro. Pouco a pouco lhe vou cedendo tudo, embora conheça seu perverso costume de falsear e magnificar. Spinoza entendeu que todas as coisas querem perseverar em seu ser; a pedra eternamente quer ser pedra e o tigre um tigre. Eu permanecerei em Borges, não em mim (se é que sou alguém), mas me reconheço menos em seus livros do que em muitos outros, ou do que no laborioso rasqueado de uma guitarra. Há alguns anos tentei livrar-me dele e passei das mitologias do arrabalde aos jogos com o tempo e com o infinito, mas esses jogos agora são de Borges e terei de imaginar outras coisas. Assim minha vida é uma fuga e tudo eu perco e tudo é do esquecimento, ou do outro. Não sei qual dos dois escreve esta página.

(BORGES, 2008, pp. 54-55)

CITAÇÕES NA LÍNGUA ORIGINAL

CADERNO 1 – ABERTURA E ENCERRAMENTO

[Abertura]

[i] An experimental action is one the outcome of which is not forseen (CAGE, 161, p. 39).

[ii] The impetus toward the formation of a national society emerged out of a grassroots movement of theory teachers who viewed the theory teaching of the time as generally inadequate (theory courses were often taught by composers or performers for whom theory was a secondary interest) and who viewed theory-based musical analysis as an academic discipline in its own right. / [...] music theory should be taught by professional theorists, not by composers or music historians (Patrick McCreless no verbete *Music Theory* do dicionário Grove Music Online).

[iii] Under the slogan of "criticism", Kerman created the vacuum that was filled by what came to be called the "New Musicology"; this resulted in a dramatic expansion of the musicological agenda in the decade after 1985. / [...] a disciplinary myth that divides musicological history into two discrete ages, the old and the new, separated by Kerman's opening of Pandora's box [...]. / [...] serves equally the interests of those who see musicology as having come of age in the last decade and those who see today's post-formalist, post-positivist, post-everything agenda as a betrayal of the discipline (COOK, EVEREST, 2001, p. viii – prefácio).

[iv] Kerman's attack and the subsequent emergence of the New Musicology, then, effectively presented theorists and analysts with the same two alternatives that it presented to historical musicologists. One, obviously, was to ignore the fuss and get on with the job; that remains a professionally viable option [...]. The other was to rethink the discipline, not so much in the sense of inventing new analytical tools or historical methodologies, but in the sense of trying to decide what these tools and methodologies can tell us, or perhaps of coming to the conclusion that no final, universally applicable decision on the matter is possible or even desirable (COOK, EVERIST, 2001, p. xi – prefácio).

[v] Is there any way in which music theory can embrace the positive tenets of the new musicology and still give due attention to what Adorno called the "technical structure" of musical works, not as an end but as a means to an end? (AGAWU, 1997, p. 301).

[vi] If Kerman sought to redirect musicology, he effectively sought to abolish theory as a serious intellectual pursuit, and he did so by means of what might be described as a systematic misunderstanding of its aims and achievements. For Kerman, analysis combined the worst attributes of nineteenth-century ideology and naive scientific positivism; it was predicated on a monolithic conception of organic unity (which it saw as a universal attribute

of music, rather than a historical contingency) and executed by means of mechanical discovery procedures. / Analysis was seen as suspect because it attempted to provide "pure musical" (that is to say, formalistic) explanations for what were in reality socially mediated meanings; it held out the false promise of an unmediated, unproblematic familiarity with the music of other times and places (COOK, EVERIST, 2001, p. x – prefácio).

[vii] To get to know something intimately […] (ADORNO, 1982, p. 171).

[viii] […] to investigate the inner relationships of the work and to investigate what is essentially contained within the composition (ADORNO, 1982, p. 171).

[ix] Analysis is thus concerned with structure, with structural problems, and finally, with structural listening (ADORNO, 1982, p. 173).

[x] By structure I do not mean here the mere grouping of musical parts according to traditional formal schemata, however; I understand is rather as having to do with what is going on, musically, *underneath* there formal schemata (ADORNO, 1982, p. 173).

[xi] […] analysis must be *immanent* […] (ADORNO, 1982, p. 175).

[xii] Analysis, therefore, means much the same as the recognition of the way in which the specific, sustaining structural idea of a piece of music realises itself; and such a concept of analysis would need essentially to be derived from each work anew (ADORNO, 1982, p. 184).

[xiii] Nevertheless, I have no wish to stop short here with this demand for the absolute singularity or absolute individuation of analysis. There also lies in analysis a moment of the Universal, the General [*des Allgemeinen*] – and this goes with the fact that music is certainly also, in essence, a language – and it is, furthermore, precisely in the most specific works that this moment of "Universality" is to be sought (ADORNO, 1982, p. 185).

[xiv] It would not, to be sure, be fixed and invariable – it would not be a theory of form for once and always, but would define itself within itself historically, according to the state of the compositional forces of production (ADORNO, 1982, p. 185).

[xv] If analysis can be raised to this level without thereby lapsing into a vacuous obsession with musical fact-collecting, then it will, in its turn, very probable be capable of reacting back on to, and critically affecting, composition itself (ADORNO, 1982, p. 185).

[xvi] There is an analogy between the reflection in the octagonal mirror room of da Vinci and the reflection upon the own artistic practice. Firstly, by inquiring into the own artistic processes, trajectories, signification and context, hidden aspects are revealed, sometimes disturbing, sometimes unexpected. What was hidden in the experience of creation itself, beyond the art object, reveals itself by inquiry and reflection. Secondly and following from this, the position of the artist and the artwork is decentered, as the artist as a researcher focuses on both the subject and the object, complementing a subjective idiosyncratic creation with a more distanced, but still involved reflexivity. How did I get there? What were the implications of this act? Wherefrom came this influence? In analogy with the multiplication of the performative possibilities in the mirror room, the artist as researcher unravels a diversity of self-referential, contextual and tacit knowledge that relate to the body and the senses, to a private or public context or to the imagination (COESSENS, 2014b, p. 9).

[xvii] The connections between the steps an artist takes, the reflection upon one's own practice and its trajectories, its materials, its hidden knowledge, as well as the – often implicit – links with others' art and the broader context, form a kind of method, a way of doing which engenders "artistic knowledge". They reveal a theorizing attitude: unraveling these processes by reflection, analysis, explanation, conceptualization, but also by wondering, playfulness, experimentation and by deepening both the insight in and the aesthetic and epistemic contexts around one's own artistic process (COESSENS, 2014b, p. 8).

[Encerramento]

[i] Lo spazio. La sala da concerto classica è uno spazio orribile. Perché non offre *delle* possibilità ma *un*a possibilità. Per ogni sala c'è un lavoro specifico da fare, così come un tempo si scriveva per questo o quel luogo, per questa o quella circostanza. La musica che sto cercando è scritta con lo spazio: essa non è mai uguale in qualsiasi spazio, ma lavora con lui (NONO, 2001, p. 522).

[ii] Westerns, especially today, consider time as linear and continuity as a steady and unchanging state. But I think of time as circular and continuity as a constantly changing state. There are important assumptions in my concept of musical form. Sometimes my music follows the design of a particular existing garden. At times it may follow the design of an imaginary garden I have sketched. Time in my music may be said to be the duration of my walk through these gardens. I have described my selection of sounds: the modes and their variants, and the effects with shades, for example. But it is the garden that gives the ideas form (TAKEMITSU, 1995, p. 119).

CADERNO 2 – LAN

[i] All processes have a trajectory and imply a directionality (*sens*), if not a meaning (*signification*) – the listener is well aware that he is being taken somewhere, and that there is someone in the driver's seat. This vectorization inevitably creates feelings of tension and relaxation, of progression and stagnation; it plays on the comfort of the expected and the pleasure of surprise, whether through threshold phenomena or through subtle U-turns in underlying general trends – in a word, it creates the dynamism of the musical discourse (MURAIL, 2005, p. 157).

CADERNO 3 – A MENINA QUE VIROU CHUVA

[i] For me composition always involves a strong interaction between music and words. To find an appropriate title for a composition I move back and forth between sound and words. Many of my titles are strange; some critics think they are simply the result of a poetic whim. But when I decide on a title, it is not merely to suggest a mood but a mark of the significance of the music and the problems encountered in its general construction. Words are the means by which I replace emotion and conflict with a musical plan (TAKEMITSU, 1995, p. 97).

[ii] An orchestra plays a melody. Or rather, it describes a melody: but only as a shadow can describe an object, or an echo a sound (Luciano Berio em nota de programa disponível em http://www.lucianoberio.org/node/1579?206267718=1).

[iii] Only silence flows into the stream of eternal time (REVERDY *apud* TAKEMITSU, 1995, p. 16).

CADERNO 5 – SOBRE FORMA, TEMPO E SONORIDADE

[Forma]

[i] The misunderstanding has come from thinking of form as a point of departure, a pattern to be followed, a mold to be filled. Form is a result – the result of a process. Each of my works discovers its own form. I could never have fitted them into any of the historical containers. If you want to fill a rigid box of a definite shape, you must have something to put into it that is the same shape and size or that is elastic or soft enough to be made to fit in. But if you try to force into it something of a different shape and harder substance, even if its volume and size are the same, it will break the box. My music cannot be made to fit into any of the traditional music boxes. Conceiving musical form as a *resultant* – the result of a process, I was struck by what

seemed to me an analogy between the formation of my compositions and the phenomenon of crystallization (VARÈSE, WEN-CHUNG, 1966, p. 16).

[ii] Ces pièces ont quelque chose en commun, qui est la façon dont la musique apparaît. Je veux parler non de la forme musicale – la forme musicale peut être organisée de manière très différente – mais d'une sorte d'*habitus* musical. C'est une musique qui éveille l'impression de s'écouler continûment, comme si elle n'avait ni début ni fin. Ce que nous entendons est une coupe de quelque chose qui déjà est commencé depuis toujours. Typique de toutes ces pièces: il y a très peu de césures, la musique continue donc vraiment à couler. Sa caractérisation formelle est d'être statique: elle donne l'impression de stagner. Ce n'est qu'une impression. A l'intérieur de cette stagnation, de cette statique, il y a de progressives transformations (LIGETI, HÄUSLER, 1971, p. 110).

[iii] En musique, il représente une façon de tracer des chemins continus d'un événement sonore à un autre, même si ceux-ci appartiennent à priori à des univers différents. Le processus se présente donc comme une loi ou un système de loi que régit les flux d'événements sonores, ou la transformation continue d'un objet dans un autre. Le terme de processus désignera donc bien dans le cas qui nous occupe une transformation réelle, c'est-a-dire audible, des événements sonores (LEROUX, 2004, pp. 39-40).

[iv] J'ai un rythme uniforme [A]. Se je change suffisamment ce rythme A, ce ne sera plus le même rythme. Il deviendra B. Dans quelles limites le rythme initial A peut-il varier sans qu'il soit considéré B? De 10%? De 20%? De X%? Ici est introduite la théorie des erreurs de Gauss et de là le calcul des probabilités. [A] est finalement défini statistiquement à l'aide des écarts. Ceci n'a rien à voir avec la notion de perception sensorielle et de quantum de perception. C'est un problème pur de logique et de variation plastiques (XENAKIS, 1971, pp. 14-15).

[v] Chez Grisey, la succession des différents instants du processus est chronologiquement causale. Deux instants sépares ne peuvent se déduire l'un de l'autre sans les étapes intermédiaires, car ils ne résultent pas d'une élaboration externe à la progression temporelle. Cela dit le simple auto-engendrement terme à terme ne suffit pas à constituer un processus, car est nécessaire une orientation générale qui définit la nature d'un changement (BAILLET, 2000, p. 47).

[vi] Ce qui change radicalement dans la musique spectrale, c'est l'attitude du compositeur face aux faisceaux de forces constituant les sons et face au temps nécessaire à leur émergence. Dès son origine, elle se caractérise par une hypnose de la lenteur et par une véritable obsession de la continuité, du seuil, du transitoire et des formes dynamiques. Elle s'oppose radicalement à un formalisme qui refuserait d'inclure le temps et l'entropie comme les fondements mêmes de toute dimension musicale (GRISEY, 2008d, p. 121).

[vii] LELONG – Votre musique se déroule souvent selon un principe de métamorphoses progressives. Vous avez même remplacé la notion de développement thématique, que vous récusez, par celle de processus. Qu'est-ce qui permet, dès lors, à l'auditeur, d'une part de s'y repérer, d'autre part, d'être surpris? / GRISEY – C'est la grande question et en fait la plus importante: entre une musique où tout est prévisible et une musique où rien n'est prévisible, autrement dit entre deux pôles d'ennui irrésistible, où doit se situer un déroulement musical qui désire captiver notre attention? […] Pour répondre à la question des repères et des surprises, je dirai tout d'abord qu'il ne s'agit plus d'un discours de type beethovenien; donc les surprises sont d'un autre ordre. Et, ensuite, que dans un discours relativement prévisible quant à certains paramètres, l'attention doit se focaliser vers autre chose, là où se passe l'imprévisible, par exemple, la structure microphonique, le grain du son, l'évolution spectrale. Il me semble donc important d'établir pour l'auditeur une certaine prévisibilité qu'il n'a plus depuis la musique tonale. C'est seulement à partir de la prévisibilité comme point de repère que peut s'articuler l'inattendu. Les déviations non linéaires, les catastrophes, les émergences en tout genre n'ont de sens que sur un fond relativement prévisible. Quant aux balises dans cette dérive, elles sont d'ordre acoustique: la périodicité et le spectre d'harmoniques. Ce principe est notamment appliqué dans les différentes pièces des *Espaces acoustiques* (GRISEY, 2008b, pp. 237-238).

[viii] Le terme de processus, que j'oppose à celui de développement, signifie qu'il ne s'agit plus d'obtenir un discours musical par prolifération du détail, mais plutôt de déduire d'un trajet fixé à l'avance le détail des zones traversées. Cela permet de proposer à l'auditeur des parcours qui relient tel état caractérisé de la matière sonore à un autre (par exemple, de la consonance au bruit), en passant par des zones où tout repère catalogué semble aboli. En d'autres termes, le processus gère la contradiction entre le connu et l'inconnu, le prévisible et l'imprévisible, intègre des surprises sur un fond relativement repérable (GRISEY, 2008, p. 132).

[ix] Composer, c'est jouer. Inventer une règle, c'est aussi un jeu. Celui auquel je vais m'attacher ici est soumis au désir de construire de la musique. Et j'en fais toujours un grand usage dans mon travail: dériver. [...] Mais qu'est-ce qu'une dérive? Et que peut bien recouvrir ce terme? L'on pourrait définir la dérivation comme une notion relative au moyen d'inventer un nouveau chemin par une attraction opposée. Quelque chose pousse sur le côte et devant. Dériver, c'est *avancer devant,* tout en s'écartant de sa direction (DUSAPIN, 2009, p. 21).

[x] Je ne cherche jamais à architecturer mon discours sur une idée central, mais au contraire à créer des embranchements par ramifications successives [...]. Ce que je cherche en musique est un hétérogénéité de mouvements épars et multiplex qui tentent toujours d'atteindre le rivage face leurs origines (DUSAPIN, 2009, p. 22).

[xi] C'est un terme que les marins connaissent bien: lorsqu'un bateau s'écarte de son chemin, il dérive (DUSAPIN, 2009, p. 21).

[xii] The principles of teleological deductions which govern the work considered as a completely centered, hierarchical and coherent totality seem alien to Dusapin's aesthetics (STOÏANOVA, 1993, p. 186).

[xiii] I write second after second, there is no future beyond two or three bars. There is a kind of virtuality there! I am claiming this insecurity, it is my choice (DUSAPIN, 1985, *apud* STOÏANOVA, 2009, p. 193).

[xiv] Dusapin's method of work shows in an exceptionally clear way that the classical opposition between "organisation" and "chance" (yet another binary opposition!) must be revised. […] With regard to Dusapin's music we can observe a principle of auto-organisation and complexity in the compositional system through the integration or assimilation of aleatory disturbances (STOÏANOVA, 1993, p. 188).

[xv] In my early childhood I once dreamt that I could not make my way to my little bed (which had bars and for me signified a haven) because the whole room was filled with a finely spun but dense and extremely tangled web, similar to the secretions with which silkworms fill their entire breeding box as they pupate. Besides myself, other living creatures and objects were caught in this immense web: moths and beetles of all sorts, which were trying to get to the weakly flickering candle in the room; and enormous damp, dirty pillows, whose rotten stuffing was bulging out through rips in the covers. Every movement of an immobilized insect caused the entire web to start shaking so that the big, heavy pillows swung back and forth; this, in turn, made everything rock even more. Sometimes the reciprocal movements became so violent that the web tore in places and a few beetles were unexpectedly liberated, only to be ensnared soon thereafter, with a choked buzz, in the rocking mesh once again. These periodic, suddenly occurring events gradually altered the internal structure of the web, which became ever more tangled. In places impenetrable knots formed; in others, caverns opened up where shreds of the original web were floating about like gossamer. These transformations were irreversible; no earlier state could ever recur. There was something inexpressibly sad about this process; the hopelessness of elapsing time and of the irretrievable past. The memory of this dream from long ago had a definite influence upon the music that I wrote at the end of the 1950s (LIGETI, 1993, pp. 164-165).

[xvi] Il semble qu'il y ait deux types d'appréhension du temps: l'un directionnel, c'est le temps irréversible de la biologie, de l'histoire, du drame, le temps "occidental"; l'autre non directionnel, c'est le tems de l'inconscient et des psychotropes, l'éternel présent de la contemplation, le temps "oriental". La musique que j'écris s'inscrit résolument et consciemment dans le premier type d'appréhension (GRISEY, 1979, *apud* BAILLET, 2003, p. 242).

[xvii] La musique que je compose s'inscrit […] dans un type de temps essentiellement directionnel : le temps irréversible de la biologie, de l'histoire et du drame. Les boucles, périodicités et autres instants statiques sont généralement pris en charge par un parcours sonore volontairement dynamique (au sens de mouvement d'un point A vers un point B quelle que soit sa vitesse et non au sens d'agitation) (GRISEY, 1982, *apud* BAILLET, 2003, p. 242).

[xviii] Musique informelle would be music in which the ear can hear live from the material what has become of it. Because what it has become includes and culminates in the rationalization process, the process is preserved. At the same time, however, it is deprived of the element of violence it contained, thanks to the non-arbitrary nature of the subjective reaction. If the subject was the embodiment of rationality, it is now both negated and salvaged. It renounces its surplus over the composition. It ceases to mould the material, nor does it furnish it with arbitrary intentions. But the acts in terms of which all this takes place remain those of a spontaneous listening (ADORNO, 2002, p. 319).

[xix] Destinée à l'écoute, l'ouvre musicale est un processus d'engendrement de différences audibles étalées dans le temps, une succession d'événements sonores dans le mouvement d'espacement-temporisation de la musique. Simultanément, l'ouvre musical est habitée par la tendance stabilisatrice d'une force architectonique particulière: la structuration de l'ouvre, différemment effectuée au cours du développement historique du langage musical, cherche à immobiliser le flux sonore, à fixer des points de repère, des "jalons" d'orientation, des architectures permettant une saisie de l'ouvre dans la simultanéité, en tant que forme-architecture, forme-cristal ou cristal de temps musical. Tout schéma formel établi s'oppose au mouvement libre dans le processus de génération des différences audibles. Et tout processus musical dans la pratique classique, romantique et, assez souvent, contemporaine, est marque par la tendance "immobilisatrice" de la force architectonique structurant l'ouvre (STOÏANOVA, 1996, pp. 9-10).

[xx] La qualité de la coupure définit la qualité microstructurelle de l'espace Iisse ou strié, par rapport à la perception [...] (BOULEZ, 1963, p. 96).

[xxi] II me semble primordial de définir, auparavant, le continuum. Ce n'est surement pas le trajet continu "*effectué*" d'un point à un autre de l'espace (trajet successif ou somme instantanée). Le continuum *se manifeste* par la possibilité de *couper* l'espace suivant certaines lois; la dialectique entre continu et discontinu passe donc par la notion de *coupure*; j'irai jusqu'à dire que le continuum *est* cette possibilité même car il contient, à la fois, le continu et le discontinu: la coupure, si l'on veut, change le continuum de signe. Plus la coupure deviendra fine, tendra vers un epsilon de la perception, plus on tendra vers le continu proprement dit, celui-ci étant une limite, non seulement physique, mais, tout d'abord, physiologique (BOULEZ, 1963, p. 95).

[Tempo]

[i] Esto significa que el *kairós* no es nunca presente: pertenece siempre al pasado o al porvenir; es lo que aún no ha llegado o lo que ya se ha ido; lo aún inminente o lo ya ausente; lo que está por suceder o lo que ya ha sucedido. Es, en realidad, lo uno y lo otro, o mejor, la indecisión entre lo uno y lo otro. No se revela nunca como una presencia total, actual, abarcable en su simultaneidad. Y ello porque el *kairós* no tiene una extensión, una magnitud, una medida constante y definida, como las unidades del tiempo crónico (CAMPILLO, 1991, p. 60).

[ii] […] the scales of pitch; the scales of the church modes; the morphologies of higher levels; structures, fugal architectures, mathematical formulae engendering sounds or pieces of music, these are outside time, whether on paper or in our memory (XENAKIS, 1989, p. 89).

[iii] […] celle de la réalité immédiate, du devenir instantané (XENAKIS, 1971, p. 57).

[iv] Time is the blackboard on which are inscribed phenomena and their relations outside the time of the universe where we live (XENAKIS, 1989, p. 91).

[v] Par là, le temps pourrait être considéré comme un tableau noir (vide) sur lequel on inscrit des symboles et des relations, des architectures, des organismes abstraits. Du choc entre organismes-architectures et réalité instantanée, immédiate, nait la qualité primordiale de la conscience vécue (XENAKIS, 1971, p. 58).

[vi] That is to say that in the snapshot, the spatial relations of the entities, the forms that their contiguities assume, the structures, are essentially outside time (*hors-temps*). The flux of time does not intervene in any way. That is exactly what happens with the traces that the phenomenal entities have left in our memory. Their geographical map is outside time. Music participates both in space outside time and in the temporal flux. [...] One could say that every temporal schema, preconceived or postconceived, is a representation outside time of the temporal flux in which the phenomena, the entities, are inscribed (XENAKIS, 1989, p. 89).

[vii] […] dans le temps lisse, on occupe le temps sans le compter; dans le temps strié, on compte le temps pour l'occuper (BOULEZ, 1963, p. 107).

[viii] […] l'œil ne trouvant aucun repère auquel s'accrocher […] (BOULEZ, 1963, p. 100).

[ix] […] à la limite, espace strié et espace Iisse se fondent dans le parcours continu. Cette fusion est, certes, prévisible dans l'ambiguïté qui peut faire aisément basculer de l'un à l'autre: en effet, il suffit de disposer dans un espace Iisse des intervalles observant des proportions sensiblement égales pour que l'oreille les ramène à un espace strié; de même, employons des intervalles fort dissemblables, en proportions, dans un espace strié, la perception les détachera de leur tempérament, pour les installer dans un espace lisse: il y a, dans les deux cas, prégnance de la disposition, de l'accident, par rapport au principe organisateur (BOULEZ, 1963, p. 96).

[Sonoridade]

[i] Some images that evolved in my mind while composing: the image of the symmetrical structure of a water lily, yielding as it floats on the water, transforming. Different interpretations of the same image in different dimensions; a one-dimensional surface with its colors, shapes and, on the other hand, different materials that can be sensed, forms, dimensions; a white water lily feeding on the underwater mud (Kaija Saariaho em nota de programa retirada de seu site oficial: http://saariaho.org/works/nymphea).

[ii] For me, harmony is like a fragrance – either you have it or you don't have it. It you have your own personal harmony, the listener perceive it at once, and it characterizes the music. If a composer does not have her or his own harmony, it is for me music without an odor (SAARIAHO *apud* MOISALA, 2009, p. 61).

[iii] I cannot separate these things [musical and visual dimensions] from each other and, in my opinion, one should not even attempt to do so. This differentiation is based on the traditional view, but I am quite convinced that, in addition to the eye and the ear, there are close relationships between the other senses. The senses must not be firmly delineated. Although music is what interests me most and my ways of expression are musical, I do not think of these things as separate categories (SAARIAHO *apud* MOISALA, 2009, p. 53).

[iv] Unlike many other composers who emphasize the abstract autonomy of musical works, Saariaho does not try to avoid drawing connections. In the program notes, she often describes the literary or visual impulse that led her to compose the work and may have provided both the title and the focal point for the composition. She also sees the connections between her own life and her works: "everything I experience and live, I absorb into myself and there my musical thoughts also originate" (MOISALA, 2009, p. 54).

[v] Anstelle der alten, tonal bezogenen, konsonanten und dissonanten Klang-Auffassung ist heute die unmittelbar empirisch-akustische Klang-Erfahrung zwar nicht in den Mittelpunkt, aber doch an den Schlüsselpunkt des musikalischen Erlebnisses gerückt (LACHENMANN, 1996, p. 1).

[vi] It signifies an extensive defamiliarization of instrumental technique: the musical sound may be bowed, pressed, beaten, torn, maybe choked, rubbed, perforated and so on. At the same time the new sound must satisfy the requirements of the old familiar concert-hall sound which, in this context, loses any familiarity and becomes (once again) freshly illuminated, even "unknown". Such a perspective demands changes in compositional technique, so that the classical base-parameters, such as pitch, duration, timbre, volume, and their derivatives retain their significance only as subordinate aspects of the compositional category which deals with the manifestation of energy (RYAN, LACHENMANN, 1999, p. 21).

[vii] So präzis seine Eigenschaft sich mitteilt, sie läßt sich nicht erfahren als beschaulicher Zustand, sondern einzig als Prozeß, und zwar – das unterscheidet den Strukturklang vom Kadenzklang – in einem mehrschichtigen und mehrdeutigen Abtast-Prozeß (LACHENMANN, 1999, p. 17).

[viii] Damit ist die Grenze zwischen Klangvorstellung und Formvorstellung fließend geworden. Das eine kann umschlagen in das andere – das eine kann das andere sein. Kadenzklang - Farbklang - Fluktuationsklang - Texturklang - Strukturklang. Oder: Klangkadenz - Klangfarbe - Klangfluktuation - Klangtextur - Klangstruktur: Begriffs-Provisorien, die dazu dienen sollten, das weite Terrain des verfügbaren Klangmaterials zu sondieren in der Hoffnung, über theoretische Überlegungen hinaus unsere empirischen Klangmöglichkeiten für die Realisierung neuer aktueller Klangvorstellungen nutzbar zu machen, und dies eben auf einem Niveau, wo es keinen Dualismus mehr gibt von "Klang" und "Form"(LACHENMANN, 1996, p. 20).

[ix] Reduced listening is the listening attitude which consists in listening to the sound for its own sake, as a sound object, by removing its real or supposed source and the meaning it may convey. More precisely, it reverses the twofold curiosity about causes and meaning (which treats sound as an intermediary allowing us to pursue other objects) and turns it back on to the sound itself. In reduced listening, our listening intention targets the event which the sound object is in itself (and not to which it refers) and the values which it carries in itself (and not the ones it suggests) (CHION, 2009, p. 30).

[x] The name sound object refers to every sound phenomenon and event perceived as a whole, a coherent entity, and heard by means of reduced listening, which targets it for itself, independently of its origin or its meaning. The sound object is defined as the correlate of reduced listening: it does not exist "in itself" but by means of a specific foundational intention. It is a sound unit perceived in its material, its particular texture, its own qualities and perceptual dimensions. On the other hand, it is a perception of a totality which remains identical through different hearings; an organized unit which can be compared to a "gestalt" in the psychology of form (CHION, 2009, p. 32).

[xi] Spectro-morphology finds its true home in electroacoustic music but it is not imprisoned there (SMALLEY, 1986, p. 62).

[xii] Spectro-morphology is an approach to sound materials and musical structure which concentrates on the spectrum of available pitches and their shaping in time (SMALLEY, 1986, p. 61).

[xiii] [..] the interaction between sound spectra ideas, but it is not always perceptually informative or (spectro-) and the ways they change and are shaped relevant through time (-morphology) (SMALLEY, 1997, 107).

[xiv] Spectral typology cannot realistically be separated from time: spectra are perceived through time; and time is perceived as spectral motion (SMALLEY, 1986, p. 65).

[xv] The main sound source for *Wind Chimes* is a set of ceramic chimes found in a pottery during a visit to New Zealand in 1984. It was not so much the ringing pitches which were attractive but rather the bright, gritty, rich, almost metallic qualities of a single struck pipe or a pair of scraped pipes. These qualities proved a very fruitful basis for many transformations which prised apart and reconstituted their interior spectral design. Taking a single sound source and getting as much out of it as possible has always been one of my key methods for developing sonic coherence in a piece. Not that the listener is supposed to or can always recognize the source, but in this case the source is audible in its natural state near the beginning of the piece, and that ceramic quality is never far away throughout. Eventually, complementary materials were gathered in as the piece's sound-families began to expand, among them a bass drum, very high metallic Japanese wind chimes, resonant metal bars, interior piano sounds, and some digital synthesis. The piece is centered on strong attacking gestures, types of real and imaginary physical motion (spinning, rotating objects, resonances which sound as if scraped or bowed, for example), contrasted with layered, more spacious, sustained textures whose poignant dips hint at a certain melancholy (Denis Smalley em nota de encarte do CD *Impacts intérieurs*, 2004).

[xvi] The term "organism" is used in a technical and formal way to refer to a complex and dynamic entity whose evolution cannot be described or predicted by synthetic rules (such as analytical functions, stochastic processes, deterministic or combinatorial procedures. An organism is something active and consists of several components and properties of varying complexity, maintaining certain relationships and giving rise to a particular form. Its identity is a cognitive representation of such a form. An OIM has a well-defined life-span: it comes into existence, develops, and fades away after some time. Its evolution is usually guided by a plan and is goal-oriented: it starts at some point and reaches a goal following various trajectories. The perception of the form of the trajectory is at least as important as the perception of the form of a single organism. Two apparently similar organisms can still be discriminated if they belong to two different trajectories. This mobile network of cross-references produces a complex microscopic society within a single OIM. However, this internal activity is perceived or dealt with non-analytically, as a whole. An OIM's identity is undoubtedly related to this holistic aspect as well as to various other factors, such as a particular behavior, a prominent attribute, an emerging relationship, a special musical figure, or an outstanding instrumental gesture (STROPPA, 1989b, p. 134).

[xvii] A whole piece, or a large section, can be thought of as a society, where a group of OIMs interact and evolve according to certain common laws which affect their macroscopic characteristics and some microworld features. […] The form of a piece is therefore related to its sociology, i.e. to the study of the changes that affect a community of OIMs. The place where such a community evolves is the morphological space (STROPPA, 1989b, p. 150).

[xviii] Il est désormais impossible de considérer les sons comme des objets définis et permutables entre eux. Ils m'apparaissent plutôt comme des champs de forces orientées dans le temps. Ces forces c'est à dessein que j'emploie ce mot et non le mot forme - son infiniment mobiles et fluctuantes; elles vivent comme des cellules avec une naissance, une vie et une mort, et surtout tendent à une transformation continuelle de leur énergie. Le son immobile, le son figé n'existe pas, pas plus que ne sont immobiles les strates rocheuses des montagnes. *Par définition, nous dirons que le son est transitoire*. Un instant isolé ne se définit pas, non plus d'ailleurs qu'une suite d'instants isolés minutieusement décrits et placés bout à bout. Ce qui nous approcherait d'une meilleure définition du son serait la connaissance de l'énergie qui le traverse de part en part et du tissu de corrélations qui gère tous ses paramètres. On peut rêver une écologie du son, comme

science nouvelle mise à la disposition des musiciens. Puisque le son est transitoire, allons plus loin: *objet et processus sont analogues. L'objet sonore n'est qu'un processus contracté, le processus n'est qu'un objet sonore dilaté*. Le temps est comme l'atmosphère que respirent ces deux organismes vivants à des altitudes différentes. C'est l'échelle qui crée le phénomène et la différence réside dans nos facultés de perception. Le processus rend perceptible ce que la rapidité de l'objet nous masque: son dynamisme interne. Quant à l'objet, il nous permet d'appréhender le processus dans sa Gestalt et d'opérer une combinatoire (GRISEY, 2008c, pp. 79-84).

[xix] Where gesture is interventionist, texture is laissez-faire; where gesture is occupied with growth and progress, texture is rapt in contemplation; where gesture presses forward, texture marks time; where gesture is carried by external shape texture turns to internal activity; where gesture encourages higher-level focus, texture encourages lower-level focus (SMALLEY, 1986, p. 82).

[xx] An important distinguishing feature of the five works on this compact disc is the relationship between gesture and texture. Musical gesture, derived from our experience of physical gesture, is concerned with the tendency for sound-shapes to move towards or away from goals in the musical structure; it is concerned with growth, temporal evolution, sense of forward direction, the impact of events, dramatic surface. Texture, however, is more about interior activity, the patterns inside sounds, about encouraging the ear to contemplate inner details; it is often more about standing still and observing the behaviors of sounds rather than pressing onwards through time. Gesture can be textured, and textures can be formed from gestures — the interplay and balance between them lie at the heart of our experiences in musical time (Denis Smalley em nota de encarte do CD *Impacts intérieurs*, 2004).

[xxi] The piece is centered on strong attacking gestures, types of real and imaginary physical motion (spinning, rotating objects, resonances which sound as if scraped or bowed, for example), contrasted with layered, more spacious, sustained textures whose poignant dips hint at a certain melancholy (Denis Smalley em nota de encarte do CD *Impacts intérieurs*, 2004).

[xxii] "Points de vue" différents qui permettent d'observer un "objet musical" (COURTOT, 2009, p. 61).

[xxiii] Sans ce niveau intermédiaire, le niveau paramétrique demeure stérile, et les niveaux extrêmes (paramètres et forme) ne peuvent communiquer (COURTOT, 2009, p. 65).

[xxiv] I invariably envisage a sonic event as fluctuating between two notional poles-that is, its immediate, identifiable, gestural gestalt, and its role as a launching pad for the subsequent establishment of independent linear trajectories of the gestalt's constituent characteristics. The specifically figural aspect of an event is thus the degree to which these parametric quanta render themselves obviously amenable to such separation, extension, and re-combination in later constellations. Clearly, under such circumstances, it's not useful to restrict oneself to the "traditional" parameters; I myself treat anything as a parametric variable that (a) can be quantified sufficiently consistently as to permit stepwise modulation and (b) is a clear enough component of its parent gestalt to ensure its adequate perception in later contexts (FERNEYHOUGH, 1990, p. 24).

LISTAS

LISTA DE COMPOSIÇÕES PRÓPRIAS (DVD)
Áudios e partituras (em ordem alfabética)

Valéria Bonafé, *A menina que virou chuva* (2013), para orquestra
OSP - Orquestra Sinfônica do Paraná e Marcio Steuernagel (regência)
II Concurso Nacional de Composição Música Hoje, Auditório B. M. R.Netto (Guairão), Curitiba, 2013
Gravação não-comercial da performance ao vivo
Áudio, WAV, 9'15" + Partitura (PDF)

Valéria Bonafé, *A terceira margem do rio* (2014), para 4 performers
Ensemble Recherche: Martin Fahlenbock (flauta baixo), Jaime González (corne inglês), Shizuyo Oka (clarinete baixo) e Christian Dierstein (percussão)
Konzertsaal, Musikhochschule Stuttgart, Alemanha, 2014
Gravação não-comercial da performance ao vivo
AIFF, 10'25" + Partitura (PDF)

Valéria Bonafé, *Círculos* (2009), para 8 performers
Ensemble Télémaque e Raoul Lay (regência).
Festival Mois des Compositeurs, Cité de la Musique, Marseille, França, 2010
Gravação não-comercial da performance ao vivo
Áudio, WAV, 6'04" + Partitura (PDF)

Valéria Bonafé, *Do livro dos seres imaginários* (2010), para piano solo
Lidia Bazarian (piano)
CD *Imaginário*
LAMI, 2010
Áudio, AIFF, 9'11" + Partitura (PDF)

Valéria Bonafé, *Duplex* (2006), para trompete solo
Partitura (PDF)

Valéria Bonafé, *Estudo sobre os estados da matéria* (2012), para viola solo
Ralf Ehlers (viola)
I Simpósio Internacional de Música Nova e Computação Musical, Teatro da Caixa, Curitiba, 2012
Gravação não-comercial da performance ao vivo (sessão de leitura)
Vídeo, MP4, 7'36" + Partitura (PDF)

Valéria Bonafé, *Forquilha, couro e tripa de mico* (2013), para flauta alto e vibrafone
Ensemble Provakant: Maria Kalesnikava (flauta alto) e Kasia Kadlubowska (vibrafone)
tonArt Festival, Münster St. Paul, Esslingen, Alemanha, 2014
Gravação não-comercial da performance ao vivo
Áudio, AIFF, 6'03" + Partitura (PDF)

Valéria Bonafé, *Gioco* (2012), *piccoli studi per quarteto d'archi*
Quartetto Indaco: Eleonora Matsuno (violino), Jamiang Santi (violino), Francesca Turcato (viola) e Fabio Mureddu (violoncello).
HighSCORE Festival, Igreja Santa Maria Gualtieri, Pavia, Itália, 2012
Gravação não-comercial da performance ao vivo
Áudio, WAV, 7'30" + Partitura (PDF)

Valéria Bonafé, *I am [where?], making a personal trajectory of listening* (2015), para 8 performers
Partitura (PDF)

Valéria Bonafé, *Lagoa* (2008), para orquestra
OSUSP – Orquestra Sinfônica da USP e Érica Hindrikson (regência)
Anfiteatro Camargo Guarnieri (USP), São Paulo, 2010
Gravação não-comercial da performance ao vivo
Áudio, WAV, 12'22" + Partitura (PDF)

Valéria Bonafé, *LAN* (2011), para 4 performers
Camerata Aberta: Adenilson Telles (trompete), Carlos Freitas (trombone), Pedro Gadelha (contrabaixo) e Lidia Bazarian (piano).
SONiC Festival, Americas Society, Nova York, EUA, 2011
Gravação não-comercial da performance ao vivo
Áudio, AIFF, 8'59" + Partitura (PDF)

Valéria Bonafé, *Olinda* (2012), para 7 performers
Partitura (PDF)

Valéria Bonafé, *Tátil* (2007), para piano solo
Lidia Bazarian (piano)
CD *Sonânicas: Ressonâncias*
LAMI, 2008
Áudio, WAV, 7'29" + Partitura (PDF)

LISTA DE MÍDIAS (DVD)
Áudios, vídeos e caderneta de anotações (em ordem alfabética, por caderno)

CADERNO 1: ABERTURA E ENCERRAMENTO

[Encerramento]

Jorge Luis Borges, *Borges y yo*
Leitura do texto *Borges y yo,* de Jorge Luis Borges, realizada por ele mesmo.
Áudio, MP3, 2'32"

CADERNO 2: LAN

Arnold Schoenberg, *Drei Klavierstucke Op. 11 n° 1* (1910) para piano [3 movimentos em sequência]
Murizio Pollini (piano)
CD *Murizio Pollini Edition: Schoenberg/Webern*
Deutsche Grammophon, 2001
Áudio, MP3, 13'57"

Brian Ferneyhough, *String Quartet IV* (1990) [4 movimentos em sequência]
Arditti String Quartet e Brenda Mitchell (soprano)
CD *Brian Ferneyhough: Fouth string quartet, Kurze schatten II etc.*
Montaigne/WDR, 2003
Áudio, MP3, 20'55"

Exemplo 01: Nota F#5 com perfil dinâmico *dal niente a fortíssimo* e *fortissimo al niente* em um Clarinete em Bb
Áudio, MP3, 9"

Exemplo 02: Ataque *forte* na borda de um prato crash (20")
Áudio, MP3, 14"

Exemplo 03: Um lance de pião
Lance realizado pelo meu pai, Hermínio Bonafé
Vídeo, MP4, 0'56"

Gérard Grisey, *Modulations* (1977) para 33 performers.
Asko Ensemble, WDR Sinfonieorchester Köln e Stefan Asbury (regência)
CD *Gérard Grisey: Les espaces acoustiques*
Kairos, 2005
Áudio, MP3, 16'11"

Giacinto Scelsi, *Konx-Om-Pax* (1969), para coro e orquestra, 1º mov.
Carnegie Mellon Philharmonic & Choir e Juan Pablo Izquierdo (regência)
CD *Giacinto Scelsi: The orchestral Works 1*
Mode Records, 2001
Áudio, MP3, 5'47"

György Ligeti, *Lontano* (1967) para orquestra
Wiener Philharmoniker e Claudio Abbado (regência)
CD *Wien Modern: Ligeti, Nono, Boulez, Rihm*
Deutsche Grammophon, 1990
Áudio, MP3, 12'52"

Iannis Xenakis, *Metastasis* (1954) para orquestra
Orchestre National De L'O.R.T.F. e Maurice Le Roux (regência)
CD *Xenakis: Metastasis/Pithoprakta/Eonta*
Le chant du monde, 1988
Áudio, MP3, 9'03"

Luciano Berio, *Notturno* (1993) para quarteto de cordas
Arditti String Quartet
CD *Luciano Berio: The string quartets*
Montaigne/Naïve/BBC Radio/WDR, 2002
Áudio, MP3, 25'01"

Luciano Berio, *Sonata per pianoforte* (2001)
Andrea Lucchesini (piano)
CD *Luciano Berio: Piano music*
Avie Records, 2007
Áudio, MP3, 23'24"

Pascal Dusapin, *Quatuor à cordes III* (1993) [4 movimentos em sequência]
Arditti String Quartet
CD *Pascal Dusapin: Quatuor à cordes & Trios*
Aeon, 2009
Áudio, MP3, 20'07"

Silvio Ferraz, *Litania* (2011) para quarteto de cordas
Arditti String Quartet
Festival de Campos do Jordão, MASP, São Paulo, 2011
Gravação não-comercial da performance ao vivo
Áudio, MP3, 8'46"

Silvio Ferraz, *Window into the pond* (1994) para flauta baixo, clarinete baixo, violino, violoncelo e piano
Camerata Aberta
CD *Camerata Aberta: Espelho d'Água*
SESC-SP, 2011
Áudio, MP3, 6'33"

CADERNO 3: A MENINA QUE VIROU CHUVA

Caetano Veloso, *Circuladô de fulô* (1991)
CD *Circuladô*
Philips, 1991
Áudio, MP3, 3'30"

Exemplo 01: Tam-tam com *superball mallet.* Demonstração da sonoridade de um gongo de 36" friccionado com nove baquetas diferentes.
Fonte: Canal do Youtube do compositor Alexis Savelief (https://www.youtube.com/user/theduckdaffy).
Vídeo, MP4, 5'03"

György Ligeti, *Continuum* (1968), para cravo
Antoinette Vischer (cravo)
LP *György Ligeti: Requiem/Lontano/Continuum*
Wergo, 1969
Áudio, Mp3, 3'46"

Kaija Saariaho, *Sept papillons* (2000), para violoncelo [7 movimentos em sequência]
Alexis Descharmes (violoncelo)
CD *Kaija Saariaho: L'Oeuvre pour violoncelle*
Aeon, 2006
Áudio, MP3, 10'46"

Luciano Berio, *Naturale* (1986), para viola, percussão e tape
Kim Kashkashian (viola) e Robyn Schulkowsky (percussão)
CD *Voci*
ECM, 2001
Áudio, MP3, 22'15"

Luciano Berio, *Requies* (1985) para orquestra de câmara
London Sinfonietta e Luciano Berio (regência)
CD *Luciano Berio: Requies/Voci/Corale*
RCA/BMG, 1990
Áudio, MP3, 14'25"

Michel Giacometti, *Melodia da carpideira*
Varzea do Soajo, Arcos de Valdevez, Portugal
Episódio n. 35 do programa "Povo Que Canta", dedicado a uma antologia da música popular portuguesa.
Alfredo Tropa (realização) e Michel Giacometti (etnógrafo/autor)
RTP, 1970
Vídeo, MP4, 5'57"

Salvatore Sciarrino, *Sei quartetti brevi* (1974), para quarteto de cordas [6 movimentos em sequência]
Arditti String Quartet
CD *From Italy*
Montaigne, 1995
Áudio, MP3, 16'53"

Toru Takemitsu, *Rain Spell* (1990), para flauta, clarinete, harpa, piano e vibrafone
Robert Aitken (flauta) e Toronto New Music Ensemble
CD *Toru Takemitsu: Toward The Sea/Rain Tree/Rain Spell/Bryce*
Naxos, 2003
Áudio, MP3, 8'50"

CADERNO 4: I AM [WHERE?], MAKING A PERSONAL TRAJECTORY OF LISTENING

Caderneta de anotações
Versão digitalizada (Capa + 26 páginas)
Arquivo pessoal
PDF

Dalehead Arch, Estudo de campo, 26.03.15: Elaboração da proposta 1
Arquivo pessoal
Vídeo, MP4, 17'43"

Dalehead Arch, Estudo de campo, 29.03.15: O que vê cada performer?
Arquivo pessoal
Vídeo, MP4, 5'03"

Eaglevale Bridge, Estudo de campo, 26.03.15: Elaboração da proposta 2
Arquivo pessoal
Vídeo, MP4, 12'54"

Karlheinz Stockhausen, *Sternklang* (1971), para cinco grupos instrumentais
Integrantes do Neue Vocalsolisten, Ascolta, Suono Mobile, Gelberklang et al.
Musikfestuttgart, Höhenpark Killesberg, Stuttgart, Alemanha, 2010
Gravação não-comercial da performance ao vivo – Fragmento
Vídeo, MP4, 3'44"

Murray Schafer, *Music for Wilderness lake* (1979), para 12 trombones
Tilt Brass e Sebastián Zubieta (regência)
Gravação não-comercial da performance ao vivo
Festival Make Music New York, Central Park Lake, New York, Estados Unidos, 2013
Vídeo, MP4, 9'48"

CADERNO 5: SOBRE FORMA, TEMPO E SONORIDADE

Alejandro Iñárritu, *ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)* **(2014) –** Trecho inicial
Fox Searchlight Pictures, 2014
Vídeo, MP4, 10'16"

Brian Ferneyhough, *Chronos Aion* (2008) para ensemble
Ensemble Linea e Jean-Philippe Wurtz (regência)
Huddersfield Contemporary Music Festival, Town Hall, Huddersfield, Inglaterra, 2011
Gravação não-comercial da performance ao vivo
Áudio, MP3, 32'56"

Denis Smalley, *Wind Chimes* (1987), eletroacústica
CD *Denis Smalley: Impacts intérieurs*
Empreintes DIGITALes/IMED, 2004
Áudio, MP3, 15'18"

Denise Garcia, *Trem-pássaro* (1993), eletroacústica
Áudio, MP3, 8'37"

Denise Garcia, *Vozes da cidade* (1993), eletroacústica
Áudio, MP3, 10'40"

Exemplo 01: Cigarras, imagem sonora
Arquivo da *The Macaulay Library at the Cornell Lab of Ornithology*
Gravado por Charles D Duncan, na Venezuela em 1990.
Ficha catalográfica disponível em: http://macaulaylibrary.org/audio/112274
Áudio, MP3, 4'11"

Gérard Grisey, Dérives (1974) para orquestra
Orchestre National de France e Jacques Mercier (regência)
LP Gérard Grisey: Partiels/Dérives
Erato, 1981
Áudio, MP3, 26'33"

Giacinto Scelsi, *Aion* (1961) para orquestra, 1º mov.
Orchestre de la Radio-télévision de Cracovie e Jurg Wyttenbach (regência)
CD *Giacinto Scelsi: Aion, Pfhat, Knox-Om-Pax*
Accord, 1988
Áudio, MP3, 7'45"

György Ligeti, *Apparitions* (1959) para orquestra, 1º mov.
Berliner Philarmoniker e Jonathan Nott (regência)
CD *The Ligeti Project II*
Teldec Classics, 2002
Áudio, MP3, 6'01"

Helmut Lachenmann, *Guero* (1970) para piano
Helmut Lachenmann (piano)
DVD *Lachemann: "...Zwei Gefühle..."/Pression/Piano Works* (Filmes de Tim Chu)
Mode Records, 2012
Vídeo, MP4, 4'43"

Kaija Saariaho, *Nymphea* (1987), para quarteto de cordas e eletrônica
The Guastalla Quartet and Michael Oliva (eletrônica)
Série From the soundhouse, Royal College of Music, Londres, 2014
Gravação não-comercial da performance ao vivo
Áudio, MP4, 20'49"

Luciano Berio, *Nones* (1954) para orquestra
London Symphony Orchestra e Luciano Berio (regência)
LP *Luciano Berio: Nones/Allelujah II/Concerto for two pianos*
RCA, 1976
Áudio, MP3, 6'48"

Ludwig van Beethoven, *Sonata Op. 106 – Hammerklavier* (1818) para piano, 3º mov.
Glenn Gould (piano)
CD *The Glenn Gould Edition: Piano Sonatas no. 24, Op. 78 and no. 29, op. 106*
Sony, 1993
Áudio, MP3, 20'43"

Marco Stroppa, *Contrasti* (1984) para piano e eletrônica
Pierre-Laurent Aimard (piano) e Marco Stroppa (eletrônica)
CD *Marco Stroppa: Traiettoria/Spirali*
Ricordi/Stradivarius, 2008
Áudio, MP3, 24'12"

Marisa Rezende, *Miragem* (2009) para piano solo
Lidia Bazarian (piano)
CD *Imaginário*
LAMI, 2010
Áudio, MP3, 7'46"

Roberto Victorio, *Chronos III* (1998) para violoncelo
Dimos Goudaroulis (violoncelo)
CD *Roberto Victório: Chronos*
Brasil, 2010
Áudio, MP3, 9'38"

Rodolfo Caesar, *A noite em concha* (1994), eletroacústica
CD *Música eletroacústica brasileira: Rodolfo Caesar*
LAMI, 2009
Áudio, MP3, 16'06"

Silvio Ferraz, *Kairos III* (2014) para flauta baixo, clarinete baixo, violino e violoncelo
Camerata Aberta: Cássia Carrascoza (flauta baixo), Luis Afonso Montanha (clarinete baixo), Martin Tuksa (violino), Alberto Kanji (violoncelo)
45º Festival de Campos do Jordão, Sala São Paulo, São Paulo, Brasil, 2015
Gravação não-comercial da performance ao vivo
Áudio, MP3, 6'26"

LISTA DE FIGURAS
(em ordem numérica, por caderno)

CADERNO 1: ABERTURA E ENCERRAMENTO

[Abertura]

Fig. 01: Os reflexos infinitos na câmara octogonal de espelhos. Modelo desenvolvido a partir do projeto de Leonardo da Vinci. Fonte: Western Australian Museu – Albany (http://museum.wa.gov.au/museums/albany/da-vinci-machines-albany). **28**
Fig. 02: *Narciso* (c. 1597-1599, óleo sobre tela), de Caravaggio. Acervo da Galleria Nazionale d'Arte Antica em Roma (Itália). Fonte: ArteWorld (http://www.arteworld.it). **30**

[Encerramento]

Fig. 01: Um jardim imaginário desenhado por Toru Takemitsu. Ideias para forma musical. Fonte: TAKEMITSU, 1995, p. 120. **48**

CADERNO 2: LAN

Fig. 01: Partitura-tira de *LAN*. **11**
Fig. 02: Modo *zoom out*. Representação esquemática em cores. Primeira barra horizontal: *Konx-Om-Pax,* de Scelsi; Segunda barra horizontal: *Lontano,* de Ligeti; Terceira barra horizontal: *Metastasis,* de Xenakis; Quarta barra horizontal: *Modulations*, de Grisey. **15**
Fig. 03: Modo *zoom in*. Representação esquemática em cores. Primeira barra horizontal: *Notturno*, de Berio; Segunda barra horizontal: *Litania,* de Ferraz; Terceira barra horizontal: *Quatuor à cordes III,* de Dusapin; Quarta barra horizontal: *String Quartet IV,* de Ferneyhough. **16**
Fig. 04: Incrustações em *Tátil* (2007), p.2. Volatas em *crescendo* e em *staccato* passam a ocorrer a partir do final do primeiro sistema. Aglomerados harmônicos caem gradualmente do agudo para o grave em pulso regular a partir do segundo sistema. **25**
Fig. 05: Primeira (letra A) e última (letra H) páginas de *Círculos* (2009). **27**
Fig. 05_(*continuação*): Primeira (letra A) e última (letra H) páginas de *Círculos* (2009). **27**
Fig. 06: *Op. 11 nº 1* (1910, rev. 1924), de Arnold Schoenberg. No início da peça há uma incrustação de dois elementos, descritos como *c* (c.12) e *d* (cc.13-14) (ver BONAFÉ, 2007). Tais elementos, essencialmente gestuais, irrompem inesperadamente escapando à clareza formal do restante da Seção A. **31**
Fig. 07: *Sonata per pianoforte* (2001), de Luciano Berio. O trecho indicado como *quasi jazz* (cc.216/3-226/2) se consolida como um momento de estabilização de uma figuração completamente nova. Uma análise mais cautelosa pode demonstrar que tal figuração se origina de choques e deformações resultantes do encontro de diferentes gestos apresentados anteriormente na *Sonata* (ver BONAFÉ, 2011). Porém, na escuta, a percepção é a de abertura a universo completamente distinto. **32**
Fig. 08: Envelope de amplitude de um Clarinete em Bb. Nota F#5 com perfil dinâmico *dal niente a fortíssimo* e *fortissimo al niente*. Imagem visual gerada no programa SonicVisualiser. **39**
Fig. 09: Envelope de amplitude de um prato crash (20"). Ataque *forte* na borda do prato. Imagem visual gerada no programa SonicVisualiser. **39**
Fig. 10: *Som-impulso* [Impulsklang], subcategoria do *Som-cadência* [Kadenzklang]. Curva exponencial decrescente característica de um som com regime transiente, com ataque e decaimento natural. Representação visual esquemática proposta em *Klangtypen der Neuen Musik*. Fonte: LACHENMANN, 1996, p. 4. **39**

Fig. 11: O clássico fractal *Triângulo de Sierpinski.* Fonte: Wikipedia (https://pt.wikipedia.org/wiki/Tri%C3%A2ngulo_de_Sierpinski). **40**
Fig. 12: Objeto sonoro matriz em *LAN*, cc.1-9. ***suplemento***
Fig. 13: Taleas em *LAN.* Transcrição rítmica das quatro camadas que compõe a textura característica da fase *decaimento* do objeto sonoro matriz em *LAN,* cc.2-3. **42**
Fig. 14: Processos de *erosão* e *contração* em *LAN.* Representação esquemática. **44**
Fig. 15: Voz do trompete ao longo do objeto sonoro matriz em *LAN,* cc.2-5. **45**
Fig. 16: *Som-extinção* [Ausschwingklang], subcategoria do *Som-cadência* [Kadenzklang]. Representação visual esquemática (dir.) do *som-extinção* proposta em *Klangtypen der Neuen Musik* a partir de um fragmento de *Apparitions* (c.49, esq.), de György Ligeti. Fonte: LACHENMANN, 1996, p. 4. **47**
Fig. 17: Objeto sonoro matriz em *LAN,* cc.2-9. Representação visual esquemática elaborada em analogia às representações propostas por Lachenamnn em *Klangtypen der Neuen Musik* (1996). **48**
Fig. 18: Objeto sonoro matriz em *LAN,* cc.2-9. Representação visual esquemática mais detalhada. **49**
Fig. 19: Objeto sonoro matriz em *LAN,* cc.2-9. Partitura e representação visual esquemática sincronizadas. ***suplemento***
Fig. 20: A espiral em *LAN.* Representação esquemática do início da peça até c.35/2. Letras de ensaio A, B, C e D (parte). **52**
Fig. 21: Pião em rotação. Um bom lançamento de pião requer uma puxada forte e precisa da fieira para garantir boa velocidade e, consequentemente, estabilidade ao movimento de rotação do pião já no solo. Se bem lançado, ao ser visto de longe o pião parece estar firme, parado. **53**
Fig. 22: A espiral e o corte *LAN.* Representação esquemática do início da peça até o fim da letra de ensaio D. **54**
Fig. 23: Uma página (a única) manuscrita de *LAN.* **57**
Fig. 24: Letra de ensaio E, cc.45-54, em *LAN.* **58**
Fig. 24_(*continuação*): Letra de ensaio E cc.45-54, em *LAN.* **59**
Fig. 25: Seção final de *LAN*, letra de ensaio J, cc.106-118. **61**
Fig. 26: Harmonia no objeto sonoro matriz em *LAN*, cc.2-9. **63**
Fig. 27: Primeira torção harmônica em *LAN,* fim da seção D, cc.37-42. Em roxo estão destacadas as notas alteradas ao longo do trecho. **65**
Fig. 28: Representação verticalizada da primeira torção harmônica em *LAN,* fim da seção D, cc.37-42. **66**

CADERNO 3: A MENINA QUE VIROU CHUVA

Fig. 01: Passagem entre as seções *Condensação* e *Depois da chuva*, em *A menina que virou chuva*. Acumulação de energia entre cc.47-50 (em roxo, com degradê), corte entre cc.50-51, filtragem para a nota *mib2* + tam-tam (em verde), percepção do início de uma nova seção com a entrada dos oboés em c.54 (em marrom). ***suplemento***
Fig. 02: Acumulação de energia e corte/filtragem na passagem entre as seções *Condensação* e *Depois da chuva*, em *A menina que virou chuva*, cc.47-51. **18**
Fig. 03: *Som-textura* [Texturklang]. Distribuição estatística de movimentações internas. Representação visual esquemática proposta em *Klangtypen der Neuen Musik.* Fonte: LACHENMANN, 1996, p. 16. **20**
Fig. 04: *Som-textura* [Texturklang] em *Gruppen* (1957), para três orquestras, de Karlheinz Stockhausen. Movimentações internas direcionais. Representação visual esquemática proposta em *Klangtypen der Neuen Musik.* Fonte: LACHENMANN, 1996, p. 16. **21**
Fig. 05: Início da seção *Evaporação,* em *A menina que virou chuva,* cc. 1-6. Irrealidade e respiração. Tam-tam solo com baqueta *superball* (cc.1-2) e sonoridade muito aerada nas cordas (cc.3-6). **22**

Fig. 06: Instruções para o naipe de cordas retiradas da bula de *A menina que virou chuva.* **24**
Fig. 07: Abertura gradual do espectro de alturas através de curtos *glissandi* ao longo da letra de ensaio A em *A menina que virou chuva*. O intervalo temporal entre cada nova nota que é incorporada ao aglomerado harmônico tem crescimento exponencial. **25**
Fig. 08: Três gestos que compõem a seção *Evaporação*, cc.1-22, em *A menina que virou chuva.* Em marrom: gesto *tutto l'arco*, com curta duração, sempre com arco rápido e para cima, *sul ponticello.* Em roxo: gesto *tremolo veloce* sobre uma única nota, com duração intermediária, sempre *crescendo* de *piano* a *forte* e com transição de arco *sul ponticello* a *alto sul ponticello*. Em verde: gesto *glissandi* (com *tremolo veloce* de arco), com duração mais alongada, sempre *crescendo* de *piano* a *forte* e com *arco sul ponticello.* **26**
Fig. 09: Trecho da seção *Evaporação,* em *A menina que virou chuva,* cc.3-15. Relação entre diferentes planos: "figura" (em preto) e "fundo (em cinza)". ***suplemento***
Fig. 09_(*continuação*): Trecho da seção *Evaporação,* em *A menina que virou chuva,* cc.16-21. Relação entre diferentes planos: "figura" (em preto) e "fundo (em cinza)". ***suplemento***
Fig. 10: Nuvens gestuais ao longo da seção *Evaporação*, em *A menina que virou chuva,* cc.7-19. Em roxo: nuvem de gestos *tremolo veloce.* Em verde: nuvem de gestos *glissando*. Em marrom: nuvem de gestos *tutto l'arco.* Delimitados em cinza: encadeamentos A, B e C. ***suplemento***
Fig. 11: Rota instrumental e espacial traçada ao longo de *Encadeamento C* de nuvens gestuais, em *A menina que virou chuva,* cc.16-19. **29**
Fig. 12: Mapa harmônico (parcial) das seções Evaporação e Condensação, em *A menina que virou chuva,* cc.3-32. Abertura e fechamento do foco harmônico. Três pontos focais provisórios: *la5, sib3* e *sol#4.* **31**
Fig. 13: Murmúrios na seção *Condensação*, em *A menina que virou chuva.* Cordão B (flauta+oboé) com centro de gravitação na nota *do4,* cc.32-36. **32**
Fig. 14: Murmúrios na seção *Condensação*, em *A menina que virou chuva.* Cordão B (flauta+oboé) e Cordão A (clarinete) com centro de gravitação na nota *do4,* cc.36-38. **33**
Fig. 15: Mapa global da camada dos sopros na seção *Condensação*, em *A menina que virou chuva,* cc.32-48. Adensamento gradual (cc.32-43) e escoamento final da textura (cc.43-48). As notas que operam como centros gravitacionais dos cordões A, B, C e D (*re4, do4, sib3* e *la3*, respectivamente) e a nota final do processo de escoamento (*mib2*) aparecem destacadas por uma moldura retangular no eixo vertical. **34**
Fig. 16: Mapa global da camada das cordas na seção *Condensação*, em *A menina que virou chuva*, cc.37-50. *Rotação timbrística* através de *glissandi* (cc.37-46) e fissão final da textura (cc.47-50). **36**
Fig. 17: Mapa harmônico das seções Evaporação e Condensação, em *A menina que virou chuva,* cc.3-51. Cordas (roxo) e sopros (verde). Abertura e fechamento do foco harmônico. Quatro pontos focais provisórios: *la5, sib3*, *sol#4* e *mib2.* Quatro *centros de gravitação* na textura construída pelos sopros entre: *re4, do4, sib3* e *lab3.* **38**
Fig. 18: Redução harmônica do trecho α na seção *Depois da chuva,* em *A menina que virou chuva,* cc.58-64. Contorno de ascensão e compressão no registro agudo. **40**
Fig. 19: Redução harmônica do trecho β na seção *Depois da chuva,* em *A menina que virou chuva,* cc.65-74. Em roxo: contorno de ascensão e compressão no registro agudo. Em verde: repetição de um mesmo acorde. **40**
Fig. 20: Redução harmônica do trecho γ na seção *Depois da chuva,* em *A menina que virou chuva,* cc.75-82. Em verde: repetição de um mesmo acorde. Em roxo: contorno de descida e compressão no registro grave. **41**
Fig. 21: Redução harmônica do trecho δ na seção *Depois da chuva,* em *A menina que virou chuva,* cc.83-91. Contorno de descida e compressão no registro grave. **42**
Fig. 22: Redução harmônica completa da seção *Depois da chuva,* em *A menina que virou chuva,* cc.53-91. ***suplemento***
Fig. 23: Processo de *derivação harmônica* ao longo da seção *Depois da chuva*, em *A menina que virou chuva*, cc.58-91. **44**

Fig. 23_(*continuação*): Processo de *derivação harmônica* ao longo da seção *Depois da chuva*, em *A menina que virou chuva*, cc.58-91. **45**
Fig. 24: Utilização de cada uma das dez notas disponíveis ao longo da seção *Depois da chuva,* em *A menina que virou chuva,* cc.58-91. Em tamanho menor, gráficos dos trechos α (6 aglomerados), β (10 aglomerados), γ (6 aglomerados) e δ (6 aglomerados). Em tamanho maior, gráfico global de toda a seção (28 aglomerados). **47**
Fig. 25: Mapa global da seção *Depois da chuva*, em *A menina que virou chuva*, cc.51-91. ***suplemento***
Fig. 26: Esboço para a forma (três partes), em *Forquilha, couro e tripa de mico*. **51**
Fig. 27: Esboço para a textura em cada uma das três partes, em *Forquilha, couro e tripa de mico*. **52**
Fig. 28: Ilustração original de Luis Jardim incluída no índice dna primeira versão brasileira de *Primeiras Estórias*, publicada pela José Olympio Editora. **53**
Fig. 29: Projeções iniciais para *A terceira margem do rio*. Rascunho, p. 1. ***suplemento***
Fig. 30: Projeções iniciais para *A terceira margem do rio*. Rascunho, p. 2. ***suplemento***

CADERNO 4: I AM [WHERE?], MAKING A PERSONAL TRAJECTORY OF LISTENING

Fig. 01: Material de divulgação do Make Music New York 2015. Capa. **Folha 1**
Fig. 02: Material de divulgação do Make Music New York 2015. Apresentação, p. 2. **Folha 1**
Fig. 03: Material de divulgação do Make Music New York 2015. Divulgação de *I am [where?]*, p. 7. **Folha 1**
Fig. 04: Foto da área do lago do Central Park (capturada via GoogleMaps) com anotações minhas. As anotações correspondem àquelas contidas no mapa enviado anteriormente pelo Sebastián. Nessa foto, o/a observador/a estaria localizado/a na área identificada como "prado c/ árvores", no mapa do Sebastián. **Folha 2**
Fig. 05: Mapa da área do lago do Central Park com anotações de Sebastián Zubieta. Recebido em 9/2/2015. **Folha 2**
Fig. 06: *Dalehead Arch*. **Folha 3**
Fig. 07: *Eaglevale Bridge*. **Folha 3**
Fig. 08: *Winterdale Arch*. **Folha 3**
Fig. 09: Mapas da área dos arcos e pontes. **Folha 3**
Fig. 10: Mesa de trabalho em SP. Megafone usado para testes. **Folha 4**
Fig. 11: Estudo de campo. Valéria. **Folha 5**
Fig. 12: Estudo de campo. Rogério. **Folha 5**
Fig. 13: Estudo de campo. Valéria e Sebastián. **Folha 5**
Fig. 14: Anotações para elaboração da Proposta 1 - *Dalehead Arch*. Caderneta, pp. 1-2. **Folha 6**
Fig. 15: Anotações para elaboração da Proposta 2 - *Eaglevale Bridge*. Caderneta, pp. 3-4. **Folha 6**
Fig. 16: *Dalehead Arch*. **Folha 6**
Fig. 17: *Eaglevale Bridge*. **Folha 6**
Fig. 18: Estudo de campo, parte 2. *Dalehead Arch*. **Folha 7**
Fig. 19: Estudo de campo, parte 2. Valéria. **Folha 7**
Fig. 20: Estudo de campo, parte 2. Valéria. **Folha 7**
Fig. 21: O entorno e os sons do *Dalehead Arch*. **Folha 8**
Fig. 22: O entorno e os sons do *Dalehead Arch*. **Folha 8**
Fig. 23: O entorno e os sons do *Dalehead Arch*. **Folha 8**
Fig. 24: A parte interna do *Dalehead Arch*. **Folha 8**
Fig. 25: Face I do *Dalehead Arch*. **Folha 9a**
Fig. 26: Face II do *Dalehead Arch*. **Folha 9a**
Fig. 27: Esboço da proposta de circuito instrumental para o *Dalehead Arch*. Caderneta, pp. 5-6. **Folha 9b**
Fig. 28: Esboço da proposta de circuito instrumental para o *Dalehead Arch*. Caderneta, pp. 7-8. **Folha 9b**

Fig. 29: Esboço da proposta de circuito instrumental para o *Dalehead Arch*. Caderneta, pp. 9-10. **Folha 9b**
Fig. 30: Mapa do Dalehead Arch desenhado à mão após retorno da viagem de estudo de campo. Os círculos em azul indicam o posicionamento de cada performer. Os quadrados vermelhos indicam o posicionamento de cada bandeirante. As setas indicam a direção que cada performer/bandeirante faceia. **Folha 10**
Fig. 31: Projeções para o título. Caderneta, pp. 25-26. **Folha 12**
Fig. 32: Projeções para o título. Caderneta, p. 18. **Folha 12**
Fig. 33: Projeções para o título. Caderneta, p. 19. **Folha 12**
Fig. 34: Rogério Costa, bandeira secundária 2, vermelha. **Folha 13**
Fig. 35: Sebastián Zubieta, bandeira principal, azul. **Folha 13**
Fig. 36: Sean Harold, bandeira secundária 1, verde. **Folha 13**
Fig. 37: Partitura principal. Versão final. **Folha 14**
Fig. 38: Partitura secundária (extra score). Versão final. **Folha 14**
Fig. 39: Partitura principal. Detalhe do grampo em acrílico para segurar a partitura em caso de ventania. **Folha 14**
Fig. 40: Estudo fonético inicial, malha de conexões. **Folha 16b**
Fig. 41: Acordeão, P1-α. **Folha 17**
Fig. 42: Acordeão, D1-β. **Folha 17**
Fig. 43: Violoncelo, P1-β. **Folha 17**
Fig. 44: Clarinete baixo, G3-α. **Folha 17**
Fig. 45: Clarinete baixo, T2-γ. **Folha 17**
Fig. 46: Flauta baixo, P1-β. **Folha 17**
Fig. 47: Cordas, T2-β. **Folha 17**
Fig. 48: Flauta baixo, G1-β. **Folha 17**
Fig. 49: Violoncelo, T2-δ. **Folha 17**
Fig. 50: Clarinete baixo, T3-β. **Folha 17**
Fig. 51: Projeções de gestos para viola. **Folha 17**
Fig. 52: Plano de durações. Caderneta, pp. 11-12. **Folha 18**
Fig. 53: Projeção formal. Rascunho gráfico. **Folha 18**
Fig. 54: Curva de atividade. Rascunho em papel milimetrado **Folha 19**
Fig. 55: Curvas de atividade. Versão final **Folha 19**
Fig. 56: Programa impresso distribuído antes das performances. Capa. **Folha 20**
Fig. 57: Programa impresso distribuído antes das performances. Miolo. **Folha 20**
Fig. 58: Jessica Meyer, viola. **Folha 21**
Fig. 59: Andrew Trombley, contrabaixo. **Folha 21**
Fig. 60: Kirsten Sollek, voz. **Folha 21**
Fig. 61: JP Schlegelmilch, acordeão. **Folha 21**
Fig. 62: Martha Cargo, flauta baixo. **Folha 21**
Fig. 63: Michael Haas, violoncelo. **Folha 21**
Fig. 64: Carlos Cordeiro, clarinete baixo. **Folha 21**
Fig. 65: Russel Greenberg, percussão. **Folha 21**
Fig. 66: Sebastián Zubieta (bandeira azul), Rogério Costa (vermelha) e Sean Harold (verde). **Folha 21**
Fig. 67: Central Park, 21/06/15. **Folha 22**
Fig. 68: Central Park, 21/06/15. **Folha 22**
Fig. 69: Central Park, 21/06/15. **Folha 22**
Fig. 70: Central Park, 21/06/15. **Folha 22**
Fig. 71: Central Park, 21/06/15. **Folha 22**
Fig. 72: Central Park, 21/06/15. **Folha 22**

CADERNO 5: SOBRE FORMA, TEMPO E SONORIDADE

Fig. 01: *Metamorphosis* I (1937), de M. C. Escher. Xilogravura concebida em duas pranchas 195 x 908. Fonte: M.C. Escher Foundation (http://www.mcescher.com/gallery/switzerland-belgium/metamorphosis-i). **12**
Fig. 02: Quadro de categorias de percepção do tempo propostas por Grisey em *Tempus ex Machina.* Fonte: GRISEY, 1987, p. 244. **16**
Fig. 03: Poster oficial de *Festim Diabólico* (1948), de Alfred Hitchcock. Fonte: Technicolor Dreams (https://technicolordreams70.wordpress.com/2011/04/02/retro-view-rope-1948). **29**
Fig. 04: Poster oficial *de Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)* (2014), de Alejandro Iñárritu. Fonte: Fox Searchlight Pictures (http://www.foxsearchlight.com/birdman). **31**
Fig. 05: Andy Warhol (1928-1987). Desde o fim dos anos 50 até sua morte em 1987, Andy Warhol carregou consigo uma câmera *Polaroid*. Compondo uma espécie de diário visual, ele fotografava tudo: amigos, paisagens, momentos de sua vida íntima. Esse conjunto de *snapshots* compõe uma volumosa publicação da editora Taschen lançada em 2015. Fonte: NY Post (http://nypost.com/2015/08/19/andy-warhol-instagrammed-his-life-before-instagram-existed). **44**
Fig. 06: Região de NY a sudeste do Central Park. Vista aérea (1,5x3Km) Fonte: Imagem capturada através do aplicativo GoogleEarth. **52**
Fig. 07: Região do centro de São Paulo. Vista aérea (1,5x3Km) Fonte: Imagem capturada através do aplicativo GoogleEarth. **53**
Fig. 08: Região da zona rural de Gonçalves-MG. Vista aérea (1,5x3Km). Fonte: Imagem capturada através do aplicativo GoogleEarth. **54**
Fig. 09: Região do deserto do Saara. Vista aérea (1,5x3Km) Fonte: Imagem capturada através do aplicativo GoogleEarth. **55**
Fig. 10: Região da favela Rocinha-RJ. Vista aérea (0,5x1Km). Fonte: Imagem capturada através do aplicativo GoogleEarth. **56**
Fig. 11: Cigarra (imagem visual).Fonte: Wikipedia (https://pt.wikipedia.org/wiki/Cigarra). **65**
Fig. 12: Família de sons enquanto estado. Som-cor, som-flutuação e som-textura.Representações visuais esquemáticas propostas em *Klangtypen der Neuen Musik.* Fonte: LACHENMANN, 1996, p. 8, 11 e 16. **79**
Fig. 13: Família de sons enquanto processo. Som-cadência e som-estrutura. Representações visuais esquemáticas propostas por em *Klangtypen der Neuen Musik.* Fonte: LACHENMANN, 1996, p. 3 e 18. **80**
Fig. 14: Representação esquemática do primeiro OIM em *Contrasti* (1984), de Marco Stroppa. A: cabeça; B: parte central; C: junta. Fonte: STROPPA, 1989b, p. 130. **90**

LISTA DE TABELAS
(em ordem numérica, por caderno)

CADERNO 2: LAN

Tab. 01: Estabilidade/instabilidade, modos *zoom out/in*. Representação esquemática a partir de uma escuta comparativa entre as 8 peças comentadas. **17**
Tab. 02: Relações intuitivas em torno do tema *forma musical* (tempo-espaço). Leitura horizontal: polos e gradações (setas). Leitura vertical: aproximações possíveis entre características de diferentes origens. **35**
Tab. 03: Processos de *erosão* e *contração* em *LAN.* Análise rítmica do trompete ao longo do objeto sonoro matriz, cc.2-5. **45**
Tab. 04: Três sonoridades que compõe o objeto sonoro matriz em *LAN,* cc.2-5. **46**

CADERNO 3: A MENINA QUE VIROU CHUVA

Tab. 01: Três encadeamentos de nuvens gestuais na seção *Evaporação,* em *A menina que virou chuva,* cc.11-19. **28**
Tab. 02: Quatro cordões que compõem a camada dos sopros em *Condensação,* em *A menina que virou chuva,* cc.32-43. **33**
Tab. 03: Quatro versões do aglomerado harmônico característico de *A menina que virou chuva.* **42**
Tab. 04: Estrutura em arco ao longo da seção *Depois da chuva*, em *A menina que virou chuva*, cc.58-91. **48**
Tab. 05: Citações que marcam o início e o fim de cada uma das quatro seções de *A terceira margem do rio*. **54**

CADERNO 4: I AM [WHERE?], MAKING A PERSONAL TRAJECTORY OF LISTENING

Tab. 01: Estudo fonético inicial, parte 1. **Folha 16b**
Tab. 02: Estudo fonético inicial, parte 2. **Folha 16b**
Tab. 03: Organização interna das seções *Thread, Grain, Dot* e *Powder Cloud*. **Folha 18**
Tab. 04: Índice de atividade para leitura e ralização das curvas de atividade. **Folha 29**

LISTA DE MURAIS
(em ordem de aparição, por caderno)

CADERNO 1: ABERTURA E ENCERRAMENTO

[Abertura]

Mural: O senhor Palomar 38-39

- Fragmentos de *Leitura de uma onda*. Fonte: CALVINO, 2010, pp. 7-11.
- Reprodução da gravura *Draughtsman Making a Perspective Drawing of a Reclining Woman* (c.1600), do artista renascentista Albrecht Dürer, escolhida por Calvino como ilustração de capa da primeira publicação de *Palomar,* em 1983, pela Editora Einaudi. Acervo do Metropolitan Museum of Art em Nova York (EUA).
  Fonte: The MET (http://www.metmuseum.org/art/collection/search/366555).
- Vista aérea do observatório Palomar, em San Diego (EUA).
  Fonte: Caltech Optical Observatories (http://www.astro.caltech.edu/palomar/homepage.html).

CADERNO 2: LAN

Mural: Borges, Chronos e Aion 22-23

- Fragmentos da narrativa *A morte vivida* em *Nova refutação do tempo.*
  Fonte: BORGES, 2007b, pp. 197-218.

Mural: Kairos 36-37

- Baixo-relevo em mármore realizados a partir do original de Lysippos. Acervo do Museu de Antiguidades em Turin (Itália).
  Fonte: The online database of ancient art (http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=2638).
- Baixo-relevo em mármore realizados a partir do original de Lysippos. Acervo do convento beneditino de São Nicolau em Trogir (Croácia).
  Fonte: Trogir (http://www.trogir.org/main.php?ln=en&what=sights&id=17).
- Epigrama de Posidippus. Tradução do realizada por Aldo Dinucci.
  Fonte: DINUCCI, 2009, s/n.
- Interpretação do epigrama de Posidippus realizada por Aldo Dinucci.
  Fonte: DINUCCI, 2009, s/n.

CADERNO 3: A MENINA QUE VIROU CHUVA

Mural: De um piano líquido ao rio de Guimarães Rosa 56-57

- Rio Capivari, na altura da Cachoeira do Cruzeiro, Gonçalves – MG.
- Fragmento de *Grande Sertão: Veredas*. Fonte: ROSA, 2015, pp. 95-97.

CADERNO 5: SOBRE FORMA, TEMPO E SONORIDADE

Mural: Compositores em *snapshots* 4-5

- Fotografias de John Cage, Toru Takemitsu, Iannis Xenakis, György Ligeti, Morton Feldman, Luciano Berio, Pierre Boulez, Claude Debussy, Edgard Varèse, Luigi Nono e Olivier Messiaen.
  Fonte: Composers doing normal shit (http://composersdoingnormalshit.tumblr.com).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Filosofia da nova música.* São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. Vers une musique informelle. In: _____. *Quasi una fantasia: essays on modern music*. New York : Verso, 2002, pp. 269-322.

_____. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos.* Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

ADORNO, Theodor; PADDISON, Max. On the problem of musical analysis. In: *Music Analysis*, vol. 1, n. 2, pp. 169-187, 1982.

AGAWU, Kofi. Analyzing music under the new musicological regime. In: *The Journal of Musicology*, vol. 15, n. 3, pp. 297-307, 1997.

AGNES, Michelle. *O estilo tardio de Luigi Nono.* Tese de doutorado – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

ATIK, Maria Luiza; SANTOS, Elaine Cristina dos. Metamorfose e Metaformose: uma leitura mítico-dialógica do mito de Narciso em Ovídio e em Leminski. In: *Revista Todas as Musas*, ano 3, n. 1, pp. 31-43, 2011.

BAILLET, Jérôme. *Gérard Grisey: Fondements d'une écriture.* Paris: L'Harmattan/L'Itinéraire, 2000.

_____. Flèche du temps et processus dans la musique après 1965. In: LÉVY, Fabien (Ed.). *Les écritures du temps (musique, rythme, etc.)*. Paris : L'Harmattan/IRCAM, 2001, pp. 155-215.

_____. Des transformations continues aux processus de transformation. In: SOLOMOS, Makis (Ed.). *Iannis Xenakis, Gérard Grisey: la métaphore lumineuse*. Paris: L'Harmattan, 2003, pp. 237-244.

BARRIÈRE, Jean-Baptiste (Ed.). *Le timbre, métaphore pour la composition.* Paris: IRCAM, 1991.

BARRIÈRE, Jean-Baptiste. *Music and image in Kaija Saariaho's works*. Disponível em: http://www.petals.org/Barriere/Music_%26_image_in_Saariaho.html

BAYLE, François. *Musique Acousmatique: propositions...positions*. Paris: Buchet/Chastel, 1993.

_____. L'espace (post-scriptum...). In: *Les cahiers de l'IRCAM: recherche et musique*, n. 5, pp. 115-120, 1994.

_____. Space, and more. In: *Organized Sound*, vol. 12, n. 3, pp. 241-249, 2007.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Obras Escolhidas vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1996a, pp. 222-232.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política* – Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1996b, pp. 198-221.

BERIO, Luciano. Du geste et de Piazza Carità. In: *Contrechamps*, n. 1, pp. 41-45, 1983.

_____. *Remembering the Future*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

BERIO, Luciano; DALMONTE Rossana. *Entrevista sobre a música contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1987.

BONAFÉ, Valéria. *O projeto estético de Arnold Schoenberg*. Monografia de iniciação científica – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. *Estratégias composicionais de Luciano Berio a partir de uma análise da Sonata per pianoforte (2001)*. Dissertação de mestrado – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das letras, 2007a.

_____. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das letras, 2007b.

_____. *História da eternidade*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

_____. *O fazedor*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

BORN, Georgina (Ed.). *Music, sound and space: transformations of public and private experience*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013

BOSSEUR, Jean-Yves. *Le sonore et le visuel: intersections musique/arts plastiques aujourd'hui*. Paris: Dis Voir, 1993.

BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Mainz: Schott's Söhne, 1963.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Volume II. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

BRELET, Gisèle. *Le temps musical: essay d'une esthetique nouvelle de la musique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1949.

_____. Musicalisation e l'espace dans la musique contemporaine. In: FINSCHER, Ludwig; MAHLING, Christoph-Hellmut (Ed.). *Festschrift für Walter Wiora*. Basel: Bärenreiter-Verlag, 1967, pp. 495-500.

CAESAR, Rodolfo. As grandes orelhas da escuta. In: FERRAZ, Silvio (Org.). *Notas – atos – gestos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, pp. 31-52.

_____. *Círculos Ceifados*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. O som como imagem. In: *IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas*. Anais. São Paulo: USP, 2012, pp. 255-262. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/view/52

_____. A espessura da sonoridade: entre o som e a imagem. In: *XXIII Congresso da ANPPOM*. Anais eletrônicos. Natal: UFRN, 2013. Disponível em: http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2342/537

CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleylan University Press, 1961.

CALDAS-COULTHARD, Carmen Rosa. Caro colega: exclusão linguística e invisibilidade. In: *Discurso e Sociedad*, vol. 1 n. 2, pp. 230-246, 2007.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMPILLO, Antonio. Aión, Chrónos y Kairós: la concepción del tiempo en la Grecia Clásica. In: *La(s) otra(s) historia(s): una reflexión sobre los métodos y los temas de la investigación histórica*, n. 3, pp. 33-70, 1991.

CAMPOS, Haroldo de. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004.

CARVALHO, Raimundo de. *Metamorfoses em Tradução*. Monografia de pós-doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

CASTELLANI, Felipe. *Corpo_imagem_som: a criação musical e suas conexões*. Tese de doutorado – Instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

CAZNOK, Yara. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

CHANG, Leiling. *György Ligeti: Lorsque le temps devient espace*. Paris: L'Harmattan, 2007.

CHION, Michel. *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: Buchet/Chastel, 1983.

_____. *Guide to sound objects: Pierre Schaeffer and musical research*. Londres, 2009 (e-book). Disponível na plataforma EARS (http://www.ears.dmu.ac.uk).

COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes: traçando práxis e reflexão. In: *ARJ – Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte*, vol. 1/2, pp. 1-19, 2014a.

_____. On the art of research in the arts: tracing praxis and reflection. In: *ARJ – Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte*, vol. 1/2, pp. 1-20, 2014b.

COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. New York: W.W. Norton & Company, 1992.

COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking music*. New York: Oxford University Press, 2001.

COSTA, Rogério L. M. O ambiente da improvisação musical e o tempo. In: *Revista Per Musi*, vol. 5/6, pp. 5-13, 2002.

_____. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. Tese de doutorado – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

COURTOT, Francis. *Brian Ferneyhough: Figures et dialogues*. Paris: Harmattan, 2009.

CRUZ, Maria Ignes M. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. In: *Revista eletrônica de musicologia*, vol. XI, 2007.

DELALANDE, François (Org.). *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*. Paris: INA/Buchet-Chastel, 1999.

_____. *Le son des musiques: entre technologie et esthétique*. Paris: INA/Buchet-Chastel, 2001.

DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna. *O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DINUCCI, Aldo. Kairós. In: *Revista Confraria: Arte e Literatura*, n. 24, 2009.

DONIN, Nicolas. A autoanálise, uma alternativa à teorização? In: *Revista Opus*, vol. 21, n. 2, pp. 149-200, 2015.

DONIN, Nicolas; FENEYROU, Laurent. Introdução: analisar a criação musical. In: *Revista Opus*, vol. 21, n. 2, pp. 9-16, 2015.

DUSAPIN, Pascal. *Compor: música, paradoxo, fluxo (Aula inaugural).* Tradução preliminar (não publicada) de Silvio Ferraz. Collège de France, 2007.

_____. *Une musique en train de se faire.* Paris: Édition du Seuil, 2009.

EMMERSON, Simon (Ed.). *The language of electroacoustic music*. London: Macmillan, 1986.

FELDMAN, Morton. *Écrits et paroles*. Paris: L'Harmattan, 1998.

FENEYROU, Laurent. ...Ecoute cet instant...: Helmut Lachenmann / Luigi Nono. In: *Circuit: Musiques Contemporaines*, vol. 13, n. 2, pp. 51-80, 2003.

FERNEYHOUGH, Brian. Shattering the vessels of received wisdom. In: *Perspectives of New Music*, vol. 28, n. 2, pp. 6-50, 1990.

_____. Form–Figure–Style: An intermediate assessment. In: *Perspectives of New Music*, vol. 31, n. 1, pp. 33-40, 1993a.

_____. The tactility of time. In: *Perspectives of New Music*, vol. 31, n. 1, pp. 20-30, 1993b.

_____. Il tempo della figura. In: *Perspectives of New Music*, vol. 31, n. 1, pp. 10-19, 1993c.

FERRAZ, Silvio. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1998.

_____. *Livro das sonoridades: notas dispersas sobre composição.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. Primeiro afeto: como jogar notas ao vento. In: *Revista Opus*, n. 12, pp. 80-113, 2006.

_____. *Notas do caderno amarelo: a paixão do rascunho e considerações sobre tempo musical.* Tese de livre docência – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2007.

_____. Três estruturas de tempo em O King de Luciano Berio. In: *Revista Música*, vol. 13, n. 1, pp. 61-95, 2012.

_____. Pequena trajetória da ideia de tempo na música do século XX. In: NASCIMENTO, Guilherme; ZILLE, José Antônio.; CANESSO, Roger. *A música dos séculos 20 e 21*. Volume I. Barbacena: EdUEMG, 2014, pp. 91-109.

_____. Kairos-ponto de ruptura. In: *Revista ouvirOUver*, vol. 11, n. 1, pp.34-52, 2015a.

_____. Consistência sem perder o infinito: do caos ao cosmo à terra ao som. Material não publicado, fornecido pelo autor. São Paulo, 2015b.

FICAGNA, Alexandre. *Entre o sonoro e o visual: a composição por imagens.* Tese de doutorado – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2014.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. In: *ARJ – Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte*, vol. 1/1, pp. 1-17, 2014.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. In: *Estudos Avançados*, vol. 27, pp. 113-122, 2013.

GARCIA, Denise. *Modelos perceptivos na música eletroacústica.* Tese de doutorado – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.

_____. Composição por metáforas. In: FERRAZ, Silvio (Org.). *Notas – atos – gestos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, pp. 53-76.

GRISEY, Gérard. Tempus ex Machina: a composer's reflections on the musical time. In: *Contemporary Music Review*, vol. 2/1, pp. 239-275, 1987.

_____. *Écrits: ou l'invention de la musique spectrale*. Paris: MF Éditions, 2008.

_____. Devenir du son. In: _____. *Écrits: ou l'invention de la musique spectrale*. Paris, MF Éditions, 2008a, pp. 27-33.

_____. Les dérives sonores de Gérard Grisey. Entretien avec Guy Lelong. In: _____. *Écrits: ou l'invention de la musique spectrale*. Paris: MF Éditions, 2008b, pp. 235-242.

_____. Tempus ex Machina: réflexions d'un compositeur sur le temps musical. In: _____. *Écrits: ou l'invention de la musique spectrale.* Paris: MF Éditions, 2008c, pp. 57-88.

_____. Vous avez dit spectral? In: _____. *Écrits: ou l'invention de la musique spectrale*. Paris: MF Éditions, 2008d, pp. 121-124.

GUBERNIKOFF, Carole. *Música e representação: das durações aos tempos*. Tese de doutorado – Escola de Comunicações, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

_____. Concerto de câmara para 13 instrumentos. In: *Revista Música*, vol. 15, n. 1, pp. 56-72, 1994.

GUIGUE, Didier. Estética da sonoridade: teoria e prática de um método analítico – uma introdução. In: *Revista Claves*, n. 4, pp. 37-65, 2007.

_____. *Estética da sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HARLEY, Maria A. *Space and spatialization in contemporary music: history and analysis, ideas and implementations*. Tese de Ph.D – School of Music, McGill University, Montreal, 1994.

_____. Spatiality of sound and stream segregation in 20th Century instrumental music. In: *Organized Sound*, vol. 3, n. 2, pp. 147-166, 1998.

HENRIQUE, Luís L. *Acústica musical.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

HICKS, Michael. Exorcism and Epiphany: Luciano Berio's Nones. In: *Perspectives of New Music*, vol. 27, n. 2, pp. 252-268, 1989.

HITCHCOCK, Alfred; TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut*: *Entrevistas*. São Paulo: *Companhia das Letras, 2004.*

HOLMES, Bryan. *Espectromorfologia na Música Instrumental.* Dissertação de mestrado – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

IAZZETTA, Fernando. *Música: processo e dinâmica.* São Paulo: Annablume, 1993.

_____. *Música e mediação tecnológica.* São Paulo: Perspectiva, 2009.

KERMAN, Joseph. How we got into analysis, and how to get out. In: *Critical Inquiry*, vol. 7, n. 2, pp. 311-331, 1980.

_____. *Musicologia.* São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KIM-COHEN, Seth. *In the blink of an ear: toward a non-cochlear sonic art*. New York: Continuum, 2009.

KINCHELOE, Joe; BERRY, Kathleen. *Pesquisa em educação: conceituando a bricolagem*. Porto Alegre: Artmed, 2007.

KRAMER, Jonathan. *The time of music: new meanings, new temporalities, new listening strategies.* New York: Schirmer Books, 1988.

LACERDA, Marcos Branda. *Estruturas musicais de um conjunto instrumental Fon: as peças Solejebe, Wede e Gobahun*. Tese de Livre-Docência – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007a.

_____. Inspirações étnicas. In: FERRAZ, Silvio (Org.). *Notas – atos – gestos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007b, pp. 19-30.

_____. Música de ritual africana e alguns conceitos contemporâneos de organização musical. In: *IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas*. Anais. São Paulo: USP, 2012, pp. 49-58. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/view/52

LACHENMANN, Helmut. Klangtypen der Neuen Musik. In: HÄUSLER, Josef (Ed.). *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996, pp. 1-20.

_____. Typologie sonore de la musique contemporaine. In: KALTENECKER, Martin (Ed.). *Helmut Lachenmann: Écrits et Entretiens*. Genebra: Contrechamps, 2009, pp. 37-59.

_____. *Tipos sonoros da nova música*. Tradução preliminar (não publicada) de José Henrique Padovani, 2013.

LACHENMANN, Helmut; RYAN, David. Composer in Interview: Helmut Lachenmann. In: *Tempo*, n. 210, pp. 20-24, 1999.

LANDY, Leigh. *La musique des sons/The Music of Sounds*. Paris: Sorbonne, 2007.

LEBLANC, Jimmie. *Luigi Nono et les chemins de l'écoute: entre espace qui sonne et espace du son*. Paris: L'Harmattan, 2010.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2015.

LEROUX, Philippe. Intégrer la surprise: les processus dans Partiels de Gérar Grisey. In: COHEN-LEVINAS, Danielle (Dir.). *Le temps de l'écoute: Gérard Grisey, ou la beauté des ombres sonores*. Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 37-50.

LÉVY, Fabien. Tournant des années 70: de la perception induite par la structure aux processus déduits de la perception. In: COHEN-LEVINAS, Danielle (Dir.). *Le temps de l'écoute: Gérard Grisey, ou la beauté des ombres sonores*. Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 103-133.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas, Papirus, 1989.

_____. *O Cru e o Cozido – Mitológicas 1*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *A estrutura dos mitos*. In: _____. *Antropologia Estrutural*. São Paulo, Cosac Naify, 2008, pp. 221-248.

LIGETI, György. *States, events, transformations*. In: Perspectives of New Music, vol. 31, n. 1 (1993), pp. 164-171.

_____. *Neuf essais sur la musique*. Genebra, Contrechamps, 2001.

_____. *L'atelier du compositeur*. Genebra, Contrechamps, 2013.

LIGETI, György, FRANZ, Willnauer. Die Funktion des Raumes in der Musik. In: *Forum* n. 76, 1960.

LIGETI, György; HÄUSLER, Josef. D'Atmosphères à Lontano. In: *Musique en Jeu,* Paris, vol. 15 (1974), pp. 110-119.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo, Boitempo, 2005.

MATOS, Olgária. A Rosa de Paracelso. In: Adauto Novaes (Org.). *Tempo e História*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 239-256.

MENEZES, Florivaldo (Org.). *Música eletroacústica - histórias e estéticas*. São Paulo, Edusp, 1996.

_____. *Matemática dos afetos: Tratado de (re)composição musical*. São Paulo, Ed. Unesp, 2013.

MESSIAEN, Olivier. *Techniques de mon langage musical*. Paris: Leduc, 1940.

_____. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Tomos I-III. Paris: Alphonse Leduc, 1994.

MOISALA, Pirkko. *Kaija Saariaho*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2009.

MOLES, Abraham. *Teoria da informação e percepção estética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

MORGAN, Robert. Musical time/musical space. In: *Critical inquiry*, vol. 6, n. 3, pp. 527-538, 1980.

MURAIL, Tristan. A revolução dos sons complexos. In: *Cadernos de estudo: análise musical*, n. 5, pp. 55-72, 1992.

_____. Target Practice. In: *Contemporary Music Review*, vol. 24, n. 2/3, pp. 149-171, 2005.

NONO, Luigi. L'errore come necessità. In: BENEDICTIS, Angela, RIZZARDI, Veniero (Org.). *Luigi Nono: Scritti e Colloqui*. Volume I. Lucca: Casa Ricordi, 2001, pp. 522-523.

NUNES, Aline. Sobre a pesquisa enquanto bricolagem, reflexões sobre o pesquisador como bricoleur. In: *Revista Digital do LAV*, vol. 7, n. 2, pp. 30-41, 2014.

OLIVE, Jean Paul. Material e música informal. Duas categorias determinantes na autonomia do sujeito musical em Adorno. In: *Artefilosofia*, n. 7, pp. 86-95, 2009.

OLIVEIRA, Willy Corrêa. *Beethoven: proprietário de um cérebro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

OLIVEROS, Pauline. *Deep listening: a composer's sound practice*. Lincoln: Deep listening Publications/iUniverse, 2005.

ORIONE, Eduino. O drama barroco em "A terceira margem do rio". In: *Revista Ângulo*, n. 115, 2008.

PADOVANI, José Henrique. *Música e técnica: reflexão conceitual, mecanologia e criação musical*. Tese de doutorado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. In: *Música Hodie*, vol. 11, n. 2, 2011.

PENHA, Gustavo. *Entre escutas e solfejos; afetos e reescrita crítica na composição musical*. Tese de doutorado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

PRIGOGINE, Ilya. *O nascimento do tempo*. Lisboa: Edições 70, 1999.

PUSTIJANAC, Ingrid. *György Ligeti: il maestro dello spazio immaginario*. Lucca: Libreria musicale italiana, 2013.

REICH, Steve. Music as a gradual process. In: _____. *Writings on music: 1965-2000*. NY: Oxford University Press, 2002, pp. 34-36.

REZENDE, Marisa. Pensando a composição. In: FERRAZ, Silvio (Org.). *Notas – atos – gestos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, pp. 77-85.

ROADS, Curtis. *Microsound*. London: MI Press, 2002.

RODRIGUES, Rodrigo Fonseca e. *A imagem da escuta: os sites person-to-person e os compositores heterônimos*. Tese de doutorado – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007a.

_____. Som e sonoridade: as imagens do Tempo na escuta musical. In: *Per Musi*, n. 16, pp. 80-83, 2007b.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1962.

_____. *Grande sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: W.W. Norton & Company, 1980.

ROSSETTI, Danilo. *O tempo e sua reflexão a partir da obra de Iannis Xenakis*. Dissertação de mestrado – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2012.

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 2001.

SCHAEFFER, Pierre. *Solfège de l'objet sonore*. Paris: Seuil, 1967.

_____. *Traité des Objets Musicaux: essai interdisciplines*. Nouvelle édition. Paris: Editions du Seuil, 2002.

SCHAEFFER, Pierre ; REIBEL, Guy. *Solfège de l'objet sonore (Nouvelle édition)*. Paris: Institut National de l'Audiovisuel, 1998.

SCIARRINO, Salvatore. *Le figure dela musica: da Beethoven a oggi*. Milão: Ricordi, 1998

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Alles ist Samenkorn/Tudo é semente: O germanista Haroldo de Campos. In: *Transluminura: Revista de Estética e Literatura*, n. 1, pp. 137-158, 2013.

SMALLEY, Denis. Spectro-morphology and Structuring Processes. In: EMMERSON, Simon (Ed.). *The Language of Electroacoustic Music*. London: Macmillan, 1986, pp. 61-93.

_____. Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes. In: *Organized Sound*, vol. 2, pp. 107-126, 1997.

SOLOMOS, Makis (Ed.). *Iannis Xenakis, Gérard Grisey: la métaphore lumineuse*. Paris: L'Harmattan, 2003.

_____. *De la musique au son: l'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013.

SOLOMOS, Makis; CHOUVEL, Jean-Marc (Ed.). *L'espace: musique/philosophie.* Paris: L'Harmattan, 2000.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. How time passes. *Die Reihe*, vol. 3, pp. 10-40, 1959.

_____. Music in Space. In: *Die Reihe*, vol. 5, pp. 67-82, 1961.

STOÏANOVA, Ivanka. Pascal Dusapin: Febrile Music. In: *Contemporary Music Review*, vol. 8, pp. 183-196, 1993.

_____. *Manuel d'analyse musicale: les forms classiques simples et complexes*. Paris: Minerve, 1996.

STROPPA, Marco. Les organismes d'information musicale: une approche de la composition. In: MCADAMS, Stephen DELIÈGE, Irène (Eds.). *La musique et les sciences cognitives*. Bruxelas: Pierre Mardage, 1989a, pp. 203-234.

_____. Musical information organisms: an approach to composition. In: *Contemporary Music Review*, vol. 4, pp. 131-163, 1989b.

_____. La dimensione spaziale della musica. In: *Programma e Atti della Conferenza Internazionale 'Acoustics and recovery of spaces for music'*. Anais. Ferrara: Associazione italiana di acustica/Gruppo di acustica musicale, 1993, pp. 20-24.

_____. Accorder musicalement un espace réel et un espace inventé. In: *Rue Descartes*, n. 56, pp. 70-81, 2007.

TAFFARELLO, Tadeu Moraes. O espaço-sonoro como a criação de uma relação [imagem visual-tempo] – [som-espaço]. In: *Revista Digital Art&*, ano vi, n. 10, 2008.

TAKEMITSU, Toru. *Confronting silence: selected writings.* Berkeley: Fallen Leaf Press, 1995.

VARÈSE, Edgard, WEN-CHUNG, Chou. The liberation of sound. In: *Perspectives of New Music*, vol. 5, n. 1, pp. 11-19, 1966.

_____. Écrits. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1983.

VICTÓRIO, Roberto. Timbre e espaço-tempo musical. In: *Territórios e Fronteiras,* vol. 6, pp. 127-149, 2003.

_____. *Tempo e Despercepção: Trilogia e Música Ritual Bororo*. Tese de doutorado – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

WALTHER-BENSE, Elisabeth. A relação de Haroldo de Campos com a Poesia Concreta alemã, em especial com Max Bense. In: *Transluminura: Revista de Estética e Literatura*, n. 1, pp. 65-80, 2013.

WIEDEMANN, Julius (Ed.). *M. C. Escher*. Köln: Taschen, 2006.

WISHART, Trevor. *On sonic art*. London: Routledge, 2002.

XENAKIS, Iannis. *Musique et Architecture*. Tournai: Casterman, 1971.

_____. Concerning time. In: *Perspectives of New Music*, vol. 27, n. 1, pp. 84-92, 1989.

_____. *Kéleütha*. Paris: l'Arche, 1994.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o som: aspectos de organização na música do século XX*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Planos sonoros: a experiência da simultaneidade na música do século XX* . Tese de doutorado – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Partituras reproduzidas

BERIO, Luciano. *Sonata per pianoforte solo*. Viena: Universal Edition, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. *Drei Klavierstucke, Op. 11 n.1.* Viena: Universal Edition, 1910.

Vídeos citados

Composer/Dériver.
Aula ministrada por Pascal Dusapin no *College de France* em 16 de fevereiro de 2007.Disponível em: http://www.college-de-france.fr/site/pascal-dusapin/course-2007-02-16-18h00.htm

Tempo sem experiência.
Comunicação de Olgária Matos durante a série Invenção do Contemporâneo, do Espaço Cultural CPFL. O programa foi ao ar na TV Cultura em setembro de 2009. Disponível em: https://youtu.be/arANFGj10Tg

Une journée avec Pascal Dusapin.
Reportagem realizada pela Off TV/Durand-Salabert-Eschig em 29 de outubro de 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xFYx3eV1Dy0

Plataformas de pesquisa online

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa
http://houaiss.uol.com.br

EARS – EletroAcoustic Resourse Site
http://www.ears.dmu.ac.uk

Grove Music Online
http://www.oxfordmusiconline.com

LSJ – The Online Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon
http://stephanus.tlg.uci.edu/lsj/#eid=1&context=lsj

Valéria Muelas Bonafé

A CASA E A REPRESA, A SORTE E O CORTE

OU:

A COMPOSIÇÃO MUSICAL ENQUANTO IMAGINAÇÃO DE FORMAS, SONORIDADES, TEMPOS [E ESPAÇOS]

São Paulo
2016

CADERNO 2

LAN

SUMÁRIO

Presságio em *LAN* **07**

Origens de *LAN* **07**

LAN e o projeto de doutorado **08**

Vestígios de *LAN* **09**

O que converge em *LAN* (a): *ir-indo...* **12**

O que converge em *LAN* (b): *ir-indo?* **18**

Mural: Borges, Chronos e Aion **22-23**

O que converge em *LAN* (c): *Tátil* (2007), *Lagoa* (2008), *Círculos* (2009) e *Do livro dos seres imaginários* (2010) **24**

O que converge em *LAN* (d): a iniciação científica (2007-8) e o mestrado (2009-11) **29**

Na iminência de *LAN*: intuições **34**

Mural: Kairos **36-37**

Uma imagem sonora para *LAN* **38**

Objeto sonoro matriz em *LAN* **40**

A espiral em *LAN*: retomada (*ir-voltando*) **50**

O corte em *LAN*: desvio (*ir* | *ir*) **52**

O espaço harmônico em *LAN* **62**

é assim como se o ritmo do nada
fosse, sim, todos os ritmos por dentro
ou, então, como uma música parada
sobre uma montanha em movimento.

Chico Buarque

Presságio em *LAN*

Foi em outubro de 2011 a primeira vez que visitei o Central Park. Eu estava em NY para a estreia de *LAN*, uma peça para trompete, trombone, contrabaixo e piano que eu havia escrito nos meses anteriores para ser estreada pela Camerata Aberta na fundação *Americas Society* como parte da programação do *SonicFestival*. Esse era meu sexto trabalho de composição, o segundo de música de câmara. Eu já não me lembro mais tão bem de todos os assuntos que naquela época motivaram e permearam a escrita de *LAN*. Mas lembro de ter sido a primeira vez que precisei ao longo do processo criativo ir grudando na parede todas as páginas em sequência, uma-a-uma, para poder visualizar e controlar melhor o que estava acontecendo no nível formal da peça. E lembro também de ter sido a primeira vez que tive um grande mal-estar após escutar uma composição minha. Uma escuta extremamente incômoda e a sensação de erro. A certeza de que eu demoraria alguns anos para entender melhor o que havia passado ali. (Ou só hoje tenho essa certeza?).

Valéria Bonafé
***LAN* (2011)**
para 4 instrumentos
[Áudio no DVD e Partitura impressa]

Origens de *LAN*

LAN começou a ser escrita em abril de 2011, para uma formação diferente da versão final: clarinete, trombone, contrabaixo e piano. A intenção era enviar a peça ao Música Nova, grupo carioca coordenado pela compositora Marisa Rezende. No meio do processo composicional de *LAN*, decidi submeter a peça para o processo seletivo do Festival de Campos do Jordão. Eu havia participado desse festival em 2009, com meu primeiro trabalho camerístico, *Círculos,* e havia tido ali a excelente oportunidade de trabalhar com o compositor Stefano Gervasoni e com as/os performers do festival.

Me inscrevi para o processo seletivo em maio, com uma versão parcial da peça, mas não fui aprovada. Naquela época eu lidava muito mal com esse universo de concursos e seleções: eu levava tudo isso muito a sério. Demorou algum tempo para eu entender a lógica perversa que infelizmente costuma permear a formação de jovens compositoras e compositores, e conseguir me distanciar emocionalmente disso tudo. Mas naquele momento, como primeira reação, decidi interromper a escrita de *LAN*. Se eu ia fazer uma peça para o grupo Música Nova, talvez eu devesse começar outra do zero, com a cabeça fresca, e depois de depositar minha dissertação de mestrado – o que deveria ocorrer em agosto daquele mesmo ano. Arquivei *LAN* e me voltei para a pesquisa.

Alguns meses depois, o compositor Sérgio Kafejian – então diretor artístico da Camerata Aberta – me convidou para concluir a

peça e estreá-la em um concerto que o grupo faria em outubro, no SonicFestival, em NY. O clarinete não seria possível, mas havia um trompete disponível. Topei o desafio de mudar a instrumentação e tirei *LAN* da gaveta. A substituição do clarinete pelo trompete modificaria bastante as possibilidades sonoras da peça. Uma sonoridade metálica e brilhante ganhou mais peso e passei a assumir essas qualidades timbrísticas mais claramente. Aproveitei para incorporar também uma surdina *harmon*, tanto para o trompete quanto para o trombone, assumindo uma qualidade ainda mais nasal e áspera para a peça.

LAN e o projeto de doutorado

O segundo semestre de 2011 foi um furacão.

1. Minha *ficha do aluno* no site da USP registra que depositei a dissertação de mestrado dia 9 de agosto. A primeira leitura de *LAN* aconteceu dia 3 de outubro. Obviamente eu não comecei *LAN* na reta final da conclusão da dissertação. Significa que eu escrevi a peça em cerca de um mês e meio, pois devo ter enviado as partes individuais à Camerata pelo menos 15 dias antes da primeira leitura.

2. Diz o Banco do Brasil que dia 10 de outubro eu paguei a taxa de inscrição para participar do processo seletivo da Pós-Graduação da ECA-USP, onde eu pretendia pleitear uma vaga de doutorado.

3. Um carimbo no meu passaporte acusa que eu cheguei em NY no dia 11 de outubro, alguns dias antes do ensaio e da estreia de *LAN*, que aconteceriam dias 17 e 18.

Recapitulando:

- 03 de outubro, primeira leitura de *LAN* em São Paulo;
- 10 de outubro, pagamento da taxa de inscrição no processo seletivo da pós;
- 11 de outubro, chegada em Nova York;
- 17-18 de outubro, ensaio e concerto em Nova York.

E ainda: entre 17 e 19 de outubro eu deveria fazer minha inscrição online no processo seletivo da Pós-Graduação. Porém, não bastava anexar documentos e o tal comprovante de pagamento. Era preciso já submeter o projeto de pesquisa completo. E foi no próprio dia 18, um pouco antes de ir para o concerto da Camerata, que eu fiz minha inscrição, ali mesmo no *lounge* do hotel. O projeto, escrito lado a lado com *LAN,* eu havia felizmente conseguido terminar alguns dias antes, no avião.

Se me esforço aqui para recapitular o conturbado mês de outubro de 2011, não é por puro gracejo. Este é, de fato, o ponto a partir do qual decidi disparar o processo de construção desse

trabalho. Há algum tempo tem me parecido uma boa ideia começar esse trabalho dando uma olhada na última peça que escrevi antes de ingressar no doutorado e tentar entender melhor a partir dela quais eram meus interesses e o que eu buscava naquele momento, do ponto de vista composicional. Afinal, foi imersa em *LAN* que escrevi meu projeto de doutorado (intitulado "Estratégias composicionais dirigidas à valorização da dimensão sonora na música instrumental: uma tendência na música contemporânea brasileira") e vice-versa. Foi ali que esse trabalho de doutorado começou.

Os conceitos que serão visitados ao longo desse comentário analítico que farei de *LAN* – no âmbito da *forma*, do *tempo* e da *sonoridade* – eram praticamente os mesmos que compunham meu projeto de doutorado. Mas é importante dizer que, naquela época, eu manejava esses conceitos de modo ainda muito inicial. Muitos deles eu mais intuía do que havia de fato estudado em profundidade. De todo modo, compreender um pouco do processo composicional de *LAN* é compreender também o universo de leituras e escutas com o qual eu estava em contato naquele momento e com o qual eu pretendia me aproximar mais. É compreender, por consequência, o universo de leituras e escutas que compuseram, de fato, todo o meu percurso de estudos ao longo do doutorado. Assim, a partir de *LAN,* poderei expor um conjunto conceitual que permeia não apenas a criação de *LAN,* mas todos os meus trabalhos composicionais subsequentes (e, em certa medida, também os precedentes, talvez enquanto protótipo), nos quais, gradualmente, fui assimilando tais conceitos de modo mais consciente e consistente.

E agora sim apenas por gracejo, registro ainda que dia 28 de outubro eu já estava de volta a São Paulo para participar da minha defesa de mestrado com os professores Marcos Branda Lacerda, Silvio Ferraz e Flo Menezes. E assim terminava outubro e eu começava a me preparar as provas de ingresso no doutorado.

Vestígios de *LAN*

Quatro anos depois, abro agora o baú da sala para retirar dele uma das minhas caixa-arquivo de composição e procurar materiais que possam me ajudar a comentar *LAN* na abertura desse trabalho. Na caixa-arquivo intitulada "2006-2012" estão guardados os materiais de *Duplex* (2006), *Tátil* (2007), *Lagoa* (2008), *Círculos* (2009), *Do livro dos seres imaginários* (2010), *LAN* (2011), *Gioco* (2012), *Estudo sobre os estados da matéria* (2012) e *Olinda* (2012). As peças escritar a partir de 2013 estão arquivadas numa segunda caixa, à qual pretendo me reportar mais adiante.

Nas duas caixas-arquivo, cada peça tem um saquinho específico. Eu não costumo guardar tudo de todas as peças. Quando acabo

um processo, escolho alguns materiais mais relevantes e monto esse saquinho. O resto vai para o lixo. Esses materiais relevantes são, em geral, os esboços iniciais (coisas de todo tipo), alguns rascunhos mais elaborados e, eventualmente, uma última cópia da partitura feita à mão. Pensando no futuro, também costumo guardar anotações de ideias que não tenham entrado de fato na peça (apesar de efetivamente nunca ter resgatado alguma delas em peças posteriores). Além desses itens manuscritos, tenho o hábito de arquivar uma cópia já digitalizada da partitura utilizada para ensaios, onde anoto as correções apontadas pelas/os performers. Das peças que trabalhei com Silvio Ferraz (todas até *A menina que virou chuva*, de 2013), também é comum encontrar uma versão da partitura com as anotações dele mesmo.

Mas em busca de *LAN* eu encontro apenas um saquinho compacto, diferente do volume usual. Dentro dele, me deparo inicialmente com 3 itens:

- Uma página manuscrita datada de 11 de abril de 2011. No topo da página, lê-se já o título da peça. No lado direito do rodapé, lê-se o número "1", indicando o número de página. Trata-se, possivelmente, da primeira ideia musical já mais elaborada para a peça, ainda na versão instrumental inicial, com o clarinete. Vvoltarei a esta página mais adiante;
- Duas partituras já digitalizadas da segunda versão instrumental, sendo: a) uma versão parcial da partitura com anotações do Silvio; b) A primeira versão finalizada da peça que usei na leitura feita pelo ensemble – Adenilson Telles (trompete), Carlos Freitas (trombone), Pedro Gadelha (contrabaixo) e Lidia Bazarian (piano) –, com as anotações de diversas correções a serem feitas.

Me decepciono ao constatar a ausência de um maior volume de materiais que pudessem me ajudar a recuperar um pouco melhor o processo de criação de *LAN*. Há pouquíssimo material e, com exceção de uma única página manuscrita, encontro registros apenas de uma fase final de trabalho. Onde estão meus esboços, desenhos, gráficos etc.? Onde está a continuação dessa primeira página manuscrita? Por que eu teria jogado tanta coisa fora?

Seguramente *LAN* foi uma das peças que escrevi mais rapidamente (o prazo foi, de fato, muito curto), mas ainda assim sei que não a escrevi tudo direto da minha cabeça para o computador. Não tenho hoje e nem nunca tive essa prática. Aprendi a projetar ideias com uma lapiseira 0.9 e confio muito na potência de poder rabiscar "livremente" numa folha não pautada. Por que eu haveria desprezado tais materiais? Será mesmo que nenhum deles teria algum interesse? Por que eu teria sido tão cruel na hora de selecionar e montar o arquivo da peça? De fato, parece que *LAN* não foi um assunto bem resolvido àquela época.

Por sorte, além desses três itens, encontro ainda nessa caixa a versão final de uma colagem (literalmente) de *LAN*: uma *partitura-tira* que ocupou a parede lateral da minha cozinha durante o processo de criação da peça. As tais páginas grudadas uma-a-uma que eu falava no início desse caderno. Nessa colagem, todas as seções da peça aparecem contornadas com uma caneta marca texto amarela florescente, evidenciando bem os limites de cada uma delas. As seções também estão devidamente numeradas e minutadas, com números bem grandes, escritos com caneta marca texto azul florescente (seções, em algarismo romano) e com pincel atômico preto (minutagem).

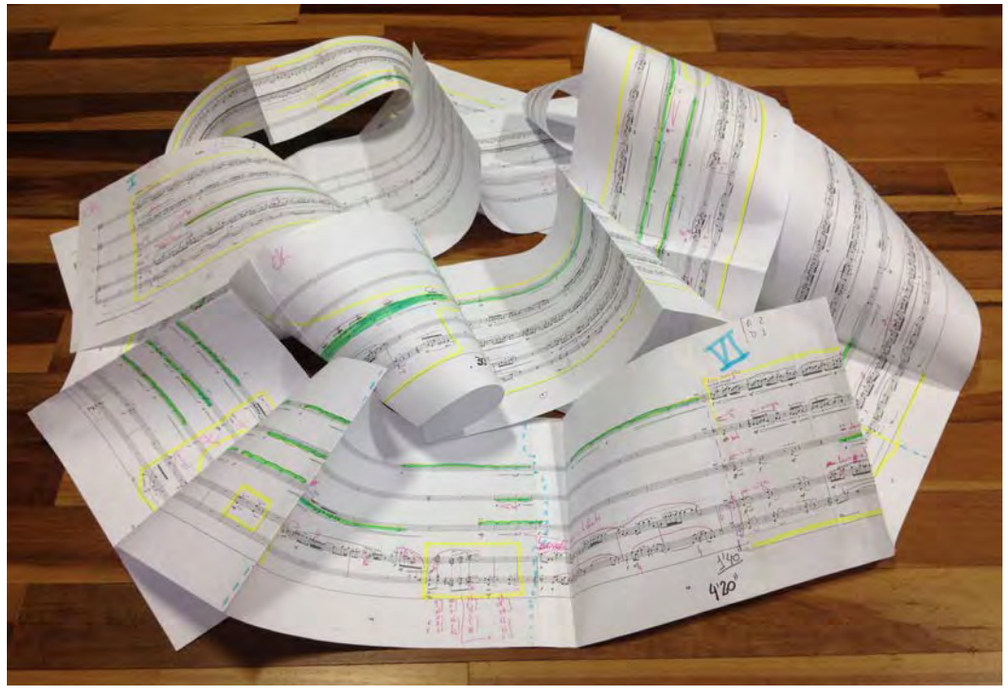


Fig. 01: Partitura-tira de *LAN.*

O exagero evidencia a intenção: eu precisava enxergar a tal partitura-tira inteira de longe e capturar, assim, num só *snapshot* **{1}**, sua forma global. As dimensões da minha cozinha certamente não permitiam tal feito. Os 9 minutos de peça resultavam numa tira com cerca de 6 metros de comprimento. Seria preciso quebrar algumas paredes para, talvez, estando na casa vizinha, ter essa visão total da peça. De todo modo, lembro bem do tempo que eu passava na cozinha diante dessa partitura-tira tentando escutar cada uma das seções (já feitas ou ainda por imaginar), depois duas seções, três seções e assim por diante. O exercício não era solfejar a peça temporalmente da esquerda para a direita, tampouco solfejá-la – ainda que mais

{1} Caderno 5
Tempo {B1}
p. 43

espacialmente – como uma composição fotográfica, tomando tempo e atentando para todas as camadas e detalhes. O exercício era justamente o de evitar que eu me perdesse na codificação/decodificação paramétrica (no tempo ou em simultaneidade), para que eu pudesse então me concentrar sobre as *sonoridades* **{2}**. Usando essa estratégia de *snapshot* eu buscava promover uma síntese instantânea entre imagens sonoras e visuais; eu buscava criar imagens – sensações *imediatas* (não mediatas) – de um espaço-tempo complexo.

{2} Caderno 5
Sonoridade {A}
p. 58

O que converge em *LAN* (a): *ir-indo...*

Puxando esse fio da memória a partir da partitura-tira, recordo que minha maior dificuldade com *LAN* era justamente lidar com a forma, com as proporções, com o balanço temporal das diferentes seções. E esta dificuldade não era gratuita: eu havia decidido que em *LAN* eu tentaria fugir um pouco de um tipo de concepção de forma musical que eu vinha buscando construir até aquele momento: uma concepção que chamarei aqui de *processual* **{3}**. Hoje percebo que seria exatamente esse o ponto que, mesmo depois de terminar *LAN,* eu não assimilaria muito facilmente. O incômodo com a peça e aquela sensação de erro eram reações previsíveis: ela confrontava, afinal, certas tendências pessoais de escuta e de gosto até ali consolidadas, certos hábitos que em *LAN* eu tentava mapear e desestabilizar, não para necessariamente desprezá-los, mas para ao menos assumi-los – quando e se assumidos – com devida clareza.

{3} Caderno 5
Forma {A1}
p. 8

Essa concepção *processual* de forma musical que eu buscava repensar em *LAN* estava em sintonia com uma prática de *escrita processual* que, por sua vez, contava com uma espécie de *solfejo processual*. Numa concepção processual, tratava-se de imaginar uma música que se desenrolasse num fluxo cronológico *da esquerda pra direita* e que escapasse assim do tão temido endurecimento formalista que me assombrava em certos repertórios (leia-se, especialmente, a música serial, ou, mais honestamente, o *discurso* comum sobre a música serial). Solfejo, escrita e forma processual contariam, portanto, com a instauração de um *fluxo* permanente buscando, a todo momento, manter a perspectiva de intensificação de um presente que é imbuído de um passado imediato (memória curta) e que se projeta num futuro também imediato.

Eu vinha trabalhando com essa nebulosa concepção de *processo* desde o início dos estudos com Silvio Ferraz, em 2006. Foi ali no contexto do nosso grupo de composição – na companhia de outros amigos que também participavam das aulas em grupo – que tomei contato com um amplo repertório

que se ligava à essa ideia **{4}**. Por algum motivo, entre os tantos temas que estudamos no grupo, lembro desse ter me interessado muito, logo de início. De certa maneira, acho que o contato com a noção de processo me possibilitava entender a composição mais dentro do campo do sensível, mais ligada diretamente à escuta. Ela trazia pra mim esse ideal que era muito positivo: sentar e escrever música, com leveza, nesse *ir-indo*.

{4} Caderno 5
Forma {A2}
p. 9

Além de *Círculos* (2009), essa concepção processual atravessou de algum modo a composição de *Tátil* (2007) e *Lagoa* (2008). Em cada uma dessas peças eu experimentei trabalhar com a noção de processo de forma distinta (comentarei mais adiante cada uma delas). E foi a partir de um confronto entre meu repertório de leitura/escutas e essas experiências de criação que passei a estruturar alguns questionamentos já naquela época, ainda antes de *LAN.* Para contextualizar melhor tais questionamentos – que virão à tona no tópico seguinte – é importante dizer que naquele momento eu percebia dois *modos*[1] distintos de trabalho com a noção de processo, que chamarei aqui de modo *zoom out* e modo *zoom in*, sem nenhuma pretensão de criar teorias.

Valéria Bonafé
***Círculos* (2009)**
para 8 instrumentos
[Áudio e Partitura no DVD]

O *modo zoom out* seria aquele no qual a música se desenrola num fluxo cronológico *da esquerda pra direita* e que confia a um plano global de percurso a condução da forma. Este modo de trabalho é fortemente marcado pela ideia de *continuidade* e, consequentemente, de *transformação progressiva* **{5}**. Aqui eu tomava como referência especialmente música textural de Ligeti dos anos 60, algo da produção de Xenakis entre as décadas de 50 e 70, e um pouco do espectralismo francês dos anos 70. Nesse modo de trabalho eu percebia a concepção de processo associada às noções de *permanência* e *estabilidade,* do ponto de vista *global* das peças. É evidente que os graus de permanência e de estabilidade seriam bastante variáveis não somente de compositor para compositor, mas também de peça para peça. Colocando em relação, por exemplo, *Metastasis* (1954) de Xenakis, *Lontano* (1967) de Ligeti, e *Modulations* (1977) de Grisey, é possível perceber tal gradação **{6}**.

{5} Caderno 5
Forma {A3}
p. 11

{6} Caderno 5
Forma {A4}
p. 12

[1] Como se verá, a distinção entre esses dois modos de trabalho era de fato mais uma questão de "distância" do que qualquer outra coisa (por isso escolhi aqui os nomes *zoom in/out*). No modo *zoom out,* apesar da riqueza dos desdobramentos do passo-a-passo, a percepção dos eventos é um mais global do que local. Já no modo *zoom in*, a percepção parece focar mais nos eventos locais do que na apreensão de um todo global. O interessante é perceber que trata-se de uma gradação, portanto. Os modos *zoom out* e *zoom in* não compreendidos como categorias rígidas e estanques, mas sim como marcadores de um intervalo, de um âmbito a ser explorado. O mesmo poderia ser dito a respeito de características como continuidade/descontinuidade, previsibilidade/imprevisibilidade, permanência/impermanência e estabilidade/instabilidade: mais do que opositores, estes seriam de fato apenas polos de uma gradação.

György Ligeti
***Lontano* (1967)**
para orquestra
[Áudio no DVD]

Gérard Grisey
***Modulations* (1977)**
para 33 performers
[Áudio no DVD]

Iannis Xenakis
***Metastasis* (1954)**
para orquestra
[Áudio no DVD]

Giacinto Scelsi
***Konx-Om-Pax* (1969)**
para coro e orquestra
1º mov.
[Áudio no DVD]

Em *Lontano* Ligeti trabalha com um alto grau de permanência e estabilidade, operando com a sutiliza de transformações extremamente graduais num ambiente de total continuidade. Do início ao fim da peça, tem-se a sensação de certo dinamismo, mas a impressão global é de ter estado todo tempo num mesmo lugar; em *Modulations*, por outro lado, Grisey também instaura um ambiente de total continuidade, porém impõe um grau mais acentuado de transformações – em alguns pontos isso tem a ver mais com a *velocidade* de tais transformações e em outros, com o *âmbito* (no sentido de grau do desvio) – tornando o processo global não tão permanente e estável quanto em *Lontano*. Do início ao fim de *Modulations* transita-se, efetivamente, por lugares muito diferentes. Tanto em *Lontano* quanto em *Modulations,* o processo é, em menor ou maior grau, direcional, isto é, *vetorizado.*[2,[i]]

Nessa perspectiva, talvez *Metastasis* de Xenakis se situasse a meio caminho entre esses dois polos, ora se aproximando mais de um, ora de outro. O fato é que o processo em *Metastasis* não é tão homogêneo quanto em *Lontano* e *Modulations*. Em certos momentos Xenakis opera mais com um tipo de distribuição estatística – o que dá a impressão de não-deslocamento e de se estar no mesmo lugar (mais próximo de *Lontano*, cuja vetorização é mais suave) – mas em outros momentos essa distribuição é fortemente vetorizada, conferindo maior direcionamento ao processo (mais próximo de *Modulations*). De todo modo, mesmo quando um processo vetorizado está em curso, Xenakis não chega a passar de um ponto A a um ponto X por gradação, mas sim por justaposição, o que faz com que o grau de continuidade e transformação progressiva seja mais fraco do ponto de vista global, se comparado a *Lontano* e *Modulations.* Em Xenakis, afinal, é mais fácil apontar a segmentação por seções, visualizando a heterogeneidade de processos sucessivos.

Ainda dentro desse modo *zoom out,* levando as noções de *permanência* e *estabilidade* ao extremo – mantendo a ideia de *continuidade* mas anulando totalmente a estratégia de *transformações progressivas* – eu lembraria da música de Scelsi. Esse seria o caso de *Konx-Om-Pax*, por exemplo, onde a concepção de

[2] O termo *vetorização* aparece com frequência nos textos sobre a música espectral. Em seu artigo *Question de Cible,* publicado originalmente na revista *Entretemps* em 1989 e traduzido para o inglês em 2005 sob o título *Target Practice*, Murail esclarece que a vetorização do discurso musical significa que "todo processo tem uma trajetória e implica uma direcionalidade (*sens*), senão um significado (*signification*) – o/a ouvinte está ciente de que ele está sendo levado a algum lugar, e que há alguém no banco do motorista. Esta vetorização inevitavelmente cria sentimentos de tensão e relaxamento, de progressão e estagnação; ela joga com o conforto do esperado e com o prazer da surpresa, seja através de fenômenos limiares ou através de súbitas reversões [*u-turns*] nas tendências gerais subjacentes – em uma palavra, ela cria o dinamismo do discurso musical" (MURAIL, 2005, p. 157).

processo é praticamente anulada já que a flecha do tempo (essa tal vetorização *da esquerda para a direita*) é posta em suspensão. Esta não deixa de ser também uma potência na música de Xenakis em seus momentos de distribuição estatística, não vetorizados.

Fig. 02: Modo *zoom out*. Representação esquemática em cores. Primeira barra horizontal: *Konx-Om-Pax,* de Scelsi; Segunda barra horizontal: *Lontano,* de Ligeti; Terceira barra horizontal: *Metastasis,* de Xenakis; Quarta barra horizontal: *Modulations*, de Grisey.

Assim, os trabalhos que eu agrupava em torno dessa ideia de *zoom out* seriam aqueles que trariam para a escuta uma carga (mais ou menos) forte de permanência e estabilidade e, consequentemente, um maior ou menor grau de *previsibilidade* **{7}**.

{7} Caderno 5
Forma {A5}
p. 14

Já o *modo zoom in* seria aquele no qual a música que se desenrola num fluxo cronológico *da esquerda pra direita* e que confia às decisões locais de percurso a condução da forma. Esse modo de trabalho apresenta maior abertura a *descontinuidades* e se apoia mais numa ideia de *deriva* **{8}** do que de *transformação progressiva.* Aqui eu tomava como referência, especialmente, a obra de Luciano Berio, mas também um repertório de compositores mais recentes, como Brian Ferneyhough e Pascal Dusapin, além do próprio Silvio, meu professor de composição naqueles anos. Nesse modo de trabalho eu percebia a concepção de processo associada mais às noções de *impermanência* e *instabilidade*, do ponto de vista *local* das peças.

{8} Caderno 5
Forma {A6}
p. 17

É evidente que, assim como já apontei no modo *zoom out,* os graus de *impermanência* e de *instabilidade* seriam bastante variáveis de compositor para compositor e de peça para peça. Colocando em relação, por exemplo, um quarteto de cordas de Berio (*Notturno*), outro de Dusapin (*Quatuor à cordes III*) e outro de Ferneyhough (*String Quartet IV*), escritos praticamente na mesma época, é possível perceber essas gradações. Os três lidam com uma noção de processo ancorada na potência das *decisões locais*, mas a

Luciano Berio
***Notturno* (1993)**
para quarteto de cordas
[Áudio no DVD]

Pascal Dusapin
***Quatuor à cordes III* (1993)**
[Áudio no DVD]

Brian Ferneyhough
***String Quartet IV* (1990)**
[Áudio no DVD]

Silvio Ferraz
***Window into the pond* (1994)**
para flauta baixo, clarinete baixo, violino, cello e piano
[Áudio no DVD]

Silvio Ferraz
***Litania* (2011)**
para quarteto de cordas
[Áudio no DVD]

velocidade de *derivas* é muito mais lenta na música de Berio do que na de Ferneyhough – este segundo, de fato, se estabelecendo talvez como um limite das ideias de *impermanência* e *instabilidade*. Entre esses dois polos, estaria o quarteto de Dusapin, por exemplo, com um grau de *deriva* intermediário. A escuta comparativa entre os três quartetos é bastante esclarecedora, porém requer um pouco mais de flexibilidade e tolerância já que, apesar das três peças terem a mesma instrumentação, terem sido escritas na mesma época e terem aproximadamente a mesma duração (~20-25 minutos), os quartetos de Berio e Dusapin estão estruturados em 4 movimentos, enquanto o de Berio foi planejado num único arco. De todo modo, seja por movimentos ou pelo conjunto todo das obras, nos três casos é possível perceber como a ideia de decisões locais e de deriva orientam a composição.

Com o intuito de oferecer ao menos uma escuta comparativa no que se refere ao repertório brasileiro (que até aquele momento era de fato pouco presente nas minhas escutas, infelizmente), trago nesse contexto duas peças de Silvio Ferraz que se encaixam muito bem no que estou chamando aqui de modo *zoom in*: uma primeira, *Window into the pond*, escrita na mesma época que os quartetos de Berio, Dusapin e Ferneyhough, porém para outra formação instrumental – que eu encaixaria mais entre o quarteto de Dusapin e o de Ferneyhough; e uma segunda, *Litania*, também para quarteto de cordas porém escrita mais recentemente, em 2011 – que eu encaixaria mais entre o quarteto de Berio e o de Dusapin[3].

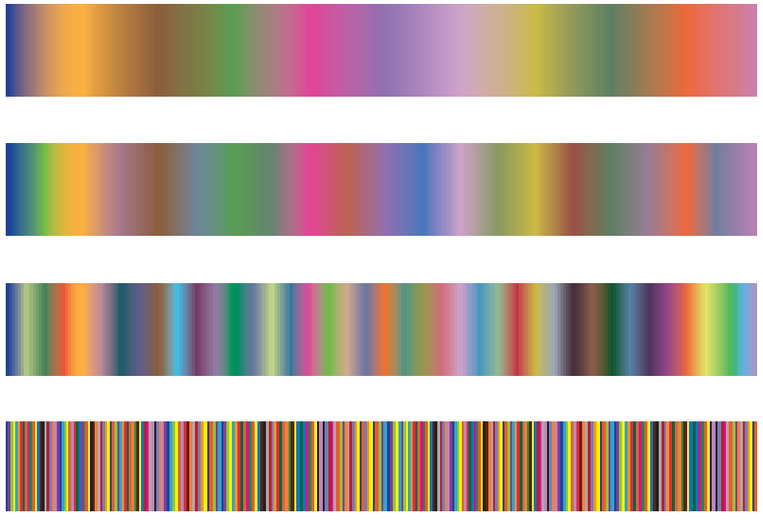


Fig. 03: Modo *zoom in*. Representação esquemática em cores. Primeira barra horizontal: *Notturno*, de Berio; Segunda barra horizontal: *Litania,* de Ferraz; Terceira barra horizontal: *Quatuor à cordes III,* de Dusapin; Quarta barra horizontal: *String Quartet IV,* de Ferneyhough.

[3] As gravações dos quatro quartetos indicadas nesse trabalho são do mesmo grupo, o Arditti String Quartet.

Assim, os trabalhos que eu agrupava em torno dessa ideia de *zoom in* seriam aqueles que trariam para a escuta uma carga (mais ou menos) forte de impermanência e instabilidade e, consequentemente, um maior ou menor grau de *imprevisibilidade*.

Sem a intenção de reduzir cada uma dessas peças apenas aos critérios aqui comentados, acho que uma visualização panorâmica dessa gradação que busquei mapear entre *estabilidade* e *instabilidade* dentro dos modos *zoom out* e *zoom in* pode ser ainda interessante. A tabela a seguir apresenta muito esquematicamente esse arco constituído a partir de uma escuta comparativa, com um polo destinado à *estabilidade* extrema, onde localizo *Konx-Om-Pax*, de Scelsi, e outro polo à extrema direita, onde localizo o *String Quartet IV*, do Ferneyhough. A seta contínua indica que não se trata de passos discretos, mas sim de uma passagem contínua e pouco precisa entre um polo e outro. A linha vertical tracejada – quase imperceptível e suficientemente vazada para que os modos *zoom out* e *zoom in* possam ser compreendidos em sua permeabilidade – indica dentro dessa continuidade não só uma mudança de grau de estabilidade ou instabilidade, mas também de qualidade, relativa à perspectiva de escrita/escuta: global ou local.

	zoom out				*zoom in*			
estabilidade ←								→ instabilidade
Konx-Om-Pax (Scelsi)	*Lontano* (Ligeti)	*Metastasis* (Xenakis)	*Modulations* (Grisey)		*Notturno* (Berio)	*Litania* (Ferraz)	*Quatuor III* (Dusapin)	*Quartet IV* (Ferneyhough)

Tab. 01: Estabilidade/instabilidade, modos *zoom out/in*. Representação esquemática a partir de uma escuta comparativa entre as 8 peças comentadas.

Não querendo antecipar muito os assuntos, mas também não querendo perder a oportunidade de *gancho* que aqui se configura tão positivamente, gostaria de apontar a possibilidade de relacionar o extremo do modo *zoom out* a um pensamento *textural* e o extremo do modo *zoom in* a um pensamento *figural*, tomando já como referência as categorias de Ferneyhough às quais retornarei mais adiante. A passagem de um a outro extremo se daria justamente através da preponderância de uma abordagem *gestual*. Nesse sentido, haveria uma mudança qualitativa entre o modo de escuta onde estou agrupando Scelsi, Ligeti, Xenakis e Grisey (textural), o modo de escuta onde estou agrupando Berio, Ferraz e Dusapin (gestual) e o modo de escuta ao qual aproximo Ferneyhough (figural). Seria possível pensar, portanto, na inclusão de uma segunda linha vertical tracejada na tabela 1, separando Dusapin de Ferneyhough (um modo que seria não somente *zoom in*, mas talvez *microscópico*).

O que converge em *LAN* (b): *ir-indo*?

Tendo contextualizado um pouco melhor um repertório de referência, posso agora retornar aos tais questionamentos que eu elaborada à época de *LAN*. Lançando mão do modo *zoom out*, eu tinha a sensação de que a tendência a construir formas – peças inteiras, movimentos ou seções – com contornos demasiadamente lineares seria cada vez mais forte. Lembro que contornos piramidais de *acúmulo-ápice-rarefação*, por exemplo, eram os que eu imaginava com maior frequência: uma ideia inicial que se estabelece e se desdobra gradualmente, crescendo e ganhando corpo, até que após certo esgotamento ou saturação passa a se desfazer (no caso de um processo único para uma peça inteira) ou a se transformar dando lugar a uma próxima ideia daí derivada (no caso de um encadeamento de processos ao longo de uma mesma peça). Esse contorno piramidal não coincidiria, afinal, com o desenrolar do meu próprio processo criativo? Ter uma ideia, se familiarizar com ela, pesquisar seus meandros, projetá-la de diferentes formas no fluxo temporal até desfazê-la após o cumprimento total da sua vida útil. Um tipo de *narratividade linear, progressiva e contínua* parecia se estabelecer quase espontaneamente. Nesse modo de trabalho, estariam as peças fadadas a serem testemunhos cronológicos de seus próprios processos de estruturação e feitura? Este modo de trabalho não acabaria por condicionar uma escuta muito passiva, um tanto entediante, sempre obrigada ao ato de aguardar o desenrolar de um determinado processo disparado e posto em curso? Não estaria o futuro demasiadamente previsto já no presente?

Em contrapartida, o modo *zoom in* – baseado mais na ideia de decisões locais do que de transformações progressivas a partir do disparo de um evento inicial – parecia resguardar a composição de uma alta previsibilidade, garantindo um certo caráter *improvisatório* no momento da própria escrita e, consequentemente, mantendo no horizonte uma perspectiva de *jogo* permanente com o porvir. Aqui era possível pensar não somente em bifurcações, mas também em tomar atalhos e até mesmo em sair completamente da rota inicial (coisas mais difíceis de se fazer numa lógica de continuidade e transformação progressiva). Assim, no modo *zoom* in parecia haver maior abertura para imaginar um tipo de *narratividade não-linear, não-progressiva e descontínua*. Porém, aqui surgiam outras questões. Como não cair em soluções fáceis, óbvias, imediatas? Como escapar do lugar-comum, dos clichês, dos chavões? Afinal, como não amarrar a peça aos meus próprios hábitos de escuta e de escrita desenvolvidos até ali? Estaria realmente afastado o fantasma das determinações prévias? E, por outro

lado, radicalizando a possibilidade de se trabalhar com decisões estritamente locais, como não cair numa música sem pé nem cabeça onde a compositora ou o compositor parece estar falando sozinha ou sozinho?

Nesse sentido, as questões que eu me colocava diante dos modos *zoom out* e *zoom in* eram muito similares às que eu endereçava ao campo da *improvisação livre*[4] – prática que se assume essencialmente ligada ao mergulho agora – e que sempre me interessou enquanto ambiente complexo para a discussão acerca de processos criativos. Do ponto de vista do *zoom in*, isto é, do modo de trabalho focado nas decisões *locais*, eu observava que mesmo improvisadoras e improvisadores extremamente experientes precisam estar sempre muito alertas para, numa performance solo[5], escapar do *automatismo* do processo – fugir das soluções fáceis, driblar clichês banais e evitar o imediatismo gestual cravado na memória do seu próprio corpo (a não ser que queira lidar com tais coisas intencionalmente) –, bem como cuidar para a criação de um fluxo consistente, acessível, compartilhável. Já do ponto de vista do *zoom out*, isto é, do modo de trabalho focado no plano *global*, eu observava a enorme dificuldade que um grupo de improvisação livre – em situação de performance coletiva, portanto – costuma enfrentar para tentar romper com um determinado processo em curso, sendo bastante comum, aliás, o famoso contorno piramidal (um único do começo ao fim ou o encadeamento de pirâmides subsequentes).

Eu começava ali a duvidar que qualquer um desses dois modos de trabalho com a noção de processo, se tomado de forma extrema e exclusiva, pudesse de fato garantir uma escrita tanto *flexível* quanto *consistente*. Não seria mais interessante buscar algum balanço entre esses dois polos? Mas, mais do que isso, eu começava também a me incomodar com a percepção de que própria concepção de processo – fosse ela conduzida por um modo *zoom in* ou por um modo *zoom out*, isto é, fosse o processo mais/menos contínuo ou mais/menos descontínuo, mais/menos linear ou mais/menos não-linear, mais/menos estável ou mais/menos instável – talvez fosse de fato uma concepção calcada na ideia de um tempo *sucessivo, direcional*

[4] Minhas referências principais para esse assunto são as inúmeras conversas com o improvisador Rogério Costa. Entre seus tantos trabalhos dedicados à improvisação livre, recomendo especialmente sua tese de doutoramento *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação* (2003), que será publicada em breve (com um novo título e em conjunto com outros textos) no formato de livro, pela editora Perspectiva.

[5] Não é à toa que a performance solo é muito rara na improvisação livre. Em conjunto ou em interação com o computador – situações mais recorrentes – *o outro* (humano ou máquina) impõe um grau de *imprevisibilidade* fundamental para o *jogo*. Ele rompe com qualquer possibilidade de ensimesmamento, automação, inércia, comodidade ou letargia.

e *causal*, atuando como uma espécie de reforço de uma temporalidade essencialmente *cronológica*. Um tipo de escrita, solfejo, forma e escuta, afinal, *da esquerda para a direita*.

Assim, se por um lado esses diferentes modos de trabalho traziam questões particulares, havia uma questão que era comum a ambos: seria a noção de processo refém da inexorável *irreversibilidade* do tempo **{9}**? O que eu me dava conta nesse momento era que grande parte dos meus questionamentos apontavam para uma mesma origem: o fato de que a noção de processo tem por ideal proporcionar a construção de peças que induzam uma escuta essencialmente *temporal* [temporelle] **{10}**, isto é, uma escuta que amarre o/a ouvinte ao universo do *tempo real* (para talvez renomear mais adequadamente imagens antes referidas nesse texto como *da esquerda para a direita* ou *ir-indo*).

{9} Caderno 5
Forma {A7}
p. 20

{10} Caderno 5
Tempo {B2}
p. 45

E aqui me recordo o quão foi importante para mim as comparações entre o campo da composição e o campo da improvisação livre – dois campos afins e, ao mesmo tempo, tão diferentes. Essas comparações me ajudaram a compreender que muitas respostas para as minhas perguntas eu encontraria justamente ao assumir com maior clareza aquilo que contrasta essencialmente esses dois campos: o *tempo diferido* da composição. Diferente da improvisação livre – esta sim definida essencialmente como prática instantânea, efêmera e, portanto, *temporal* [temporelle][6] – a composição não seria justamente um campo de síntese entre arquiteturas *fora-do-tempo* [hors-temps], *no-tempo* [en-temps] e *temporal* [temporelle]? Então por que não imaginar uma música *da direita para a esquerda*? Ou circular? Ou com múltiplas direções? Ou ainda, por que não imaginar uma música parada, sem qualquer direção? Eu passava a me questionar como seria trabalhar não somente a partir do eixo *dinamismo*, mas também do eixo *estaticidade*. Eu passava a pensar mais frequentemente na ideia de *espaço* e não apenas de *tempo*. Mais do que um questionamento voltado ao futuro,

[6] "A improvisação é uma ação, um processo, um vir-a-ser. [...] Na improvisação, o objeto não existe *a priori*, nem *a posteriori*, ou melhor: sua existência é absolutamente efêmera – ao mesmo tempo em que ela se faz, ela se desfaz. É uma sequência de atos. No fluxo da performance a memória não age no sentido de delinear para um suposto ouvinte, uma forma: a forma se forma a cada instante, tanto para os músicos envolvidos quanto para o ouvinte. [...] Há, no entanto, uma matéria em jogo que está presente no 'fato musical' ou no 'fato sonoro' que envolve os estados transitórios de configurações sonoras, objetos sonoros precários que são apresentados aos músicos (e surgem da ação dos mesmos) a cada momento e em permanente movimento, na improvisação. O que o músico apreende e ao mesmo tempo configura neste processo instável são estes estados transitórios com graus diferenciados de permanência: às vezes uma textura adquire maior grau de permanência, se transformando, sem perder certa qualidade que a identifica [...]. Às vezes a instabilidade é maior e há uma transformação contínua que não permite fixar qualidades mas somente linhas coexistentes e independentes. [...] A improvisação, de certo modo, está sempre no presente" (COSTA, 2002, p. 6).

essa reflexão talvez fosse de fato um desdobramento de certos aspectos que despontavam aqui e acolá a partir do meu próprio trabalho criativo até aquele momento.

> Em *Tátil* eu repensei meu tempo. Tentei criar um ambiente sonoro composto por acontecimentos esparsos, buscando uma escuta mais espacial do que temporal. A atmosfera rarefeita e o tempo estendido tornam tudo transparente. Nada se esconde. Cada detalhe requer uma escuta intensiva, localizada. O pedal liga os pontos e cria câmaras harmônicas. Os intervalos são poucos e algumas notas vão se fixando como eixos. Sinto a peça maleável, moldável. Imaginei um piano líquido.
>
> (Nota de programa de *Tátil,* elaborada em 2008 para o encarte do CD *Ressonâncias.*)

Borges, Chronos e Aion

Entre 2009 e 2010 tive aulas com o professor e escritor argentino Jorge Lescano. Como gostava de acentuar o próprio Lescano, nossos encontros eram voltados para o estudo da "leitura" e não da "literatura". Dos vários autores estudados, Jorge Luis Borges foi o que incorporei com maior avidez ao meu repertório de leituras, figurando ainda hoje como um dos meus autores preferidos. Sua fixação com o tema do *tempo* percorre toda sua obra: uma poética ancorada na recusa e no combate obsessivo de um irreversível tempo das sucessões, na qual surgem aproximações com as ideias de eternidade, infinitude, circularidade e multiplicidade, e onde, por consequência, proliferam temas como a memória, o sonho, o labirinto, a espiral, o simulacro, o outro (enquanto duplo), o eterno retorno. Apenas para lembrar alguns contos e poemas nos quais o *tempo* é tema central, eu citaria: *El reloj de arena, História da eternidade*, *O tempo circular*, *A doutrina dos ciclos*, *O tempo* e *J. W. Dunne*, entre tantos outros. Transcrevo aqui alguns fragmentos do texto *Nova refutação do tempo* (BORGES, 2007b) – que inclui a narrativa *A morte vivida,* onde Borges relata uma experiência pessoal de *eternidade.*

"*Assim a rememoro. Na tarde que precedeu aquela noite, estive em Barracas: localidade que não tenho o costume de visitar e cuja distância, das que depois percorri, já dera um sabor estranho àquele dia. A noite que se seguiu não estava programada: como era serena, saí para caminhar e recordar, depois de jantar. Não quis dar rumo à caminhada; procurei uma máxima latitude de probabilidades para não cansar a expectativa com a obrigatória antevisão de uma única dentre elas. Realizei na má medida do possível isso que chamam caminhar a esmo; tendo por único plano consciente evitar as avenidas e ruas largas, aceitei os mais obscuros convites do acaso.*

[...]

A marcha me deixou numa esquina. Aspirei noite, em sereníssima folga da atividade de pensar. A visão, sem dúvida nada complicada, parecia simplificada pelo meu cansaço. Tornava-se irreal por sua própria tipicidade. A rua em de casas baixas e, embora sua primeira aparência fosse de pobreza, a segunda era evidentemente de felicidade. Era uma coisa muito pobre e muito mais linda de se ver. Nenhuma casa se animava a chegar até a rua; a figueira dava sombra na esquina; os portõezinhos – mais altos que as linhas compridas das paredes - pareciam leitos na mesma substância infinita da noite. A calçada era escarpada sobre a rua, a rua era ele barro elementar; ele barro da América, a inda não conquistado. No fundo, o beco, já meio pampa, se esboroava rumo ao Maldonado. Sobre a terra turva e caótica, uma taipa rosada parecia não abrigar a luz da lua, mas sim difundir luz íntima . Não haverá melhor maneira de dar nome à ternura do que aquele rosado.

Fiquei olhando aquela singeleza. Pensei, seguramente em voz alta: Nada mudou em trinta anos... Imaginei essa data: época recente noutros países, mas já remota neste lado tão cambiante do mundo. Um pássaro talvez cantasse e senti por ele um carinho pequenino, do tamanho dele; mas o mais provável é que naquele já vertiginoso silêncio não houvesse ruído algum a não ser o dos grilos, tão intemporal quanto o outro. Este pensamento fácil Estou em 1800 e tantos deixou de ser umas quantas palavras aproximativas para se aprofundar na realidade. Eu me senti morto, me senti percebedor abstrato do mundo; indefinido temor imbuído de ciência que é a melhor clareza da metafisica. Não acreditei, não, ter subido as águas do Tempo; antes, me supus possuidor do sentido reticente ou ausente da inconcebível palavra eternidade. Só mais tarde consegui definir aquela imaginação.

[...]

É evidente que o número de tais momentos não é infinito. Os elementares – os de sofrimento físico e prazer físico, os de aproximação do sono os de audição de uma só música, os de muita intensidade ou muito desanimo – são mais impessoais ainda, Arrisco esta conclusão antecipada: a vida é pobre demais para não ser também imortal. Mas nem sequer temos a segurança de nossa pobreza, posto que o tempo, facilmente refutável no plano sensível, não é também no intelectual, de cuja essência parece inseparável o conceito de sucessão.

[...]

And yet, and yet... Negar a sucessão temporal, negar o eu, negar o universo astronômico são desesperos aparentes e consolos secretos. Nosso destino (à diferença do inferno de Swedenborg e do inferno da mitologia tibetana) não é terrível por ser irreal; é terrível porque é irreversível e de ferro.
O tempo é substancia de que sou feito. O tempo é um rio que me arrebata, mas eu sou o rio; é um tigre que me destroça, mas eu sou o tigre; é um fogo que me consome, mas eu sou o fogo.
O mundo, infelizmente, é real; eu, infelizmente, sou Borges."

O que converge em *LAN* (c): *Tátil* (2007), *Lagoa* (2008), *Círculos* (2009) e *Do livro dos seres imaginários* (2010)

{11} Caderno 5
Forma {B1}
p. 27

Se propus a escuta de *Círculos* (2009) no contexto de apresentação da noção de *processo*, não foi à toa. De fato acho que essa é minha peça que mais se aproxima dessa concepção de *processo* que tenho tentado aqui descrever. Havia em *Círculos*, afinal, uma ideia de "não-corte", de *plano-sequência único* **{11}**, o que torna a noção de *processo* – pensando agora então nesse ideal de uma escuta muito colada no tempo cronológico – mais evidente. Mas é importante dizer que *Círculos* foi antecedida por *Lagoa* (2008) e que *Lagoa* era algo entre *Círculos* (2009) e *Tátil* (2007). Um olhar sobre essas duas peças anteriores a *Círculos* pode esclarecer melhor em que estágio desse debate em torno da noção de processo eu estava na época da criação de *Círculos* e, posteriormente, de *LAN*.

Valéria Bonafé, *Tátil* (2007) para piano [Áudio e Partitura no DVD]

Tátil foi meu segundo trabalho de composição[7]. Eu compus *Tátil* ao piano e de modo acumulativo. Toda vez que eu sentava para escrever a peça, eu a tocava desde o início. Eu não queria perder o fio condutor da escuta e, com o solfejo ainda pouco treinado que eu tinha naquela época, essa era minha melhor estratégia. Porém, apesar de ter sido uma peça composta em grande medida no passo-a-passo e marcada por essa aproximação com a escuta, em *Tátil* isso tinha mais a ver com uma abordagem composicional empírica e intuitiva do que de fato com qualquer noção mais formalizada de *processo*. Desse modo, *Tátil* carrega uma espécie de fluxo *composicional* contínuo – do ponto de vista da feitura – mas sem tanto compromisso com um fluxo *sonoro* contínuo – do ponto de vista do resultado final.

Em *Tátil* escuta-se, portanto, diversas cesuras. A continuidade é interrompida diversas vezes pela incrustações de elementos contrastantes. Basta observar os aglomerados harmônicos que caem gradualmente do agudo para o grave em pulso regular em certos momentos de *Tátil*, cortando a textura melódica etérea e flexível que caracteriza a malha sonora principal da peça. A primeira ocorrência desses aglomerados se dá no segundo sistema da página 2, com um conjunto de onze ataques. Esse jogo de incrustação de aglomerados harmônicos na malha sonora de *Tátil* se dá ainda outras duas vezes, de forma mais contraída – no fim do terceiro sistema da página 2 e no início do segundo sistema da página 3. As volatas em *crescendo* e em *staccato* que passam a ocorrer a partir do final do primeiro sistema da página 2 também são responsáveis por cortar a malha de *Tátil*.

[7] Antes de *Tátil* eu havia escrito *Duplex* (2006), um conjunto de duas peças curtas para trompete solo. Partitura no DVD.

É importante perceber que esses dois gestos – os aglomerados harmônicos e as volatas rápidas – *cortam* a malha por apresentarem características muito contrastantes no que se refere à densidade, ritmo, velocidade, articulação, dinâmica etc. É especialmente marcante o fato de que nos dois gestos o pedal de sustentação deve ser articulado, rompendo localmente com a ideia de *câmara de ressonância* – gerada pelo uso do pedal de sustentação sempre pressionado – que é estabelecida desde o início da peça e que caracteriza a malha *líquida* e reverberante de *Tátil*.

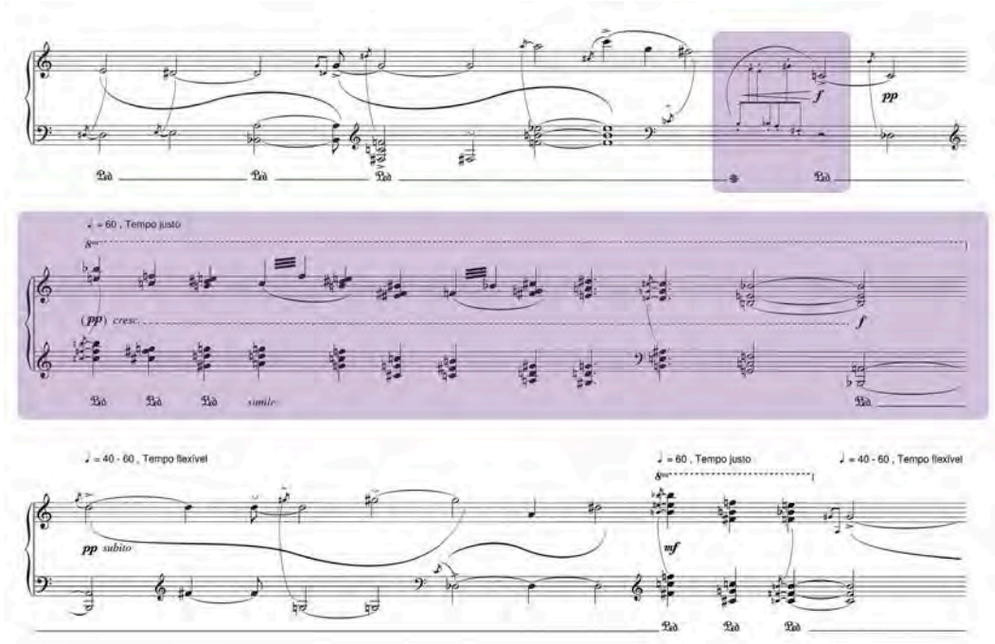


Fig. 04: Incrustações em *Tátil* (2007), p. 2. Volatas em *crescendo* e em *staccato* passam a ocorrer a partir do final do primeiro sistema. Aglomerados harmônicos caem gradualmente do agudo para o grave em pulso regular a partir do segundo sistema.

O acúmulo gradual desses três gestos ao longo das três primeiras páginas acaba por desestabilizar totalmente a malha de *Tátil*, conduzindo a peça a uma seção central (página 4) onde, por três vezes seguidas, uma vírgula irrompe, inserindo o silêncio (físico/acústico, de fato) de modo muito expressivo na peça. Na seção final – início na página 5 – há uma tentativa tímida de rememoração de fragmentos da malha inicial de *Tátil*. Dessa impossibilidade, surge ainda uma nova ideia: um gesto que mistura contorno melódico e blocos harmônicos, com pedal pressionado e com uma extrema abertura do registro. Após esse desmanche completo da malha – e da peça – escuta-se uma sequência final de aglomerados harmônicos descendentes no registro grave do piano: o escoamento final de um *piano líquido*.

De passo em passo, *Tátil* se desenrola, em alguma medida, de modo processual. A passagem gradual da primeira seção à seção central talvez seja o melhor exemplo disso. No entanto, o esqueleto de uma estrutura ternária (acrescida de uma *coda*) ainda se impõe com bastante clareza.

Valéria Bonafé, *Lagoa* (2008) para orquestra [Áudio e Partitura no DVD]

Lagoa se situa entre *Tátil* e *Círculos*, a meio do caminho entre uma abordagem mais intuitiva e uma consciência que se construía em torno da noção de *processo*. Diferente de *Tátil* (ou a partir da experiência com *Tátil*), em *Lagoa* eu já perseguia o ideal de trabalhar com uma concepção mais processual e, portanto, evitava qualquer tipo de assimilação de esquemas formais reconhecíveis. Aqui eu já queria de fato simular a exclusividade da dimensão *temporal* [temporelle].

O projeto da peça era trabalhar com a aparência de uma superfície lisa e estática, como a de uma *lagoa*, porém rica de movimentações em seu interior (nada que abalasse muito a estagnação aparente). Ou seja, algo muito próximo daquele modo *zoom out* de trabalho processual. Mas, para além dos desafios inerentes à proposta criativa da peça, nesse projeto eu precisava também lidar com uma outra exigência: enfrentar o monstro que era pra mim naquele momento uma orquestra. Se em *Tátil,* uma peça para piano solo, eu pude recorrer ao meu próprio instrumento para me auxiliar com o solfejo de todo arco formal da peça, no caso de *Lagoa*, eu precisaria de outras estratégias. E a mais simples delas era: pensar a peça por partes, por seções; e a cada seção um determinado processo em curso.

Assim, o que se escuta em *Lagoa* é a instalação de um processo A, seguido de um processo B, seguido de um processo C e assim por diante. A maior parte dos processos disparados em *Lagoa* são vetorizados da seguinte maneira: acumulação (por número de camadas e dinâmica) –> saturação (pico) –> corte (a maior parte com vírgulas). Portanto, se por um lado há em *Lagoa* um modo *zoom out* de trabalho com a noção de processo, por outro lado é importante observar que não se trata de um único processo contínuo global, mas sim de um encadeamento sequencial de processos que estão curso em cada uma das seções. Em *Lagoa*, esta segmentação em episódios sucessivos é bastante clara: suas fissuras estão expostas. Porém, uma observações é fundamental: apesar da percepção de diferentes episódios, *Lagoa* não delineia – diferentemente de *Tátil* – nenhum tipo de esqueleto formal assimilável, apenas uma sequência de processos: A, B, C etc.

Em perspectiva, de *Tátil* a *Círculos,* passando por *Lagoa*, percebo uma intensificação da noção de *processo*. Em *Tátil* trata-se de algo mais intuitivo e talvez não tão explícito. Em

Lagoa, a noção de processo – especialmente de *zoom out* – já é muito evidente, porém esse trabalho ainda é bastante truncado por conta das frequentes retomadas de fôlego que acabam por recortar muito a forma musical. Já em *Círculos,* optei por lançar mão mais do modo *zoom in* de trabalho com a noção de processo, decidindo localmente, ponto-a-ponto, os rumos da peça. Isso pode ser verificado facilmente se comparamos a primeira página da peça com a primeira página da última letra de ensaio, H. Um simples pergunta surge: como fomos parar ali?

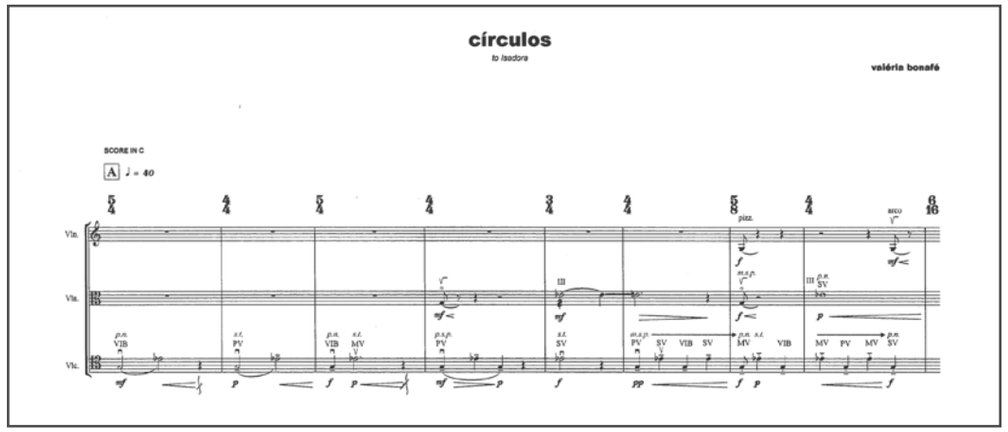


Fig. 05: Primeira (letra A) e última (letra H) páginas de *Círculos* (2009).

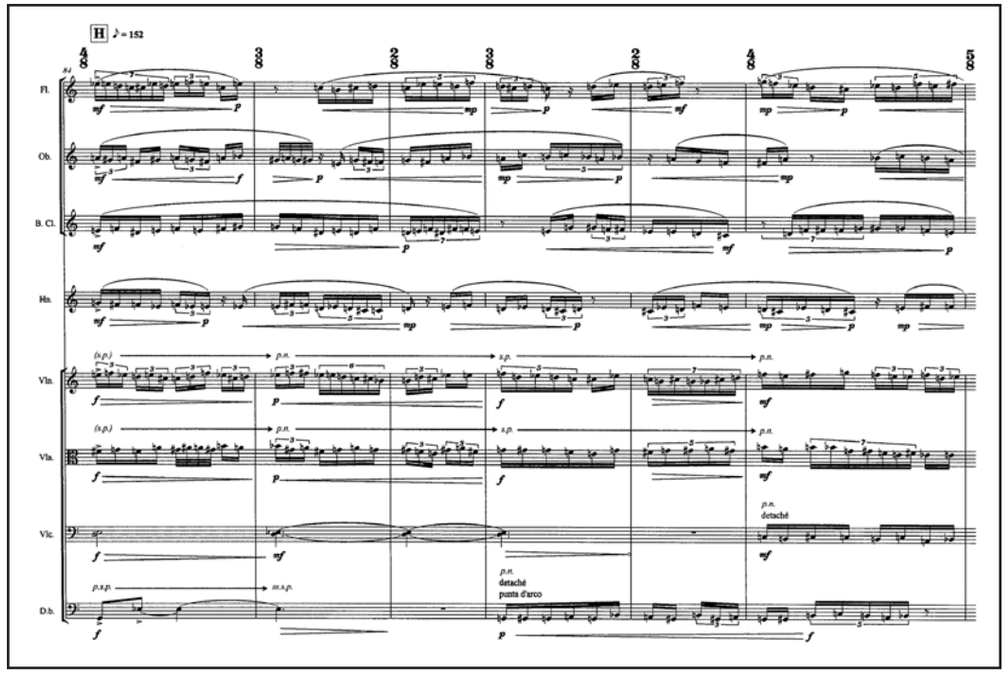


Fig. 05 (*continuação*): Primeira (letra A) e última (letra H) páginas de *Círculos* (2009).

A resposta é bastante simples: não foi através de transformações progressivas; a culpa mesmo é do compasso 54. Sem justa causa, decidi inserir localmente – no compasso 54, no oboé – uma nova ideia musical. E essa nova ideia musical dispara um processo novo e desvia completamente a peça do caminho que ela vinha tomando até ali. Alguém poderia dizer que o micro gesto efetuado pelo violino entre cc.17-19 ou que o solo de clarinete baixo da seção D têm alguma relação com o evento disparado em c.54, por conta da semelhança entre perfis melódicos cromáticos ziguezagueantes. De fato, talvez a ideia não tenha me ocorrido assim tão aleatoriamente. Mas se é possível ou não determinar a genealogia de uma determinada decisão local, isso não vem ao caso (também porque já não sei mais se escrevi o solo de clarinete baixo antes ou depois da letra de ensaio H). O importante é perceber o quanto o compasso 54 é aquele momento único, *crucial*, no qual a escuta se contorce e passa a acompanhar a instauração de uma textura não prevista e que irá, fatalmente, engolir tudo e todos, como num buraco negro.

A brincadeira em *Círculos* era essa: poder operar de modo mais livre com a ideia *decisão local*. O que eu sabia desde o início era que, após caracterizar um determinado ambiente, num momento X eu entortaria a peça para qualquer outro lugar. E eu faria isso sem aviso prévio, sem anunciar ou preparar tal ruptura. Para tanto, eu precisava contar com a ideia de um *plano-sequência único.* Sustentar a continuidade e evitar cortes, silêncios; não romper de modo algum aquele delicado filamento que conecta a escuta à música. Eu não queria que houvesse nenhum átimo de perda de contato do/a ouvinte com o fluxo sonoro **{12}**.

{12} Caderno 5
Forma {B2}
p. 29

Mas afinal, quem quero enganar? Não posso terminar o comentário sobre *Círculos* sem dizer o óbvio: havia um ostinato. E que, portanto, minha peça mais processual, isto é, aquela que mais incorpora a força da flecha do tempo, da sucessão, da direção, do irreversível, é também aquela na qual eu fiz de tudo para não sair do lugar. A noção de *irreversibilidade* posta em curso e posta em crise, simultaneamente.

Tendo reconstituído um pouco da passagem entre *Tátil*, *Lagoa* e *Círculos*, não posso deixar de comentar nesse contexto – ainda que de forma breve – algo a respeito do ciclo *Do livro dos seres imaginários* (2010), um conjunto de quatro peças curtas para piano preparado que precede a composição de *LAN.* Se observado fora desse arco criativo que estou buscando aqui mapear – no qual tenho tomando a noções de *tempo* e de *forma,* especialmente, como eixos –, *Do livro do seres imaginários* seria apenas mais um conjunto de miniaturas para piano solo, estilo já bem consolidado. Porém, dentro do meu percurso particular, esse conjunto de peças curtas significou um momento importante de reflexão.

A opção por escrever um ciclo de peças curtas após a experiência de *Círculos* tinha um pouco o caráter de fuga: escapar do problema do tempo e da forma (ou abordá-lo pelo avesso). Ao optar por peças de dimensões muito contraídas, eu não precisava me deparar com o problema no qual eu havia me metido após perseguir com tanto ânimo a concepção de processo e a soberania de um tempo cronológico. *Do livro dos seres imaginário* foi um momento de respiro, de folga, de desvio; a noção de *processo* do ponto de vista da recusa. Dizer que a peça apela para a construção de personagens sonoros – enquanto imagens estáticas, efetivamente – e pelo uso de ostinatos (em *stricto sensu* em *Odradek* e *Haokah,* e em *lato sensu* em Shang Yang), chega a ser desnecessário.

Valéria Bonafé
***Do livro dos seres imaginários* (2010)**
para piano solo
[Áudio e Partitura no DVD]

O que converge em *LAN* (d): a iniciação científica (2007-8) e o mestrado (2009-11)

Em 2011, um pouco antes da composição de *LAN,* eu concluí meu mestrado[8] sobre a *Sonata per pianoforte solo* de Luciano Berio, onde a noção de *processo* (em conjunto com a categoria de *gesto*, à qual retornarei mais adiante) era elemento chave para o olhar sobre a forma musical **{13}**. Alguns anos antes do mestrado eu havia feito uma iniciação científica[9] onde eu analisava duas peças de Schoenberg: o *Op. 11* – como amostra da fase atonal – e o *Op. 25* – como amostra da fase dodecafônica. À luz da crítica adorniana[10], eu cotejava esses dois momentos da produção composicional de Schoenberg e, após certa problematização, encerrava o trabalho apontando para a positividade da noção de *informalidade* presente no *Op. 11*.

{13} Caderno 5
Forma {A8}
p. 22

Finalizando o mestrado, era o momento de verificar como tudo isso se enredava. O que eu havia levado comigo após o estudo do *Op. 11* de Schoenberg ? E o que eu havia aprendido com a *Sonata* de Berio? Por que eu havia buscado tais referências e o que eu havia encontrado nelas? Como eu relacionava esses dois compositores tão diferentes? Haveria algo em comum entre as noções de *processo* e *informalidade* **{14}**? E como todo esse universo se relacionava com meu trabalho composicional?

{14} Caderno 5
Forma {A9}
p. 24

Se eu posso destacar algo em especial a partir do cruzamento entre essas duas pesquisas, é que eu havia compreendido que o caráter quase improvisatório do *Op. 11* e da *Sonata* que se pode

[8] BONAFÉ, Valéria. *Estratégias composicionais de Luciano Berio a partir de uma análise da Sonata per pianoforte (2001).* Dissertação de Mestrado. São Paulo, USP, 2011. Trabalho realizado sob orientação de Marcos Branda Lacerda com apoio da CAPES e da FAPESP.

[9] BONAFÉ, Valéria. *O projeto estético de Arnold Schoenberg.* Relatório final de Iniciação Científica. São Paulo, USP, 2007. Trabalho realizado sob orientação de Marcos Branda Lacerda com apoio da FAPESP.

[10] Lida a partir dos textos *Filosofia da nova música* (1989), publicado pela primeira vez em 1958, e *Dialética do esclarecimento* (1986), de 1947.

verificar na superfície das duas peças é na verdade engenhosamente estruturado no âmbito da forma. Em Schoenberg isso se dá a partir do *motivo* – compreendido em *latu senso* como *grundgestalt* – e em Berio, a partir da noção de *gesto* – tendo em vista uma acepção mais estruturalista do que corporal do termo, como busquei demonstrar na dissertação. Ancorados nessas duas categorias – sem no entanto tomá-las de maneira totalizante – ambos conseguiam, cada um a seu modo, manter as noções de *informalidade* e *processo* em curso. Schoenberg e Berio garantiam através das categorias de *grundgestalt* e *gesto*, respectivamente, um enraizamento (para não usar o polêmico conceito de *unidade*) suficientemente profundo que permitia conciliar ao curso *informal* ou *processual* daí derivado, também certa abertura a operações mais agressivas.

Tanto em Schoenberg quanto em Berio eu percebia que a soltura que emanava do passo-a-passo informal ou processual era de fato apenas a ponta de um *iceberg* volumoso vagueando sob efeito das correntes marítimas e do vento. A despeito de eventuais colapsos que possam ocorrer na ponta, isto é, na parte emersa de um iceberg – alguns deles responsáveis pela formação de enormes tsunamis – é sua parte submersa, aquela onde encontra-se afinal, a maior porcentagem de massa, que permite que ele se aprume novamente, recuperando sua estabilidade e seguindo seu curso.

Não posso deixar de retomar aqui partes significativas das conclusão das análises da primeira peça do *Op. 11* e da *Sonata* de Berio – esta última tendo sido escrita pouquíssimo tempo antes da retomada de *LAN,* que se deu logo após o encerramento da dissertação –, além de um trecho bastante ilustrativo de cada uma das partituras a fim de auxiliar no entendimento de tais constatações.

a) Sobre o Op. 11 n° 1, de Schoenberg:

Arnold Schoenberg
Drei Klavierstucke
***Op. 11 n° 1* (1909)**
para piano
[Áudio no DVD]

> Portanto, há dois componente que são combinados para a construção da forma do Op. 11 n° 1: o delineamento de uma estrutura ternária – incluindo a construção de elementos formais próprios à tradição, como frases, períodos, seções, antecedentes, consequentes etc. – e a ideia de células mínimas capazes de gerar todos os elementos da obra através da variação constante. Assim, há duas forças complementares, uma que estabelece alguns elementos a priori – como a estrutura ternária de um A-B-A, a fixação de um tema ou a construção de uma *grundgestalt* – e outra que coloca a forma diante de um processo generativo (evidente principalmente na seção B onde as relações estão sustentadas somente pela variação contínua, não contando com qualquer estrutura formal subjacente). [...] Não poderíamos encerrar essa análise sem comentar um terceiro componente fundamental para a organização formal da peça: os segmentos *c* e *d*. Como vimos, tais segmentos são apresentados na seção A da peça e carregam grande força expressiva retornando ainda na Secção B. Ambos não seguem a estrutura intervalar-harmônica proposta na peça tampouco revelam proximidade motívica com o *tema*. Estão estruturados a partir de outro pensamento melódico, intervalar, textural e, principalmente, gestual. Estão fora da lógica unificadora da *grundgestalt* e assumem verdadeiramente a função de *corte*. [...] A força da forma está justamente na capacidade de abarcar seus momentos mais subversivos
> (BONAFÉ, 2007, p. 46-47).

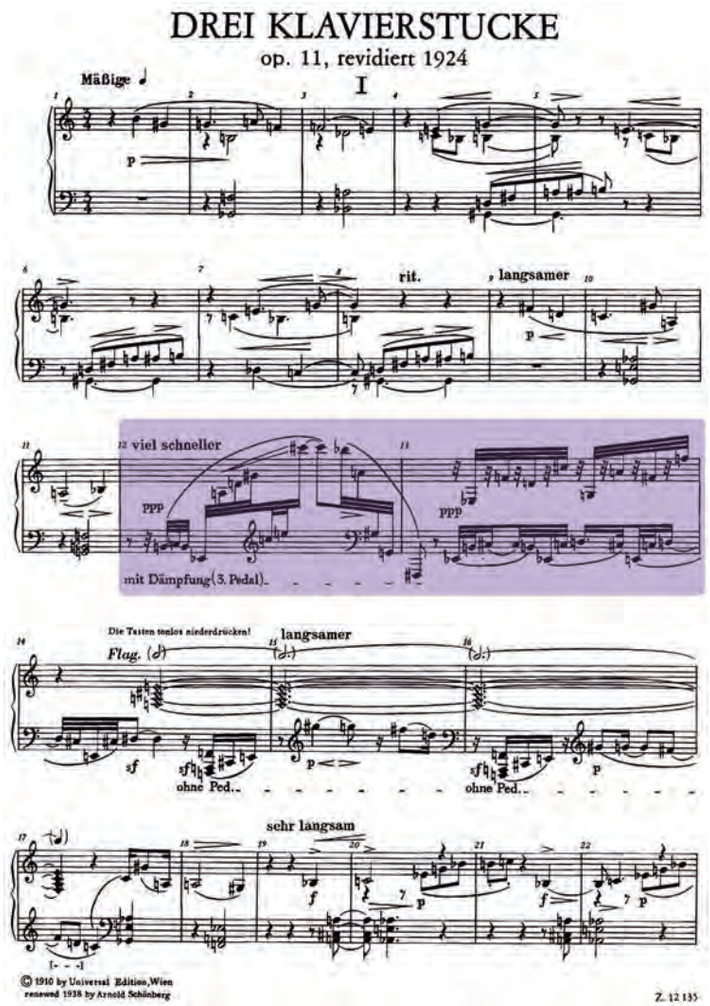


Fig. 06: *Op. 11 n° 1* (1910, rev. 1924), de Arnold Schoenberg. No início da peça há uma incrustação de dois elementos, descritos como *c* (c.12) e *d* (cc.13-14) (ver BONAFÉ, 2007). Tais elementos, essencialmente gestuais, irrompem inesperadamente escapando à clareza formal do restante da Seção A.

Luciano Berio
***Sonata per pianoforte* (2001)**
[Áudio no DVD]

b) Sobre a *Sonata per pianoforte,* de Berio:

> Dessa maneira, a *Sonata* delineia uma espécie de estrutura tripartite e aqui nos deparamos com uma tensão no âmbito formal. Ao lado de uma estrutura ternária, convive um movimento processual contínuo que confere à *Sonata* um caráter quase improvisatório. Como vimos, não há contrastes acentuados do material. Os gestos apresentados desde o início impregnam a peça em sua totalidade: através da manutenção e da modificações de certos parâmetros, os gestos na *Sonata* são atualizados a cada vez que se apresentam. Vimos que na *Sonata* os gestos não são desenvolvidos através de um processo teleológico ou direcional, mas sim deformados e transformados através de curtos-circuitos constantes com outros gestos. Durante a *Sonata*, o tempo todo se escutam os mesmos gestos que, porém, são sempre outros. Portanto, na *Sonata*, Berio mostra que o gesto não é algo em si mas sim a reunião de suas diferentes manifestações ao longo da peça (morfogênese), isto é, eles só sobrevivem se vinculados à noção de *processo*. Por outro lado, por carregarem uma personalidade própria, os gestos também trazem em si a noção de unidade. Dessa tensão entre gesto e processo, surge um jogo entre permanência e impermanência inerente à constituição da forma musical da peça que, ao se valer de um movimento cambiante e constante de alternância entre gestos bem definidos, se configura como uma espécie de *móbile*. A noção de processo é fundamental para que esse móbile não se torne estático, amorfo, isto é, para que não se resuma ao simples embaralhamento de certas 'peças'. Assim, poderíamos pensar a forma musical na *Sonata* como uma espécie de *móbile processual* que comporta choques e deformações em cada uma de suas estruturas. E esse *móbile processual* é tensionado ainda pelo delineamento de uma estrutura tripartite, com seções e subseções que se definem através do movimento gestual dentro da peça (BONAFÉ, 2011, p. 132).

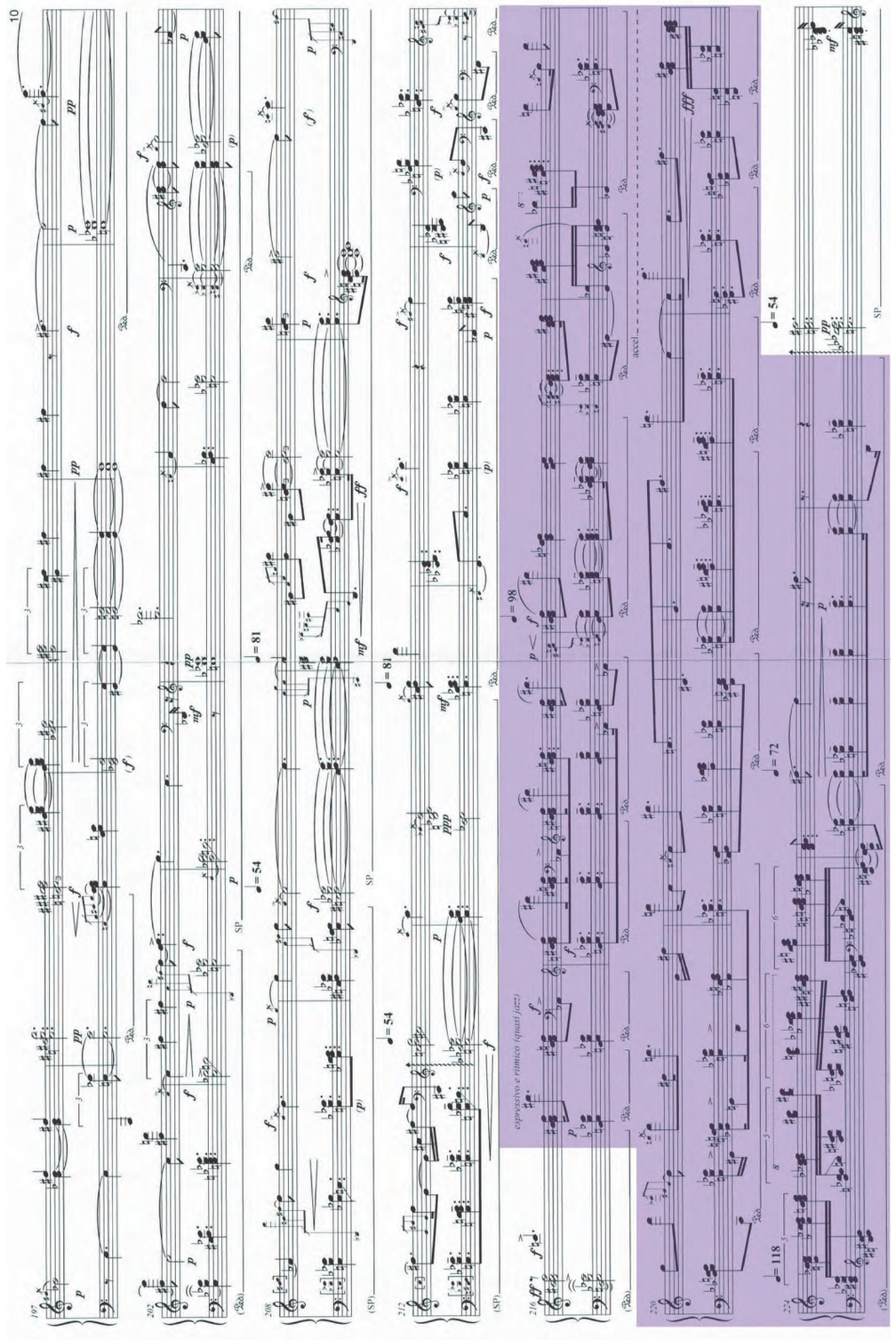


Fig. 07: *Sonata per pianoforte* (2001), de Luciano Berio. O trecho indicado como *quasi jazz* (cc.216/3-226/2) se consolida como um momento de estabilização de uma figuração completamente nova. Uma análise mais cautelosa pode demonstrar que tal figuração se origina de choques e deformações resultantes do encontro de diferentes gestos apresentados anteriormente na Sonata (ver BONAFÉ, 2011). Porém, na escuta, a percepção é a de abertura a universo completamente distinto.

Na iminência de *LAN*: intuições

Após a retração temporal em *Do livro dos seres imaginários,* eu queria voltar a trabalhar com perspectivas de temporalidade e de forma mais extensivas. Mas eu queria tentar algo diferente. E aqui volto ao início desse texto: "eu havia decidido que em *LAN* eu tentaria fugir um pouco de um tipo de concepção de forma musical que eu vinha buscando construir até aquele momento". *LAN* deveria estar para além da exclusividade de uma concepção de escrita, solfejo, forma e escuta processual, porém eu não iria também abandonar todo esse universo, em definitivo. Não se tratava de jogar aquisições fora, mas de expandir as possibilidades, arejar um pouco o trabalho.

A primeira constatação era que, se eu decidisse contar ainda com a concepção de *processo* conforme eu havia feito até ali, eu tentaria ao menos estabelecer um trânsito mais livre entre as noções de *zoom out* e *zoom in,* entre o global e o local. E isso me levava imediatamente a uma segunda constatação: eu buscaria conjugar àquele pensamento cronológico *da esquerda pra direita,* àquele *ir-indo* processual, também um conjunto de estratégias que me permitissem transitar mais livremente em relação à *flecha do tempo*. Eu buscaria então trazer para a escuta não somente arquiteturas *temporais* [temporelles], mas também tornar sensível o universo de arquiteturas *fora-do-tempo* [hors-temps]. Talvez trabalhar um pouco mais com um jogo de *despercepção do tempo real*[11]. Desse modo, eu confiaria às estratégias *hors-temps*, a responsabilidade de impor certos limites à direcionalidade da escrita processual, e vice-versa, provocando *curtos-circuitos*[12] entre esses dois polos ao longo de toda a peça.

Eu sentia necessidade de trabalhar de modo mais consistente com algumas estratégias que estavam para além da teleologia do passo-a-passo, para além de um hermetismo e de um certo didatismo que passaram a me incomodar em discursos e práticas estritamente processuais, guiados demasiadamente pela noção de vetorização/direcionalidade, pelo par causa/consequência, por um tempo cronológico e irreversível. Eu queria agregar as digressões, os choques, as incrustações; poder trabalhar com a justaposição, com a sobreposição e com a multiplicidade; e, especialmente,

[11] "O tempo (enquanto fluxo) coadunado a escritas que se alternam com o intuito primordial de desfazer a percepção contínua das apresentações, em contraposição aos inúmeros momentos de adensamento em vários planos simultâneos e às intervenções de silêncio e imobilidade total (gestual) integradas no contexto geral, como acessórios fundamentais desta trama de despercepção do tempo real" (Roberto Victório, texto de apresentação do CD *Chronos*, 2010, encarte).

[12] Segundo o dicionário Houaiss online, um *curto-circuito* pode ser um "colapso imprevisto no funcionamento de algo, do qual resulta uma situação de desorientação, dificuldade; desmoronamento".

experimentar efetivamente duas coisas que, até ali, eu havia sistematicamente evitado (ou apenas resvalado): a retomada (um *ir-voltando*) e o desvio (um *ir* | *ir*).

A partir daí decidi assumir dois recursos complementares que marcam fortemente a composição de *LAN*: o *corte* e a *espiral*. O corte como freio, como fissura temporal, como quebra da sucessão e da direcionalidade processual; o corte enquanto abertura do porvir. A espiral como retomada, como repetição diferente, como abertura à memória. O corte e a espiral como estratégias de represamento de um tempo cronológico, sucessivo, vetorizado, direcional, causal e irreversível, e de aproximação com uma *dimensão espacial* **{15}**. Um encontro entre continuidade e corte, entre reta e espiral, entre tempo e espaço: um reposicionamento frente à noção de *processo* e um reencontro com a dialética da *forma musical* **{16}**. A partir da *espiral* e do *corte*, eu passava a me perguntar o que aconteceria então se eu aliviasse um pouco o peso de *Chronos*, tentasse me aproximar mais de *Aion* e, definitivamente, tirasse *Kairos* para dançar **{17}**.

{15} Caderno 5
Tempo {B3}
p. 46

{16} Caderno 5
Forma {A10}
p. 25

{17} Caderno 5
Tempo {A1}
p. 38

zoom in	← →	zoom out
figura	← [gesto] →	textura
paramétrico	← →	imagético
analítico	← →	sintético
temporelle	← →	hors-temps
dinâmico	← →	estático
chronos	← [kairos] →	aion
tempo	← →	espaço

Tab. 02: Relações intuitivas em torno do tema *forma musical* (tempo-espaço). Leitura horizontal: polos e gradações (setas). Leitura vertical: aproximações possíveis entre características de diferentes origens.

mural

Kairos

"Kairós tem mechas de cabelo caindo sobre a testa, mas a sua nuca é calva. Isso representa o caráter instantâneo de sua apreensão: ele só pode ser pego (agarrado pelos cabelos) em sua passagem por nós e, uma vez tendo passado, torna-se inapreensível (não tem cabelos na nuca por onde possa ser puxado de volta). Kairós tem asas nos pés e nas costas. Essas asas representam seu caráter furtivo e veloz, é o tempo que não passa simplesmente, mas, célere, voa. Quanto à sua apreensão, essa velocidade indica a necessidade de que sua captura se dê por meio de uma ação que denote habilidade e eficácia, como o salto preciso do felino experiente sobre sua presa desprevenida. Kairós tem numa das mãos uma balança. A balança é símbolo do equilíbrio e da justiça: Kairós, embora veloz, não ultrapassa a medida. Outrossim, divide os períodos cíclicos com um metron perfeito: primavera e verão, outono e inverno, noite e dia, essas divisões do tempo e seus correlatos vão transcorrendo em absoluta harmonia e de acordo com uma medida, de modo algum aleatoriamente. A lâmina que Kairós carrega na outra mão representa o perfeito corte que se dá entre as diferentes ocasiões, idades e estações, pelo qual se estabelecem diferenças qualitativas entre elas, que as tornam únicas e incomensuráveis entre si. Como, por exemplo, a infância, a adolescência, a maturidade e a velhice de um homem: cada uma dessas idades possui sua atmosfera própria, que a distingue essencialmente das demais; é como se fossem várias vidas numa só, a do menino, a do rapaz, a do adulto, a do idoso. Kairós, por assim dizer, vai abrindo e fechando portas no tempo, pelas quais vamos sendo levados para mundos qualitativamente distintos. Assim, embora cada um de nós seja um só, desdobramo-nos em vários seres distintos ao longo do tempo; e o mundo, da mesma forma, vai se tornando sempre outro, mundos heterogêneos sendo postos uns sobre os outros, como panos de fundo se sucedendo durante a encenação de uma peça teatral".

(DINUCCI, 2009, s/n)

Kairos, baixo-relevo, Trogir (Croácia)

Kairos, baixo-relevo, Turin (Itália)

Estima-se que a desaparecida peça original em bronze a partir da qual diversos baixos-relevos com a representação de Kairos teriam sido gerados, tenha sido criada pelo escultor grego Lysippos, de Sikyon. Nesse original estaria também entalhado um epigrama do poeta macedônico Posidippus (ca. 310-240 a.c).

Epigrama de Posidippus

– Quem e de onde é o escultor?
– De Sícion.
– Qual é o nome dele?
– Lisipo.
– E quem és tu?
– Kairós, o que a tudo submete.
– Por que andas nas pontas dos pés?
– Estou sempre correndo.
– Por que possuis asas duplas nos pés?
– Voo ao abrigo do vento.
– Por que levas na mão direita uma navalha?
– Mostro aos homens que sou mais agudo que qualquer objeto cortante.
– Por que mechas <de cabelo> caem sobre os teus olhos?
– Por Zeus, <Só> sou agarrado quando estou passando.
– Por que és calvo atrás?
– Pois, uma vez tendo passado com os pés voadores, ninguém, ainda que queira, me agarrará por trás.
– Por qual razão o artesão te modelou?
– Por vós, ó estranho: e colocou-me no vestíbulo como um ensinamento.

Uma imagem sonora para *LAN*

Tratava-se portanto de uma decisão um tanto pedagógica: em *LAN* eu tentaria exercitar e experimentar, sobretudo, modos distintos de articulação formal. Assim, primeiro estabeleci que *LAN* seria, em certo sentido, uma peça de trás pra frente, da *direita para a esquerda*: ela ia começar forte, rápida, cheia de elementos, de informação e de energia, e ia caminhar para um gradual esfacelamento. Nessa proposta de contorno formal, eu precisava começar com muito e terminar com pouco. O que eu queria, especialmente, era *desconstruir* ao invés de *construir* uma determinada sonoridade para a peça. A estratégia era exatamente o avesso daquela utilizada em *Tátil*, *Lagoa* e *Círculos*. A metáfora para a forma não seria mais então um *crescendo dal niente a fortíssimo* seguido de um *diminuendo de fortissimo al niente* numa nota longa e límpida no clarinete, mas sim um ataque explosivo e ruidoso em um prato suspenso. Ao invés de objetivar uma *construção gradual* na escuta, em *LAN* eu buscaria trabalhar mais com as ideias de *desconstrução* e *impacto*. Eu experimentaria então uma nova *metáfora*, uma nova *imagem sonora* **{18}**.

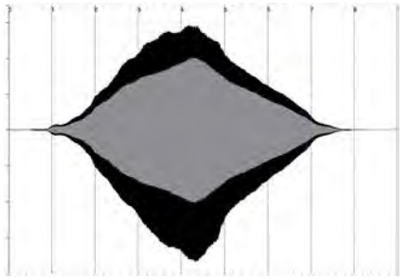
{18} Caderno 5
Sonoridade {B1}
p. 65

O que estava em jogo na oposição entre essas duas imagens sonoras – evocadas aqui pelos exemplos do clarinete e do prato suspenso – eram especialmente as características do envelope dinâmico (ASDR) que cada uma delas carregava. Por um lado, a imagem sonora do tal som do clarinete com perfil dinâmico *dal niente a fortíssimo* seguido de *fortissimo al niente* transposta na imagem visual de uma curva gaussiana. Nesse modelo as fases de *ataque* (A – transiente inicial) e *decaimento* (R – transiente de extinção) são extremamente atenuadas pela predominância de um regime estacionário gerado pelo movimento de excitação constante do instrumento, colocando em destaque o período de estabilidade (S) do som. Por outro lado, a imagem sonora do tal som de ataque no prato transposta na imagem visual de uma curva exponencial decrescente. Nesse modelo as fases de *ataque* e *decaimento* são de extrema importância, já que o período de estabilidade está de fato ausente. De forma mais sucinta, operava aí então a oposição entre as noções de *regime permanente* e *regime transiente*[13].

Recuperando um pouco da *tipologia sonora* **{19}** proposta por Lachenmann, o que eu definia como ponto de partida para *LAN* era afinal o modelo de *som-impulso* [Impulsklang] – integrante da família dos *sons enquanto processo* – característico de um ataque em um prato suspenso ou em qualquer outro instrumento de regime transiente. A princípio, esse perfil dinâmico seria tomado então como uma *imagem sonora* de referência para o contorno global da forma (modo *zoom out*).

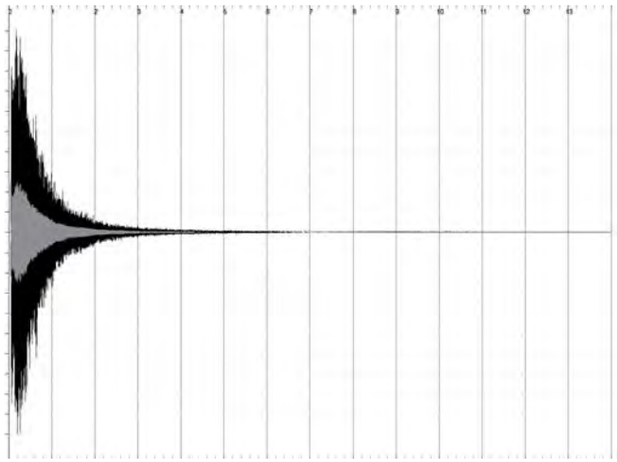
{19} Caderno 5
Sonoridade {C}
p. 76

[13] Sobre regime permanente e regime transiente, ver HENRIQUE, 2011, pp. 173-175.



Exemplo 01: Nota *fa#5* com perfil dinâmico *dal niente a fortíssimo* e *fortissimo al niente* em um Clarinete em Bb [Áudio no DVD]

Fig. 08: Envelope de amplitude de um Clarinete em Bb.
Nota *fa#5* com perfil dinâmico *dal niente a fortíssimo* e *fortissimo al niente*.



Exemplo 02: Ataque *forte* na borda de um prato crash (20”) [Áudio no DVD]

Fig. 09: Envelope de amplitude de um prato crash (20”).
Ataque *forte* na borda do prato.

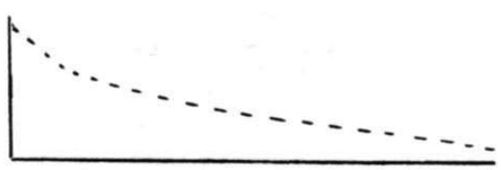


Fig. 10: *Som-impulso* [Impulsklang], subcategoria do *Som-cadência* [Kadenzklang]. Curva exponencial decrescente característica de um som com regime transiente, com ataque e decaimento natural. Representação visual esquemática proposta em *Klangtypen der Neuen Musik*.

A presença do piano no conjunto instrumental escolhido – o único de caráter essencialmente percussivo e de regime transiente – favorecia e estimulava muito a constituição dessa imagem sonora. Havia uma relação direta entre o solfejo da sonoridade do piano e o solfejo desse contorno formal global: o piano seria, afinal, meu prato. Abria-se aí a possibilidade de lidar com o *som-impulso* tanto no nível micro – isto é, na elaboração do próprio gesto instrumental, como um ataque no piano – quanto no nível macro da forma – isto é, seu contorno geral. Entre esses dois extremos, decidi então que um nível intermediário também seria estruturado a partir da mesma imagem sonora, trazendo para a peça algo de uma geometria fractal. Esse nível intermediário seria nada mais do que a constituição de *objetos sonoros* **{20}** também caracterizados pela imagem sonora do *som-impulso* que pudessem contribuir para a interação entre os níveis micro e macro estruturais em *LAN*.

{20} Caderno 5
Sonoridade {D1}
p. 81

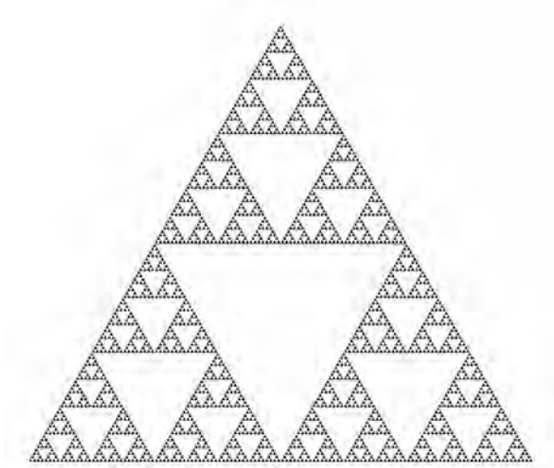


Fig. 11: O clássico fractal *Triângulo de Sierpinski.*

Objeto sonoro matriz em *LAN*

Tomando imagem *som-impulso* defini inicialmente um *objeto sonoro matriz* para *LAN* a partir do qual eu modelaria os objetos subsequentes. Esse objeto sonoro matriz, construído portanto a partir da imagem sonora ataque-decaimento, é apresentado integralmente na letra de ensaio A (cc.1-9), conforme mostra a figura 12 **{S}**.

{SUPLEMENTO}
Fig. 12

Por suas propriedades acústicas, o piano seria então o principal responsável pela fase *ataque* nesse objeto sonoro – isto é, pelo impulso inicial que dispararia o objeto com uma forte injeção de energia –, cumprindo em seguida seu decaimento

natural (com pedal tonal sempre acionado, permitindo maior sustentação da ressonância). De forma complementar, o contrabaixo no registro grave daria apoio ao ataque do piano, já num primeiro intento de síntese instrumental. Auxiliados pelo registro médio-agudo do piano, o trompete e o trombone no registro agudo (ambos com surdina *harmon*) desempenhariam melodicamente o papel de dispersão da energia durante a fase *decaimento*, emulando uma espécie de ressonância distorcida daquele primeiro impulso dado pelo piano e pelo contrabaixo. Eu definia assim duas sonoridades complementares que estruturariam o objeto sonoro matriz e que aparecem descritas nas indicações de expressão incluídas na partitura: "*com vigor*" e "*com energia: leve e brilhante.*

Há ainda uma terceira sonoridade que compõe o objeto sonoro matriz e que não se encaixa na descrição do tipo sonoro *som-impulso.* Trata-se de uma linha alongada executada pelo contrabaixo a partir do quarto tempo do segundo compasso que, contrariando o perfil global do objeto, destaca-se por conduzir um *crescendo* no interior da fase decaimento. Mas antes de proceder ao comentário dessa terceira sonoridade – identificada na partitura pela expressão "*doce e velado*" – parece importante ainda descrever em maior detalhe como elaborei o que estou chamando aqui de granulação rítmico-melódica, isto é, a sonoridade 2 *"com energia: leve e brilhante"*.

Esta granulação foi estruturada de modo a garantir que cada uma das quatro vozes que compõe a sonoridade 2 pudesse ter uma cintilação própria. Assim, à maneira de Ligeti, cada uma das vozes trabalha de forma fixa com uma *talea*[14]: o trompete executa septinas de semicolcheia, o trombone executa sextinas de semicolcheia, a mão direita do piano executa quintinas de semicolcheia, e a mão esquerda do piano executa duínas de colcheia. O resultado é um emaranhado de quatro camadas que compõem uma textura relativamente homogênea, porém cheia de ranhuras, isto é, de aspecto extremamente estriado **{21}**.

{21} Caderno 5
Tempo {C1}
p. 48

[14] "'Talea' é uma palavra grega que significa corte e, por analogia, fatia, proporção. Historicamente, pela repetição de uma determinada configuração rítmica, no moteto isorritmico medieval, esta fatia torna-se uma proporção e um padrão. Foi muito utilizada, antes da regularidade da barra de compasso, nos séculos XIV e XV pelos grande compositores polifonistas. Entre estes, Ligeti tem uma especial afeição pela música de Ockeghem. Ligeti declara adotar o sistema de taleas com muita liberdade e de uma maneira muito pessoal. Através deste artificio, seu pensamento parte da idéia de um inteiro que é submetido a divisões em diferentes proporções. Simplificando, cada unidade pode ser estriada em um determinado número de partes. [...] Sendo que cada uma delas pode receber diferentes configurações rítmicas [...]. Além das articulações internas devidas aos movimentos melódicos e às ligaduras que ligam uma talea à outra. Estes deslocamentos tornam impossível o reconhecimento das proporções regulares, produzindo uma grande riqueza de relações duracionais, rítmicas e um tempo absolutamente livre" (GUBERNIKOFF, 1994, pp. 61-62).

O que estava por trás dessa estratégia de estriamento na fase decaimento era a vontade de gerar uma espécie de efeito *craquelê* em *LAN*. Não me interessava praticar o tradicional jogo de emulação de ressonâncias através de uma fina engenharia de síntese instrumental, prolongando, filtrando, adicionando ou deformando a ressonância natural do ataque inicial. Eu havia experimentado bastante esse tipo de recurso em *Lagoa,* mas em *LAN* a intenção era outra. Eu não trabalharia com uma ideia geral de fusão espectral, não buscaria criar nenhuma ilusão de escuta. O que eu queria propor era a escuta de uma imagem sonora distinta: o que acontece quando se estica muito uma estrutura pouco elástica? Há um ataque; um acúmulo de tinta óleo já muito seca sobre uma pedaço de tela. Se estico a tela para um lado, para o outro, a tinta também esticará o máximo que pode, porém, a certa altura, ela irá craquelar. O efeito craquelê resultante guardará sempre um alto grau de irregularidade: as fissuras serão irregulares; as partículas – em tamanho e forma –, também.

Para criar esse efeito craquelê era importante, portanto, que o estriamento rítmico não possibilitasse uma percepção clara de regularidade, fosse das quiálteras, fosse do pulso. Assim, também à maneira de Ligeti, duas estratégias simples foram utilizadas para garantir maior irregularidade no trabalho com as *taleas*: as variações rítmicas no interior de cada quiáltera (somando aí a inserção irregular de apojaturas na mão direita do piano) e as ligaduras entre tempos/compassos (sempre executadas por ao menos uma das vozes)[15].

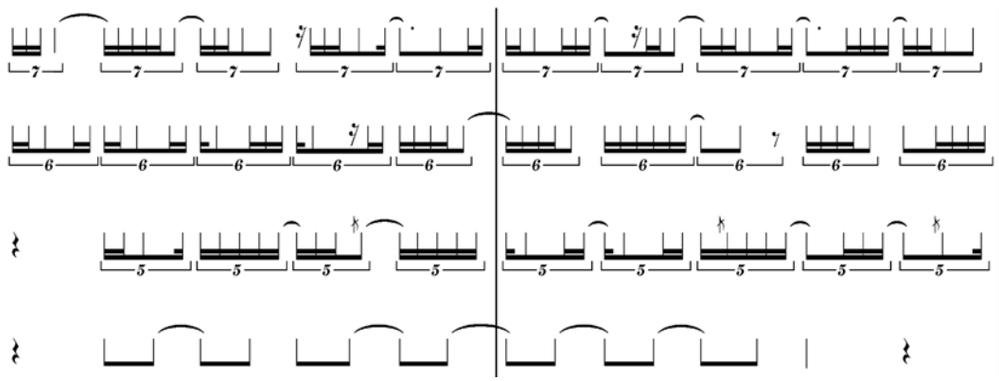


Fig. 13: Taleas em *LAN.* Transcrição rítmica das quatro camadas que compõe a textura característica da fase *decaimento* do objeto sonoro matriz em *LAN,* cc.2-3.

[15] Esse tipo de agenciamento temporal impôs à peça uma alta exigência de execução. A necessidade de manutenção de um fluxo rítmico constante por um lado, somada à ausência de marcas ou apoios temporais claros por outro, torna muito difícil a execução sem a presença de regente ou de *click track*.

Se essa malha textural possui de fato caráter estriado ou se devido sua extrema instabilidade ela acaba por se converter em uma malha lisa, é uma discussão que não pretendo aqui prolongar. Esse debate em geral se resolve quando se explicita o ponto a partir do qual uma determinada *superfície* é *percebida* **{22}**. Há de fato estruturas onde a apreensão do liso ou do estriado é mais imediata, mais consensual. Porém, esse tipo de malha textural que se constitui a partir do entrecruzamento – ou do empastelamento – de camadas extremamente articuladas costuma gerar debates infindáveis. Aqui, me interessa apenas apontar que, diferentemente das estratégias de cruzamento de vozes e de mescla timbrística utilizadas por Ligeti no trabalho com a micropolifonia, em *LAN* conto com a presença de instrumentos com qualidades sonoras pouco favoráveis à síntese instrumental, executando figuras melódicas que não se cruzam e que estão localizadas em regiões da tessitura que desfavorecem qualquer tipo de amálgama. Diferente do que se pode escutar no fim de *Círculos* (onde de fato lancei mão de recursos mais ligetianos para compor um trabalho de micropolifonia visando a constituição de uma textura bastante *lisa*), em *LAN* a malha textural é mais caótica, mais articulada, mais fatiada e mais desconexa. Há algo de *liso* e há algo de *estriado*, simultaneamente. Em *LAN* escuta-se, afinal, um tempo *não-homogêneo*.

{22} Caderno 5
Tempo {C2}
p. 49

Outra característica importante a ser destacada é que a dispersão de energia na fase decaimento do objeto sonoro matriz aparece modelada não somente pela diminuição progressiva da intensidade (de *forte al niente*), mas também pelo esfacelamento gradual da textura, isto é, pelo desmanche paulatino dessa granulação rítmica, desse efeito *craquelê*. Nesse processo de esfacelamento da textura, a velocidade da figuração de cada voz não é alterada. Significa dizer que não há qualquer processo de desaceleração rítmica em curso, nem no nível macro – como alteração metronômica –, nem no nível micro – já que as unidades rítmicas permanecem constantes (duína e quintina no piano, sextina no trombone e septina no trompete Assim, o estriamento do tempo nessas camadas é mantido e o esfacelamento textural se dá através de dois procedimentos complementares: gradual ampliação do silêncio entre os fragmentos melódicos (processo de *erosão*) e redução temporal desses fragmentos (processo de *contração*). Nenhum desses procedimentos é exatamente linear, ainda que o aspecto global seja o de crescimento dos silêncios e encolhimento dos fragmentos.

Fig. 14: Processos de *erosão* e *contração* em *LAN*. Representação esquemática.

A figura 15 e tabela 3 (apresentadas na página seguinte), ilustram os processos de *erosão* e *contração* em curso na voz do trompete durante a apresentação do objeto sonoro matriz, entre cc.2-5. Para a leitura da tabela 3, considerar a seguinte legenda:

LEGENDA

1 unidade = 1 semicolcheia de septina.

Linha 1: número de compasso e quantidade total de unidades.

Linha 2: tempo do compasso e quantidade total de unidades.

Linha 3: fragmentos melódicos (o número indica a quantidade total de unidades).

Linha 4: os quadrados cinzas correspondem a um som articulado curto, com duração de uma unidade; os retângulos pretos correspondem a um som articulado longo, com duração de duas ou mais unidades; e os quadrados e retângulos brancos correspondem a um silêncio curto ou longo, com duração de uma ou mais unidades.

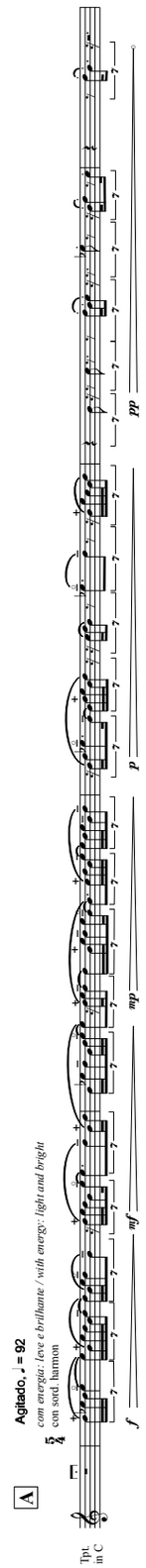
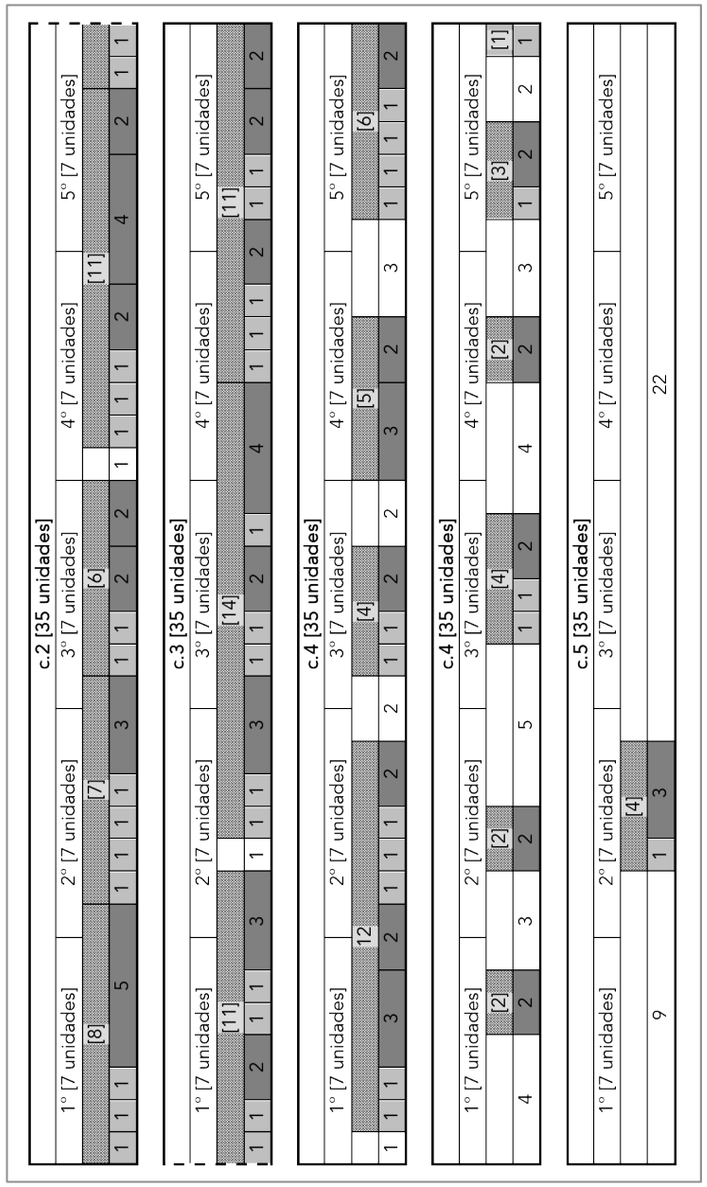


Fig. 15: Voz do trompete ao longo do objeto sonoro matriz em *LAN*, cc.2-5.



Tab. 03: Processos de *erosão* e *contração* em *LAN*. Análise rítmica do trompete ao longo do objeto sonoro matriz, cc.2-5.

Tendo comentado em maior detalhe a sonoridade 2 *"com energia: leve e brilhante"*, agora passo finalmente à descrição da terceira sonoridade que compõe o objeto sonoro matriz: a sonoridade "*doce e velado*". Tal sonoridade é caracterizada por notas longas no registro médio-grave do contrabaixo. Com perfil dinâmico mais flexível, essas notas longas tinham a missão de perfurar a solidez de um curso aparentemente natural da fase *decaimento* e reforçar algo de um *tempo liso* no interior de uma textura acentuadamente craquelada. Assim, em oposição ao movimento global de decaimento executado pelo trompete, pelo trombone e pelo piano, pode-se observar no interior do objeto sonoro matriz o surgimento gradual de uma linha alongada de contrabaixo que realiza um crescendo durante os primeiros compassos, chegando a *forte* no meio de c.5. A partir de c.7, após a dispersão completa da granulação do trompete e do trombone (a granulação do piano se prolonga ainda até o final de c.7), o contrabaixo canta de modo mais solístico até sua dispersão total no fim de c.9.

Sonoridade 1 (fase ataque): "*com vigor*"
Ataque harmônico forte no registro médio-grave do piano, apoiado pelo contrabaixo no registro grave.

Sonoridade 2 (fase decaimento): "*com energia: leve e brilhante*"
Granulação rítmico-melódica com curva dinâmica de *forte al niente* realizada pelo trompete com surdina *harmon*, pelo trombone (registro agudo) com surdina *harmon* e pelo registro médio-agudo do piano.

Sonoridade 3 (fase decaimento): "*doce e velado*"
Sons alongados realizados pelo contrabaixo, com curva dinâmica de *piano* a *forte* e de *forte* al *niente.*

Tab. 04: Três sonoridades que compõe o objeto sonoro matriz em *LAN,* cc.2-5.

A inserção dessa terceira sonoridade contrastante no interior do objeto sonoro matriz acabaria por deformar aquela imagem sonora inicial de um ataque num prato suspenso. Desse modo, para ser mais precisa com a terminologia de Lachenmann, o tipo sonoro em operação em *LAN* não é de fato o *som-impulso*, mas sim o *som-extinção* [Ausschwingklang], isto é, aquele cuja fase *decaimento* (transiente de extinção) tem seu contorno natural deformado de alguma maneira, se constituindo não como uma simples curva exponencial decrescente, mas como um processo de desconstrução sonora mais complexo. A intenção era pontuar já no objeto sonoro matriz uma possível linha de fuga dentro dessa sólida imagem sonora de *ataque-decaimento* que, como se verá adiante, de fato será colocada em operação ao longo da peça, conduzindo paulatinamente a malha sonora estriada de *LAN* a um estado de total "alisamento".

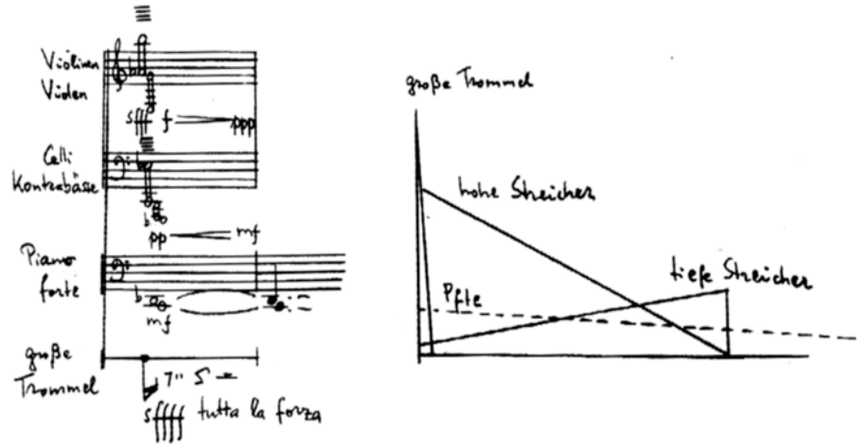


Fig. 16: *Som-extinção* [Ausschwingklang], subcategoria do *Som-cadência* [Kadenzklang]. Representação visual esquemática (dir.) do *som-extinção* proposta em *Klangtypen der Neuen Musik* a partir de um fragmento de *Apparitions* (c.49, esq.), de György Ligeti.

As figuras 17 e 18 (páginas seguintes) e a figura 19 **{S}** propoõem representações visuais esquemáticas do objeto sonoro matriz elaboradas de maneira análoga às representações propostas por Lachenamnn em *Klangtypen der Neuen Musik* (1996). Elas complementam, assim, a análise do objeto e das sonoridades aqui descritas.

{SUPLEMENTO}
Fig. 19

Como se pode perceber após essa breve análise do objeto sonoro matriz em *LAN,* as ideias de *objeto sonoro* e *processo* foram trabalhadas de maneira muito integrada, de modo que as noções de *material* e *forma* pudessem ser de fatos coincidentes **{23}**. Desse modo, a noção de objeto sonoro não é tomada apenas como sinônimo de *unidade sonora discreta*, mas sim como uma estrutura orgânica – *dinâmica* – que não apenas se desdobra no tempo, mas que de fato perfila um determinado tempo. Além disso, aqui a noção de objeto sonoro não depende exclusivamente do exercício da escuta reduzida. Ao contrário, junto de qualidades sonoras mais abstratas, o objeto é também encharcado de referencialidade, de conteúdo imagético. Assim, a noção de *objeto sonoro* ganha aqui, efetivamente, o status de *gesto musical* **{24}**.

{23} Caderno 5
Sonoridade {D2}
p. 85

{24} Caderno 5
Sonoridade {E}
p. 94

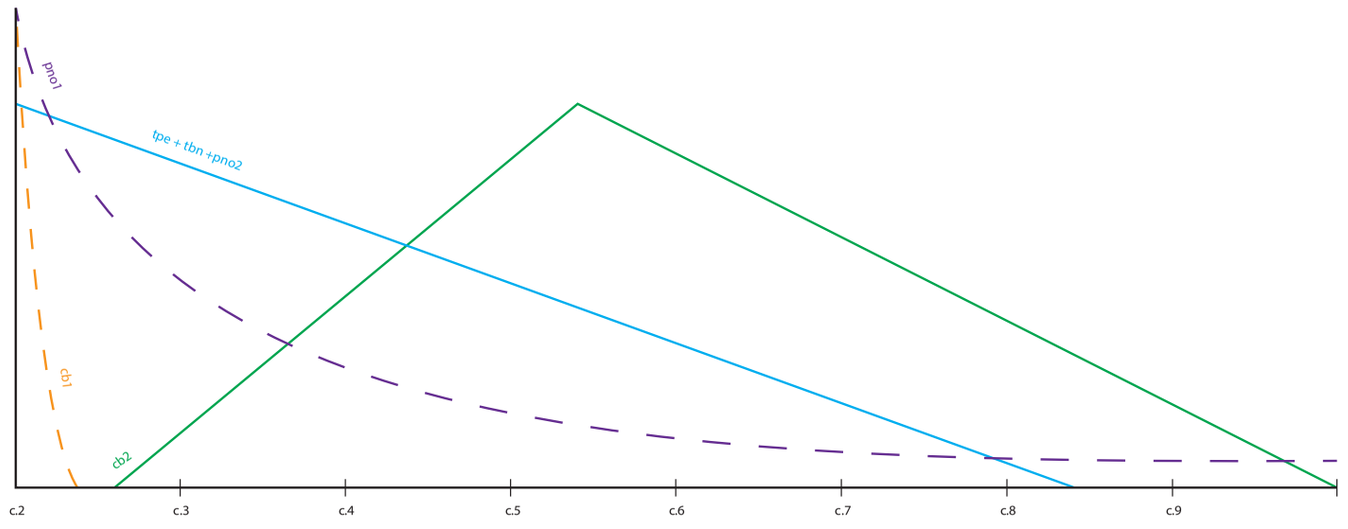


Fig. 17: Objeto sonoro matriz em *LAN*, cc.2-9. Representação visual esquemática elaborada em analogia às representações propostas por Lachenamnn em *Klangtypen der Neuen Musik* (1996).

LEGENDA

tpe: trompete
tbn: trombone
cb1: contrabaixo (ataque/ressonância)
cb2: contrabaixo (som sustentado)
pno1: piano (ataque/ressonância)
pno2: piano (granulação)

Curvas tracejadas (laranja e roxa): regime transiente (ataque/ressonância natural). Ataque inicial do cb1 (corda solta) e do pno1.
Reta contínua azul: tpe, tbn e pno2 realizando metaforicamente a fase *decaimento.*
Reta contínua verde: regime permanente (ataque/ressonância alimentados). Som sustentado do cb2.

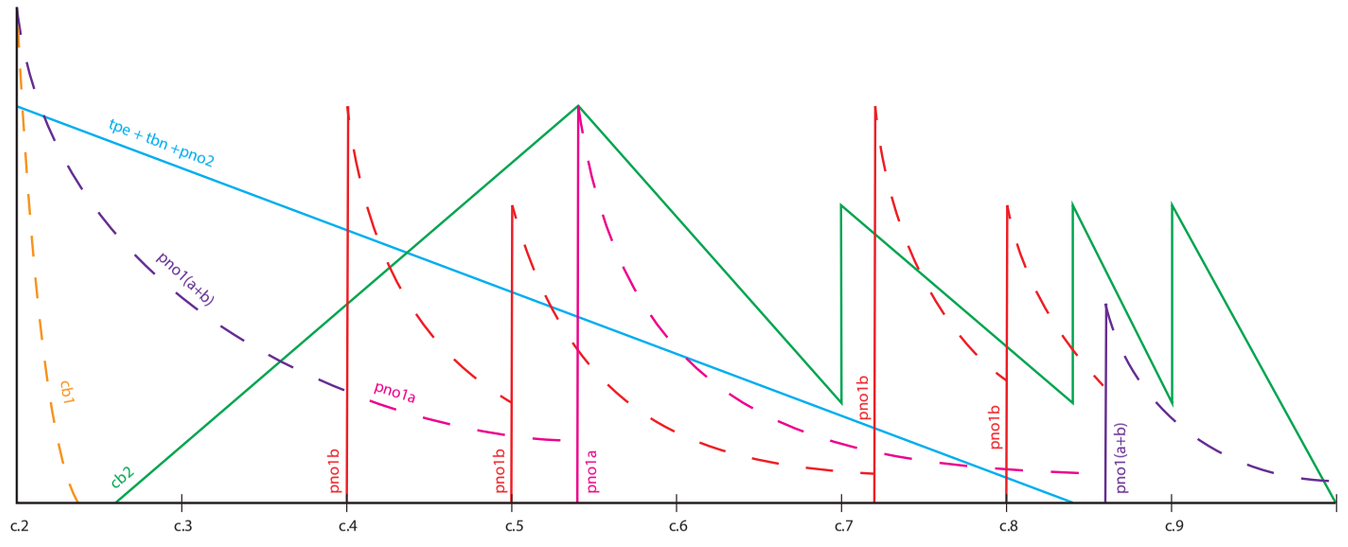


Fig. 18: Objeto sonoro matriz em *LAN*, cc.2-9. Representação visual esquemática mais detalhada.

LEGENDA

tpe: trompete
tbn: trombone
cb1: contrabaixo (ataque/ressonância)
cb2: contrabaixo (som sustentado)
pno1a: md piano (ataque/ressonância)
pno1b: me piano (ataque/ressonância)
pno1(a+b): md+me piano (ataque/ressonância)
pno2: piano (granulação)

Curvas tracejadas (laranja, roxa, vermelha, rosa): regime transiente (ataque/ressonância natural). Ataque inicial do cb1 (corda solta) e ataques do pno1a, pno1b e pno1(a+b).
Reta contínua azul: tpe, tbn e pno2 emulando a fase *decaimento.*
Reta contínua verde: regime permanente (ataque/ressonância alimentados). Som sustentado do cb2.

A espiral em *LAN:* retomada (*ir-voltando*)

Mas como aquela primeira imagem sonora do ataque num prato (*som-impulso*) ou aquela segunda já um pouco mais complexa (*som-extinção*) operariam na organização da macro forma de *LAN*? E qual seria a relação entre a macro forma e o nível intermediário composto pelos objetos sonoros? Pensando inicialmente no *som-impulso,* a forma teria, portanto, aquele contorno característico de um gesto de ataque-decaimento. Porém, aqui o eixo Y da curva exponencial seria lido não como intensidade, mas sim como densidade. Significa dizer que, do início ao fim da peça, o que se verifica em *LAN* é uma diminuição da densidade textural ou, se se preferir, uma diminuição da carga de energia ou do conteúdo figural/informacional disparado logo no início. Junto desse percurso, uma segunda ideia – estimulada pelo tipo sonoro *som-extinção* – seria colocada em operação: o crescimento gradual de uma textura lisa. Assim, do início ao fim da peça o que se verifica é não somente o esfacelamento de uma textura estriada, mas também a consolidação de uma textura lisa. De modo sucinto, o contorno formal global de *LAN* seria então um percurso de passagem do estriado-denso ao liso-rarefeito.

Porém, ainda que tal contorno fosse pra mim inspirador por possibilitar, em certo sentido, uma reversão no meu modo de compor – já que me permitia imaginar uma peça de trás pra frente, da *direita para a esquerda*, num processo de *desconstrução* – a ideia de uma *continuidade direcional* ainda me incomodava. E foi então que defini que a metáfora que operaria na constituição da forma não seria um único ataque num prato suspenso, mas sim subsequentes ataques que pudessem sempre injetar nova energia na peça, gerando necessariamente fissuras mais proeminentes do que aquelas próprias ao estriamento interno dos objetos. Os objetos seriam estriados; a forma seria estriada. Os objetos seriam esfacelados; a forma seria esfacelada. Decidi assim que a peça recomeçaria diversas vezes ao longo dela mesma, substituindo a flecha processual linear por uma espécie de fluxo em espiral que, gradativamente, realizaria esse duplo percurso de esfacelamento e de passagem do estriado ao liso, tanto no âmbito dos objetos, quanto da forma.

Em *LAN* eu trabalharia então de modo enfático com a noção de *retomada,* com essa ideia de um *ir-voltando*, com a possibilidade de trabalhar com a repetição, mas sempre não-idêntica. O movimento espiralado de rotação teria como eixo justamente o objeto sonoro matriz. Esse processo pode ser percebido com clareza logo no início da peça, entre as seções A e E. Todas essas seções são segmentadas por uma breve respiração (vírgula), que demarca com clareza o fim do objeto sonoro em curso e o início do seguinte, no caso,

a retomada dele próprio. Mas a busca pelo não-idêntico me obrigaria a refazer esse objeto a cada repetição, a cada retomada, sempre buscando atualizá-lo em novos contextos. Algo da sua identidade seria sempre conservado, mas haveria um jogo permanente de diferenciação que garantiria essa combinação simultânea entre um *ir* e um *voltar*.

Ao longo dessas cinco seções inicias, o objeto sonoro matriz estará em operação. No que se refere a uma percepção mais global do objeto sonoro, isto é, a percepção do conjunto das camadas que compõem essa textura, sempre são conservadas, por exemplo, as ideias de ataque/decaimento através da perpetuação dos tipos sonoros *som-impulso* e *som-extinção*; no que se refere à percepção mais focada em cada uma das camadas, sempre são conservados aspectos particulares da gestualidade de cada instrumento, como os perfis de granulação e as taleas rítmicas.

Porém ao passo que algumas características se conservam, outras são modificadas. As três sonoridades que compõem o objeto sonoro matriz, por exemplo, sofrem diversas deformações ao longo das cinco primeiras seções de *LAN*. A sonoridade 1 – "*com vigor*" – caracterizada pelo ataque harmônico forte no registro médio-grave do piano, aparecerá apoiada não somente pelo contrabaixo no registro grave, mas eventualmente também pelo trombone (letras de ensaio B, C, D e E), por exemplo; já a sonoridade 2 – "*com energia: leve e brilhante*" – geralmente desempenhada pelo trompete, pelo trombone e pelo registro médio-agudo do piano, tem a participação do contrabaixo *sul pont.* no registro agudo ao longo da letra de ensaio B, por exemplo; por fim, a sonoridade 3 – "doce e velado" – realizada no objeto sonoro matriz pelo contrabaixo no registro grave, também é apresentada pelo trompete (ver letra de ensaio B, por exemplo) ou pelo trombone (ver letra de ensaio C, por exemplo). Aliás, o próprio contrabaixo desempenha a sonoridade 3 em uma região bastante distinta, muito mais aguda, nas letras de ensaio C e E. Essas variações fazem com que a malha textural seja sempre recolorida, reconfigurada.

Com esse movimento espiralado de rotação em torno de um determinado eixo, sempre com deformações e perda de energia – não apenas no que se refere às intensidades, mas também na carga de *informação* – a imagem que passaria então a inspirar a forma seria uma espécie de espiral de *ataques-decaimentos.*

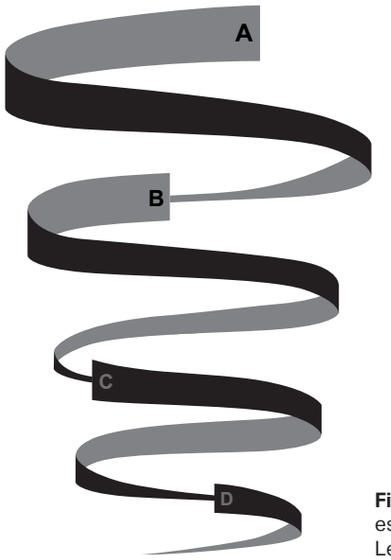


Fig. 20: A espiral em *LAN*. Representação esquemática do início da peça até c.35/2. Letras de ensaio A, B, C e D (parte).

O corte em *LAN:* desvio (*ir* | *ir*)

{25} Caderno 5
Sonoridade {B2}
p. 71

A imagem *ataque-decaimento* transposta num movimento de rotação espiralada trazia para o interior de *LAN* algo muito parecido com a história energética que se pode observar num lance de pião, isto é, com a *visualidade* **{25}** característica que um lance pião encerra. No poema *O pião*[16], Guilherme de Almeida (1890-1969) narra passo-a-passo a trajetória completa de um lance de pião. Nos versos iniciais, ele diz:

A mão firme e ligeira
puxou com força a fieira:
e o pião
fez uma eclipse tonta
no ar e fincou a ponta
no chão.

É um pião com sete listas
de cores imprevistas;
porém,
nas suas voltas doidas,
não mostra as cores todas
que tem:

– fica todo cinzento,
no ardente movimento...
E até
parece estar parado,
teso, paralisado,
de pé.

[...]

[16] O poema consta em diversas publicações, entre elas *Caminho da Poesia: Coleção Antologia de Poesias para Crianças*. São Paulo: Ed. Global, 2006, pp. 49-51.

Mas quem já lançou pião sabe que, apesar da diminuição da velocidade do movimento do pião ser gradual, há um momento muito preciso onde ele tomba, perde completamente o eixo e, como uma cobra, sai serpenteando por caminhos imprevistos. É o que Guilherme de Almeida descreve nos versos finais do seu poema:

[...]

Mas gira. Até que, aos poucos,
em torvelins tão loucos
assim,
já tonto, bamboleia
e, bambo, cambaleia...
Enfim,

tomba. E, como uma cobra,
corre mole e desdobra
então,
em parábolas lentas,
sete cores violentas
no chão.

Na trajetória completa de um lance de pião há, portanto, não somente mudanças quantitativas, como a diminuição *contínua* da velocidade. Há também um momento exato onde ocorre uma mudança qualitativa, esta não repetível. Num átimo ocorre uma fissura: o *continuum* se rompe e o pião serpenteia. Trata-se, efetivamente, de um *corte* **{26}**.

{26} Caderno 5
Forma {B3}
p. 31

Fig. 21: Pião em rotação. Um bom lançamento de pião requer uma puxada forte e precisa da fieira para garantir boa velocidade e, consequentemente, estabilidade ao movimento de rotação do pião já no solo. Se bem lançado, ao ser visto de longe o pião parece estar firme, parado.

Exemplo 03: Um lance de pião. Nesse vídeo, as fissuras do piso favorecem certas rupturas ao longo do movimento de rotação contínua do pião, algo muito similar ao que ocorre em *LAN*, no processo de retomadas do objeto sonoro matriz. No final do vídeo, pode-se ver claramente o ponto de *corte*, quando a parte de cima do pião toca o chão e ele sai serpenteando. [Vídeo no DVD]

Em *LAN* é possível apontar com precisão onde isso ocorre pela primeira vez: no terceiro tempo do compasso 36, na voz do contrabaixo. Ali, inesperadamente, a nota *si3* – congelada desde o início da peça[17] – desliza para a nota *la#3* num curto glissando (aproximadamente na marca dos 2'30" de música). A peça sai do eixo e o piano reage imediatamente. Ele também se descola do *continuum e*stabelecido até então e entra numa órbita particular, dando início a uma espécie de digressão que chamo aqui de *rabicho* da seção D. Assim como o contrabaixo, o piano se desprende pela primeira vez de uma harmonia fixada desde o início da peça e dispara um procedimento de *torção harmônica,* que comentarei mais adiante. Este é o primeiro grande desvio, o primeiro *corte* formal em *LAN.* Mas o movimento frenético e borbulhante – *fluido e delicado* – do piano, assim como veio, também é freado subitamente, em c.44. Um novo corte acontece. Pela primeira vez tem-se a sonoridade global em repouso, sob uma fermata longa. A peça é posta em suspenso. Após esse rabicho, a escuta, antes habituada ao movimento cíclico e contínuo de retomada do objeto sonoro matriz, agora já não está mais tão segura do que virá. A forma está em aberto, o barco está à deriva. A escuta se intensifica.

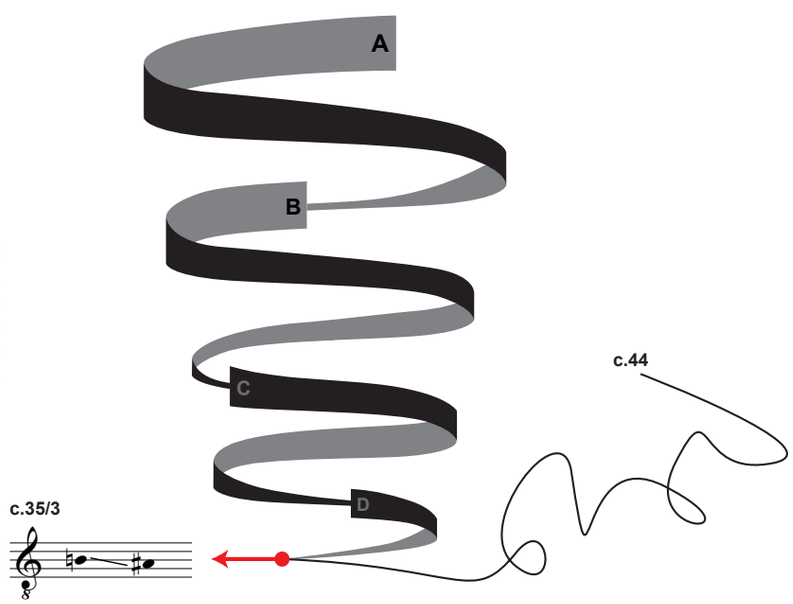


Fig. 22: A espiral e o corte *LAN.* Representação esquemática do início da peça até o fim da letra de ensaio D.

[17] Um comentário mais detalhado sobre o espaço harmônico em *LAN* virá adiante. Porém, aqui vale já observar que a nota congelada desde o início da peça é um *si4* e não um *si3*. Aqui, a opção pela mudança de oitava foi tomada por razões puramente timbrísticas. Nessa região extrema do contrabaixo, tem-se a impressão de que as notas soam mais agudas do que são, efetivamente. Além disso, a opção por utilizar a nota em harmônico para que fosse possível atingir a oitava "correta" acabaria retirando a solidez sonora necessária para esse ponto crucial. Como pode-se observar mais adiante (a partir de de c.52), estando em outra situação textural, a opção pelo uso da sonoridade de harmônicos torna-se interessante.

E aqui gostaria de recuperar algo que deixei para trás no início desse texto: uma página manuscrita datada de 11 de abril de 2011 (figura 23). Como disse antes, esta página, uma única folha preenchida numa só face, é o único material de criação que tenho de *LAN.* Fora ela, os demais materiais antes descritos são apenas versões digitalizadas da peça, já em fase final de trabalho. Esta página, a única sobrevivente, contém algumas características que me fazem acreditar que ela tenha sido de fato a primeira ideia musical já mais elaborada para a peça. Mais do que isso, que ela foi projetada para ser o início da peça. Alguns dados confirmam essa possibilidade: a data no canto superior direito da página, o título da peça logo no topo e o número de página no rodapé.

Comparando o manuscrito com a versão final da peça é possível perceber algo bastante interessante: não foi bem com a imagem *ataque-decaimento* e nem exatamente com aquele harmonia congelada que tudo começou. Eu comecei *LAN* problematizando justamente esse *sib*. Eu comecei *LAN* já em vista do corte. Mas o corte só pode ser corte com relação a algo. Ele precisa de um contexto. Para haver um corte, é preciso antes fazer uma *casa* **{27}**. Em *LAN,* foi o corte que disparou a casa e foi assim que construí as seções A, B, C e D, já comentadas aqui de modo mais detalhado (algo da harmonia ainda será comentado no tópico seguinte). E é com essa página manuscrita que chego finalmente à seção E, o ponto de origem da peça, o ponto já marcado pelo corte.

{27} Caderno 5
Forma {B4}
p. 33

A leitura comparativa entre a página manuscrita e a seção E da versão final da peça comprova que a segunda não é nada mais é do que uma reelaboração da primeira.

- Clarinete/trompete: O *sib*, introduzido anteriormente naquele deslize do contrabaixo no primeiro ponto de corte da peça (localizado no rabicho da seção D) é agora retomado. Ele aparece no primeiro pentagrama do manuscrito, originalmente dedicado ao clarinete, enquanto na seção E da versão final, ele figura na linha do trompete. O gesto que se vê na voz do clarinete no terceiro compasso do manuscrito, aparece um pouco modificado na voz do trompete no sétimo compasso da seção E da versão final (c.51).
- Trombone: Na página manuscrita, o trombone é responsável por sustentar a nota *mi2* ao longo do segundo compasso. Essa ideia aparece também na versão final a partir de c.47. O salto melódico *lab2–la2* conduzido pelo trombone no quinto compasso do manuscrito, aparece também na versão final, em c.53.

- <u>Contrabaixo</u>: O *si5* que aparece na voz do contrabaixo a partir do terceiro compasso do manuscrito, aparece também na versão final, a partir de c.52.
- <u>Piano</u>: A oscilação entre as notas *la5* e *si4* presente no segundo compasso do manuscrito aparece reelaborada na versão final entre cc.46-48. O arpejo apresentado pelo piano no terceiro compasso do manuscrito, aparece exatamente igual na versão final, em c.51. O mesmo vale para a figuração apresentada pelo piano no quinto compasso do manuscrito, que aparece na versão final em c.53-54.

Finalmente, o acorde inicial do manuscrito, distribuído nas vozes do trombone, do baixo e do piano, aparece na versão final exatamente igual.

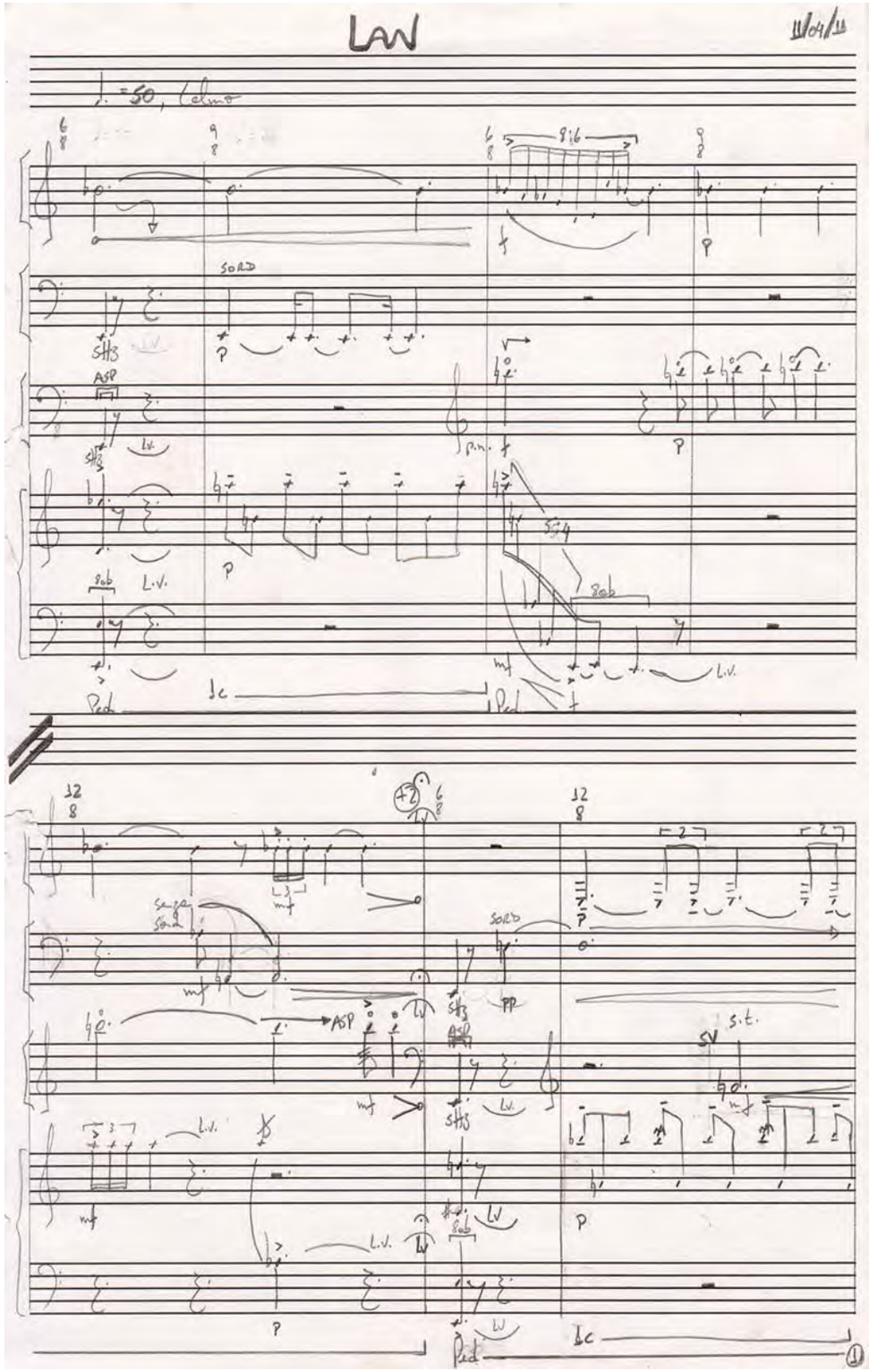


Fig. 23: Uma página (a única) manuscrita de *LAN.*

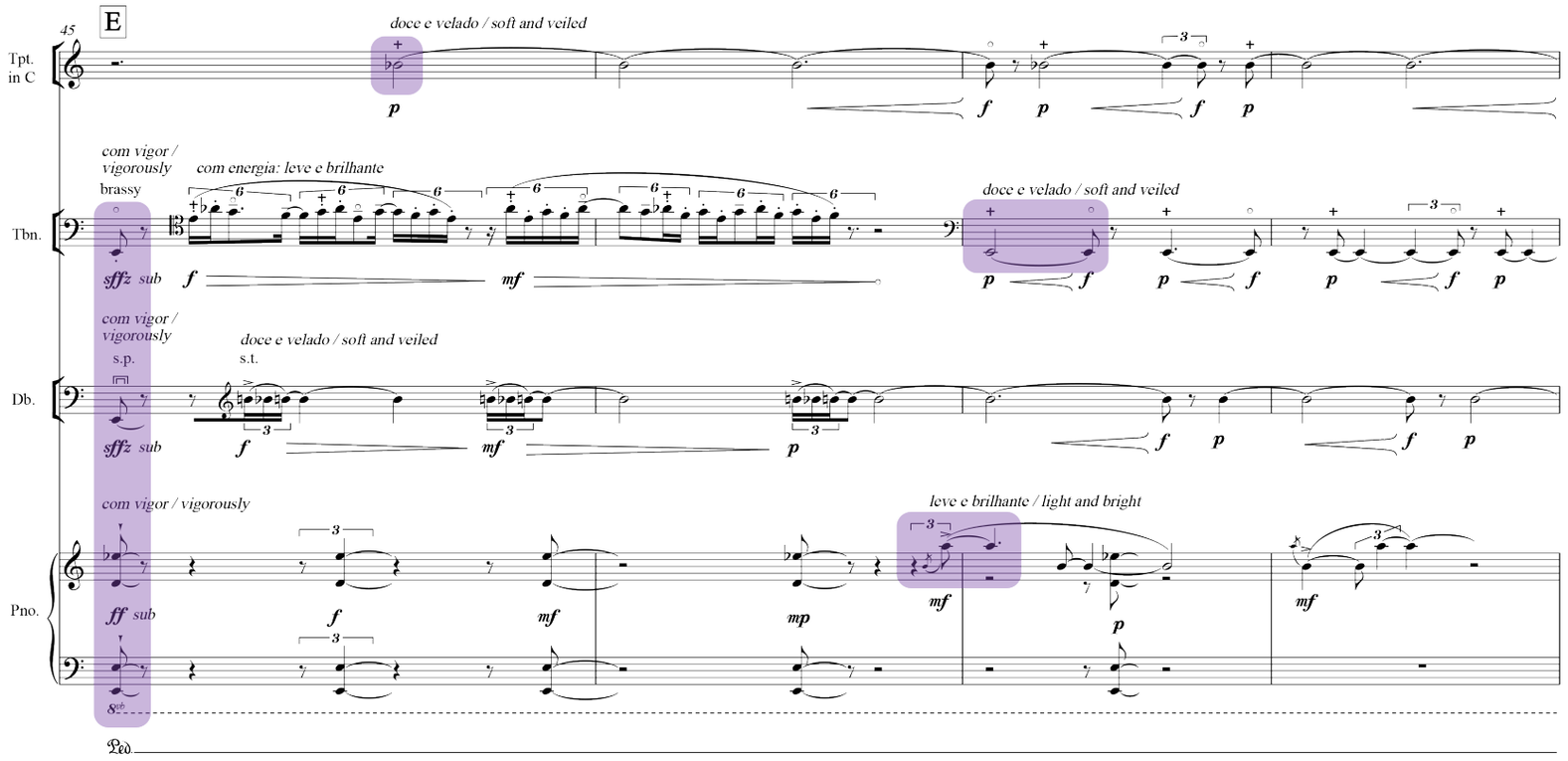


Fig. 24: Letra de ensaio E, cc.45-54, em *LAN*.

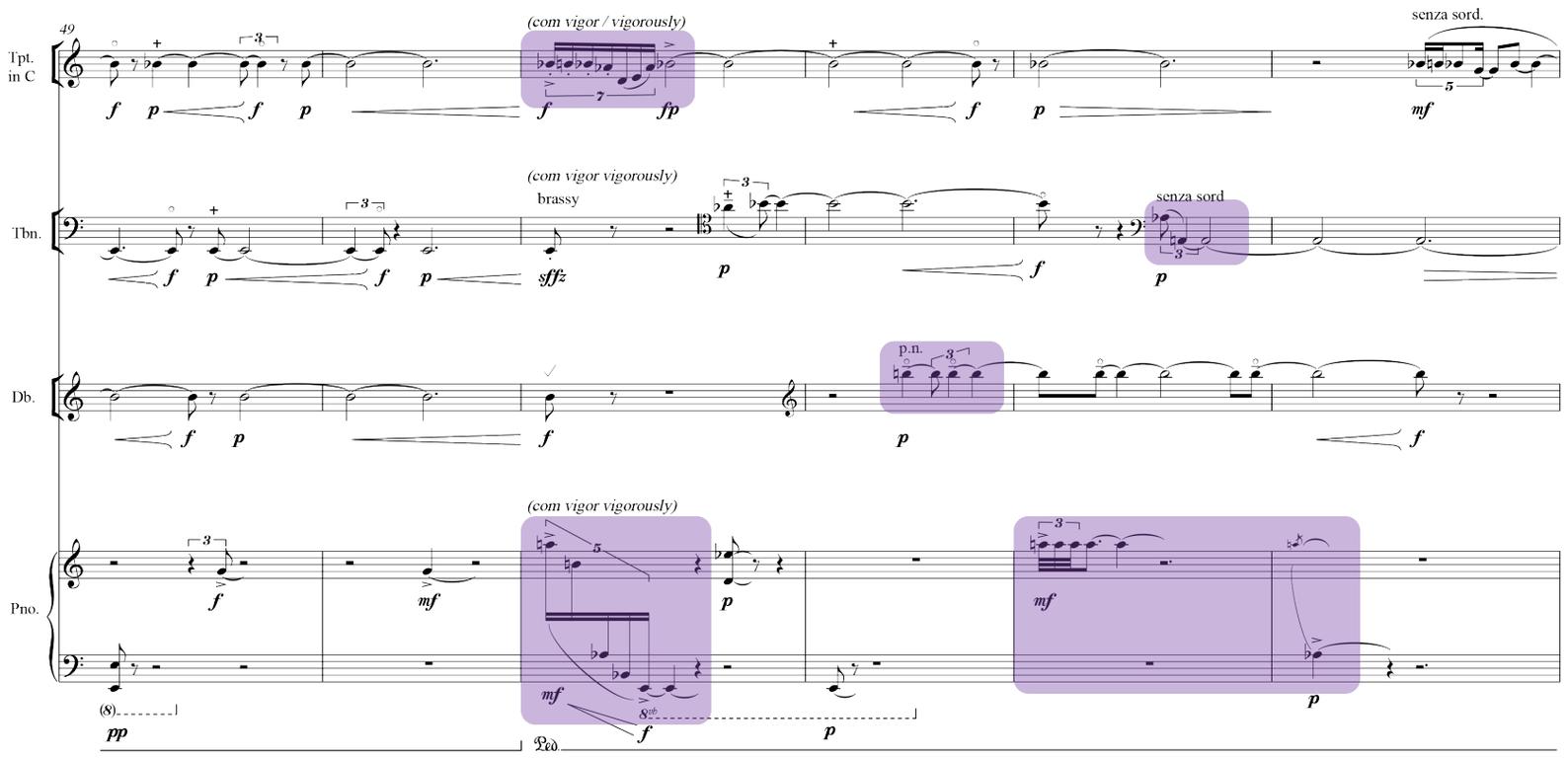


Fig. 24 (*continuação*): Letra de ensaio E, cc.45-54, em *LAN*.

Mas além da comparação entre essa página manuscrita e a seção E da versão final, eu gostaria também de comparar a seção E com as seções A, B, C e D, afinal, há alguns elementos na seção E que nitidamente não estavam previstos na página manuscrita e que derivam, de fato, das seções anteriores. Esses elementos são justamente os que compõem a imagem *ataque-decaimento* nos primeiros compassos da seção E, explicitados na granulação do trombone, no fragmento melódico do contrabaixo e nos ataques verticais do piano em dinâmica decrescente. É como se, após o corte que marca o rabicho da seção D, a seção E propusesse um retorno à casa. Porém, o que se vê pouco a pouco na seção E é uma predominância das notas longas (tempo liso) em detrimento da granulação melódica (tempo estriado) que caracterizava o movimento de decaimento. Além disso, a presença do *sib* não permite uma recuperação total da sonoridade do início da peça. A harmonia se desestabiliza, torna-se mais flutuante. Tem-se aí a abertura gradual de um novo ambiente que se espalha pelas seções E e F. Esse ambiente, que compõem o miolo da peça, é constituído por figuras mais maleáveis, com maior soltura rítmico-melódica, o que confere a essas seções centrais um caráter mais improvisado.

Há ainda outros dois pontos significativos de corte na peça: o início da seção G – esta sim operando como um simulacro, como um retorno impossível ao início da peça – e o início da seção H, que retoma e expande a textura característica do rabicho da seção D. Na seção H, auxiliado inicialmente pelo contrabaixo (caráter *intenso*) e, posteriormente, na seção I, auxiliado pelo trompete e pelo trombone com surdina *bucket* (caráter *doce e velado*), o piano conduzirá novas torções harmônicas e alçará ao status de seção aquilo que fora anteriormente entendido como uma breve digressão. É como se algumas pontas deixadas em aberto ao longo das seções anteriores – as notas longas no trompete, no trombone e no contrabaixo (caráter *doce e velado*), e a digressão/torção conduzida pelo piano (caráter *fluído e delicado*) – fossem puxadas e esses fios se desprendessem por completo do emaranhado inicial caracterizado por aquela imagem sonora espiralada de ataque-decaimento, causando tanto um esfacelamento completo dessa imagem, quanto abrindo a peça para uma nova configuração.

A seção J se constitui finalmente como uma pequena *coda* para encerrar a peça, marcada pela sonoridade rarefeita e transparente dos harmônicos em glissando no contrabaixo, acompanhados por pontuais apoios do piano que rememoram algo da sonoridade harmônica inicial (agrupamento octatônico), porém com mais leveza. Aqui o tempo é essencialmente liso e a indicação de expressão é *calmo e sereno, distante*. *Distante* do início, um outro lugar, o fim de uma caminhada, de um *per,* de um *perder-se*. A experiência e a imaginação brotando de uma perspectiva composicional *kairológica* **{28}**.

{28} Caderno 5
Tempo {A2}
p. 40

Mas é evidente que em *LAN* isso tudo ainda era muito intuitivo.

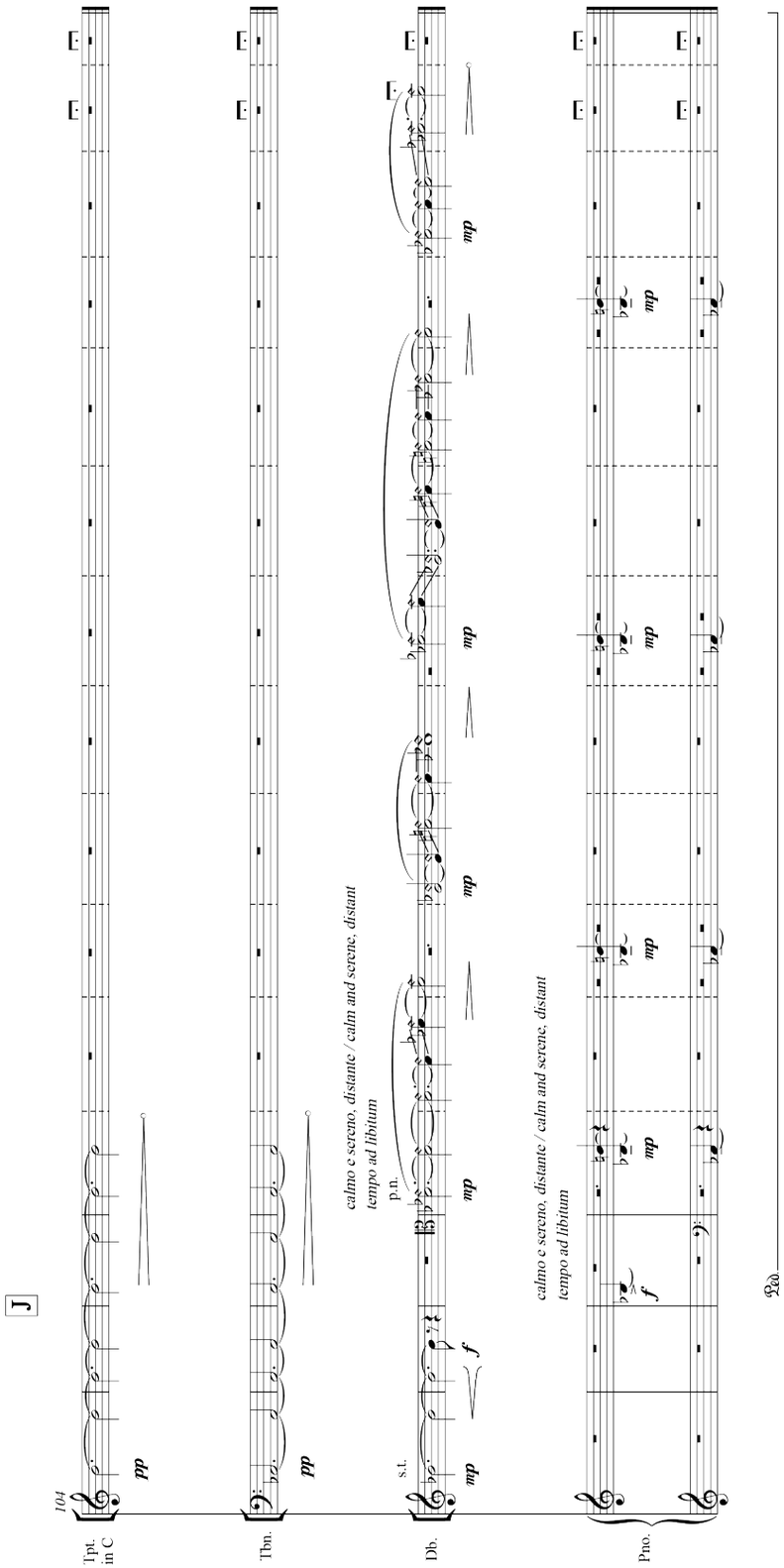


Fig. 25: Seção final de *LAN*, letra de ensaio J, cc.106-118.

O espaço harmônico em *LAN*

Em *LAN* lancei mão novamente de um jogo entre estabilidade e instabilidade do espaço harmônico. Desde *Lagoa* (2008) eu havia cismado com a potência de se trabalhar com alturas fixa, congeladas, para modelar sonoridades particulares – espaços harmônicos característicos – a cada peça, guardando possibilidades de desestabilização desses espaços harmônicos para momentos muito específicos e pontuais (em geral bastante expressivos). Trabalhei com esse recurso de ampla exploração da ideia de estaticidade harmônica não somente em *Lagoa* ou em *LAN,* mas de fato em todos os trabalhos antecedentes e subsequentes, experimentando modos diferentes de elaboração desse princípio. A estratégia de reter desdobramentos no nível da harmonia sempre carregou (mesmo antes de *LAN*) a intenção de conter a escuta de fluxos – ou de processos, se se preferir – direcionais no que se refere ao parâmetro das alturas. Não vou me deter aqui a comentar detalhadamente o espaço harmônico de peças anteriores, basta uma olhada rápida em *Círculos,* por exemplo, para compreender como toda a peça se ancora na permanência de uma sexta menor (precisamente no salto ascendente *sol-mib*) que caracteriza ali o ostinato e que, afinal, é responsável por truncar de certa maneira um desenrolar processual plano na peça, como comentei anteriormente.

Em *LAN* esse jogo de estabilidade e instabilidade do espaço harmônico está em plena sintonia com as ideias de *espiral* e *corte*. Mais precisamente, operariam aí duas estratégias de elaboração harmônica: *congelamento* e *torção*. *Torção harmônica* foi um termo que passei a utilizar a partir da composição de *LAN* para me referir a procedimentos de gradual deformação de estruturas harmônicas *congeladas*. O ato forçoso de torcer de um determinado aglomerado possibilita desviá-lo, desvirtuá-lo e, no limite, corrompê-lo completamente. Mas a potência expressiva dessa operação está no fato de que este aglomerado inicial precisa possuir alto nível de resistência, de estabilidade, para que o jogo ganhe em intensidade.

Em *LAN,* o espaço harmônico é inicialmente caracterizado pelo conjunto espectral gerado a partir da nota fundamental *mi1*, com incrustações e deformações da série harmônica que advêm do uso de duas escalas octatônicas complementares (o que explica a mistura de notações de sustenidos e bemóis na peça, aliás). A ideia de trabalhar com uma série harmônica deformada, isto é, uma série harmônica que tendesse a uma maior inarmonicidade, era alimentada pela própria imagem sonora de origem, por aquele já tão mencionado ataque num prato suspenso.

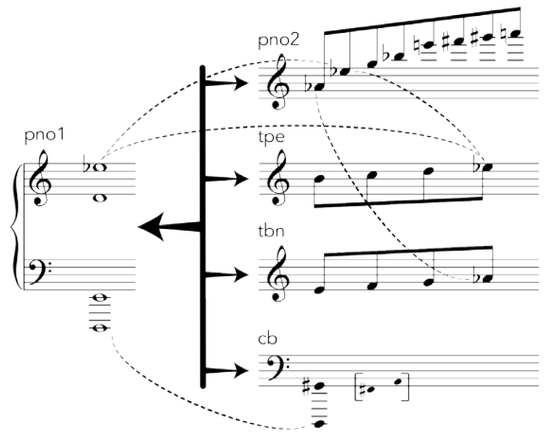


Fig. 26: Harmonia no objeto sonoro matriz em *LAN,* cc.2-9.

Esse conjunto de alturas marca não somente o objeto sonoro matriz apresentado ao longo da letra de ensaio A, mas de fato todas as retomadas desse objeto ao longo das seções seguintes[18]. Do ponto de vista da harmonia, de modo similar àquela ilusão gerada pelo movimento de um pião, a peça não se movimenta, ela não sai do lugar.

> Nessa peça segui experimentando algumas possibilidades para criar uma espécie de música "parada", isto é, aparentemente congelada sobre uma imagem sonora que se deforma de maneira discreta em suas micropartículas, criando um ambiente propício à imersão e à escuta concentrada de um universo 'estático'. A peça transita por atmosferas contrastantes e complementares: há momentos bastante enérgicos, com maior índice de atividade, construído sobre reiterações (sempre deformadas) de estruturas altamente pregnantes, e momentos mais serenos e rarefeitos. Apesar do contraste na superfície, essas diferentes atmosferas são construídas a partir de princípios similares e constituem maneiras diferentes de perceber o pulsar de um universo que, visto de longe, não se desloca.
>
> (Nota de programa elaborada para o concerto de estreia de *LAN* na Americas Society, NY, EUA, em 18/10/2011.)

[18] Há pouquíssimos – e sempre sutis – acréscimos a esta harmonia inicial, gerados sempre por ornamentações melódicas pontuais, como pode-se observar por exemplo entre cc.25-27 na voz do trombone, que incorpora as notas *sol* e *fa* de modo a flexionar (não sem abandonar a lógica intervalar octatônica do semitom/tom) um pouco a nota *mi* fixada como eixo. Um procedimento similar ao que ocorre na letra A de ensaio na voz do contrabaixo (observar comportamento das notas ornamentais escritas entre colchetes na representação harmônica do objeto sonoro matriz em *LAN*). Também há alguns poucos casos onde uma ou duas notas (ou intervalos) soam pontualmente em diferentes oitavas, como é o caso do gesto que aparece em c.28 na voz do piano. O intervalo *sol#-mi* soaria originalmente uma oitava abaixo. Porém a troca de oitava, nesse caso, favorece a fluidez do gesto.

Diante de um processo de desconstrução generalizada da textura, *LAN* sobrevive muito da tensão entre um movimento direcional de deformações progressivas por um lado (como comentei anteriormente), e esta forte permanência e estaticidade harmônica por outro. O congelamento das alturas e dos intervalos (por conta do uso de registros fixos) torna todas as estruturas bastante rígidas, bem pouco permeáveis. É justamente o que dificulta a mescla de todos os estratos da textura numa escuta totalmente fundida. Por mais que a peça imprima um modo de escuta bastante plástico, todas as camadas parecem possuir alto grau de pregnância, conferido especialmente pela rigidez e impermeabilidade harmônica de cada uma delas, o que impede uma fusão total. Mas em *LAN* esses extremos – maleabilidade/rigidez, permeabilidade/impermeabilidade, fusão/fissão etc. – convivem e precisam negociar o espaço da peça[19]. Assim, ao lado desse movimento *espiralado* de rotação em torno de um eixo harmônico fixo, convive também a ideia de *corte*.

Como comentei anteriormente, algo dessa negociação entre *espiral* e *corte* ganha mais relevo a partir da letra de ensaio D. No fim dessa seção é possível observar uma *digressão* conduzida pelo piano, que chamei de *rabicho* da seção D. Porém, além da quebra textural, a sensação de desvio é reforçada por um movimento expressivo de *torção harmônica*, disparado pelo inesperado deslizamento da nota *si3* para a nota *la#3* na voz do contrabaixo (c.35/3). Assim, entre cc.37-42, mais precisamente, o procedimento de torção harmônica de um aglomerado inicial (c.37) se desdobra em quatro estágios (c.39, c.40, c.41 e c.42), conforme ilustram as figuras 27 e 28. De um estágio a outro, sempre algumas notas são conservadas, outras se movimentam por intervalos de um, dois ou três semitons, e outras são rotacionadas em diferentes oitavas.

[19] A dedicatória da peça aos meus pais, aliás, tinha muito a ver com esse balanço, com esse sistema de compensação entre forças tão contrastantes. A noção de *rede* embutida na palavra *LAN* deu à peça um título suficientemente sério para o ambiente de concerto. Para mim, é apenas o jeito que meu pai Hermínio (cujo temperamento é marcado pela calma e pelo gosto à estabilidade) chama carinhosamente minha mãe, Yolanda (cujo temperamento é marcado pelo frenetismo e pelo gosto à instabilidade).

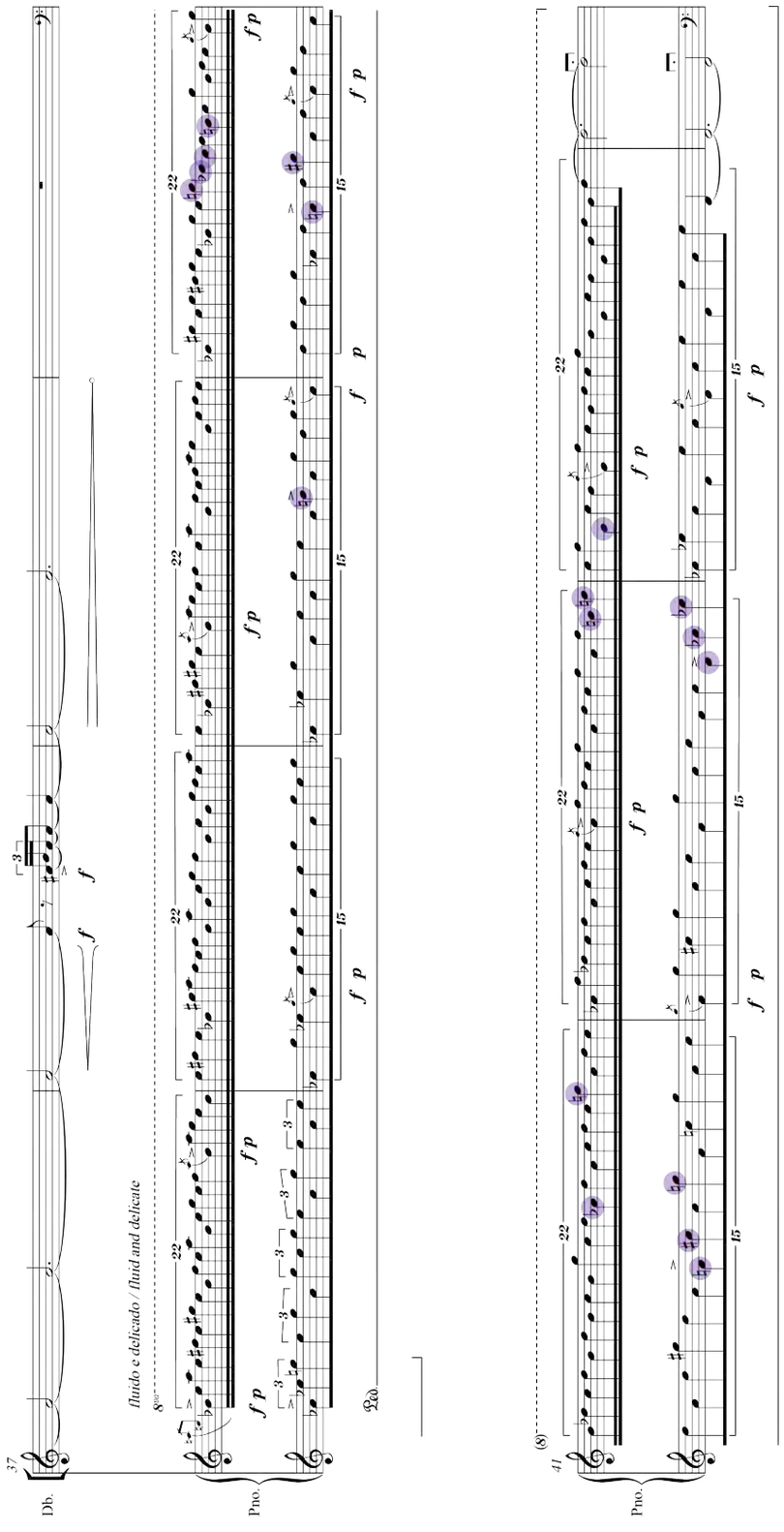


Fig. 27: Primeira torção harmônica em *LAN*, fim da seção D, cc.37-42. Em roxo estão destacadas as notas alteradas ao longo do trecho.

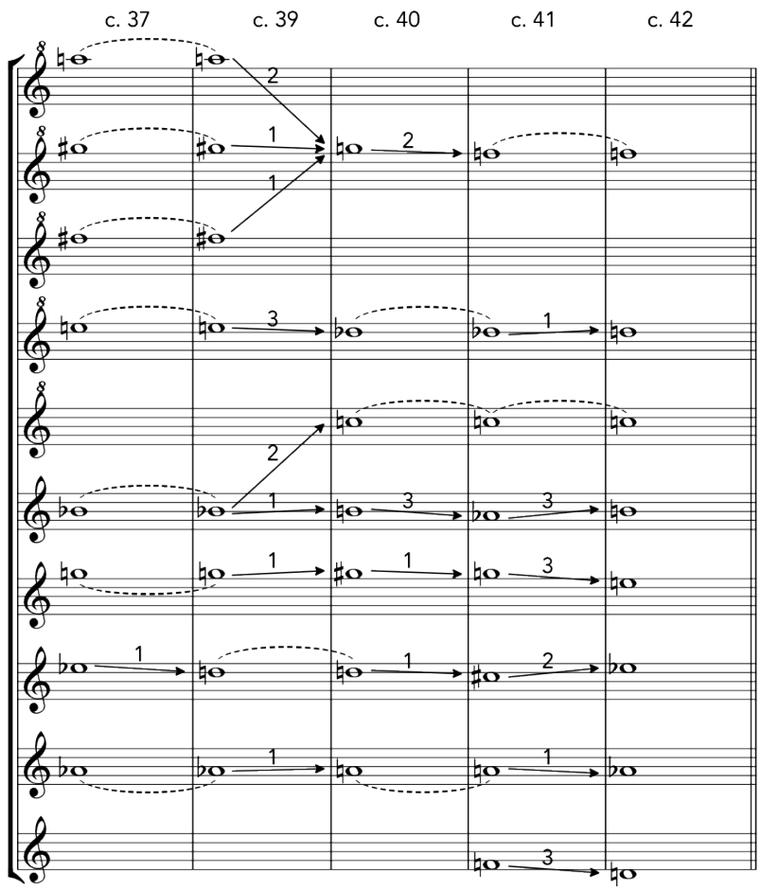


Fig. 28: Representação verticalizada da primeira torção harmônica em *LAN,* fim da seção D, cc.37-42.

Uma procedimento de torção harmônica similar a esse é conduzido também na seção H. Com exceção da seção G que propõe por duas vezes consecutivas a retomada do objeto sonoro matriz – e, consequentemente, daquele mesmo aglomerado harmônico inicial –, as seções que sucedem esses dois processos de torção harmônica – letras de ensaio E, F e I, J, portanto – se constituem como ambientes de harmonia relativamente estável. Porém, tais seções não podem ser totalmente identificadas pelo aglomerado harmônico inicial de *LAN*. Nelas, há uma espécie de efeito de desfoque, já que alguns contornos (intervalos) do aglomerado harmônico inicial são conservados enquanto outros aparecem deformados. É o que se observa, por exemplo, na seção E, onde há um retorno parcial ao aglomerado inicial de *LAN*, porém tendo o *sib4* (no trompete e no contrabaixo) como uma nota central para o trecho. É interessante perceber que a nota *sib* já integrava o aglomerado harmônico inicial. No

objeto sonoro matriz, um *sib5* aparecia sempre como parte da granulação executada pela mão direita do piano2. No entanto, por conta da torção harmônica conduzida no rabicho da seção D, a nota *sib* é rotacionada na tessitura e passa a figurar nas seções E e F uma oitava abaixo da sua posição original no aglomerado inicial. Esse caso pontual explica bastante bem o tipo de procedimento harmônico adotado nas seções E, F, I e J: enquanto algumas notas do aglomerado inicial se mantêm fixas, congeladas, outras se desprendem, salteando diferentes registros e proporcionando rotações intervalares – desfoques – do aglomerado inicial.

Valéria Muelas Bonafé

A CASA E A REPRESA, A SORTE E O CORTE

OU:

A COMPOSIÇÃO MUSICAL ENQUANTO IMAGINAÇÃO DE FORMAS, SONORIDADES, TEMPOS [E ESPAÇOS]

São Paulo
2016

CADERNO 3

A menina que virou chuva

SUMÁRIO

Entre *LAN* e *A menina que virou chuva* (a):
o início da pesquisa de doutorado e *Gioco* (2012) **06**

Entre *LAN* e *A menina que virou chuva* (b):
Olinda (2012) e *Estudo sobre os estados da matéria* (2012) **09**

Uma imagem sonora para *A menina que virou chuva* **11**

A ausência da chuva em *A menina que virou chuva* **16**

O texto em *A menina que virou chuva* **18**

As sonoridades em *A menina que virou chuva* **20**

Primeira sonoridade em *A menina que virou chuva* (a):
Evaporação **21**

Segunda sonoridade em *A menina que virou chuva* (b):
Condensação **30**

Terceira sonoridade em *A menina que virou chuva* (c):
Depois da chuva **39**

Depois de *A menina que virou chuva*:
Stuttgart, *Forquilha, couro e tripa de mico* (2013) e
A terceira margem do rio (2014) **49**

Mural: De um piano líquido ao rio de Guimarães Rosa **56-57**

Poi piovve dentro a l'alta fantasia.
[Chove dentro da alta fantasia.]

Dante Alighieri

Entre *LAN* e *A menina que virou chuva* (a): o início da pesquisa de doutorado e *Gioco* (2012)

O ano de 2012 foi atípico. Desde o início dos meus estudos de composição eu havia conseguido escrever apenas uma peça ao ano. Não que isso significasse passar o ano inteiro trabalhando exclusivamente na criação de um determinado trabalho. Ao contrário, sempre por motivos de agenda, até hoje eu de fato nunca consegui dedicar mais de três meses a uma mesma composição. Nos anos de 2007 e 2008, quando escrevi *Tátil* e *Lagoa,* respectivamente, eu precisava conciliar a atividade da composição com as disciplinas da faculdade, a iniciação científica, o TCC e os preparativos para ingresso no mestrado. Nos anos de 2009, 2010 e 2011, quando escrevi *Círculos, Do livro dos seres imaginários* e *LAN,* respectivamente, eu precisava fazer o mesmo com o cumprimento dos compromissos relacionados ao mestrado e com os preparativos para o ingresso no doutorado. Mas em 2012, estando no meu primeiro ano do doutorado e vislumbrando um tempo mais alongado para desenvolver a pesquisa, resolvi colocar a vida acadêmica um pouco em modo de espera e mergulhei de cabeça na composição.

Esse momento foi muito importante para meu percurso. Eu notava que a composição havia tomado corpo na minha vida, mas eu percebia também que era preciso de fato assumi-la como atividade central. Até então eu nem mesmo me apresentava como compositora. Eu não me via assim e acho que as outras pessoas também não me viam assim. Avaliei que eu estava diante de um momento crucial e que eu precisava tomar decisões radicais: eu precisava me organizar para compor mais.

Em 2012 eu não apenas escrevi três peças (um quarteto de cordas, um septeto misto e um solo para viola), como também participei como aluna ativa em dois festivais nacionais e um internacional, me expondo à ambientes exclusivamente dedicados à prática da composição. Nesses festivais, eu não somente apresentei peças, trabalhei com ótimas/os intérpretes e tive aulas com diversos/as professores/as, como também precisei, em todos eles, comentar publicamente meus trabalhos. E esses pequenos passos foram, de fato, profundamente transformadores. Foi a partir de 2012 que eu passei, de fato, a reconhecer a composição como meu campo privilegiado de atuação musical. E não coincidentemente, foi também em 2012 que duas outras coisas importantes aconteceram: 1) teve início meu processo de crise com o formato de pesquisa de doutorado que eu vinha me propondo; 2) eu recebi, pela primeira vez, um convite – uma encomenda paga – para escrever uma peça, *Olinda,* que comentarei no tópico seguinte.

Valéria Bonafé
***Gioco* (2012) para quarteto de cordas**
[Áudio e Partitura no DVD]

Comecei o ano de 2012 compondo *Gioco,* para quarteto de cordas. A peça seria estreada durante o *highSCORE Festival* na cidade de Pavia, na Itália, em julho daquele ano. Com o subtítulo *piccoli studi per quarteto d'archi, Gioco* reúne três miniaturas que funcionam como *estudos* sobre a escritura de três autores.

Salvatore Sciarrino
***Sei quartetti brevi* (1974)**
para quarteto de cordas
[Áudio no DVD]

Na primeira miniatura, intitulada *S.*, experimentei trabalhar em sintonia com a escritura de Salvatore Sciarrino, especificamente aquela apresentada em *Sei quartetti brevi* (1974)[1]. Em *S.* me concentrei portanto num tipo de solfejo essencialmente timbrístico, buscando controlar gradações de posição (*sul ponticello* e *posizione normale*), rotação (*legno tratto*, *legno/crini* e *ordinario*), pressão (*flautato* e *ordinario*) e velocidade (*tutto l'arco* e *ordinario*) de arco, bem como gradações de pressão (som harmônico e som ordinário) e deslocamento (*non vibrato*, *molto vibrato* e *glissando*) de dedos, além de diferentes articulações (*tremolo veloce*, *legato* e *pizzicato*) e dinâmicas (*niente, piano* e *mezzo piano*).

György Ligeti
***Continuum* (1968)**
para cravo
[Áudio no DVD]

A segunda miniatura se chama *L.* e foi construída em diálogo com a escritura de György Ligeti presente em peças como *Continuum* (1968), para cravo, ou em diversas passagens do *Kammerkonzert* (1970), para 13 instrumentistas. Nessa miniatura experimentei trabalhar com alguns típicos procedimentos mecânicos que marcam a escritura mais textural de Ligeti nessas peças, abusando dos jogos de reiteração e sobreposição de curtos fragmentos melódicos com unidades temporais iguais porém com métricas e perfis melódicos diferentes. Em *L.*, muito por conta da extrema concisão desses fragmentos (grãos sempre de duas a quatro notas) e do auxílio das curvas de dinâmica (sempre de *forte* a *piano*), resulta desse procedimento de "dessincronia sincronizada" a percepção de múltiplos rebatimentos de um mesmo fragmento, como se ele tivesse sido disparado dentro do imenso tanque de *Ross-shire*[2], por exemplo. Sobre essa malha textural granular alguns eventos mais alongados são disparados ora por um, ora por outro instrumento, contribuindo para a escuta de diferentes planos e perspectivas dentro do quarteto de cordas.

---

[1] Fosse a peça escrita alguns meses depois, possivelmente esse "S" indicaria uma sintonia com a escritura de Kaija Saariaho, cujo trabalho eu ainda conhecia muito pouco naquele momento, mas que a partir da composição de *Estudos sobre os estados da matéria,* que comentarei no tópico seguinte, se tornaria uma referência de solfejo tímbrico – especialmente para cordas – tão importante quanto Sciarrino.

[2] Em 2014 soube da curiosa notícia de que o eco mais longo do mundo havia sido registrado em *Ross-shire*, na Escócia, dentro de uma rede subterrânea de tanques de armazenamento de petróleo. Experimento coordenado por Trevor Cox, professor de engenharia acústica da Universidade de Salford, no Reino Unido, o eco do tiro de uma pistola durou 1'12". O registro desse experimento pode ser ouvido em: https://soundcloud.com/sonicwonderland/sonic-wonderland-worlds.

Luciano Berio
***Naturale* (1986)**
para viola,
percussão e tape
[Áudio no DVD]

No terceiro e último estudo, intitulado *B.*, experimentei trabalhar com alguns elementos característicos da escritura de Luciano Berio, especialmente aquela presente em peças para cordas, como a *Sequenza VIII* (1977) para violino e seu respectivo *chemin* – intitulado *Corale* (1981), para duas trompas e cordas –, *Voci* (1984) para viola e dois grupos instrumentais e *Naturale* (1986) para viola, percussão e tape. Aqui, o que estava em jogo era o tratamento das cordas inspirado na sonoridade rústica de instrumentos tradicionais (como a rabeca) e a constante quebra de um pulso aparentemente regular através de deslocamentos da acentuação métrica. Além disso, privilegiei um certo lirismo melódico apoiado no trabalho com *glissandi* e com cordas duplas, nas quais algumas notas pedais podem ser sempre sustentadas por conta da combinação entre cordas presas e soltas[3].

O projeto de *Gioco* – um conjunto de miniaturas em forma de estudo – era portanto muito pragmático. Ele me possibilitava analisar e aprender a manusear certas estratégias composicionais bastante emblemáticas do estilo de alguns compositores que eu tinha como importantes referências. Assim, dos estilos de Sciarrino, Ligeti e Berio, abstraí estratégias direcionadas à elaboração do *timbre*, da *textura* e do *gesto*, respectivamente, incorporando-as num projeto harmônico e formal pessoal. O desafio era conseguir lidar com todos esses recursos de modo muito sintético e concentrado, como impõe a forma aforística. De certo modo, o projeto funcionou também como uma espécie de *exorcismo* dessas referências composicionais que eu carregava com peso excessivo. Poder brincar com os modos de escrita desses três compositores – que até hoje são para mim presenças importantes – foi um boa forma de assimilá-los com mais leveza em minha própria escrita dali pra diante.

Gioco foi estreada em julho pelo Quartetto Indaco durante o *highSCORE Festival*. Durante os treze dias de festival, além dos ensaios com o quarteto, tive também aulas com Mario Garuti e com alguns professores estadunidenses, entre eles o compositor Dmitri Tymoczko, da universidade de Princeton. O encontro com Tymoczko foi fundamental não exatamente pelo que conversamos a respeito de composição, mas sim pelo fato de que ele incutiu na minha cabeça uma ideia que até então eu nem imaginava: estudar um período fora do Brasil. De volta a São Paulo, após amadurecer essa ideia, acabei descartando a possibilidade de transferir o doutorado para Princeton, mas passei a planejar um estágio de pesquisa que, como comentarei mais adiante, de fato veio a acontecer no ano seguinte.

[3] As notas pedais emulam o efeito de gaita de fole tão característico da escrita para cordas de Berio, que se inspirou muito na música folclórica da Sicília. Essa relação foi bastante explorada na produção do CD *Voci,* do violista Kim Kashkashian, que inclui as peças *Voci* e *Naturale,* além de registros de música tradicional da Sicília.

Entre *LAN* e *A menina que virou chuva* (b): *Olinda* (2012) e *Estudo sobre os estados da matéria* (2012)

Iniciei a composição de *Olinda* imediatamente após terminar *Gioco.* Escrita para ensemble misto – flauta, clarinete, trompa, trompete, violino, violoncelo e percussão – planejei a peça a partir do conto *As cidades ocultas 1*, que integra o livro *As cidades invisíveis,* de Ítalo Calvino. Este pequeno conto, de não mais do que uma página, descreve uma cidade chamada *Olinda*. Esta cidade imaginada por Calvino tem uma característica bastante peculiar: ela cresce por círculos concêntricos. A cada ano a cidade vê surgir em seu centro um novo bairro que, devido seu crescimento gradual e contínuo, provoca uma enorme pressão de dentro pra fora, empurrando os bairros antigos e fazendo com que suas muralhas externas – suas bordas – se dilatem.

Esse movimento descrito por Ítalo Calvino serviu como imagem geral para a concepção formal da peça. Em *Olinda*, busquei trabalhar com uma grande concentração de elementos que são sempre reiterados e submetidos a um processo de dilatação. Desse modo, *Olinda* tem um arco formal muito direcional, norteado pelo acúmulo e pela expansão constante de energia. A peça foi comissionada pelo CPFL-Cultura e foi estreada em setembro de 202 pelo Ensemble Experimental, sob regência de Jamil Maluf, em Campinas. O resultado composicional geral da peça não me agradou e, até hoje, ela aguarda por uma necessária revisão[4].

Depois de *Olinda* passei a trabalhar na composição de uma peça solo, intitulada *Estudo sobre os estados da matéria*[5], que seria trabalhada em dezembro numa sessão de leitura de peças com o violista brasileiro Ralf Ehlers (Quarteto Arditti) durante o *I SiMN – Simpósio Internacional de Música Nova e Computação Musical*, em Curitiba. Nessa peça decidi trabalhar de maneira muito concentrada com a ideia de gesto musical, sob influência da pesquisa que eu havia realizado durante o mestrado nos anos anteriores. De maneira análoga aos diferentes estados da matéria, trabalhei com a ideia de diferentes *estados* do material musical, desde sonoridades que eu qualificava como mais *sólidas* (mais densas), até outras que eu qualificava como mais *gasosas* (mais voláteis). Naquele contexto, eu chamava então de *estado* a formação gestáltica do gesto, entendido como uma micro-forma musical.

[4] Apenas a critério de registro, a partitura digital original de *Olinda* está arquivada no DVD.

[5] Entre a conclusão de *Olinda* e a composição de *Estudo sobre os estados da matéria,* participei também do *Festival Virtuosi Século XXI*, em Recife, que incluía alguns workshops de composição com Tristan Murail e onde apresentei a peça *LAN* (2011), já comentada no capítulo anterior.

Valéria Bonafé
***Estudo sobre os estados da matéria* (2012)**
para viola solo
[Vídeo e Partitura no DVD]

Estudos sobre os estados da matéria é composta por um número limitado de cinco gestos, que são identificados na partitura pelas seguintes palavras: 1) *etéreo*: pizzicato de harmônicos; 2) *delicado:* trillos de harmônicos; 3) *fluido*: arpejos rápidos *sul ponticello*; 4) *cantabile*: fragmento melódico ziguezagueante em flautato; e 5) *expressivo:* melodia em cordas duplas, *alla corda*. Nessa sequência aqui apresentada, os gestos estariam ordenados do estado menos denso possível (gasoso) para o mais denso possível (sólido), no contexto da peça, evidentemente.

No meu trabalho de pesquisa de sonoridades para viola, retornei à *Voci e Naturale*, de Berio, que eu já tinha estudado para a composição de *Gioco* e onde busquei referências para os gestos mais densos e pesados, especialmente o gesto identificado como *expressivo* na partitura. Para os gestos mais voláteis, além de recuperar um pouco da pesquisa de sonoridades de cordas que eu havia feito a partir dos trabalhos de Sciarrino, aqui me concentrei especialmente no estudo de *Sept papillons* (2000) para violoncelo e *Vent nocturne* (2006) para viola e eletrônica, de Kaija Saariaho.

Kaija Saariaho
***Sept papillons* (2000)**
para violoncelo
[Áudio no DVD]

Em *Estudos sobre os estados da matéria* cada um dos cinco gestos têm as seguintes dimensões claramente delimitadas: comportamento melódico, rítmico e harmônico; densidade textural; caracterização tímbrica; níveis de dinâmica; e expressividade (indicada através de uma palavra). Ao longo da peça é possível perceber a dilatação e a compressão temporal de cada gesto, sempre de maneira irregular e não-direcional. Do ponto de vista formal, os gestos são tratados de modo bastante rígido: eles são justapostos em ordem variada, porém nunca são sobrepostos ou deformados. Assim, a forma se constrói como uma espécie de móbile, com peças (gestos) pouco permeáveis que, ao se chocarem, se repelem. Não há, portanto, passagens graduais de um estado a outro. Os gestos são apresentados em estado bruto e apenas dividem um mesmo espaço musical. Não é à toa que a peça é toda entrecortada por pausas e vírgulas. A continuidade é constantemente rompida. Haveria aí, de modo declarado, talvez uma primeira experiência de fragmentação, de uma escrita explicitamente *anti-processual*.

Dia 5 de dezembro eu retornava de Curitiba após concluir minha participação no *I SiMN*. O ano estava terminando e eu sentia que eu havia completado a tarefa que eu havia me proposto para 2012: eu havia mergulhado de cabeça na composição. As festas de fim de ano se aproximavam e eu teria, finalmente, algum descanso com a família antes de começar a trabalhar mais sistematicamente em uma nova composição para orquestra para a qual eu havia sido convidada algumas semanas antes. Para essa nova peça, eu pretendia elaborar um projeto onde as sonoridades orquestrais fossem organizadas a partir de uma determinada paleta de cores, tendo o vermelho como ponto central. A peça já

tinha um título inicial: ela se chamaria *Grená*[6]. Eu não imaginava que muito em breve o projeto de *Grená* daria lugar a um outro. Eu não imaginava que dali a duas semanas eu viveria dias tão difíceis.

Uma imagem sonora para *A menina que virou chuva*

Foi na madrugada do dia 19 de dezembro de 2012 que um telefonema me acordou. Corri para a maternidade, onde eu assistiria ao nascimento da minha segunda sobrinha. Já era o fim do nono mês de gestação e ela estava muito saudável, pronta para chegar. Ela tinha um nome, um rosto. Eram muitos planos. Uma vida começando, a intensidade e a expectativa do porvir.

Foi tudo muito rápido. Ela nasceu e chorou quase nada. Foram 4 paradas cardíacas, 40 minutos de vida.

Valéria Bonafé
***A menina que virou chuva* (2013)**
para orquestra
[Áudio no DVD e partitura impressa]

...

Kairos: o corte

...

Aquele dia terrível se desdobraria ainda em muitos outros. O ano de 2013 começava com uma família em pedaços e eu tinha uma peça de orquestra para escrever.

Há quem ache que a composição instrumental contemporânea deva estar completamente livre da zona dos afetos, dos sentimentos, das emoções. Também há quem ache que, ainda que ela não esteja livre de tais aspectos, esses não sejam exatamente relevantes para um comentário analítico de um determinado trabalho. Para mim é muito complicado, senão impossível, separar essas coisas. Meus projetos são quase sempre iniciados por imagens "não-musicais". Até hoje, com exceção de *Duplex* (2006)[7] para trompete, nenhuma das minhas outras peças teve origem em alguma ideia rítmica, melódica, harmônica etc. Em geral, eu parto de alguma(s)

[6] A peça foi encomendada para um projeto de Leonardo Martinelli em parceria com a Orquestra Bachiana Filarmônica. O título *Grená* chegou a ser oficialmente publicado no material de divulgação da temporada 2013 da Orquestra Bachiana Filarmônica. Próximo à estreia, em maio de 2013, a peça foi divulgada novamente sob o título *A menina que virou chuva.*

[7] *Duplex* (2006) foi meu primeiro trabalho de composição. Eu já estava estudando com Silvio Ferraz e não sabia por onde começar algum projeto de peça. O universo das alturas me travava muito. Estávamos analisando as *Variações* Op. 27 para piano, de Webern, e outras pecinhas seriais. E então percebi que trabalhar com a ideia de série poderia ser um bom exercício de soltura. Mas ao invés de trabalhar com longas série de alturas (o que sempre achei enfadonho e auditivamente ineficiente), optei por trabalhar com uma série *intervalar* muito compacta. Assim, na primeira peça que compõe *Duplex* o que se escuta é a repetição do padrão intervalar 2m-Trítono-3M (ou se se quiser, das classes de intervalos 1, 6 e 4). Na segunda peça, o procedimento é o mesmo, porem com o padrão 2M-Trítono-3m (2, 6, 3).

imagem(ns) e, em seguida, penso um pouco como espalhá-la(s) musicalmente pela peça. Essas imagens são na maior parte das vezes construções multissensoriais bastante complexas: a imagem de um ataque forte num prato crash, a imagem de uma lagoa, a imagem de um lance de pião, as imagens dos diferentes estados da matéria ou a imagem de uma cidade que cresce por círculos concêntricos. E nessa peça eu experimentaria – por que não? – trabalhar com a imagem da morte.

Luciano Berio *Requies* (1985) para orquestra de câmara [Áudio no DVD]

Tive a oportunidade de participar de diversos cursos e masterclasses e não foram poucas as vezes que a professora ou o professor sequer perguntou sobre o título da peça que eu estava apresentando. Isso sempre me aborreceu bastante já que os títulos nunca foram secundários para mim. Ao contrário, em geral, começo uma composição já pelo título, levantando *palavras* que possam me ajudar a administrar melhor o conjunto imagético geralmente difuso com o qual costumo iniciar as peças. As palavras me ajudam tanto no processo de seleção das ideias quando na elaboração de possíveis desdobramentos. Os títulos nem sempre são os mesmos do início ao fim do processo composicional. Eles de fato interagem todo tempo durante esse percurso. Ora as palavras podem propor caminhos, ora a música pode redefinir as palavras. Mas para mim é extremamente importante esclarecer que os títulos são parte essencial dos meus trabalhos[8,[i]].

Mas, de modo geral, poucas foram as vezes que fui questionada a respeito de algum título[9]. A impressão é a de que isso talvez possa perturbar a suposta objetividade implicada na escuta da peça ou na leitura da partitura, "contaminando" a apreciação e o posterior comentário. Por outro lado, essa é quase sempre uma das primeiras perguntas que recebo de intérpretes. Foi justamente o que aconteceu logo que iniciei a comunicação por e-mail com John

[8] Aqui lembro de um curto texto de Toru Takemitsu onde ele apresenta um comentário analíticos de sua peça *A flock descends into the pentagonal Garden* (1977), para orquestra. Nesse texto ele conta, por exemplo, como passou de um sonho com um bando de pássaros à definição do plano harmônico da peça, onde um único pássaro preto se destaca e se transfigura um *fa#* como nota prioritária na estruturação harmônica. Num jogo interativo permanente com o título da peça, Takemitsu esclarece procedimentos de construção musical a partir de desdobramentos das palavras *flock* (bando) e *pentagonal garden* (jardim pentagonal), bem como do movimento *descendente* que o título explicita: "Para mim composição envolve sempre uma forte interação entre música e palavras. Para encontrar um título apropriado para uma composição eu vou e volto entre som e palavras. Muitos dos meus títulos são estranhos; alguns críticos pensam que eles são simplesmente resultado de um capricho poético. Mas quando eu decido por um título, não é apenas para sugerir um estado de espírito, mas uma característica do significado da música e os problemas encontrados em sua construção geral. As palavras são os meios pelos quais eu converto emoção e conflito em um plano musical" (TAKEMITSU, 1995, p. 97).

[9] Mais recentemente cheguei até a tratar tal questão de forma jocosa ao escolher um título um tanto estapafúrdio para um trabalho para flauta alto e vibrafone. A peça se chama *Forquilha, couro e tripa de mico* e será comentada mais adiante.

Boudler, que regeria os ensaios e a estreia de *A menina que virou chuva* com a Orquestra Bachiana Filarmônica. Na verdade, recebi dele uma pergunta ainda mais rara: "de fato não querendo ser inconsequente, mas se puder, queria saber (pelo menos para mim) quem era a Heloísa, talvez um pouco da sua história..."[10].

Naquela ocasião, fiquei surpresa com a pergunta e não sabia bem o que responder. Quase sempre, além dos títulos, também as dedicatórias são incorporadas já numa etapa inicial dos meus projetos. Se há uma dedicatória, é porque algo da pessoa dedicada de fato perpassa aquela peça. Assim, por um lado eu sabia que a presença da Heloísa havia me acompanhado durante toda a fase de composição; por outro lado, eu não sabia bem se isso era ou não relevante num comentário sobre a peça. Se hoje tenho maior clareza sobre o quanto é fundamental a integração de todos esses elementos para meu processo criativo e, consequentemente, da importância de comunicá-los quando falo sobre algum de meus trabalhos, naquela época eu ainda me confundia muito com essa discussão sobre o que é *musical* e o que é *extramusical*, o que se deve contar e o que não deve ser revelado. O e-mail que devolvi como resposta ilustra bem essa confusão.

> Oi, John! Bom dia!
>
> [discussões técnicas sobre material e sobre o posicionamento do tam-tam]
>
> Sobre a Heloísa, posso te dizer algo, sim, se isso for te ajudar na feitura da obra.
>
> [relato detalhado sobre toda a história da Heloísa]
>
> Bem, John, é isso! Não sei se essas coisas todas poderão te ajudar em algo! É um universo simbólico forte pra mim mas de fato não acho que seja relevante para a orquestra ou para o público. Afinal, não é um poema sinfônico! São apenas idéias extra-musicais que permearam meu processo composicional e que de fato talvez tenham contribuído para o clima "denso" que a peça carrega. Mas, para além dessas questões emocionais e simbólicas que cercaram a gênese da obra, há problemas concretos de escritura que foram aí trabalhados e que acho que podem conduzir de maneira melhor a escuta da obra! Vou falar sobre estas questões musicais na nota de programa que vou preparar para vc e para o João Marcos Coelho (que já me pediu também!).
>
> [desfecho/despedida]
>
> (Trecho de e-mail enviado a John Boudler em 17/04/2013, às 9h30.)

[10] John Boudler em e-mail enviado em 17/04/2013, às 5h43.

De fato, conforme se sucedeu, preparei uma nota de programa muito seca para a estreia da peça na Sala São Paulo, que aconteceu em 19 de maio de 2013[11]. Nela, eu convidava o público a uma escuta mais focada nos processos de estruturação da obra. Não deixa de ser curioso que justamente nessa peça, onde a carga emocional era muito alta, eu tenha pela primeira e única vez preparado uma nota de programa com um vocabulário menos imagético e um pouco mais especializado. Escrevi o texto me dirigindo a um público pouco acostumado com o repertório da música contemporânea – a plateia era formada em maior parte por senhoras e senhores que acompanham a programação da Orquestra Bachiana Filarmônica ou que frequentam regularmente a Sala São Paulo aos domingos à tarde – e tentei assim oferecer informações técnicas de forma muito simples. Falei sobre forma, textura, registro, instrumentação etc. E fiz questão de alertar o público – quase me desculpando – sobre a desimportância de fatores "não-musicais" que perpassavam aquele trabalho. Eu fazia uma espécie de confissão sobre a origem da peça mas, contraditoriamente, também tentava ocultar a força motriz do trabalho, classificando todo o universo imagético da peça como extramusical, secundário. Não explicitei nem mesmo que se tratava de um pequeno réquiem.

> A peça está segmentada em três partes e apresenta algumas histórias paralelas que podem constituir percursos simultâneos para a escuta. A peça caminha, por exemplo, de uma escrita tímbrica para uma escrita harmônico-melódica, passando por uma escrita textural na parte central. Um outro percurso se dá no âmbito da tessitura, com um deslocamento do registro agudo (*la5* em uníssono na cordas) ao registro grave (cluster final nas cordas), passando por uma abertura mais balanceada da tessitura na parte central e por choques acentuados na terceira parte, enfatizados pelo contraste de dinâmica e de colorido orquestral. No que se refere à organização de camadas, a peça tem início com uma ideia monódica (conduzida pelas cordas), passa por um agenciamento polifônico (com a sobreposição de comportamentos bastante distintos entre os *glissandi* das cordas e as ondulações dos sopros na região grave) e se encerra com uma textura essencialmente homofônica (com as cordas e os sopros amalgamados), onde alguns fragmentos melódicos são destacados nos sopros. No decorrer da peça o tam-tam aparece como personagem capaz de alargar o espectro sonoro da orquestra, contribuindo também para a transição entre as diferentes partes. Ainda que não tencione representações de outra ordem, a peça possui, de um ponto de vista bastante pessoal, uma dimensão extra-musical que faz referência a estados emocionais associados à experiência da morte, se valendo, assim, de alguns elementos simbólicos trabalhados nesse mesmo contexto ao longo da história da música. A peça é dedicada à Heloísa Bonafé de Andrade, a menina que virou chuva.
>
> (Nota de programa elaborada para o concerto de estreia de *A menina que virou chuva*, na Sala São Paulo, em 19/05/2013.)

[11] A peça foi realizada uma segunda vez em 2013, pela Orquestra Sinfônica do Paraná sob regência de Marcio Steuernagel. Essa segunda performance aconteceu no Auditório Bento M. R. Netto (Guairão), em Curitiba, como parte do *II Concurso Nacional de Composição Música Hoje*, onde a peça foi finalista. A gravação em áudio incluída nesse trabalho é o registro dessa segunda performance.

O título para meu pequeno réquiem quem sugeriu foi minha outra sobrinha, Isadora, que então com 4 anos experenciava o luto pela morte de sua irmã. Em meio a tantas perguntas sem resposta, ela construiu sua própria versão da história: a irmã tinha virado uma nuvem. A partir daí a brincadeira era olhar para o céu e adivinhar através dos formatos das nuvens o que a Heloísa estaria fazendo. E numa tarde qualquer, diante de uma daquelas chuvas torrenciais que inundam São Paulo no verão, ela começou a pular e a comemorar bem alto: "A Heloísa tá mandando chuva! Viva a Heloísa!".

Toru Takemitsu
***Rain Spell* (1982)**
para flauta, clarinete, harpa, piano e vibrafone
[Áudio no DVD]

Foi a partir dessa imagem da chuva[12] – ou melhor, de um ciclo da chuva – que decidi planejar a peça em três grandes seções, que se relacionariam também a três possíveis fases do nosso luto. À primeira seção, *Evaporação,* eu associava um primeiro estágio de luto: o confronto com a morte, uma imensa sucção e dispersão de energia, a rarefação, o vazio, o silêncio, a perda. À segunda seção, *Condensação,* eu associava um segundo estágio de luto: a concentração de densidades, o acúmulo, a depressão, o transtorno. Por fim, a terceira seção chamaria algo como *Depois da chuva* e a ela eu associava um estágio que eu ainda almejava para todos nós, algo de um distensionamento, de uma tranquilidade ou serenidade pós-perda, de resignação, no entanto acolhendo ainda alguns espasmos e memórias[13]. Três imagens distintas que comporiam juntas uma imagem sonora um pouco mais complexa. A imagem sonora da morte decupada em três sonoridades complementares.

[12] A chuva foi uma imagem muito explorada por Toru Takemitsu. Além de *Rain Spell*, lembro ainda de *Garden Rain* (1974) para ensemble de metais, *Rain Tree* (1981) para três percussionistas, *Rain* Tree Sketch (1982) para piano, *Rain* Coming (1982) para ensemble, *Rain Dreaming* (1986) para cravo e *Rain Tree Sketch II: in memoriam Olivier Messiaen* (1992), para piano.

[13] Inicialmente eu imaginava segmentar de modo muito preciso cada uma dessas três seções, como se a peça fosse um conjunto de micro peças (formato que me agrada muito e que já utilizei em alguns trabalhos, como *Do livro dos seres imaginários* e *Gioco*). Mas ao longo do processo composicional, optei por amarrar essas três seções num arco único, fazendo com que as fronteiras entre elas fossem menos demarcadas. Para tanto, evitei cortes muito precisos e trabalhei com transições mais orgânicas entre esses diferentes estágios do ciclo da chuva e do processo de luto conforme eu os imaginava. Assim, na versão final da partitura, optei também pela eliminação dos títulos *Evaporação, Condensação* e *Depois da chuva*, para evitar qualquer tipo de reforço textual que pudesse explicitar com demasiada clareza as segmentações presentes no fluxo musical.

A ausência da chuva em *A menina que virou chuva*

Evaporação, Condensação e *Depois da chuva:* as três seções – imagens, sonoridades, estados – que compõem *A menina que virou chuva*. A imagem sonora da chuva em si, de água caindo do céu – isto é, a fase *precipitação* –, operaria na peça do modo mais forte possível: por uma *ausência presente*[14,[ii]]. Emoldurando esse ponto culminante do ciclo da chuva com imagens que o antecederiam e o sucederiam, preferi não tornar sonora a chuva em si, para fugir do óbvio.

{SUPLEMENTO}
Fig. 01

Essa é para mim a grande potência do corte/filtragem que acontece na passagem de c.50 para c.5 e que começa a ser preparado desde c.47. A figura 1 **{S}** ilustra esse processo. Ali passa-se de modo abrupto da *condensação* (segunda seção), do acúmulo, para uma imediata calmaria, ou seja, para um momento *depois da chuva* (terceira e última seção). Mas, efetivamente, essa terceira e última seção começa a ser claramente delineada somente a partir de c.54, quando os oboés são reintroduzidos perfurando a textura e conduzindo a escuta à percepção de fragmentos melódicos que serão característicos dos sopros ao longo desta seção final. Assim, os compassos 51, 52 e 53 permanecem como uma espécie de lacuna. Neles, apenas uma nota *mib2* – filtrada do aglomerado harmônico anterior no momento do corte – soa na companhia de alguns harmônicos graves emitidos pelo tam-tam com baqueta *superball*. Essa nota *mib2* primeiramente é sustentada pelos contrabaixos, mas em seguida ela ganha ainda outros coloridos sonoros, passando pelo clarinete baixo (cc.52-53) e pelo trombone baixo (a partir de c.53). Tem-se aí, nessa sonoridade composta pela amálgama da nota *mib2* com o tam-tam, uma proposta de sonificação do silêncio.

Assim, os compassos 51, 52 e 53 somente ressoam a memória de um corte e, "vazios", guardam desdobramentos infinitos daquela energia que até ali havia sido acumulada. Do ponto de vista da forma, projetei esses compassos silenciosos como uma espécie de *ponto culminante* ao avesso. Do ponto de vista do conteúdo imagético, eles simbolizam para mim um buraco negro dentro da peça, onde tempo e espaço deixariam de existir. Poeticamente, haveria aí algo de uma possível experiência de eternidade: a imagem angustiante do para sempre, do nunca mais[15,[iii]].

[14] Em uma curta nota de programa escrita para a estreia de *Requies* (1985) – peça dedicada à memória de Cathy Berberian, falecida em 1983 – Berio diz: "Uma orquestra toca uma melodia. Ou melhor, descreve uma melodia: mas apenas como uma sombra pode descrever um objeto, ou um eco um som" (Luciano Berio em nota de programa disponível em http://www.lucianoberio.org/node/1579?206267718=1). Não a melodia em si, mas sua *sombra*, isto é, algo que permite tornar sua ausência presente.

[15] Aqui lembro uma passagem de Toru Takemitsu citando o poeta Pierre Reverdy: "Somente o silêncio corre no fluxo do tempo eterno" (REVERDY *apud* TAKEMITSU, 1995, p. 16).

O processo de acumulação de energia que acontece entre cc.47-50 (figura 2) é construído através da manipulação de três parâmetros: alturas (distribuição intervalar e posição no registro), dinâmica e qualidade timbrística. No que se refere às alturas, a partir de c.47 é possível identificar dois processos distintos e simultâneos que contribuem para o acúmulo de energia: um processo de *compressão* conduzido pelos violinos (IB, IIA e IIB) e violas (A e B) e um processo de *convergência* conduzido pelos violoncelos (A e B). O processo de compressão que ocorre nos violinos e nas violas é decorrente da passagem rápida de um aglomerado harmônico com distribuição intervalar balanceada a um cluster cerrado no agudo (que se consolida efetivamente em c.50) através de *glissandi* com âmbitos e velocidades diferentes. Paralelamente, um processo de *convergência* acontece nos violoncelos (A e B) que se direcionam, também através de *glissandi*, a uma mesma nota no registro grave, o *mib2.* Tem-se assim, pela primeira vez, a constituição de uma textura vazada nas cordas, comportando uma distância de quase quatro oitavas entre o *mib2* (nos violoncelos e contrabaixo) e o *do5* (nota mais grave do *cluster*, tocada pelas violas B).

Além da compressão harmônica, esse efeito de acúmulo de energia é ainda potencializado nos violinos e violas através do *crescendo a fortíssimo* (primeiro grande pico de dinâmica na peça) e da passagem do arco da posição ordinária ao *ponticello*, o que favorece a qualidade ruidosa do *cluster* final. É a interrupção abrupta dessa forte concentração de energia nos violinos e nas violas que provoca a sensação de corte na passagem de c.50 para c.51. Porém, o que se tem ali não é exatamente a escuta de um corte seco, mas sim um efeito de filtragem, já que os violoncelos e os contrabaixos mantém a nota *mib2,* sendo sustentada em dinâmica *piano.* Junto dessa nota solitária no registro grave, a sonoridade do tam-tam friccionado com uma baqueta *superball* volta a aparecer, recuperando a memória do início da peça[16].

[16] Gostaria de destacar que nesse trecho optei por utilizar uma baqueta *superball* com a cabeça maior, para estimular a produção de parciais mais graves do que aqueles que se pode escutar no início da peça.

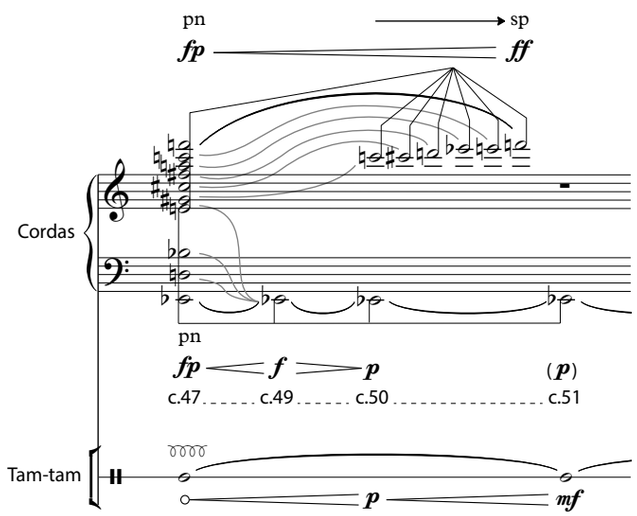


Fig. 02: Acumulação de energia e corte/filtragem na passagem entre as seções *Condensação* e *Depois da chuva*, em *A menina que virou chuva*, cc.47-51.

O texto em *A menina que virou chuva*

Desde muito cedo minha irmã escreve poemas. Na adolescência, eram inúmeras pastas de poemas datilografados. Mais recentemente, ela abandonou a máquina de escrever e publica em seu próprio blog[17]. A escrita foi – e ainda é – muito importante para seu processo terapêutico. Na época da morte da Heloísa ela publicou muitos poemas, quase diariamente. Lendo seus trabalhos, eu reparava que, em muitos deles, ela demonstrava uma profunda *escuta* da morte.

> Eu vi
> Eu ouvi
> Eu senti
> Você ir embora.
> [...]
>
> (Fragmento inicial de *Sobre 19 de dezembro de 2012*, de Daniela Bonafé, escrito em 22/12/12)

> [...]
> Levo você e teu nome
> No relicário do meu coração,
> Ainda que o som agudo do vazio
> Acompanhe cada um dos meus dias.
> [...]
>
> (Fragmento de *Heloísa - in memoriam*, de Daniela Bonafé, escrito em 27/12/2012.)

[17] Endereço do blog *Dani escrevendo um livro*, de Daniela Bonafé: http://daniescrevendoumlivro.blogspot.com.br. O blog está sendo gradativamente transportado para um site pessoal: http://www.danielabonafe.com.

Naquelas semanas que se seguiram à morte da Heloísa, eu e minha irmã conversamos muito sobre o dia 19 de dezembro. Para mim, aquele foi um dia ensurdecedor. Minha memória sonora era (e ainda é) mais parecida com a sensação de ouvido entupido, como quando se desce a serra do mar, ou quando se escuta o exterior estando debaixo d'água: alguns sons esparsos, nebulosos, quase sem contornos. Daquele dia, minhas memórias são ainda hoje muito mais visuais. Mas ela, ao contrário, explicitava sempre uma memória sonora muito lúcida de tudo o que havia passado. Pensando bastante sobre essas diferenças, cheguei a um ponto interessante: sua experiência de perda da filha foi primeiramente auditiva.

A situação era a de uma cesárea. Havia um pano que costumeiramente se coloca pendurado na vertical, entre o umbigo e o peito da mulher, separando minha irmã da equipe médica, separando minha irmã da sua filha. Ela não podia *ver*. Eu, ao contrário, não podia *ouvir*. Do outro lado do vidro, eu tinha uma visão global do centro cirúrgico. Eu via minha irmã, eu via a Heloísa, mas eu não escutava nada. Eu experienciei sua morte em silêncio, só com os olhos. Já minha irmã, o fez essencialmente com os ouvidos. Sua experiência de perda foi, afinal, primeiramente *acusmática*: um *choro baixo* e a força implacável do *silêncio*.

Entre tantos poemas que ela escreveu, um deles foi especialmente importante para a criação de *A menina que virou chuva*. Trata-se do poema *7 Dias Depois,* onde ela não somente escolhe a *escuta* como lugar privilegiado para descrever aquele dia – numa espécie de "poema de sétimo dia" –, como também descreve mais precisamente um conjunto bastante rico de imagens sonoras povoando sua memória.

> Não durmo.
> Ainda ouço os sons:
> Das minhas mãos batendo contra a dopamina;
> Do sugador aspirando meu dentro;
> Da sirene da incubadora nunca usada;
> Do choro baixo de quem amava como eu;
> Do silêncio em que você veio e no qual ficou;
> Da dor de te ver só uma vez.
> O som do vazio.
>
> (*7 Dias Depois*, de Daniela Bonafé, escrito em 26/12/2012.)

O poema não participa da peça como um fio condutor sequencial. Tampouco se trata de buscar transposições musicais precisas entre as imagens sonoras descritas no poema e este ou aquele trecho específico da peça. O poema contribuiu mais como um estímulo difuso para a imaginação de sonoridades. Em *A menina que virou chuva e*u buscaria construir imagens sonoras com qualidades que pudessem me remeter a essa escuta da morte,

misturando aí, assim como minha irmã em seu poema, sonoridades mais concretas – como a de um sugador ou a de uma sirene – e mais abstratas – como o som do vazio. Esses dois níveis – um mais mimético e outro mais poético – estão presentes e entrelaçados na composição das sonoridades da peça.

As sonoridades-texturas-estados em *A menina que virou chuva*

Diferentemente de *LAN,* em *A menina que virou chuva* trabalhei muito mais com a noção de *estado* do que com a noção de *processo.* Retomando as categorias propostas por Lachenmann, aqui eu trabalharia menos com tipos sonoros com um *tempo próprio* [Eigenzeit] e mais com a ideia de uma temporalidade global, onde os tipos sonoros são compreendidos de modo mais plástico, podendo ser comprimidos ou ampliados conforme necessidades externas. Desse modo, seguindo a tipologia de Lachenmann, em *A menina que virou chuva* eu trabalharia afinada com a *família dos sons enquanto estado*, onde as sonoridades não são percebidas enquanto processo, mas sim enquanto estados arbitrariamente alongáveis. Se se faz necessária uma precisão ainda maior dos termos, nessa peça eu me aproximaria mais especificamente do tipo sonoro *som-textura* [Texturklang].

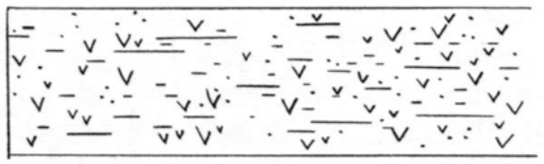


Fig. 03: *Som-textura* [Texturklang]. Distribuição estatística de movimentações internas. Representação visual esquemática proposta em *Klangtypen der Neuen Musik.*

Por não se estruturar através de sonoridades estacionárias ou calcadas na ideia de periodicidade, a peça se afasta tanto do tipo sonoro *som-cor* [Farbklang] quanto do tipo sonoro *som-flutuação* [Fluktuationsklang], respectivamente. Porém, ela também não se identifica inteiramente com o aspecto estatístico que Lachenmann atribui ao *som-textura* [Texturklang], no qual as movimentações internas são caracterizadas pela desordem e pela imprevisibilidade. O que se observa em *A menina que virou chuva* é a constituição de sons-textura marcados pela presença de transformações mais direcionais. Nesse sentido, talvez a representação esquemática proposta por Lachenmann que mais se aproxime aos aspectos globais de *A menina que virou chuva* seja aquela que ele esboça para um trecho de *Gruppen* (1957), para três orquestras, de Karlheinz Stockhausen.

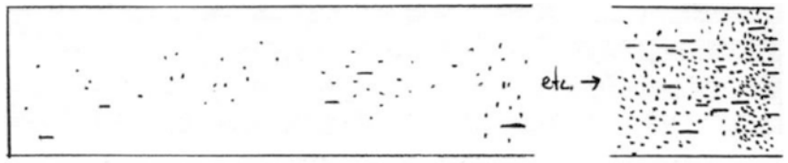


Fig. 04: *Som-textura* [Texturklang] em *Gruppen* (1957), para três orquestras, de Karlheinz Stockhausen. Movimentações internas direcionais. Representação visual esquemática proposta em *Klangtypen der Neuen Musik.*

Como comentarei a seguir, as três sonoridades que compõem peça – *Evaporação* (cc.1-25), *Condensação* (cc.26-50) e *Depois da chuva* (cc.51-91) – se consolidam enquanto *estados,* porém possuem, em maior ou menor grau, algum tipo de processo interno direcional. Nesse sentido, algo da noção de processo também perpassa a composição das diferentes seções de *A menina que virou chuva.*

Primeira sonoridade em *A menina que virou chuva* (a): *Evaporação*

A primeira seção da peça – *Evaporação* (cc.1-25) – é marcada pela presença exclusiva do naipe de cordas e do tam-tam. Ao longo dessa primeira seção, o tam-tam é tocado exclusivamente com uma baqueta de fricção (*superball mallet*). Na partitura, solicitei a utilização de uma baqueta com cabeça pequena para estimular a produção de frequências mais agudas. Havia aí a intenção de iniciar a peça com uma sonoridade que remetesse a uma condição psíquica de alucinação, devaneio ou delírio.

Exemplo 01: Tam-tam com *superball mallet*. Demonstração da sonoridade de um gongo de 36" friccionado com nove baquetas diferentes. [Vídeo no DVD]

O som produzido pelo tam-tam friccionado é muito instável e, do ponto de vista da projeção, ele é extremamente difuso. Num tam-tam de grandes dimensões, pode-se produzir um efeito impactante com um mínimo de movimentação do braço. A variação da sonoridade resulta muito mais da combinação entre a variação de pressão e de velocidade da baqueta sobre a superfície, do que da amplitude do movimento sobre o instrumento. É possível conseguir sonoridades muito potentes com um movimento corporal muito contido[18]. Nesse sentido, me interessava muito o efeito cênico que poderia resultar do contraste entre a visualização de uma orquestra inteiramente imóvel e da escuta de um som cuja fonte não seria facilmente identificável. De algum modo eu buscava aí iniciar a peça com uma sonoridade que, poeticamente, eu relacionava à sensação de irrealidade.

[18] Uma pesquisa inicial das sonoridades possíveis num tam-tam com baqueta *superball* já havia sido realizada em *Olinda* (2012), para 7 instrumentos.

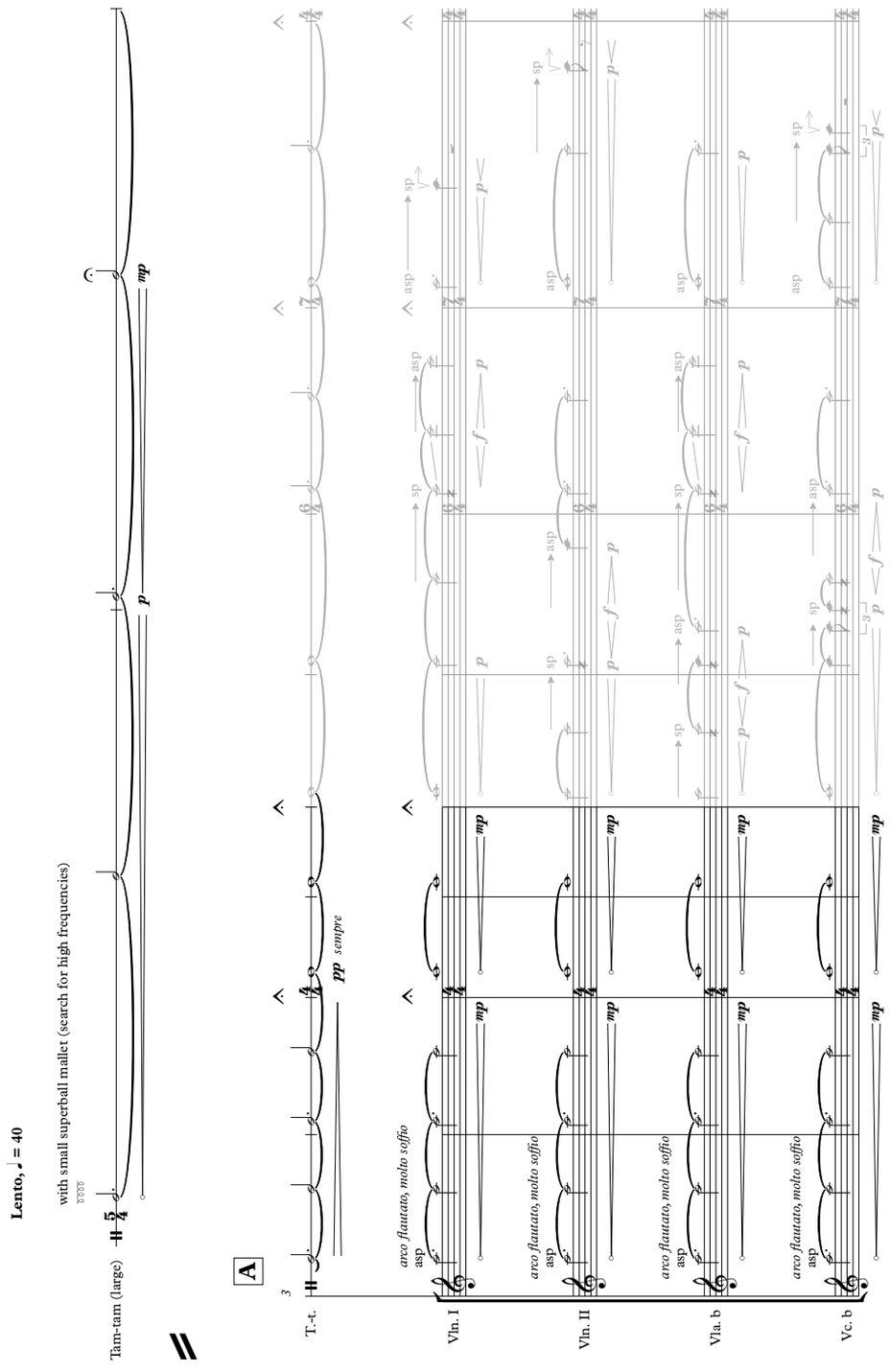


Fig. 05: Início da seção *Evaporação*, em *A menina que virou chuva*, cc. 1-6. Irrealidade e respiração. Tam-tam solo com baqueta *superball* (cc.1-2) e sonoridade muito aerada nas cordas (cc.3-6).

O tratamento dado às cordas – especialmente nos compassos iniciais dessa seção – era derivado de um tipo de imaginação sonora mais mimética. Ao começar a lidar com essa escuta da morte, a primeira ideia que vinha à minha cabeça era a de uma respiração interrompida. Eu imaginava uma respiração muito fraca, quase mínima. A indicação de *alto sul ponticello* (*asp*) somada a *arco flautato* e *molto soffio* que se vê logo no início da partitura visava extrair das cordas uma sonoridade absolutamente aerada, como a de um ruído branco, tendo o uníssono sobre a nota *la5* apenas como um *ponto focal* dessa banda de frequências. Os *crescendi* deveriam ter como limite de intensidade um som de ar o mais alto possível, no entanto sem perder sua qualidade de som *flautato* e sem se converter em uma altura muito precisa. As fermatas deveriam contribuir para esse efeito que visava, afinal, simular a intermitência desse finíssimo fio de ar. Entre cc.3-6, tal efeito é executado pelos violinos, violas e violoncelos de modo sincronizado, emulando uma respiração única.

A partir de c.7 cada uma das vozes passa a se movimentar de modo independente, constituindo assim, gradativamente, uma textura mais polifônica. Nesse processo de passagem gradual de uma textura muito rarefeita – um delicado fio de ar – para uma textura um pouco mais densa, cada uma das vozes oscila entre uma sonoridade muito aerada e uma sonoridade um pouco mais entoada. Esse efeito é construído através de transições contínuas de posicionamento do arco, que vão de *alto sul ponticello* (*asp*) – arco bem em cima do cavalete, de fato, produzindo apenas som de ar – a *sul ponticello* (*sp*) – arco bem próximo ao cavalete, produzindo alturas definidas porém com a característica sonoridade ruidosa do *ponticello*. De todo modo, mesmo permitindo um pouco mais de entoação das alturas no caso dos trechos em *sul ponticello*, a pressão de arco não deve oscilar, mantendo-se sempre uma arcada muito leve, quase sem aderência, sempre *flautato.* Ao longo de toda a letra de ensaio A, tem-se portanto uma variação de posição de arco mas não de pressão.

Ainda no que se refere a esse trabalho de microvariações timbrísticas, além da posição de arco outros dois elementos são adicionados ao longo da letra de ensaio A: o *tremolo veloce* (irregular e o mais rápido possível), que é representado pelo sinal “z” nas hastes das figuras, e o *tutto l’arco* (arco para cima, crescendo o máximo possível), que é representado por um sinal de *upbow* “v”, com uma seta para a direita.

CORDAS

asp	*alto sul ponticello* (som muito aerado)
sp	*sul ponticello*
pn	*posizione normale*
flaut	*flautato*
ord	arco ordinario
	tremolo veloce (o mais rápido possível)
	glissando (velocidade contínua; evitar mudança de corda)
	tutto l'arco (arco para cima; crescer o máximo possível)
	molto sforzato

Fig. 06: Instruções para o naipe de cordas retiradas da bula de *A menina que virou chuva.*

De modo complementar, o adensamento textural gerado pelas micro variações timbrísticas é potencializado também pela abertura gradual do espectro de alturas através de curtos *glissandi* (executados com *tremolo* de arco) que passam a ocorrer a partir de c.9[19]. Estaria aí implicada a sonoridade clichê dos lamentos – de queixas chorosas, de gemidos de dor – que se transpõe de modo simbólico nesses *glissandi* muito lentos e de âmbito bastante estreito. O efeito também ajuda a borrar um pouco, ao menos inicialmente, a escuta de alturas temperadas (que é certamente preponderante ao longo de toda a peça[20]). Essas características são muito marcantes, por exemplo, nos cantos das carpideiras em suas atuações em cerimônias fúnebres.

Michel Giacometti
Melodia da Carpideira
[Vídeo no DVD]

Através dos *glissandi* as notas *do#5, fa#5* e *do6* são incorporadas ao plano harmônico entre cc.9-15, constituindo junto com o *la5* um aglomerado de quatro notas. A partir de c.16 a nota *sib3* é introduzida e todos os grupos instrumentais passam a executar *divisis a 2.* O processo inicial de abertura do espectro de alturas através de *glissandi* é potencializado e as notas *mi4, re3* e *sol#4* são incorporadas ao plano harmônico entre c.18-19, até que finalmente um aglomerado de oito notas se estabiliza.

[19] Como se verá mais adiante, esses *glissandi* iniciais ganharão maior corpo (em âmbito e duração) ao longo da seção *Condensação* (letras de ensaio C, D e E).

[20] Como comentarei mais adiante, a primeira peça onde me senti mais confortável para experimentar com uma escrita não temperada foi em *A terceira margem do rio* (2014), onde lanço mão de uma escrita microtonal, porém ainda com certa parcimônia.

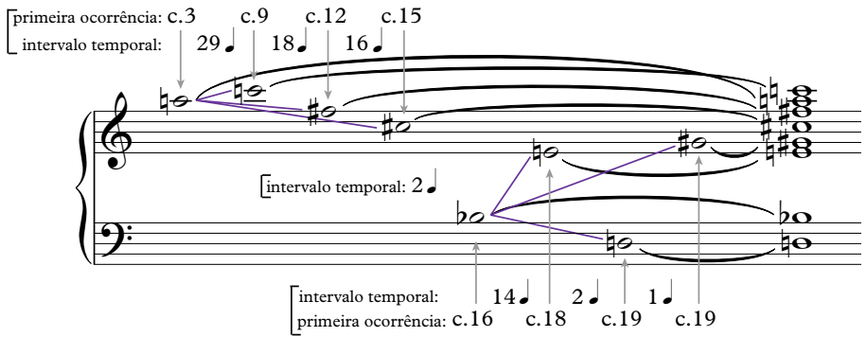


Fig. 07: Abertura gradual do espectro de alturas através de curtos *glissandi* ao longo da letra de ensaio A em *A menina que virou chuva.* O intervalo temporal entre cada nova nota que é incorporada ao aglomerado harmônico tem crescimento exponencial.

Esse aglomerado final composto por oito notas caracterizará grande parte do espaço harmônico de *A menina que virou chuva,* desde a letra de ensaio A até o fim da letra de ensaio E. Nesse percurso, já na seção *Condensação,* ele será ainda expandido através do acréscimo das notas *mib2* no registro grave (introduzido em c.40) e *fa6* (c.46) no registro agudo, atingindo então sua configuração completa com dez notas[21].

Com baixa carga de informação melódico-harmônica e alta carga de informação técnico-instrumental, essa primeira seção de *A menina que virou chuva* é caracterizada essencialmente por um minucioso trabalho de micro variações timbrísticas e propõe uma escuta imersiva da textura[22]. A variação de dinâmica cumpre um papel central na estruturação dessa coleção de diferentes recursos timbrísticos, ora trazendo para a superfície, ora jogando para o fundo cada um desses elementos. A dinâmica colabora assim na construção de um relevo particular, delineando uma rica topografia. O estado *Evaporação* requer um controle muito fino de dinâmica (de *niente* a *forte)*, articulação (*ordinario, tremolo veloce, tutto l'arco* e *glissandi*) e arco (de *sul ponticello* a *alto sul ponticello*), para que essa polifonia de elementos possa ser percebida.

[21] De fato, como se verá adiante, esse aglomerado harmônico caracterizará a peça em sua totalidade. Assim como em *LAN* – e em praticamente todos os meus trabalhos composicionais – o espaço harmônico é sempre caracterizado por um único aglomerado que que passa por diferentes processos. Em *LAN* comentei um pouco sobre os processos que chamo de *congelamento* e *torção harmônica.* Em *A menina que virou chuva,* além do processo de *congelamento* (fixação das alturas no registro), comentarei também os processos que chamo de *rotação timbrística* (na seção *Condensação*) e *derivação harmônica* (na seção *depois da chuva*).

[22] Aqui é bastante evidente a importância da pesquisa de sonoridades possíveis nas cordas desenvolvida na miniatura *S.,* de *Gioco* (2012), para quarteto de cordas e na peça *Estudo sobre os estados da materia* (2012), para viola solo.

É importante observar que o conjunto desses elementos – isto é, desses recursos técnico-instrumentais que compõem a movimentação interna dessa textura – possui uma organização muito estrita. Os *glissandi*, por exemplo, têm duração relativamente longa (de dois a sete tempos) e devem ser executados sempre com *tremolo* de arco *sul ponticello* e com um *crescendo* de *piano* a *forte* (ou a *mezzo piano* entre cc.18-19). Já o recurso *tutto l'arco* tem duração extremamente curta (máximo de 1 tempo) e devem ser executados sempre com arco para cima, em *sul ponticello,* favorecendo um curto e amplo *crescendo* natural. Finalmente, os *tremolo veloce* sobre uma única nota possuem duração intermediária (de 1.3 a 3 tempos) e devem ser executados sempre com transição de arco *sul ponticello* a *alto sul ponticello* e com um *crescendo* de *piano* a *forte*. Desse modo, não se trata de compreender os diferentes recursos técnico-instrumentais apenas como possibilidade de colorir a textura de modo aleatório. Esses elementos são aqui estruturados, efetivamente, enquanto componentes e parâmetros constituintes de diferentes *gestos*[23].

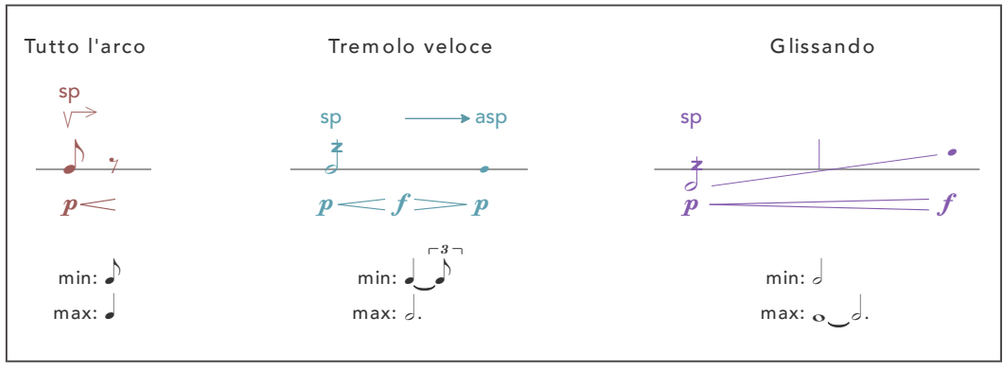


Fig. 08: Três gestos que compõem a seção *Evaporação*, cc.1-22, em *A menina que virou chuva.* Em marrom: gesto *tutto l'arco*, com curta duração, sempre com arco rápido e para cima, *sul ponticello.* Em roxo: gesto *tremolo veloce* sobre uma única nota, com duração intermediária, sempre *crescendo* de *piano* a *forte* e com transição de arco *sul ponticello* a *alto sul ponticello*. Em verde: gesto *glissandi* (com *tremolo veloce* de arco), com duração mais alongada, sempre *crescendo* de *piano* a *forte* e com *arco sul ponticello.*

[23] A esse respeito, gostaria ainda de destacar o fato de que, apesar de se constituírem enquanto gestos distintos – já que eles reúnem um conjunto de características limitadas e recorrentes –, eles possuem certos aspectos comuns entre si, o que permite que eles sejam sempre encadeados – e não apenas justapostos – de modo muito fluído. Significa dizer que, apesar dos três gestos possuírem contornos muito bem definidos, a transição entre eles se dá muito facilmente por conta das características que compartilham uns com os outros.

Do ponto de vista do agenciamento entre esses diferentes gestos, é importante observar que parte-se de uma distribuição aparentemente estatística mas, pouco a pouco, essa distribuição se torna claramente direcional. Nas figuras 9 e 10 **{S}** esse processo de agenciamento entre os diferentes gestos é mais claramente desvelado. Na figura 9, a sonoridade "de base" da seção *Evaporação* – isto é, aquela que funciona como uma espécie de "fundo" a partir do qual os três gestos ganharão relevo – aparece marcada na cor cinza. Trata-se das notas longas em *alto sul ponticello*, que constituem a aquela sonoridade aerada anteriormente comentada. É importante perceber que, apesar de se constituir como uma espécie de "fundo", tal sonoridade possui bastante flexibilidade de dinâmica e de fato auxilia na realização de transições contínuas e fluídas entre os diferentes gestos. Destacados em preto, estão os três gestos que saltam desse fundo e traçam novos planos.

{SUPLEMENTO}
Fig. 09 + Fig. 09 (*continuação*) e Fig. 10

A figura 10 deve ser compreendida em complementaridade com a figura 9, como um passo analítico posterior. Ela ignora definitivamente a sonoridade "de fundo" e traz apenas os três gestos que são postos em relevo entre c.7-19. Por conta da proporcionalidade espacial preservada em sua diagramação[24], a figura 10 permite uma percepção visual mais precisa da distribuição dos diferentes gestos ao longo da seção *Evaporação*. Na figura 10 é possível notar, por exemplo, que os gestos executados em instrumentos diferentes na verdade se associam em conjuntos maiores (que aparecem circunscritos por retângulos coloridos), como espécies de *nuvens gestuais*. Também é possível perceber que há uma certa ordenação dessas nuvens gestuais no tempo e que elas passam a se aproximar e a se associar gradativamente. Se entre cc.7-10 as nuvens gestuais estão relativamente distantes e isoladas, a partir de c.11 já é possível mapear efetivamente três encadeamentos dessas nuvens, sempre respeitando aa sequência *nuvem-tremolo –> nuvem-tutto l'arco –> nuvem-glissandi*. A tabela 1 destaca ainda algumas informações importantes extraídas da figura 10.

[24] Diferentemente da partitura original apresentada na figura 9, nessa redução os gestos foram transcritos num espaço metricamente regular, conforme atesta o pulso de semínimas incluído na imagem.

Encadeamento A: entre cc.11-12
Mais curto (duração total de 7 semínimas) e rarefeito (quatro gestos articulados).

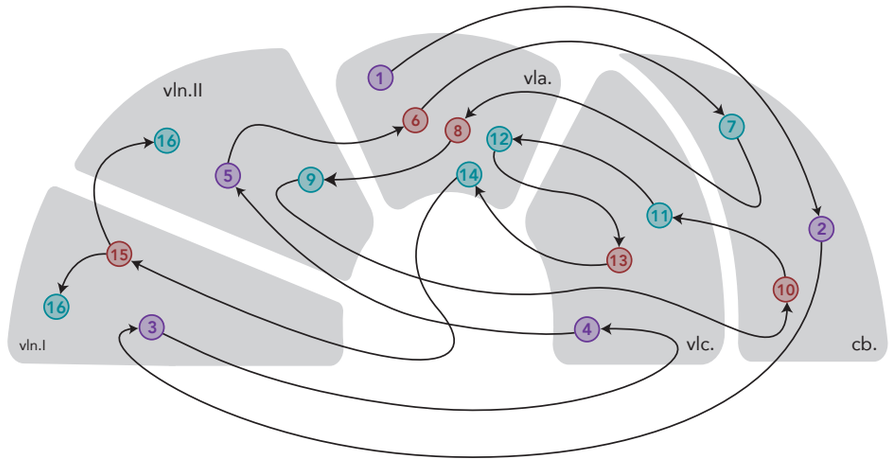
Encadeamento B: entre cc.13-15
Um pouco mais estendido (duração total de 11 semínimas) e mais denso (8 gestos articulados).

Encadeamento C: entre cc.16-19
Ainda mais longo (duração total de 16 semínimas) e mais denso (16 gestos articulados).

Tab. 01: Três encadeamentos de nuvens gestuais na seção *Evaporação,* em *A menina que virou chuva,* cc.11-19.

Se se quisesse realizar um cálculo aproximado para inferir uma curva de atividades considerando a duração total e o número de gestos articulados dentro dessa mesma duração, o resultado para o *Encadeamento A* seria da ordem de 57%, do *Encadeamento B* seria de 72% e do *Encadeamento C* seria de 100%, resultando num crescimento que progride não linearmente, mas sim geometricamente. A matemática apenas ajudaria a demonstrar o que se pode escutar claramente ao longo da seção *Evaporação*: o adensamento direcional e exponencial da textura através de um processo de complexificação interna de cada uma das nuvens e também da compressão temporal entre elas. Caminha-se assim do estado *Evaporação* para o estado *Condensação*, que tem início em c.23.

Um último destaque na figura 10 é ainda relevante. Nela é possível também observar de que maneira os gestos saltam entre os diferentes grupos instrumentais, traçando rotas muito variadas e proporcionando a espacialização do naipe de cordas. A critério de exemplo, a figura 11 demonstra a rota instrumental e espacial traçada ao longo do *Encadeamento C* de nuvens gestuais, considerando-se os o conjunto de 16 gestos articulados.



Encadeamento C

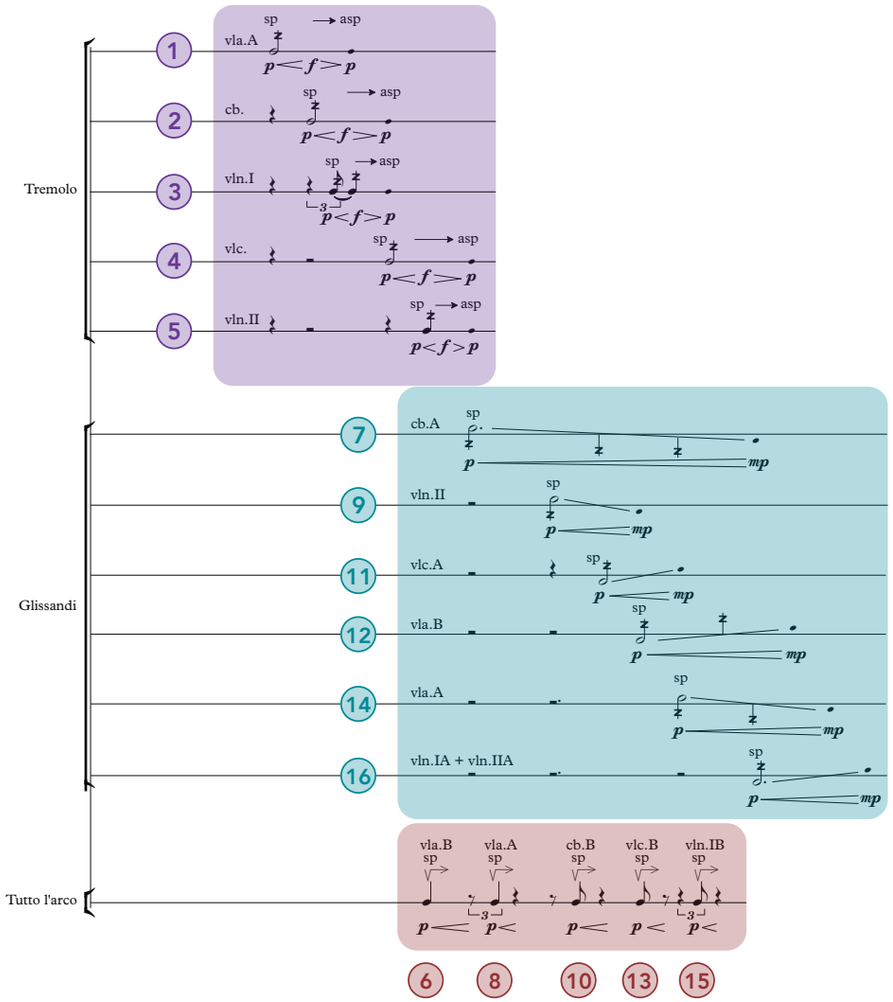


Fig. 11: Rota instrumental e espacial traçada ao longo de *Encadeamento C* de nuvens gestuais, em *A menina que virou chuva,* cc.16-19.

Segunda sonoridade em *A menina que virou chuva* (b): *Condensação*

Do ponto de vista formal, a segunda seção da peça – *Condensação* – corresponde ao conjunto das letras de ensaio B, C, D e E. Mas a sonoridade própria à seção *Condensação* tem início de fato apenas em c.32, com a entrada dos sopros. Assim, o trecho final da letra de ensaio A e o trecho inicial da letra de ensaio B podem ser compreendidos como parte de uma espécie de *transição* que se desenrola entre c.22-31.

Diferentemente da sonoridade característica do estado *Evaporação,* nessa transição a sonoridade é estridente e agressiva. As cordas ganham força em dinâmica, somando-se ainda o arco *sul ponticello* (não mais *alto sul ponticello*), *molto aderente* e *alla corda* (não mais *flautato*). O tam-tam abandona a baqueta *superball* e passa a executar diferentes gestos de raspagem no instrumento com uma baqueta metálica, propondo sonoridades também mais ácidas. As acentuações nas cordas a partir de c.24 também contribuem para dar maior peso dramático a essa transição que, aliás, é o único trecho da peça que evidencia algum caráter mais rítmico.

Do ponto de vista harmônico, o início da transição propõe mais um *ponto focal* imediatamente após a abertura do registro atingida em c.20. Se no início da peça a nota *la5* desempenhava esse papel e provocava a concentração da escuta no registro agudo e se a partir de c.16 a introdução da nota *sib3* caracterizava um segundo ponto focal mais no registro médio-grave, a partir de c.24 é a nota *sol#4* que funcionará também provisoriamente como ponto focal, provocando uma concentração da escuta no registro médio-agudo. Assim como na seção anterior, na transição a abertura ou o fechamento do foco harmônico se dá também através de *glissandi*. A figura 12 mostra de modo sintético como se dá esse jogo de compressão/alargamento do registro e o estabelecimento de diferentes pontos focais entre cc.3-32.

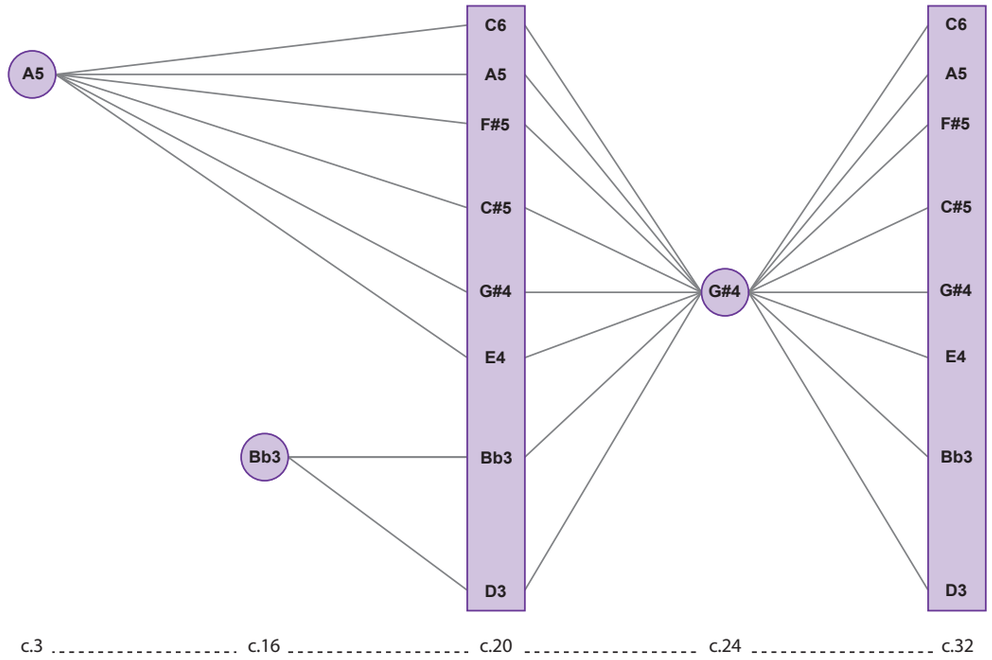


Fig. 12: Mapa harmônico (parcial) das seções Evaporação e Condensação, em *A menina que virou chuva,* cc.3-32. Abertura e fechamento do foco harmônico. Três pontos focais provisórios: *la5, sib3* e *sol#4*.

Passada essa curta transição, a sonoridade característica da seção *Condensação* passa a ser construída a partir de c.32. No que se refere à instrumentação, essa seção ainda é marcada pela presença das cordas, porém com a adição dos sopros (madeiras e metais) e a ausência do tam-tam. Diferente da seção *Evaporação* – caracterizada por uma textura mais rarefeita, homogênea e relativamente estática – esse segundo estado sonoro se apoia no agenciamento de múltiplas camadas, propondo uma escuta mais conturbada. Do ponto de vista global, é possível segmentar a textura em duas grandes camadas, uma construída pelos sopros e a outra pelas cordas. Porém, cada uma dessas duas camadas também se constitui como um agenciamento de subcamadas. A camada dos sopros é composta por quatorze vozes (uma flauta, um oboé, um clarinete, um clarone, dois fagotes, quatro trompas, um trompete, dois trombones e um trombone baixo) e possui densidade variável. Ao longo de toda essa seção ela passa gradualmente de uma densidade mínima (duas vozes, em c.32) a uma densidade máxima (dez vozes sobrepostas, em c.44), retornando a uma densidade mínima em seus compassos finais (cc.47-48). Já a camada das cordas tem densidade fixa e é composta por um conjunto permanente de dez vozes (violinos I, violinos II, violas, violoncelos e contrabaixo, todos com *divisi a 2*).

A camada dos sopros apresenta vozes com perfis muito ondulados e instáveis, marcadas por contornos melódicos em ziguezague, *acelerandi* e *ritardandi* rítmicos (através dos constantes jogos de quiálteras) e curvas dinâmicas bastante flexíveis. Aqui a imagem sonora em questão era a de um murmúrio incessante e confuso. No interior dessa camada, as vozes são costuradas através de um trabalho de micropolifonia que permite modelar esses murmúrios, esses *cordões*[25], atribuindo a eles diferentes espessuras. Inicialmente, esses cordões mais ou menos espessos se comportam de modo relativamente estável, tendo sempre algum nota específica como *centro de gravitação*.

As figuras 13 e 14 podem auxiliar na compreensão do modo de construção desses diferentes cordões. Entre cc.32-36, por exemplo, um primeiro cordão – que chamarei de Cordão B – é construído pela flauta e pelo oboé, tendo a nota *do4* como centro.

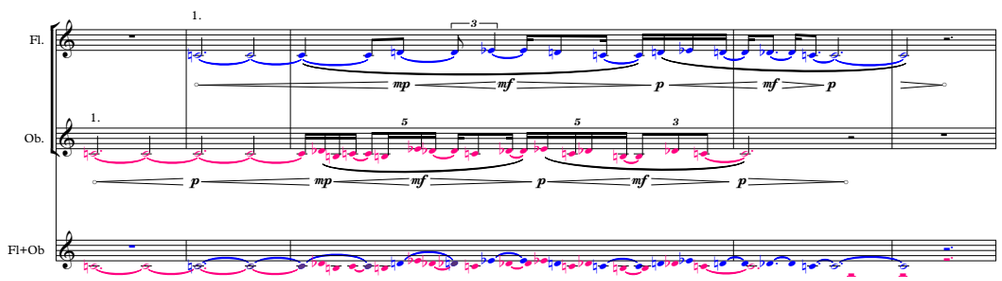


Fig.13: Murmúrios na seção *Condensação*, em *A menina que virou chuva.* Cordão B (flauta+oboé) com centro de gravitação na nota *do4,* cc.32-36.

Em seguida, entre cc.36-38, o Cordão B é retomado, porém a ele é acrescido e entrelaçado um segundo cordão construído pelo clarinete – que chamarei de Cordão A – e cujo centro de gravitação é a nota *re4*[26].

[25] Escolhi utilizar o termo *cordão* e não o já tradicional termo *linha* pois, como se verá, na maior parte das vezes é do agenciamento de dois ou mais instrumentos que esses *cordões* são modelados. A ideia de um cordão como uma estrutura composta pelo *entrelaçamento de diferentes linhas* me parece mais adequada para descrever esse processo de construção melódica em vigor ao longo de toda seção *Condensação.*

[26] Como se pode perceber, nessa análise as letras que dão nome aos cordões não seguem a ordem de aparição temporal de cada um deles, mas sim a ordenação escalar das notas que operam como centros gravitacionais em cada um dos cordões. Assim, o cordão que tem como centro a nota *do4* é chamado de B, enquanto o cordão que tem como centro a nota *re4*, um tom acima, é chamado de cordão A.

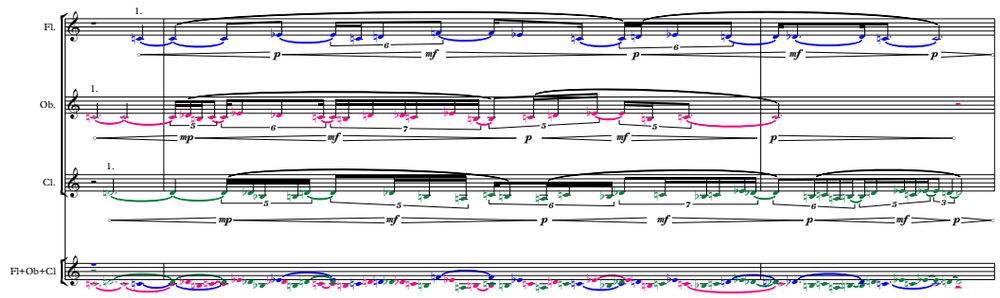


Fig.14: Murmúrios na seção *Condensação*, em *A menina que virou chuva.* Cordão B (flauta+oboé) e Cordão A (clarinete) com centro de gravitação na nota *do4,* cc.36-38.

Esse procedimento de retomada, adição e entrelaçamento de cordões é aplicado ao longo da seção *Condensação* repetidas vezes, permitindo o gradual adensamento da textura e a progressiva abertura da tessitura, além das transformações de colorido orquestral, já que cada cordão é construídos através do agenciamento de diferentes instrumentos. Nessa fase inicial de maior estabilidade (cc.32-43), onde cada um dos cordões preserva muito claramente um determinado centro de gravitação (em relação de tons inteiros entre si), pode-se observar um total de quatro cordões: cordões A, B, C e D.

A partir de c.44 esses cordões passam a se soltar subitamente dos respectivos centros de gravitação e a se dirigir ao extremo grave de cada instrumento, provocando um efeito global de *escoamento* da textura. A primeira dessas ocorrências se dá em c.44, no Cordão B, no trompete1. Logo em seguida, o mesmo se passa com os Cordões A, C e D, até o escoamento completo da textura. A figura 15 ilustra esse percurso global de modo sucinto, desde a primeira aparição do Cordão B, em c.32, até o silenciamento completo de todos os sopros.

Cordão	Componentes	Centro	Primeira entrada
A	Clarinete1, Fagote1, Trompa1 e Trompa4	*re4*	c.32
B	Flauta1, Oboé1 e Trompete1	*do4*	c.36
C	Clarinete baixo, Trompa2, Trompa3 e Trombone1	*sib3*	c.39
D	Fagote2 e Trombone2	*lab3*	c.42

Tab. 02: Quatro cordões que compõem a camada dos sopros na seção *Condensação,* em *A menina que virou chuva,* cc.32-43.

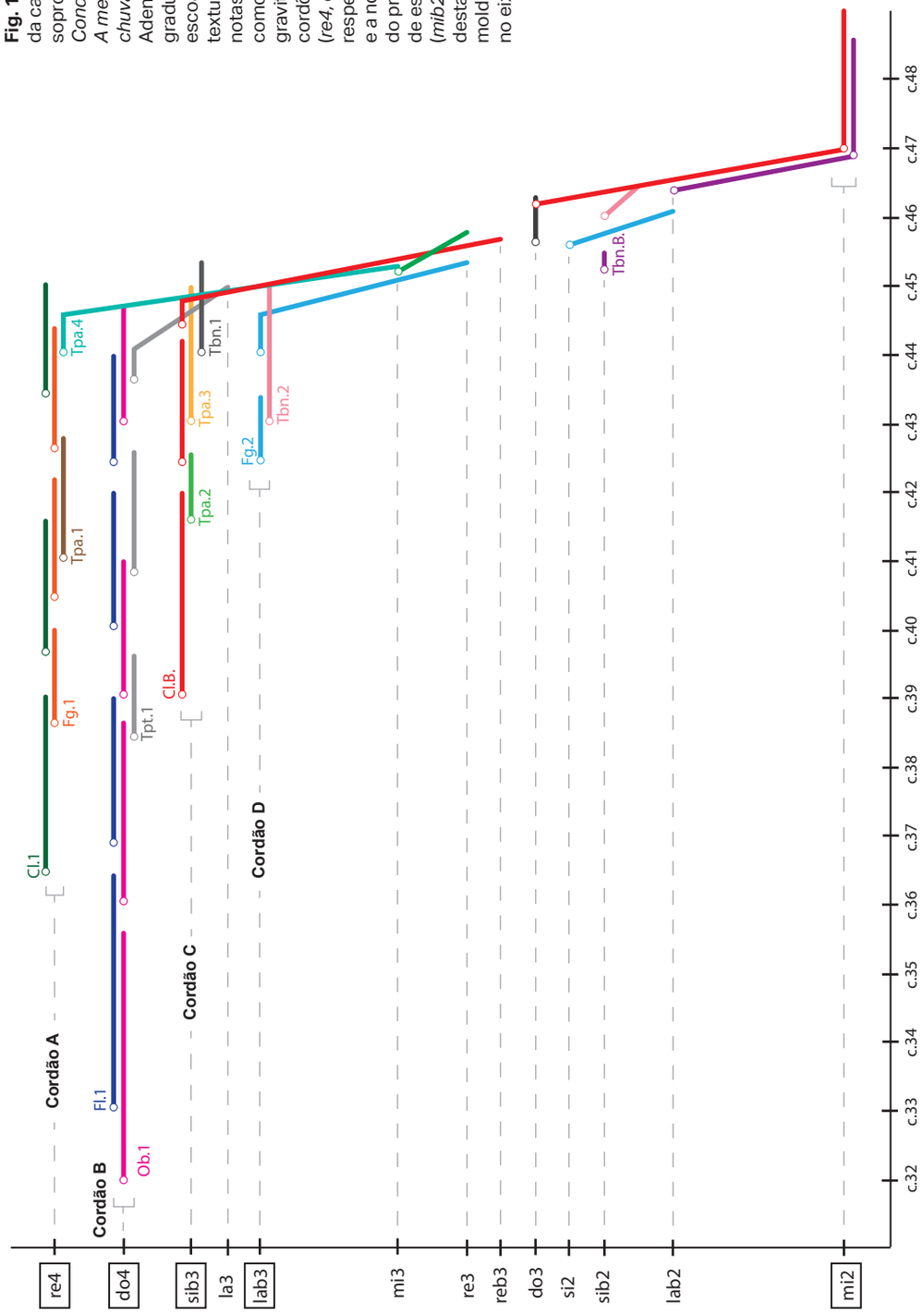


Fig. 15: Mapa global da camada dos sopros na seção *Condensação*, em *A menina que virou chuva*, cc.32-48. Adensamento gradual (cc.32-43) e escoamento final da textura (cc.43-48). As notas que operam como centros gravitacionais dos cordões A, B, C e D (*re4, do4, sib3* e *la3*, respectivamente) e a nota final do processo de escoamento (*mib2*) aparecem destacadas por uma moldura retangular no eixo vertical.

A camada composta pelo naipe de cordas ao longo da seção *Condensação* pode ser compreendida como uma espécie de base textural harmônica, caracterizada por notas longas sustentadas. Porém, a presença de um movimento quase ininterrupto de *glissandi* (potencializado por variações de dinâmica) contribui para evitar a construção de uma sonoridade amorfa ou estática. O jogo de *glissandi* nas cordas é bastante simples: trata-se apenas de uma permutação dos instrumentos dentro do mesmo aglomerado harmônico (aquele mesmo já mapeado na seção *Evaporação*), numa espécie de operação análoga à *melodia de timbres* [Klangfarbenmelodie] e que chamarei aqui de *rotação timbrística*

Se o Violino IIA, por exemplo, se desprende de sua nota inicial – o *do6* – em direção à nota *fa#5* já no começo de c.37, o Violino IIB – que detém essa mesma nota *fa#5* – passa a se deslocar em direção a alguma outra nota do aglomerado. Nesse caso, ele se dirige à nota *la5* e, portanto, o Violino IB – que detém a nota *la5* – desliza para outra nota do aglomerado em c.38, nesse caso, o *do#5,* dando continuidade a esse procedimento de *rotação timbrística*. Esse processo não é unitário, mas sim múltiplo. Significa dizer que esse encadeamento de ações é disparado de modo independente em diferentes pontos da orquestra.

Assim, é importante observar que, paralelamente à esse encadeamento instrumental antes descrito (Violino IIA – Violino IIB – Violino IIA) um outro encadeamento acontece numa região mais grave, sendo disparado pelo deslizamento do Contrabaixo A também no início de c.37, que se move da nota *re2* em direção à nota *sib3*, fazendo com que o Violoncelo B – que detém a nota *sib3* – se desloque para um outra nota. O violoncelo B se dirige à nota *sol#4* e, como consequência, a Viola B – que detém a nota *sol#4* – reage ao movimento de aproximação do violoncelo e desliza para a nota *mi4*, em c.38. E assim sucessivamente.

Tem-se então dois processos simultâneos. Um que tem início com a sequência Violino IIA – Violino IIB – Violino IIA e outro que tem início com a sequência Contrabaixo A – Violoncelo B – Viola B. Há ainda outros pontos de novos disparos desse procedimento ao longo do trecho, além de bifurcações e cruzamentos dessas duas sequências aqui mapeadas, o que torna esse procedimento aparentemente simples um pouco mais complexo. Toda essa operação aparece bem sintetizada na figura 16.

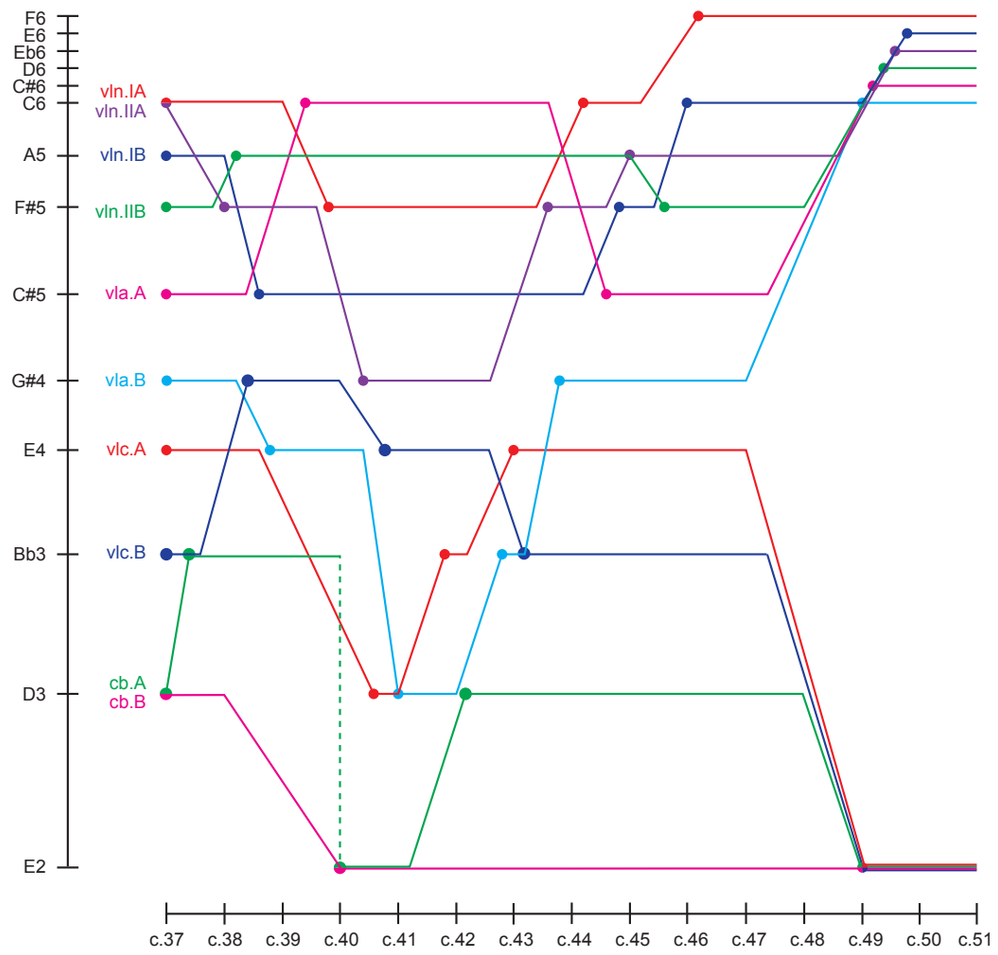


Fig. 16: Mapa global da camada das cordas na seção *Condensação*, em *A menina que virou chuva*, cc.37-50. *Rotação timbrística* através de *glissandi* (cc.37-46) e fissão final da textura (cc.47-50).

Esse jogo de permutação e de contínuos *glissandi* entre pontos fixos de uma harmonia congelada visava garantir uma sensação de movimento perpétuo a essa camada composta pelas cordas, sem permitir porém que ela traçasse com clareza algum trajeto de deslocamento harmônico direcional. Parte-se de um ponto A em c.37 – um determinado aglomerado harmônico – e mantém-se nesse mesmo ponto A até c.47, sem no entanto ficar parado já que múltiplos *glissandi* estão em operação. A imagem que operava na construção de todo esse trecho era a de um movimento contínuo de uma engrenagem *girando em falso*. Esse movimento é interrompido apenas em c.47, quando alguma peça solta subitamente se encaixa nessa engrenagem e ela finalmente direciona toda a textura para uma nova configuração: tem-se aí um verdadeiro processo de *fissão* da textura, onde parte das vozes se direciona para uma concentração (um *cluster*) no registro extremo agudo e as demais vozes se direcionam para o registro extremo grave num uníssono sobre a nota *mib2*. Esse encaixe súbito que acontece em c.47 nada mais é do que o escoamento completo da camada dos sopros, anteriormente descrito. É também em c.47 que o tam-tam é novamente inserido, agora com uma baqueta *superball* de cabeça maior, permitindo a excitação de frequências mais graves.

Do ponto de vista harmônico, a seção *Condensação* propõe uma maior abertura do aglomerado harmônico inicial, com o acréscimo das notas *mib2* no registro grave (a partir de c.40) e *fa6* no registro agudo (a partir de c.47). Também é na seção *Condensação* que uma textura de inspiração micropolifônica é construída nos sopros a partir de c.32 através do entrecruzamento de quatro cordões, cujos centros de gravitação são as notas *re4, do4, sib3* e *lab3*.

Finalmente, é importante destacar que a no final da seção *Condensação* um novo *ponto focal* é estabilizado sobre a nota *mib2,* em c.51. A figura 17 é uma espécie de extensão da figura 12, apresentada anteriormente. Ela ilustra o percurso harmônico desde o início da peça até o final da seção *Condensação.*

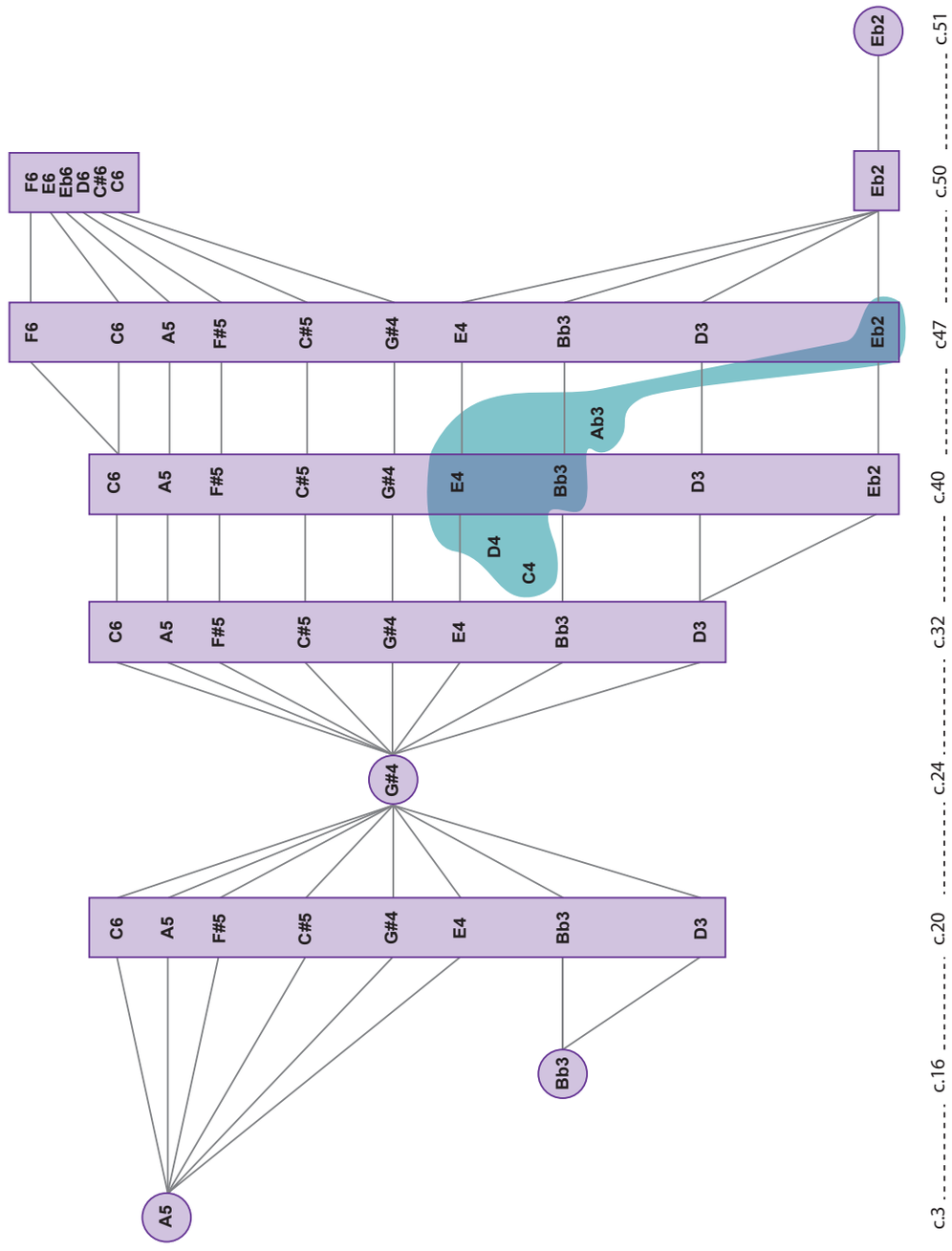


Fig. 17: Mapa harmônico das seções Evaporação e Condensação, em *A menina que virou chuva*, cc.3-51. Cordas (roxo) e sopros (verde). Abertura e fechamento do foco harmônico. Quatro pontos focais provisórios: *la5, sib3, sol#4* e *mib2*. Quatro *centros de gravitação* na textura construída pelos sopros entre: *re4, do4, sib3* e *lab3*.

Terceira sonoridade em *A menina que virou chuva* (c): *Depois da chuva*

A terceira e última seção – *Depois da chuva* – corresponde ao conjunto das letras de ensaio F, G e H (cc.51-91) e é marcada pela presença do naipe de cordas, dos sopros e do tam-tam. Esta última seção se estrutura sobre uma ideia de textura coral, propondo uma escuta mais vertical e homofônica. Diferentemente da seção anterior, aqui as cordas e os sopros não apresentam perfis tão fluídos e não estabelecem uma relação polifônica entre si. Eles constroem juntos, em complementaridade, uma sonoridade bastante maciça e homogênea. Apesar disso, os sopros cumprem um papel um pouco diferente das cordas. Enquanto às cordas é destinada de fato uma sonoridade de "naipe instrumental" – já que elas executam apenas notas longas sustentadas, sem qualquer variação timbrística ou rítmica – os sopros atuam de modo mais autonomizado. Individualmente ou em pequenos agrupamentos, eles executam curtos fragmentos melódicos que colocam em destaque alguns movimentos contrapontísticos embutidos nas transições entre os diferentes aglomerados harmônicos que compõem essa terceira e última seção da peça. Esses fragmentos ora são totalmente sincrônicos às transições entre os aglomerados, ora antecipam ou retardam certos movimentos melódicos. Do ponto de vista da estruturação da textura, os sopros atuam então como uma espécie de costura. Do ponto de vista da sonoridade, ao perfurarem a massa sonora construída pelas cordas eles conferem diferentes relevos à textura, garantindo maior profundidade ao conjunto orquestral.

Antes de explicar como foram gerados todos os aglomerados harmônicos que compõem a textura coral da seção *Depois da chuva*, gostaria de comentar como concebi o contorno global dessa seção, que pode ser efetivamente descrita em quatro momentos distintos, que chamarei aqui de α (alfa), β (beta), γ (gama) e δ (delta). O trecho α se desenrola entre cc.51-65. Num primeiro momento, entre cc.51-52, tem-se dois compassos de "silêncio" que caracterizam aquele buraco negro anteriormente descrito (ver tópico "A ausência da chuva em *A menina que virou chuva*"). Em seguida, entre cc.53-57, um aglomerado harmônico passa a ser construído lentamente através da inserção gradual de sete vozes. A partir de cc.58 a textura coral é efetivamente estabelecida e tem início uma sequência de aglomerados harmônicos. Entre cc.58-64, são apresentados seis aglomerados harmônicos que se direcionam de uma abertura relativamente bem distribuída pelo registro médio-grave e médio-agudo para uma concentração maior no registro agudo. Esse trecho α é caracterizado portanto por um contorno de ascensão e compressão no registro agudo.

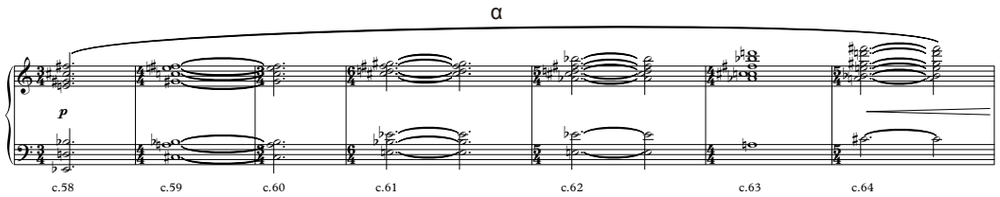


Fig. 18: Redução harmônica do trecho α na seção *Depois da chuva,* em *A menina que virou chuva,* cc.58-64. Contorno de ascensão e compressão no registro agudo.

O trecho β tem início em c.65 (letra de ensaio G) e se estende até c.74. Esse trecho ainda é caracterizado pelo movimento de ascensão e compressão dos aglomerados harmônicos no registro agudo, porém aqui esse movimento é entrecortado pela repetição de um mesmo aglomerado harmônico com abertura mais balanceada no registro (trata-se efetivamente do mesmo aglomerado harmônico de c.58, com o acréscimo da nota *fa6*). Tem-se, assim, dois contornos simultâneos: o contorno direcional com projeção para o registro agudo (cc. 65, 67, 69 e 71) e a repetição de um mesmo aglomerado (cc. 66, 68 e 70). A orquestração e a súbita mudança de dinâmica entre esses diferentes aglomerados contribui para a percepção de dois eventos distintos. O movimento de ascensão ao registro agudo tem o reforço das madeiras e acontece em dinâmica *forte*. Já o movimento de repetição de um mesmo aglomerado harmônico tem o reforço dos metais (com ataques *forte-piano*) e, considerando a sequência de suas três intervenções, apresenta um *crescendo* de *piano* a *mezzo forte.* Aqui, minha intenção era construir um fluxo onde uma certa sensação de continuidade estivesse garantida, porém que ela pudesse ser confrontada por alguns espasmos. Além dos contrastes de registro, dinâmica e orquestração, os ataques secos e violentos do tam-tam que reforçam os acordes em *forte* no registro agudo visavam também contribuir para a construção dessas imagens espasmódicas. Os dois contornos se encontram efetivamente em c.71-74

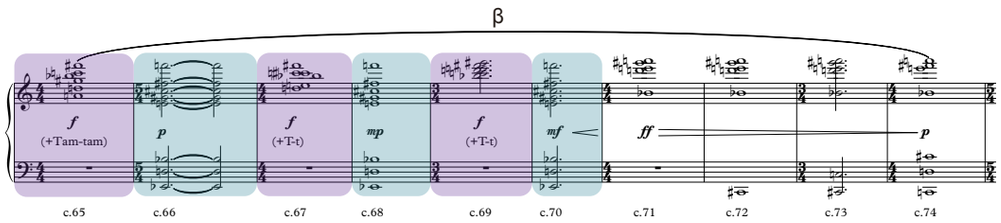


Fig. 19: Redução harmônica do trecho β na seção *Depois da chuva,* em *A menina que virou chuva,* cc.65-74. Em roxo: contorno de ascensão e compressão no registro agudo. Em verde: repetição de um mesmo acorde.

O terceiro trecho da seção *Depois da chuva,* referido aqui como γ, se desenrola entre cc.75-82 e é bastante similar ao trecho β. Ele também apresenta a mesma relação de alternância entre um contorno direcional e a reiteração de um mesmo aglomerado harmônico. Porém, no trecho γ, algumas características do trecho β aparecem invertidas. A primeira delas é que no trecho γ o contorno direcional não se projeta para o registro agudo, mas sim para o registro grave. Outra diferença é que no trecho γ é o movimento de reiteração de um mesmo aglomerado que apresenta perfil mais violento – com dinâmica *forte,* reforço das madeiras e ataques secos do tam-tam – enquanto o contorno direcional para o grave se configura de modo mais contido, ainda com o reforço dos metais, mas com dinâmica estável em *piano.*

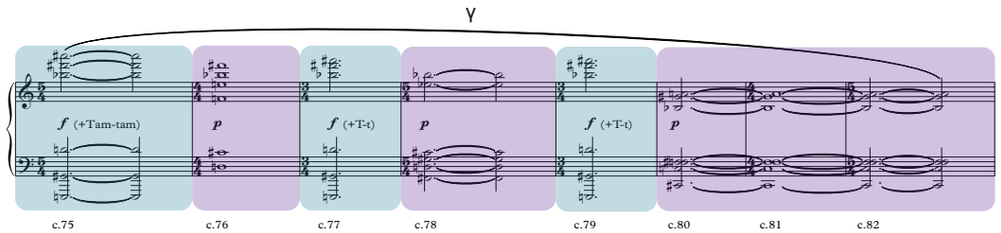


Fig. 20: Redução harmônica do trecho γ na seção *Depois da chuva,* em *A menina que virou chuva,* cc.75-82. Em verde: repetição de um mesmo acorde. Em roxo: contorno de descida e compressão no registro grave.

O trecho δ – parte final da seção *Depois da chuva* – tem início em c.83 e se estende até o compasso final da peça, c.91. Assim como o trecho β dava sequência ao contorno de ascensão para o registro agudo iniciado pelo trecho α, o trecho δ dá continuidade ao movimento direcional de descida ao registro grave iniciado no trecho γ. No trecho δ também há uma retomada de certas características da sonoridade inicial da peça, especialmente por conta da filtragem dos sopros e da manutenção exclusiva do naipe de cordas e do tam-tam. Porém, em oposição àquela sonoridade quase rarefeita característica da letra de ensaio A, esse trecho final da seção *Depois da chuva* conduz a peça a um desfecho um pouco mais denso, culminando num cluster de seis notas no registro grave. Aqui, em oposição à leveza da sonoridade do início da peça, o que se escuta é uma sonoridade pesada, profunda, marcada pelos batimentos na região grave do naipe de cordas. Sobre essa sonoridade, paira novamente o tam-tam solo, agora com arco, recuperando algo daquela imagem de devaneio que marcava o início de *A menina que virou chuva.*

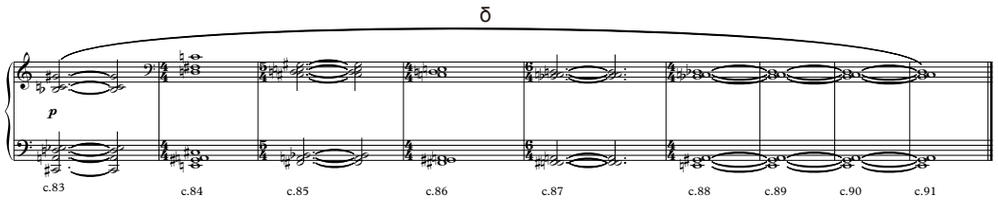


Fig. 21: Redução harmônica do trecho δ na seção *Depois da chuva,* em *A menina que virou chuva,* cc.83-91. Contorno de descida e compressão no registro grave.

{SUPLEMENTO}
Fig. 22

A figura 22 **{S}** apresenta a redução harmônica completa da seção *Depois da chuva* (cc.53-91).

No que diz respeito à harmonia, o que se escuta ao longo de toda a seção *Depois da chuva* são as várias possibilidades combinatórias da versão expandida do aglomerado harmônico característico da peça, que havia sido atingida pela primeira vez na seção *Condensação* em c.47 (ver figura 17): *mib2, reb, sib3, mi4, sol#4, do#5, fa#5, la5, do6* e *fa6.* Porém, na seção *Depois da chuva* esse conjunto nunca é efetivamente executado em sua totalidade, já que os aglomerados aqui presentes possuem sempre entre cinco e oito sons e, portanto, se configuram sempre como uma seleção específica desse conjunto potencial total.

A seção é iniciada a partir da construção gradual de um aglomerado harmônico de sete sons no naipe das cordas que se estabiliza efetivamente em c.58. Esse aglomerado harmônico nada mais é do que o conjunto das sete alturas mais graves daquela versão mais expandida do aglomerado harmônico inicial. Para facilitar o entendimento, a tabela a seguir recapitula as diferentes versões desse aglomerado ao longo da peça, sendo composto primeiro por oito alturas em c.20, depois sendo acrescido de uma altura mais grave e atingindo nove notas em c.40, e finalmente sendo expandido ainda para dez alturas, em c.47, com o acréscimo do *fa6* no registro agudo. No início de *Depois da chuva,* o aglomerado aparece em uma versão mais compacta, com sete alturas.

	Eb2	D3	Bb3	E4	G#4	C#5	F#5	A5	C6	F6
c.20										
c.40										
c.47										
c.58										

Tab. 03: Quatro versões do aglomerado harmônico característico de *A menina que virou chuva.*

Partindo dessa versão do aglomerado harmônico com sete alturas, a seção *Depois da chuva* colocará em curso um processo de *derivação harmônica* que estará em vigor até o fim da peça. Esse processo implica em *derivar* sempre um novo aglomerado a partir do seu anterior, respeitando algumas diretrizes básicas.

A primeira diretriz é que todos os aglomerados derivados ao longo desse processo deverão ter sempre entre cinco e oito sons, sendo que o conjunto total de sons disponíveis para a construção de cada um desses aglomerados é composto de dez notas: *mib2, re3, sib3, mi4, sol#4, do#5, fa#5, la5, do6* e *fa6* (ou seja, todas as alturas que foram incorporadas ao aglomerado característico de *A menina que virou chuva,* desde o início da peça até o final da seção *Condensação*).

A segunda diretriz é que a partir daqui essas alturas poderão ser rotacionada no registro, isto é, elas não se comportarão mais como *alturas* (notas com posição determinada no registro), mas sim como *notas* (referência sem posição específica no registro). Sendo assim, o conjunto de notas disponíveis passa a ser efetivamente: *do, do#, re, mib, mi, fa, fa#, sol#, la* e *sib*.

A terceira diretriz é que sejam sempre mantidas ao menos 50% de notas comuns entre o aglomerado de origem e o aglomerado dele derivado, para que as transições possam acontecer de modo mais orgânico. Assim, se um determinado aglomerado A possui sete notas, por exemplo, o aglomerado subsequente B deverá incluir ao menos quatro notas do aglomerado A. Nesse caso, se o aglomerado B for composto por seis notas, por exemplo, ele poderá ter até duas notas que não pertencem ao aglomerado A, mas que necessariamente pertencem ao conjunto máximo de dez notas.

Através desse processo de *derivação harmônica* o aglomerado característico de *A menina que virou chuva* – cujas notas estiveram em posição fixa no registro desde o início da peça, preservando, portanto, um único colorido sonoro advindo dessa distribuição intervalar específica – passará ao longo da seção *Depois da chuva* por diversas configurações intervalares através de um jogo de seleção e permutação de notas por todo o registro, dando origem a aglomerados harmônicos com novos coloridos sonoros.

Ao longo de toda seção *Depois da chuva* tem-se, assim, no total, uma sequência de 28 aglomerados. A figura 23 sintetiza esse processo de *derivação harmônica*, demonstrando quais notas são utilizadas em cada um desse 28 aglomerados. As linhas horizontais ajudam a visualizar as notas mantidas na passagem de um aglomerado a outro. Nessa representação as informações sobre a posição das notas no registro foi ignorada para que a visualização dos conjuntos ficasse mais clara.

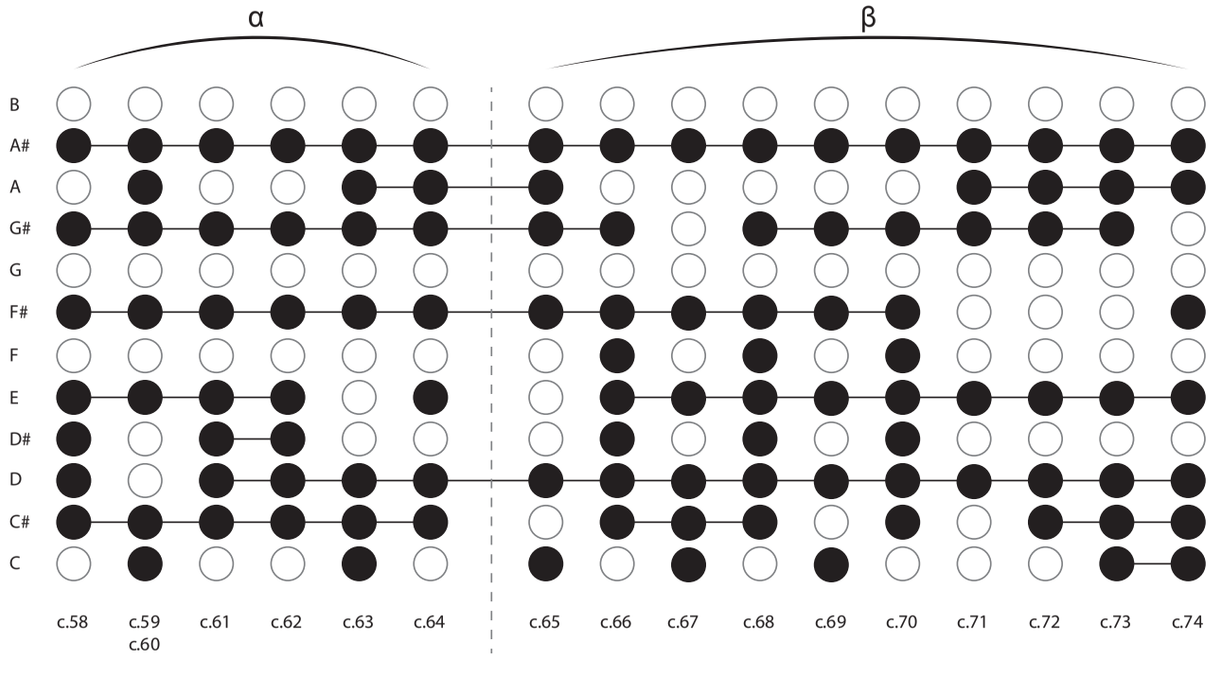


Fig. 23: Processo de *derivação harmônica* ao longo da seção *Depois da chuva*, em *A menina que virou chuva*, cc.58-91.

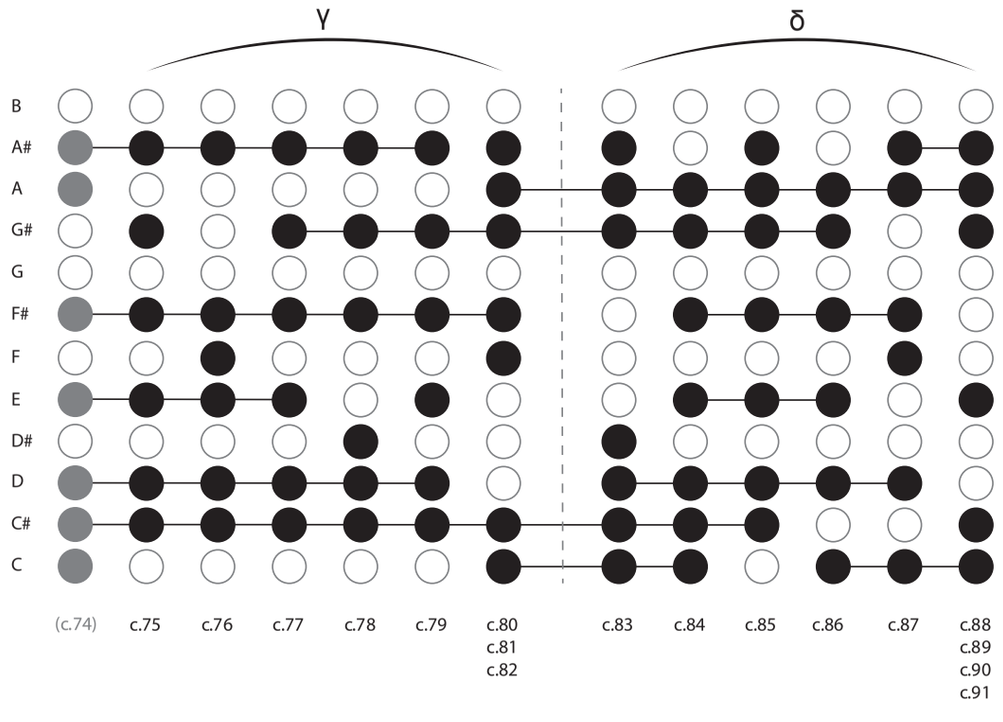


Fig. 23 (*continuação*): Processo de *derivação harmônica* ao longo da seção *Depois da chuva*, em *A menina que virou chuva*, cc.58-91.

Na figura 23 é possível perceber que a utilização das notas que compõe o conjunto total de dez notas disponíveis acontece em proporções distintas ao longo da seção *Depois da chuva.* Pode-se observar, por exemplo, que as notas A e C estão muito presentes nos trechos α, β e γ, porém são subutilizadas ao longo do trecho δ. Ou, por exemplo, que a nota F está completamente ausente do trecho α, ou ainda que a nota G# está presente em praticamente todos os aglomerados dos trechos α, β, γ e δ. De fato, ainda que as dez notas em questão estejam disponíveis para serem permutadas livremente, é possível verificar a priorização de algumas delas em cada um dos trechos em questão.

Num balanço mais global, considerando o conjunto de 28 aglomerados, é possível observar a priorização das notas C#, D, E, F#, G# e A#, que compõem, afinal, o miolo do aglomerado harmônico característico de *A menina que virou chuva.* As notas C, Eb e F, que se localizam no extremo grave e extremo agudo desse aglomerado, são menos recorrentes nesse processo de *derivação harmônica.* A figura 24 ilustra bastante bem essas diferentes proporções na utilização das dez notas em cada um dos quatros trechos (α, β, γ e δ) e também no conjunto de toda a seção *Depois da chuva*[27].

Para finalizar o comentário desse último estado, *Depois da chuva,* gostaria ainda de apresentar uma ilustração que sintetiza um denso conjunto de informações sobre a organização das alturas, as proporções temporais (durações), o registro, os contornos/perfis e a estruturação global. Na figura 25 **{S}** o eixo vertical apresenta (em distribuição linear de semitons) o conjunto de alturas utilizadas ao longo de toda a seção. Cada nota foi demarcada com uma cor, para facilitar a visualização das diferentes rotações aplicadas no conjunto de dez notas disponíveis. A leitura vertical do gráfico permite ainda visualizar as diferentes modelações de cada aglomerado, isto é, se eles possuem distribuição mais cerrada ou mais aberta, se estão mais concentrados no registro grave ou no registro agudo etc. Para auxiliar na localização dos diferentes registros, todas as notas *do* foram destacadas no eixo vertical na cor vermelho e em maior tamanho. No eixo horizontal, todos os compassos foram identificados e projetados de modo proporcional, permitindo a visualização das diferentes durações de cada um dos aglomerados harmônicos.

{SUPLEMENTO}
Fig. 25

[27] Na figura 24 optei por projetar no eixo horizontal o conjunto de dez notas seguindo a ordenação característica do aglomerado harmônico apresentado ao longo das seções *Evaporação* e *Condensação.* Tal estratégia ajuda a demonstrar com maior clareza que na seção *Depois da chuva* são priorizadas as notas que compõem o miolo desse aglomerado (C#, D, E, F#, G# e A#), estando as notas das bordas menos presentes (C, Eb e F).

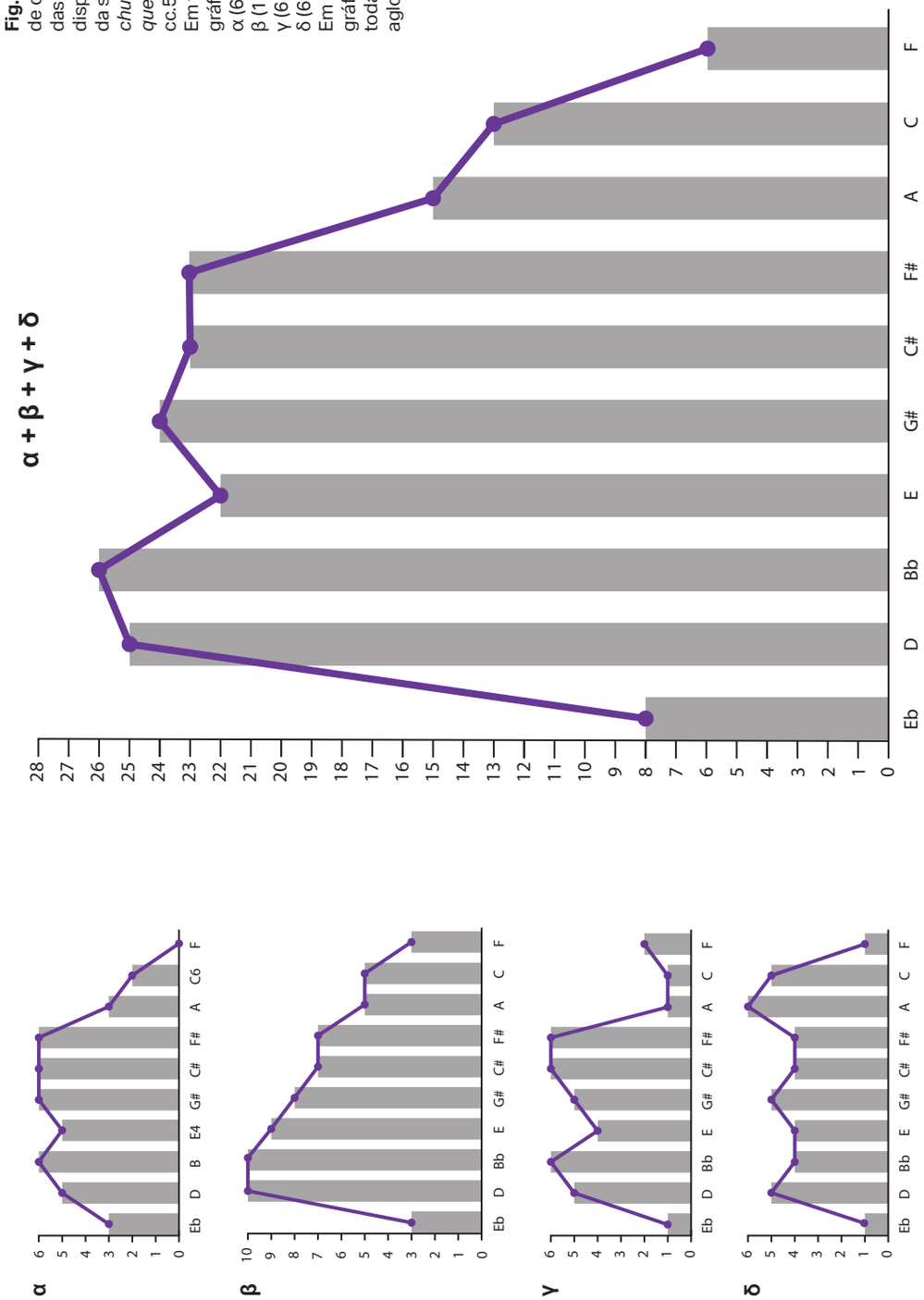


Fig. 24: Utilização de cada uma das dez notas disponíveis ao longo da seção *Depois da chuva*, em *A menina que virou chuva*, cc.58-91. Em tamanho menor: gráficos dos trechos α (6 aglomerados), β (10 aglomerados), γ (6 aglomerados) e δ (6 aglomerados). Em tamanho maior: gráfico global de toda a seção (28 aglomerados).

Na figura 25 também é possível visualizar o arco geral traçado ao longo dessa sequência de 28 acordes. Nela é possível verificar com mais clareza que existe uma espécie de espelhamento entre os trechos α+β e os trechos γ+δ no que se refere aos contornos traçados por cada uma dessas quatro sequências de aglomerados e, consequentemente, no que se refere à maneira como o espaço é ocupado. Considerando aqui o eixo das alturas – o registro – como espaço a ser modelado, é possível verificar na figura 25 uma estrutura em arco ao longo da seção *Depois da chuva*, conforme ilustra a tabela 4.

Na figura 25 optei por também marcar em roxo no trecho γ o registro agudo dos acordes reiterados já que, apesar deles integrarem a segunda parte desse grande arco – agora se alternando com a descida direcional ao registro grave – eles podem ainda ser considerados o ponto culminante daquele movimento de ascensão ao registro agudo traçado ao longo dos trechos α e β. Essa representação ajuda a compreender melhor o entelhamento entre os fragmentos I e II dessa estrutura em arco.

I			II	
(a)	(b)		(b)	(a)
α: cc.58-64	β: cc.65-74	espelhamento	γ: cc.75-82	δ: cc.83-91
movimento direcional ao agudo (marcado em roxo, ao longo de α)	continuidade do movimento direcional ao agudo (ainda em roxo, já em β) + reiteração de um aglomerado (marcado em amarelo ao longo de β)		movimento direcional ao grave (marcado em azul, ao longo de γ) + reiteração de um aglomerado (ainda em amarelo, já em γ)	movimento direcional ao grave (ainda em azul, já em δ)

Tab. 04: Estrutura em arco ao longo da seção *Depois da chuva*, em *A menina que virou chuva*, cc.58-91.

Depois de *A* menina que virou chuva: Stuttgart, *Forquilha, couro e tripa de mico* (2013) e *A terceira margem do rio* (2014)

Poucas semanas depois da estreia de *A menina que virou chuva* eu viajei para a Alemanha. Com o apoio da FAPESP (BEPE) realizei um estágio de pesquisa por 12 meses na *Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart*, popularmente conhecida como Musikhochschule Stuttgart, sob orientação do compositor Marco Stroppa. Durante o estágio estive vinculada ao *Institut für Komposition, Musiktheorie und Hörerziehung*, um dos institutos que integra a Musikhochschule Stuttgart, onde trabalhei mais proximamente com dois núcleos dedicados à música contemporânea: o *Studio für elektronische Musik* , sob coordenação do Prof. Marco Stroppa e o *Studio Neue Musik*, sob coordenação do Prof. Chirstof Löser.

Através desses núcleos tive a oportunidade de participar de dois projetos de composição, um em cada semestre do ano letivo que passei em Stuttgart. O primeiro projeto, realizado no semestre de inverno (Out/2013-Fev/2013), visava promover a colaboração entre estudantes de pós-graduação em composição e em performance da própria escola. Nesse projeto trabalhei com as colegas Maria Kalesnikava (flauta) e Kasia Kadlubowska (percussão) e compus a peça *Forquilha, couro e tripa de mico*, para flauta alto e vibrafone. O segundo projeto, realizado no semestre de verão (Abr-Jul/2014) visava a colaboração entre as/os estudantes de composição e um ensemble profissional. Nesse projeto trabalhei com o Ensemble Recherche, compondo a peça *A terceira margem do rio,* para flauta baixo, corne inglês, clarinete baixo e percussão.

"Forquilha", "couro" e "tripa de mico" são os nomes das partes que compõem um estilingue. A peça foi estruturada a partir da imagem de um estilingue em uso, isto é, a partir da análise cinética do movimento de um corpo elástico, desde o processo de tração da borracha e consequente acúmulo de tensão até o ponto exato de disparo que resulta no vôo direcional do projétil e no relaxamento completo da borracha. De modo complementar, o próprio formato em forquilha – um Y – que caracteriza um estilingue também serviu como orientação geral para planejar as configurações texturais ao longo da peça.

O processo composicional de *Forquilha, couro e tripa de mico* foi extremamente conturbado. No primeiro encontro com a Kasia constatamos o interesse mútuo em trabalhar com instrumentos de percussão não convencionais no ambiente da música de concerto e propus o uso de um berimbau, instrumento que me atraía já há algum tempo. De fato, a situação para o uso do berimbau não era a mais favorável: estávamos na Alemanha e a Kasia nunca havia tocado um. De todo modo, estávamos animadas. Adquirir um berimbau em Stuttgart foi uma verdadeira epopeia, mas me rendeu boas

aventuras e histórias. Consegui comprar um bom berimbau de um capoeirista brasileiro que vivia por lá. Junto do berimbau, decidi também adquirir um arco e um slide de guitarra, para ter uma gama maior de excitadores.

Em posse do berimbau, a primeira etapa do projeto foi aprender a segurar e a tocar um pouco o instrumento. Assisti várias vídeo-aulas no Youtube e consegui certo progresso praticando. Após uma pesquisa inicial de sonoridades, fui ao estúdio da Musikhochschule e realizei algumas gravações de amostras do berimbau tocado com pedra, vareta, slide e arco, com sons percutidos e friccionados, com corda mais frouxa ou mais tensa etc. Num terceiro momento, me dediquei a analisar as amostrar no AudioSculpt (um dos programas que estudávamos nas aulas do Prof. Marco Stroppa para auxiliar nos trabalhos com síntese via OMChroma) e extraí a partir daí um percurso harmônico para toda a peça. Num quarto momento, quando comecei efetivamente a escrever a peça, o berimbau quebrou.

A essa altura, eu devia estar a um pouco mais de um mês do *deadline*. Não encontrei mais o capoeirista brasileiro ou qualquer outro vendedor que pudesse me fornecer um bom berimbau e precisei então modificar todo o projeto, em caráter de urgência. Ao menos para preservar um pouco do mapa de organização harmônica que eu havia planejado, optei por um instrumento melódico: o vibrafone. De modo geral, a versão final da peça contém muito pouco de todo esse projeto inicial. Além de algumas questões harmônicas, sobreviveu o título da peça que explicita a importante relação com a tensão de uma corda tracionada[28].

[28] Uma das minhas maiores motivações para compor para berimbau sempre foi o encantamento com a peça *Circuladô de fulô*, de Caetano Veloso, que tem como texto um fragmento de *Galáxias,* de Haroldo de Campos. A peça tem início com uma sonoridade que amalgama um ostinato rítmico no berimbau e uma série harmônica no violoncelo. A sonoridade proposta por Caetano segue os estímulos da poesia de Haroldo de Campos, que menciona a sonoridade de um *shamisen* e de um *arame tenso*. E do *arame tenso* do berimbau de Caetano cheguei na *tripa* (imagem também presente da poesia de Haroldo de Campos) tensa do estilingue.

Caetano Veloso
Circuladô de fulô
(1991)
[Áudio no DVD]

"Circuladô de fulô ao deus ao demodará que deus te guie
Porque eu não posso guiá e viva quem já me deu circuladô
De fulô e ainda quem falta me dá soando como um shamisen
E feito apenas com um arame tenso um cabo e uma lata
Velha num fim de festafeira no pino do sol a pino mas para
Outros não existia aquela música não podia porque não
Podia popular aquela música se não canta não é popular
Se não afina não tintina não tarantina e no entanto puxada
Na tripa da miséria na tripa tensa da mais megera miséria
Física e doendo doendo como um prego na palma da mão
Um ferrugem prego cego na palma espalma da mão
Coração exposto como um nervo tenso retenso um renegro
Prego cego durando na palma polpa da mão ao sol"

(Primeiro verso da canção *Circuladô de fulô*, de Caetano Veloso. Texto de Haroldo de Campos, *Galáxias,* 2004, 15ª página.)

Valéria Bonafé
***Forquilha, couro e tripa de mico* (2013)**
para flauta alto e vibrafone
[Áudio e Partitura no DVD]

Forquilha, couro e tripa de mico está dividida em três partes. Cada uma dessas partes apresenta um tipo de relação entre a flauta e o vibrafone. Na parte I os dois instrumentos atuam em complementaridade, compondo uma camada única, ainda que muito entrecortada pela alternância timbrística entre os dois instrumentos. Essa parte é marcada por gestos curtos, bem estriados e com perfis muito variados. Gradualmente ocorre um processo de adensamento desses gestos, o que gera também um aumento de tensão. Essa parte foi projetada imaginando a primeira fase de um tiro com estilingue, onde a "tripa de mico" é esticada em direção contrária à "forquilha", num movimento de tração.

A parte II aparece de certa maneira como resultado (relaxamento) desse processo de acúmulo de tensão, como no instante onde os dedos soltam o "couro" e o projétil pode percorrer seu trajeto no ar. Durante a parte II a flauta e o vibrafone se separam e a escuta se abre para duas camadas, como se dois projéteis de tamanho e peso distintos tivessem sido disparados num mesmo tiro. Aqui, a escrita torna-se mais textural do que gestual e a sensação global é a mistura de uma camada mais lisa (vibrafone) e uma mais estriada (flauta).

Na parte III a escrita não é nem gestual, nem textural: a flauta e o vibrafone voltam a trabalhar de forma colaborativa, porém não mais em complementaridade, mas sim em uma completa fusão. Nessa seção final há um mergulho no sonoro, na integração profunda entre esses dois instrumentos através da combinação dos multifônicos com os sons do vibrafone com arco. Talvez a imagem aí não tenha de fato mais qualquer relação com o estilingue que havia servido como disparo inicial para a composição. Minha busca era mais por um relaxamento final que pudesse balancear a excessiva carga de informação das partes anteriores.

A peça é dedica a Marcos Branda Lacerda e foi estreada durante o *festival tonArt*, na igreja de Münster St. Paul, em Esslingen. Poucos meses depois ela recebeu nova performance também na Alemanha, com Christina Fassbender (flauta) e Stephan Froleyks (vibrafone) durante o Festival Musik unserer Zeit, na cidade de Münster.

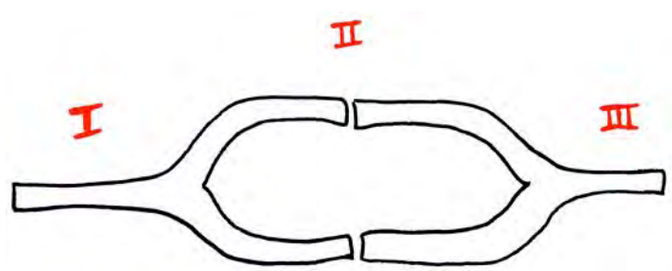


Fig. 26: Esboço para a forma (três partes), em *Forquilha, couro e tripa de mico*.

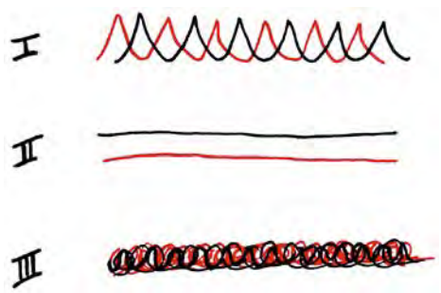


Fig. 27: Esboço para a textura em cada uma das três partes, em *Forquilha, couro e tripa de mico*.

Valéria Bonafé
***A terceira margem do rio* (2014)**
para flauta baixo, corne inglês, clarinete baixo e percussão
[Áudio e Partitura no DVD]

A terceira margem do rio (*Das dritte Ufer des Flusses*) foi o primeiro projeto no qual decidi incorporar já no plano composicional algo da distribuição espacial dos instrumentos na situação de concerto. Na versão final da partitura incluí um texto explicativo a esse respeito, esclarecendo o pano de fundo conceitual e sugerindo algumas possibilidades de distribuição dos instrumentos no espaço:

> O espaço – em uma concepção ampla – foi pensado como um elemento estrutural na peça. Em performances ao vivo, esta dimensão deve ser potencializada pela disposição dos instrumentos no ambiente de concerto. Os instrumentos de sopro se associam em um núcleo compacto, como uma espécie de eixo. Eles devem permanecer o mais próximo possível. A percussão está dividida em 3 *sets* e foi projetada como uma estrutura que se move em torno deste eixo. Portanto, cada um dos sets deve ocupar uma posição específica no espaço. Com relação ao núcleo dos sopros, os *sets* 1 e 3 devem proporcionar a sensação de distanciamento, enquanto o *set* 2 deve estar completamente integrado a este núcleo (em especial à B.Fl. e ao B.Cl.). A peça pode ser executada por um/a ou mais percussionistas. No caso de haver somente um/a percussionista disponível, este/a deve se deslocar entre os diferentes *sets*, lenta e discretamente, enquanto toca (ver detalhamento dos deslocamentos na partitura). Para esta situação, foi projetado um intervalo de tempo de aproximadamente 30 segundos para que o/a percussionista se mova entre os diferentes *sets*. No caso de haver mais de um/a percussionista disponível, é possível realizar a distribuição espacial dos *sets* sem que haja a necessidade de deslocamento simultâneo à execução de um instrumento. A seguir são oferecidas quatro sugestões para distribuição espacial dos três sets de percussão. Outras possibilidades podem ser propostas, respeitando as diretrizes gerais acima descritas.
>
> (Texto incluído na partitura de *A terceira margem do rio*.)

Essa necessidade de modelar o espaço de performance surgiu a partir do próprio texto que utilizei como ponto de partida para a composição: o conto homônimo de Guimarães Rosa, que integra o livro *Primeiras Estórias* (1962). O conto é um estudo completo sobre o tempo, sobre a relação entre continuidade e descontinuidade, permanência e impermanência, fluxo e corte. A narrativa de Guimarães oscila entre a construção de dois tempos: o tempo da vida e o tempo do rio; o tempo de chronos e o tempo de aion; o tempo estriado e o tempo liso; o tempo da vida e o tempo da eternidade (infinito). Mergulhado em metáforas e simbolismos, esse conto fantástico pode ser compreendido, afinal, enquanto *alegoria*[29] do conflituoso embate do pleno enlace entre tempo e não-tempo (espaço).

Fig. 28: Ilustração original de Luis Jardim incluída no índice dna primeira versão brasileira de *Primeiras Estórias*, publicada pela José Olympio Editora.

O conto enquanto uma narrativa de origem para essa peça norteou não somente a questão poética da distribuição no espaço de performance, como de fato foi fundamental para toda a concepção e a estruturação da peça, desde a definição do conjunto instrumental – a peça tem início com gongo sendo mergulhado na água, por exemplo – até a definição dos tamanhos das seções, por exemplo, que seguem a proporcionalidade do próprio texto de Guimarães Rosa. Não querendo me aprofundar demais no comentário dessa peça, apenas sugiro a leitura de duas páginas manuscritas – figuras 29 e 30 **{S}** – com algumas projeções iniciais realizadas a partir do texto de Guimarães Rosa.

{SUPLEMENTO}
Fig. 29 e Fig. 30

Apesar de já ter trabalhado com textos em outras peças – *Do livro dos seres imaginários* (2014) e *Olinda* (2012) – essa foi a primeira vez que optei por incluir algumas passagens do texto original na partitura, de modo a comunicá-los mais diretamente aos/às performers. Assim, ao longo da partitura, os/as performers encontram cinco citações diretas do texto de Guimarães que marcam o início e o fim de cada uma das quatro seções da peça. As citações funcionam não apenas como demarcadores de seções, mas também como indicação de expressão e caráter para cada um dos trechos. Os segmentos

[29] O texto *O drama barroco em "A terceira margem do rio"* (2008) de Eduino Orione foi extremamente enriquecedor para a interpretação do conto de Guimarães à luz da reflexão de Walter Benjamin sobre o drama barroco, em relação com a noção de alegoria.

de texto selecionados – sempre carregados de forte conteúdo espacial e temporal – funcionam como uma espécie de síntese poética da narrativa. As citações foram incluídas na partitura na versão original em português, mas também nas traduções para o inglês e para o alemão, autorizadas pelo próprio autor.

Seções	Trecho citado
Início da seção 1	"o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre"
Fim da seção 1 / Início da seção 2	"por todas as semanas, e meses, e os anos – sem fazer conta do se-ir do viver"
Fim da seção 2 / Início da seção 3	"no devagar depressa dos tempos"
Fim da seção 3 / Início da seção 4	"e o rio-rio-rio, o rio – pondo perpétuo"
Fim da seção 4	"nessa água, que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio"

Tab. 05: Citações que marcam o início e o fim de cada uma das quatro seções de *A terceira margem do rio*.

Diferentemente de *Do livro dos seres imaginários* (2014) – onde o texto orientou a construção de sonoridades (personagens) – e de *Olinda* (2012) – onde o texto orientou a construção formal, em *A terceira margem do rio* o texto operou de fato enquanto estrutura narrativa, contaminando todas as camadas do processo composicional. Ao lado de *A menina que virou chuva, A terceira margem do rio* é o projeto mais carregado de conteúdo imagético e de aspectos multissensoriais no qual trabalhei. A peça é dedicada a Silvio Ferraz – que é citado na seção final através de um fragmento de *No encalço do boi* (2000), para clarinete baixo e percussão – e foi estreada no concerto de encerramento do ano acadêmico, no teatro da própria Musikhochschule.

E assim terminava meu ano de estudos em Stuttgart.

[...]
nas anlagen não longe do bahnhof e depois
seguir pelo schlossgarten
o gelo em coágulos nos tanques e greguerias
estátuas gregas nas aléias
e não se espante se a velha senhora hausfrau
ou kammerfrau te mostrar
uma velhabaça fotografia gasta verão na praia
nudez domesticada
de nudistas largateando lagartixando na areia
solário mais uns passos
é o landeszentralbank e depois schlossplatz
planie e o mercúrio
de ouro pelos óculos ogivas do alte schloss
agora landesmuseum primeiro
o talão alígero depois o torso alando-se enfim
o caduceu deus do
comércio e é tão bela a relva violeta tão belo o
verdebrunovioláceo
da relva vista do kunstverein kunstgebäude
am scholossplatz que
alguém poderia olhá-la para sempre
celofanizada por trás desse vidro
[...]

(CAMPOS, 2004, 10ª página.)[30]

[30] Haroldo de Campos esteve muitas vezes em Stuttgart e em diversas passagens de seus textos pode-se reconhecer alguns recantos da cidade. A ligação de Haroldo de Campos com Stuttgart tem origem na amizade iniciada com Max Bense , na época professor de filosofia da *Technische Hochschule Stuttgart* e que viria a ser um dos principais estudiosos da poesia concreta e grande entusiasta do grupo *Noigrandes.*

De um piano líquido ao rio de Guimarães Rosa

De *Tátil* à *Terceira margem do rio*, a água parece ser até aqui um dos elementos simbólicos mais presentes nas minhas composições. Em *Tátil*, composta em 2007, havia a imagem de um *piano líquido*; em *Lagoa*, escrita um ano depois, havia tanto a imagem da superfície aparentemente estável quanto da rica movimentação interna de uma pequena lagoa; em *Do livro dos seres imaginário,* composta em 2011 a partir de textos de Borges, *Shang Yang* – o pássaro da chuva – pula num pé só, faz bagunça e manda uma *chuva fina*; em *A menina que virou chuva,* de 2013, o ciclo da chuva inspira e modela diferentes estados dentro da peça; e finalmente, em *A terceira margem do rio,* escrita 2015, o rio de Guimarães Rosa transborda como imagem central. Talvez um dos elementos da natureza mais referidos em música, não são poucos os exemplos de trabalhos compostos a partir de interações com a água. Ainda assim, por ora ela permanece em meu imaginário enquanto fonte inesgotável de possibilidades. Transcrevo aqui um gragmento de *Grande Sertão: Veredas* (ROSA, 2015).

“ *Mas, com pouco, chegávamos no do-Chico. O senhor surja: é de repentemente, aquela terrível água de largura: imensidade. Medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo dum rio grande. Até pelo mudar. A feiúra com que o São Francisco puxa, se moendo todo barrento vermelho, recebe para si o de-janeiro, quase só um rego verde só. – “Daqui vamos voltar?” – eu pedi, ansiado. O menino não me olhou – porque já tinha estado me olhando, como estava. – “Para quê?” – ele simples perguntou, em descanso de paz. O canoeiro, que remava, em pé, foi quem se riu, decerto de mim. Aí o menino mesmo se sorriu, sem malícia e sem bondade. Não piscava os olhos. O canoeiro sem seguir resolução, varejava ali, na barra, entre duas águas, menos fundas, brincando de rodar mansinho, com a canoa passeada. Depois, foi entrando no do-Chico, na beirada, para o rumo de acima. Eu me apeguei de olhar o mato da margem. Beiras sem praia, tristes, tudo parecendo meio podre, a deixa, lameada ainda da cheia derradeira, o senhor sabe: quando o do-Chico sobe os seis ou os onze metros. E se deu que o remador encostou quase a canoa nas canaranas, e se curvou, queria quebrar um galho de maracujá-do-mato. Com o mau jeito, a canoa desconversou, o menino também tinha se levantado. Eu disse um grito. – “Tem nada não...” – ele falou, até meigo muito. – “Mas, então, vocês fiquem sentados...” – eu me queixei. Ele se sentou. Mas, sério naquela sua formosa simpatia, deu ordem ao canoeiro, com uma palavra só, firme mas sem vexame: – “Atravessa!” O canoeiro obedeceu.*

Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo! Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prazo se ir até lá? Medo e vergonha. A aguagem bruta, traiçoeira – o rio é cheio de baques, modos moles, de esfrio, e uns sussurros de desamparo. Apertei os dedos no pau da canoa. Não me lembrei do Caboclo-d’Água, não me lembrei do perigo que é a “onça d’água”, se diz – a ariranha – essas desmergulham, em bando, e bécam a gente: rodeando e então fazendo a canoa virar, de estudo. Não pensei nada. Eu tinha o medo imediato. E tanta claridade do dia. O arrojo do rio, e só aquele estrape, e o risco extenso d’água, de parte a parte. Alto rio, fechei os olhos. Mas eu tinha até ali agarrado uma esperança. Tinha ouvido dizer que, quando canoa vira, fica boiando, e é bastante a gente se apoiar nela, encostar um dedo que seja, para se ter tenência, a constância de não afundar, e aí ir seguindo, até sobre se sair no seco. Eu disse isso. E o canoeiro me contradisse: – “Esta é das que afundam inteiras. É canoa de peroba. Canoa de peroba e de pau-d’óleo não sobrenadam...” Me deu uma tontura. O ódio que eu quis: ah, tantas canoas no porto, boas canoas boiantes, de faveira ou tamboril, de imburana, vinhático ou cedro, e a gente tinha escolhido aquela... Até fosse crime, fabricar dessas, de madeira burra! A mentira fosse – mas eu devo de ter arregalado dôidos olhos. Quieto, composto, confronte, o menino me via. – “Carece de ter coragem...” – ele me disse. Visse que vinham minhas lágrimas? Dói de responder: – “Eu não sei nadar...” O menino sorriu bonito. Afiançou: – “Eu também não sei.” Sereno, sereno. Eu vi o rio. ”

Rio Capivari, na altura da Cachoeira do Cruzeiro, Gonçalves – MG.

Valéria Muelas Bonafé

A CASA E A REPRESA, A SORTE E O CORTE

OU:

A COMPOSIÇÃO MUSICAL ENQUANTO IMAGINAÇÃO DE FORMAS, SONORIDADES, TEMPOS [E ESPAÇOS]

São Paulo
2016

CADERNO 4

I am [where?], making a personal trajectory of listening

1

UM CONVITE

Quando estive em NY pela primeira vez, em 2011, para a estreia de LAN, conheci o compositor Sebastián Zubieta, diretor musical da Americas Society. Foi através dele que recebi no final de 2014 um convite para um novo trabalho: uma composição instrumental para o lago do Central Park. Ali tinha início o projeto de *I am [where?], making a personal trajectory of listening*.

A peça deveria ser relativamente curta, já que ela integraria uma apresentação maior. O repertório ainda estava em aberto, mas a princípio haveria também uma peça encomendada à Marina Rosenfeld e alguns trabalhos de Hans-Joachim Koellreutter (entre eles Fanfarra, para metais, estreada na inauguração do MASP), cujo centenário de nascimento estava sendo comemorado em 2015.

A apresentação faria parte da nona edição do festival Make Music New York (http://makemusicny.org). Com 12h de programação musical em espaços públicos – ruas, praças, parques etc. – o evento celebra anualmente o solstício de verão no hemisfério norte, reunindo apresentações bastante variadas de hip hop, rock, jazz, pop, ópera etc.

Com o passar do tempo, o programa da apresentação foi sendo remodelado. Tanto as peças de Koellreutter quanto a encomenda à Rosenfeld foram canceladas e por fim, a Americas Society optou por concentrar o evento exclusivamente na apresentação de *I am [where?]*, sugerindo que a peça fosse realizada duas vezes consecutivas numa mesma tarde.

A estreia de *I am [where?]*, aconteceu dia 21 de junho de 2015.

Fig. 01-03: Material de divulgação do Make Music New York 2015. Capa, p. 2. e p. 7 (esq-dir).

2

UMA PRÉ-PROPOSTA PARA O LAGO

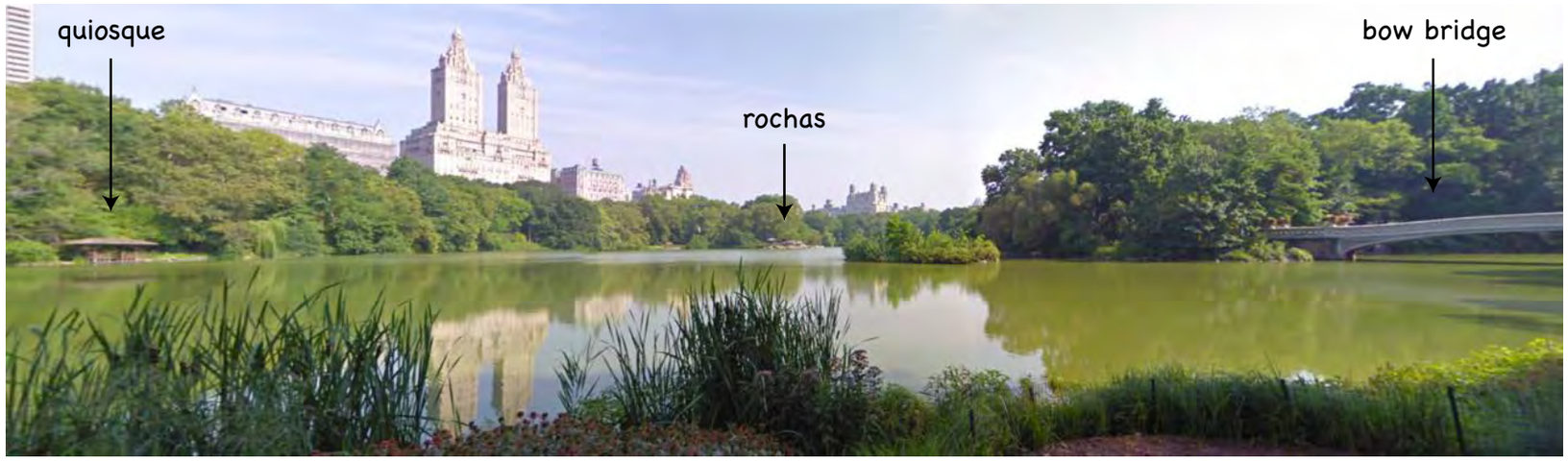


Fig. 04: Foto da área do lago do Central Park (capturada via GoogleMaps). Minhas anotações correspondem àquelas contidas no mapa abaixo, enviado anteriormente pelo Sebastián. Nessa foto, o/a observador/a estaria localizado/a na área identificada como "prado c/ árvores", no mapa do Sebastián.

O convite inicial era bastante aberto. Havia apenas a data do evento, algumas limitações de produção, o indicativo de que a peça fosse para um ensemble acústico e a sugestão de que ela fosse projetada para uma performance que envolvesse o lago do Central Park. A partir daí caberia a mim elaborar uma pré-proposta para que pudéssemos ter algum ponto de partida para afinarmos um projeto.

Comecei o trabalho de pesquisa sobre o lago a partir de um mapa enviado pelo Sebastián, com algumas anotações que indicavam quais áreas poderiam ser utilizadas. Tomando esse mapa como guia, passei a estudar a área através de "passeios virtuais" utilizando algumas ferramentas disponibilizadas pelo GoogleMaps. Foi a partir dessa pesquisa que elaborei uma pré-proposta.

Essa era a primeira vez que eu tinha total liberdade para propor uma formação instrumental. Desde o início dos estudos de composição eu havia sempre trabalhado segundo as possibilidades oferecidas por festivais, chamadas públicas ou encomendas para grupos específicos. Meu primeiro ímpeto foi incluir dois instrumentos com os quais eu nunca havia tido a chance: a voz e o acordeão. A partir daí montei o restante do ensemble – um quinteto – buscando equilíbrio de tessitura e variedade timbrística.

Dois outros fatores também nortearam a escolha do restante do conjunto instrumental: conhecimento técnico e características do projeto sonoro. Com relação à parte técnica, já que eu precisaria estudar dois instrumentos completamente novos, seria prudente incluir outros com os quais eu já estivesse bem familiarizada. Com relação ao projeto sonoro, a única restrição seria não utilizar instrumentos de grande projeção sonora. Eu queria justamente fugir da ideia óbvia de que no espaço aberto o mais adequado é a utilização de instrumentos com maior potência. Minha intenção era fazer justamente o contrário: criar uma contradição entre espaço aberto/público/coletivo e uma sonoridade mais intimista.

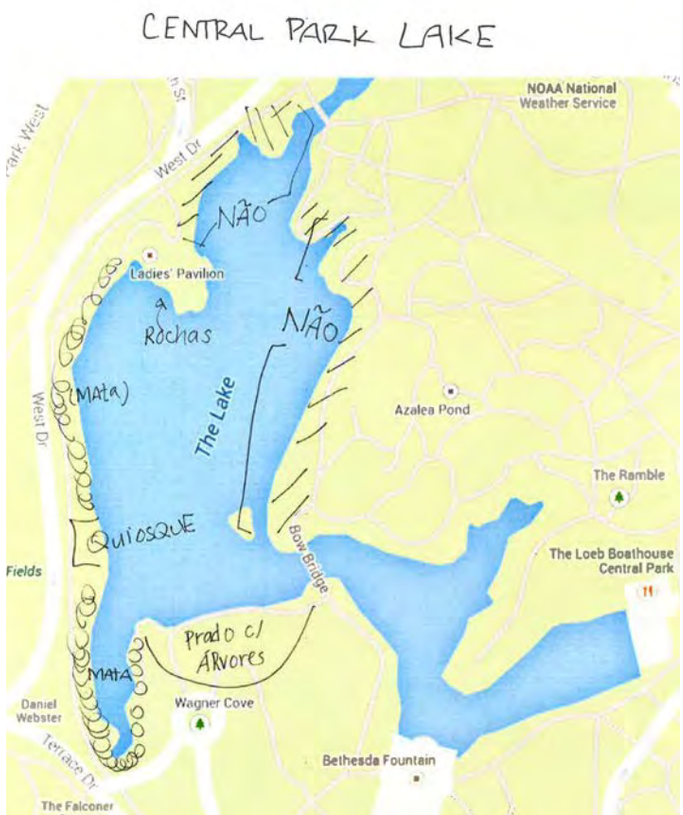


Fig. 05: Mapa da área do lago do Central Park com anotações de Sebastián Zubieta. Recebido em 9/2/2015.

Por agora eu gostaria de propor para esse concerto do CentralPark uma dinâmica diferente para os músicos e para o público. Vamos ver o que você acha, se é viável. A idéia seria uma peça que pudesse ser executada com os músicos estando à distância uns dos outros. Cada um dos músicos ficaria em um lugar, um pequeno recanto do parque. Um estaria próximo às pedras, outro próximo ao prado etc. Eles não se escutariam, é claro. Mas todos estariam com um cronômetro e a partitura seria toda "minutada" para que eles pudessem estar sincronizados. É claro que, nesse caso, eu trabalharia mais com "ambientes sonoros" e menos com eventos que precisassem ser muito precisos no tempo. Do ponto de vista técnico, a única dificuldade seria dar um "start" para todos, ao mesmo tempo. Mas acho que isso não seria tão difícil de resolver se tivermos sinal wi-fi no parque, ou se eu preparar algum tipo de e-score. Cada um executaria sua parte e o público é que se deslocaria para escutar cada vez um dos músicos, numa espécie de SoundWalk. Imagino que a peça precisaria ter no mínimo uns 30 minutos de duração, para que as pessoas pudessem realizar esse percurso livremente e escutar um pouco de cada instrumento. Seria então um conjunto de "solistas" mas que integrariam uma peça de música de câmara que só poderia ser ouvida "fatiada". Musicalmente, cada um desses "recantos" teria conexão com sonoridades diferentes de um parque. Em um deles eu trabalharia, por exemplo, com o universo de sons aquáticos, noutro, com o universo de sons do playground, e assim por diante.

(Trecho de e-mail enviado a Sebastián Zubieta em 11/02/2015, às 11h52)

O Sebastián foi muito receptivo tanto com a proposta de ocupação espacial quanto com relação à instrumentação e ao projeto geral da peça. Para conhecer melhor a área do lago ele recomendou um vídeo que me ajudou bastante nessa fase inicial. Tratava-se do registro audiovisual de uma performance de *Music for wilderness lake* (1979), para 12 trombones, de Murray Schaffer, que havia sido realizada naquele mesmo lago do Central Park, em 2013, com regência do próprio Sebastian e também como parte do festival MMNY.

Murray Schafer
***Music for wilderness lake* (1979)**
para 12 trombones
[Vídeo no DVD]

A partir do vídeo pude ter uma melhor noção das dimensões do lago e duas coisas ficaram claras: a) um percurso de caminhada em torno do lago demandaria muito mais do que 30 minutos; b) para que o espaço pudesse ser melhor ocupado, eu precisaria de um número muito maior de performers. O lago era realmente muito grande e a travessia de toda a área era um tanto complexa.

A proposta inicial não funcionaria. Estava fora de questão trabalhar numa peça com muito mais do que 6 músicos e com duração maior do que 30 minutos. Eu precisaria então selecionar alguma área específica no entorno do lago e trabalhar apenas nela de modo mais concentrado. Pelo que eu podia visualizar através das fotos e do vídeo, a área do "prado com árvores" me parecia ser a mais adequada.

Mas as incertezas ainda eram muitas. A cada dia que eu passava estudando e elaborando a proposta, ficava mais claro o quanto as especificidades do local interfeririam no tipo de concepção sonora da peça. Se eu não compreendesse bem o espaço, eu não poderia imaginar possibilidades de disposição instrumental; se eu não pudesse imaginar a disposição instrumental, eu não poderia planejar as interações entre os instrumentos; se eu não pudesse imaginar as possíveis interações entre os instrumentos, eu não poderia definir o tipo de material musical a ser trabalhado; enfim, a problemática se desdobrava até a definição de um simples gesto musical.

Eu estava muito angustiada com essa pesquisa à distância. E nesse quebra-cabeça havia ainda uma peça que eu não conseguia encaixar de modo algum: a água.

Eu precisaria ir até lá.

ARCOS E PONTES

3

Fig. 06-08: *Dalehead Arch*, *Eaglevale Bridge* e *Winterdale Arch* (esq-dir).

"Uma das 36 pontes e arcos do Central Park, o Dalehead Arch integra a Drive West no trajeto de cavalgada que leva para o oeste, em direção a Heckscher Ballfields. Foi construído entre 1860 e 1862."

"O arco da West 77th Street é o único arco duplo do Central Park e sustenta uma via de acesso à Drive West (desde a Central Park West) que passa tanto sobre o trajeto de cavalgada quanto sobre um caminho de pedestres. O caminho de pedestres era originalmente um braço estreito do lago, indo da Balcony Bridge ao Ladies Pond. Considerado um estorvo, o Ladies Pond foi aterrado por volta de 1936. Construído em 1890, o arco de pedra da West 77th Street separa hoje o Naturalists' Walk e o Azalea Walk."

"Sustentando a Drive West na altura da 81st Street, este arco de granito e arenito era uma característica chave da Winter Drive (trecho da West Drive ladeado por coníferas, desde a 102nd Street até a 72nd Street). Concluído em 1862, este arco amplo e elíptico tem o maior vão livre de todas as pontes de pedra e tijolo do parque. O arco se deteriorou significativamente ao longo do tempo, tendo suas grades ornamentais de ferro fundido destruídas por vários acidentes de trânsito. Em 1993, o Winterdale foi restaurado e teve suas grades – ausentes por de 50 anos – reconstruídas."

No fim de fevereiro, estando com a pesquisa e com a elaboração de uma proposta já mais adiantadas, fomos informados pelo Central Park que a área do lago não estaria mais disponível para a data combinada. Algumas reformas estariam em curso e a região do lago não poderia ser utilizada. E foi então que tivemos que recomeçar o trabalho do zero e encontrar uma nova localização que pudesse ser interessante, tentando preservar algumas decisões que já havíamos tomado até ali.

Em lugar do lago, o Sebastián sugeriu que escolhêssemos alguma das passagens (arcos e pontes) que ficam no lado oeste do parque. As opções disponíveis eram o *Dalehead Arch* (na altura da 64th St.), o *Winterdale Arch* (na altura da 81st St.) e a *Eaglevale Bridge* (na altura da 77th St.). Na medida do possível, eu tentaria adequar e aproveitar algumas ideias que eu já tinha desenvolvido, mas o trabalho de pesquisa precisaria ser reiniciado.

A mudança para uma área que envolvesse alguma dessas "passagens" potencializou no projeto a ideia de deslocamento do público. Um arco enquanto uma estrutura que interliga diferentes pontos no espaço e através do qual percorre-se uma determinada trajetória passou a ser o tema da composição. Eu incorporaria não somente o aspecto físico desse tipo de construção arquitetônica no planejamento espacial da performance, como também tomaria sua imagem poética como motivação criativa: um arco enquanto experiência de passagem; a peça enquanto um arco através do qual é possível experienciar uma passagem.

* Fotos e sinopses retiradas do site oficial do Central Park: http://www.centralparknyc.org

Fig. 09: Mapas da área dos arcos e pontes.

CRONOGRAMA DE TRABALHO

4

Desde o início do projeto eu e o Sebastián conversávamos a respeito da necessidade de eu visitar o Central Park durante a fase de composição da peça. O cancelamento da área do lago e a necessidade de definirmos um novo espaço para a performance tornaram essa visita ainda mais urgente. Assim, definimos um cronograma de trabalho em três etapas:

1.
No final de março (fim do inverno e início da primavera) eu viajaria para NY para uma etapa de pesquisa e pré-produção onde eu teria alguns dias para realizar um estudo de campo, conhecer os arcos e pontes disponíveis, planejar uma ocupação espacial adequada e fazer os ajustes necessários na proposta inicial. Eu poderia conhecer toda a área ao vivo e, a partir daí, definir melhor o projeto da peça, a instrumentação, a duração, a situação de performance etc.

2.
De volta a São Paulo, eu teria os meses de abril e maio para trabalhar na composição da peça e na editoração do material final;

3.
Em junho, alguns dias antes da estreia (que aconteceria em 21/06, dia do solstício do verão), eu retornaria a NY para a etapa de produção final (ensaios, ajustes, revisões etc.) e estreia.

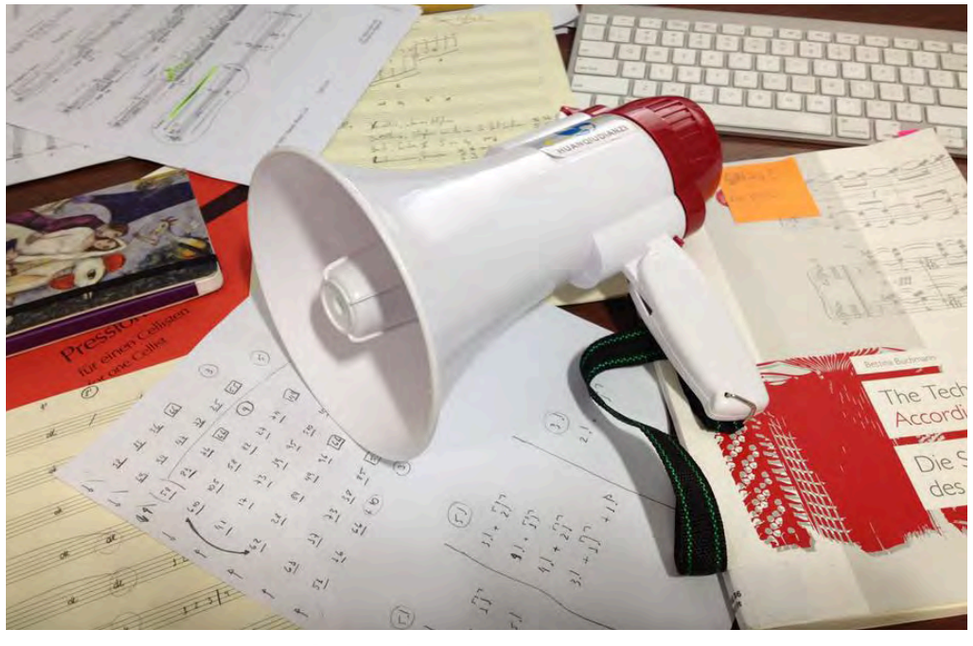


Fig. 10: Mesa de trabalho em SP. Megafone usado para testes.

ETAPA 1 – PESQUISA, EM NY

23.03 – Vôo para NY

24.03 – **29.03** Estudo de campo - Central Park

30.03 – Vôo de volta para para SP

↓

ETAPA 2 – CRIAÇÃO, EM SP

ABR – **MAI** Composição e editoração

01.06 – Envio de todo material

↓

ETAPA 3 – PRODUÇÃO, EM NY

18.06 – Vôo para NY

19.06 – Ensaios individuais/duos, na Americas Society

20.06 – Ensaio geral, no Dalehead Arch

21.06 – Concerto, no Dalehead Arch

PARTE 1

ESTUDO DE CAMPO

5

Local: lado oeste do Central Park
Período: 25 e 26/03, dois dias (início da primavera, dias nublados e chuvosos)
Colaborador: Rogério Costa
Equipamentos: câmera de foto/vídeo, gravador de áudio, cronômetro, caderneta de anotações

DIA 1 - RECONHECIMENTO INICIAL
25/03/15, quarta-feira

Parte 1

Horário: 15h-16h
Local: Central Park
Com: Rogério Costa e Sebastián Zubieta
Atividade: visita aos três locais disponíveis.

• Visitei o *Dalehead Arch* (na altura da 64th St.), a *Eaglevale Bridge* (na altura da 77th St.) e o *Winterdale Arch* (na altura da 81st St.).

Parte 2

Horário: 16h-18h
Local: Central Park
Com: Rogério Costa
Atividade: estudo inicial dos três locais visitados.

• Retornei aos três locais para imaginar possíveis propostas. Realizei registros em foto e vídeo e fiz anotações e esboços na caderneta.

DIA 2 – ELABORAÇÃO DA PROPOSTA
26/03/15, quinta-feira

Caderneta de Anotações [Em formato digital no DVD]

Parte 1

Horário: manhã/tarde
Local: hotel
Atividade: elaboração e detalhamento de duas propostas.

• Dos três locais visitados, selecionei dois que me interessaram mais e elaborei duas propostas diferentes, uma mais complexa, para o *Dalehead Arch* e outra mais simples, para a *Eaglevale Bridge*.

Parte 2

Horário: fim da tarde
Local: Central Park
Com: Rogério Costa, Sebastian Zubieta, Aaron Friedman (fundador e diretor do festival MMNY) e Bill Siegmund (técnico de som da Digital Island Studios)
Atividade: discussão e escolha de uma das proposta; planejamento do registro em áudio do concerto.

• Visitamos juntos o *Dalehead Arch* e a *Eaglevale Bridge* e apresentei as duas propostas à toda equipe. Após discussões e ponderações, optamos pela proposta elaborada para o *Dalehead Arch*. Em seguida, trabalhei com o Bill estudando as condições do local e discutindo a melhor maneira de realizar a microfonação no dia do concerto.

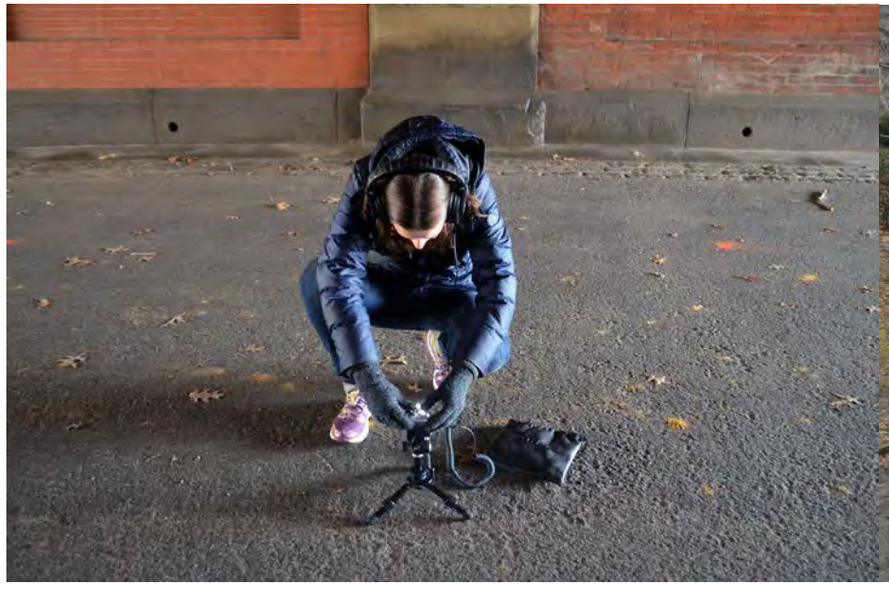


Fig. 11: Estudo de campo, parte 1. Valéria.

Fig. 12: Estudo de campo, parte 1. Rogério.

Fig. 13: Estudo de campo, parte 1. Valéria e Sebastián.

6

DUAS PROPOSTAS INICIAIS

1) Circuito no *Dalehead Arch* (selecionada)

8 performers, 20-25min, mais cara $$

Dalehead Arch
Estudo de campo, 26.03.15
Elaboração da proposta 1
[Vídeo no DVD]

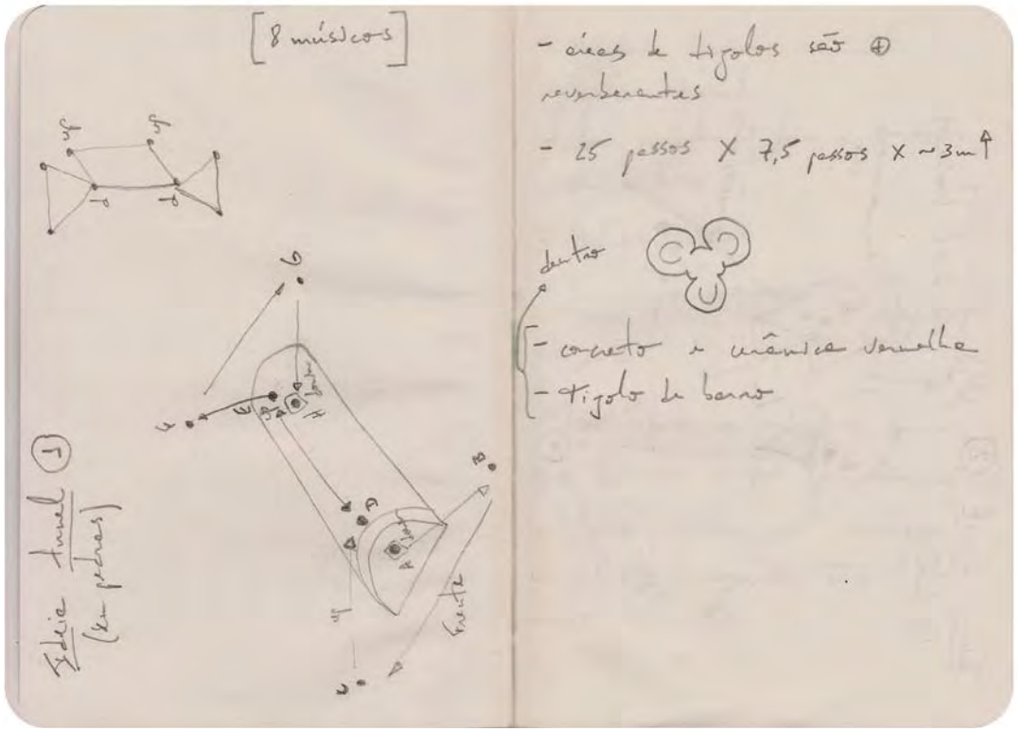


Fig. 14: Anotações para elaboração da Proposta 1 - *Dalehead Arch*. Caderneta, pp. 1-2.

2) Circuito na *Eaglevale Bridge* (descartada)

5 performers, 12-15min, mais barata $

Eaglevale Bridge
Estudo de campo, 26.03.15
Elaboração da proposta 2
[Vídeo no DVD]

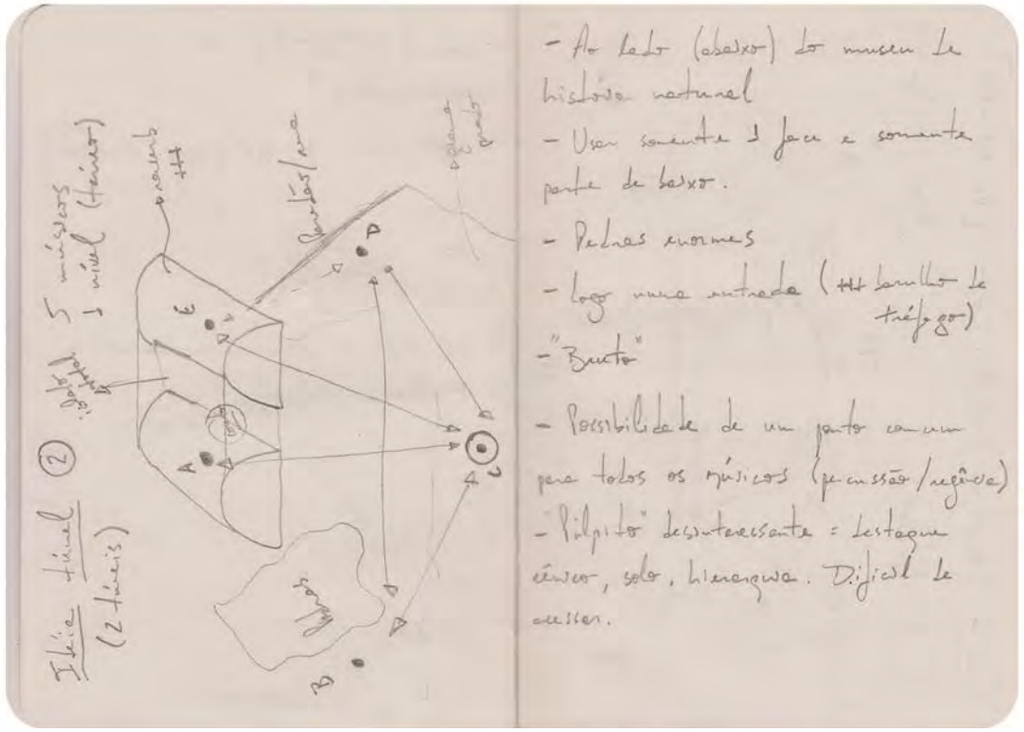


Fig. 15: Anotações para elaboração da Proposta 2 - *Eaglevale Bridge*. Caderneta, pp. 3-4.

Fig. 16-17: *Dalehead Arch* e *Eaglevale Bridge* (esq-dir).

7

ESTUDO DE CAMPO

PARTE 2

Fig. 18 (base): Estudo de campo, parte 2. Dalehead Arch • **Fig. 19** (topo): Estudo de campo, parte 2. Valéria.

Local: lado oeste do Central Park
Período: 27 a 29/03, três dias (início da primavera, dias parcialmente ensolarados)
Colaborador: Rogério Costa
Equipamentos: câmera de foto/vídeo, gravador de áudio, cronômetro, caderneta de anotações

DIAS 3, 4 E 5 – ESTUDO DETALHADO DO *DALEHEAD ARCH*
De 27 a 29/03, sexta-feira a domingo

Registro visual

- Fotos panorâmicas e parciais de toda a área.
- Vídeos simulando o ponto de vista de cada músico (rotação de 180°).
- Esboço de um mapa global da área.

Registro sonoro

- Captação do sons do ambiente: registro da textura/paisagem sonora do local.
- Captação de sons específicos: coleta de amostras sonoras para usar eventualmente como material para a peça (o trote do cavalos, o arrastar dos pés em diferentes tipos de pavimento, o ranger das rodas das bicicletas e patins, o arfar dos praticantes de jogging etc.).
- Testes acústicos: modos e tempo de projeção/dispersão simulando a emissão e a escuta de cada performer. Os testes foram feitos com a ajuda do Rogério, usando nossas próprias vozes.

Registro escrito

- Mapeamento do uso da área: bicicletas, patins e charretes na pista superior do arco (deslocamento em maior velocidade); jogging e caminhada na pista inferior do arco (deslocamento em menor velocidade); campo de baseball ao lado de uma das faces do arco; gramado e área de descanso ao lado de outra face do arco; etc.).
- Medições de distâncias entre todos os pontos: a) em passos: para ter a distância espacial entre as/os performers; b) em minutos (usando um cronômetro) para ter a distância temporal entre os/as performers. A distância em minutos foi inferida considerando um ritmo normal de caminhada, como o de um passeio no parque.
- Anotações de ideias musicais iniciais para a peça.

Fig. 20: Estudo de campo, parte 2. Valéria.

POR DENTRO E POR FORA

8

Um conjunto de cerca de 40 peças arquitetônicas (entre arcos e pontes) compõem o visual característico do Central Park. Feitas de tijolo, pedra rocha ou ferro fundido, algumas dessas peças, como a *Bow Bridge* são verdadeiras atrações turísticas. Outras estão em áreas mais recônditas do parque ou se escondem por entre as árvores, passando muitas vezes desapercebidas. Do ponto de vista topográfico, os arcos e pontes estabelecem um relevo muito especial compondo uma geografia marcada pela presença de diferentes platôs.

Localizado no lado oeste do Central Park, na altura da 64th St., o *Dalehead Arch* foi construído entre 1860 e 1862 pelo arquiteto inglês Calvert Vaux. O arco é feito de blocos de arenito de diferentes tamanhos e conta com aproximadamente 24,5m de comprimento, 7,5 de largura e 3,5m de altura. Passa sobre ele a West Drive, via sinuosa que atravessa o Central Park de norte a sul. Em dias de semana, em horários regulados, o trecho da West Drive que passa por dentro do parque é utilizado para trafego de automóveis. Mas nos finais de semana a via está interditada para carros e é destinada exclusivamente ao lazer. Por baixo do arco passa uma alameda asfaltada, também utilizada para lazer.

Ao redor do arco há muitas árvores, aglomerados de pedras, amplas áreas de gramado, bancos para descanso e um campo de baseball com uma pequena arquibancada. A área não é exatamente silenciosa. O arco está localizado bem próximo ao limite oeste do parque e, portanto, os sons do tráfego de NY participam efetivamente da paisagem sonora da área. Somam-se à sonoridade de tráfego intenso e às pontuais buzinas agudas e penetrantes, alguns outros sons típicos de um parque: os cantos entoados dos pássaros, os sons articulados das conversas, os gritos, assovios e apitos que participam dos jogos, as gargalhadas ou choros explosivas das crianças, o violão e a cantoria dos grupos de amigos/as, os sons das rodas e engrenagens dos patins, patinetes, bicicletas e carrinhos de bebê roçando o asfalto, os mais diferentes latidos etc. E entre tantos outros sons com as qualidades mais diversas e especiais, ouve-se ainda algo não tão comum em qualquer parque: o trote bem ritmado dos cavalos.

Fig. 21-23: O entorno e os sons do *Dalehead Arch*.

Ainda que a área seja povoada por tantos sons, a sensação global não é a de um barulho excessivo. Por ser uma área totalmente aberta, os sons dispersam muito rapidamente e o que se escuta em proporção muito maior é uma espécie de silêncio que parece emoldurar cada som que ali desponta. Uma pequena distância da roda de amigas/os já é suficiente para não escutar muito bem qual é a canção que está sendo cantada. Essa dispersão sonora parecia favorecer a inclusão dos instrumentos sem que a paisagem local fosse demasiadamente perturbada. Eu imaginava então inserir alguns sons de forma que eles pudessem se integrar naquele ambiente sonoro heterogêneo e dinâmico. A ideia de *intimidade* me parecia de fato muito adequada.

Além da funcionalidade de interligarem diferentes áreas do parque, no verão muitas pontes e arcos funcionam como importantes áreas de abrigo. Esse é exatamente o caso do *Dalehead Arch*. Fresco e sombreado, o interior do arco também é frequentemente utilizado como local de parada para quem está se deslocando pelo parque (de modo a inverter seu propósito inicial, curiosamente). Aliás, tal funcionalidade é também muito corrente em dias de chuva.

Dentro do *Dalehead Arch* há um grande isolamento dos sons externos e as condições acústicas são muito boas para performance. Nem muito seco, nem muito reverberante, o interior do arco é ideal para solos ou de pequenos grupos. Por conta dessas excelentes condições acústicas, decidi que na parte interna do arco estariam localizados o contrabaixo e a voz, dois instrumentos com os quais eu me preocupava mais nesse sentido: o contrabaixo por conta da enorme dificuldade de projeção sonora e a voz por conta da dificuldade de execução numa área cheia de interferências de outras vozes (faladas ou cantadas).

Fig. 24: A parte interna do *Dalehead Arch*.

UM CIRCUITO INSTRUMENTAL

9a

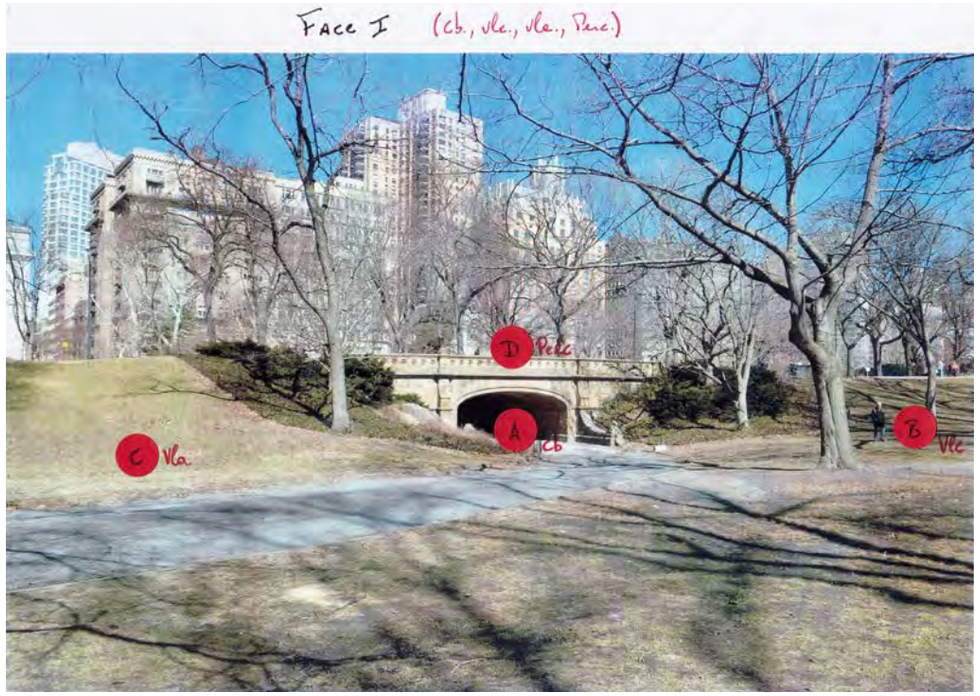


Fig. 25: Face I do *Dalehead Arch*.

Fig. 26: Face II do *Dalehead Arch*.

I am [where?] é uma peça que lida essencialmente com a questão do espaço, em suas várias dimensões. No que se refere ao espaço físico para a performance, a peça foi projetada para ser tocada em espaços públicos abertos ou fechados e que favoreçam a livre circulação do público participante, como parques, praças, museus, galerias, escolas, galpões, vias públicas etc. O local escolhido para a performance não precisa ser totalmente silencioso e as interferências moderadas de ruídos próprios a cada um desses ambiente são bem-vindas. Porém, deve-se ter cuidado na escolha do espaço para que a peça não precise competir com sons externos em demasia, comprometendo o trabalho das/os performers ou impedindo completamente a fruição do público participante.

Para a realização de *I am [where?]* o ensemble deve se dispor no espaço escolhido formando uma espécie de circuito, no qual cada performer é compreendido/a uma "estação". O posicionamento e a distância entre essas estações são duas variáveis que devem ser definidas de acordo com as especificidades de cada espaço (condições de relevo, existência de obstáculos etc.). Porém, como diretrizes gerais, deve-se considerar que: 1) os/as performers pertencentes a cada um dos seguintes pares instrumentais deverão estar em extremos opostos: Par A (voz + violoncelo), Par C (flauta baixo + contrabaixo), Par B (viola + acordeão), e Par D (clarinete baixo + percussão); 2) cada performer deve estar suficientemente distante dos/das demais para que não as/os escute com total clareza e para que não tenda, assim, a estabelecer intencionalmente diálogos musicais durante a performance; e 3) levando em conta a duração total da peça (30 minutos), os/as performers devem estar suficientemente próximos/as para que o público participante possa se deslocar entre as diferentes estações em uma velocidade confortável à caminhada, podendo também realizar breves paradas em cada uma delas, se assim desejar. Uma sugestão seria, por exemplo, garantir cerca de 3 minutos de parada em cada estação e um total de 6 minutos para deslocamentos. Em versão completamente acústica e num espaço livre e desprovido de obstáculos, isso daria uma distância aproximada de 20m para o percurso entre os músicos mais próximos. Podendo-se considerar o uso de amplificação, as distâncias podem ser ainda maiores.

Essas são as instruções gerais para ocupação espacial que forneci no texto que acompanha a versão final da partitura. A peça possui forma e duração fechadas e, sendo assim, será sempre preciso adaptar tal circuito a cada novo local onde a peça for realizada.

INSTRUMENTAL

UM CIRCUITO

9b

No *Dalehead Arch* optei por manter a distância máxima possível entre cada uma das estações, sem que a compreensão de uma totalidade coesa pudesse se perder. Mantive então uma distância linear de cerca de 20m entre os músicos mais próximos e de cerca de 80m entre os músicos mais distantes. E essas medidas foram definidas em sintonia com a duração da peça. Nessa proposta de circuito para o *Dalehead Arch* era impossível ter uma escuta e uma visão global de todo o conjunto. A pouca audibilidade/visibilidade era resultante não somente das longas distâncias, mas especialmente pelo fato de os/as performers estarem em diferentes faces e planos do arco, já que optei por posicionar algumas estações dentro do arco, outras em cima e outras ao redor dele. Nessa proposta, as estações estavam dispostas da seguinte maneira:

- 4 estações (viola, violoncelo, flauta baixo e clarinete baixo) no gramado externo ao redor das duas bocas do arco (duas em cada face, portanto);
- 2 estações (contrabaixo e voz) localizadas dentro do arco, uma em cada boca, estando as/os performers olhando para fora e, portanto, de costas entre si;
- 2 estações (percussão e acordeão) localizadas na parte superior do arco (logo acima das estações mencionadas no item b), estando os/as performers de frente entre si.

A distribuição das estações era portanto simétrica, formando uma pirâmide cindida ao meio, com uma metade projetada em cada uma das faces do arco. A face I reunia cordas e percussão e a face II reunia sopros, voz e acordeão. De onde quer que alguém se aproximasse do *Dalehead Arch*, poderia ter sua escuta capturada por alguma das estações e, a partir dela, seria possível escutar/enxergar ao menos uma segunda estação para onde essa pessoa poderia se dirigir se assim desejasse, e assim sucessivamente. Cada estação poderia funcionar assim como um portal de entrada para esse circuito.

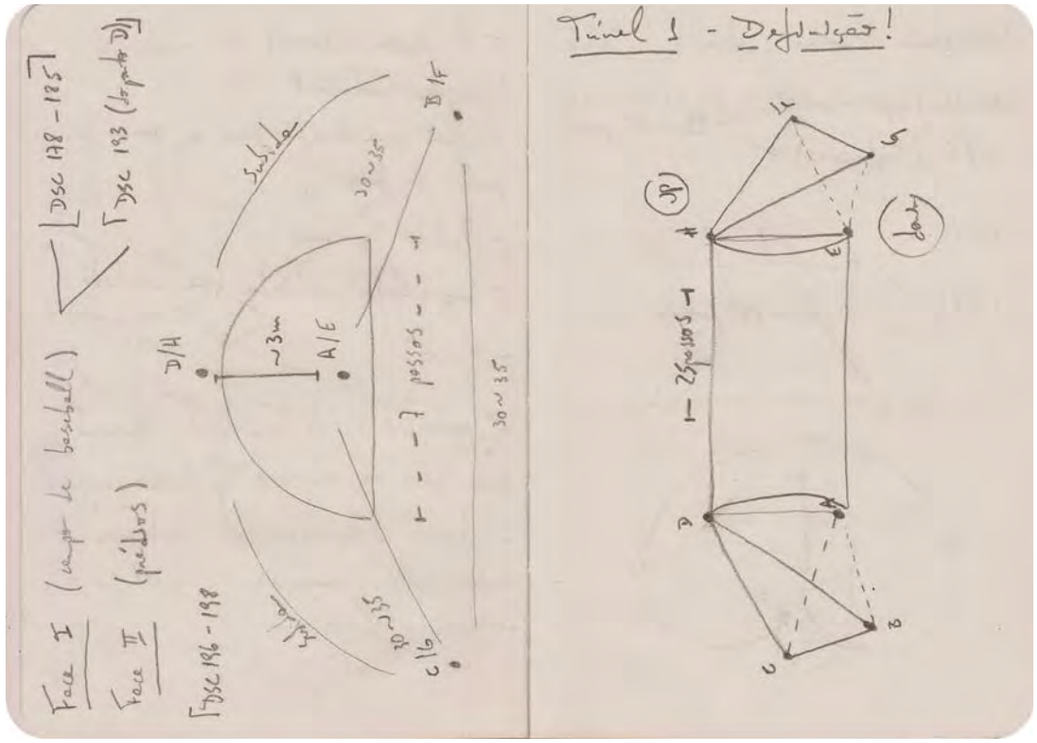


Fig. 27: Esboço da proposta de circuito instrumental para o *Dalehead Arch*. Caderneta, pp. 5-6.

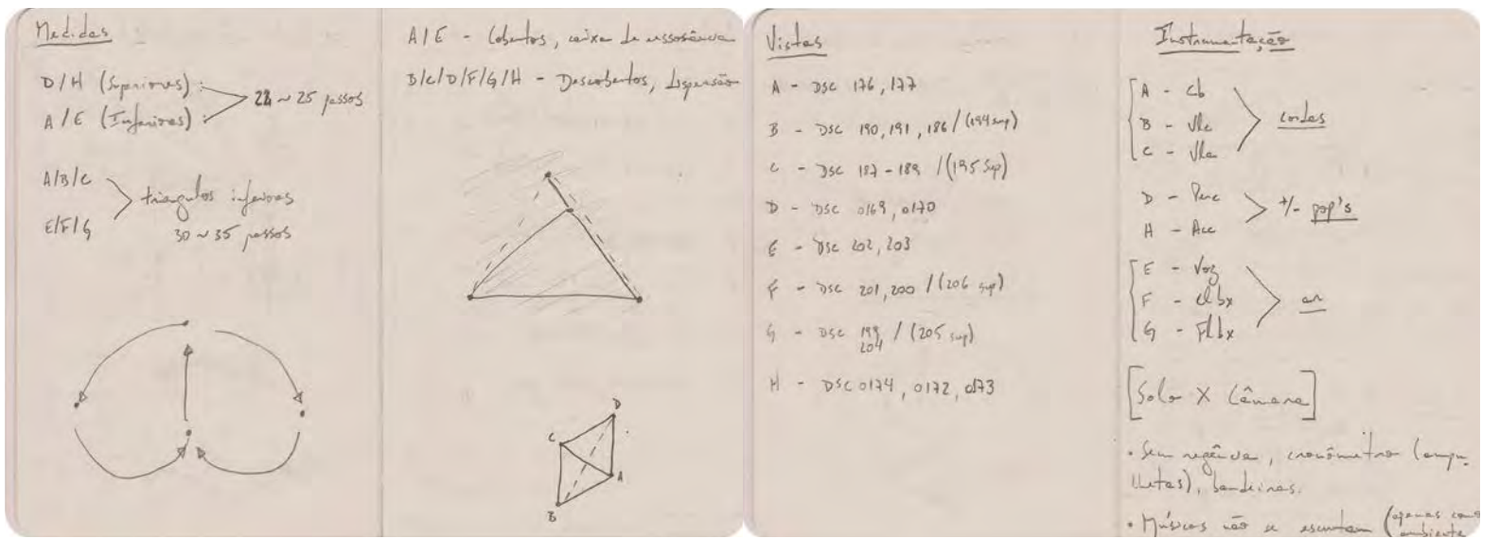


Fig. 28-29: Esboço da proposta de circuito instrumental para o *Dalehead Arch*. Caderneta, pp. 7-8 e 9-10 (esq-dir).

AS OITO ESTAÇÕES

10

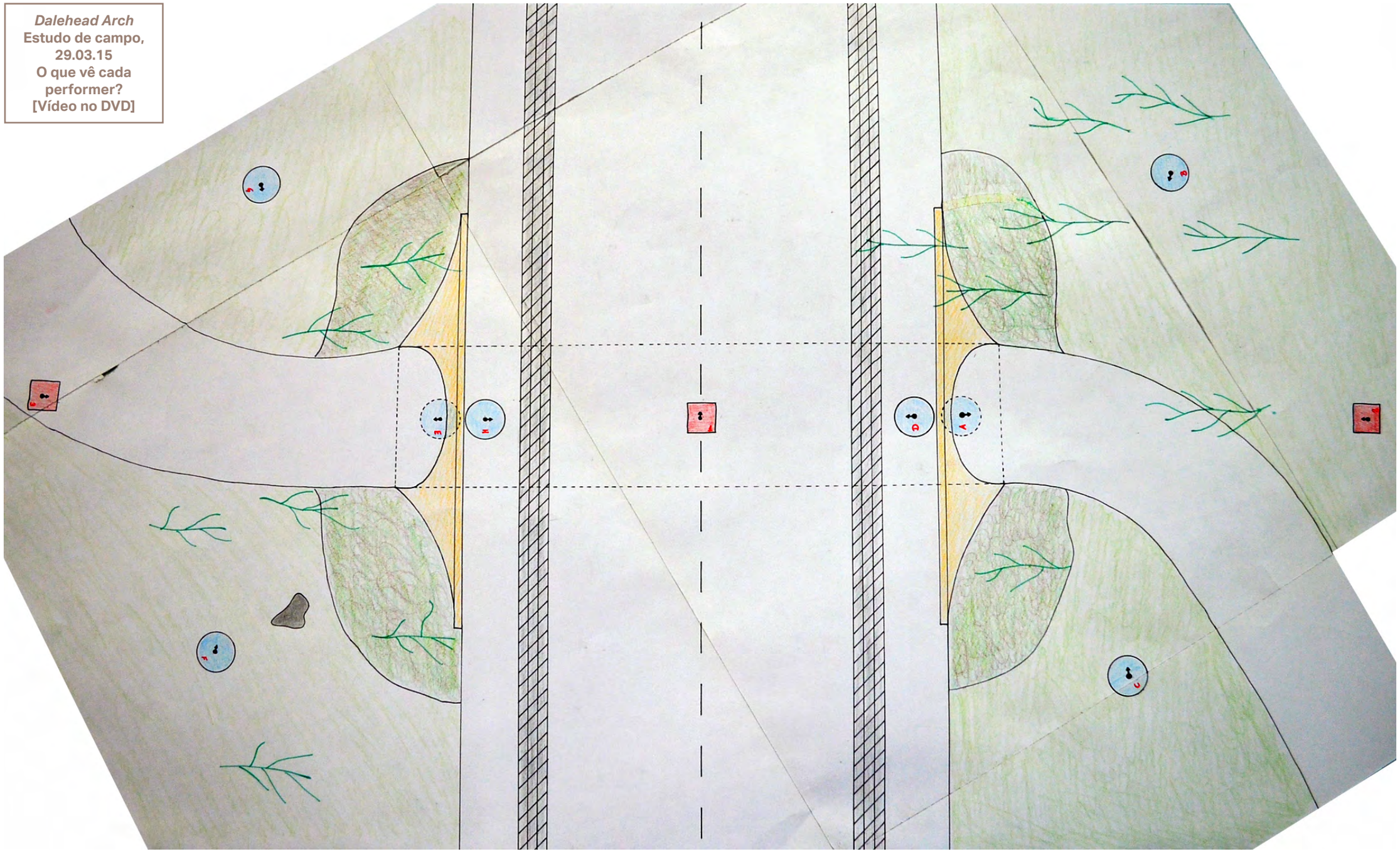


Fig. 30: Mapa do *Dalehead Arch* desenhado à mão após retorno da viagem de estudo de campo. Os círculos em azul indicam o posicionamento de cada performer. Os quadrados vermelhos indicam o posicionamento de cada bandeirante. As setas indicam a direção que cada performer/bandeirante faceia.

Ainda que possam ser necessárias cadeiras, bancos e estantes de música para garantir a boa exequibilidade da peça, os/as performers devem conceber suas estações (seu ambiente particular) da maneira menos "concertística" possível. Significa dizer que, ainda que limites espaciais imaginários possam ser naturalmente percebido no momento da performance, não é desejável uma demarcação explícita dessa fronteira entre o espaço individual do/a performer e o espaço do público. Nesse sentido, deve-se evitar a utilização de palcos, tablados, fitas de isolamento etc., que sirvam apenas para enfatizar a separação entre performers e público participante. Por outro lado, o uso eventual de andaimes para dispor as/os performers em diferentes planos ou a utilização de uma iluminação com focos específicos (no caso de ambientes fechados ou performances noturnas, por exemplo), bem como outras possíveis estratégias de cena, podem contribuir para a caracterização de um espaço sensorial bastante rico para a performance sem, no entanto, reforçar uma barreira real ou simbólica entre performers e público participante. As estações devem atrair o público que está em situação de deslocamento, convidando-o a uma aproximação sem constrangimentos.

De maneira complementar a esta política de aproximação entre performers e público participante, é desejável que haja alguma contribuição mais pessoal do/a performer na construção da sua estação, como a utilização de uma mobília específica, a inserção de objeto particulares ou o uso de elementos decorativos significativos, por exemplo. Significa dizer que as estações devem ser concebidas por cada performer. Ainda nesse contexto, também é importante que as/os performers planejem previamente seu figurino, para que estejam de acordo com as opções cênicas definidas em cada estação. É recomendado evitar os tradicionais trajes formais de concerto. Como sugestão geral, os/as performers podem simplesmente se vestir de acordo com as convenções específicas do espaço escolhido para a performance. Numa apresentação em um parque durante o verão, por exemplo, pode-se considerar o uso de chinelos, óculos de sol etc.

Estas são algumas estratégias que aparecem sugeridas na própria partitura para atenuar as distâncias simbólicas convencionais entre performers e público. A intenção é buscar um maior nível de empatia através de um ambiente onde a informalidade e a intimidade sejam favorecidas. De todo modo, interações orais com o público participante devem ser evitadas durante a performance, inclusive ao longo das seções de pausa longa (*long rest*), identificadas nas partituras com uma figura de pausa de semibreve.

Soluções específicas e uma concepção de cena particular deverão ser encontradas a cada performance. É preciso que haja uma negociação entre as especificidades espaciais e as indicações propostas em *I am [where?].* Mas é importante dizer que a necessidade de estabelecer diretrizes e de propor que uma negociação seja sempre travada já faz parte de uma etapa posterior de criação, isto é, uma etapa de cristalização da peça e não do processo de composição em si. Significa dizer que, para a estreia de *I am [where?]*, pouco ou nada precisou ser negociado entre "espaço" e "peça", já que as duas coisas foram pensadas em simultaneidade, desde o início do projeto. A importância de estabelecer diretrizes e indicar possíveis negociações tinha a ver com o desejo de que a peça pudesse ser realizada outras vezes, em outros lugares.

11

POSSÍVEIS VERSÕES

Pensando para além das possibilidades que eu tinha para a performance no *Dalehead Arch*, passei a vislumbrar algumas outras versões para a realização de *I am [where?]* e elaborei três possibilidades de performance que aparecem descritas na partitura. Ainda que em Nova York a performance fosse ocorrer exclusivamente na versão acústica, eu imaginava que no futuro outras possibilidades de performance poderiam acontecer e, portanto, decidi trabalhar com essas possibilidades em mente.

a) Versão de escuta solística/acústica/em execução ao vivo

Nesta versão, cujo título deve ser *I am [where?], making a personal trajectory of listening* (substituindo o campo *[where?]* pelo local da performance), o público participante se desloca no decorrer da performance e tem uma compreensão individual e fragmentada da peça, resultante de percursos pessoais traçados no circuito formado pelos oito "solistas". O tamanho da área escolhida definirá o grau de separação do ensemble. É importante que o espaço não seja amplo demais, tornando o deslocamento impossível, tampouco pequeno demais, tornando o deslocamento inútil.

b) Versão de escuta camerística/digital/em tempo real ou diferido

Nesta versão, cujo título deverá ser *The defrag version of "I am [where?], making a personal trajectory of listening"* (substituindo o campo *[where?]* pelo local onde a performance ao vivo está ocorrendo ou já ocorreu), o público participante permanece parado e escuta coletivamente uma versão "camerística" da peça, que está sendo (ou que já tenha sido) executada pelos/as performers distribuídos/as numa outra área. Inicialmente essa versão receberia o título *The nobody's version of "I am [where?], making a personal trajectory of listening"*, mas na edição final da partitura optei por *"The defrag version of"*.

Para esta versão digital, deve-se optar por oito microfones direcionais que possam captar individualmente cada um dos músicos. A captação dos ruídos ambientes é desejável. Os microfones devem ser mixados de modo a atenuar – na medida do possível, sem comprometer a energia particular de cada performer – os desníveis de dinâmica que são naturalmente decorrentes de uma execução onde as/os performers não se entre escutam. A mixagem e a difusão em oito canais (um para cada performer) é ideal para a execução dessa versão.

Essa versão tem duas diferenças com relação à versão a): primeiro, ela permite a escuta "camerística" da peça; segundo, ela possibilita que o ensemble esteja distribuído em áreas de difícil acesso para o público (telhados, galerias subterrâneas ou outras localidades inóspitas) ou mesmo com distâncias absurdamente grandes entre si. A critério de exemplo, a peça poderia ser realizada com um ensemble espalhado em oito pontos da cidade de São Paulo e posteriormente mixadas para essa performance digital. Numa estrutura de net concert, essa performance poderia ser até mesmo transmitida em tempo real.

O título *The defrag version of "I am [where?], making a personal trajectory of listening"* pode ser utilizado também para eventuais registros mixados, de qualquer uma das versões. Nesse caso, apenas na condição de registro, uma mixagem em estéreo é aceitável.

Oi Sebastian.

Título(s) fechado(s)! Requer explicações.

Na partitura impressa, o título virá escrito da seguinte maneira: I am [where?], making a personal trajectory of listening

E haverá uma nota de rodapé. Nessa nota de rodapé, o que estará explicado é:

1) Trata-se de um título "interativo", móvel. E que a cada vez que a peça for executada, os músicos devem decidir como "preencher" a lacuna [where]. Sendo assim, depois de "preenchida" a lacuna, este será o título definitivo usado para o programa, a divulgação etc.

2) Se houver gravação da peça feita por alguém em deslocamento, captando sua própria trajetória de escuta, esta versão digital deverá chamar:

The [who?]'s version of "I am [where?], making a personal trajectory of listening".

3) Se houver uma versão "tutti" da peça, gravada com mics individuais e depois mixada a partir de um ponto fixo de referência (que é o que faremos, certo?), ela deverá receber o seguinte título:

The nobody's version of "I am [where?], making a personal trajectory of listening".

Para o concerto aí no CentralPark, como trata-se da estréia e os músicos só vão receber a partitura (e tomar contato com esta questão) em cima da hora, eu sugeriria já fecharmos nós mesmos o título da peça para que vocês possam fazer a divulgação. Eu sugiro então: I am at Dalehead Arch, making a personal trajectory of listening. E, consequentemente, a versão gravada ficará: The nobody's version of "I am at Dalehead Arch, making a personal trajectory of listening".

(Dúvida: tá certo usar a preposição "at" nesse caso? A idéia é que possamos nos referir ao espaço do túnel, em geral…dentro, fora, em cima, ao lado etc. Me diga se estiver errado, por favor.)

Obrigada! Beijos,

Valéria.

(E-mail enviado a Sebastián Zubieta em 26/04/2015, às 21h47)

c) Versão de escuta solística/acústica e de escuta camerística/digital em tempo real

Esta versão é a combinação simultânea das duas versões anteriores, porém com a versão digital sendo necessariamente difundida em tempo real, num espaço diferente do espaço da performance acústica. Este segundo espaço de difusão digital pode ser não muito distante do espaço da performance acústica, permitindo que o público possa eventualmente transitar de um espaço ao outro (um museu ou uma galeria com salas independentes poderia ser favorável a esta proposta, por exemplo). A captação/difusão deve seguir as mesma diretrizes já descritas na versão b). Esta versão não possui um título específico. Nesse caso, o ideal é utilizar conjuntamente os dois títulos anteriormente mencionados.

As versões b) e c) podem incluir também captação/projeção de imagem visual. Nesse caso, deve ser utilizada uma câmera para cada performer. Diferente da projeção do áudio que necessariamente deve ocorrer em canais independentes, a projeção do vídeo poderá acontecer em uma única tela, dividida em oito quadrantes. O trabalho em parceria com um vídeo artista que possa interferir criativamente na captação, no tratamento e na mixagem das imagens é recomendado.

Quando elaborei as diferentes possíveis versões para *I am [where?]*, cheguei a projetar também uma versão que, ao final, optei por não incluir na partitura. Essa quarta versão seria o registro feito por alguém em deslocamento, captando sua própria trajetória de escuta. Essa seria uma versão digital e deveria se chamar *The [who?]'s version of "I am [where?], making a personal trajectory of listening"* (substituindo o campo *[where?]* pelo lugar da performance e o campo *[who?]* pelo nome da pessoa que havia realizado o trajeto). A princípio eu imaginava que esta versão poderia ser muito divertida, especialmente num momento "pós-performance", onde as/os participantes poderiam publicar e compartilhar suas próprias versões da peça. Essa versão me parecia muito adequada ao momento atual, de valorização das mídias móveis, da política do DIY (*do it yourself*), da apropriação e compartilhamento livre, das redes sociais etc. Mas apesar dos tantos pontos positivos que percebo nessas propostas, a contraditória banalização generalizada do "tempo da experiência" que tende as acompanhá-las também acabou me impelindo a evitá-las.

UM TÍTULO INTERATIVO

12

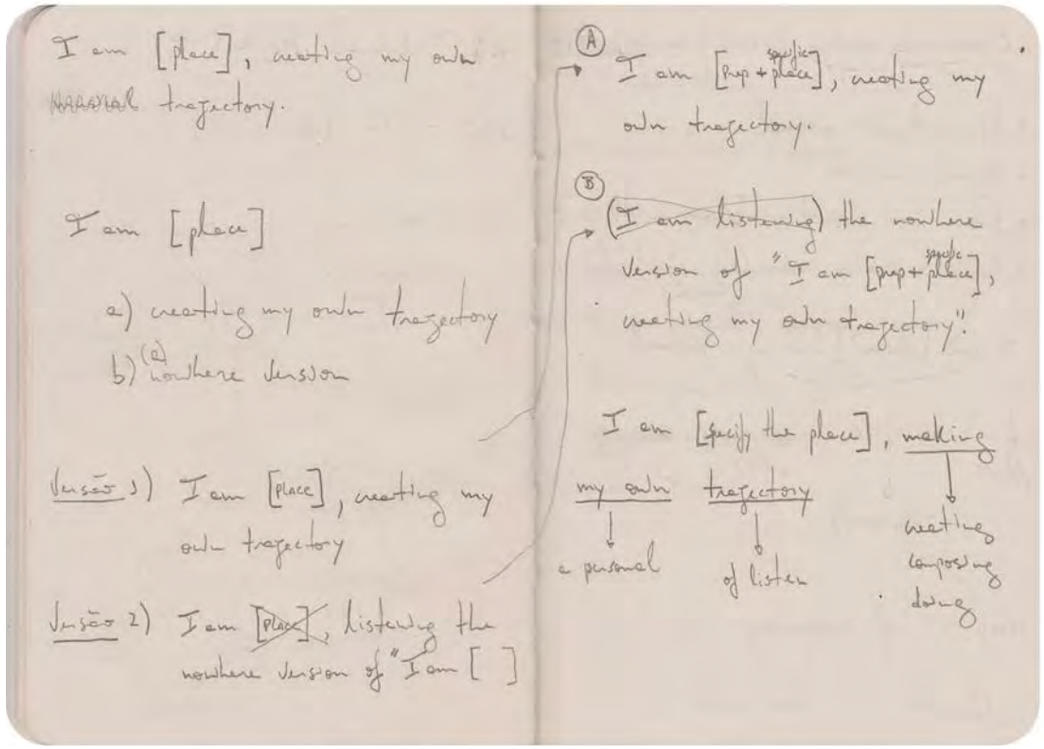


Fig. 31: Projeções para o título. Caderneta, pp. 25-26.

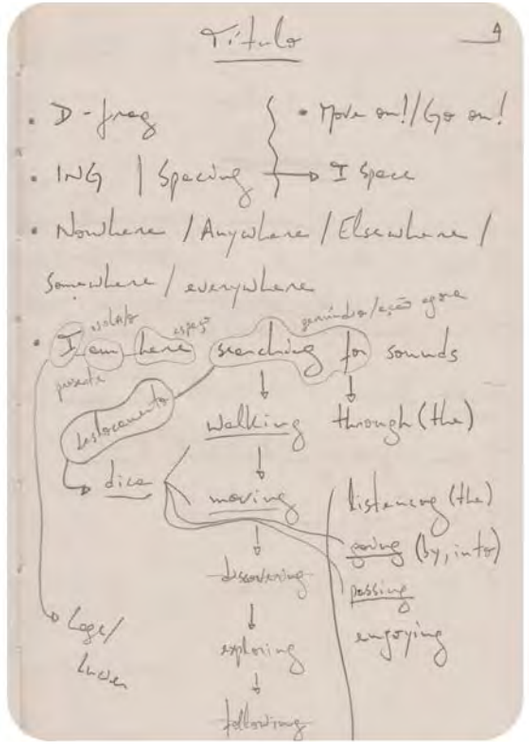


Fig. 32: Projeções para o título. Caderneta, pp. 18

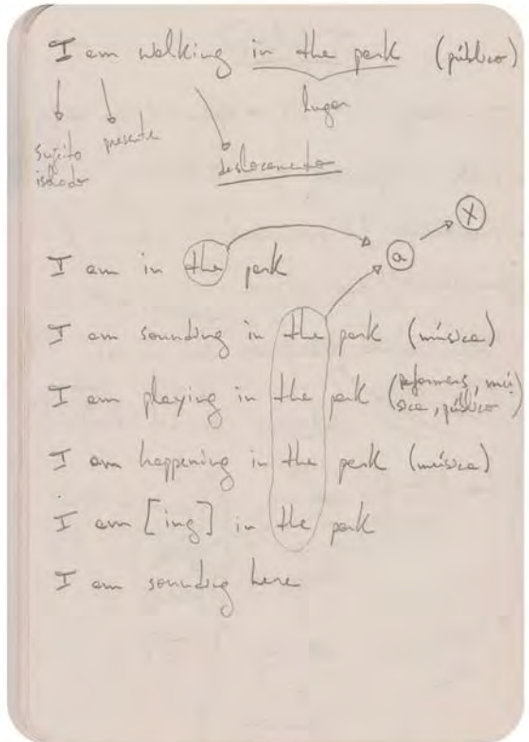


Fig. 33: Projeções para o título. Caderneta, pp. 19

Nesse projeto optei por trazer também para o título a ideia de participação ativa na construção da peça, tanto por parte do ensemble quanto do público. A peça leva o título *I am [where?], making a personal trajectory of listening*, porém, a cada execução o ensemble deve preencher o campo *[where?]* com uma ou algumas palavras que designem o local específico onde a performance irá acontecer. E é esse título resultante que deverá ser utilizado tanto para a divulgação quanto para eventuais materiais de registro da performance. Dessa maneira, o ensemble é responsável pela definição do título da peça, modelando-o da forma que julgar mais adequada.

Como recomendação geral para o preenchimento do campo *[where?]*, deve-se buscar o maior grau de especificidade possível, deixando explícito exatamente em qual localidade o ensemble e o público participante estarão situados no decorrer da peça. Como exemplo, a estreia da peça recebeu o título *I am at Dalehead Arch, making a personal trajectory of listening*, se referindo portanto a área específica de um determinado arco localizado no Central Park, em New York, USA.

Além da interatividade, o título também reúne e explicita outras características centrais do projeto. Cada um dos nove termos que integram o título foi pensado de modo a evidenciar alguma ideia fundamental da peça. O primeiro termo, "I" (eu), permite a auto-identificação – seja do público participante, seja dos/as performers, – como sujeito principal da performance. A inserção do termo "eu" no título me parecia uma boa estratégia para auxiliar na diluição da presença geralmente preponderante do/da compositor/a (ou da própria peça) e enfatizar a importância da interação com performers e público. O segundo termo "am" (estou), traz a conscientização de uma presentificação – isto é, da presença dos corpos – aspecto fundamental para a fruição dessa peça. O terceiro termo, ou melhor, a lacuna identificada pelo termo *[where?]*, permite inserir já no título a designação da localidade da performance, valorizando o espaço no qual a presentificação desses sujeitos acontece. O verbo que ocupa o quarto termo do título, "making" (fazendo), indica a importância da ação por parte do público participante. Sua conjugação no gerúndio reforça a dimensão de uma ação que acontece de modo contínuo e no tempo presente. O artigo indefinido e o adjetivo que ocupam respectivamente o quinto e o sexto termos, "a" e "personal" ("uma" e "pessoal"), embutem no título o aspecto particular dessa ação contínua que o sujeito presentificado realiza nesse determinado espaço. Trata-se, assim, de realizar uma escolha pessoal entre tantas possíveis. O sétimo termo "trajectory", indica a importância de se deslocar no espaço, traçando assim um percurso, um caminho particular no espaço disponível. Finalmente, os oitavos e nonos termos, "of" (de) e "listening" (escuta), apontam para o principal – mas não único – sentido a ser despertado ao longo dessa trajetória.

O título foi dado na língua inglesa simplesmente porque a peça foi composta para ser estreada em Nova York. Mas para eventuais performances em outros países, o ensemble estaria livre para fazer uma tradução apropriada para a língua local. Afinal, o título pode funcionar como uma espécie de instrução geral para o público participante que, de modo intuitivo, poderá já de antemão compreender alguns dos aspectos chave desse projeto.

POSSÍVEIS SOLUÇÕES

SINCRONIA

13

A performance de *I am [where?]* depende essencialmente da utilização de cronômetros. Cada performer deve ter seu próprio cronômetro para que possa se orientar com autonomia ao longo da peça. As/os performers devem iniciar e terminar a peça juntas/os, e é fundamental que o ensemble esteja o mais sincronizado possível no decorrer da peça inteira. Alguma margem natural de dessincronia (poucos segundos) é inevitável e tolerável. Porém, os/as performers devem buscar seguir o cronômetro de forma rigorosa, evitando se adiantar ou se atrasar no mapa geral da peça, especialmente nas passagens de uma seção à outra.

Sendo assim, é necessário encontrar uma solução adequada ao espaço onde acontecerá a performance para que o início da peça – isto é, o momento de disparo dos cronômetros – seja o mais sincronizado possível. Caso haja algum ponto de vista comum a todo ensemble, uma solução simples pode ser a utilização de um sinal visual para que os/as performers, estando já posicionados/as em suas respectivas estações, acionem o cronômetro e deem início à performance. Em contextos de maior isolamento, o ensemble poderá, por exemplo, se reunir alguns minutos antes e disparar os cronômetros de modo sincrônico. Em seguida cada performer poderá se dirigir à sua própria estação, dando início à peça no minuto "*x*", previamente combinado. Outras soluções também podem ser consideradas, como a utilização de redes de comunicação, pontos eletrônicos auditivos etc. Deve-se evitar apenas a utilização de sinais sonoros. Devido a extensão da peça, é recomendado encontrar algumas estratégias de segurança para que todo ensemble possa se sincronizar novamente, caso haja algum acidente de percurso.

Para a performance no *Dalehead Arch* optamos pelo uso de um sinal visual para coordenar o conjunto de cronômetros: uma bandeirada. Providenciamos três bandeiras de tecido com dimensões grandes o suficiente para serem vistas a longa distância. Por conta da distribuição das estações em diferentes faces e planos do arco, optamos por trabalhar com três bandeiras.

Bandeira principal (azul): localizada na parte de cima do arco, no meio da via. Esta bandeira podia ser vista pelo percussionista e pelo acordeonista que estavam localizados no mesmo plano, de frente um para o outro. A bandeira principal também podia ser vista pelos outros dois bandeirantes secundários que estavam localizados no gramado, no mesmo nível da parte baixa do arco (faces A e B);

Bandeira secundária 1 (verde), localizada no gramado da parte baixa do arco (face A). Esta bandeira podia ser vista pela violista, pelo violoncelista e pelo contrabaixista, e também pelo bandeirante principal, localizado na parte de cima do arco. Dependendo do volume de pessoas no interior do arco, essa bandeira também podia ser vista pelo outro bandeirante secundário, localizado na face B do arco, no mesmo plano.

Bandeira secundária 2 (vermelha), localizada no gramado da parte baixa do arco (face B). Esta bandeira podia ser visualizada pela flautista, pelo clarinetista e pela cantora, e também pelo bandeirante principal, localizado na parte de cima do arco. Dependendo do volume de pessoas no interior do arco, essa bandeira também podia ser vista pelo outro bandeirante secundário, localizado na face A do arco, no mesmo plano.

Fig. 34-36: Rogério Costa, bandeira secundária 2 (base), Sebastián Zubieta, bandeira principal (centro), Sean Harold, bandeira secundária 1 (topo).

No início da peça o bandeirante principal disparava seu cronômetro e agitava a bandeira, simultaneamente. O sinal visto tanto pelo percussionista e pelo acordeonista, quanto pelos outros dois bandeirantes secundários. Esse dois bandeirantes reagiam imediatamente ao sinal, agitando suas bandeiras e transmitindo a informação para o restante do ensemble. Cada performer, por sua vez, acionava seu cronômetro e iniciava a performance.

A solução foi bastante simples e eficiente, pois a defasagem entre os cronômetros não passava de 3 ou 4 segundos, garantindo um bom nível de sincronia para todo o conjunto. Para assegurar que a sincronia se mantivesse relativamente justa até o fim da peça e também para evitar que qualquer eventual acidente se convertesse num problema irreversível, optamos por repetir o sistema de bandeiradas no início de cada uma das seções. Desse modo, caso houvesse qualquer acidente ao longo do percurso, seria possível ainda contar com alguns pontos estratégicos para se sincronizar novamente. No total, foram portanto sete bandeiradas do início ao fim da performance.

Para a performance no *Dalehead Arch* imaginei inicialmente que poderíamos utilizar ampulhetas para cronometrar cada seção. As ampulhetas ofereciam para mim inúmeras vantagens com relação a um cronômetro digital. Primeiro porque ajudariam as/os performers a se concentrar numa perspectiva mais fluída e contínua da passagem do tempo, não estabelecendo com tanta clareza um metro regular. A visualidade de escoamento (na parte de cima) e acúmulo (na parte de baixo) temporal dada pelo formato do corpo da ampulheta ajudaria a compreender as temporalidades da peça mais enquanto porções, enquanto qualidade, e menos enquanto quantidade. Outro fator que me agradava muito na ideia das ampulhetas era que essa dimensão temporal poderia ser compartilhada com o público participante. Seria uma forma de expor um dos problemas centrais dessa peça, isto é, como se dá o agenciamento do tempo numa situação de aparente diluição completa dele próprio. Seria uma forma de corporificar o tempo, supostamente banido de uma peça nesse formato.

Porém, ao final, a ideia das ampulhetas não foi utilizada. Para que as ampulhetas não implicassem em trabalho e tensão demasiada aos/às performers, seria necessário encontrar ampulhetas com tempos ajustados às diferentes seções na peça. Nesse caso, cada performer precisaria ter um conjunto de quatro ampulhetas, com 1, 3, 4 e 6 minutos, o que daria um total de 32 ampulhetas. E, evidentemente, as ampulhetas precisariam ser providenciadas em NY para que fossem distribuídas às/aos performances com antecedência suficiente para que pudessem praticar. Além disso, também precisaríamos providenciar uma superfície segura para dar suporte a esse conjunto de ampulhetas. E, finalmente, só teria sentido adquirir esse conjunto de ampulhetas se elas fossem grandes e minimamente interessantes, já que seriam mais um componente visual de cada estação. Ao final, todo esse aparato se mostrou complicado e muito dispendioso, o que nos levou diretamente aos cronômetros digitais que as/os performers poderiam acionar em seus próprios celulares.

UMA PARTITURA-MAPA

14

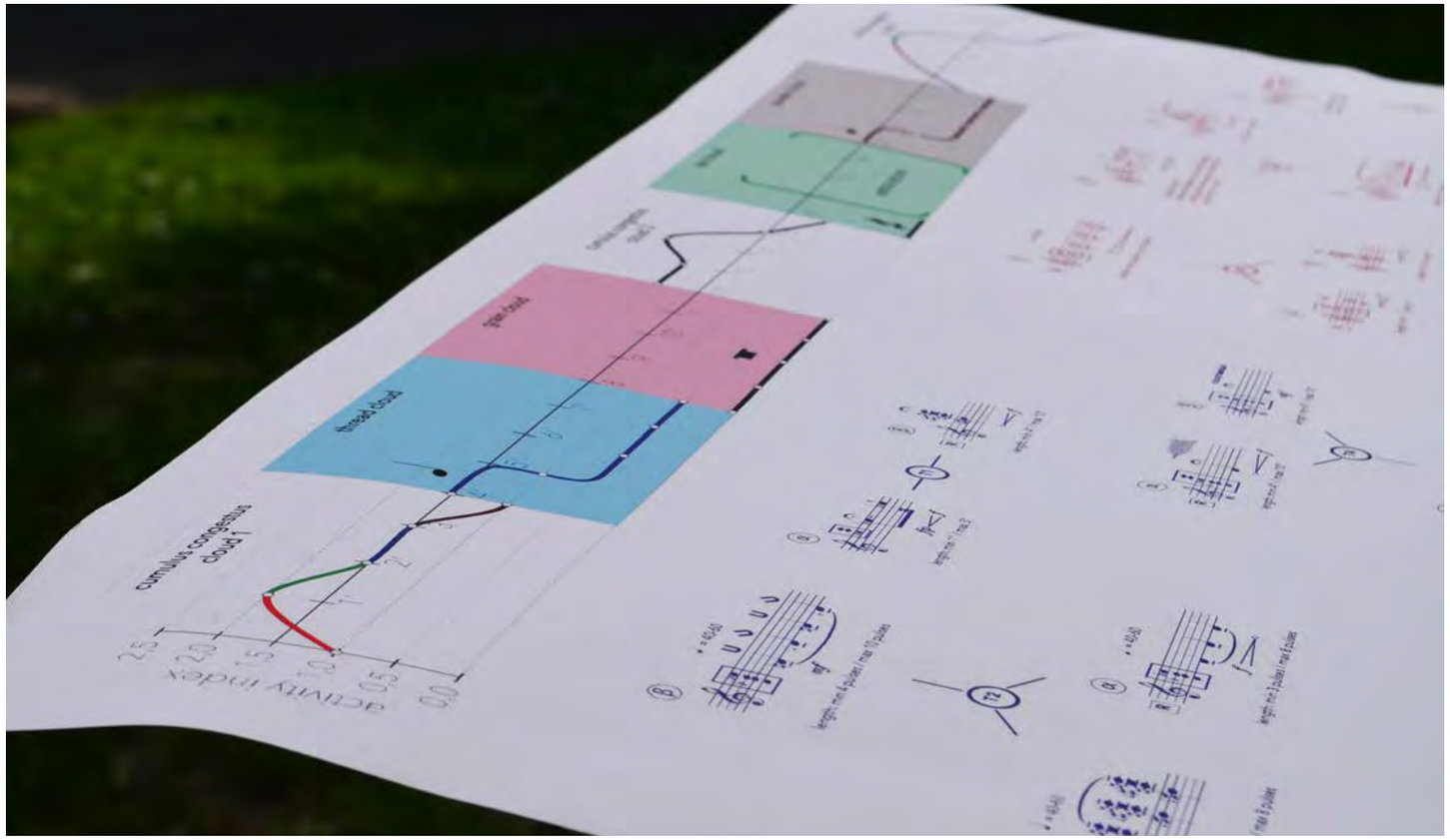


Fig. 37: Partitura principal. Versão final.

A partitura principal foi diagramada para ser impressa a cores e em papel de grandes dimensões (A1 ou A0, com gramatura suficiente para garantir certa firmeza). No topo dessa partitura o/a performer tem à sua disposição um gráfico que reúne informações sobre a forma musical, com demarcações claras das diferentes seções ao longo de 30 minutos de peça. Junto destas demarcações, o/a performer encontra também uma curva de atividade que reúne informações – através do uso de cores – sobre quais são e de que maneira devem ser utilizados os materiais musicais em cada um das diferentes seções. No restante da partitura principal o/a performer tem à sua disposição o material musical em si, disposto em quatro quadrantes com cores distintas, que se relacionam diretamente às marcações coloridas que são apresentadas no gráfico localizado no topo da partitura.

A partitura principal é bastante interativa e, portanto, requer do/a performer uma participação ativa e criativa. O gráfico disposto no topo da partitura deve ser lido da esquerda para a direita. Porém, o restante da partitura se constitui mais enquanto um mapa, sem direções de leitura pré-determinada. O/a performer traçará diversos percursos de leitura ao longo da peça, seguindo sempre as diretrizes gerais fornecidas pelo gráfico.

I am [where?] se constitui como espaço de interação entre compositora, performers e público, e entre escuta, som, tempo e espaço. Enquanto compositora, participo desta peça com duas contribuições específicas: 1) um conjunto de ideias apresentado em forma de partitura; e 2) um conjunto de ideias apresentado em forma de texto, impresso na contracapa dessa partitura. Estas duas contribuições possuem estreita relação entre si e devem ser compreendidas, portanto, em complementariedade. Tanto a partitura quanto o texto da contracapa possuem certo grau de abertura, porém sempre dentro de limites ou diretrizes bem estabelecidas. De todo modo, para além das possibilidades previstas na partitura e no texto, soluções musicais inusitadas relacionadas às realidades específicas de cada performance serão sempre bem-vindas, contanto que sejam propostas em sintonia com o conjunto de ideias exposto, confiando na sensibilidade artístico-musical dos/as performers.

Cada performer tem à sua disposição duas partituras: uma partitura principal (maior), que deve ser utilizada para toda a peça, e uma partitura secundária (menor), que deve ser utilizada apenas no momento do seu *duo* específico. As duas partituras se valem essencialmente da notação musical tradicional (obviamente incorporando as também já tradicionais técnicas estendidas de execução), auxiliada pela notação gráfica e por alguns textos explicativos.

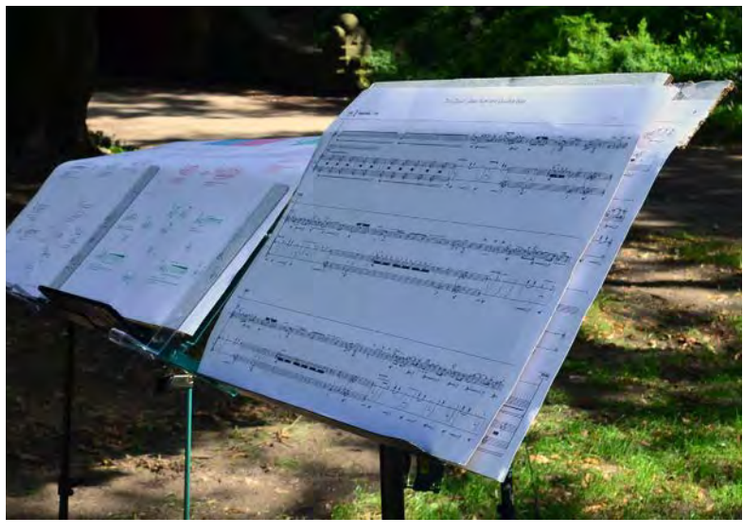


Fig. 38: Partitura secundária (extra score). Versão final.

Já a partitura secundária foi diagramada para ser impressa em dimensões menores e p/b. Essa partitura é uma espécie de "duo virtual", isto é, um momento de proximidade maior com um/a segundo/a performer que também trabalhará com uma partitura extra nesse momento. Ela requer um modo de execução um pouco mais rígido, devendo ser lida e realizada como uma partitura tradicional, da esquerda para a direita, compasso-a-compasso. Essa partitura deve ser utilizada quando a partitura principal indicar *extra score*. Nesse momento, o/a performer deverá abandonar a partitura principal e se voltar para a partitura secundária. Terminada a partitura secundária, o/a performer retorna para a partitura principal.

As duas partituras foram realizadas à mão e depois diagramadas em colaboração com a amiga e artista visual Alessandra Bochio. Todo material musical foi transcrito usando *Sibelius* (Avid Technology), como de costume. Os gráficos com as curvas de atividade, feitos originalmente em papel milimetrado, foram posteriormente desenhados no *Illustrator* (Adobe Systems). E todos os elementos foram posteriormente exportados para o *InDesign* (Adobe Systems), onde foi feita a diagramação final, somando também os textos.

Por conta de suas especificidades, a partitura é um componente que precisa ser cuidadosamente considerado desde o início dos trabalhos de produção da qualquer performance de *I am [where?]*. O fato de ser grande (e colorida) faz com que a partitura seja significativamente cara, além de um pouco "desajeitada" para a situação de performance.

Fig. 39: Partitura principal. Detalhe do grampo em acrílico para segurar a partitura em caso de ventania.

15

SOLFEJO E ESCRITA

SOLO OU CÂMARA?

TEMPO OU ESPAÇO?

Sempre trabalhei com partituras e compreendo a escrita não apenas como mero suporte ou etapa de registro. A escrita é para mim lugar de invenção e de elaboração. Assim, há sempre uma negociação entre ideia, solfejo e escrita, e é muito difícil dizer o quanto uma coisa modula a outra no decorrer do processo criativo. Em todas as peças anteriores a *I am [where?]* essa interação sempre foi muito instigante e desafiadora, mas em *I am [where?]*, especialmente, precisei fazer um enorme esforço para desmontar todo um conjunto de operações cognitivas já bem assimiladas e montar alguma coisa diferente que pudesse dar conta das especificidades desse projeto. *I am [where?]* foi, de fato, a primeira peça que me colocou desafios realmente muito complexos com relação a modos diferentes de solfejo e de escrita, me conduzindo à pesquisa e ao estudo de um conjunto de peças e partituras com os quais eu ainda estava pouco familiarizada.

Karlheinz Stockhausen *Sternklang* (1971) para cinco grupos instrumentais (Fragmento) [Vídeo no]

Ao longo desse projeto, dois problemas principais me acompanharam: a necessidade de um duplo solfejo que contemplasse tanto a escuta solo quanto a escuta camerística e, consequentemente, um tipo de escrita onde essa duplicidade fosse contemplada; e a necessidade de um solfejo e uma escrita menos temporal e mais espacial.

Quando iniciei a composição de *I am [where?]*, uma palavra-chave me acompanhava: fragmentação. Eu estava muito interessada em trabalhar com essa ideia de um espaço fragmentado e, consequentemente, de uma escuta fragmentada. Eu queria lidar com a angustiante impossibilidade de apreensão de uma totalidade qualquer.

A estratégia de distribuir músicos no espaço estava diretamente conectada com a intenção de forçar o público participante à um passeio sonoro (sound walking). Porém, não se tratava de um passeio sonoro guiado, em grupo, mas um passeio livre, individual. Eu queria colocar o público participante nessa situação extremamente proativa, de ter que assumir e conduzir sua própria escuta, à sua maneira. As estações funcionariam apenas como estímulos, como pontos intermediários de chegada e de partida nessa caminhada sonora.

Minha intenção era possibilitar não somente a escuta dos sons oferecidos pelas/os performers, mas de todos os sons que conectavam as diferentes estações. Não se tratava de escutar uma estação, fechar os ouvidos e seguir para a próxima. Ao contrário, a "trajetória de escuta" deveria incorporar também o "entre", a passagem fluída e contínua de um ponto a outro. Eu queria criar aí uma consciência empírica desse jogo permanente entre totalidade e fragmentação, ou entre pertencimento e isolamento, assim como entre foco e desfoco, concentração e dispersão. Nesse percurso, a meméria teria um papel muito relevante.

Essas dualidades constituiriam um campo problemático a ser pesquisado durante todo o tempo de elaboração da peça. Ainda que cada instrumento estivesse posteriormente isolado, eu não poderia lidar com eles dessa maneira ao longo do processo composicional. Afinal, se a peça não seria somente um agrupamento contingencial de oito estações disparatadas, essas estações precisariam ser projetadas em intenso diálogo.

Desse modo, ao longo da composição *I am [where?]* mantive dois modos simultâneos de solfejo: o modo solístico (fragmentado) e o modo camerístico (integrado). O desafio não era simples. Eu precisaria criar cada parte de modo que esta pudesse funcionar de maneira isolada mas, ao mesmo tempo, esta mesma parte precisaria estar, ainda que virtualmente, intimamente conectada com as demais. Seria necessário, portanto, uma negociação permanente entre esses dois modos de solfejo e, consequentemente, dois modos de escrita. Foi seguindo essas ideias, aliás, que decidi organizar os oito instrumentos em pares, criando quatro "duos virtuais": voz e violoncelo, flauta baixo e contrabaixo, viola e acordeão, e clarinete baixo e percussão.

Um segundo desafio tinha a ver com a imposição do espaço sobre o tempo que está na base do projeto de *I am [where?]*. Acostumada a lidar com um solfejo e uma escrita ancorados na lógica do plano cartesiano – onde no eixo X corre o tempo, da esquerda pra direita, e no eixo Y sobrepõem-se os eventos –, em *I am [where?]* eu precisaria lidar com um solfejo e uma escrita essencialmente espaciais. Mas, a bem da verdade, isso não era exatamente uma novidade. Desde *LAN,* afinal, eu buscava trabalhar com um tipo de solfejo mais espacial, pensado por *snapshots*, por blocos, por porções, por sonoridades: a sonoridade de 15 segundos, de 30 segundos, de 1 minuto etc. O tempo espacializado numa determinada imagem. Eu não via o processo composicional de *I am [where?]* exatamente como uma ruptura com um tipo de lógica composicional. Ao contrário, ela era talvez apenas a radicalização de um processo em curso desde alguns anos. Mas é evidente que a peça me impunha dificuldades. Se não de concepção, certamente de técnica de solfejo e de escrita, isto é, de modo de trabalho.

Em *I am [where?]* precisei substituir um solfejo e uma escrita condicionados à linearidade temporal por um solfejo e uma escrita não-temporais (espaciais), numa concepção em rede. Foi assim que pela primeira vez eu precisei questionar até aquilo que parecia mais simples: o próprio papel sob o qual sempre corri os olhos da esquerda para a direita, de cima para baixo. O espaço, foco problemático de *I am [where?]*, transbordou o parque e reconfigurou meu pensamento, meu solfejo, os materiais, a forma, meu modo de trabalho. E foi assim que percebi que a mesa não seria mais suficiente para acolher a escrita: em poucos dias as paredes do escritório já estavam cobertas de materiais e dois varais atravessavam a sala de ponta a ponta, cheios de papeis pendurados. As ideias invadiram a dimensão espacial e, consequentemente, o espaço invadiu as ideias. Meu próprio processo composicional se espacializou.

MATERIAL MUSICAL

GESTOS E TIPOLOGIA

16a

I – ZONA DE FIOS (THREAD ZONE)

Sons lisos: sustentados, pulsados, ou em curvas de arpeggio

Sonoridades

• Voz: *legato, boca chiusa long sounds, slow open/close shell hand mute, slow open/close hand rounded mute, slow wah effect*

consoantes em foco: *nasais* [m] [n]

texto: i) fonemas: [ɪ] [e] [æ] [ɑ] [ʌ] [ɔ] [o] [ʊ]; ii) palavras: *into, onto, middle, inside, bottom, between, below, beyond, beside*

• Sopros: *legato, tenuto, long lip glissando/bend, fast/slow vibrato*

• Cordas: *legato, tenuto, bariolage*

• Acordeão: *legato (one bellow), tenuto, leg slow vibrato, arm fast vibrato, register mixtures*

• Percussão

suspended cymbal with soft-medium mallets, brass mallets or bow: stroke, roll, scrape
crotales with brass mallets or bow: stroke, roll
triangle with brass mallet: stroke, roll

II – ZONA DE GRÃOS (GRAIN ZONE)

Sons granulares: sustentados, pulsados, ou em curvas de arpeggio

Sonoridades

• Voz: *fast lingual trill* [r], *lingual trill* [l], *tremolo veloce, staccato (nervous laugh), fast open/close shell hand mute, fast wah effect*

consoantes em foco: *líquidas* [l] [r]

texto: i) fonemas: [tr] [træ] [fr] [frʌ] [kr] [krɔ] [hɑ] [loʊ]; ii) palavras: *near*

• Sopros: *flutter-tongue, trill, bisbigliando/color trill, double/triple tonguing, fast tremolo*

• Cordas: *finger trill, bow tremolo, over pressure, arco gettato, stroke hand tremolo*

• Acordeão: *bellows slaps tremolo, stroke hand tremolo, finger tremolo, bellow shake*

• Percussão

snare drum (snares on) with snare sticks or wire brushes: buzz, roll, sweeping
maracas/egg shakers: tap, fast shake, slow twirl
sizzle cymbal with snare sticks or wire brushes: stroke, roll, chain scrape

IV – ZONA DE PÓ (POWDER ZONE)

Sons etéreos: curtos, sustentados, ou pulsados

Sonoridades

• Voz: *unvoiced whispered sounds, whistle, fast wah effect* [s]

consoantes em foco: *fricativas* [f] [h] [s] [θ]

texto: i) fonemas: [ɪ] [e] [æ] [ɑ] [ʌ] [ɔ] [o] [ʊ]; ii) palavras: *across, south, side, far, front, behind, west, east, after, before, north*

• Sopros: *pitched/non pitched air sound, jet whistle, beat boxing* [s], *floating harmonics, subtone*

• Cordas: *harmonic glide, sparkling harmonics, harmonic trills and tremolos, trills with muffled string, harmonics in circular bowing, arco flautato, scrape with fingernails, bow on the wood.*

• Acordeão: *air sound, guiro effect, tone glissando, super high pitches (false harmonics)*

• Percussão

thai gongs with medium-hard gong beater, wire brushes, brass mallets or superball mallets: stroke, scrape, rub
snare drum (snares on/off) with fingernails or superball mallets: rub
rain stick: slow movement
wind chime: stroke, grasp/release

III – ZONA DE PONTOS (DOT ZONE)

Sons secos: curtos e percussivos

Sonoridades

• Voz: *staccato, accented staccatissimo, exaggerated short vibrato, voiced whispered short sounds, short bend, bocha chiusa short sounds*

consoantes em foco: *oclusivas* [b] [d] [k] [p] [t]

texto: i) fonemas: [bæ] [pæ]; ii) palavras: *right, left, step, track, back, top, map, way, by, down, path, on, in, up, at, out*

• Sopros: *staccato, accented staccatissimo, tongue ram, lip pizz., slap tongue, key clicks, beat boxing* [k] [t] [b], *smacking sound, bursting sound, short bend*

• Cordas: *single/multiple pizz., pizz. bartók, harmonic pizz., pizz. quasi chitarra, slap on the wood/strings*

• Acordeão: *accented staccatissimo, staccato, bass switches clicks, knocking sound*

• Percussão

wood blocks/almglockens (muffled) with hard mallets: stroke, roll, tremolo
snare drum (snares off) with snare sticks: stroke, roll, rim shot
suspended cymbal with snare sticks: cup, edge (secco)

O material musical de *I am [where?]* está disposto na partitura principal em quatro quadrantes com cores distintas.

• Cada um desses quadrantes se constitui como uma determinada **zona** (*zone*), caracterizada pela reunião de um tipo específico de gesto. Sendo assim, iniciando no quadrante superior da esquerda e girando em sentido horário, tem-se as seguintes zonas: **Thread Zone, Grain Zone, Dot Zone e Powder**.

• Cada uma dessas zonas reúne um conjunto de **núcleos** (*cores*) que são representados por um pequeno círculo que traz em seu centro a primeira letra do nome da zona seguida de um número: **T1, G3, D2, P4 etc**.

• Cada núcleo agrupa de dois a quatro **gestos musicais** (*musical gestures*) que compartilham características específicas entre si. Os gestos são nomeados com letras do alfabeto grego: **α (alpha), β (beta), γ (gamma) e δ (delta)**.

Essa organização em zonas e núcleos explicita uma espécie de tipologia dos gestos musicais de *I am [where?]*, podendo otimizar o estudo da peça e facilitar a localização dos gestos na partitura durante os ensaios e a performance.

Em *I am [where?]* os gestos são compreendidos como estruturas energéticas complexas, condensadas e expressivas. Suas personalidades (características sonoras particulares a cada um deles) foram cuidadosamente projetadas levando em conta especificidades idiomáticas de cada instrumento e aparecem expressas na partitura através de uma escrita musical bastante precisa.

Os gestos não são caracterizados apenas por um ou outro parâmetro, mas sim pela associação particular de um conjunto de parâmetros, tais como altura, duração, dinâmica, modo de articulação, timbre etc. Dessa forma, o cuidado com uma execução acurada de cada um dos gestos é fundamental para a realização de *I am [where?]*. No caso da voz e da percussão, a tipologia também se estendeu ao texto (estudo fonético) e à definição do set instrumental, respectivamente.

16b

GESTOS E TIPOLOGIA (FONÉTICA)

MATERIAL MUSICAL

Palavra	Fonética US	Consonants					Vowels											
		stops	fricative	nasal	liquid	glide	Front vowels					Middle vowels		Back vowels				
		/p/ /b/ /t/ /d/ /k/	/f/ /v/ /s/ /h/ /θ/	/m/ /n/ /ŋ/	/l/r/	/w/	i	ɪ	e	æ	a	ʌ	ə	ɑ	ɔ	o	ʊ	u
							aqui	jurí	dedo	X	mapa	X	gota	X	bola	bolo	dedo	bula
							"i" tônica	"i" não tônica	"e" + fechado	"e" bem aberto	"a" bem aberto	"a" bem fechado	"a" não tônica	"a/o"	"o" + aberto	"o" + fechado	"u" não tônica	"u" tônica
Above	/əˈbʌv/	2										1	1					
Across	/əˈkɹɔːs/ (ɒ) /əˈkrɒs/ /əˈkrɔs/	1	1		1								1		1			
Alongside	/əˈlɒŋ saɪd/ /əˈlɔːŋ saɪd/ /əˈlɔŋ saɪd/	1	1	1	1			1			1		1		1			
Around	/əˈraʊnd/ /əˈɹaʊnd/ /əˈraʊnd/	1		1	1						1		1				1	
At	/æt/	1								1								
Back	/bæk/	2								1								
Behind	/bɪˈhaɪnd/ /bɪˈɦaɪnd/ /bɪˈhaɪnd/	2	1	1				2			1							
Below	/bɪˈloʊ/	1			1			1								1	1	
Beside	/bɪˈsaɪd/ /bɪˈsaɪd/ /bɪˈsaɪd/	2	1					2			1							
Between	/bɪˈtwiːn/	2		1		1	1	1										
Beyond	/biˈɒnd/ /bɪˈjand/ /biˈɑnd/	2		1			1							1				
Bottom	/ˈbɒt·əm/	2		1									1	1				
By	/baɪ/ /baɪ/ /baɪ/	1						1			1							
Close	/kloʊs/	1	1		1											1	1	
Down	/daʊn/ /daʊn/ /daʊn/	1		1							1						1	
East	/ist/	1	1				1											
Far	/fɑːr/		1		1									1				
Front	/fɹʌnt/	1	1	1	1							1						
In	/ɪn/			1				1										
Inside	/ˌɪnˈsaɪd/ /ˈɪnˌsaɪd/ /ɪn saɪd/	1	1	1				2			1							
Into	/ˈɪn·tuː/ (ə) /ˈɪn·tu/ (ə) /ˈɪn·tu/ (ʊ,ə)	1		1				1										1
Left	/lɛft/ /left/ /lɛft/	1	1		1				1									
Middle	/ˈmɪd·l/	1		1	1			1					1					
Near	/nɪər/ /nɪ·ɹ/ /nɪr/			1	1			1										
North	/nɔːθ/		1	1	1									1				
On	/ɔn/ (ɔ)			1										1				
Onto	/ˈɔn·tuː/ (ɔ,ə) /ˈɑntə/ /ˈɑntu/	1		1											1		1	1
Opposite	/ˈɑp·ə·sɪt/ (z) /ˈɑpəzɪt/ /ˈɑp·ə·sɪt/ (z)	2	1					1					1	1				
Out	/aʊt/ /aʊt/ /aʊt/	1									1						1	
Outside	/ˈaʊt saɪd/ /ˈaʊt saɪd/ /ˌaʊt saɪd/	2	1					1			2						1	
Over	/ˈoʊ·vər/		1		1								1			1	1	
Right	/ɹaɪt/ /ɹaɪt/ /raɪt/	1			1			1			1							
South	/saʊθ/ /saʊθ/ /saʊθ/		2								1						1	
Top	/tɒp/	2												1				
Under	/ˈʌn·dər/	1		1	1							1	1					
Up	/ʌp/	1										1						
West	/wɛst/ /west/ /wɛst/	1	1			1			1									
TOTAL		40	17	17	14	2	3	17	2	2	12						8	2
							20		4								10	

WORD	UK	US
~~Above~~	/əˈbʌv/	/əˈbʌv/
Across	/əˈkrɒs/	/əˈkrɔs/ , /əˈkraɔs/
~~Alongside~~	/əˌlɒŋˈsaɪd/	/əˈlɔŋˌsaɪd/
~~Around~~	/əˈraʊnd/	/əˈraʊnd/
At	/æt/ , /ət/	/æt/ , /ət/
Back	/bæk/	/bæk/
Behind	/bɪˈhaɪnd/	/bɪˈhaɪnd/
Below	/bɪˈləʊ/	/bɪˈloʊ/
Beside	/bɪˈsaɪd/	/bɪˈsaɪd/
Between	/bɪˈtwiːn/	/bɪˈtwin/
Beyond	/biˈɒnd/	/biˈɑnd/
Bottom	/ˈbɒt·əm/	/ˈbɑt̬·əm/
By	/baɪ/	/baɪ/
~~Close~~	/kləʊz/	/kloʊs/
Down	/daʊn/	/daʊn/
East	/iːst/	/ist/
Far	/fɑːr/	/far/
Front	/frʌnt/	/frʌnt/
In	/ɪn/	/ɪn/
Inside	/ˌɪnˈsaɪd/	/ɪnˈsaɪd/ , /ˈɪnˌsaɪd/
Into	/ˈɪn·tə, ˈɪn·tu/	/ˈɪn·tə/ , /ˈɪn·tu/
Left	/left/	/left/
Middle	/ˈmɪd·l/	/ˈmɪd·əl/
Near	/nɪər/	/nɪər/
North	/nɔːθ/	/nɔrθ/
On	/ɒn/	/ɔn/ , /ɑn/
Onto	/ˈɒn·tuː/	/ˈɔn·tə/ , /ˈɑn·tə/ , /ˈɔn·tu/
~~Opposite~~	/ˈɒp·ə·zɪt/	/ˈɑp·ə·zɪt/ , /ˈɑp·ə·sɪt/
Out	/aʊt/	/aʊt/
Outside	/ˌaʊtˈsaɪd/	/ˈaʊtˈsaɪd/ , /ˈaʊtˌsaɪd/
~~Over~~	/ˈəʊ·vər/	/ˈoʊ·vər/
Right	/raɪt/	/raɪt/
Side	/saɪd/	/sed/
South	/saʊθ/	/saʊθ/
Top	/tɒp/	/tɑp/
~~Under~~	/ˈʌn·dər/	/ˌʌn·dər/
Up	/ʌp/	/ʌp/
West	/west/	/west/

Eliminadas: above, alongside, around, close, opposite, over, under.

Adicionadas: after, before, map, path, step, track, way.

Tab. 01: Estudo fonético inicial, parte 1.
Referência: Cambridge Dictionary UK e US.

Tab. 02: Estudo fonético inicial, parte 2. Referência: linhas
1) Cambridge Dictionary, 2) McMillan e 3) Collins

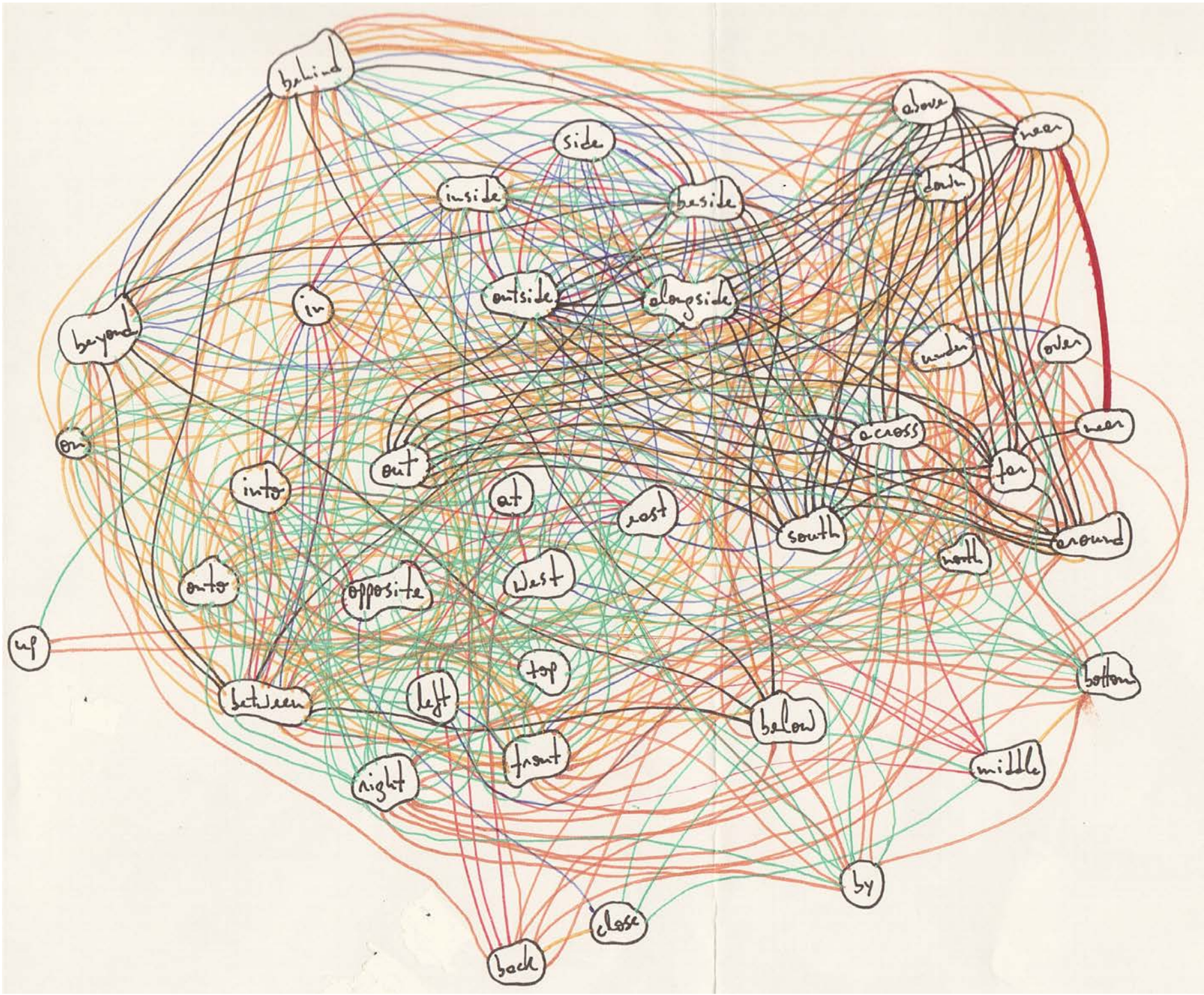


Fig. 40: Estudo fonético inicial, malha de conexões.

GESTOS E MALEABILIDADE

MATERIAL MUSICAL

17

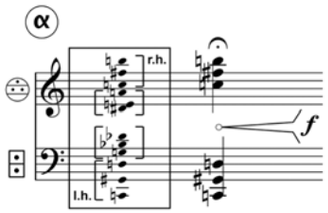


Fig. 41: Acordeão, P1-α.

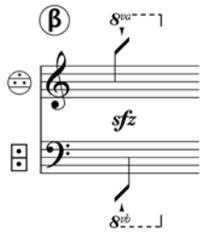


Fig. 42: Acordeão, D1-β.

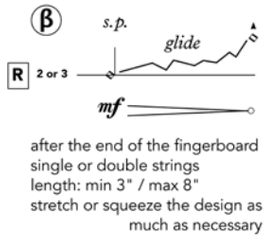


Fig. 43: Violoncelo, P1-β.

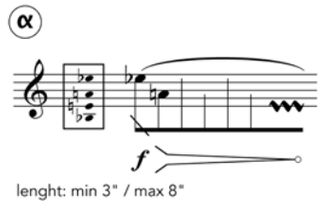


Fig. 44: Clarinete baixo, G3-α.

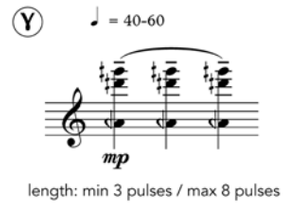


Fig. 45: Clarinete baixo, T2-γ.

I - ALTURA (PITCH)

Há três categorias de gestos, no que se refere ao parâmetro das alturas:

- *gestos de alturas indefinidas*: aqueles que não lidam em definitivo com este parâmetro. Fig. 46.
- *gestos de alturas fixas*: aqueles cujas alturas estão intimamente ligada ao próprio perfil gestual e que, portanto, não podem ser manipuladas. Fig. 50.
- *gestos de alturas flexíveis*: aqueles cujas alturas podem ser selecionadas pelo/a performer e variadas a cada vez. Para os *gestos de alturas flexíveis*, um conjunto de alturas disponíveis é apresentado sempre no início de cada gesto. É importante reforçar que as alturas não podem oitavadas. O conjunto de alturas é indicado na partitura de duas maneiras distintas:

  i) voz, flauta baixo, clarinete baixo e acordeão: as alturas disponíveis são indicadas dentro de uma caixa. No caso do acordeão, em se tratando de conglomerados harmônicos, os colchetes indicam os agrupamentos possíveis para cada uma das mãos. Fig. 41.

  ii) viola, violoncelo e contrabaixo: indicações numéricas que aparecem no início da tablatura e que informam sobre quais cordas podem ser utilizadas. De maneira geral, esses três instrumentos utilizam somente cordas soltas. A digitação é utilizada somente em dois casos: quando se trata de harmônicos naturais ou de batimentos microtonais entre duas cordas. No caso dos batimento microtonais, uma tablatura diferente é proposta. Nela, além da indicação das cordas que podem ser utilizadas, são informadas também quais alturas devem ser tocadas, já que uma das cordas deverá, excepcionalmente, ser pressionada. Esses gestos são facilmente reconhecíveis pela presença de uma clave de sol espelhada no início da tablatura. Fig. 47 e Fig. 49.

II - DURAÇÃO (LENGTH)

Há duas categorias de gestos nos que se refere ao parâmetro duração (*length*):

- *gestos de duração fixa*: aqueles cuja duração corresponde ao próprio movimento gestual (string pizzi., finger stroke etc.) e que, portanto, não pode ter sua duração manipulada. Fig. 42.
- *gestos de duração flexível*: aqueles cuja duração pode ser definida pelo/a performer e variado a cada vez. Para os *gestos de duração flexível*, são indicados na partitura os valores de limite mínimo e máximo de duração. É importante ressaltar que no caso dos gestos que possuem curva dinâmicas (cresc./dim., por exemplo), esta deve ser considerada para a extensão total do gesto, independente de quão curto ou longo seja sua duração. Os valores mínimo e máximo de duração são indicados de três maneiras distintas:

  i) em segundos: min 1” / max 5”; min 3” / max 8”; min 4” / max 10”

  ii) em pulsos, quando “semínima = 40-60”; min 3 pulsos / max 8 pulsos; min 4 pulsos / max 10 pulsos.

  iii) em ação/técnica: fast bow, slow glide, one blow etc.

Considerando estes limites, a duração de tais gestos pode ser manipulada das seguintes maneiras:

a) Gestos sem indicação metronômica: esticando/comprimindo a duração individual da figura onde a fermata está colocada para atingir a duração global desejada (Fig. 48); esticando/comprimindo o desenho tanto quanto necessário para atingir a duração global desejada (Fig. 43); ou repetindo o padrão do gesto tanto quanto necessário para atingir a duração global desejada (Fig. 44). Estes últimos gestos estão acompanhados pelo sinal de uma “cobrinha”.

b) Gestos com “semínima = 40-60”: repetir pulsos tanto quanto necessário para atingir a duração desejada. Fig. 45.

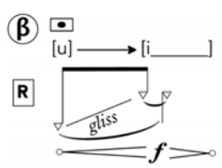


Fig. 46: Flauta baixo, P1-β.

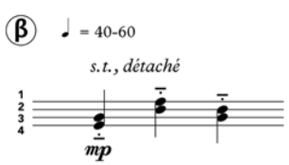


Fig. 47: Cordas, T2-β.

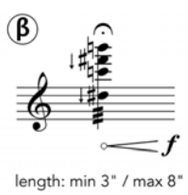


Fig. 48: Flauta baixo, G1-β.

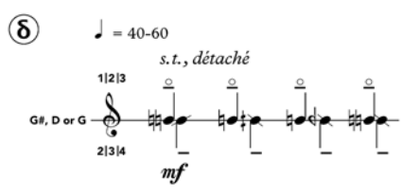


Fig. 49: Violoncelo, T2-δ.

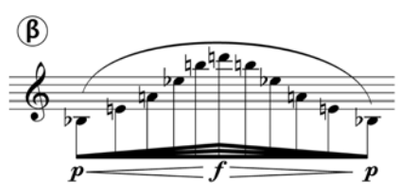


Fig. 50: Clarinete baixo, T3-β.

Para que não sejam compreendidos no decorrer da peça apenas como uma espécie de ícone recorrente, a maior parte dos gestos possui certa maleabilidade, o que permite que seu perfil energético seja variado de acordo com contextos específicos. Assim, o/a performer encontrará a possibilidade de manipular os gestos em, essencialmente, dois parâmetros: alturas e durações (*length*). Alguns gestos também podem ter seu perfil global retrogradado, podendo ser lidos de trás para frente. Nesse caso, as manipulações possíveis são também relacionadas à curva dinâmica própria a este gesto. Tais gestos aparecem marcados na partitura com a letra "R". No caso específico da percussão, que não lida nessa peça com alturas definidas (com exceção dos crotales), os gestos podem ser manipulados no que se refere a suas durações e a seu timbre (um mesmo gesto poderá acontecer em diferentes instrumentos).

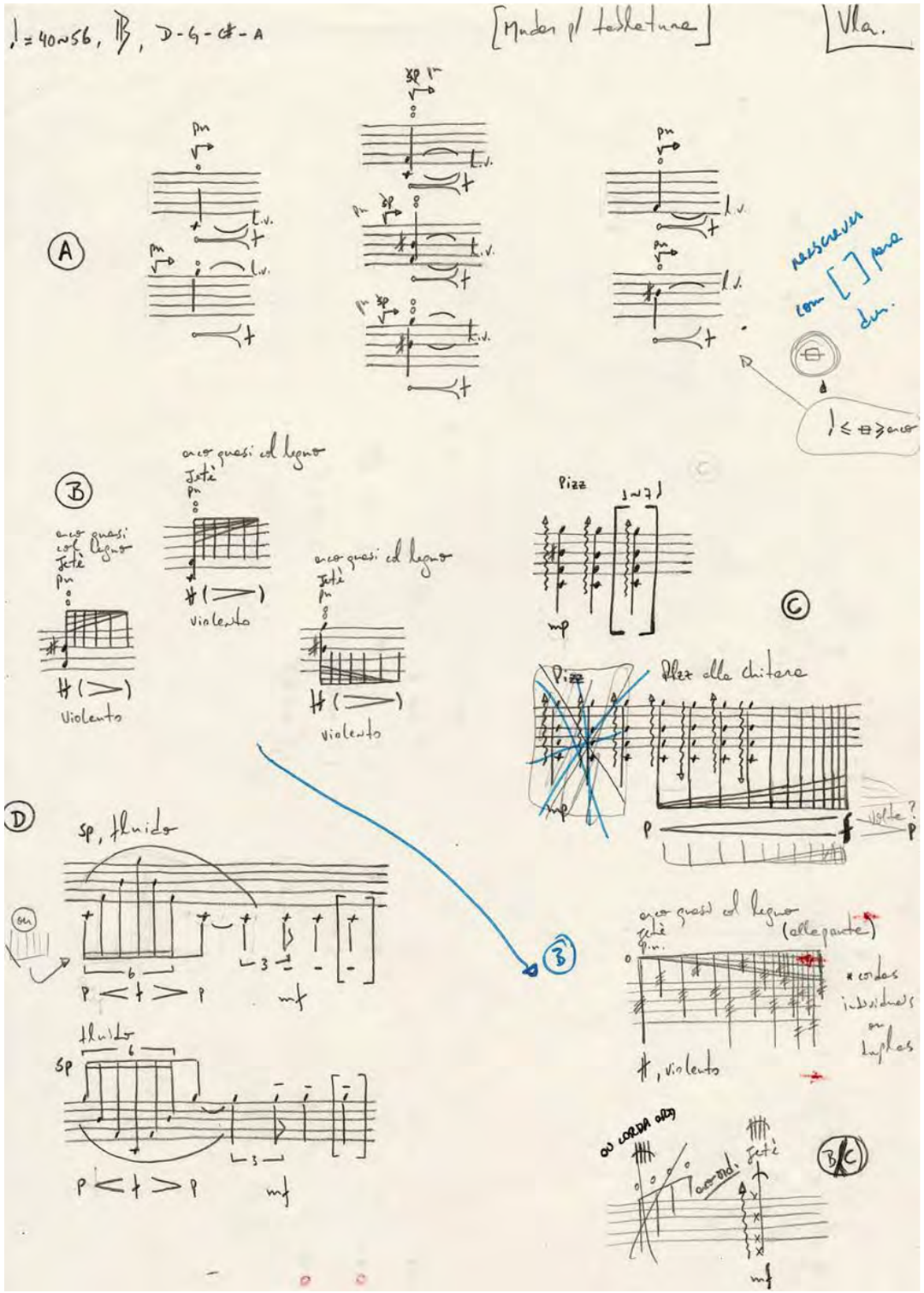


Fig. 51: Projeções de gestos para viola.

18

I am [where?] é composta por sete seções, projetadas como se fossem sete nuvens (*clouds*) gestuais. As seções *Cumulus Congestus Cloud 1-3* (inicial, intermediária e final) são caracterizadas pela instabilidade do material musical, já que em cada uma delas os quatro pares de performers transitam pelas quatro diferentes zonas que compõe a peça. Ao contrário das seções *Cumulus Congestus Cloud*, as seções *Thread*, *Grain*, *Dot* e *Powder Cloud*, são caracterizadas por grande estabilidade do material musical, já que cada uma delas é dedicada a uma das zonas que compõem a peça.

Cada uma das três seções *Cumulus Congestus Cloud* apresenta características específicas. A seção *Cumulus Congestus Cloud 1* é caracterizada pela ideia de "polifonia gestual". Nesta seção cada par de performers executa uma determinada curva de atividade e realiza um percurso próprio entre as diferentes zonas. Já a seção *Cumulus Congestus Cloud 2* é caracterizada pela ideia de "heterofoia gestual" Representada com uma linha preta, a curva de atividade ao longo desta seção não indica quais zonas deverão ser utilizadas a cada momento específico. Esta é na verdade uma seção onde os/as performers têm a liberdade de transitar livremente entre todas as zonas, estabelecendo assim interações entre gestos com características muito distintas. Finalmente, a seção *Cumulus Congestus Cloud 1* é caracterizada pela ideia de "homofonia gestual". Nesta seção todas/os seguem uma mesma curva de atividade e transitam entre as diferentes zonas realizando um mesmo percurso.

As seções *Thread*, *Grain*, *Dot* e *Powder Cloud* são marcadas pela presença de uma espécie de duo (figura) que é executado por um dos pares de performers e é acompanhado (fundo) por outros dois pares de performers, apresentando-se assim como seções marcada pela ideia de "melodia acompanhada gestual". Em cada uma delas, uma determinada zona (isto é, uma família de gestos) é especialmente explorada pelo par de performers em destaque. Durante estas seções são oferecidos também momentos de pausa longa (*long rest*) ao quarto par de performers.

THREAD CLOUD

Par A (Voz + Violoncelo): Duo (figura) – partitura secundária
Par C (Flauta baixo + Contrabaixo): Acompanhamento (fundo)
Par B (Viola + Acordeão): Acompanhamento (fundo)
Par D (Clarinete baixo + Percussão): Pausa longa (*long rest*)

GRAIN CLOUD

Par B (Viola + Acordeão): Duo (figura) – partitura secundária
Par A (Voz + Violoncelo): Acompanhamento (fundo)
Par D (Clarinete baixo + Percussão): Acompanhamento (fundo)
Par C (Flauta baixo + Contrabaixo): Pausa longa (*long rest*)

DOT CLOUD

Par C (Flauta baixo + Contrabaixo): Duo (figura) – partitura secundária
Par B (Viola + Acordeão): Acompanhamento (fundo)
Par D (Clarinete baixo + Percussão): Acompanhamento (fundo)
Par A (Voz + Violoncelo): Pausa longa (*long rest*)

POWDER CLOUD

Par D (Clarinete baixo + Percussão): Duo (figura) – partitura secundária
Par C (Flauta baixo + Contrabaixo): Acompanhamento (fundo)
Par A (Voz + Violoncelo): Acompanhamento (fundo)
Par B (Viola + Acordeão): Pausa longa (*long rest*)

Tab. 03: Organização interna das seções *Thread*, *Grain*, *Dot* e *Powder Cloud*.

Cada uma destas quatro seções é antecedida por um breve momento (1 minuto) de sincronia em torno dos gestos que a compõem, funcionando como uma espécie de introdução aos duos que se seguirão. Estes momentos estão marcados na partitura com o símbolo de uma semínima. O par de performers que realizará os duos devem fazer uma pausa durante este minuto (observar o sinal de pausa de semínima em suas respectivas partituras), para que possam preparar adequadamente a mudança para partitura secundária (*extra score*). Os outros dois pares de performers que realizarão o acompanhamento do duo deverão escolher um pulso entre semínima = 40-60 e mantê-lo em evidência durante todo este minuto, criando uma espécie de ostinato rítmico. Os/as performers não devem convencionar previamente um pulso comum a todos eles. A ideia é que se crie uma seção onde a noção de pulso fique evidente, porém com cada performer em seu andamento próprio. Estes são os únicos momentos onde todos os gestos disponíveis na partitura, incluindo aqueles que possuem longas durações, devem ter sua duração (*length*) reduzido para um pulso. As/os performers têm a liberdade de selecionar os gestos mais favoráveis a esta operação dentro das zonas indicadas.

Durante as seções de pausa longa (*long rest*) os/as performers devem interromper o fluxo de atividade musical, porém mantendo-se ainda concentrado em uma atitude de performance. Eles devem realizar esta interrupção de forma discreta, buscando evitar qualquer tipo de sensação abrupta de corte. Durante os quatro minutos de pausa, as/os performers podem agir como desejarem. Eles poderão permanecer sentados ou em pé, parados ou ocupados com alguma atividade. As ações são livres, contanto que não sejam sonoras e que sejam restritas ao espaço físico individual do/a performer (suas estações). Eventuais manifestações do público participante poderão ocorrer (aplausos, falas etc.), porém não devem ser incentivadas. O/a performer deve se manter atento ao cronômetro para retornar à atividade musical no momento correto. No caso de haver captação/difusão de vídeo, o foco não deve ser retirado do/a performer.

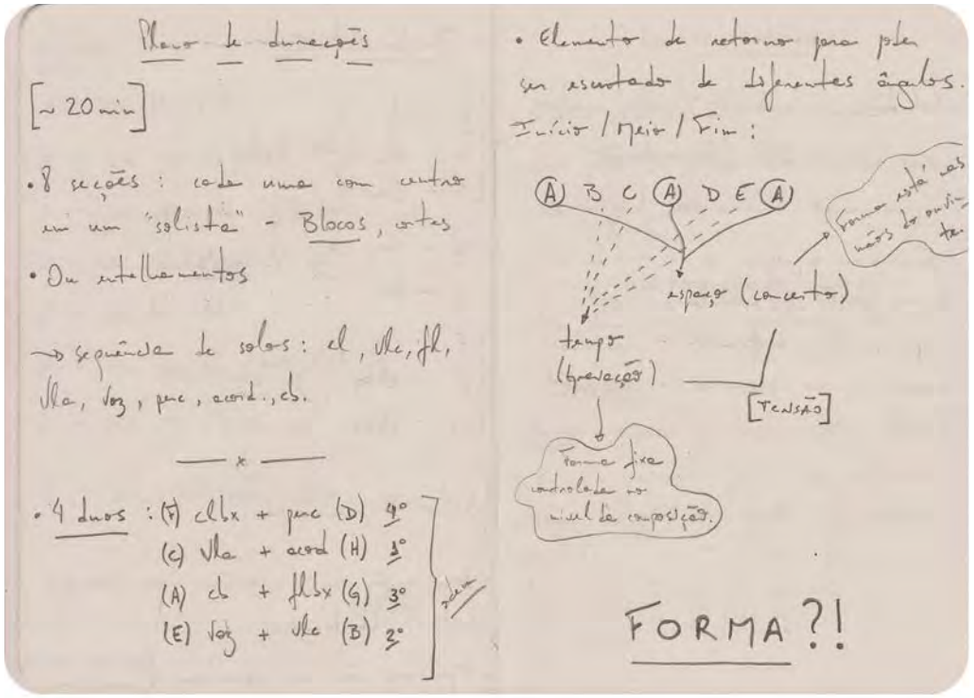


Fig. 52: Plano de durações. Caderneta, pp. 11-12.

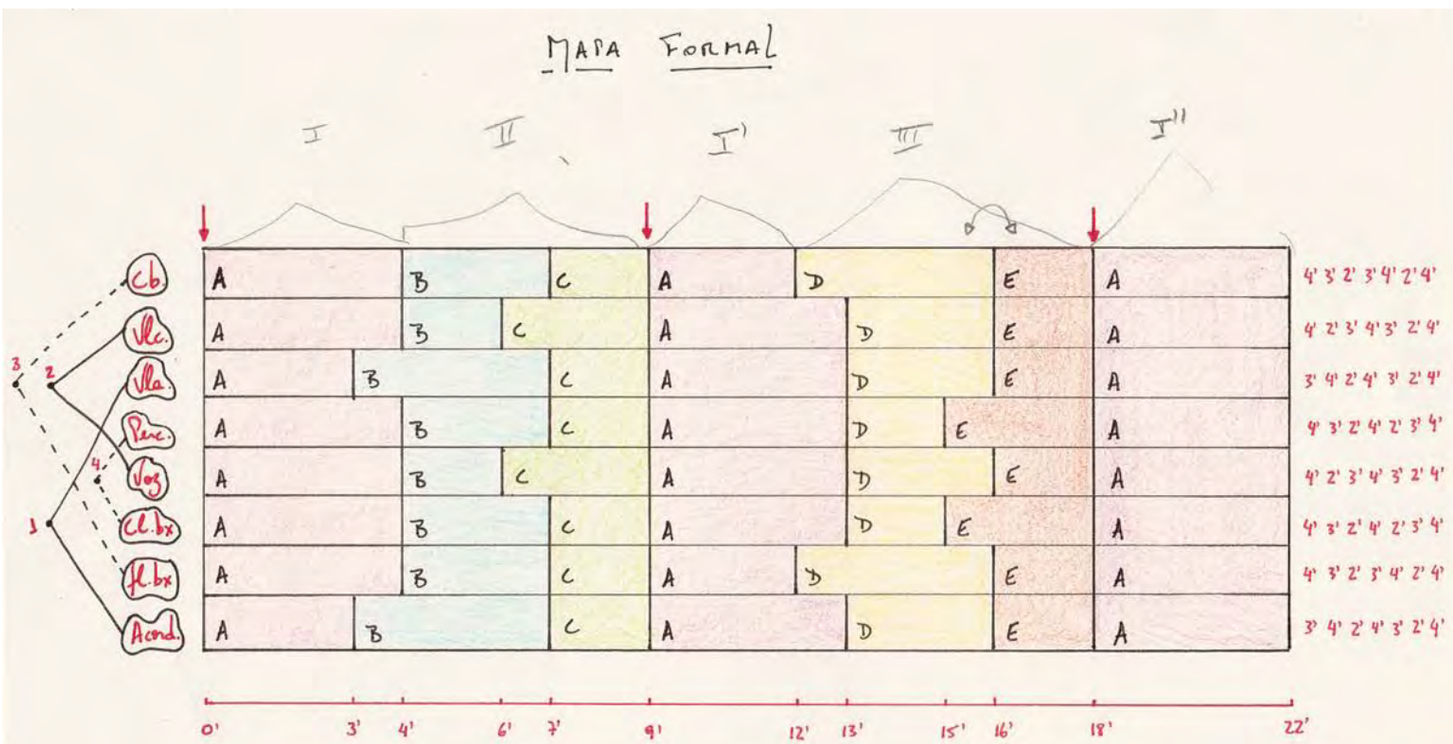


Fig. 53: Projeção formal. Rascunho gráfico.

ATIVIDADE E INTERAÇÃO

19

Em *I am [where?]* cada par de performers possui uma curva de atividades particular apresentada em um gráfico localizado no topo da partitura. No eixo horizontal do gráfico está projetada uma linha do tempo que vai de 0 a 30 minutos, com segmentações a cada 1 minuto. No eixo vertical, está projetada uma gradação do índice de atividade (activity index) que os/as performers devem considerar a cada momento.

É importante esclarecer que um alto índice de atividade não significa necessariamente a utilização um grande volume de gestos distintos. Eventualmente, pode-se atingir um alto nível de atividade utilizando poucos gestos. O contrário também é válido. Num baixo nível de atividade, gestos diversos podem ser utilizados e não necessariamente um só. Assim, o índice de atividade informa o/a performer a respeito da densidade gestual a ser construída a cada momento, isto é, a frequência de ação física do/a performer em seu instrumento.

Na curva de atividade as/os performers também encontram – através da variação de cores – as informações a respeito de quais zonas (*zones*) de gestos utilizar a cada momento. Para além da restrição de uma determinada zona, todos os gestos pertencentes a ela estão igualmente disponíveis para serem utilizados. Enfoques momentâneos sobre um mesmo núcleo (*core*) e mesmo repetições subsequentes de um mesmo gesto são permitidas. Porém é desejável que o conjunto de gestos disponíveis seja utilizado de forma balanceada, buscando uma maior riqueza de sonoridades possíveis em cada seção.

Uma postura engajada no trabalho de manipulação dos gestos oferecidos é não somente desejada, como necessária à boa execução da peça. É recomendado que o/a performer assimile o conjunto de gestos disponíveis como uma espécie de vocabulário pessoal e que possa, assim, manipular e transitar entre os gestos com fluência e naturalidade. Porém, é importante enfatizar que, apesar da abertura que o/a performer tem para a manipulação (no que se refere às alturas, às durações, ao timbre etc.) e combinação dos gestos, ele não deve se sentir incentivado a criar novos gestos ou a modificar determinados parâmetros que não estejam previstos na partitura.

ÍNDICE DE ATIVIDADE

2,5	Nível muito alto de atividade. Quase sem espaço entre os gestos.
2,0	Alto nível de atividade. Curto espaço entre os gestos.
1,5	Nível moderado de atividade. Espaço confortável entre os gestos.
1,0	Baixo nível de atividade. Grande espaço entre os gestos.
0,5	Nível muito baixo de atividade. Espaço muito grande entre os gestos.
0,0	Sem eventos.

Tab. 04: Índice de atividade para leitura e ralização das curvas de atividade.

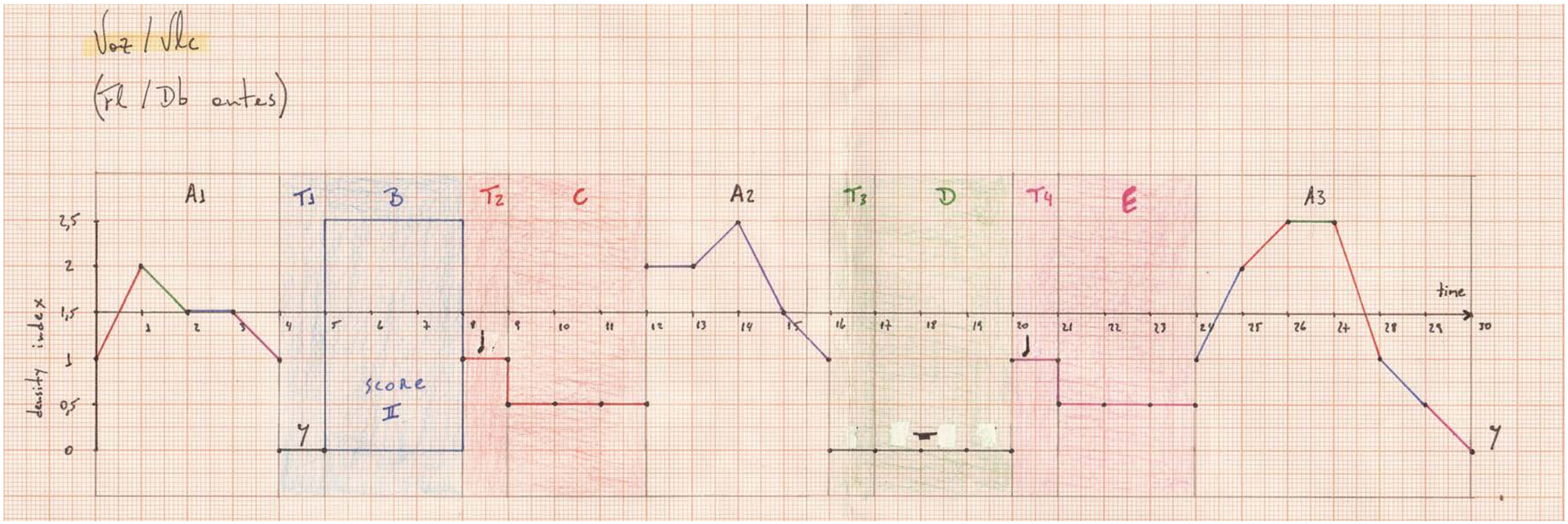


Fig. 54: Curva de atividade. Rascunho em papel milimetrado.

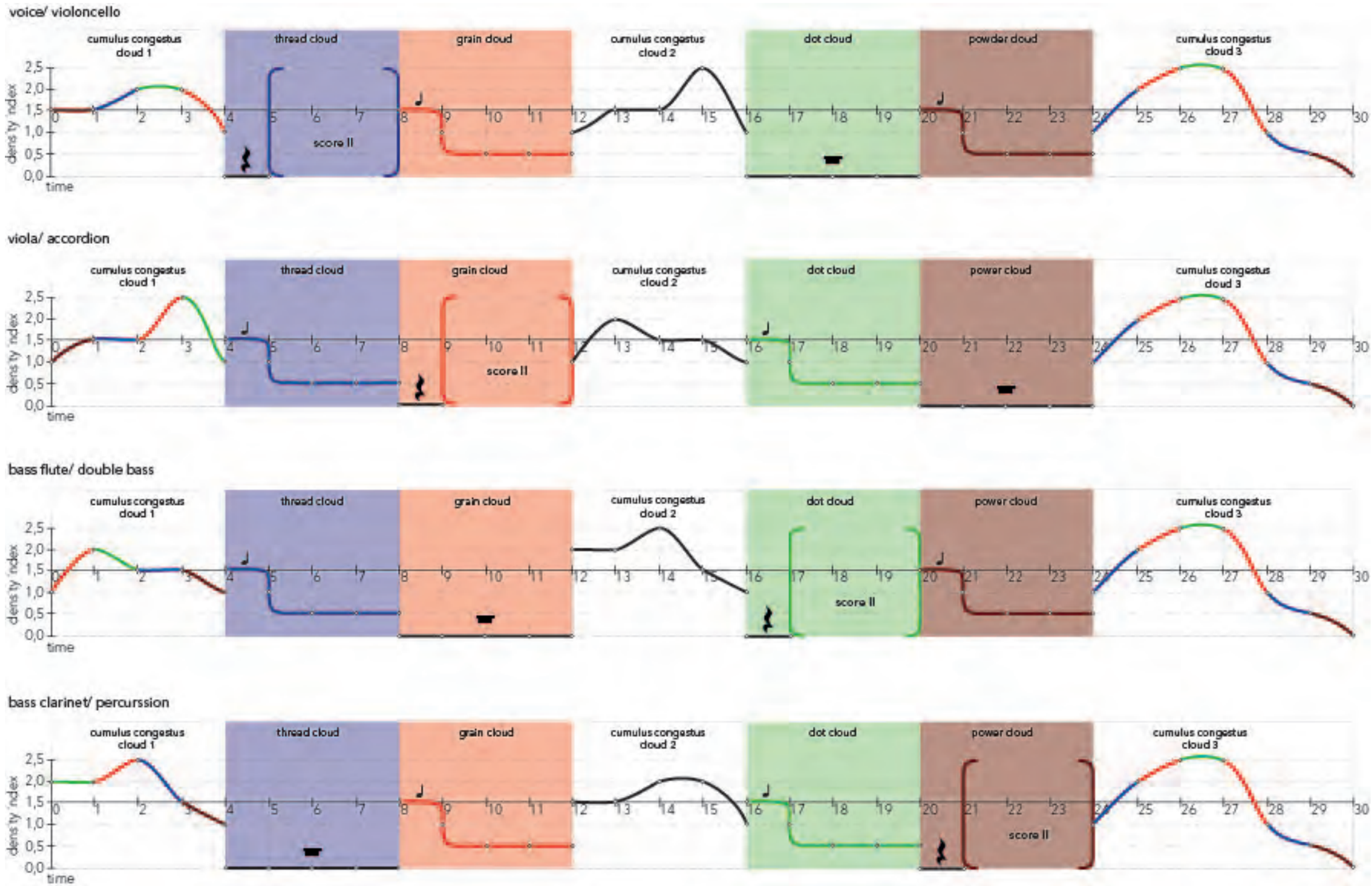


Fig. 55: Curvas de atividade. Versão final.

20

UM CONVITE À PARTICIPAÇÃO

Para a performance de *I am [where?]*, caso o espaço físico não favoreça a compreensão visual do circuito instrumental total, uma apresentação oral introdutória ou a disponibilização de alguns materiais gráficos (textos, setas ou sinalizações diversas, mapas etc.) podem auxiliar o público participante no entendimento da existência de um circuito. Porém, os/as participantes não devem de forma alguma ser conduzidos/as por um percurso unidirecional, pré-determinado. As/os participantes devem ter a liberdade de criar seus percursos pessoais ao longo da performance, decidindo autonomamente as direções a serem tomadas e o tempo a ser dispendido em cada etapa do seu percurso. A duração total da performance é um dado importante a ser informado previamente.

No *Dalehead Arch*, não pudemos trabalhar com nenhum tipo de sinalização. O Central Park proíbe a fixação de qualquer tipo de sinal visual, seja nas paredes, nas pistas, no gramado ou mesmo em suportes próprios. Desse modo, restou a opção de produzirmos alguns programas impressos contendo: 1) uma nota explicativa sobre a performance, encorajando os/as participantes a se deslocarem e traçarem suas próprias trajetórias de escuta; 2) uma reprodução daquele mapa desenhado por mim mesma.

Mas além da preocupação em deixar claro para quem fosse participar da performance que o circuito era composto por oito estações, havia ainda uma segunda questão – essa mais complicada – com a qual precisaríamos lidar no *Dalehead Arch*: as pessoas não estariam ali na área para isso. A própria funcionalidade do arco – um cruzamento de duas pistas, uma em cima e outra embaixo – impunha àquele espaço o caráter de trânsito, e de um trânsito com velocidade relativamente alta. Por um lado, o espaço configurando o ritmo acelerado de corpos que simplesmente passam por uma determinada área de travessia; por outro lado, a performance convidando esses corpos a pararem naquele local e a estabelecerem um outro ritmo, uma caminhada lenta, não de quem simplesmente atravessa o espaço, mas sim de quem para e presta atenção, observa, escuta. Havia no *Dalehead Arch* essa grande dificuldade: capturar os corpos.

Um dos rapazes que estava trabalhando na equipe de apoio ficou encarregado de fazer a distribuição dos programas algum tempo antes da performance. Ele circulava pela região entregando o material impresso para todas as pessoas que estavam nas imediações, algumas acomodadas nos bancos e no gramado, outras em trânsito, caminhando, correndo, patinando ou pedalando. Assim, os programas funcionaram também como uma espécie de anúncio da performance. Muitas pessoas não se interessavam pela proposta e simplesmente continuavam sentadas ou seguiam seu caminho. Outras decidiam se aproximar um pouco mais e aguardar o início da peça.

Não só os programas, mas a própria constituição física das estações – performers, instrumentos, estantes, partituras etc. – acabava por atrair as pessoas mais para perto. Algumas se aproximavam, conversavam com as/os performers, perguntavam o que ia acontecer, pediam o programa, tiravam fotos etc. Havia muita curiosidade.

Aproximadamente 15 minutos antes da peça ter início, eu também me encarreguei de distribuir alguns programas e convidar pessoalmente as pessoas que já se concentravam ao redor do *Dalehead Arch*, apresentando o projeto e incentivando a participação. O rapaz da equipe de apoio seguiria entregando os programas mesmo durante a performance, já que o trânsito de pessoas não seria interrompido em nenhuma das vias.

Americas Society is the premier forum dedicated to education, debate and dialogue in the Americas. Its mission is to foster an understanding of the contemporary political, social and economic issues confronting Latin America, the Caribbean and Canada, and to increase public awareness and appreciation of the diverse cultural heritage of the Americas and the importance of the inter-American relationship.

Upcoming Concerts

Tuesday, June 30 7 pm — New York Guitar Seminar: Jorge Caballero, guitar; Works by Bach, Albéniz, Mussorgsky

Visit our website as-coa.org/music for more information on Music of the Americas Upcoming Events!

Cultural Programs Admission:

Americas Society Friends Association Members: FREE. Register online using your login. Go to www.as-coa.org/ASCalendar, select the event, and click member registration link.

Non-Members: PURCHASED TICKETS required. Purchase tickets online. Go to as-coa.org/ASCalendar, select the event, and click nonmember registration link.

Not yet a Member? Join today for free admission to our culture programs and meet-the-artist receptions, and member rate access to public policy programs, among other exclusive benefits.

Visit as-coa.org/membership or call 212 277 8359 ext. 4 for more information and to join online.

On social media? Tweet photos and commentary and tag us @MusicAmericas on Twitter and Instagram!

MetLife Foundation Music of the Americas Concert Series

Valéria Bonafé

I am at Dalehead Arch, making a personal trajectory of listening

June 21, 2015
5:00 PM and 5:30 PM
Dalehead Arch in Central Park
New York, NY

Americas Society

Welcome!

This is our third concert in Central Park for Make Music New York. We are particularly happy to be back in the Park with the premiere of an Americas Society commission by young Brazilian composer Valéria Bonafé, whose music appeared in our series five years. We hope you will enjoy creating your own musical path through this piece this afternoon.

Thank you for joining us!

Sebastian Zubieta, Music Director

The MetLife Foundation Music of the Americas concert series is made possible by the generous support of Presenting Sponsor MetLife Foundation.

MetLife Foundation Music of the Americas

The Summer 2015 Music program is also supported, in part, by public funds from the New York City Department of Cultural Affairs in partnership with the City Council, and The Amphion Foundation, Inc.

NYCulture

This event is part of Make Music New York.

AMERICAS SOCIETY
680 Park Avenue, New York, NY 10065 • T: (212) 249 8950
www.as-coa.org

About the work

The composer writes:

This piece deals essentially with issues related with space in its various dimensions. With regard to physical space for the performance, the piece is designed to be played at open or closed spaces that allow listeners to move around, such as parks, plazas, museums, galleries, schools, warehouses, roads etc. The place chosen for the performance doesn't need to be totally silent, and moderate interference noise proper to each of these environments are welcome.

The abstract title of the piece is "I am [where?], making a personal trajectory of listening." However, that is an interactive title. At each performance, the musicians must fill the field [where?] indicating the specific location where the performance will take place, turning this abstract title in a concrete title. As a general recommendation for filling this field, a great degree of specificity should be sought, clearly articulating in which space the performers and the listeners are in the course of the piece. As an example, the world premiere receives the title "I am at Dalehead Arch, making a personal trajectory of listening," which refers to the specific area of today's performance.

About the composer

Valéria Bonafé was born in São Paulo in 1984. She studied composition at the University of São Paulo (USP) with Aylton Escobar and Silvio Ferraz and attended masterclasses with Emmanuel Nunes, Tristan Murail, Stefano Gervasoni, and Mario Garuti. Her works have been performed at contemporary music concerts and festivals such as SONiC Festival (New York), Le mois des compositeurs (Marseille, France), highSCORE (Pavia, Italy), Música Nova Festival (São Paulo, Brazil) and Bienal de Música Contemporânea Brasileira (Rio de Janeiro, Brazil). She finished her master's degree in 2011 and is currently pursuing her doctorate in Musicology at USP under professor Marcos Branda Lacerda.

Fig. 56-57: Programa impresso distribuído antes das performances. Capa e miolo (topo-base)

21

PERFORMERS

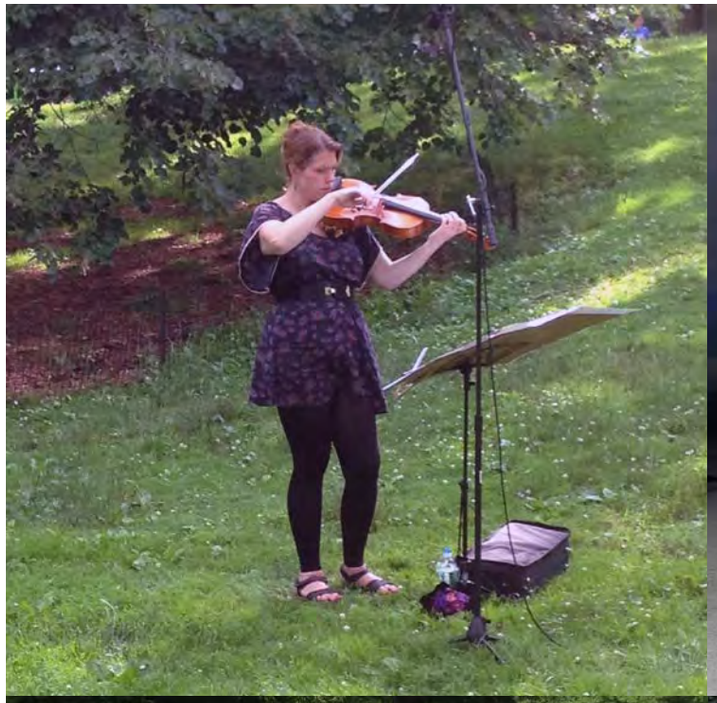


Fig. 58: Jessica Meyer, viola.
Fig. 59: Andrew Trombley, contrabaixo.
Fig. 60: Kirsten Sollek, voz.
Fig. 61: JP Schlegelmilch, acordeão.
Fig. 62: Martha Cargo, flauta baixo.
Fig. 63: Michael Haas, violoncelo.
Fig. 64: Carlos Cordeiro, clarinete baixo.
Fig. 65: Russel Greenberg, percussão.
Fig. 66: Sebastián Zubieta (bandeira azul), Rogério Costa (vermelha) e Sean Harold (verde).

DOMINGO

22

21 DE JUNHO DE 2015

17H E 17H45

O dia amanheceu ensolarado e fez o Central Park encher. Famílias e turmas reunidas, playgrounds muito movimentados, jogos, ciclismo, patinação, prática de jogging e as tradicionais carruagens levando turistas para passeios pelo parque. O domingo marcava não somente o solstício de verão, mas também a celebração do dia dos pais nos Estados Unidos. A chuva que estava prevista para às 17h não caiu e permitiu uma excelente primeira performance de *I am [where?]*.

A segunda performance estava programada para às 17h45. Desde os ensaios eu havia proposto que, se todos/as se sentissem motivados/as e confortáveis, nós poderíamos fazer um rodízio aleatório para a segunda performance. Improvisar uma segunda distribuição poderia ser divertido tanto para o ensemble quanto para o público presente que eventualmente quisesse participar das duas performances. Do ponto de vista da captação, não haveria muitos problemas, pois seria necessário apenas ajustar a altura dos microfones. O único que não poderia se mover seria o percussionista, evidentemente. O violoncelo e o acordeão trocariam de posição entre si, por conta dos bancos. O restante do ensemble poderia trocar de posição livremente.

Porém, ao longo da primeira performance, mudei de ideia. Percebi que, se faríamos a peça uma segunda vez, o melhor seria aproveitar a oportunidade para testar algo radicalmente diferente. E então propus ao grupo que experimentássemos nos concentrar numa única face do arco (no caso, na face 1, onde o set de percussão estava localizado), para que pudéssemos comparar duas experiências muito diferentes tanto para a execução quanto para a escuta. O percussionista, o contrabaixista, o violoncelista e a violista não se moveriam. A cantora, a flautista, o clarinetista e o acordeonista viriam para a face 1 e se distribuiriam por entre os músicos ali já fixados. Desse modo, faríamos uma segunda performance numa área significativamente menor, com as/os performers mais próximas/os entre si. Ainda assim, a área era grande o suficiente para que não fosse possível escutar todo o ensemble com clareza a partir de um único ponto. Para não complicar demais a situação tendo que reconfigurar toda microfonação, optamos por abrir mão da gravação da segunda performance.

Essa segunda performance chegou a ser iniciada, mas após 10 minutos de música, uma forte e persistente ventania se encarregou de escurecer o céu. Depois de alguns minutos bastante tensos onde performers e equipe de apoio técnico se esforçavam para manter estantes e partituras em pé, desabou finalmente a primeira chuva de verão daquele ano, rápida e forte, interrompendo definitivamente a segunda performance e fazendo com que performers e público participante corressem para se abrigar no interior do *Dalehead Arch*.

Resgatados os instrumentos de percussão mais delicados e os microfones, pedestais, cabos, estantes e partituras que ainda estavam espalhados, ficamos dentro do arco alguns minutos, esperando a chuva parar e recuperando o fôlego após o corre-corre inesperado. Foi assim que tive a experiência inédita de ter uma peça executada uma vez e meia. A chuva, velha amiga, veio coroar, afinal, o mais importante aprendizado ao longo de todo esse processo de criação e realização de *I am [where?]*: o que é a sítio-especificidade.

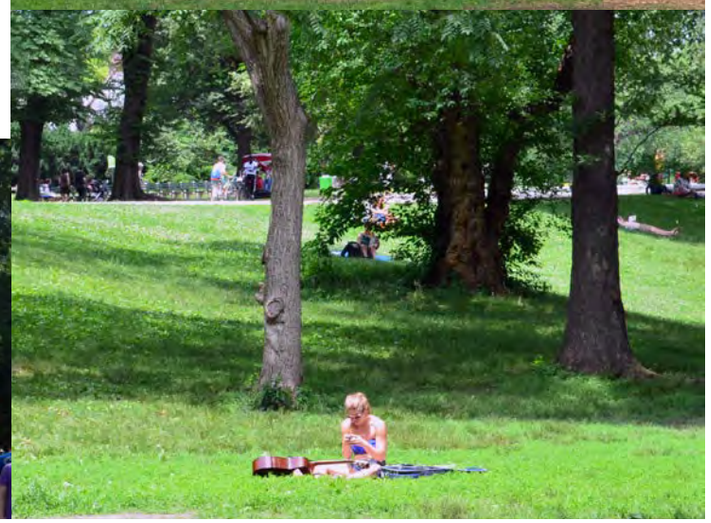


Fig. 67-71: Central Park, 21/06/15.

Fig. 72: Central Park, 21/06/15.

Valéria Muelas Bonafé

A CASA E A REPRESA, A SORTE E O CORTE

OU:

A COMPOSIÇÃO MUSICAL ENQUANTO IMAGINAÇÃO DE FORMAS, SONORIDADES, TEMPOS [E ESPAÇOS]

São Paulo
2016

CADERNO 5

Sobre forma, tempo e sonoridade

SUMÁRIO

Mural: Compositores em snapshots **04-05**

FORMA

{A} Processo

{A1} Cercando o termo (Edgard Varèse) **08**

{A2} Repertório de referência **09**

{A3} Continuidade e Transformação progressiva (György Ligeti) **11**

{A4} Descontinuidade e Transformação contínua/explosiva (Iannis Xenakis e Gérard Grisey) **12**

{A5} Previsibilidade (Gérard Grisey) **14**

{A6} Deriva (Pascal Dusapin) **17**

{A7} Direcionalidade (vetorização) e Irreversibilidade (György Ligeti, Iannis Xenakis e Gérard Grisey) **20**

{A8} Organicidade (Luciano Berio) **22**

{A9} Informalidade (Theodor Adorno) **24**

{A10} Forma Musical: aspecto processual e aspecto arquitetônico (Ivanka Stoïanova) **25**

{B} Continuum e Corte

{B1} Continuum e Corte no cinema (Alfred Hitchcock) **27**

{B2} Continuum e Corte no cinema (Alejandro Iñárritu) **29**

{B3} Continuum e corte na música (Luciano Berio e Pierre Boulez) **31**

{B4} A Casa e o Corte (Silvio Ferraz) **33**

TEMPO

{A} Chronos, Aion e Kairos

{A1} Chronos, Aion e Kairos: definições (Silvio Ferraz) **38**

{A2} Kairologia (Walter Benjamin) **40**

{B} Fora-do-tempo, No-tempo e Temporal (Iannis Xenakis)

{B1} Snapshot: capturar imagens **43**

{B2} Fora-do-tempo, No-tempo e Temporal: definições **45**

{B3} No-tempo e Fora-do-tempo: tempo e espaço **46**

{C} Tempo Liso e Tempo Estriado (Pierre Boulez)

{C1} Liso e Estriado: definições **48**

{C2} Liso e Estriado: superfícies e percepção **49**

SONORIDADE

{A} Sonoridade: escrita e escuta 58

{B} Imagem: imaginar sons

{B1} Imagem sonora (Denise Garcia e Rodolfo Caesar) **65**

{B2} Visualidade (Ítalo Calvino e Kaija Saariaho) **71**

{C} Tipologia Sonora (Helmut Lachenmann) 76

{D} Objeto Sonoro (Pierre Schaeffer)

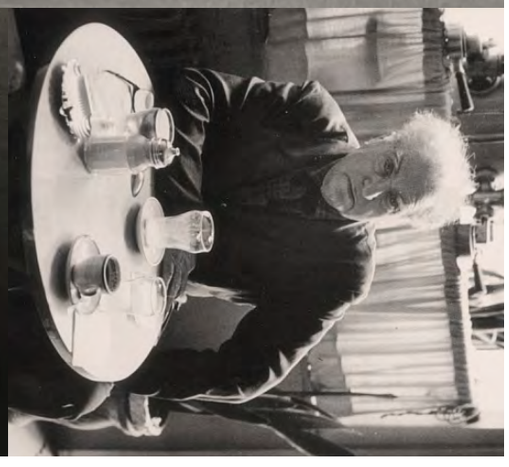
{D1} Objeto Sonoro, Escuta reduzida e Tipo-morfologia: definições **81**

{D2} Objeto Sonoro: atravessamentos (Denis Smalley e Marco Stroppa) **85**

{E} Gesto, figura e textura (Denis Smalley, Brian Ferneyhough e Luciano Berio) 94

Compositores em *snapshots*

Pierre Boulez abrindo uma garrafa de vinho, Morton Feldman jogando cartas, Luigi Nono num píer com um cão/cadela, György Ligeti num trem (com Pierre-Laurent Aimard), Toru Takemistu e Iannis Xenakis comendo massa oriental, John Cage dançando em cima de uma cadeira (Merce Cunningham ao lado), Edgard Varèse num café, Olivier Messiaen em seu aniversário de 80 anos, Claude Debussy na praia, Luciano Berio num churrasco (com Reinhold Brinkmann).



FORMA

{A} PROCESSO

{3} Caderno 2
p. 12

{A1} Cercando o termo (Edgard Varèse)

A noção de *processo* aparece nesse trabalho em chave específica. Geralmente definida em complementariedade com o termo *resultado*, a palavra *processo* carrega em si a ideia de uma sequência contínua de ações, fatos, operações. Assim, fala-se num *processo de avaliação*, por exemplo, que envolve o cumprimento de um conjunto de etapas para chegar num resultado final.

Nessa perspectiva, muito já se falou sobre toda forma musical ser sempre um *processo de estruturação musical* e não um tipo de estrutura estanque apriorística. Basta a leitura de *Sonata Forms (1980)*, de Charles Rosen, para compreender como até a forma sonata – provavelmente a mais sacrificada por tantas abordagens teóricas de cunho extremamente normativo – tenha se constituído de modo singular em diferentes momentos históricos e mesmo dentro da produção de determinados/as compositores/as, aproximando-se mais da noção de *modo de compor* do que das ideias de *modelo, formatação, aplicação* ou demais termos associados ao aspecto da *reprodutibilidade*.

Aqui lembro especialmente da emblemática fala de Varèse em conferência ministrada na Princeton University, em 1959, na qual ele argumentava em favor de uma definição da *forma musical* enquanto *processo*, propondo ainda uma aproximação com o fenômeno da cristalização:

> O mal-entendido vem de pensar forma como um ponto de partida, um padrão a ser seguido, um molde a ser preenchido. Forma é um resultado – o resultado de um processo. Cada um dos meus trabalhos descobre sua própria forma. Eu nunca poderia tê-los feito caber em qualquer um dos containers históricos. Se você deseja preencher uma caixa rígida e de formato definido, você deve ter algo para colocar dentro dela que seja do mesmo formato e tamanho, ou que seja elástico ou macio o suficiente para caber dentro dela. Mas se você tentar forçar para dentro dela algo de formato diferente e de substância mais dura, mesmo que seu volume e tamanho sejam o mesmo, ele irá quebrar a caixa. A minha música não pode ser feita para caber em qualquer uma das tradicionais caixas de música. Concebendo forma musical como uma *resultante* – o resultado de um processo, fiquei impressionado com o que me pareceu uma analogia entre a formação de minhas composições e o fenômeno de cristalização (VARÈSE, WEN-CHUNG, 1966, p. 16).[i]

Nesse trabalho, ao falar em *processo* não me reporto apenas a uma ideia mais geral sobre a qualidade *processual* que possa haver em qualquer forma musical, mas sim a projetos criativos que, como o de Varèse, se ocupam especialmente em tornar esta qualidade explícita, seja no plano de escrita, seja no plano de escuta, seja nos dois. Era com essa concepção de *forma processual* – estendida aí a um *solfejo* e a uma *escrita processual* (e por que não também de um *modo de escuta processual*) – que eu me deparava nos primeiros anos de estudo de composição.[1]

{4} Caderno 2
p. 13

{A2} Repertório de referência

Essa concepção inicial de *processo* emergia especialmente do contato com a produção musical europeia pós-serial, de onde eu tomava como referência principalmente a produção de Ligeti e de Berio, mas também algumas composições de Xenakis. Também participava desse universo processual a música de Varèse – um pouco como pioneira nesta história –, o trabalho de Scelsi e algumas referências do espectralismo francês, em especial a produção de Grisey. Por fim, eu apontaria ainda a música de alguns compositores mais recentes, como Brian Ferneyhough e Pascal Dusapin. Além do contato (escuta e alguma análise) com a música desses compositores, eu também me dedicava à leitura de seus textos.

Considero importante listar ao menos algumas peças "pilares" que compunham meu repertório até aquele momento para que eu possa esclarecer o que alimentava esse ideal de *solfejo, escrita e forma processual*. Começando com Ligeti e Berio[2], eu lembraria então:

a) de Ligeti: *Zehn Stücke für Bläserquintette* (1968), *Continuum* (1968) para cravo, *e Kammerkonzert* (1970) para 13 instrumentos, além das peças para vozes ou orquestra, como *Apparitions* (1959), *Atmospheres* (1961), *Lux aeterna* (1966), *Lontano* (1967) e *Ramifications* (1969);

[1] Ainda que a música minimalista nunca tenha tido participação acentuadamente forte em meu repertório, não posso deixar de referenciar aqui também o texto *Music as gradual process* (1968) de Steve Reich.

[2] Tenho que fazer grande esforço para que esta listagem de trabalhos de Ligeti e Berio não seja exaustiva. De fato eu era fã e escutava muito a música desses dois compositores, o que, aliás, certamente explica em alguma medida a importância que os *universos texturais e gestuais* sempre tiveram na minha prática criativa.

b) de Berio: *Nones* (1954) para orquestra, *Circles* (1960), para voz, harpa e 2 percussionistas, *O King* (1967), para mezzo soprano, flauta, clarinete, violino, violoncelo e piano, *Linea* (1973) para 2 pianos, vibrafone e marimba, *Points on the curve to find...*(1974), para piano e 23 instrumentos, *Corale* (1981) para violino, duas trompas e cordas, *Voci* (1984) para viola e orquestra, *Formazioni* (1986) para orquestra e *Six encores for piano* (1965-1990), além de diversas *Sequenze* e *Chemins*.

E eu listaria ainda: *Metastaseis* (1954) para orquestra, *Pithoprakta* (1956) para 2 trombones, percussão e cordas, *Synaphaï* (1969) para piano e orquestra, *Aroura* (1971) para 12 cordas, e *Psappha* (1975) para percussão solo, de Xenakis; *Quattro pezzi su una nota sola* (1959) para orquestra, *Aion* (1961) para orquestra, *Anahit* (1965) para violino e 18 instrumentos, *Okanagon* (1968) para harpa, tam-tam e contrabaixo, *Konx-Om-Pax* (1969) para coro e orquestra, de Scelsi; e *Dérives* (1974) para dois grupos orquestrais, o ciclo *Les espaces acoustiques* (1974-85), *Talea* (1986) para flauta, clarinete, violino, violoncelo e piano, e *Vortex temporum* (1996) para flauta, clarinete violino, viola, violoncelo e piano, de Grisey.

Buscando referências anteriores na música de Varèse, eu citaria *Hyperprism* (1923), para pequena orquestra e percussão, *Octandre* (1924) para sete instrumentos de sopro e contrabaixo, *Intégrales* (1924-25) para pequena orquestra e percussão, e *Ionisation* (1931) para 13 percussionistas. Finalmente, de um repertório mais recente, além de Dusapin e Ferneyhough, eu também escutava bastante a música de Silvio Ferraz, Emmanuel Nunes e Stefano Gervasoni, compositores que tive a oportunidade de conhecer pessoalmente.

Nesse contexto, acho importante ainda dizer que o minimalismo estadunidense – também chamado de *música processual* – nunca participou muito do meu repertório, apesar de lembrar o quanto *Tehillim* (1981), do Reich, me impressionou.

Como se pode perceber, esse repertório de referência não se configurava efetivamente como um conjunto coeso, mas sim como um agregado de abordagens bastante particulares que me auxiliavam a imaginar uma rede complexa em torno de uma concepção de *processo.* Uma sopa – e não um creme homogêneo – com ingredientes variados. Eu apreciava os sabores, as texturas e as consistências particulares de cada um desses ingredientes porém, também me alimentava do caldo que se formava após cozinhá-los juntos numa mesma panela.

Nesses primeiros anos de estudo de composição, foi justamente um paulatino *cair da ficha* de que eu estava diante de uma enorme variedade de abordagens com relação à concepção de processo que me auxiliou a compreendê-la de maneira bastante arejada e flexível.

{A3} Continuidade e Transformação progressiva (György Ligeti)

A noção de *processo* aparecia inicialmente em íntima associação com as ideias de *continuidade* e de *transformação progressiva.* Processo implicaria, assim, num conjunto de operações de ordem quantitativa que pudessem levar a mudanças qualitativas: a passagem gradual de um ponto A1 para um ponto A2. A água, por exemplo, está em estado líquido. Se ela é resfriada progressivamente até atingir seu ponto de *solidificação*, ela muda de estado e se torna gelo. Para retornar ao estado anterior, um novo processo – no caso o processo de *fusão* – deve ser colocado em curso. Assim, na base da noção de *processo* estaria, além das noções de *continuidade* e *transformação progressiva,* também a noção de *direcionalidade*, de passagem de um estado a outro, que comentarei em outro tópico adiante.

Em entrevista concedida a Josef Häusler no fim dos anos 60[3], ao falar sobre algumas de suas composições recentes – de *Apparitions* (1959) a *Lontano* (1967), passando por *Atmosphères* (1961), *Volumina* (1962), *Requiem* (1965) e *Concerto para Violoncelo* (1966) –, Ligeti destaca que, a despeito de uma aparente estaticidade que se possa perceber em suas superfícies, tais peças se desdobram através de *transformações progressivas* ocorridas no interior das texturas*:*

> [...] essas peças têm alguma coisa em comum, que é a maneira como a música aparece. Eu quero falar não da forma musical – a forma musical pode estar organizada de maneira muito diferente – mas de uma espécie de *habitus* musical. É uma música que desperta a impressão de fluir continuamente, como se ela não tivesse nem começo nem fim. O que ouvimos é um pedaço de algo que sempre existiu. Típico de todas essas peças: há muito poucas cesuras, então a música continua realmente a fluir. Sua caracterização formal é de ser estática: ela dá a impressão de estagnar. Esta é apenas uma impressão. No interior dessa estagnação, dessa estaticidade, há transformações progressivas (LIGETI, HÄUSLER, 1971, p. 110 – *grifos meus*).[ii]

Mas a mudança decorrente de tais transformações poderia ser ainda mais acentuada do que aquelas verificadas na música de Ligeti dos anos 60. Assumindo a ideia de *transformação progressiva* mais radicalmente, o espectralismo francês – do qual sempre me interessei mais pelos trabalhos de Grisey e Murail – passaria a propor não somente a mudança de um ponto A1 para um ponto A2, mas de fato a mudança de um ponto A para um ponto B. A

[3] A entrevista foi difundida em 1968 pela Südwestfunk (SWF) Baden-Baden e posteriormente publicada por Ove Nordwall como parte do livro *György Ligeti: eine Mongraphie* (Mainz, Schott, 1971). Nesse trabalho conto com a tradução para o francês publicada em 1974 pela revista *Musique en Jeu* sob título *D'Atmosphères à Lontano.*

analogia não seria mais a mudança de estado da água que se torna gelo, mas talvez o processo de metamorfose de uma borboleta, por exemplo, que passa de modo progressivo do ovo, à lagarta, à pupa, para finalmente tornar-se uma borboleta adulta. Sendo assim, a mim parece que o trabalho de M. C. Escher – tantas vezes evocado para ilustrar a música de Ligeti – se relacionaria mais com a música de Grisey.

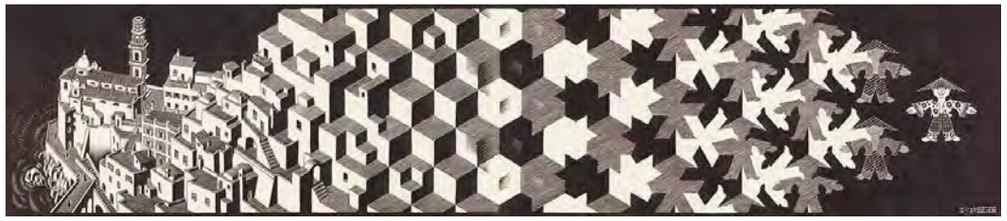


Fig. 01: *Metamorphosis* I (1937), de M. C. Escher. Xilogravura concebida em duas pranchas 195 x 908.

A respeito da noção de processo no contexto da música espectral, especificamente na música de Gérard Grisey, Phillipe Leroux sintetizaria:

> Em música, ela [a palavra processo] representa uma maneira de traçar caminhos contínuos de um evento sonoro a outro, mesmo que eles pertençam a priori a universos diferentes. O processo se apresenta assim como uma lei ou um sistema de leis que rege o fluxo de eventos sonoros, ou a transformação contínua de um objeto em outro. Assim, o termo processo designará nesse caso uma transformação real, isto é audível, de eventos sonoros (LEROUX, 2004, pp. 39-40).[iii]

{6} Caderno 2 p. 13

{A4} Descontinuidade e Transformação contínua/explosiva (Iannis Xenakis e Gérard Grisey)

A comparação entre as abordagens de Ligeti, Xenakis e Grisey possibilitaria de fato um alargamento da noção de processo. Se por um lado as ideias de *continuidade* e *transformação progressiva* eram fundamentais para compreender os trabalhos de Ligeti, Xenakis e Grisey, por outro lado talvez elas não fossem suficientes para descrever totalmente a noção de *processo* nesses três compositores, especialmente em Xenakis e Grisey.

Em seu texto de abertura de *Musique, Architeture,* intitulado *Théorie des probabilités et composition musicale* (escrito em 1956), Xenakis fala sobre a diferença entre *transformações contínuas* – mais orgânicas e em geral norteadas pela ideia de aumento/diminuição da entropia – e *transformações explosivas* – resultantes de desvios mais bruscos. Se por um lado percebe-se com maior frequência a participação de *transformações explosivas* na música de Xenakis,

uma varredura nos trabalhos de Ligeti dos anos 60 ou de Grisey nos anos 70 mostra como essa ideia também está de certa maneira presente, ainda que em menor grau.

Afinal, uma leitura mais atenta dos textos de Ligeti revela que ele também apontava para a importância de operar com a noção de *choques* dentro de uma concepção de *forma processual*. Se por um lado pode-se ver Ligeti em 1968 explicando a Häusler a presença de poucas cesuras na música que ele vinha produzindo desde *Apparitions* (1959) em prol de uma valorização da fluência e da continuidade (ver citação anterior, p. 11 desse trabalho - LIGETI, HÄUSLER, 1971, p. 110), por outro lado também pode-se observar no artigo *States, Events, Transformations* (1993) – escrito em 1967 – a importância que Ligeti dá às operações de *choque* dentro de um determinado processo. Nesse artigo, após narrar o sonho que teve durante a infância (trarei a citação completa mais adiante), Ligeti procede a um comentário descritivo do início de *Apparitions,* buscando relacionar as imagens do seu sonho a aspectos de construção da peça. Ele comenta então como a textura inicial quase estacionária de *Apparitions* – marcada por sonoridades no registro grave, com baixa dinâmica e com longas durações – sofre sobrecarga em determinados pontos da peça através da interferência inesperada de eventos em *ff* que provocam rupturas e acabam por corrompê-la. Tratar-se-ia, portanto, daquilo que Ligeti chamou de *"ocorrências súbitas"* no relato que realizou sobre seu sonho na infância. *Apparitions* conciliaria, portanto, a noção de *transformação progressiva* progressivas e a noção de *choque*.

György Ligeti
***Apparitions* (1959)**
para orquestra
1o mov.
[Áudio no DVD]

Assim, vale observar que a despeito das diferenças entre a noção de *transformação progressiva* em Ligeti ou do par *transformação contínua/explosiva* em Xenakis, tais abordagens não podem ser considerada diametralmente opostas. Ao contrário, talvez elas sejam mais coincidentes do que parecem numa primeira leitura. Para usar um termo do próprio Xenakis, talvez tratar-se-ia mais de uma questão de *variação plástica*:

> Eu tenho um ritmo uniforme [A]. Se eu mudo suficientemente este ritmo A, ele não será mais o mesmo ritmo. Ele se tornará B. Dentro de que limites o ritmo inicial A pode variar sem que ele seja considerado B? De 10%? De 20%? De X%? [...] Isso não tem nada a ver com a noção de percepção sensorial e de quantum de percepção. É um problema puro de lógica e de variação plástica (XENAKIS, 1971, pp. 14-15).[iv]

De todo modo, não seria também excessivamente detalhista notar que enquanto Ligeti fala em *transformações progressivas* num fluxo contínuo, Xenakis fala em *transformações contínuas*. A diferença está no fato de que nem sempre as transformações em Xenakis implicam em progressividade, isto é, em *gradação*

e *direcionalidade*. Há casos onde os processos de transformação contínua são norteados pelo aumento ou diminuição de entropia implicando em *progressividade*, porém há outros onde as transformações são de ordem estatística, o que pode conferir *continuidade* ao processo, mas não necessariamente progressividade.

Aqui gostaria ainda de propor mais um contraponto com a música de Ligeti, tomando por referência a música de Grisey. Em seu livro *Gérard Grisey: Fondements d'une écriture* (2000), Jérôme Baillet propõe uma tipologia para a noção de processo em Grisey, na qual o autor estrutura seis *tipos processuais*. Nessa tipologia, é interessante olhar com maior detalhe especialmente os dois primeiros tipos processuais, que Baillet chama de *métamorphose continue de textures sonores* e *évolution discontinue en phases successives*, respectivamente, e que são compreendidos pelo autor como opostos e excludentes. Assim, se por um lado o primeiro tipo processual se sintoniza perfeitamente com a categoria *continuidade*, o segundo abre uma nova janela: a ideia de *descontinuidade* no interior da noção de processo. Porém, vale ressaltar que Baillet é enfático ao afirmar que, a despeito das diferenças entre os seis tipos processuais, todos são de ordem progressiva:

> Em Grisey, a sucessão de diferentes instantes do processo é cronologicamente causal. Dois instantes separados não podem ser deduzidos um do outro sem as etapas intermediárias, pois eles não resultam de uma elaboração externa à progressão temporal. Significa dizer que o simples auto engendramento termo a termo não é suficiente para constituir um processo, pois é necessária uma orientação geral que defina a natureza de uma mudança (BAILLET, 2000, p. 47).[v]

Tanto a ideia de *transformações contínuas/explosivas* (em contraponto com *transformação progressivas*) de Xenakis, quanto de *descontinuidade* em Grisey (em contraponto à noção de *continuidade*), contribuiriam assim para um alargamento da noção de processo.

{7} Caderno 2 p. 15

{A5} Previsibilidade (Gérard Grisey)

Em seu último texto, *Vous avez dit spectral?*, escrito em 1998, Grisey recapitula os postulados da chamada música espectral e realiza uma espécie de balanço dos cerca de vinte anos de prática em torno de tal corrente. Nesse texto, ele diz:

> O que muda radicalmente na música espectral é a atitude do compositor frente ao conjunto de forças que constituem os sons e frente ao tempo necessário à sua emergência. Desde sua origem, ela se caracteriza por uma hipnose da lentidão e por uma real obsessão pela continuidade, pelo limiar, pelo transitório e pelas formas dinâmicas. Ela se opõe radicalmente a um formalismo que se recusa a incluir o tempo e a entropia como os próprios fundamentos de toda dimensão musical (GRISEY, 2008d, p. 121).[vi]

A obsessão pelas ideias de *continuidade* e de *entropia* caracterizariam bastante bem a noção de processo no interior dos discursos e da prática da música espectral. Juntas, tais ideias serviriam como força motriz para o pensamento sobre forma musical, ao mesmo tempo em que trariam pontos críticos para esse mesmo campo. Em diversos textos e entrevistas ao longo da sua trajetória, Grisey abordaria o problema da *previsibilidade* resultante de uma articulação conjunta entre *continuidade* e *entropia*, isto é, um problema resultante da *vetorização* inerente a uma prática processual calcada nas ideias de *evolução discursiva* (LEROUX, 2004) e *tempo flechado* [temps fléché] (BAILLET, 2001)[4].

Numa entrevista concedida a Guy Lelong[5] uma década antes do artigo *Vous avez dit spectral?*, Grisey falaria sobre sua preocupação em lidar com o que ele chamou de *grau de previsibilidade* (ou também *grau de pré-audibilidade*) do discurso sonoro, pelo menos desde a composição de *Dérives* (1974).

Gérard Grisey Dérives (1974) para orquestra [Áudio no DVD]

> LELONG – Sua música se desenrola frequentemente segundo um princípio de metamorfoses progressivas. Você até mesmo substituiu a noção de desenvolvimento temático, a qual você recusa, por aquela de processo. A partir daí, o que permite que o ouvinte se localize e, por outro lado, seja surpreendido?
>
> GRISEY – Essa é a grande questão e de fato a mais importante: entre uma música onde tudo é previsível e uma música onde nada é previsível, ou seja, entre dois polos de tédio insuportável, onde deve se situar um desenrolar musical que deseje cativar nossa atenção? […] Para responder à questão das referências e das surpresas, eu diria antes de tudo que não se trata de um discurso de tipo beethoveniano; portanto as surpresas são de outra ordem. E, sem seguida, que num discurso relativamente previsível quanto a certos parâmetros, a atenção deve se focalizar em outra coisa, lá onde se passa o imprevisível, por exemplo, a estrutura microfônica, o grão do som, a evolução espectral. Me parece assim importante estabelecer para o ouvinte uma certa previsibilidade que não há mais desde a música tonal. É somente a partir da

[4] A ideia de *tempo flechado* [temps fléché] será recuperada em tópico posterior.

[5] Entrevista realizada em 1988 e publicada em *Écrits: ou l'invention de la musique spectrale* (2008) sob título *Les derives sonores de Gérard Grisey*.

> previsibilidade como ponto de referência que se pode articular o inesperado. Os desvios não lineares, as catástrofes, as emergências de todo tipo têm sentido somente sobre um fundo relativamente previsível.
>
> (GRISEY, 2008b, pp. 237-238)[vii]

Em *Tempus ex Machina* (1987/2008)[6] – palestra proferida quase duas décadas antes de *Vous avez dit spectral?* – Grisey apresentaria alguns conceitos fundamentais para compreender seu pensamento sobre tempo e forma musical, tais como *esqueleto*, *carne* e *pele do tempo*, *continuidade/descontinuidade*, *grau de pré-audibilidade*, *entropia*, *memória/erosão*, entre outros. Em diálogo com a Teoria da Informação (especialmente a partir do trabalho de Abraham Moles[7]), Grisey já se ocuparia ali com questões como originalidade/redundância, ausência/excesso de informação, baixa/alta complexidade etc., tomando portanto as ideias de *previsibilidade/imprevisibilidade* como noções centrais. Assim, ainda nessa palestra, ao falar sobre ritmo e durações, por exemplo, Grisey propõe algumas categorias para distinguir diferentes modos de articulação do tempo musical, do ponto de vista da percepção. Estas categorias vão do periódico ou liso, da ordem à desordem, numa continuidade gradual entre dois polos: a *previsibilidade máxima* e a *previsibilidade nula*.

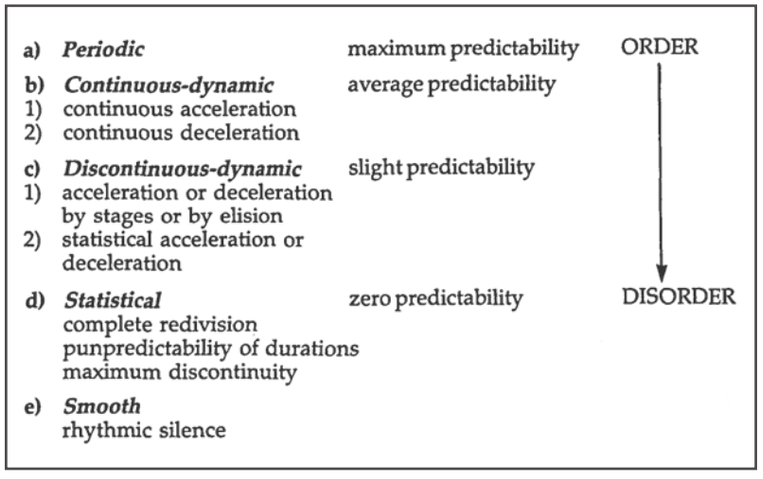


Fig. 02: Quadro de categorias de percepção do tempo propostas por Grisey em *Tempus ex Machina.*

[6] Palestra proferida em 1980 durante os *Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt*.

[7] Em *Tempus ex Machina* Grisey se refere diretamente ao livro *Teoria da informação e percepção estética* (1978), de Abraham Moles, publicado pela primeira vez em 1958 como uma versão expandida de sua dissertação, defendida em 1956 na Sorbonne.

O problema da *previsibilidade* talvez tenha sido justamente o que impulsionou Grisey a trabalhar com a variedade e simultaneidade de diferentes *tipos processuais*[8], especialmente a partir da composição de *Partiels* (1975). A respeito dessa peça, Grisey apontaria em uma outra entrevista a Guy Lelong[9] a importância de se trabalhar de modo dialógico com as ideias de *previsibilidade* e *imprevisibilidade* dentro da própria categoria de processo:

> O termo processo, que eu oponho àquele de desenvolvimento, significa que não se trata mais de obter um discurso musical a partir da proliferação do detalhe, mas sim de deduzir a partir um trajeto fixado anteriormente os detalhes das áreas atravessadas. Isso permite oferecer ao ouvinte percursos que ligam tal estado caracterizado da matéria sonora a um outro (por exemplo, da consonância ao ruído), passando por áreas onde toda referência catalogada parece abolida. Em outras palavras, o processo gere a contradição entre o conhecido e o desconhecido, o previsível e o imprevisível, integra a surpresa num fundo relativamente reconhecível (GRISEY, 2008, p. 132).[viii]

{8} Caderno 2 p. 15

{A6} Deriva (Pascal Dusapin)

A noção de *deriva* perpassa diversos textos do compositor Pascal Dusapin, mas é abordada especialmente em *Jouer à dériver*, uma curta sessão do seu livro *Une musique en train de se faire* (2009). Dusapin inicia seu texto da seguinte forma:

> Compor é jogar. Inventar uma regra, é também um jogo. Aquilo a que eu vou me ater aqui se submete ao desejo de construir da música. E eu sempre faço um grande uso disso no meu trabalho: derivar. [...] Mas o que é uma deriva? E o que pode significar esse termo? Pode-se definir a derivação como uma noção relativa ao modo de inventar um novo caminho por uma atração oposta. Qualquer coisa empurrada ao lado e adiante. Derivar é *avançar adiante*, desviando completamente de sua direção (DUSAPIN, 2009, p. 21).[ix]

Na definição de *deriva* proposta por Dusapin, há uma modulação entre a imagem de um tempo flechado e a imagem de um tempo múltiplo. Se por um lado Dusapin não abre mão de pensar a composição enquanto processo, isto é, enquanto fluxo de elaboração colado numa temporalidade caracterizada pela ideia de

[8] Como já comentei no tópico anterior, Jérôme Baillet (2000) propõe a leitura da obra de Grisey a partir da articulação de pelo menos seis *tipos processuais*.

[9] Entrevista sem título e sem data de realização informada, transcrita em *Écrits: ou l'invention de la musique spectrale* (2008), pp. 131-134.

um escoamento direcional, por outro lado ele não se contenta em limitar esse fluxo a uma temporalidade *unidirecional*, homogênea. O que Dusapin propõe é lidar permanentemente com a noção de desvio: *"avançar adiante*, desviando completamente de sua direção*"*. Para tanto, ele lida com estratégias composicionais norteadas essencialmente por *decisões locais*. Sem um tipo de planejamento prévio global ou mesmo sem qualquer elemento unificador que possa operar por toda a peça, a composição se faz no passo-a-passo, *da esquerda para a direita*[10].

> Eu não procuro jamais arquitetar meu discurso sobre uma ideia central mas, ao contrário, criar entroncamentos por ramificações sucessivas [...]. Aquilo que eu procuro em música é uma heterogeneidade de movimentos esparsos e múltiplos que tentam sempre alcançar a margem oposta a suas origens (Ibid., p. 22).[x]

Assim, na ausência de um mapa e de um destino previamente definido, a composição se assemelha à imagem de uma nau à deriva: "É um termo que os marinheiros conhecem bem: quando um barco se desvia de seu caminho, ele deriva" (Ibid., p. 21).[xi]

No artigo *Pascal Dusapin: Febrile music* (1993), Ivanka Stoïanova faz uma apresentação bastante panorâmica desse modo de compor processual particular de Dusapin. A partir da análise de algumas de suas peças, Stoïanova aponta que uma das principais características da música de Dusapin seria a rejeição de modelos binários e arborescentes[11], onde todos os elementos aparecem imediatamente apoiados por um anterior. Segundo ela, "os princípios de deduções teleológicas que governam a obra considerada como uma totalidade completamente centrada, hierárquica e coerente parecem alheios à estética de Dusapin" (STOÏANOVA, 1993, p. 186)[xii]. Assim, Stoïanova aponta que Dusapin se afasta radicalmente de modelos genealógicos, recuperando em sua prática composicional uma

[10] Parece importante evidenciar que esse tipo de estratégia composicional não implica, de modo algum, em não poder retornar a momentos passados da composição para adicionar, suprimir ou alterar trechos. Todo esse imaginário a respeito de uma escrita que se estrutura *da esquerda para a direita* está muito mais ligado à escuta do que necessariamente aos processos de escrita em si, podendo esses dois universos convergirem ou não. Numa reportagem realizada pela Off TV/Durand-Salabert-Eschig em 29 de outubro de 2014, intitulada *Une journée avec Pascal Dusapin* (disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xFYx3eV1Dy0), o próprio compositor mostra a maneira como muitas vezes precisa realizar remendos em suas partituras por conta de alterações decididas posteriormente. Assim, ainda que seja mantido o ideal de um pensamento composicional que se estruture *da esquerda para a direita*, Dusapin não abre mão de certos recursos próprios de um trabalho realizado em tempo diferido, característica que marca tradicionalmente o campo da composição.

[11] Dusapin é leitor de Deleuze/Guatarri e, em muitos dos seus textos, é possível verificar diversas aproximações com conceitos desses autores. Nesse texto, em especial, são centrais os conceitos de *arborescência* e *rizoma* para a elaboração da noção de *deriva* em composição.

grande dose de empirismo. Em suas próprias palavras, Dusapin esclarece: "Eu escrevo segundo após segundo, não há futuro para além de dois ou três compassos. Há uma espécie de virtualidade ali! Eu reivindico essa insegurança, é minha escolha" (DUSAPIN, 1985, *apud* STOÏANOVA, 2009, p. 193).[xiii]

Mas Stoïanova é cuidadosa ao diferenciar *empirismo* de *aleatoriedade* (no sentido das práticas dos anos 60 e 70 inspiradas por John Cage). Em Dusapin, operaria de certa forma sempre um jogo aberto com o porvir, mas sem no entanto abrir mão aí da participação efetiva do compositor diante da escolha entre os muitos possíveis. Tratar-se-ia, assim, de um empirismo controlado. Tem-se aí uma relação não-excludente entre *deriva* e *decisão* (no caso, local). A partir dessas constatações, Stoïanova sintetiza a abordagem composicional de Dusapin da seguinte maneira:

> O método de trabalho de Dusapin mostra de modo excepcionalmente claro que a clássica oposição entre "organização" e "acaso" (ainda outra oposição binária!) deve ser revisada. […] Com relação à música de Dusapin, nós podemos observar um princípio de auto-organização e complexidade no sistema composicional através da integração ou assimilação de perturbações aleatórias (STOÏANOVA, 1993, p. 188).[xiv]

Na aula inaugural[12] do seu curso *Compor: música, paradoxo, fluxo*[13], ministrada em fevereiro de 2007 no Collège de France, Dusapin diria:

> Para compor é preciso a imaginação e o desejo de agir e pensar o tempo porvir, e fazer não um prognóstico por uma convicção formalista. Compor é, a todo tempo, inventar e reinventar uma fuga do presente para o futuro, depois transpor um pouco deste futuro para o passado, voltar ao presente, e conjugar sem parar os tempos de um verbo imaginário (DUSAPIN, 2007, s/n).

[12] Essa aula inaugural foi traduzida por Silvio Ferraz. Material não publicado, fornecido gentilmente pelo tradutor.

[13] Recomendo especialmente a aula de 16 de fevereiro de 2007 intitulada *Composer/Dériver,* disponível em formato audiovisual na página oficial do *College de France:* http://www.college-de-france.fr/site/pascal-dusapin/course-2007-02-16-18h00.htm.

{9} Caderno 2
p. 20

{A7} Direcionalidade (vetorização) e Irreversibilidade (György Ligeti, Iannis Xenakis e Gérard Grisey)

O sentimento de uma *irreversibilidade inexorável* integra comumente o imaginário coletivo sobre o tempo: um ovo, após quebrado, nunca mais se reconstitui; duas massinhas de modelar de cores diferentes, após misturadas, nunca mais se separam. É na irreversibilidade da vida e na inexorabilidade da morte que se estrutura uma oposição fundamental entre homens (nascimento, envelhecimento e morte) e deuses (eternidade). E é nesse sentimento de irreversibilidade que se estrutura também a concepção de um tempo que escoa numa única direção e que encadeia assim, a partir do binômio causa/efeito, o que entendemos por passado, presente e futuro.

A percepção de alterações irreversíveis na matéria traz a intuição imediata da *flecha do tempo* (esta *direcionalidade* demonstrada cientificamente pela segunda lei da termodinâmica). De alguma forma esse imaginário ligado à flecha do tempo – um *tempo flechado* [temps fléché] – seria crucial para compor a noção de processo surgida no interior dos discursos e da produção de alguns compositores pós-seriais[14]. Aqui lembro uma passagem exemplar e já bastante citada de Ligeti, retirada do texto *Zustande, Ereignisse, Wandlungen*, publicado em 1967 e traduzido para o inglês em 1993 sob o título *States, Events, Transformations*:

> Na minha infância certa vez sonhei que eu não podia ir até minha pequena cama (que tinha barras e para mim significava um refúgio) porque o cômodo todo estava tomado por uma trama delicadamente fiada, porém densa e extremamente emaranhada, similar às secreções com as quais os bichos-da-seda preenchem seus casulos na medida em que se tornam pupas. Além de mim, outras criaturas vivas e objetos eram capturados nessa imensa trama: mariposas e besouros de todos os tipos que tentavam chegar até a vela que cintilava debilmente no quarto; e enormes travesseiros úmidos e sujos, cujos enchimentos podres saiam para fora através de rasgos nas capas. Qualquer movimento de um inseto imobilizado fazia com que a trama inteira começasse a chacoalhar, balançando os pesados travesseiros pra frente e pra trás; isto, em compensação, fazia tudo estremecer ainda mais. Às vezes os movimentos recíprocos tornavam-se tão violentos que a trama rompia em certos lugares e alguns besouros eram inesperadamente liberados, apenas para serem enlaçados logo em seguida, com um zumbido engasgado, na malha tremulante outra vez. Essas ocorrências súbitas e periódicas de eventos alteravam gradualmente a estrutura interna da trama que se tornava ainda mais emaranhada. Em certos lugares formavam-se nós impenetráveis; em outros, cavernas se abriam onde fiapos da trama original flutuavam como filamentos de teia de aranha. Essas transformações eram irreversíveis; nenhum estado anterior poderia ocorrer novamente. Havia algo indescritivelmente triste nesse processo: a desesperança do tempo transcorrido e do passado irrecuperável. A memória desse sonho tão distante teve uma influência definitiva sobre a música que escrevi no fim dos anos 50 (LIGETI, 1993, pp. 164-165 – *grifo meu*).[xv]

[14] A respeito do ressurgimento de um tempo irreversível e vetorizado – *tempo flechado* [temps fléché] – nos anos 60 e 70, em oposição a um tempo reversível próprio à música serial, recomendo especialmente a leitura do artigo *Flèche du temps et processus dans le musiques après 1965* (2001), de Jérôme Baillet.

Grisey também fala bastante sobre estas duas qualidades – *direcionalidade* e *irreversibilidade* – em seus artigos e entrevistas. Em seu texto *Des transformations continues aux processos de transformation* (2003), Jérôme Baillet recupera duas citações de Grisey que são extremamente ilustrativas nesse sentido:

> Parece que há dois tipos de apreensão do tempo: um direcional, é o tempo irreversível da biologia, da história, do drama, o tempo "ocidental"; o outro não direcional, é o tempo do inconsciente e dos psicotrópicos, o eterno presente da contemplação, o tempo "oriental". A música que eu escrevo se inscreve decididamente e conscientemente no primeiro tipo de apreensão (GRISEY, 1979, *apud* BAILLET, 2003, p. 242).[xvi]

> A música que eu componho se inscreve [...] em um tipo de tempo essencialmente direcional: o tempo irreversível da biologia, da história e do drama. *Loops,* periodicidades e outros instantes estatísticos são geralmente suportados por um percurso sonoro voluntariamente dinâmico (no sentido de movimento de um ponto A em direção a um ponto B qualquer que seja sua velocidade e não no sentido da agitação) (GRISEY, 1982, *apud* BAILLET, 2003, p. 242).[xvii]

Com relação à Xenakis[15], as ideias de *direcionalidade* e *irreversibilidade* não seriam suficientes para descrever sua abordagem frente ao tempo dentro desse universo processual. De fato Xenakis dedicou ampla reflexão a esse assunto, propondo três categorias distintas para se trabalhar com a noção de tempo: as arquiteturas *fora-do-tempo* [hors-temps], *no-tempo* [en-temps] e *temporal* [temporelle]. Um comentário mais detalhado sobre

[15] Para um estudo comparativo entre procedimentos composicionais de Grisey e Xenakis, recomendo, além do já citado artigo de Jérôme Baillet (2003), a leitura dos demais artigos que compõem a segunda parte do livro *Iannis Xenakis, Gérard Grisey: la métaphore lumineuse* (2003).

as três categorias de tempo em Xenakis virá mais adiante. Mas aqui me interessa já apontar que a primeira dessas categorias – a arquitetura *fora-do-tempo* – estaria totalmente livre das noções de *direcionalidade* e *irreversibilidade*, enquanto as outras duas estariam, em menor ou maior grau, a elas associadas. Como ficará claro, a categorização de Xenakis colocará em articulação tanto arquiteturas mais ligadas ao escoamento direcional e irreversível do tempo (*no-tempo* e *temporal*) quanto arquiteturas de ordem mais sistêmica (*fora-do-tempo*). Em certa medida, talvez algo não muito distante do que Lévi-Strauss observaria a respeito da compreensão saussuriana de linguagem ao refletir sobre a elaboração temporal do mito em seu artigo *A estrutura dos mitos,* de 1955:

> Ao distinguir entre *língua* e *fala*, Saussure mostrou que a linguagem apresentava dois aspectos complementares, um estrutural e o outro estatístico; a língua pertence a um tempo reversível e a fala, a um tempo irreversível. Se é possível isolar esses dois níveis na linguagem, nada impede de definirmos um terceiro. Acabamos de distinguir *língua* e *fala* pelos sistemas temporais a que cada um delas se refere. Ora, o mito também se define por um sistema temporal, que combina as propriedades dos dois outros. Um mito sempre se refere a eventos passados, "antes da criação do mundo" ou "nos primórdios" – em todo caso, "há muito tempo". Mas o valor intrínseco a ele atribuído provém do fato de os eventos que se supõe ocorrer num momento do tempo também formarem uma estrutura permanente, que se refere simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 224).

{13} Caderno 2 p. 29

{A8} Organicidade (Luciano Berio)

Luciano Berio *Nones* (1954) para orquestra [Áudio no DVD]

A noção de *processo* é comentada por Berio em entrevista a Rossana Dalmonte quando ele rememora sua experiência com o serialismo durante a década de 50, no contexto dos cursos de Darmstadt, especialmente com a composição de *Nones* (1954), para orquestra. *Nones* foi planejada como uma peça longa, um grande oratório para coro, solistas e orquestra, mas foi concluída como uma peça para orquestra, com aproximadamente 7 minutos. Em *Nones*, todos os parâmetros são submetidos inicialmente à organização serial, organização esta que é paulatinamente refeita ou dissolvida no decurso da peça.

A peça foi escrita em 1954, um ano depois da primeira participação de Berio nos cursos de Darmstadt[16]. Recém chegado

[16] Há divergências com relação à data da primeira participação de Berio nos cursos de Darmstadt. Em algumas entrevistas Berio aponta 1953 e em outras 1954.

em um cenário onde já se destacavam Boulez, Stockhausen, Maderna e Pousseur, Berio tratou de se familiarizar rapidamente com o repertório e com os assuntos que borbulhavam naquele ambiente, contanto especialmente com a ajuda de Bruno Maderna. E entre 1952 e 1954 o principal debate em pauta nos cursos de Darmstadt era justamente a respeito da possibilidade de se trabalhar com o serialismo com maior ou menor grau de abertura. Assim, a despeito da intenção serialista presente no projeto de *Nones,* Berio afirma:

> Minha primeira reação a Darmstadt e à influência benéfica de Bruno, meu primeiro exorcismo, enfim, foi *Nones* para orquestra, que não tem nada de darmstadtiano nem de maderniano, mas desenvolve o que era para mim o ponto central da pesquisa e da paixão musical daqueles anos: a possibilidade de pensar musicalmente em termos de processo e não de forma ou de procedimento (BERIO, DALMONTE, 1988, p. 53 – *grifo meu*).

É ao jogo processual que Berio submete a organização serial planejada para *Nones*. Como esclarece Michael Hicks (1989, p. 256) em uma análise detalhada de *Nones*, pensar em termos de *procedimento* significaria para Berio lidar com uma série de passos discretos, enquanto pensar em termos de *processo* significaria lidar com a ideia de um desenvolvimento *contínuo* e *orgânico*.

Porém, em Berio a noção de *organicidade* não é exatamente similar àquela que perpassa o discurso do espectralismo francês. Em Berio, a *organicidade* não é totalmente dependente da ideia de um tempo sucessivo, cronológico, mas sim de um espaço referencial global que contém, potencialmente, possibilidades diversas de agenciamento do material e a partir do qual o compositor pode operar por seleção ou ampliação. Esta ideia em Berio é um tanto complexa e está intimamente relacionada com a noção de *história*, que sempre permeou seu pensamento composicional. Ainda em entrevista a Dalmonte, Berio assume uma *tendência a trabalhar com a história* e rememorando os *Cadernos de Esboços* de Beethoven, ele fala da noção de um processo orgânico: haveria naqueles cadernos uma ideia de totalidade latente.

Ludwig van Beethoven *Sonata Op. 106 Hammerklavier* (1818) para piano 3º mov. [Áudio no DVD]

> Penso que nada representa melhor essa tendência do que os *Cadernos de Esboços* de Beethoven: esta totalidade que nos revela a formação de um processo musical, que se reduz e se define aos poucos mediante filtragem e seleção de um lado e aprofundamento e ampliação de outro. Os estágios sucessivos do processo criativo de Beethoven não sugerem quase nunca a ideia de um percurso linear, de um discurso construído e percebido "da esquerda para direita". Sugerem mais a ideia de um evento total, totalizante, que penetra dentro

> de nós sem um antes e um depois – como se a necessidade de um antes e de um depois fossem convenções absolutamente secundárias e triviais. [...] Há obras de Beethoven, por exemplo as que eu penso conhecer profundamente e que sinto muito próximas de mim, que percebo, "sinto" globalmente, sem um inicio e sem um fim, como um todo orgânico, não cronológico, como um grande processo de mutação. [...] Trata-se, em outras palavras, de um totalidade que "fala" aquela obra à qual se refere continuamente por mil caminhos diferentes e surpreendentes. E aqui, naturalmente, estamos no polo oposto dos princípios gerais da prática serial weberniana. Princípio que era, substancialmente, de natureza aditiva e convencional: um germe, uma célula de três sons, que se projeta, como em um prisma transparente, sobre todos os interstícios da obra (BERIO, DALMONTE, 1988, pp. 58-59 – *grifos meus*).

Uma leitura mais detalhada sobre a noção de *processo* em Berio pode ser encontrado no *Capítulo V – Processo*, da minha dissertação de mestrado (BONAFÉ, 2011).

{14} Caderno 2 p. 29

{A9} Informalidade (Theodor Adorno)

O conceito de *música informal* [musique informelle] é apresentado e desenvolvido por Adorno no texto *Vers une musique informelle*, de 1961, publicado como parte final do livro *Quasi una fantasia*. Para Adorno, algumas produções da fase expressionista de Schoenberg – que se estenderia de *Drei Klavierstucke, Op. 11* (1909), até *Vier Lieder für Gesang und Orchester, Op. 22* (1916) – permaneceriam como um ideal de *informalidade*, com destaque para *Erwartung, Op. 17* (1909). Sem qualquer pretensão reformista, Adorno sugere que a música informal seria uma espécie de retomada de um processo que Schoenberg teria *estrangulado* quando abandonou a atonalidade livre em busca do dodecafonismo.

É importante observar, portanto, que Adorno sugere o conceito de *informal* como um equivalente a *a-serial*. De fato, toda a formulação da ideia de uma *musica informal* parte da problematização acerca do serialismo pós-weberniano praticado em Darmstadt no anos 50. Para Adorno, a prática serial – desde o dodecafonismo até o serialismo integral – teria conduzido a música a um total estatismo. A crítica adorniana não é muito diferente daquelas feitas por Ligeti, Xenakis e Berio, por exemplo, que também falam de uma espécie de "acinzentamento" da música serial e apontam saídas justamente a partir de uma reflexão a respeito da relação entre material e forma, sempre na perspectiva de resgatar um tipo de elaboração colada no *fluxo* do tempo musical, à qual temos nos referido até aqui sob o termo *processo*.

A complexidade do texto de Adorno inibe a possibilidade de uma definição sucinta da noção de *música informal*. Como de costume, nos textos de Adorno o conceito se insere numa *constelação* de outros conceitos fundamentais, como por exemplo as noções de *material* e de *organicidade*. Porém, apenas para pontuar um dos aspectos destacados por Adorno que aproximam fortemente o conceito de *informalidade* daquele que tenho nomeado aqui como *processo* (especialmente a partir de Berio e Ligeti), eu cito:

> Música informal seria aquela na qual o ouvido pode ouvir diretamente a partir do material, o que dele surgiu. Já que aquilo que surgiu inclui e culmina no processo de racionalização, o processo é preservado. Ao mesmo tempo, no entanto, ela é desprovida do elemento de violência que continha, graças à natureza não-arbitrária da reação subjetiva. Se o sujeito era a corporificação da racionalidade, ele é agora tanto negado quanto salvo. Ele renuncia a seu excesso sobre a composição. Ele cessa de moldar o material, e não o aparelha com intenções arbitrárias. Mas os atos em termos dos quais tudo isto acontece permanecem aqueles de uma escuta espontânea (ADORNO, 2002, p. 319).[xviii]

Uma discussão comparativa minuciosa entre a noção de *processo* surgida nos textos e discursos dos compositores pós-seriais – especialmente em Ligeti e Berio – e a noção adorniana de *música informal* está ainda por ser feita.

{16} Caderno 2 p. 35

{A10} Forma Musical: aspecto processual e aspecto arquitetônico

No primeiro tomo de seu *Manuel d'analyse musicale* (1996), Ivanka Stoïanova diz que a forma musical pode ser analisada sob dois aspectos, opostos e complementares: o *aspecto processual* e o *aspecto arquitetônico*. Para Stoïanova, o adjetivo *processual* está ligado à *enunciação* musical. A enunciação – ato de enunciar – seria sempre de ordem cinética; ela se dá *no tempo* e está relacionada com as noções de movimento e transformação. Já o adjetivo *arquitetônico* está ligado ao *enunciado* musical. O enunciado – fato consumado – seria de ordem estática; ele se dá *fora do tempo* e está relacionado com as noções de imobilidade e estabilidade. Para Stoïanova, é desse jogo dialético que resultaria, afinal, a potência do conceito de *forma musical*.

> Destinada à escuta, a obra musical é um processo de engendramento de diferenças audíveis propagadas no tempo, uma sucessão de eventos sonoros no movimento de espaçamento-temporização da música. Simultaneamente, a obra musical é habitada pela tendência estabilizadora de uma força arquitetônica particular: a estruturação da

> obra, efetuada de modos diferentes no curso do desenvolvimento histórico da linguagem musical, procura imobilizar o fluxo sonoro, fixar os pontos de referência, as marcas de orientação, as arquiteturas permitindo apreender a obra na simultaneidade, enquanto forma-arquitetura, forma-cristal ou cristal de tempo musical. Todo esquema formal estabelecido se opõe ao movimento livre no processo de geração de diferenças audíveis. E todo processo musical na prática clássica, romântica e, muitas vezes, contemporânea, é marcado pela tendência "imobilizadora" da força arquitetônica estruturando a obra (STOÏANOVA, 1996, pp. 9-10).[xix]

Apesar de usar termos como *dans le temps, hors temps* e *aspect architetoctonique*, Stoïanova não evoca diretamente a presença de Xenakis em seu texto. Assim como, apesar de se referir à ideia de *cristalização*, ela não menciona a figura de Edgard Varèse. E mesmo ao falar em *aspect processuel*, a autora também não aponta relações com a noção de *processo* evocada a partir dos anos 60 por Ligeti, Berio, Grisey ou mesmo Reich. Porém, é impossível não perceber na escrita do texto de Stoïanova os reflexos diretos de sua ampla pesquisa junto ao repertório e aos textos dos compositores pós-seriais em sua definição de forma musical; definição esta que serve muito bem a esse trabalho que, em larga medida, se propõe a realizar o mesmo: pensar a forma musical a partir de um cruzamento entre as leituras e as escutas realizadas dentro de um determinado repertório.

{B} CONTINUUM E CORTE

{11} Caderno 2 p. 24

{B1} Continuum e Corte no cinema (Alfred Hitchcock)

Festim Diabólico é um marco para o debate sobre a planificação no cinema. Num campo onde a articulação de técnicas inauguradas ou otimizadas pelo uso do aparato tecnológico – como as possibilidades de decupagem e montagem, por exemplo – possibilitam justamente que *espaço* e *tempo* sejam fragmentados e manipulados com maior flexibilidade, as tentativas de iludir o público à percepção de planos-sequência únicos durante todo o filme – assumindo assim o *continuum* espacial e temporal próprio à realidade vivida (a ilusão do *tempo real*) – ganham potência pelo forte contraste com um pressuposto que, afinal, estaria no seio da arte cinematográfica: o corte.

Não fosse pelas limitações técnicas da época, *Festim Diabólico* poderia ter sido inteiramente realizado numa única tomada. Os 8 cortes presentes na película foram cuidadosamente mascarados por Hitchcock. Aqui, o tempo narrativo está colado ao tempo real da película: durante os 77 minutos de filme, o que se acompanha são também 77 minutos das vidas de Brandon (John Dall) e Phillip (Farley Granger) confinados em seu apartamento na companhia de amigos que foram convidados para uma pequena festa e de um morto, assassinado no início do filme pelo próprios anfitriões e mantido oculto dentro do baú da sala. O recurso de mascaramento dos cortes contribui para aumentar a tensão do suspense: nada é ocultado do expectador, fazendo com que esse participe do filme como uma testemunha onipresente e onisciente desse crime perfeito, estabelecendo-se, de certo modo, uma cumplicidade entre o expectador e os assassinos, os únicos que sabem que naquele baú sobre o qual se serve o jantar, há um corpo. A narrativa está colada no escoamento de um tempo cronológico e o corte está completamente ausente (ou melhor, mascarado).

Não deixa de ser interessante lembrar da ferrenha autocrítica de Hitchcock anos após a estreia de *Festim Diabólico.* Em entrevista concedida a François Truffaut (realizada ao longo dos anos 50-60 e publicada pela primeira vez em 1967), Hitchcock se posicionaria de maneira bastante dura com relação a esse experimento de supressão da noção de corte através da constituição de plano-sequência "único". Ele defenderia ali (assim como Truffaut, aliás) uma necessária planificação/decupagem no cinema.

> François Truffaut – Chegamos a 1948. É uma etapa importante na sua carreira, pois você vai se tornar seu próprio produtor, com *Festim diabólico,* que será também o seu primeiro filme em cores e ao mesmo tempo um enorme desafio técnico. Primeiramente eu lhe perguntaria se a adaptação se afasta muito da peça de Patrick Hamilton.
>
> Alfred Hitchcock – Não, não muito. Trabalhei um pouco com Hume Cronyn e os diálogos são em parte da peça e em parte de Arthur Laurents. De fato, não sei por que me deixei arrastar para essa cilada do *Festim diabólico*, só posso chamar isso de cilada. A peça durava o mesmo tempo que a ação, era contínua, desde que a cortina subia até que o pano descia, e fiquei pensando: como é que, tecnicamente, posso filmar da mesma maneira? A resposta era, evidentemente, que a técnica do filme também seria contínua e que não faríamos nenhuma interrupção ao longo de uma história que começa às 19h30 e acaba às 21h15. Então imaginei essa ideia meio maluca de fazer um filme que consistiria em um único plano. Agora, quando penso nisso, percebo que era completamente idiota porque eu rompia com todas as minhas tradições e renegava minhas teorias sobre a fragmentação do filme e sobre as potencialidades da montagem para contar visualmente uma história.
>
> [...]
>
> FT – Você é severo quando fala de *Festim diabólico* como uma experiência idiota; acho que esse filme representa algo muito importante numa carreira; é a realização de um sonho que todo diretor deve afagar a certa altura da vida, é o sonho de querer juntar as coisas a fim de obter um só movimento. No entanto, ainda assim, e isso se verifica quando examinamos a carreira de todos os grandes diretores, creio que quanto mais se reflete sobre o cinema, mais se tende a fazer as pazes com a boa e velha decupagem clássica, que, desde Griffith, nunca deixou de comprovar sua eficácia. É sua opinião?

> AH – É. Precisamos decupar os filmes. *Festim diabólico* é uma experiência perdoável. O erro imperdoável foi ter me obstinado em conservar parcialmente essa técnica em *Sob o signo de Capricórnio…*
>
> (HITCHCOCK, TRUFFAUT, 2004, pp. 177-181).

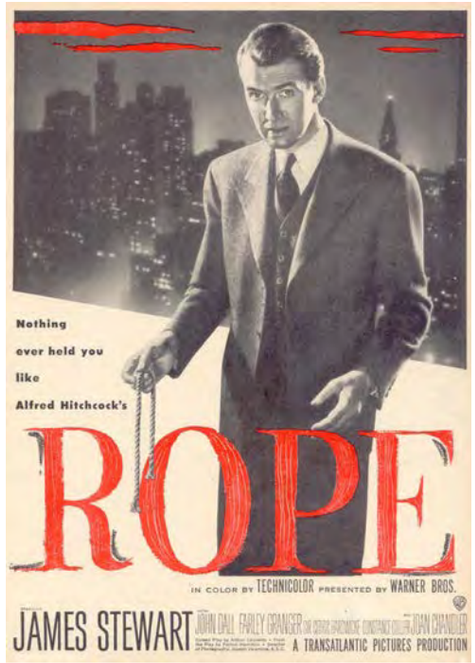


Fig. 03: Poster oficial de *Festim Diabólico* (1948), de Alfred Hitchcock.

{12} Caderno 2 p. 28

{B2} Continuum e Corte no cinema (Alejandro Iñárritu)

Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância) (2014), de Alejandro Iñárritu, é o filme mais recente que assisti aonde as noções de *continuum* e *corte* são trabalhadas de modo extremamente estrutural. Diferentemente de *Festim Diabólico*, em Birdman parece haver uma abordagem humorística na estratégia de mascaramento de cortes na medida em que tal recurso é de fato explicitado aos expectadores por não haver convergência entre o tempo narrativo e o tempo real da película.

Alejandro Iñárritu, *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)* (2014) Trecho inicial [Vídeo no DVD]

No início do filme Riggan Thomson (Michael Keaton) está em seu camarim, localizado dentro do teatro onde grande parte do filme se passa. Ele é chamado ao palco e se prepara rapidamente para sair do seu camarim. A câmera o segue em seu trajeto do camarim ao palco, onde está acontecendo o ensaio da peça que é objeto central do filme. A câmera acompanha Riggan e os outros três atores que estão participando do ensaio, até que um acidente

ocorre com um dos atores, gerando confusão. Ainda sem nenhuma interrupção, a câmera segue Riggan em seu caminho de volta ao camarim, na companhia do seu produtor, com quem discute a respeito do acidente enquanto ambos caminham. Ao fechar a porta do seu camarim, Riggan volta a ficar sozinho. Ele se senta em frente ao espelho e tira a peruca de seu personagem. Em seguida volta os olhos para a direita, mirando um bilhete e um vaso de flores que está sobre a bancada. A câmera acompanha o olhar de Riggan e passa finalmente a abandonar o personagem, fazendo um giro à direita e acompanhando a trajetória desse mesmo vaso, que passa a se mover sozinho sobre a bancada até que é repentinamente lançado contra a parede. A câmera continua nesse movimento de rotação à direita deixando pra trás a poeira do vazo quebrado e se deparando inusitadamente com um grupo de jornalistas que estão agora reunidos com Riggan, nesse mesmo camarim, fazendo uma entrevista. Após esse longo e intenso fluxo de acontecimentos, ocorre um primeiro grande estranhamento já que o expectador se vê diante de uma primeira quebra: onde estavam tais pessoas? de onde elas vieram? por onde elas entraram? O salto temporal – isto é, o corte narrativo explícito – é realizado sem a correspondência de um corte da câmera.

Como esse, há muitos outros saltos temporais narrativos ao longo de todo filme. Diferentemente de Hitchcock, Iñárritu não busca um *continuum temporal* da narrativa, mas sim um *continuum* essencialmente *perceptual,* **c**onduzido por uma câmera única e sem cortes. Tal estratégia provoca um descolamento entre o plano da narração e o plano da percepção, o que contribui muito, aliás, para a criação de uma zona de convergência entre imaginação e realidade e, consequentemente, para a sustentação do tom onírico e humorístico que atravessa todo o filme. Iñárritu apresenta em *Birdman* uma maneira perspicaz de como decupar uma narrativa sem, no entanto decupar a percepção.

É interessante observar também o papel que a música ocupa nesses momentos chave do filme. No caso da cena inicial aqui descrita, a música entra e sai muitas vezes de cena. Uma de suas entradas se dá justamente no momento em que Riggan volta os olhos para o vaso de flores. Não é casual que a música não seja interrompida ao longo de todo giro da câmera, nem no momento onde o vaso estilhaça, e nem mesmo quando a câmera se defronta com os jornalistas. A continuidade da música contribui bastante para o efeito de *continuidade perceptual* diante de um *corte narrativo* promovidos em *Birdman*.

Nessa perspectiva analítica, *Birdman* talvez seja um exemplo perfeito de operação simultânea entre os modos *zoom in* (cortes locais da narrativa) e *zoom out* (continuidade global da percepção).

Fig. 04: Poster oficial *de Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)* (2014), de Alejandro Iñárritu.

{B3} Continuum e Corte na música (Luciano Berio e Pierre Boulez)

{26} Caderno 2 p. 53

Se antes comecei falando da noção de *continuum* e *corte* a partir do cinema – com exemplos de Hitchcock e Iñárritu – e não da música é porque foi exatamente nessa ordem que o assunto apareceu ao longo da minha formação. Em 2003, no meu segundo ano de graduação, participei do curso de *Linguagem e estruturação musical* ministrado pelo Willy Corrêa de Oliveira na USP. Foi ali que tive contato, pela primeira vez, com uma reflexão a respeito das noções de continuidade e de corte. Nesse contexto, lembro especialmente da análise da sonata *Appassionata,* de Beethoven (OLIVEIRA, 1979, pp. 101-109) onde as ideias de montagem e corte compunham o fio condutor do comentário a partir de uma interação com filme *O Encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925).

Posteriormente eu reencontraria a noção de corte no interior da própria reflexão acerca dos ideais de uma música processual, a princípio como um elemento a ser recusado e, num segundo momento, como um elemento integrante da própria concepção de processo. Comentei tal perspectiva detalhadamente em tópicos anteriores, mostrando como nos textos dos mesmos compositores que eu associava em torno da concepção de processo, eu também encontrava uma certa abertura que acabava por desestabilizar – ou alargar – em alguma medida tal concepção. Nesse sentido,

destaquei por exemplo como Xenakis, Ligeti e Grisey incorporavam em seus projetos ideias como *transformações explosivas*, *ocorrências súbitas* e *descontinuidade*, respectivamente. Mesmo em Berio – compositor que estudei mais extensivamente durante o mestrado – algo muito similar também operava. Em entrevista a Rossana Dalmonte, em seu comentário a respeito da composição de *Nones,* Berio esclarece:

> [...] Apaixonei-me por um vasto e complexo poema de Auden, *Nones,* precisamente: hora nona, momento crucial, momento supremo para o qual parece canalizar-se, em um instante, toda a existência, o instante da extrema consciência antes do fim... Planejei um grande oratório profano com solos, coro e orquestra, caracterizado por constantes transformações, rápidas e extremas. [...] As proporções a partir do número 9, que dominam na obra, são constantemente reorganizadas a fim de produzir condensações ou rarefações extremas, velocidades e estaticidade extremas e caracteres harmônicos extremos [...] (BERIO, DALMONTE, 1988, p. 53 – *grifos meus*).

O segundo e o terceiro grifo que realizei na citação reforçam um aspecto já comentado a respeito da noção de processo: a ideia de transformações *constantes*. Porém, Berio relaciona a ideia de transformação não exatamente ao aspecto *gradativo*, mas sim às ideias de *rapidez* e de *extremos*, conforme reforça o terceiro grifo que fiz na citação. Assim como Xenakis, Ligeti e Grisey, em Berio o que se encontra é também uma noção de processo mais flexível, aberta a um jogo dialógico entre *continuidade* e *corte*. Afinal, o que estaria na base poética de *Nones* senão esta ideia de *momento crucial* (terceiro grifo realizado na citação de Berio) que, inevitavelmente nos reporta a Kairos?

Mas é Boulez que irá falar pela primeira vez de modo muito explícito a respeito do par continuum/corte dentro da composição. Em *Penser la musique aujourd'hui* (1963), para conceituar o que seriam os espaços liso e estriados, Boulez precisará explicitar antes essas duas noções primordiais: *continuum* e *corte* [coupure]. Afinal, para Boulez seria justamente a *qualidade* do corte que definiria "a qualidade microestrutural do espaço liso ou estriado, em relação a percepção" (BOULEZ, 1963, p. 96)[xx]. O mesmo valeria para a distinção entre tempos lisos e estriados. Essa tal qualidade do corte – mais ou menos regular, mais ou menor irregular – seria um fator essencial para a constituição de diferentes percepções de tempo na proposta de Boulez.

> Parece-me primordial definir, antes de mais nada, o *continuum*. Não é, certamente, o trajeto contínuo "efetuado" de um ponto a outro do espaço (trajeto sucessivo ou soma instantânea). O *continuum se manifesta* pela possibilidade de *cortar* o espaço segundo certas leis; a dialética entre contínuo e descontínuo passa portanto pela noção de *corte*; eu diria mesmo que o *continuum* é esta própria possibilidade pois ele contém, ao mesmo tempo, o contínuo e o descontínuo: o corte, se o quisermos, muda o continuum de signo. Quanto mais o corte se tornar fino, tender para um épsilon da percepção, mais tenderá ao contínuo propriamente dito, sendo este um limite, não somente físico, mas, antes de tudo, fisiológico (Ibid., p. 95).[xxi]

Boulez não chega a aplicar a noção de liso e estriado diretamente à forma musical. Mas esta seria uma operação não somente possível, como provavelmente desejável: utilizar as noções de continuidade e corte não somente para a reflexão sobre o espaço (organização das alturas) e o tempo, mas também sobre a forma musical. Assim, seria possível também imaginar formas mais/menos *lisas*, ou mais/menos *estriadas*; ou *processos* mais/menos *lisos*, ou mais/menos *estriados*.

{27} Caderno 2 p. 55

{B4} A Casa e o Corte (Silvio Ferraz)

Voltando à possibilidade de abordar o liso e o estriado do ponto de vista da forma musical, proponho seguir adiante: porque não falar em *planos de composição* mais/menos *lisos* ou mais/menos *estriados*? É o que Silvio Ferraz buscará mapear em dois textos muito recentes: *Kairos-ponto de ruptura* (2015a)[17] e *Consistência sem perder o infinito: do caos ao cosmo à terra ao som* (2015b)[18]. Ele aponta como, de modo geral, a teoria e os sistemas composicionais têm por hábito tratar apenas de constâncias dentro de uma peça, isto é, apenas de suas partes *estáveis*, de seus *planos contínuos.* Segundo ele, "tal continuidade tem regido o pensamento sobre a música do ocidente ao longo do século XX, ficando aquele da articulação das partes como que subordinado a um ou outro modo de explicação também por traços de continuidade." (FERRAZ, 2015a, p. 36). Em contrapartida, Ferraz aponta que pouca ou nenhuma atenção se dá às inconstâncias, instabilidades e descontinuidades do plano de composição. Assim, em defesa de uma perspectiva composicional e analítica diferente, ele irá propor uma reconfiguração do olhar – da escuta – voltando-se justamente para as qualidades do *corte*.

> Compreendemos assim diversos tipos de continuidade, a continuidade no domínio do som (textura continua, trama, nota

[17] Comunicação apresentada originalmente em francês no *Colóquio Deleuze, Guattari, Simondon: uma ecologia do som,* realizado na Universidade Paris 8 em 2014.

[18] Comunicação apresentada durante o VI Seminário "Conexões: Deleuze e Máquinas e Devires" realizado na Unicamp em 2015. Texto não publicado, fornecido gentilmente pelo autor.

> pedal), no domínio das estruturas rítmicas (através da repetição e variação), no domínio dos agregados de alturas (continuidade harmônica, compreendendo por espaço os campos harmônicos, os modos), no domínio dos perfis melódicos (através da repetição e variação melódica, tal temos em um canto de pássaro reiterado, ou em uma dança de forma circular), no domínio dos objetos sonoros (reiteração ou transformação gradual de objetos, tal como em um morphing sonoro – anamorfose). Definido o que compreendo por espaços contínuos, e a sua primazia no estudo musical, seja das características de um espaço continuo seja das componentes que o compõe, pensando tais componentes no mais das vezes como homogêneas; o que pretendo nesse artigo é trazer para o debate uma prática composicional justamente o avesso desta visão. Proponho assim me deter na parte não constante, na parte sem permanência de um som, enunciado ou objeto sonoro e musical. Ou seja, compreender a música não apenas por seus momentos de continuidade mas pelo gesto do corte em que dois blocos justapostos não se associam por evolução, transformação, desenvolvimento ou derivação, mas pela distancia existente entre eles (FERRAZ, 2015a, p. 38).

É a partir dessa busca por instabilidades que ele chegará a propor efetivamente uma concepção particular de *plano de composição*, onde uma espécie de uma noção de processo – *matéria sonora em elaboração* – abarcaria (não sem conflitos, certamente) tanto a *continuidade* quanto o *corte*.

> Eis o plano de composição: não se trata de colocar a matéria sonora sob a lei de uma forma, e de ordenar seus elementos, mas de lançar um material que a todo tempo se elabora e reelabora em um percurso ora no plano contíguo ora nos saltos catastróficos (FERRAZ, 2015b, p. 4).

A reflexão de Ferraz nesses textos recentes remonta algumas ideias germinais apresentadas em seu *Livro das sonoridades*, escrito dez anos antes. Lá, em diálogo com Deleuze/Guatarri e Paul Klee, Ferraz já falava mais em termos de *plano de composição* do que de *forma musical*. Dali, eu gostaria especialmente de relembrar uma noção que foi muito importante desde o inícios dos meus anos de formação: *compor é como fazer uma casa*[19]. A metáfora não é a de uma casa pronta, abstrata, mas sim uma casa que se constrói, que se faz pouco a pouco.

[19] Em Ferraz essa ideia dialoga especialmente com os conceitos de *território* e *ritornelo* de Deleuze/Guatarri.

> Compor é como fazer uma casa. É desenhar um lugar. Os elementos para esta operação, cada um os toma de um canto. E aqui as harmonias, as séries, as pequenas reiterações, as sonoridades reverberantes, os pequenos jogos de ressonância são aquele material que utilizamos para desenhar esse lugar. É com esses pequenos elementos colocados em círculos que desenhamos um lugar. É como desenhar um espaço físico, como demarcar um território, um nicho. Algumas folhas são revistadas, alguns gravetos são quebrados, faz-se xixi em alguns cantos, espalha-se um cheiro pelas bordas do lugar, descascam-se algumas árvores, desfolha-se alguns galhos, cavam-se alguns buracos (FERRAZ, 2005, p. 35 – fragmento 33).

Fazer uma casa implica em estabelecer recorrências, continuidades. Aqui a ideia de *continuum* não é carregada necessariamente de homogeneidade. É possível imaginar também uma continuidade – a permanência, a reiteração – de heterogeneidades. Mas Ferraz não para por aí e junto da noção de *casa* ele falará também da noção de *corte*: "Fazer o ritornelo, fazer a casa, mas atravessá-lo pelo corte" (FERRAZ, 2005, p. 85, fragmento 106). O corte aparece então como elemento de expressividade, capaz de operar algo de uma dramaticidade dentro desse plano. Ele é tomado como parte do *plano,* ou, se se preferir, como parte da *forma*[20].

> Se desenho um lugar, e faço com que o ouvinte viva um pouco neste lugar, posso brincar também de fazer com que ele se sinta tranquilo naquele lugar, ou com que tenha esta tranquilidade abalada quando, de repente, e isto tem de ser de repente, o faço sentir-se arrastado para fora daquele lugar: era nisto que consistia o jogo de modulação do classicismo, levar o ouvinte para passear em um ponto em que ele não se reconhecesse mais e cujo ponto de chegada ele desconhecesse, ou ainda, se o conhecesse, seria apenas de leve. O efeito surpresa! Mas que surpresa é esta? Só há surpresa se houver preparação de um lugar cômodo a ser abalado. Para que alguém se surpreenda é necessário que este alguém fique tranquilo acreditando que tudo já está estabelecido. E para fazer este lugar, o recurso talvez seja este de reiterar elementos, de fazer com que as coisas girem numa pequena roda, uma cantilena, um ritornelo, uma ladainha, um caleidoscópio, uma caixinha de música. E a surpresa é justamente aquele momento em que alguma coisa foge da ladainha, alguma coisa que está dentro da ladainha, algo que até poderia ser previsível, mas que não era. De repente uma nota trai a harmonia,

[20] Sobre a ideia de *corte* no *Livro das sonoridades* (2005), de Silvio Ferraz, ver também os fragmentos 37, 50, 56, 105, 106, 110, 116 e 125.

> desfaz o perfil principal da frase musical, uma sonoridade leva para um outro espaço de ressonâncias (FERRAZ, 2005, p. 37 – fragmento 37).

Para encerrar, gostaria ainda de lembrar uma passagem de *Círculos Ceifados* (2008), de Rodolfo Caesar, sugerindo um paralelo entre a maneira como os dois autores definem a experiência da composição. Paralelo este que, aliás, explica o título do presente trabalho.

> Por mais que alguém reduza a experiência da composição a esquemas formais ou noções verbais, lógicas, acústicas ou matemáticas, não descreve o fundo dessa experiência fundamental tão semelhante à de fazer uma represa. Porque a isso se resume, no fim de todas as contas, o trabalho de composição: achar um local apropriado, algumas pedras, colocar umas aqui, lançar outras mais para lá etc. Por mais deliberadamente controlado que for o procedimento de composição, a sorte estará sempre em algum canto da obra (CAESAR, 2008, p. 59).

A composição musical: a casa e a represa, a sorte e o corte.

TEMPO

{A} CHRONOS

{17} Caderno 2
p. 35

{A1} Chronos, Aion e Kairos: definições (Silvio Ferraz)

Silvio Ferraz abre sua *Pequena trajetória da ideia de tempo na música do século XX* (2014) falando de três imagens de tempo que permearam o pensamento grego e que frequentemente reaparecem no imaginário de compositores e compositoras. Essas imagens de tempo seriam Chronos, Aion e Kairos.

Uma consulta ao LSJ – *The Online Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon* (http://stephanus.tlg.uci.edu/lsj/#eid=1&context=lsj) ajuda a compreender o significado dessas diferentes imagens de tempo na Grécia Clássica, a partir de uma breve análise das acepções dessas três palavras. O termo *Chronos* [χρονός] se relaciona com à ideia de um tempo abstrato, medido, ordenado. Ele é o tempo do par causa/efeito, da continuidade, da linearidade. Ele traz em si a flecha do tempo e as noções de passado, presente e futuro, sempre encadeados numa linha de pontos sucessivos. Associada ao tempo dos homens, da vida, do perecimento, demarcada afinal pelos polos nascimento e morte, esta seria portanto uma temporalidade *extensiva*, *numerável*, *mensurável*. A temporalidade de Chronos é aquela do *fluxo*, do *escoamento* e estaria associada à imagem de uma linha.

Roberto Victorio
***Chronos III* (1998)**
para violoncelo
[Áudio no DVD]

Brian Ferneyhough
***Chronos Aion* (2008)**
para ensemble
[Áudio no DVD]

Já o termo *Aion* [αἰών] está relacionado com a noção de um espaço de tempo: o tempo de uma vida, de uma geração, de uma era, de uma época. Pode ser demarcado também por um início e um fim, mas talvez não de modo tão preciso, como acontece com o início e o fim de uma estação, ou com início e o fim de um evento geográfico, histórico. Não faz muito sentido apontar um dia e horário preciso para o fim da era Paleozoica e início da era Mesozoica, ou para o início e o fim da Primeira Guerra Mundial. Não porque não haja talvez um evento determinado e muito marcante que corte o fluxo temporal e indique o ponto preciso de início ou término de uma

Giacinto Scelsi
***Aion* (1961)**
para orquestra
1º mov.
[Áudio no DVD]

estação, de uma era, de um evento histórico. Mas sim porque, em oposição a Chronos, Aion é uma temporalidade intensiva, não numerável e não mensurável. É por isso que Aion não aparece associado à temporalidade da vida humana, mas sim à temporalidade dos deuses, isto é, da plenitude, da eternidade. Aion é a temporalidade do não fluir, do não escoar; ao contrário, é estado, campo de imanência. Essa imagem de tempo estaria associada, assim, à imagem de um círculo.

Finalmente, o termo *Kairos* [καιρός] está relacionado à ideia de uma temporalidade muito precisa: o momento exato, o momento crítico, o momento crucial. Esta é a temporalidade da ocasião, do acontecimento, da oportunidade. É o instante justo, preciso, a partir do qual o coração não bate mais: morreu às 9h42 do dia 7 de abril de 1746. Kairos modifica a qualidade de uma experiência, abre novas dimensões. É o ponto de desvio, de abertura; é a chance, o risco, o corte. É imprevisível, fugaz e não repetível. Kairos chega sem aviso e escapa antes que se dê conta. A temporalidade de Kairos talvez estivesse associada à imagem de um ponto, quase sem dimensão.

Silvio Ferraz
***Kairos III* (2014)**
para flauta baixo, clarinete baixo, violino e violoncelo
[Áudio no DVD]

> Isto significa que *kairós* nunca está presente: pertence sempre ao passado ou ao futuro; é o que ainda não chegou ou o que já passou; o ainda iminente ou o já ausente; o que está para acontecer ou o que já aconteceu. É, na verdade, o um e o outro, ou melhor, a indecisão entre o um e o outro. Nunca se revela como uma presença total, atual, abarcável em sua simultaneidade. Isso porque *kairós* não tem uma extensão, uma magnitude, uma medida constante e definida, como as unidades do tempo crônico (CAMPILLO, 1991, p. 60).[i]

Assim, pode-se dizer que Chronos seria o tempo da sucessão (quantidade), Aion seria o tempo da simultaneidade, da eternidade (duração/suspensão) e Kairos seria o tempo da experiência (qualidade).

> A música do século XX tem no tempo uma de suas principais dimensões e define-se como arte do tempo, não porque se dê no tempo, ou porque module o tempo, mas porque faz nascer o tempo em suas três dimensões, Chronos, Kairos e Aiôn (FERRAZ, 2014, p. 107).

{28} Caderno 2
p. 60

{A2} Kairologia (Walter Benjamin)

Dentre as três imagens de tempo utilizadas pelos gregos, Kairos parece ter sido, em vários campos, a mais debatida na modernidade. Se na Grécia Clássica talvez Kairos tivesse importância menor frente a Chronos e Aion, atualmente pode-se encontrar um grande volume de textos a seu respeito, não somente nas áreas da arte, mas também da literatura, da filosofia, da retórica, da medicina, da psicologia, da teologia e até mesmo do esporte. Na área da música, eu destacaria o artigo recente de Silvio Ferraz intitulado *Kairos-ponto de ruptura* (2015) e já referido nesse trabalho onde ele comenta a potência de imagens de tempo *kaioróticas* para pensar sobre a composição musical.

Nesse artigo, Ferraz dialoga com a filosofia de Deleuze – especialmente com o conceito de *dobra* – mas tem como foco a interação com o trabalho de Gilbert Simondon, do qual destaca a noções de *invenção* e de operação *alagmática*. Interessa a Ferraz a ruptura com um modelo fechado calcado nas estabilidades e permanências do par matéria/forma, que ele identifica de maneira geral na teoria da música e nos sistemas composicionais. Ele toma assim a imagem de Kairos para "pensar o ponto de ruptura em que o tempo se desdobra infinitamente, e dá lugar a um profusão de imagens locais: o abismo, as distâncias, as relações proprioceptivas e extereoceptvas (a tactilidade da textura, a visualidade da figura, a cinética dos gestos) bem como diversas outras relações afetivas" (FERRAZ, 2015a, p. 48).

Mais adiante Ferraz desenvolve um pouco mais esta noção de *desdobramento* a partir de *pontos de ruptura* na composição, colocando em interação algumas das noções já abordadas nesse trabalho: Kairos, Chronos, Aion, liso, estriado e *hors-temps*:

> São três imagens de tempo que entram em choque no corte. *Chronos, Aion* e *Kairos.* A ruptura, a interrupção, o ponto de encontro de *Kairos* se dá face a duas ou mais tendências, a duas ou mais permanências, que caracterizariam o tempo medido de *Chronos* e o tempo flutuante de *Aion* (Campillo, 1991). O tempo, no ponto de ruptura, se desdobra e saímos assim da relação estriada da sucessão ou da relação lisa do não tempo (*hors-temps*). No ponto de ruptura que o tempo extensivo (mensurável) perde sua extensão, e é também neste ponto que o tempo não mensurável, intensivo, não reversível ganha seu corpo. É o ponto de desvio, lugar de imaginação […] (FERRAZ, 2015a, pp. 48-49).

Arrisco dizer que o que está em jogo no ensaio de Ferraz é afinal imaginar a composição numa perspectiva *kairológica.* Essa ideia de *kairologia* é apontada por Ralf Konersmann (1991, *apud* Matos, 1992) na filosofia de Benjamin, especialmente por conta do conceito benjaminiano de *Jetztzeit,* explicitado no interior das suas teses *Sobre o conceito de História* (1996), de 1940. É na tese 14 – epigrafada pela frase *Origem é o Alvo* [Ursprung ist der Zie], do escritor Karl Kraus – que Benjamin dirá: "A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras' [Jetztzeit]" (BENJAMIN, 1996a, pp. 229-230) [21].

Para Benjamin o conceito de *Jetztzeit* (tempo-de-agora) possibilitaria o reposicionamento e a intensificação da noção de *presente*, concebido não como um momento vazio que possibilita apenas a transição entre passado e futuro dentro de uma linha cronológica direcional, mas como um *"material explosivo",* como um ponto de ruptura com uma espécie de *continuum* autômato da história.

Em um artigo que tem início com a reprodução integral do texto *A Rosa de Paracelso*, de Borges, Olgária Matos esclarece algumas interações entre a filosofia benjaminiana, a imagem de Kairos e o conceito de *Jetztzeit,* que atravessam as teses sobre o conceito de história de Benjamin:

> Conservando também a tradição grega, Benjamin trata do *kairós*. Ralf Konersmann qualifica a Filosofia da História benjaminiana de *kairologia* e nos dá a possível procedência dos conceitos de presente, instante, *jetztzeit*, iluminação profana, imagens dialéticas, constelações. *Kairós*, na origem, indica a abertura triangular na tecelagem de fios e a corrente de fios ora elevada ora reclinada ou ainda atravessada por um repuxo mais forte. Quando se dá uma tal abertura inesperada, ocasional na triangulação dos fios, ocorrem mudanças nas triangulações. Mais tarde, *kairós* passou a significar um ponto exato no tempo (*Zeitpunkt*) que pede para ser utilizado caso se deseje que algo aconteça. […] Para Benjamin, o *kairós* é o momento da legibilidade e da visibilidade de um acontecer: é o instante de seu reconhecimento de sua conhecibilidade – *Erkenntbarkeit* – não como a passividade da reminiscência platônica – o aprender é o

[21] Prefiro a tradução do termo *Jetztzeit* por *tempo-de-agora,* conforme proposto na edição brasileira do livro de Michael Löwy a respeito das teses *"Sobre o conceito de história"* de Benjamin. No original em francês, Löwy propôs a tradução como *temps d'à-présent,* para a qual, em português, os tradutores Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Muller optaram por *tempo-de-agora.* A mesma passagem aparece então traduzida da seguinte forma: "A história é objeto de uma construção, cujo lugar não é formado pelo tempo homogêneo e vazio, mas por aquele saturado pelo tempo-de-agora [Jetztzeit]" (LÖWY, 2005, p. 119).

> recordar – mas como apreensão de um presente que se constrói com os fios e motivos de um bordado (como no sentido etimológico de *kairós*), como uma constelação dialética, onde nenhuma estrela isoladamente tem sentido […]. Nas teses de Benjamin não existe qualquer programa de ação. O *carpe diem* – aproveite o dia – é o único preceito. Aquilo que "a imagem que brilha fugidia" traz do passado não é o novo a ser captado, mas uma intensidade que é nova e inesperada. O *kairós* é a apoteose do instante. Apreendê-lo significa que este se apresenta como um texto, sendo legível. O momento da leitura que o tornaria evidente não pode ser calculado. Ele se dá "incoerentemente, inesperadamente [*unversehens*] (MATOS, 1992, p. 253).

Kairos, o *Jetztzeit*, o corte: a apoteose do instante; uma intensidade nova, inesperada. A possibilidade de vivenciar uma temporalidade onde o presente acumula o passado (daí a importância do conceito de *narrativa* para Benjamin), mas se abre ao desconhecido. A possibilidade de um tempo qualitativo, encharcado de *experiência*[22], de *imaginação.*

[22] Do alemão *Erfahrung,* conceito caro a Benjamin. Num programa do CPFL que foi ao ar em setembro de 2009 pela TV Cultura, intitulado *Tempo sem experiência* (disponível em: https://youtu.be/arANFGj10Tg), Olgária Matos esclarece: "O que significa experiência? Etimologicamente, a palavra que Walter Benjamin usa é *Erfahrung*. *Erfahrung* em alemão significa *experiência* e o radical é *fahr,* que dá em *fahren*, que significa *viajar*. No antigo alemão, *fahr* significa atravessar uma região durante uma viagem, por lugares desconhecidos. E a palavra latina para experiência tem como radical *per*: sair de um perímetro, sair da condição do já conhecido e do já vivido para ampliar vivências, acontecimentos e repercussões desses acontecimentos novos nas nossas vidas. E de *per* também vem a palavra *periculum*: atravessar uma região durante uma viagem onde perigos podem nos assaltar. E para esses perigos há a palavra que se associa a *periculum*, que é *oportunus* – que é *portus* – que quer dizer saída. Então, as experiências que nos acontecem durante uma travessia no desconhecido, numa viagem, são experiências que alargam a nossa identidade, o nosso conhecimento, a nossa sensibilidade e as nossa condições no mundo".

{B} FORA-DO-TEMPO, NO-TEMPO E TEMPORAL (IANNIS XENAKIS)

{1} Caderno 2
p. 11

{B1} Snapshot: capturar imagens

Snapshot **é** um termo em inglês usado para se referir a um tipo de fotografia rápida, espontânea, informal, nada ou minimamente dirigida e, em geral, sem nenhuma intenção artística. Trata-se, portanto, de um tipo de fotografia realizada quase sem nenhuma preparação, sem um detalhado planejamento de luz ou de foco e, muitas vezes, sem preocupação até mesmo com o enquadramento.

O espírito de um *snapshot* pode ser imediatamente entendido quando se pensa naquelas antigas câmeras da *Polaroide*, onde o grande barato era a instantaneidade do processo, já que até mesmo a revelação das fotos era feita na hora, automaticamente. Mas as *Polaroides* ainda tinham uma limitação: o filme. A brincadeira não era nada econômica e por isso, de certo modo, apesar da instantaneidade, era preciso ter um pouco mais de cuidado e ao menos se esforçar para um melhor enquadramento da criançada reunida em torno do bolo.

Depois das *Polaroides*, as *point-and-shoot câmeras* – termo em inglês usado para designar câmeras digitais simples e compactas, com todos os controles automatizados – trouxeram ainda maior velocidade para o ato de fotografar. Trocando o filme por cartões de memória com enorme capacidade de armazenamento, o tempo de preparação da fotografia passou a ser substituído pelo processo posterior de seleção: em 10 segundos tira-se 10 fotos da criançada em torno do bolo e, no dia seguinte, já no computador, monta-se o álbum escolhendo as melhores.

Hoje, em tempos onde a maior parte das fotos são tiradas no próprio celular e imediatamente publicadas nas redes sociais, até as câmeras *point-and-shoot* se tornaram obsoletas. Afinal, quem tem tempo para selecionar fotos no dia seguinte?

Há portanto na base do termo *snapshot* um ideal de fotografia *não composta* – nem antes, nem durante, nem depois. Assim, costuma-se diferenciar a palavra *snapshot* da palavra *fotografia* justamente por esta segunda carregar alguma carga de temporalidade por conta do seu próprio processo de feitura. Uma fotografia requer tempo; já um *snapshot*, requer instantaneidade, um não-tempo.

A primeira vez que soube do termo *Snapshot* foi lendo o artigo *Concerning Time* (1989) [23], de Xenakis, que será comentado no tópico seguinte.

Fig. 05: Andy Warhol (1928-1987), em 1972. Desde o fim dos anos 50 até sua morte em 1987, Andy Warhol carregou consigo uma câmera *Polaroid*. Compondo uma espécie de diário visual, ele fotografava tudo: amigos, paisagens, momentos de sua vida íntima. Esse conjunto de *snapshots* compõe uma volumosa publicação da editora Taschen lançada em 2015.

[23] Artigo publicado originalmente em francês sob o título *Sur le temps* como parte do volume *Redécouvrir le temps* da *Revue de l'Université de Bruxelles* (1988, n.2, pp. 193-200) e republicado em 1994 como parte do livro *Kéleütha (*Paris, l'Arche, 1994, pp. 94-105).

{B2} Fora-do-tempo, No-tempo e Temporal: definições

Em *Concerning Time* (1989) e em *Musique et Architecture* (1971) – especialmente nos capítulos IV, V e VI –, Xenakis fala de três tipos de *estruturas, álgebras, categorias* ou *arquiteturas* de tempo: *fora-do-tempo* [hors-temps], *no-tempo* [en-temps] e *temporal* [temporelle].

As estruturas *fora-do-tempo* seriam aquelas *independentes* do tempo real, projetadas ou apreendidas em tempo diferido: "as escalas de altura; as escalas dos modos eclesiásticos; as morfologias de níveis mais elevados; estruturas, arquiteturas fugais, fórmulas matemáticas engendrando sons ou peças, estas estão fora do tempo, seja no papel ou em nossa memória (XENAKIS, 1989, p. 89)[ii]. Elas seriam estruturas passíveis de descrição sem a necessidade do vetor *tempo.* No extremo oposto estariam as estruturas *temporais*, isto é, aquelas que se desenrolam efetivamente em tempo real e estão, portanto, intimamente vinculadas ao vetor *tempo*. A verdadeira natureza das estruturas *temporais* seria "aquela da realidade imediata, do devir instantâneo" (XENAKIS, 1971, p. 57)[iii]. Entre esses dois extremos, Xenakis delimitaria a categoria *no-tempo* como aquela capaz de garantir a comunicação entre os dois níveis, atuando na conversão de estruturas *fora-do-tempo* em estruturas *temporais.*

Um exemplo bastante didático para compreender essas três categorias em operação seria o processo de construção de uma melodia. Uma determinada coleção de alturas seria uma arquitetura *fora-do-tempo*. A princípio, elas podem ser usadas horizontalmente, verticalmente, em ordenações variadas etc. Trata-se, ainda, apenas de um *conjunto* potencial. Já a seleção de algumas alturas desse conjunto, sua ordenação com vistas a uma sequência específica, a definição de perfil, a atribuição de durações etc., seriam procedimentos próprios a uma etapa de elaboração *no-tempo*. Finalmente, a realização efetiva dessa melodia – isto é, sua ocorrência em tempo real na voz de um cantor ou de uma cantora – converte as arquiteturas *fora-do-tempo* e *no-tempo* numa arquitetura *temporal*.

A proximidade entre as categorias *en-temps* e *temporelle* faria com que Xenakis acabasse por fundir essas duas noções numa única. Se em *Musique et Architecture*, um texto de 1971, Xenakis fala em três categorias, em *Concerning time* – ou em outros textos a partir da década de 80 – Xenakis passará a trabalhar apenas com um par opositor, falando simplesmente em arquiteturas que se dão no tempo (vetorizadas) ou fora do tempo (não-vetorizadas).

{15} Caderno 2
p. 35

{B3} No-tempo e Fora-do-tempo: tempo e espaço

Na conclusão do seu artigo *Concerning time* (1989), Xenakis sintetiza duas qualidades temporais que operariam simultaneamente na música: por um lado *o tempo na forma de um fluxo impalpável*, e por outro, *o tempo na sua forma congelada, fora do tempo, possibilitada pela memória*. Assim, enquanto a categoria *temporal* estaria intimamente ligada à noção de um tempo que flui, a categoria *fora-do-tempo*, ao invocar um tempo represado, se aproximaria da noção de espaço.

É notório quando Xenakis diz: "O tempo é a lousa na qual se inscrevem os fenômenos e suas relações fora do tempo do universo onde vivemos" (XENAKIS, 1989, p. 91 – *grifo meu*) [iv]. Aqui Xenakis não recorre à uma imagem de fluxo ou de movimento para se reportar ao tempo, mas sim a de uma *lousa*, explicitando essa associação espacial.

A imagem de uma lousa já havia sido utilizada por Xenakis de modo similar alguns anos antes, numa passagem de *Musique Architecture*, na qual o compositor expõe uma visão de tempo onde as arquiteturas *temporais* (*realidade instantânea* –> fluxo) e *fora-do-tempo* (*organismos-arquiteturas* –> espaço) concorrem para modelar a experiência musical.

> Assim, o tempo poderia ser considerado uma lousa (vazia) na qual se inscrevem os símbolos e as relações, as arquiteturas, os organismos abstratos. Do choque entre organismos-arquiteturas e realidade instantânea, imediata, nasce a qualidade primordial da consciência vivida (XENAKIS, 1971, p. 58).[v]

E aqui volto ao termo *snapshot* usado por Xenakis em *Concerning time* (1989) para conceituar a categoria *fora-do-tempo* (no texto original em francês o termo não é *snapshot,* mas sim *instantané*). Xenakis aponta que um *snapshot* – essa captura instantânea – é exatamente o que acontece com a nossa memória, por exemplo. Escuta-se uma música e enquanto se escuta, a categoria *temporal* está essencialmente em operação. Terminada a música, cria-se um *snapshot,* uma imagem imediata, uma arquitetura *fora-do-tempo.* O mesmo se aplicaria a uma imagem prévia que o compositor ou a compositora pudesse utilizar para estruturar uma peça.

> Isso quer dizer que, no snapshot, as relações espaciais das entidades, as formas que assumem as suas contiguidades, as estruturas, são essencialmente fora do tempo (hors-temps). O fluxo do tempo não intervém de nenhuma maneira. Isso é exatamente o que acontece com os traços que as entidades fenomenais tenham deixado em nossa memória. Seu mapa geográfico está fora do tempo. A música se dá tanto no espaço fora do tempo quanto no fluxo temporal. [...] Pode-se dizer que todo esquema temporal preconcebido ou pós-concebido, é uma representação fora do tempo do fluxo temporal no qual os fenômenos, as entidades, são inscritos (XENAKIS, 1989, p. 89 – *grifo meu*).[vi]

{C} TEMPO LISO E TEMPO ESTRIADO (PIERRE BOULEZ)

{21} Caderno 2 p. 41

{C1} Liso e Estriado: definições

As categorias de *tempo liso* e *tempo estriado* propostas por Boulez em seu livro *Penser la musique aujourd'hui* (1963)[24], foram gestadas no interior de suas reflexões acerca de seu próprio momento histórico, num texto onde o compositor se dedica a investigar e sintetizar a situação da técnica musical naquele momento a partir de sua práxis. Porém, a despeito das tantas reviravoltas musicais nesses 50 anos que já nos separam desse texto, meio século parece não ter sido suficiente para decretar o envelhecimento das categorias propostas por Boulez. Ainda que tenha sido concebido a partir de uma práxis específica, o par conceitual *liso/estriado* tem extrapolado limites impostos por determinados recortes históricos ou estéticos, mostrando-se potente para operações diversas no domínio do tempo musical.

> É preciso dizer que os trabalhos aqui mencionados, apesar de historicamente muito bem localizados, fundamentam-se intencionalmente em questões gerais da teoria e percepção musicais. Sou da opiniões que estes trabalhos tanto podem ser úteis para a compreensão de eventos de estilos de etnografia muito particular, como a africana, como podem encontrar nesta música um meio de confirmação de alguns de seus pressupostos (LACERDA, 2012, p. 49).

Nessa segunda possibilidade de leitura, o repertório africano é tomado portanto como pretexto, como um ambiente favorável à experimentação dos conceitos em questão. Nessa baliza perspicaz, demonstrando a pertinência desses conceitos num repertório completamente distinto daquele para o qual Boulez voltava seus

[24] Publicado em português sob título *A música hoje* pela editora Perspectiva. Contendo grande volume de problemas de tradução, opto aqui por referenciar as citações à edição original, em francês.

olhos, Lacerda atualiza e expande tais conceitos em chave mais abrangente. O *liso* e o *estriado* compreendidos, portanto, não apenas como modos de agenciamento temporal próprios à música pós-serial, mas sim como dois polos mais genéricos de articulação do domínio do tempo em *latu senso*.

É verdade que a extrema compressão do texto de Boulez – somada à falta de exemplos musicais – favorece uma certa confusão dos termos, especialmente no que se refere às subcategorias fixo/variável, reto/curvo, focalizado/não-focalizado, regular/irregular, dirigido/não-dirigido. De todo modo, ainda que o texto seja carregado de pontos que careceriam um maior desenvolvimento, Boulez esboça um par conceitual bastante promissor para a reflexão sobre o espaço (em Boulez restrito ao domínio das alturas), reflexão esta que é posteriormente estendida ao domínio do tempo.

Assim, em seu texto, após distinguir as característica do que seria o espaço liso e o espaço estriado, Boulez passará a falar também de duas categorias de tempo: o tempo *pulsado* e o tempo *amorfo.* O tempo pulsado seria aquele fundado sob uma determinada referência, regular ou irregular. Ele seria suscetível, portanto, a mudanças de velocidade, aceleração ou desaceleração. Já o tempo amorfo não possuiria nenhuma referência prévia. Sendo elaborado a partir de uma distribuição estatística, restaria a ele a qualidade de ser mais ou menos denso. Por analogia, o tempo pulsado seria chamado de tempo estriado e o tempo amorfo, de tempo liso. Teria lugar aí a oposição entre as noções de *previsibilidade* e *imprevisibilidade*.

Na famosa definição proposta por Boulez a respeito das operações que constituem o tempo liso e o tempo estriado, ele sintetiza: "no tempo liso, ocupa-se o tempo sem contá-lo; no tempo estriado, conta-se o tempo para ocupá-lo" (BOULEZ, 1963, p. 107).[vii]

{22} Caderno 2 p. 43

{C2} Liso e Estriado: superfícies e percepção

Para melhor caracterizar as diferenças entre espaços e tempos lisos ou estriados, Boulez usará a palavra *superfície*. Ele dirá que uma superfície lisa é aquela na qual não é possível determinar nem uma velocidade nem um sentido para os acontecimentos, pois "o olho não encontra nenhuma referência à qual se prender" (BOULEZ, 1963, p. 100)[viii]. Já numa superfície estriada, regular ou irregular, a velocidade e o sentido dos eventos se impõem.

Talvez fosse ilustrativo pensar aqui em duas *superfícies* antagônicas, como por exemplo a geografia de uma zona urbana (em cidades mais ou menos planejada) e a geografia de uma zona rural. Em Manhattan, uma zona urbana extremamente planejada, estrias regulares facilitam muito a localização de quem durante um

passeio eventualmente se vê perdido em qualquer ponto da ilha. As quadras têm praticamente o mesmo tamanho e as avenidas e as ruas são numeradas sequencialmente. O mapa de Manhattan revela o sistematismo e a regularidade das estrias que demarcam a ilha. Aliás, compreendendo sua lógica de organização, o mapa não é mais necessário: a previsibilidade aí implicada permite com segurança a aplicação do método dedutivo. Já em São Paulo, uma zona urbana com pouco ou nenhum planejamento, achar o caminho para um determinado pode ser um pouco mais difícil. Na maior parte dos bairros os blocos são bastante assimétricos, as vias são tortuosas e, com exceção do sistema de organização numérico de casas, prédios e demais construções, tem-se pouca ou nenhuma outra informação sobre localização a partir dos nomes de ruas e avenidas. De todo modo, ainda que o método dedutivo seja bastante difícil para quem caminha a pé no centro da cidade de São Paulo, por exemplo, um mapa ainda é possível. Pede-se informação de como chegar a tal localização e um conjunto de passos e marcos muito precisos pode ser fornecido. Assim, ainda que menos previsíveis, as estrias estão lá.

Uma situação completamente distinta dessas duas se daria por exemplo numa zona rural qualquer, onde a distribuição de construções acontece de modo totalmente aleatório, não sistematizado. Um passeio pela zona rural de Gonçalves-MG pode significar, assim, um percurso com alto grau de imprevisibilidade. Passa-se por uma casinha e não se tem ideia de quando e onde uma próxima virá. Os marcos nem sempre estão dados e é preciso grande esforço para fixar pontos de referência nessa paisagem. Pode ocorrer, por exemplo, de se dar conta de estar andando em loops somente depois de já ter passado um certo número de vezes pelo mesmo lugar. A percepção se "alisa". Nesse sentido, um exemplo ainda mais extremo seria a paisagem de um deserto. Estando no meio do deserto do Saara, encontrar o caminho para um determinado lugar requereria, de fato, o uso de aparelhos que possibilitassem algo para além da percepção, como um GPS por exemplo. Mas pensando idealmente no conceito de uma superfície lisa, o problema poderia ser ainda maior: talvez não houvesse nem mesmo um lugar a ser buscado.

Marisa Rezende
***Miragem* (2009)**
para piano
[Áudio no DVD]

Não me parece casual a opção de Boulez pelo termo *superfície* [surface]. Ao definir o liso e o estriado a partir da noção de superfície – e não, por exemplo, de *infraestrutura* – Boulez conduz o leitor ao entendimento de tais qualidades no âmbito da *textura*, isto é, de uma sensibilidade *tátil*. Afinal, o liso e o estriado são questões associadas essencialmente à *percepção*. E é aí que abre-se um campo problemático extremamente profícuo para a composição. Criar *superfícies* lisas pode eventualmente requerer a elaboração cuidadosa e sistemática de *infraestruturas* estriadas e vice-versa. Mais do que uma oposição, tem-se então a possibilidade de gradações

ou mesmo de um tipo de convivência colaborativa entre essas duas qualidades temporais. A permeabilidade e o caráter não excludente dos termos talvez seja justamente o que ainda mantém potente os conceitos de Boulez.

> […] em última análise, espaço estriado e espaço liso se fundem no percurso contínuo. Esta fusão é, certamente, previsível na ambiguidade que pode facilmente fazer alternar de um ao outro: de fato, em um espaço liso basta dispor intervalos observando proporções sensivelmente iguais para que o ouvido os traga de volta a um espaço estriado; da mesma forma, ao empregar intervalos muito dessemelhantes, em proporções, em um espaço estriado, a percepção os destacará de seu temperamento, para instalá-los em um espaço liso: há, nos dois casos, pregnância da disposição, do acidente, em relação ao principio organizador (Ibid., p. 96).[ix]

Aqui proponho ainda a analogia com uma quinta geografia para ilustrar essa possibilidade de ilusão perceptiva, essa zona indefinida entre o liso e o estriado: uma favela. Na Rocinha o estriamento é extremamente denso. Estando ali dentro, percebe-se suas estrias com clareza. O olho encontra vários pontos onde pode se fixar, criando marcos, referências. Porém, a distribuição das construções é aleatória, não sistematizada. Nesse sentido, ao passo que percebe-se referências, elas também se diluem facilmente, num emaranhado muito complexo. Aqui, ao contrário da paisagem de Gonçalves, o alisamento advém não da rarefação de referências, mas sim de um excessivo adensamento. A Rocinha e o Saara ocupariam assim polos opostos de um tempo liso, ou, se se quiser, polos opostos de um tempo estriado. O liso e o estriado como focos diferentes de percepção. Tem-se aí novamente a possibilidade de pensar em modos *zoom out* e *zoom in*.

Fig. 06: Região de NY a sudeste do Central Park. Vista aérea (1,5X3Km) capturada através do aplicativo GoogleEarth.

Fig. 07: Região do centro de São Paulo. Vista aérea (1,5X3Km) capturada através do aplicativo GoogleEarth.

Fig. 08: Região da zona rural de Gonçalves-MG. Vista aérea (1,5X3Km) capturada através do aplicativo GoogleEarth.

Fig. 09: Região do deserto do Saara. Vista aérea (1,5X3Km) capturada através do aplicativo GoogleEarth.

Fig. 10: Região da favela Rocinha-RJ. Vista aérea (0,5X1Km) capturada através do aplicativo GoogleEarth.

SONORIDADE

{2} Caderno 2
p. 12

{A} SONORIDADE: ESCRITA E ESCUTA

Em *A espessura da sonoridade: entre o som e a imagem* (2013), Rodolfo Caesar problematiza o uso do termo *sonoridade*. Ele abre o texto com a seguinte questão: "o que seriam os limites dessa tessitura da sonoridade?". O questionamento de Caesar é muito pertinente e atual. Nos últimos anos o termo *sonoridade* parece ter ganhado grande destaque no âmbito da pesquisa acadêmica, não só no Brasil. Entre um grande número de publicações, eu destacaria especialmente o livro *De la musique au son* (2013), do musicólogo Makis Solomos. Em cerca de 500 páginas, Solomos se dedica extensivamente ao mapeamento e ao comentário de uma história múltipla e plural de um processo que ele chamou de *emergência do som* a partir do início do século XX – retornando pontualmente a épocas anteriores – até os dias de hoje. No questionamento de Caesar, é importante perceber que, talvez na mão contrária de grande parte dessa bibliografia, ele não almeja de fato o levantamento de possíveis respostas que possam estabelecer esses limites. Trata-se de uma provocação, carregada de uma crítica muito precisa:

> Grande parte dos compositores prefere circunscrever o campo do sonoro a um espaço de espessura determinada, conhecido pelo nome de "sonoridade" – como se essa palavra não pudesse se abrir para seu mais amplo alcance. Convém problematizar essa expressão que cada vez mais – para o senso comum e para o especialista – aponta para uma direção única, para um "miolo" "interno" do som. Circunscreve-se, assim essa escuta – por injunções diversas – a uma experiência cujo centro de gravidade resume-se às características "intrínsecas", ou na "interioridade" do som (Caesar, *The composition of electroacoustic music*, 1992). Rejeita-se filtrando, desse modo, a amplitude que é própria e talvez a mais rica característica do campo sonoro conquistado pela música ocidental na metade do século XX (CAESAR, 2013, s/n).

Caesar chega a apontar nessa concepção do termo sonoridade algo de cunho hanslickiano, formalista. Não é à toa que mais adiante ele comenta ainda como as abordagens de Schaeffer e Smalley teriam sido convertidas nesse contexto a um tipo de "*re-edição de uma structural listening*".

De dois anos antes desse texto data a publicação do livro *Estética da sonoridade*: a herança de Debussy na música para piano do século XX (2011)[25], de Didier Guigue. Na introdução do seu livro, Guigue explicita seu principal objetivo:

> Minha meta é mostrar com que meios Debussy consegue integrar a sonoridade no processo de gestação da obra, e, nos casos em que ela se encontra sistematicamente associada à articulação de um pensamento formal, como alcança o primeiro plano hierárquico, podendo submeter à sua lógica dinâmica o restante do material, tanto no nível mais baixo, a organização das alturas, como no topo, a organização formal em grande escala (GUIGUE, 2011, p. 28).

Na metodologia de Guigue, a primeira etapa de análise seria a fragmentação do *continuum* sonoro, delimitando o que Guigue chama de *unidade sonora composta*. Também chamada por Guigue de *sonoridade*[26], a unidade sonora composta operaria como uma espécie de síntese de componentes. Nesse sentido, o conceito de Guigue possui certas similaridades com o de *objeto sonoro*, de Schaeffer. Por outro lado, eles se localizam verdadeiramente em polos opostos na medida em que o objeto sonoro é definido em função do exercício da *escuta reduzida* e a unidade sonora é determinada exclusivamente a partir do código musical, isto é, da partitura. Esta é aliás uma das principais características da proposta metodológica de Guigue: ela é centrada na noção de *écriture*[27].

---

[25] A pesquisa de Guigue tem longo histórico. O livro é uma tradução revisada (realizada pelo próprio autor) do livro *Esthétique de la sonorité: L'héritage de Debussy dans la musique pour piano du XXe siècle*, publicado em Paris, em 2009 que, por sua vez, trata-se de uma revisão da tese de doutorado de Guigue, defendida na Sorbone, em 1996. Apesar de ter Debussy talvez como figura central, o livro inclui também analises de peças de Messiaen, Boulez, Stockhausen, Berio, Crumb e Lachenmann, cercando um corpus de obras instrumentais bastante heterogêneo, porém fundido em torno do que Guigue chamou de uma *estética da sonoridade*.

[26] "Formada da combinação e interação de um número variável de *componentes*, a sonoridade é um *momento* que não tem limite temporal *a priori*, pois pode corresponder a um curto segmento, a um período longo, ou até à obra inteira. Sempre será um *múltiplo*, que se coloca, no entanto, como *unidade* potencialmente morfológica, estruturante [...]. Essa unidade depende, portanto, da existência de elementos que se juntam para formar seu conteúdo: por essa razão é que dizemos que ela é composta, retendo, simultaneamente, o sentido geral e o sentido musical do termo" (GUIGUE, 2011, pp. 47-48 – *grifo meu*).

[27] A partir de Delalande (2001), Guigue retoma a distinção entre *notação* e *escrita* que há na língua francesa, onde "a primeira, técnica de *transcrição*, é historicamente anterior à segunda, técnica de *invenção*, que usa a notação gráfica como suporte" (GUIGUE, 2011, p. 41).

Convencido de que a escuta não é suficiente para orientar a análise musical e de que a partitura se constitui como espaço privilegiado – como uma espécie de testemunha – para a investigação analítica, sua metodologia é inteiramente voltada para a extração e computação de elementos a partir desse suporte. A partitura é tomada como campo preciso, objetivo, como uma espécie zona neutra.

> Ao iniciar *Nuages* com um quarteto de clarinetes e fagotes, Debussy sabe perfeitamente que a sonoridade real desta configuração instrumental, aquela que chegará ao ouvinte, será dramaticamente diferente, em função do naipe da orquestra que tocará (parisiense, vienense ou londrina...), e da interpretação do Maestro. No entanto, durante o processo de composição, ele ignora essas variáveis relativas, e organiza, *compõe*, seu vocabulário orquestral, como se se tratasse de manipular configurações de qualidades sonoras absolutas, fixadas de vez. Considero, então, que é com o mesmo *parti-pris* que o musicólogo que deseja se debruçar sobre a função formal da sonoridade, deve começar: esquecer as variáveis não pertinentes e se concentrar no que o compositor desejou, ou pôde, consignar, formalizar. […] As condições e modalidades de percepção de diferentes populações de ouvintes em diversos contextos são, portanto, o que chamo na minha teoria de *componente passivo*, porque não trazem nenhum tipo de elemento que possa auxiliar na compreensão das relações funcionais entre as diversas dimensões musicais, mesmo que estas sejam, por outro lado, convincentes ou não no plano perceptivo. Talvez não seja inútil frisar que, todavia, eu não considero a obra como um objeto musical plenamente autônomo, no sentido de ser suficiente sua existência fora de qualquer realização concreta e socializada. […] O ato de isolar os mecanismos imanentes não significa, porém, renunciar a esta perspectiva holística, mesmo porque é através deles que, em primeiro lugar, a obra vai se manifestar socialmente. É por essas razões que a trilha que resolvi seguir se concentra no espaço do suporte escrito (GUIGUE, 2007, pp. 39-40).

Outra característica importante na metodolgodia de Guigue é a ênfase dada à parametrização das unidades sonoras compostas – sonoridades – e aos procedimentos de quantificação. Assim, após delimitar uma unidade sonora composta, deve-se proceder à avaliação de seus *componentes*[28] internos no que se refere ao seu

[28] Os componentes podem ser compreendidos hierarquicamente como componentes ativos ou passivos, dependendo do tipo de papel que desempenham em uma determinada unidade sonora. Os treze componentes apresentados por Guigue são agrupados em duas categorias: componentes de ordem *morfológica* e componentes de ordem *cinética*. Os componentes de ordem morfológica – como âmbito relativo, sonância, índice de repartição etc. – se referem a elementos observados de maneira acrônica; já os componentes de ordem cinética – como duração, dispersão relativa das alturas etc. – são observados diacronicamente, levando-se em consideração sua dimensão temporal. Guigue apresenta um número limitado de componentes, porém, dependendo do repertório em questão, o analista teria a liberdade de propor a observação de outros componentes que manifestem maior pertinência.

índice de complexidade relativa[29]. Essa operação resulta sempre em valores numéricos entre 0.00 e 1.00. Não deixa de ser valioso observar que, para reduzir "o tempo de trabalho e o risco de erros" (GUIGUE, 2001, p. 81 – rodapé) decorrentes do grande volume de cálculos implicados nesta metodologia, Guigue precisou desenvolver uma ferramenta de auxílio ao analista, que resultou na biblioteca SOAL (*Sonic Object Analysis Library*) que trabalha a partir de informação MIDI no ambiente *OpenMusic*.

O projeto de Guigue consiste assim na estruturação de uma metodologia de análise que visa "*desconcretizar* a sonoridade para incorporá-la entre as dimensões conceituais da composição" (GUIGUE, 2007, p. 37). A busca por uma *funcionalização* da sonoridade impõe a necessidade de um processo de *desconcretização*: tem-se aí a sonoridade submetida à racionalização através da *abstração* e da exatidão do cálculo.

> Funcionalizar a sonoridade, então, não é tanto descrever sua configuração isoladamente, quanto captar as modalidades da sua interação com o meio. Não se trata de determinar se ela é o lugar da inclusão, ou da exclusão, das alturas, durações e intensidades, quiçá dos timbres; consiste, pelo contrário, em medir em que suas qualidades relativas (em relação ao contexto imediato, mediato ou ainda a obra inteira), poderiam modular, modelar, na posição do tempo em que o compositor a colocou, a *kinesis* formal (GUIGUE, 2007, p. 38).

[29] O índice de complexidade relativa é a "informação que serve de fundamento à avaliação do grau de atividade de um dado componente numa unidade [sonora composta] e na geração de uma dinâmica formal [...]" (GUIGUE, 2011, p. 50). A complexidade máxima e a simplicidade mínima de um determinado componente é definida dentro do domínio da competência deste próprio componente. Por exemplo, se o componente a ser avaliado é quantos dedos esticados tem-se em duas mãos, a complexidade máxima será 10 e a simplicidade máxima será 0. Graus intermediários serão avaliados como numa porcentagem. Para este tipo de cálculo, Guigue propõe uma ponderação a partir de uma escala que vai de 0.00 a 1.00. Assim, com 10 dedos esticados atinge-se o índice máximo, isto é, 1.00; já com 4 dedos esticados, atinge-se o índice 0.40. Os índices são compreendidos como valores de complexidade relativa e não absoluta pois são calculados de maneira contextual e resultam em uma ponderação. Basta pensar que, aos se avaliar o componente "dedos esticados em uma mão", se houver cinco dedos esticados, o índice será 1.00, enquanto os mesmos cinco dedos levantados poderão assumir o índice 0.50 se forem avaliados dentro do componente "dedos esticados em duas mãos". Nesse exemplo, o "material" não sofreu alteração mas o contexto foi modificado e, portanto, o índice também. O uso de uma escala padrão para a avaliação da complexidade relativa dos componentes de cada unidade sonora composta permitiria a realização de análises comparativas entre componentes distintos.

O intento de Guigue não é um projeto isolado. Ele responde de fato a demandas tantos das áreas da musicologia quanto da criação musical, no âmbito da reflexão teórica. Afinal, se se quer que a sonoridade "seja entendida como novo paradigma composicional, e não apenas como elemento de superfície, é preciso compreender como ela, afinal, pode ser pensada da perspectiva da estruturação musical, isto é, como ela é articulada no interior da composição, do ponto de vista do material e da forma"[30]. É preciso submetê-la às leis de valoração já estabelecidas no hegemônico discurso da teoria e da composição. É preciso, afinal, que ela ateste sua capacidade de operar como *material,* como elemento objetivo de *organização formal,* tarefa antes atribuída comumente às alturas, como explicita aliás as tantas falas a respeito da *superação* do paradigma da nota pelo paradigma do som. O discurso não é por uma quebra da lógica hierárquica dos elementos da composição, mas sim pela troca do monarca. A composição segue aí sendo compreendida como espaço de disputa e de jogos de poder, onde certos elementos *submetem* e outros são *submetidos*. E a escuta segue sendo parametrizada, quantificada, fragmentada; ela se fecha à *experiência* da sonoridade.

Nesse trabalho, após esses poucos anos de estudos acerca da *sonoridade*, busco usar este conceito de modo mais flexível. Ele aparece aqui não como *teoria ou ciência do som*, onde o som é tomado como "coisa", mas sim como uma ideia de cunho mais holístico, almejando sempre a integração dos elementos no plano da composição. Busco, assim, abordar tanto o *dentro* quanto o *fora do som*, o *intra* e o *extra-musical*, o objetivo e o subjetivo, o quantificável e o qualificável, o dizível e o não-dizível. É por isso que ao longo dos comentários acerca das minhas composições se verá, lado a lado, referências aos trabalhos de Schaeffer e Smalley, por exemplo, mas também um grande volume de elementos tidos em geral como exteriores à música, tal como as metáforas, os empréstimos de outras artes e todo um campo imagético multisensorial. A sonoridade é comentada tanto a partir da partitura, quanto a partir da escuta, esta não puramente coclear, mas sensível e imaginativa. A procura talvez por um reencontro com o que Caesar chama de *vocação radial da escuta.*

> O objetivo não é negar – a essa tardia altura dos acontecimentos – a possibilidade instrumental ou mesmo a fruição estética de uma escuta "estruturante", tipomorfológica, etc. Mas simplesmente tentar estimular a volta da vocação radial da escuta ampla – assim como são amplas todas as modalidades de percepção. Em outras palavras: é propício aceitar a possibilidade de uma coabitação das duas forças opostas porém complementares: o som teria – junto com sua interioridade centrípeta – uma radiação centrífuga apontando para todas as direções. Do objeto "miolo" do som emana uma radiação omnidirecional que, em seu percurso, nos atinge e nos transforma (CAESAR, 2013, s/n – *grifo meu*).

[30] Citação retirada do meu relatório de qualificação, elaborado em 2014. Esta foi uma frase que eu usei diversas vezes em textos que produzi ao longo do doutorado.

Quero ainda lembrar aqui de uma publicação central para a leitura do presente trabalho: o *Livro das sonoridades* (2005), de Silvio Ferraz. Um livro que li e reli muitas vezes aos longos dos últimos dez anos e onde me deparei pela primeira vez com esse termo: *sonoridade.* Num artigo intitulado *Som e Sonoridade: as imagens do Tempo na escuta musical* (2007), Rodrigo Fonseca e Rodrigues realiza uma síntese da noção de sonoridade exposta por Ferraz em seu livro, relacionando-a ainda, com muita clareza, à noção de *imagem*. Eu cito então Rodrigues, em seu intento de sintetizar uma possível leitura de Ferraz (2005):

> O que se movimenta na música é antes a escuta e não o som. E a escuta é muito mais que aquilo que soa. A música tanto não repousa apenas no sonoro quanto o sonoro não é uma ação puramente auditiva. Podemos assim pensar em tempos da escuta em termos de *imagens* pré-sensíveis, de *imagens sonoras* e até de *imagens* de música, às vezes, sem nenhuma referencia ao som. Ferraz arremata: "...escutamos tudo aquilo que vem com os sons", deixando claro que a escuta é urdida por ritmos, explícitos ou secretos, que os sons tecem com as nossas vidas (FERRAZ, 2005, p. 76). É neste momento final que recorremos ao que nos diz Ferraz sobre o que define a *sonoridade*, e porque este é o conceito que exprime o que os insuficientes conceitos de som, de objeto sonoro, de forma e de matéria sonoras ou musicais, não alcançariam. O sufixo da palavra "sonoridade" denota, genericamente, aspectos qualitativos, adjetivados, timbrístico do som. O conceito de *sonoridade* descreve antes o processo, a totalidade dos desdobramentos implicados na escuta e não a coisa sonora. A questão é a de ouvir não o som, nem o que está no som, e sim o que está *no* ouvir, nas potências que nos afetam e que se movem, que se criam pela escuta (RODRIGUES, 2007b, p. 82 – *grifo meu*).

A citação de um ou outro fragmento do *Livro das sonoridades* de Ferraz é uma tarefa complicada, já que o livro se consolidada efetivamente como um emaranhado muito intrincado de conceitos complexos. Porém, gostaria de citar aqui o fragmento 44, onde Ferraz articula algumas palavras-chave, isto é, algumas das noções centrais que figuram no presente trabalho de doutorado: *sonoridade, imagem, corte, casa, forma, análise, escuta, tempo, lugar.*

Muitas das análises musicais depositam na matéria e na forma a essência da música. Mas esta essência é apenas aquilo que nos é dado como um senso comum, aquilo que está o mais próximo de nós, dado por uma época, por um lugar; um colorido harmônico qualquer, um aspecto rítmico, um tipo de instrumentação. Ou seja, trabalhar com música eletrônica não é melhor do que trabalhar com música acústica, escrever para percussão não é diferente do que escrever para órgão; fazer uma fuga não é diferente de fazer uma composição de forma livre ou compacta como nas bagatelas de Beethoven. Não é a matéria sonora, nem a forma que conduzem a escuta. Ninguém, a não ser o grande pedagogo e seu fiel aluno, ouve uma música tentando captar sua forma sonata e perceber as nuances entre aquela forma e a sonata autêntica (aliás, "a inexistente"). Arrisco mesmo dizer que: o que ouvimos, e o que conduz nossa escuta não está tanto assim na materialidade ou na forma, mas justamente naquilo que estaria nos entremeios da forma; ouvir a música seria assim simplesmente deixar-se levar por lugares que se fazem, por momentos que tornam uma matéria em material expressivo e cujas forças nos ajudam a fazer conexões (aqui falo de quaisquer conexões: lembrar de um lugar, imaginar uma imagem, ouvir uma sonoridade, conectar um som com outro, ouvir um desenho, uma proporção, um significado qualquer) e, de tempos em tempos, ser chacoalhado por um corte, por uma mudança de lugar; ou ainda ficar em uma casa constante imutável, como quando ouvimos as "viagens ao centro do som" do compositor Giacinto Scelsi; quando ouvimos um mantra ou um canto tibetano (FERRAZ, 2005, pp. 41-42).[31]

[31] Aqui Ferraz diz: "não é a matéria sonora, nem a forma que conduzem a escuta". A esse respeito, eu sugeriria ainda leitura complementar do tópico *Nem forma, nem matéria* que integra o capítulo *Ela é tão tudo que é insignificante*" do livro *Círculos Ceifados* (2008), de Rodolfo Caesar.

{B} IMAGEM: IMAGINAR SONS

{B1} Imagem sonora (Denise Garcia e Rodolfo Caesar)

{18} Caderno 2
p. 38

Tradicionalmente, o termo *imagem* é associado ao sentido da *visão* restringindo-se, portanto, a operações que envolvem exclusivamente os olhos e todo o mecanismo corporal ligado ao ato de ver, de enxergar. É o que nos diz por exemplo o Google Imagens. Ao buscar a palavra "cigarra", o Google não retorna nenhum arquivo de áudio com os sons da cigarra. Ele retorna um conjunto de figuras, desenhos, gravuras etc.; imagens capturadas por fotografia ou mesmo geradas diretamente em programas de computador. A cigarra é apresentada em uma biblioteca de *imagens visuais*, podendo ser percebida exclusivamente com os olhos. O curioso é quão raro é possível ver uma cigarra e o quão comum é escutá-la. Muito cedo se aprende o que é uma cigarra através de imagens sonoras e não visuais. De fato deve ser um desafio enorme distinguir uma cigarra num conjunto de imagens visuais de insetos variados. Em contrapartida, possivelmente seria o primeiro inseto a ser identificado se esse mesmo conjunto fosse de imagens sonoras. Afinal, o que é a imagem de uma cigarra?

Exemplo 01: Cigarras (imagem sonora) [Áudio no DVD]

Fig. 11: Cigarra (imagem visual).

Uma discussão a respeito da noção de *imagem* é conduzida por Denise Garcia no segundo capítulo da sua tese de doutorado, *Modelos perceptivos na música eletroacústica,* realizada em 1998. O ponto de partida de Garcia para esta discussão é especialmente o conceito de *imagem-de-som* (*i-son*)[32] apresentado por François Bayle em *Musique Acousmatique: propositions...positions* (1993). Mas o intento de Garcia é extrapolar esse conceito, buscando *modelos* (ou, como ela mesma diz, *imagens mentais*) numa perspectiva mais sinestésica.

> Acreditamos que a noção de imagem-de-som, desenvolvida por Bayle, abra o caminho para pensarmos a construção do sonoro por meio de modelos ou imagens mentais vindas de outras áreas da percepção. Os compositores falam de suas imagens, mas não comentam diretamente o fato de estarem partindo, em seu processo composicional, de um modelo cinestésico, visual ou corpóreo, por exemplo. Essa é a tarefa à qual nos propomos neste trabalho. Tentaremos formalizar os elementos perceptivos vindos dessas modalidades sensórias que se revelam pela escuta das obras eletroacústicas. Traçaremos as classificações possíveis desses procedimentos em cada modalidade: a sonora, a visual, a do espaço acústico e as que criam uma representação do corpo nesse gênero musical (GARCIA, 1998, p. 20).

Acompanhando os textos de Denise Garcia, é interessante observar desdobramentos dessa pesquisa em um artigo escrito nove anos depois, intitulado *Composição por metáforas* (2007). Nesse artigo Garcia comenta seu próprio percurso como compositora, abordando desde peças compostas em seus anos de formação até trabalhos mais recentes. No início do texto, ela indica um traço fundamental da sua poética e que será explicitado no comentário de todas as peças tratadas ao longo do artigo: o uso de *metáforas*[33].

[32] "O *i-son* (abreviatura para *imagem-de-som*) é o representante acústico de uma coisa também acústica, obtido por meio de uma transposição de sua condição física, que, na época, era, (ainda é) a *chaîne electroacoustique*, o circuito eletroacústico: o circuito das *arts-rélais* sonoras. O *i-son* é, portanto, entendido como dependente da instância *concreta*, no sentido schaefferiano, de algo inserido no dispositivo das artes-relé. Comparando-o com a imagem visível na superfície do suporte fotográfico, o conceito de *i-son* presta-se para designar sons escutados graças à reprodução por alto-falantes, subtraídos de seu *espaço* original de criação (e eventualmente, também do seu *tempo*), entendendo-se 'reprodução' como algo diverso de uma mera repetição. O *i-son* de um som de violão que porventura escutarmos resulta do encontro entre nossos sentidos da escuta e a amplificação eletro-eletrônica do som de um violão – para Bayle, necessariamente fixado em suporte. Neste sentido poderíamos comparativamente chamar de 'i-face' a imagem de um rosto, não mais como um outro rosto, mas como a imagem que o reconstrói a partir do conjunto de manchas dispostas sobre o suporte bidimensional. Ou seja, a imagem que formamos de um rosto, graças à especial disposição de manchas sobre uma superfície de papel, em uma tela pintada, ou na tela de uma projeção multimídia. O mesmo serve para a imagem-de-som" (CAESAR, 2012, p. 259-260).

[33] Talvez seja interessante observar que ao elaborar a categoria de de *i-son*, François Bayle propõe uma interação entre as categorias de escuta de Schaeffer (por ele

> Este texto, eu o escrevo para colocar o meu testemunho, ou melhor, alguns exemplos de como meu processo criativo muitas vezes se dá por processos de simulação, de transposição, de tradução, de imitação de imagens sonoras, visuais e outras que me ocorrem e que gosto e pretendo chamar aqui de metáforas. Metáfora em um sentido amplo, mas com um proposito inverso, que creio tão comum em tantos compositores: a música ou o som não sendo um substituto ou uma referência ou representação de um outro signo qualquer [...]. As imagens ou modelos podem ser pontos de partida, mas não necessariamente o sentido de uma música – a música não significa aquela ou outra imagem e toda vez que se pretendeu isso, o que se fez foi reduzir imensamente aquilo que ela realmente é: uma caixa aberta que permite que cada ouvinte tenha com ela uma experiência particular, mas antes de tudo musical (GARCIA, 2007, p. 54 – *grifo da própria autora*).

Assim, Denise Garcia articula simultaneamente os termos *imagem*, *modelo* e *metáfora*, apresentando-os praticamente como equivalentes em seu processo criativo. E tem-se, sob qualquer um desses termos, a possibilidade de trabalhar com diferentes campos da percepção: visual, auditivo, tátil, corporal (cinestésico, proprioceptivo) etc. Torna-se possível, portanto, disparar processos a partir de *imagens sonoras*, ou *modelos visuais*, ou *metáforas corporais*, por exemplo. Essas imagens, modelos e metáforas podem ser mais concretas – como em *Trem-pássaro* (1993), onde Garcia trabalha com as imagens sonoras de um trem e de pássaros (os pios, o bater das asas na grade de uma gaiola, o ranger do ferro dos trilhos, o bater das alavancas das rodas etc.) – ou mais abstratas – como no caso de *Vozes da cidade* (1993), onde Garcia trabalha com um modelo musical (polifonia de vozes) e um modelo acústico (deslocamento no espaço).

Denise Garcia
***Trem-pássaro* (1993)**
eletroacústica
[Áudio no DVD]

Denise Garcia
Vozes da cidade
(1993)
eletroacústica
[Áudio no DVD]

Em alguns textos recentes[34] Rodolfo Caesar também tem discutido a ideia de *som* enquanto *imagem* no intento de diluir

rediscutidas) e a abordagem pierciana. A partir dessa interação, Bayle distingue três espécies de *i-son*: 1) a imagem isomórfica, icônica e referencial, chamada por Bayle de *im-son*. Essa espécie está ligada ao *ouïr* schaefferiano, isto é à ideia de *presentificação*, de *acionamento da audição*; 2) o diagrama, indicial, chamado por Bayle de *di-son.* Essa espécie está ligada ao écouter schaefferiano, isto é, à ideia de *identificação*, de *acionamento da cognição*; e 3) a metáfora/metaforma, chamada por Bayle de *me-son.* Essa espécie está ligada ao *entendre* schaefferiano, isto é, à ideia de *interpretação*, de *acionamento da musicalização*. Nessa perspectiva, em complementariedade à ideia de *metaforma* (*figura energética*), a ideia de *metáfora* aparece em Bayle como *figura projetiva,* ligada ao campo semântico.

[34] Tomo aqui por referência especialmente os textos *O som como imagem* (2012) e *A espessura da sonoridade: entre o som e a imagem* (2013), mas também *As grandes orelhas da escuta* (2007) e o livro *Círculos Ceifados* (2008).

a aparente dicotomia entre esses dois termos[35]. Ele aponta que, apesar da noção de imagem aparecer em alguns autores como atributo tanto do campo visual quanto auditivo (Caesar referencia fragmentos de Paul Valéry e Walter Benjamin), via de regra a palavra ainda "continua remetendo a experiências diretas ou indiretas da visualidade, enquanto som pertence a uma região obscura da percepção" (CAESAR, 2013, s/n). Questionando tal obscurantismo, o intento de Caesar parece ser a defesa do *potencial imagético do som*.

> Trata-se tão somente de um esforço no sentido de sensibilizar contra as certezas adquiridas, abrigadas no vernáculo e no senso comum, que encontramos manifestas também nas menos suspeitas esferas da chamada "alta-cultura", das artes, da música e sua musicologia, das artes sonoras, da crítica, e até mesmo da música eletroacústica – de onde há décadas deveriam ter sido banidas pela própria especificidade *imagética* dessa atividade (CAESAR, 2012, p. 257).

Essa identificação corrente entre imagem e visão parece estar relacionada também ao fato de que a associação entre as palavras *imagem* e *imaginação* não é necessariamente imediata. Em geral o termo *imagem* tende a ser utilizado para indicar aquilo que está fora do sujeito, que é passível de apreensão pelo aparato da visão, e não algo que se dá em nossas mentes, numa operação que articula sujeito e objeto. Retornando ao exemplo da ferramenta de busca do Google, por exemplo, observa-se que o termo *imagens* aparece ao lado de *vídeos*, *notícias*, *mapas*. De modo semelhante à busca da palavra "cigarra", se decido buscar "São Paulo" na aba de imagens, por exemplo, a pesquisa retorna uma biblioteca que reúne essencialmente fotos aéreas da cidade de São Paulo. E o Google chama essas fotos de *imagens*, não de *fotos*. Mas se o crivo é a visualidade, ao menos as *notícias* e os *mapas* não seriam também apreendidos enquanto imagens? A ideia de *imagem* aparece ali como objeto, como coisa, como um tipo de representação objetiva da realidade. O suporte, isto é, a fonte de estímulo à criação de imagens mentais é tomado já como imagem em si. Tem-se aí a ideia de imagem como categoria possível de ser concebida em exterioridade ao sujeito: *imagem* e *imaginação* aparecem quase em campos opostos.

No dicionário Houaiss online, das treze acepções apresentadas para a palavra *imagem* (praticamente todas contando com as palavras *representação* ou *reprodução*), apenas as duas últimas, agrupadas na categoria *psicologia*, inserem o sujeito como componente essencial

[35] Sem discutir extensivamente o conceito no campo teórico, Silvio Ferraz também se vale em larga medida do conceito de *imagem* tanto em seu processo criativo quanto em suas reflexões sobre composição. A critério de exemplo, referencio seu artigo *Primeiro afeto: como jogar notas ao vento* (2006), onde Ferraz tece um comentário analítico sobre peças de Willy Corrêa de Oliveira, Marisa Rezende e Guilherme Nascimento a partir da ideia de *imagem.*

dessa operação (apesar da acepção 2 trazer a ideia de "percepção"), não restringindo a palavra, aliás, ao campo visual: nos dois casos, fala-se em representação ou reprodução *mental*; na acepção 12 o exemplo dado pelo dicionário inclui *imagem olfativa*; e na acepção 13, sugere-se *imaginar* uma *imagem da democracia*.

> 1. representação da forma ou do aspecto de ser ou objeto por meios artísticos
> < *i. desenhada, gravada, pintada, esculpida* >
> 1.1. representação de seres que são objeto de culto, de veneração
> < *a i. de Cristo* > < *uma i. de são Francisco* >
> 1.2. estampa, sem caráter de obra original ou rara, que reproduz temas diversos ou, mais esp., motivos religiosos
> < um álbum de i. >
> < algumas i. marcavam as páginas do missal>
> 2. aspecto particular pelo qual um ser ou um objeto é percebido; cena, quadro
> < *imagens da rua* > < *i. urbanas* >
> 3. reprodução invertida de um ser ou de um objeto, transmitida por uma superfície refletora
> 4. reprodução estática ou dinâmica de seres, objetos, cenas etc. obtida por meios técnicos
> < *i. fotográfica* > < *i. televisada* > < *i. magnética* >
> 5. fig. pessoa muito bonita; cromo
> 6. fig. aquilo que apresenta uma relação de analogia, de semelhança (simbólica ou real); réplica, retrato, reflexo
> < *ela é a i. do pai* > < *a casa era a i. da dona* >
> 7. fig. pessoa que representa, simboliza ou faz lembrar alguma coisa abstrata; personificação
> < *ela era a própria i. da tristeza e solidão* >
> < *o rapaz é a i. da saúde* >
> 8. fig. opinião (contra ou a favor) que o público pode ter de uma instituição, organização, personalidade de renome, marca, produto etc.; conceito que uma pessoa goza junto a outrem
> < *um político precisa cuidar de sua i.* >
> < *teve a i. abalada pelo escândalo* >
> 9. lit. qualquer maneira particular de expressão literária que tem por efeito substituir a representação precisa de um fato, situação etc. por uma alegoria, visão, evocação etc.
> < *i. bíblicas* > < *i. camonianas* > < *i. vulgares* >
> 10. mat. elemento determinado pela aplicação de uma função em um determinado ponto
> 11. ópt. representação de um objeto que emite ou recebe luz e que é formada por raios luminosos que passam por uma lente, espelho ou qualquer outro sistema óptico
> 12. psic. representação ou reprodução mental de uma percepção ou sensação anteriormente experimentada
> < *i. visual, olfativa* >
> 13. psic. representação mental de um ser imaginário, um princípio ou uma abstração
> < a i. do demônio, da realeza, da democracia, do círculo >
>
> (Verbete *imagem* no Dicionário Houaiss online)

O que se pode observar nos textos de Caesar não é somente a diluição da dicotomia som/imagem, mas também um esforço por recuperar justamente o sentido de *imaginação* dentro da ideia de *imagem*. Assim, em *A espessura da sonoridade: entre o som e a imagem* (2013), Caesar falará não apenas em *imagem* visual e sonora, mas também em *imaginação* visual e sonora. Nesse sentido, assim como Denise Garcia, Caesar também busca extrapolar o conceito de *i-son*, de François Bayle.

> O que proponho não se opõe a essa ideia [de i-son], mas pretende ir um pouco além, desejando restituir ao som a possibilidade de ser imagem independentemente da densidade material de seu registro em suporte, ou seja, prescindindo do dispositivo específico de armazenamento extracorporal e reprodução acusmática. Na minha proposta o som já é imagem mesmo quando os únicos suportes disponíveis são o ar e o cérebro, e quando sua transmissão é da boca à orelha, ou das coisas soantes para a orelha. Do mesmo jeito que a imagem mental visual é uma imagem mental, a imagem sonora também é, e não se confunde com uma "visualização", ou sinestesia visual através do sentido da audição. Assim como ver, escutar é sempre formar imagens (CAESAR, 2013, s/n – *grifo meu*).

Rodolfo Caesar
***A noite em concha* (1994) eletroacústica [Áudio no DVD]**

Assim, Caesar propõe um enlace entre as noções de *imagem* e de *escuta radial* que propicia o reposicionamento da noção de *sonoridade* como categoria de ampla *espessura*. Ao afirmar que "escutar é sempre formar imagens", Caesar propõe o afastamento de uma escuta "intra-auricular", à qual ele chama de *escuta timpânica*[36] em seu artigo *As grandes orelhas da escuta* (2007). De modo muito perspicaz, ele alerta, afinal, para o perigo da categoria de *escuta reduzida* desembocar numa espécie de escuta estreita, isto é, numa *redução da escuta*.

> A "escuta reduzida" é sem dúvida a ferramenta mais eficaz para o desmanche da antiga teoria musical que resumia preconceituosamente seus operadores a quarto percepções: altura, duração, timbre e intensidade. Porém esta écoute réduite corre o risco de se transformar em "escuta timpânica", quando se contrapõe a uma escuta extra-auricular, uma escuta que envolve todo o corpo-e-alma do ouvinte e todo o espaço de manifestação sonora (CAESAR, 2007, p. 44).

[36] Como aponta o próprio autor, a ideia de *escuta timpânica* se aproxima do conceito de *escuta coclear* proposto por Seth Kim-Cohen em *In the blink of an ear: toward a non-cochlear sonic art* (2009).

{B2} Visualidade (Ítalo Calvino e Kaija Saariaho)

Visibilidade é o tema da quarta conferência elaborada por Ítalo Calvino para a renomada série *Charles Eliot Norton Poertry Lectures*, da Universidade de Harvard, da qual ele participaria ao longo do ano letivo de 1985-86[37]. Para essa conferência, Calvino tem uma pergunta-chave em mente: "A literatura fantástica será possível no ano 2000, submetido a uma crescente inflação de imagens pré-fabricadas?" (CALVINO, 2002, p. 111). Após mapear o valor da *visibilidade* na história da literatura – especialmente nas produções da chamada *literatura fantástica* – ele apontará uma possível crise da visibilidade, especialmente por conta do crescente bombardeio visual proporcionado pelos veículos de comunicação, alertando assim para o perigo da total dissolução desse valor:

> Se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar* por imagens (CALVINO, 2002, p. 108).

Para além das previsões e das soluções arriscadas por Calvino no que se refere à manutenção da visibilidade enquanto valor literário, me interessa em especial observar o modo como ele articula a noção de visibilidade em seu processo criativo. Tendo sua obra marcada pela produção de contos, novelas e séries de textos curtos, Calvino se dedicou prioritariamente às narrativas ficcionais próprias ao gênero da literatura fantástica, em obras como *As cosmicômicas, O Castelo dos destinos cruzados, O visconde partido ao meio, As cidades invisíveis,* entre outros. É percorrendo sua experiência como escritor de histórias fantásticas que Calvino apresenta uma análise bastante rica e esclarecida de como se dá seu processo criativo e como se desenrola seu modo de trabalho.

Primeiramente, Calvino identifica a *imagem* como gatilho de seu processo criativo. Num segundo momento, ele identifica que essa imagem passa a se desdobrar e a gerar outras imagens, sempre desenvolvendo suas *potencialidades implícitas*. Em seguida,

[37] Nessas conferências, Calvino pretendia expor "alguns valores ou qualidades ou especificidades da literatura" que lhe seriam "particularmente caros, buscando situá-los na perspectiva do novo milênio" (CALVINO, 2001, p. 11). Os temas escolhidos por Calvino seriam: *leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade* e *consistência*. Tendo falecido pouco antes de sua partida para os Estados Unidos, as conferências não foram efetivamente proferidas, porém foram publicadas em formato de texto em 1988, sob o título *Lezioni americane: Sei proposte per Il prossimo millennio*. O último tema, *consistência*, não chegou a ser desenvolvido já que Calvino havia decido se dedicar à redação dessa conferência apenas quando estivesse nos Estados Unidos.

Calvino comenta como se dá a complexa passagem do universo imagético ao universo da palavra, isto é, ao universo da escrita que, a partir desse ponto, passa efetivamente a conduzir o processo de criação do trabalho.

> A primeira coisa que me vem à mente na idealização de um conto é, pois, uma imagem que por uma razão qualquer apresenta-se a mim carregada de significado, mesmo que eu não o saiba formular em termos discursivos ou conceituais. A partir do momento em que a imagem adquire uma certa nitidez em minha mente, ponho-me a desenvolvê-la numa historia, ou melhor são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidade implícitas, o conto que trazem dentro de si. Em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições. Na organização desse material, que não é apenas visivo mas igualmente conceitual, chega o momento em que intervém minha intenção de ordenar e dar um sentido ao desenrolar da história – ou, antes, o que faço é procurar estabelecer os significados que podem ser compatíveis ou não com o desígnio geral que gostaria de dar à história, sempre deixando certa margem de alternativas possíveis. Ao mesmo tempo, a escrita, a tradução em palavras, adquire cada vez mais importância; direi que a partir do momento em que começo a pôr o preto no branco, é a palavra escrita que conta: à busca de um equivalente da imagem visual se sucede o desenvolvimento coerente da impostação estilística inicial, até que pouco a pouco a escrita se torna a dona do campo. Ela é que irá guiar a narrativa na direção em que a expressão verbal flui com mais felicidade, não restando à imaginação visual senão seguir atrás (CALVINO, 2002, p. 104-105).

A descrição do seu modo de trabalho demonstra o quanto a visibilidade orienta seu processo criativo. Ainda que Calvino trabalhe na chave das histórias fantásticas, não é a partir da definição de um "roteiro" – isto é, do desenrolar de uma história no tempo – que ele dispara seu processo criativo. Ao contrário, é a partir de uma determinada *imagem* que uma história – que se desdobrará no tempo e adquirirá uma forma específica – pode ser construída.

Calvino lembra ainda que essa complexa passagem do universo imagético ao universo da palavra – isto é, ao universo codificado e discursivo da escrita, da expressão verbal – se dá de forma dinâmica e aberta, de modo a resguardar certa simbiose entre essas lógicas tão distintas.

> Em suma, meu processo procura unificar a geração espontânea das imagens e a intencionalidade do pensamento discursivo. Mesmo quando o impulso inicial vem da imaginação visiva que põe em funcionamento sua lógica própria, mais cedo ou mais tarde ela vai cair nas malhas de uma outra lógica imposta pelo raciocínio e a expressão verbal. Seja como for, as soluções visuais continuam a ser determinantes, e vez por outra chegam inesperadamente a decidir situações que nem as conjecturas do pensamento nem os recursos da linguagem conseguiriam resolver (CALVINO, 2002, p. 106).

A visualidade[38] talvez seja uma das características mais fortes da produção musical de Kaija Saariaho. A dimensão visual está presente no trabalho de Saariaho desde a elaboração de rascunhos e esboços – que atestam a importância de desenhos e de grafismos para a construção de ideia musicais – até a concepção final das performances, muitas vezes concebidas como parte de *concertos visuais* [visual concerts], projetados em colaboração com artistas visuais, videoartistas, cenógrafos etc.

De modo similar a Calvino, em seu processo criativo a visibilidade também opera muitas vezes como ponto de disparo para um determinado trabalho, seja a partir de pinturas, cenas de filmes, imagens da natureza ou mesmo de desenhos feitos por ela mesma. Seu primeiro quarteto de cordas *Nymphea* (1987), por exemplo, foi escrito a partir da observação das imagens de ninfeias pintadas a óleo por Monet na extensa série *Les Nymphéas*.

Kaija Saariaho *Nymphea* (1987) para quarteto de cordas e eletrônica [Áudio no DVD]

> Algumas imagens que evoluíram em minha mente enquanto eu compunha: a imagem da estrutura simétrica de uma ninfeia, obtida conforme ela flutua sobre a água, se transformando. Interpretações diferentes da mesma imagem em diferentes dimensões; uma superfície unidimensional com as suas cores, formas e, por outro lado, diferentes materiais que podem ser detectados, formas, dimensões; uma ninfeia branca alimentando-se da lama subaquática (Kaija Saariaho em nota de programa retirada de seu site oficial: http://saariaho.org/works/nymphea).[i]

[38] Apesar de Calvino usar o termo "visibilidade", prefiro utilizar o termo "visualidade" nesse trabalho. Apesar de serem dados até mesmo como termos sinônimos pelo dicionário Houaiss, na língua portuguesa o termo "visibilidade" me parece ser usado em geral mais como uma característica da "vista", do olho mesmo. Como por exemplo quando se alerta para a baixa visibilidade do motorista em situações de neblina ou quando se fala da importância de dar visibilidade a um certo tema ou produto. Tenho a impressão de que o termo "visualidade" é mais adequado ao que estou aqui por me referir, a saber: as imagens mentais relativas ao sentido da visão. O assunto é exatamente o mesmo abordado por Ítalo Calvino sob nome de "visibilidade".

Em entrevistas e notas de programa, os comentários de Saariaho sobre suas próprias composições são geralmente carregados de elementos visivos, tais como formas, cores, luz, sombra etc. Segundo Pirkko Moisala (2009, p. 57), autora de sua biografia, Saariaho sempre buscou trabalhar numa espécie de continuidade entre a experiência do olho e a do ouvido. Bem da verdade, a observação de Moisala pode ser estendida também ao tato, ao paladar e ao olfato. Desse modo, trata-se de compreender no trabalho de Saariaho a continuidade entre a experiência da audição e de todos os outros sentidos, num campo complexo onde os modos de "escuta" são sempre multissensoriais e sinestésicos[39]. Não é estranho, portanto, encontrar comentários da própria compositora a respeito da importância de perfumes e fragrâncias[40,[ii]], por exemplo, para a construção de determinadas sonoridades.

> Eu não posso separar essas coisas [dimensões musical e visual] umas das outras e, na minha opinião, não se deve sequer tentar fazê-lo. Esta diferenciação é baseada na visão tradicional, mas estou convencida de que, além do olho e do ouvido, há também estreitas relações entre os outros sentidos. Os sentidos não precisam ser firmemente delineados. Embora a música seja o que mais me interesse e meus meios de expressão sejam musicais, eu não penso nessas coisas como categorias separadas (SAARIAHO *apud* MOISALA, 2009, p. 53).[iii]

Se em Calvino as imagens visuais são convertidas em imagens verbais; em Saariaho, as imagens visuais – ou táteis, olfativas etc. – são convertidas em imagens sonoras. Calvino parte da imagem de um homem cortado em duas metades; Saariaho parte da imagem de uma ninfeia. Nesses dois casos, a visualidade – a dimensão espacial, afinal – se impõe. Tanto a literatura quanto a música lidam com o tempo e consequentemente com estruturas e formas temporalizadas. Mas tanto Calvino quando Saariaho atribuirão

[39] Num dos textos que compõe seu livro *Música e mediação tecnológica* (2009), Fernando Iazzetta aponta que as mudanças geradas pela mediação tecnológica contribuíram significativamente para a transformação do modo de escuta na atualidade. Segundo ele, "A mudança gerada pela mediação tecnológica em relação à escuta musical não foi apenas contextual, mas alterou significativamente a relação que os ouvintes estabelecem com a música. Escutar é um exercício, é prestar atenção a alguma coisa, é uma atitude em relação a um conteúdo sonoro. [...] Mas é claro que se ouve também com o corpo, com os olhos e mais, com as lembranças, com as sensações. Ainda que a sala de concerto potencialize uma atenção focada no audível, há muito mais que som na experiência de escuta" (IAZZETTA, 2009, pp. 37-48).

[40] Interessante recordar, aliás, a inusitada relação entre fragrância e harmonia proposta por Saariaho: "Para mim, a harmonia é como uma fragrância – você a tem ou não. Se você tem a sua harmonia pessoal, o/a ouvinte a percebe imediatamente e ela caracteriza a música. Se um/uma compositor/a não tem sua própria harmonia, isto é para mim como uma música sem odor" (SAARIAHO *apud* MOISALA, 2009, p. 61).

às possibilidades implicadas no interior das próprias imagens a constituição de um percurso temporal e formal.

No trabalho de Saariaho, além desse campo multissensorial complexo – onde a *escuta auditiva* é modulada por uma potente *percepção multimodal*[41] – é possível perceber também a importância da incorporação de *narrativas*. Pirkko Moisala aponta que, em seu processo criativo, Saariaho recorrentemente toma como ponto de partida a literatura, histórias de filmes ou mesmo situações de sua própria vida pessoal, isto é, de sua própria experiência. De todo modo, é importante observar que também as narrativas são utilizadas enquanto espaços recheados de conteúdo imagético, e não exatamente enquanto histórias ou roteiros a serem desdobrados no tempo.

> Ao contrário de muitos/as outros/as compositores/as que enfatizam a autonomia abstrata de obras musicais, Saariaho não tenta evitar o estabelecimento de conexões. Nas notas de programa, ela frequentemente descreve o impulso literário ou visual que a levou a compor o trabalho e que pode ter fornecido tanto o título quanto o ponto focal para a composição. Ela também observa as conexões entre sua própria vida e suas obras: "tudo que eu experiencio e vivo, eu absorvo em mim e lá meus pensamentos musicais também se originam" (MOISALA, 2009, p. 54).[iv]

[41] "O corpo de quem ouve é aberto, não lhe faltam entradas e saídas, pontos de contato com o for a do corpo. E estes lugares se interconectam, o som não é prioridade do ouvido. Sons graves ressoam pelo corpo todo, sons muito agudos e de grande energia fazem os dentes rangerem. É assim que o som passa por quase todos os sentidos; pelo olhar quando falo que um som é brilhante, quando falo de uma linha; pelo tato quando falo de sua aspereza; pela minha propriocepção quando falo que é peado, que é leve, que flutua ou que é profundo. A percepção do som é multimodal. Não há privilégio do ouvido. E é assim que hábitos de olhar, de tato, de propriocepção e hábitos motores, invadem a escuta que parecia ser apenas do ouvido" (FERRAZ, 2015b, pp. 3-4 – *grifo meu*).

{19} Caderno 2
p. 38

{C} TIPOLOGIA SONORA (HELMUT LACHENMANN)

No ano seguinte à publicação do *Traité des objets musicaux* (1966), de Pierre Schaeffer, a rádio Westdeutscher Rudfunk (WDR) de Colônia realizou a difusão da palestra *Klangtypen der Neuen Musik*, ministrada por Helmut Lachenmann. O conteúdo dessa transmissão foi publicado em forma de texto em 1970 no periódico *Zeitschrift für Musiktheorie*. Em 1993 Lachenmann fez uma revisão desse texto que foi novamente publicado como parte do livro *Musik als existentielle Erfahrung*, um conjunto de ensaios escritos pelo compositor entre 1966 e 1995[42]. Ainda que as abordagens de Lachenmann e Schaeffer sejam bastante distintas, ambas partem de pressupostos similares, como pode-se perceber já no início de *Klangtypen der Neuen Musik* quando Lachenmann declara o envelhecimento de concepções tonais baseadas em consonância e dissonâncias e afirma: "hoje a experiência empírico-acústica imediata do som deslocou-se para uma posição privilegiada da experiência musical" (LACHENMANN, 1996, p. 1).[v]

Helmut Lachenmann *Guero* (1970) para piano [Vídeo no DVD]

A reflexão sobre uma *tipologia sonora* da música nova estava relacionada à ideia de uma *música concreta instrumental*, que marcaria a produção musical de Lachenmann especialmente de *temA* (1968) a *Accanto* (1976), mas que integra seu pensamento composicional até os dias de hoje. Essa abordagem *concreta* possibilitaria tanto o alargamento da paleta sonora instrumental através da utilização sistemática e radical do ruído – na maior parte das vezes em trabalhos destinados a formações instrumentais tradicionais, como quarteto de cordas e grande orquestra – quanto o estreitamento com a noção de *fisicalidade* – isto é, a ação corporal dos/as performers em seus instrumentos –, duas características

[42] O texto também foi publicado em tradução para o francês sob o título *Typologie sonore de la musique contemporaine* (LACHENMANN, 2009). Há também uma tradução preliminar para o português realizada pelo compositor José Henrique Padovani sob o título *Tipos sonoros da nova música* (2013), ainda não publicada. As traduções de termos e citações que apresento nesse trabalho foram elaboradas a partir do cotejamento do original em alemão e dessas duas traduções mencionadas.

bastante caras a Lachenmann. De modo complementar, Lachenmann passaria também a repensar questões ligadas à técnica instrumental e à notação musical. É nesse período então que é possível observar o desenvolvimento de uma notação prescritiva e um grande aprofundamento na pesquisa de técnicas de execução em diversos instrumentos.

> Ela [música concreta instrumental] significa uma extensa desfamiliarização da técnica instrumental: o som musical pode ser tocado com arco, pressionado, batido, rasgado, talvez engasgado, friccionado, perfurado e assim por diante. Ao mesmo tempo, o novo som deve satisfazer as exigências da velha conhecida sonoridade da sala de concerto que, nesse contexto, perde qualquer familiaridade e se torna (mais uma vez) iluminada de maneira muito nova, até mesmo "desconhecida". Tal perspectiva demanda mudanças na técnica composicional, de modo que os parâmetros-base clássicos, tais como altura, duração, timbre, volume, e seus derivados mantenham a sua significação apenas como aspectos subordinados à categoria composicional que lida com a manifestação da energia (RYAN, LACHENMANN, 1999, p. 21).[vi]

Em *Klangtypen der Neuen Musik* Lachenmann esclarece que sua intenção não é estruturar uma metodologia mais genérica que possa forjar uma nova sintaxe musical própria à música nova, mas sim oferecer uma espécie de referencial para a abstração de certos *tipos sonoros* que devem, invariavelmente, ser compreendidos no interior e no contexto de cada peça. Isso explica em parte o porquê de na proposta de Lachenmann esta tipologia sonora não vir acompanhada também de uma *morfologia*, como no caso de Schaeffer. A preocupação de Lachenmann não é aprofundar a reflexão a respeito dos pormenores do material musical em si, mas sim abordar o material num contexto determinado, observando-o sempre a partir de uma perspectiva formal. Assim, ainda que o alargamento das possibilidades de estruturação do material musical na música instrumental esteja aí implicado, Lachenmann se concentra especificamente na relação entre *som* e *forma*, isto é, na articulação do material sonoro *no tempo*.

Em sua tipologia, Lachenmann propõe cinco *tipos sonoros* que são agrupados em duas famílias: a família dos sons enquanto *estado* – *som-cor* [Farbklang], *som-flutuação* [Fluktuationsklang] e *som-textura* [Texturklang] – e a família dos sons enquanto *processo som-cadência* [Kadenzklang] e *som-estrutura* [Strukturklang]. O tipo sonoro denominado *som-cadência* [Kadenzklang] pode ser ainda qualificado de três maneiras: *som-impulso* [Impulsklang], *som-acumulação* [Einschwingklang] ou *som-extinção* [Ausschwingklang].

Estas duas famílias são diferenciadas essencialmente pela maneira como tais modelos se relacionam com o que Lachenmann chama de *tempo próprio* [Eigenzeit]. O tempo próprio seria o tempo que um determinado evento *delineia*. Não se trata simplesmente da *duração* de um evento, se ele é mais ou menos curto, mais ou menos alongado. A *duração* seria uma qualidade temporal delimitada por uma noção de tempo externa ao evento, dependente do agenciamento global em uma peça. Já o *tempo próprio* seria o tempo que um evento desenha ao se desenrolar. E é por isso que, para Lachenmann, o tempo próprio aparece associado à noção de *processo*.

O tempo próprio é uma qualidade temporal e pode ser ou não relevante em um evento. Os modelos que integram a família dos sons enquanto *estado* não estão condicionados a seu tempo próprio, em oposição aos modelos que integram a família dos sons enquanto *processo*. Assim, na família dos sons enquanto *processo,* o *tempo próprio* é idêntico à duração do evento em si. Já na família dos sons enquanto *estado,* a *duração* dos eventos pode ser definida de modo externo às qualidades do próprio tipo sonoro, que pode ser contraído ou alongado conforme necessidades globais. O detalhamento de cada um dos tipos sonoros contribui para um melhor entendimento dessa diferença entre *duração* e *tempo próprio* proposta por Lachenmann e que está na base de sua tipologia sonora.

Família dos sons enquanto estado

• *Som-cor* [Farbklang]: integra a família de sons enquanto estado. Seu espectro sonoro permanece mais ou menos estático, podendo ter uma duração curta ou longa sem que isso altere sua característica sonora. É representado esquematicamente por uma linha contínua no tempo.

• *Som-flutuação* [Fluktuationsklang]: de certa forma conjuga características da família do som enquanto processo e da família do som enquanto estado, ainda que seja, em última análise, classificado dentro da segunda. Ele pode ser caracterizado por flutuações internas – cuja movimentação periódica acontece em seu interior enquanto seu contorno externo permanece estável – e externas – cuja movimentação periódica toma todo o contorno do acontecimento sonoro. No segundo caso, o fator *tempo* torna-se mais relevante. É representado esquematicamente por uma linha com movimentação periódica.

• *Som-textura* [Texturklang]: integra a família de sons enquanto estado. Tal qual o som-flutuação, abarca movimentações em seu interior, porém estas não são periódicas mas sim desordenadas, com distribuição estatística. Esse modelo possui alto grau de indeterminação

e imprevisibilidade de seus componentes que, em última análise, têm pouca importância estrutural em relação às características estatísticas globais. É representado esquematicamente por um conjunto de pontos e pequenas linhas com distribuição indeterminada, porém comprimidos em um âmbito bem delimitado, mantendo homogeneidade em sua aparência externa.

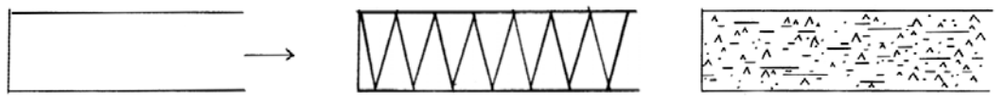


Fig. 12: Família de sons enquanto estado. *Som-cor*, *som-flutuação* e *som-textura*. Representações visuais esquemáticas propostas em *Klangtypen der Neuen Musik*.

Família dos sons enquanto processo

• *Som-cadência* [Kadenzklang]: integra a família de sons enquanto processo. Suas características só podem ser observadas em seu próprio desenrolar no tempo. É representado esquematicamente quase como uma curva gaussiana, porém com decaimento mais alongado e suavizado. O *som-cadência* pode ser qualificado ainda de três maneiras: *som-impulso* [Impulsklang], *som-acumulação* [Einschwingklang] ou *som-extinção* [Ausschwingklang]. O *som-impulso* é aquele composto por um ataque seguido de um decaimento natural – isto é, o decaimento próprio da reverberação natural – ou um pouco deformado, caso seja acrescida algum tipo de reverberação artificial ao ataque inicial. De todo modo, o *som-impulso* conserva sempre a forma de uma curva exponencial decrescente. O *som-acumulação* é aquele cuja fase *ataque* (transiente inicial) tem seu contorno natural deformado, se constituindo não como um único impulso, mas como um processo de construção sonora mais complexo. Em contrapartida, o *som-extinção* é aquele cuja fase *decaimento* (transiente de extinção) tem seu contorno natural deformado, se constituindo não como uma curva exponencial decrescente, mas como um processo de desconstrução sonora mais complexo.

• *Som-estrutura* [Strukturklang]: integra a família de sons enquanto processo. Nele, estão fundidos os aspectos sonoros e formais. De certo modo, ele é uma espécie de desdobramento do som-textura por também desenhar uma impressão global a partir da combinação de diferentes elementos. Porém, diferentemente do *som-textura* ou do *som-cor*, o *som-estrutura* tem um *tempo próprio* e ele não pode ser prolongado de maneira arbitrária. Ele não permite ser percebido com um estado contemplativo, "mas somente como processo, isto

é, como um processo tateante de múltiplas camadas e de múltiplos significados" (Ibid., p. 17)[vii]. O som-estrutura é representado esquematicamente através da combinação de três elementos (ângulo, traço e círculo) que têm suas propriedades (frequência de aparição, grandeza, direção, espessura etc.) variadas, resultando em um conjunto cuja consistência advém diretamente desses elementos.

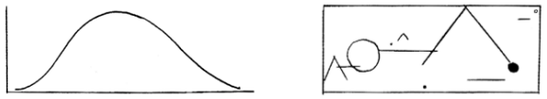


Fig. 13: Família de sons enquanto processo. *Som-cadência* e *som-estrutura*. Representações visuais esquemáticas propostas por em *Klangtypen der Neuen Musik*.

Em seu texto, após apresentar cada um dos *tipos sonoros*, Lachenmann não esconde sua militância em prol da ideia de *som-estrutura* [Strukturklang]. Ainda que reconheça o valor dos demais tipos sonoros, para Lachenmann, o som-estrutura permaneceria como o único tipo sonoro capaz de engendrar ideias sonoras verdadeiramente novas, estando os demais sempre a ele subordinados. A categoria de som-estrutura pairaria então como a única capaz de combater o "fetichismo dos timbres" identificado por Lachenmann na produção daquele momento que, segundo ele, teria se alastrado através de "impressionismos disfarçados" que nada mais tinham a ver com os "princípios inovadores da vanguarda". *A* busca de Lachenmann é, portanto, por uma total integração entre a ideia de sonoridade (enquanto material) e a noção de forma musical.

> Com isso torna-se fluida a fronteira entre as ideias de som (Klang) e de forma. Uma pode se converter na outra – uma pode ser a outra. Som-cadência, som-cor, som-flutuação, som-textura, som-estrutura. Ou: cadência-som – cor-som – flutuação-som – textura-som – estrutura-som: conceitos provisórios que devem servir para sondar o vasto terreno de materiais sonoros disponíveis na esperança de que, para além das reflexões teóricas, nossas possibilidades empíricas possam ser úteis para a criação de novas concepções sonoras, e isso em um nível onde não haja mais nenhuma dualidade entre "som" e "forma" (LACHENMANN, 1996, p. 20).[viii]

{D} OBJETO SONORO (PIERRE SCHAEFFER)

{D1} Objeto Sonoro, Escuta Reduzida e Tipo-morfologia: definições

{20} Caderno 2 p. 40

Um ano antes da difusão da palestra *Klangtypen der Neuen Musik,* de Lachenmann, Pierre Schaeffer publicava seu *Traité des objets musicaux* (1966). Para propor sua metodologia[43], Schaeffer apresenta antes de tudo um diagnóstico da situação histórica da música em seu tempo, apontando três *fatos* que teriam convulsionado a música já no início do século XX: 1) o questionamento progressivo das estruturas musicais tradicionais (fato de natureza *estética*), que pode ser percebido nas diversas tentativas de valorização do elemento timbrístico na obra de autores do início do século XX, por exemplo, em detrimento de uma estrutura de alturas; 2) o desenvolvimento de novas técnicas e instrumentos, incluindo a aparelhagem necessária para a produção de música concreta e eletrônica (fato de natureza *técnica*); e 3) o contato com o repertório de outras tradições que não a da música não-ocidental (fato de natureza *cultural*), colocando uma visão universalista sob crítica e impondo a necessidade de novos solfejos e abordagens para além da teoria

[43] Para o estudo da metodologia de Schaeffer, além do *Traité des objets musicaux*, pode-se contar também com o apoio de dois outros textos: *Solfége de l'objet sonore*, de Pierre Schaefer, e *Guide des objets sonores*, de Michel Chion. O *Solfége de l'objet sonore* foi lançado em 1967 como material complementar ao *Traité des objets musicaux*. Originalmente, tratava-se de um disco que intercalava textos narrados por Pierre Schaeffer e exemplos musicais. Neste trabalho tenho me servido de uma edição em formato de livro (edição bilíngue francês/inglês), que traz transcrito os textos que eram anteriormente narrados, além dos exemplos musicais distribuídos em três CDs. O livro *Guide des objets sonores* (1983), de Michel Chion, se se constitui como uma espécie de sumário dos assuntos abordados por Schaeffer no *Traité*, sistematizados em tópicos sucintos e bem organizados, que agrupam assuntos que, na maior parte das vezes, aparecem fragmentados e embaralhados no livro de Schaeffer. Há também a tradução para o português de *Solfége de l'objet sonore*, realizada por Antonio De Sousa Dias, e a tradução para o inglês de *Guide des objets sonores*, realizada por John Dack e Christine North. Estas traduções não possuem edição e publicação oficial mas aparecem catalogados e disponíveis para download na plataforma EARS (http://www.ears.dmu.ac.uk).

musical tradicional. É a partir da problematização desses três fatos que Schaeffer estruturará sua metodologia. Nesse sentido, o *Traité* se apresenta de fato como uma proposta de instauração de novas diretrizes para refletir sobre um novo sistema de pensamento musical, centrado então na ideia de *som*.

É nesse contexto que Schaeffer irá propor o conceito de *objeto sonoro.* Compreendido como uma unidade organizada e bem delimitada, isto é, como uma totalidade, o objeto sonoro pode ser tomado como componente de estruturação formal na medida em que opera como um elemento de fragmentação mínima (condensado e indivisível, ainda que múltiplo) do fluxo temporal. A partir da noção de objeto sonoro, a totalidade musical poderia ser pensada não necessariamente em função de desdobramentos motívicos ou de conjuntos intervalares, por exemplo, mas sim dos próprios objetos sonoros. Nesse sentido, a forma musical poderia ser engendrada a partir do agenciamento de sonoridades.

Mas a noção de objeto sonoro só pode ser pensada em simultaneidade com a escuta. Como aponta Denise Garcia, "o objeto sonoro não tem uma existência em si, mas se constrói na intencionalidade da escuta" e, mais do que isso, "o objeto não é fruto de uma percepção particular, mas sim de uma que pode ser generalizada e objetivada" (GARCIA, 1998, p. 27). Desse modo, Schaeffer também buscou reestruturar a *escuta do fenômeno sonoro*. A postura acusmática implicada no exercício da *escuta reduzida* [écoute réduite], base para a metodologia schaefferiana, provocaria uma mudança radical de perspectiva do modelo perceptivo-analítico construído ao longo de séculos para a racionalização da música erudita ocidental, colocando em xeque toda a lógica que relacionava a percepção à decupagem de parâmetros, seguida de análise segundo sistemas pré-estabelecidos através de operações de abstração, seguida finalmente pela tentativa de reagrupamento dos parâmetros em busca de uma reconstrução da totalidade. Os conceitos de *escuta reduzida* e de *objeto sonoro* são, portanto, interdependentes: um se estabelece enquanto exercício de percepção e outro, enquanto objeto percebido, respectivamente[44].

[44] Junto das noções de *escuta reduzida* e *objeto sonoro*, Schaeffer estruturaria também uma *tipomorfologia* do objeto sonoro como parte da sua metodologia. Essa tipomorfologia seria um procedimento de qualificação do objeto sonoro através do exercício da escuta reduzida. As três tarefas envolvidas no procedimento de qualificação do objeto sonoro seriam: identificação, classificação e descrição. As etapas de identificação e classificação seriam tipológicas, enquanto a etapa de descrição seria morfológica. No eixo tipológico, a *identificação* seria o momento onde se realizaria a segmentação e a extração de unidades em um contínuo sonoro, ou seja, momento no qual os elementos seriam isolados e compreendidos como objetos. Passando a etapa de *classificação*, tais objetos seriam agrupados em famílias, tipos, a partir dos seguintes critérios: massa/fatura (par morfológico), duração/variação (par temporal) e equilíbrio/originalidade (par estrutural). Esta etapa classificatória permitiria a avaliação dos objetos sonoros como *convenientes* ou

Escuta reduzida é a atitude de escuta que consiste em escutar o som por si só, como um objeto sonoro, através da remoção de sua fonte real ou suposta e do significado que possa transmitir. Mais precisamente, ela inverte a dupla curiosidade sobre as causas e significado (que trata o som como um intermediário que nos permite buscar outros objetos) e se volta para o próprio som. Na escuta reduzida, a nossa intenção de escuta tem como alvo o evento que o objeto sonoro é em si mesmo (e não ao que ele se refere) e os valores que ele carrega em si mesmo (e não os que ele sugere) (CHION, 2009, p. 30).[ix]

O nome objeto sonoro refere-se a todo fenômeno e evento sonoro percebido como um todo, como uma entidade coerente, e ouvido por meio de escuta reduzida, que o volta para si mesmo, independentemente de sua origem ou do seu significado. O objeto sonoro é definido como o correlato da escuta reduzida: ele não existe "em si mesmo", mas por meio de uma intenção constitutiva específica. É uma unidade sonora percebida em seu material, em sua textura particular, em suas próprias qualidades e dimensões perceptivas. Por outro lado, é uma percepção de uma totalidade que permanece idêntica através de diferentes escutas; uma unidade organizada que pode ser comparada a uma "Gestalt" na psicologia da forma (CHION, 2009, p. 32).[x]

Junto das noções de escuta reduzida e objeto sonoro, Schaeffer estruturou também um sistema tipo-morfológico, isto é, um procedimento de *identificação* e *qualificação* do objeto sonoro *a partir* do exercício da escuta reduzida. As três tarefas envolvidas nesse procedimento seriam: *identificação*, *classificação* e *descrição*. As etapas de identificação e classificação seriam *tipológicas*, enquanto a etapa de descrição seria *morfológica*. No eixo *tipológico*, a identificação seria o momento onde se realizaria a segmentação e a extração de unidades em um contínuo sonoro, ou seja, momento no qual os elementos seriam isolados e compreendidos como objetos. Passando a etapa de *classificação*, tais objetos seriam agrupados em famílias, tipos, a partir dos seguintes critérios: *massa/fatura* (par morfológico), *duração/variação* (par temporal) e *equilíbrio/originalidade* (par estrutural). No par *massa/fatura* a ideia de *massa* estaria ligada à materialidade do som (*massa tônica, massa complexa, massa variável* ou *massa indefinida*) enquanto a ideia de *fatura* estaria ligada à forma do som (*contínua, instantânea ou interativa*). No par

não convenientes ao seu emprego como objeto musical. No eixo morfológico, realizar-se-ia a descrição do objeto sonoro através do mapeamento de suas qualidades a partir de um conjunto limitado de sete critérios – massa, timbre harmônico, dinâmica, perfil melódico, perfil de massa, grão e allure – que seriam avaliados de acordo com sua classe, gênero e espécie.

duração/variação, a *duração* se referiria à percepção psicológica da duração do objeto (*curto, médio* ou *longo*) enquanto a variação se referiria à variação temporal no interior do objeto (*inexistente, razoável* ou *imprevisível*). Finalmente, no par *equilíbrio/originalidade*, a noção de equilíbrio estaria ligada à maneira como o objeto é estruturado (tendo *estruturado* e *muito simples* como polos extremos) e a noção de *originalidade* estaria ligada à capacidade do objeto em jogar com expectativas (*baixa originalidade*, *adequado/bem equilibrado* ou *excêntrico/excessivamente original*). O par equilíbrio/originalidade se constituiria, finalmente, como o critério mais carregado de juízo de valor. Esta primeira etapa classificatória é o que permite na metodologia schaefferiana a avaliação dos objetos sonoros como *convenientes* ou *não convenientes*, isto é ao seu emprego como *objeto musical*.

No eixo *morfológico*, o objeto sonoro seria descrito através da avaliação de sete critérios: *massa, timbre harmônico, dinâmica, perfil melódico, perfil de massa, grão* e *allure*. Este conjunto de critérios seria fundamentado no par *forma/matéria*. Os critérios de *matéria* seriam aqueles que podem ser observados fora do tempo, isto é, aqueles permanecem imutáveis diante do parâmetro duração (onde Schaeffer insere, inicialmente, os critérios *massa, timbre harmônico* e *grão*). Os critérios de *forma* seriam aqueles que carregam certo sentido dinâmico pois se alteram no tempo (onde Schaeffer insere, inicialmente, *perfil melódico, perfil de massa, dinâmica* e *allure*). Porém, num segundo momento, esta segmentação é ampliada e Schaeffer passa a falar de: *critérios de matéria* (*massa* e *timbre harmônico*), *critérios de forma* (*dinâmica*), *critérios de manutenção* (que encontram-se no limiar entre *matéria* e *forma*: *grão* e *allure*) e *critérios de variação* (*perfil melódico* e *perfil de massa*). No que se refere à morfologia, cada um desses critérios deve avaliado de acordo com sua *classe*, *gênero* e *espécie*.

Gestada a partir do seu próprio trabalho como compositor, pesquisador e fundador da música concreta, a proposta de Schaeffer significou, mais do que a criação de uma metodologia para a *música experimental*, a inauguração de um novo solfejo e, consequentemente, um enorme alargamento do repertório de sons disponíveis para a criação musical. Ainda que sua metodologia tenha sido fortemente questionada por alguns de seus contemporâneos e revisada pelas gerações seguintes – especialmente por conta da estaticidade e do hermetismo implicados no conceito *objeto sonoro*, além da polêmica categoria dos *objetos musicais* convenientes –, ela ancorou no campo da teoria a noção de *som* e de *sonoridade* como material musical, isto é, como lugar de pensamento, como camada passível de elaboração.

{D2} Objeto Sonoro: atravessamentos (Denis Smalley e Marco Stroppa)

Atualmente é difícil recorrer ao termo *objeto sonoro* sem antes contextualizá-lo em nova chave. Muitos são os textos críticos e a revisões já realizadas sobre o conceito schaefferiano[45]. Assim, falar hoje de *objeto sonoro* talvez seja mais um exercício de distanciamento do que de aproximação daquele conceito de origem apresentado no *Traité des objets musicaux* (1966). O conceito de *i-son* elaborado por François Bayle (discípulo de Schaeffer) e comentado em tópico anterior, já seria um excelente exemplo de um novo conceito que é evidentemente derivado do *objeto sonoro* e que, consequentemente, acaba por atualizá-lo[46]. Sem almejar aqui um aprofundamento muito extenso nessa questão, gostaria ainda de lembrar algumas ideias de Denis Smalley e Marco Stroppa – elaboradas em datas muito próximas, cerca de 20 anos depois da publicação do *Traité* – que também podem ajudar a esclarecer outras forças que atravessam o conceito de *objeto sonoro* com o qual habitualmente me relaciono em meus trabalhos. Assim, o conceito de Schaeffer é tomado não exatamente em seu original, mas em seu estado e uso mais atual, atravessado portanto por outras literaturas que dele derivaram ou que com ele estabelecem algum diálogo.

a) A *Espectromorfologia*, de Denis Smalley

Passados 20 anos da publicação do *Traité*, é Denis Smalley quem vai propor, agora no contexto da música eletroacústica[47,[xi]], uma nova abordagem sobre a questão da sonoridade. No artigo *Spectromorphology and structuring processes*, de 1986, ele apresenta sua teoria espectromorfológica. As ideias apresentadas nesse texto são revisadas e ampliadas no artigo *Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes*, de 1997. No texto de 1996, Smalley esclarece que "a espectromorfologia é uma abordagem para materiais sonoros e estruturas musicais que se concentra no espectro das alturas disponíveis e seu perfil dinâmico no tempo" (SMALLEY, 1986, p. 61)[xii]. De maneira complementar, no texto de 1997, Smalley define espectromorfologia como "a interação entre o espectro sonoro (espectro-) e a maneira como ele muda e se perfila no tempo (-morfologia)" (SMALLEY, 1997, 107)[xiii].

---

[45] A esse respeito, ver por exemplo a publicação do segundo volume dos Cadernos do GRM, *Cahiers Recherche/Musique: Le Traité dix ans aprés*, de 1976, sob a direção de Michel Chion, dedicado a uma revisão/avaliação extensiva das ideias expostas no *Traité.*

[46] Uma reflexão mais extensa sobre o conceito de *i-son* pode ser encontrada no segundo capítulo da tese de doutorado de Denise Garcia (1998), inclusive em interação com o conceito de *objeto sonoro*, de Pierre Schaeffer.

[47] A abordagem de Smalley, a princípio, é direcionada à música eletroacústica porém, como indica o próprio autor, ela pode extrapolar este campo de produção: "A espectromorfologia encontra seu verdadeiro lar na música eletroacústica mas ela não está aí aprisionada" (SMALLEY, 1986, p. 62).

Assim, o texto de Denis Smalley toma a proposta de Schaeffer como referência, porém de forma crítica. Em seu trabalho, Smalley se ocupa revisar dois aspectos da metodologia schaefferiana: a dimensão temporal implicada nos espectros – fator pouco desenvolvido por Schaeffer em função do caráter estático implicado em sua noção objeto sonoro – e, consequentemente, seus processo de estruturação; e a valorização da dimensão mimética da música, isto é, com um conjunto amplo de elementos extramusicais que contribui para a compreensão dos planos composicionais – fator completamente excluído por Schaeffer através da imposição da escuta reduzida, responsável pelas tantas polêmicas que se seguiram à publicação do *Traité*).

O projeto de Smalley não objetiva a qualificação dos eventos, mas sim sua descrição analítica realizada exclusivamente a partir da experiência da escuta (podendo eventualmente ser auxiliada por sonogramas). Para tanto, Smalley reafirma a noção de *escuta reduzida* como um exercício necessário, porém, não de maneira exclusiva. Para Smalley, os sons possuem aspectos abstratos e o concretos e as estruturas musicais se estabelecem a partir de um equilíbrio entre eles. Os aspectos abstratos seriam aqueles observados através do exercício da escuta reduzida e os aspectos concretos estariam mais ligados à uma dimensão mimética, extramusical. Ao contrário da metodologia de Schaeffer, Smalley estrutura sua espectromorfologia considerando tanto potencial abstrato quanto o potencial concreto dos materiais musicais.

Na metodologia de Smalley parte-se de uma avaliação de como as alturas são combinadas, resultando em diferentes *tipos sonoros* que integram sua *tipologia espectral*. Os tipos sonoros são definidos de acordo com o que Smalley chamou de *pitch-effluvium continuum*: um continuum que tem a *nota* e o *ruído* como polos extremos, e o *nó* [node] como ponto intermediário. O tipo *nota* pode ser subdividido em três categorias: *nota propriamente dita* [note proper], *espectro harmônico* e *espectro inarmônico.*

Porém, segundo Smalley, "a tipologia espectral não pode ser realisticamente separada do tempo: os espectros são percebidos através do tempo, e o tempo é percebido como movimento espectral" (SMALLEY, 1986, p. 65)[xiv]. Portanto, Smalley cria, para além de uma *tipologia espectral*, também uma *morfologia espectral*, visando compreender como o espectro é modelado *no tempo*, isto é, nas fases ataque/corpo/terminação [onset/continuant/termination]. Nessa morfologia espectral, que trata portanto do perfil dinâmico dos espectros, Smalley elenca três arquétipos: *ataque-impulso*, *ataque-decaimento* e *continuidade gradual.* De modo geral, os arquétipos de Smalley se aproximam muito do tipo sonoro *som-cadência* [Kadenzklang] de Lachenmann, que integram a família dos sons enquanto *processo*, isto é, aqueles que imprimem um *tempo próprio* [Eigenzeit].

Mas a morfologia de Smalley não se encerra apenas nesses três arquétipos. A este conjunto ele soma ainda as *formas reversas* – quando o som gera um acúmulo de tensão em direção à terminação – e extrapola a observação isolada de arquétipos listando também algumas formas de interação entre eles com o intuito de criar *híbridos*. Para discriminar possibilidades de interpolação entre diferentes arquétipos, ele cria por exemplo as noções de *correspondência* (que trata de modulações morfológicas, isto é, de passagens de um arquétipo a outro através de interpolações) e de *fila morfológica* (que trata de encadeamentos de arquétipos justapostos).

De maneira complementar, Smalley cria ainda uma *tipologia do movimento*, que permite realizar o estudo do design espectromoroflógico de uma maneira mais ampla, do ponto de vista da relação espaço-tempo. Essa tipologia inclui cinco categorias básicas: *unidirecional* (é aquele que se direciona para frente, em direção única); *bidirecional* (podendo ser convergente ou divergente); *recíproco* (no qual um movimento em uma direção é compensado por outro na direção contrária); *cêntrico/cíclico* (no qual é criada a impressão de um trajeto em torno de um centro) e *excêntrico/multidirecional* (no qual há a ausência de um foco central). Cada uma dessas categorias apresenta ainda subcategorias agrupadas segundo o crivo *linear/curvilíneo*. A tipologia do movimento pode ser aplicada em diferentes níveis estruturais, desde a observação do perfil energético de um objeto sonoro, até a observação de estruturas em larga escala.

Um ano após a publicação de *Spectro-morphology and structuring processes* (1986), Smalley comporia *Wind Chimes*, uma peça que lida em larga medida com o modelo *ataque-ressonância.* A peça é uma das que figura entre os cinco trabalhos remasterizados para o CD *Impacts intérieurs.* A nota de encarte elaborada por Smalley para esta peça é extremamente elucidativa a respeito de como as reflexões de Smalley no campo teórico estariam plenamente sintonizadas com sua prática composicional. Ao apresentar a peça, ele irá explicitar um solfejo atento às qualidades sonoras dos sinos de vento, desde a escuta espectral dos sons mais comuns produzidos pelos sinos, até uma pesquisa mais detalhada de sonoridades variadas, produzidas a partir de diferentes modos de excitação dos tubos (ataque ou raspagem). Mas, apesar de um solfejo voltado às qualidades internas, microestruturais dos sons, Smalley deixa clara sua intenção de trabalhar tanto com o universo de sons mais abstratos, quanto com o universo de sons concretos, *reconhecíveis*, a partir do uso explícitos de fontes sonoras identificáveis. Para falar da peça ele também lança mão de termos que figuram em sua metodologia – *famílias sonoras*, *tipos de movimento*, *gesto*, *textura* – e enfatiza aspectos como transformação, fluxo e dinamismo.

Denis Smalley
***Wind Chimes* (1987)**
eletroacústica
[Áudio no DVD]

A principal fonte sonora para *Wind Chimes* é um conjunto de sinos de cerâmica encontrados em uma olaria durante uma visita à Nova Zelândia em 1984. Não era tanto as alturas ressonantes que atraiam, mas sim as qualidades brilhantes, arenosas, ricas, quase metálicas de um único tubo percutido ou de um par de tubos raspados. Estas qualidades demonstraram ser uma base muito proveitosa para muitas transformações que desmanchavam e reconstituíam seu design espectral interior. Tomar uma única fonte sonora e obter dela tanto quanto possível tem sido sempre um dos meus principais métodos para desenvolver coerência sonora em uma peça. Não que o/a ouvinte deva ou possa sempre reconhecer a fonte, mas neste caso a fonte é audível em seu estado natural logo no início e aquela qualidade de cerâmica não está nunca distante ao longo de toda a peça. Eventualmente, materiais complementares foram reunidos na medida em que as famílias sonoras da peça começaram a se expandir, entre eles um bumbo, sinos de vento japoneses muito agudos e metálicos, barras de metal ressonantes, sons interiores do piano, e algumas sínteses digitais. A peça é centrada em gestos de ataque forte, tipos de movimento físico real e imaginário (giro, objetos rotativos, ressonâncias que soam como se raspadas ou com arco, por exemplo), contrastados com texturas estratificadas, mais amplas, sustentadas, cujos mergulhos pungentes evocam uma certa melancolia (Ibid. – *grifos meus*).[xv]

--*--*--

b) Os *Organismos de Informação Musical* (OIMs), de Marco Stroppa

O conceito de *organismo de informação musical* (OIM) foi desenvolvido por Marco Stroppa durante sua pesquisa de pós-graduação realizada no MIT, nos anos 80. O tema aparece bem sintetizado em seu artigo *Les organismes d'information musicale: une approche de la composition*, de 1989, publicado também em língua inglesa no mesmo ano[48]. Simultaneamente ao desenvolvimento da pesquisa teórica, Stroppa realizou a demonstração dos conceitos ali desenvolvidos de maneira bastante didática na peça *Contrasti* (1984), que integra o ciclo *Traiettoria*, para piano e eletrônica.

Marco Stroppa
***Contrasti* (1984)**
para piano e
eletrônica
[Áudio no DVD]

A motivação pessoal de Stroppa era criar uma alternativa à polarização que ele percebia no cenário pós-serial daquele momento. Ao longo dos anos 70 e 80 viu-se, por um lado, o desdobramento do pensamento serial em compositores como Boulez e, por outro, a

[48] A tradução de trechos aqui citados foi realizada a partir do cotejamento entre as versões publicadas em francês e em inglês.

oposição a este pensamento na consolidação da corrente espectral. Para Stroppa, o cenário parecia então polarizado entre dois modelos de organização formal distintos: a *música processual* e a *música combinatória*. A esse quadro, ele somava ainda a percepção de uma forte tendência: a busca pela construção de tipologias sonoras (como seria o caso de Schaeffer, Lachenmann e Smalley, por exemplo). A partir desse cenário, Stroppa imaginou uma linha alternativa, onde pudesse, de certa maneira transitar entre esses diferentes polos, criando uma abordagem mais pessoal[49].

O trabalho de Stroppa toma por base tanto algumas referências do campo da inteligência artificial, quando da psicoacústica e da psicologia cognitiva, tendo a ideia de *modelo orgânico* como ponto nodal para sua abordagem. A ideia de um modelo orgânico – a mesma que encontra-se na base a música espectral – é aquela que compreende o som não como *objeto*, mas como um *ser vivo*. Assim, a compreensão do som musical como um fenômeno instável acabaria por impor à escrita ou à análise a necessidade de compreender sua evolução e sua complexidade como elemento percebido *no tempo*. Nesse sentido, Stroppa recusa a possibilidade de estruturar sua abordagem a partir da noção de *objeto sonoro*, optando pela constituição de um paradigma de base orgânica. Para ele, termos como *objetos*, *elementos*, *conceitos* etc., possuiriam caráter muito estático, mecânico ou artificial[50].

[49] Esta interpretação talvez seja bastante pessoal, resultado de um certo tempo de convívio com o compositor. Ela é fundamentada não somente nos textos de Stroppa, mas também nas aulas e em conversas que tivemos aos longo do ano letivo 2013-2014.

[50] Como ficará claro mais adiante, a abordagem de Stroppa dialoga em larga medida com o as noções de *gesto* e *figura* elaboradas por Brian Ferneyhough alguns anos antes. Para Stroppa, um OIM precisa ser suficientemente definido, (caracterizado, personalizado), para que seja reconhecido enquanto uma unidade significante. Por outro lado, ele precisa ser suficientemente flexível, para se integrar no plano formal. Nesse sentido, os OIMs não possuem, evidentemente, sempre o mesmo grau de resistência ou flexibilidade. Eles se organizam de forma hierárquica e cumprem papéis diferentes no agenciamento formal. Não seria forçoso traçar uma relação também com a abordagem tipológica de Lachenmann. Nesse sentido, a comparação das representações gráficas oferecidas por Lachenmann e Stroppa pode ser muito elucidativa. Todas são projeções cartesianas onde o tempo ocupa a dimensão horizontal (x), como de costume. Já o eixo vertical (y) é variável: no caso de Lachenmann, ora ele se refere à tessitura, ora à amplitude, ora permanece nebuloso; no caso de Stroppa, ele é precisamente dedicado ao campo frequencial. A diferença na representação dos dois autores é resultante, de fato, da diferença de perspectiva entre suas abordagens. Lachenmann constrói representações mais genéricas, como se tomasse maior distância dos eventos e dali abstraísse seu perfil global no tempo. Basta notar que qualquer uma das representações criadas por Lachenmann, mesmo aquelas que possuem tempo próprio (*som-cadência* e *som-estrutura*), não delimitam com precisão se estamos observando um evento com 5 ou 50 segundos de duração, nem mesmo de que maneira as durações internas estão aí distribuídas. Já Stroppa aproxima mais a representação do nível paramétrico e, simultaneamente à segmentação do perfil global (*cabeça*, *parte central* e *junta*) detalha o organismo também no nível da alturas, durações, dinâmica etc. Se observado dentro da tipologia de Lachenmann, o primeiro OIM de *Contrasti* apresentado por Stroppa se adequaria a categoria *som-cadência* [Kadenzklang]. Haveria aí, portanto, não

> O termo "organismo" é usado de uma maneira técnica e formal para descrever uma entidade dinâmica e complexa cuja evolução não pode ser explicada nem prevista por regras sintéticas (como funções analíticas, processos estocásticos, procedimentos determinísticos ou combinatórios). Um organismo é algo ativo que se compõe de diversos componentes e propriedades de complexidade variável, que mantêm certas relações e dão origem a uma forma específica. A representação cognitiva dessa tal forma constitui a sua identidade. Um OIM tem um tempo de vida bem determinado: ele aparece (num certo momento), se desenvolve, e se desvanece depois de algum tempo. Sua evolução é geralmente guiada por um plano e é orientada a um fim: ela começa num certo ponto e atinge sua meta seguindo várias trajetórias. A percepção da forma da trajetória é pelo menos tão importante quanto a percepção da forma de um único organismo. Pode-se sempre distinguir dois organismos aparentemente similares se eles seguem duas trajetórias diferentes. Essa rede móvel de referências dá origem a uma sociedade microscópica complexa dentro de um mesmo OIM. No entanto, esta atividade interna é percebida ou tratada de maneira não analítica, como um todo. A identidade de um OIM está sem dúvida alguma ligada a seu aspecto holístico e a diversos outros fatores, como um comportamento particular, um atributo proeminente, uma relação emergente, uma figura musical especial, ou ainda um gesto instrumental marcante (STROPPA, 1989b, p. 134).[xvi]

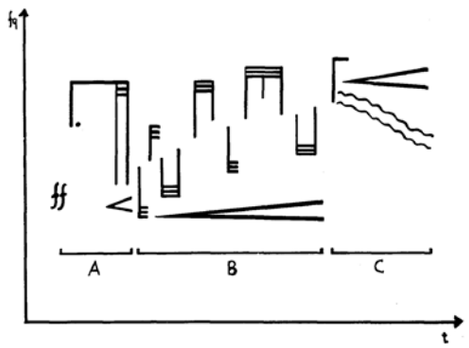


Fig. 14: Representação esquemática do primeiro OIM em *Contrasti* (1984), de Marco Stroppa. A: *cabeça*; B: *parte central*; C: *junta*.

uma diferença de valores, mas de perspectiva. Pensando a partir da conceituaçao de Ferneyhough, em Lachenmann teríamos mais o universo do *gesto* e em Stroppa, o da *figura*.

A abordagem de Stroppa voltada aos OIMs inclui na verdade dois níveis de reflexão: um primeiro nível que ele chama de paradigma do *microcosmos*, isto é, onde encontram-se os próprios *organismos de informação musical*, e um segundo nível mais *macroscópico*, destinado às relações estruturais entre tais organismos, isto é, sua interação com a forma musical. A proposta de Stroppa é construir algumas diretrizes para a elaboração de uma técnica composicional que dê conta de integrar desde os níveis infra estruturais aos níveis mais globais da composição.

> Uma peça inteira, ou uma grande seção, podem ser pensadas como uma sociedade, onde um grupo de OIMs interagem e evoluem de acordo com certas leis comuns que afetam suas características macroscópicas e algumas características microcósmicas. [...] A forma de uma peça está, portanto, relacionada com a sua sociologia, isto é, o estudo das mudanças que afetam a comunidade de OIMs. O lugar onde tal comunidade evolui é o espaço morfológico (Ibid., p. 150).[xvii]

Para tanto, sua abordagem propõe a elaboração de um conjunto de técnicas de escrita *microcósmicas* e *macrocósmicas* (locais e globais)[51], que são batizadas com nomes que nos remetem a termos da biologia e da química. As técnicas de escrita *microcósmicas* seriam aquelas destinadas ao desenvolvimento interno dos OIMs. Elas são aplicáveis a: *itens simples* [single items], isto é, nota, duração, amplitude, registro do instrumento etc.; *conjuntos de itens* [sets of items], isto é, figuras musicais, acordes, ritmos etc.; *espaço* [space], isto é, distância entre dois ou mais itens simples ou conjuntos de itens; *direção* [direction], isto é, evolução de um grupo de itens; e *energia* [energy], isto é, a força global de um modelo em relação comparativa com o conjunto de OIMs. As técnicas de escrita elencadas por Stroppa são: *desfocamento* [defocusing]; *vetores* [vectors]; *expansões tumorais* [tumoral expansions]; *preenchimento e alongamento do espaço* [space filling and stretching]; *modulação de energia* [energy modulation]; *superfície, densidade e contorno* [surface, density and contour]; *controle de comportamentos acústicos* [control of acoustic behavior]; e *imãs* [magnets].

Já as técnicas de escrita *macrocósmicas* seriam aquelas destinadas à articulação entre diferentes OIMs. Stroppa segmenta essas técnicas em dois grupos: *locais* e *globais*. As técnicas *locais* são destinadas a um trabalho mais focado em um determinado número de OIMs em simultaneidade enquanto as técnicas *globais*

[51] A distinção entre técnicas de escrita *microcósmicas* e *macrocósmicas* é uma contribuição minha à abordagem de Stroppa que, em seu texto, não atribui nomes específicos para cada uma dessas categorias. As técnicas microcósmicas seriam aquelas destinadas ao desenvolvimento individual de um determinado OIM, enquanto as macrocósmicas seria, destinadas aos modos de interação em sociedade.

são destinadas a segmentos maiores, responsáveis por mudanças estruturais mais significativas. As técnicas *locais* seriam: *coexistência imparcial* [unbiased coexistence] – articulando um modo de associação heterofônica – e *coexistência adaptada* [adapted coexistence] – articulando um modo de associação polifônica. No caso da coexistência adaptada, quando o OIM é submetido a transformações muito drásticas, esta coexistência pode passar de *adaptada* a *destrutiva*, gerando novas estruturas híbridas. As técnicas *globais* seriam: *imãs* [magnets], *funções de distribuição* [distribution funcitons], *moldes estruturais* [structural molds] e *enzimas* [enzymes].

Essas técnicas dariam conta do agenciamento dos organismos no plano formal, isto é, do seu desenvolvimento individual e da sua interação em sociedade dentro de um espaço morfológico. Mais do que técnicas de montagem estanque, elas foram projetadas como técnicas com alto grau de interpenetrabilidade, podendo ser utilizadas em simultaneidade e eventualmente cruzadas com técnicas tradicionais.

--*--*--

As abordagens de Smalley e Stroppa dão grande peso uma característica pouco presente na metodologia de Schaeffer: o *tempo*. Nos dois autores fica bastante clara a importância de compreender uma determinada entidade sonora no fluxo temporal, isto é, de modo dinâmico. Aqui a ideia não é verificar como uma determinada entidade *se desdobra* ou *evolui* no tempo, mas sim como ela de fato só *se dá* no tempo. Um gesto ou um OIM não são estruturas estanque definidas a priori; eles são o produto de uma história energética. Material e forma são coincidentes. À maneira de Grisey[52], o *objeto sonoro* é compreendido aqui, portanto, como correlato da *noção de processo*.

> De agora em diante é impossível pensar em sons como objetos definidos e permutáveis entre si. Eles me parecem mais campos de forças orientados no tempo. Essas *forças* – eu uso propositadamente esse termo e não a palavra *forma* – são infinitamente móveis e flutuantes; elas vivem como células com nascimento, vida e morte, e tendem sobretudo a uma transformação contínua de sua energia. O som imóvel, estático, não existe, assim como não são imóveis os estratos rochosos das montanhas. *Por definição, diremos que o som é transitório*. Ele não é definido por um instante isolado, tampouco por uma sucessão de instantes isolados minuciosamente descritos e dispostos um após o outro. O que nos aproximaria de uma melhor definição de som seria o conhecimento da energia que o atravessa de um lado a outro e da rede de correlações que gere todos os seus parâmetros. Pode-se imaginar uma ecologia do som como uma nova ciência posta à disposição dos músicos. Já que o som é transitório, sigamos mais adiante: *objeto e processo são análogos. O objeto sonoro não é nada mais do que um processo contraído, e o processo não é nada mais do que é um objeto dilatado.* O tempo é como o ar que estes dois organismos vivos respiram em atitudes diferentes. É esta escala que cria o fenômeno e a diferença reside na nossa capacidade de percepção. O processo torna perceptível aquilo que a rapidez do objeto nos oculta: seu dinamismo interno. Quanto ao objeto, ele nos permite apreender o processo em sua Gestalt e operar uma combinatória (GRISEY, 2008c, pp. 79-84).[xviii]

[52] Conforme palestra proferida originalmente em alemão em 1980 durante os *Internationale Ferienkurse* für Neue Musik Darmstadt, intitulada *"Tempus ex Machina, Reflexionen über die Musikalische Zeit"*. A palestra foi ampliada e revisada posteriormente para publicação em inglês na Contemporary Music Review sob título *Tempus ex Machina: a composer's reflections on the musical time* (1987). Uma versão em francês integra a publicação Écrits (2008), sob título *Tempus ex machine: réflexions d'un compositeur sur le temps musical.* A tradução da citação aqui apresentada foi realizada a partir do cotejamento dessas duas publicações, em inglês e francês.

{24} Caderno 2
p. 47

{E} GESTO, FIGURA E TEXTURA (DENIS SMALLEY, BRIAN FERNEYHOUGH E LUCIANO BERIO)

Em *Spectro-morphology and structuring processes* (1986), após finalizar a apresentação de uma morfologia e uma tipologia espectral, Denis Smalley adentra o campo que chamou de *processos estruturais*[53]. Nesse campo, Smalley apresenta duas categorias fundamentais para a estruturação *temporal* de uma peça: *gesto* e *textura*. Essas categorias podem ser facilmente compreendidas em comparação com as noções de *processo* e *estado* apresentadas na tipologia de Lachenmann: a *textura* enquanto *estado* – onde a noção de *tempo próprio* aparece diluída e as ideias de *permanência* e *continuidade* são centrais – e o *gesto* enquanto *processo* – onde a noção de *tempo próprio* é um elemento chave e onde as noções de continuidade e permanência são postas em cheque pela força *intervencionista* do gesto. Assim, enquanto a textura se caracteriza por uma espécie de *latência*, o gesto desenha um determinado *perfil no tempo.* A textura é *laissez-faire*, é *contínuo*; o gesto é *intervencionista*, é *corte*[54].

> Onde o gesto é intervencionista, a textura é laissez-faire; onde o gesto está ocupado com crescimento e progresso, a textura é arrebatada em contemplação; onde o gesto pressiona para a frente, a textura marca passo; onde o gesto é levado pelo perfil externo, a textura se volta para a atividade interna; onde o gesto estimula o foco de nível mais alto, a textura incentiva o foco de nível mais baixo (SMALLEY, 1986, p. 82).[xix]

[53] Smalley evita usar o termo *forma* por considerá-lo muito restrito a modelos formais compartilhados historicamente.

[54] "É assim que, se na textura as coisas se ligam por sua vizinhança, pontos que partilham uma propriedade justamente por se avizinharem, como num som contínuo do mar. Se na figura, também temos pontos vizinhos se ligando por uma função comum, como quando escutamos uma canção e juntamos um trecho que nos lembramos com outro. No salto do gesto, do grito, os pontos se ligam pela força que têm de atração e repulsão, e se potencializam podendo ligar a eles outros pontos próximos ou distantes. [...] Poderia dizer então que todo gesto é um corte" (FERRAZ, 2015b, pp. 4-5 – *grifo meu*).

Em um texto mais recente, contido no encarte do CD *Impacts intérieurs* (2004), Smalley é ainda mais preciso a respeito de como as noções gesto e textura operariam na construção musical:

> Uma característica importante dos cinco trabalhos neste CD é a relação entre gesto e textura. Gesto musical, derivado da nossa experiência do gesto físico, diz respeito à tendência de formas-sonoras se moverem em direção a ou para longe de metas na estrutura musical; diz respeito a crescimento, evolução temporal, senso de direção progressiva, impacto de eventos, superfície dramática. Textura, no entanto, diz mais sobre atividade interior, padrões dentro dos sons, sobre incentivar o ouvido a contemplar detalhes internos; geralmente é mais sobre ficar parado e observar o comportamento dos sons do que pressionar para a frente através do tempo. Gesto pode ser texturizado, e texturas podem ser formadas a partir de gestos – a interação e o equilíbrio entre eles estão no cerne das nossas experiências no tempo musical (Denis Smalley em nota de encarte do CD *Impacts intérieurs*, 2004).[xx]

É importante ainda observar que a categoria de gesto em Smalley comporta aspectos como referencialidade e conteúdo imagético. Isso fica bastante claro, por exemplo, na nota de programa de *Wind Chimes* – contida nesse mesmo CD, *Impacts intérieurs* –, já mencionada anteriormente. Nesse pequeno texto, chama atenção o modo como Smalley descreve a peça, estendendo seu comentário a aspectos muitas vezes tidos como "extramusicais", como fica explícito especialmente no desfecho do texto, onde ele atribui ao comportamento textual e gestual a capacidade de evocar afetos, por exemplo.

> A peça é centrada em gestos de ataque forte, tipos de movimento físico real e imaginário (giro, objetos rotativos, ressonâncias que soam como se raspadas ou com arco, por exemplo), contrastados com texturas estratificadas, mais amplas, sustentadas, cujos mergulhos pungentes evocam uma certa melancolia (Ibid.).[xxi]

As categorias de *gesto* e *textura* de Smalley enquanto elementos de estruturação formal remetem à abordagem de Brian Ferneyhough apresentada alguns antes em *Form–Figure–Style: An intermediate assessment* (1982) e *Il tempo della figura* (1985). Nesses dois textos o compositor estrutura a tríade *figura–gesto–textura* como "'pontos de vista' diferentes que permitem observar um 'objeto musical'" (COURTOT, 2009, p. 61)[xxii]. Porém, se as definições de *textura* em Smalley e Ferneyhough são de fato muito similares, o conceito de *gesto* requer um olhar um pouco mais cuidadoso.

A abordagem de Ferneyhough tem como pano de fundo a crítica a compositores que, presos a uma suposta supremacia do gesto, estariam produzindo peças que revelavam apenas um trabalho de superfície. É por isso que, em Ferneyhough, a noção de gesto aparece, inicialmente, em chave negativa. Porém, vale ressaltar que para Ferneyhough não se trata de perder a dimensão do gesto mas sim de colocá-lo diante de um processo de constante reelaboração, função esta que seria desempenhada, afinal, pela *figura*. É o trabalho realizado sobre a figura que permitirá a não cristalização dos gestos, impedindo que estes se convertam em mera simbologia. Para Ferneyhough, gesto e figura devem, portanto, ser compreendidos como duas categorias indissociáveis. É apenas nesse contexto que o gesto passa a ser compreendido por Ferneyhough em chave positiva.

Portanto, quando confrontadas, a categoria de gesto em Smalley se aproximaria talvez à fusão das categorias de gesto e figura em Ferneyhough, ou seja, à noção de um gesto parametrizado, capaz de engendrar o que Smalley chama de um *processo gestual*. Ao embutir junto da noção de gesto o conceito de figura, Ferneyhough busca compreender dentro da concretude do gesto um nível de agenciamento paramétrico um pouco mais abstrato e, consequentemente, mais maleável no tempo. É por isso que, para Ferneyhough, por conta do seu enorme potencial de transformação, o nível da figura se constituiria como aquele mais favorável para a elaboração formal, isto é, como força motriz para a manutenção de um fluxo sonoro no tempo. As tríade *gesto-figura-textura* integraria assim o *nível intermediário* da composição, estando entre a combinação propriamente paramétrica e a definição do esquema formal: "sem esse nível intermediário, o nível paramétrico permanece estéril, e os níveis extremos (parâmetros e forma) não podem comunicar" (COURTOT, 2009, p. 65).[xxiii]

> Eu invariavelmente concebo um evento sonoro como uma flutuação entre dois pólos nocionais – ou seja, sua gestalt gestual imediata, identificável, e o seu papel enquanto plataforma de lançamento para o estabelecimento subsequente de trajetórias lineares independentes das características constitutivas das gestalts. O aspecto especificamente figural de um evento é, portanto, o grau em que esses quanta paramétricos tornam-se, obviamente, passíveis de tal separação, extensão e recombinação em constelações posteriores. Claramente, sob tais circunstâncias, não é útil restringir-se aos parâmetros 'tradicionais'. Eu mesmo trato qualquer coisa como uma variável paramétrica que (a) possa ser quantificada de forma suficientemente consistente a permitir modulação por etapas e (b) seja um componente suficientemente claro da sua gestalt mãe [parent gestalt] para garantir sua percepção adequada em contextos subsequentes (FERNEYHOUGH, 1990, p. 24).[xxiv]

Outro compositor que se dedicou a comentar esses *processos estruturais* (para usar o termo de Smalley) ou esses *níveis intermediários* (para usar o termo de Ferneyhough) foi Luciano Berio. No ensaio *Du geste et de Piazza Carità* (1983), escrito em 1961, mais de vinte anos antes do texto de Ferneyhough, Berio apresenta sua definição de *gesto*, localizando-o como elemento central de estruturação e de expressão musical. No que se refere ao gesto enquanto categoria de estruturação, a abordagem de Berio é bastante similar à de Ferneyhough na medida em que propõe o gesto como uma entidade suficientemente aberta, em processo contínuo de construção e desconstrução, e capaz de se remodelar segundo cada contexto. No que se refere ao gesto enquanto categoria de expressão, a abordagem de Berio se assemelha à de Smalley, valorizando aspectos como referencialidade, corporalidade e conteúdo imagético.

A noção de *gesto* em Luciano Berio foi detalhadamente estudada e discutida em minha pesquisa de mestrado – intitulada *Estratégias composicionais de Luciano Berio a partir de uma análise da Sonata per pianoforte (2001)* e desenvolvida entre 2009-2011 – e, portanto, não me estenderei novamente aqui nesse tema.

Valéria Muelas Bonafé

A CASA E A REPRESA, A SORTE E O CORTE

OU:

A COMPOSIÇÃO MUSICAL ENQUANTO IMAGINAÇÃO DE FORMAS, SONORIDADES, TEMPOS [E ESPAÇOS]

São Paulo
2016

SUPLEMENTO DE FIGURAS

SUPLEMENTO

CADERNO 2

Fig. 12: Objeto sonoro matriz em *LAN*, cc.1-9. (Apenas parte superior da imagem).

Fig. 19: Objeto sonoro matriz em *LAN,* cc.2-9. Partitura e representação visual esquemática sincronizadas. (Imagem completa).

A

Agitado, ♩ = 92

Tpt. in C

com energia: leve e brilhante / with energy: light and bright
con sord. harmon

Tbn.

com energia: leve e brilhante / with energy: light and bright
con sord. harmon

Db.

com vigor / vigorously

doce e velado / soft and veiled
poco vibrato sempre

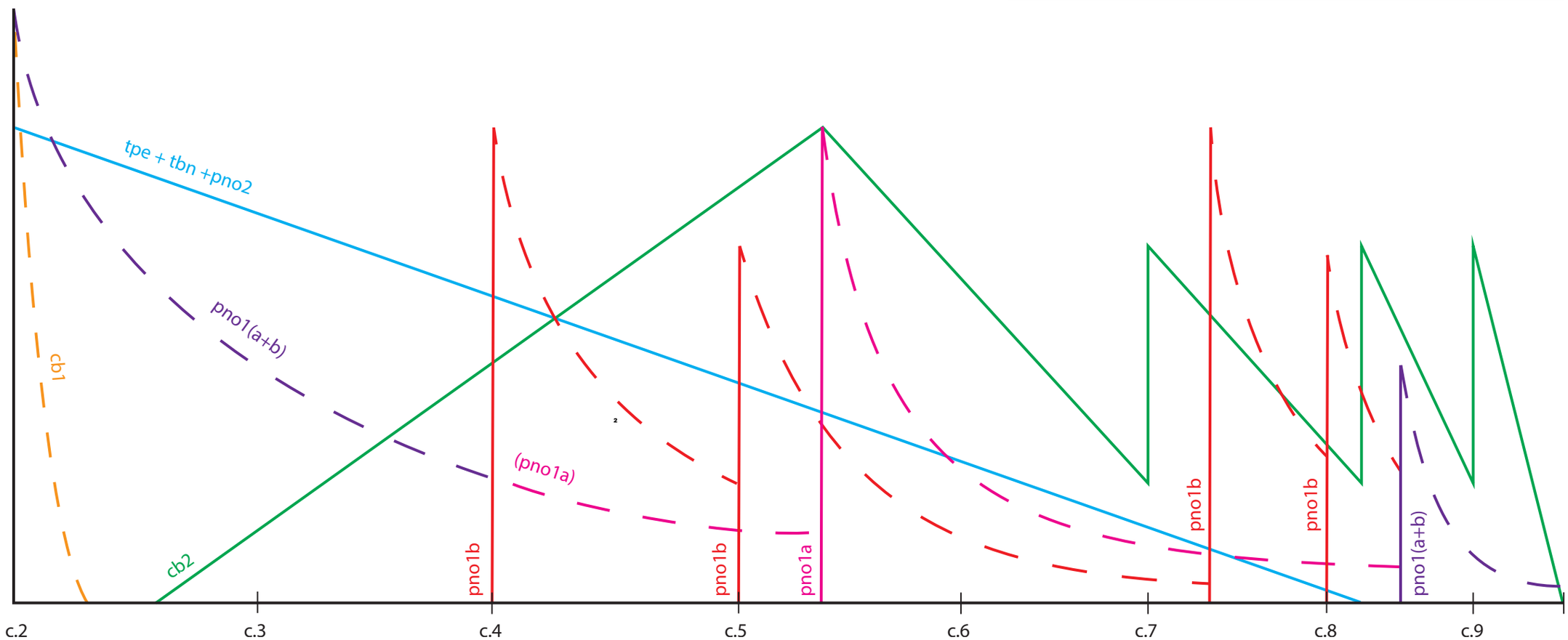
s.t.

Pno.

com vigor / com energia: leve e brilhante / with energy: light and bright
vigorously

com vigor / vigorously

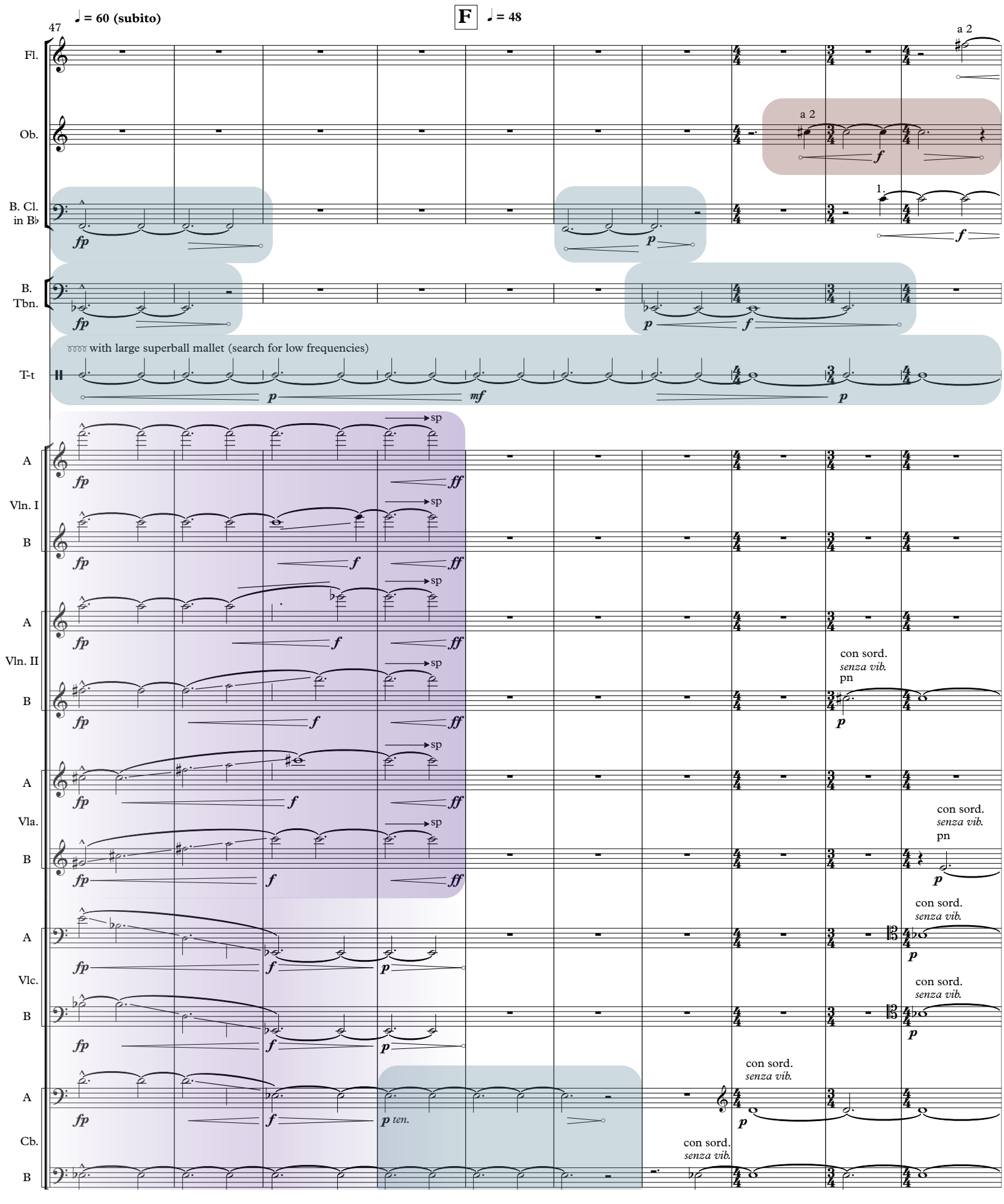
SP



SUPLEMENTO

CADERNO 3

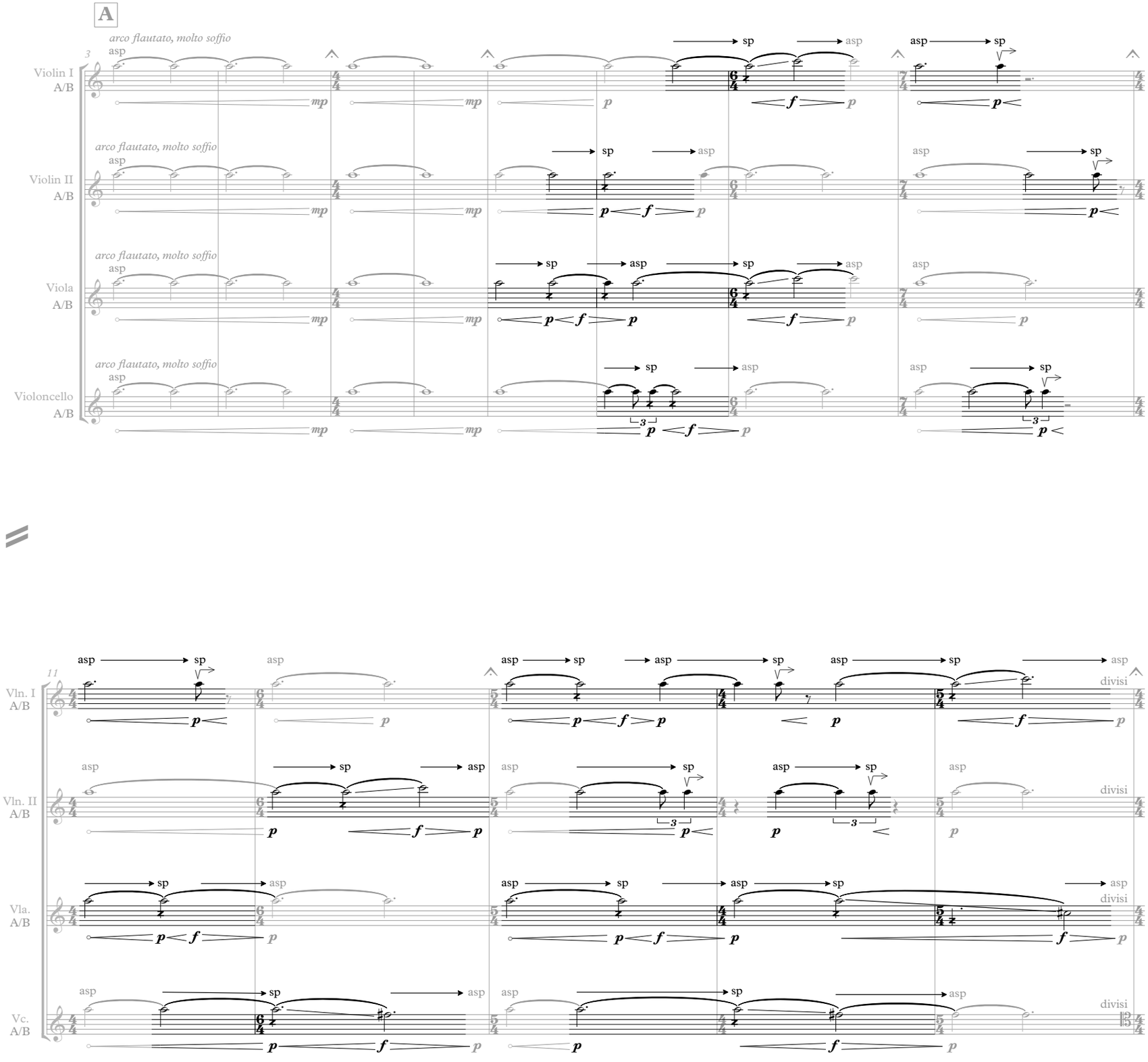
Fig. 1: Passagem entre as seções *Condensação* e *Depois da chuva*, em *A menina que virou chuva*. Acumulação de energia entre cc.47-50 (em roxo, com degradê), corte entre cc.50-51, filtragem para a nota *mib2* + tam-tam (em verde), percepção do início de uma nova seção com a entrada dos oboés em c.54 (em marrom).


47
♩ = 60 (subito)
F
♩ = 48
Fl.
a 2
Ob.
a 2
B. Cl. in B♭
1.
B. Tbn.
T-t
with large superball mallet (search for low frequencies)
A
Vln. I
B
A
Vln. II
B
A
Vla.
B
A
Vlc.
B
A
Cb.
B
sp
con sord.
senza vib.
pn
ten.

SUPLEMENTO

CADERNO 3

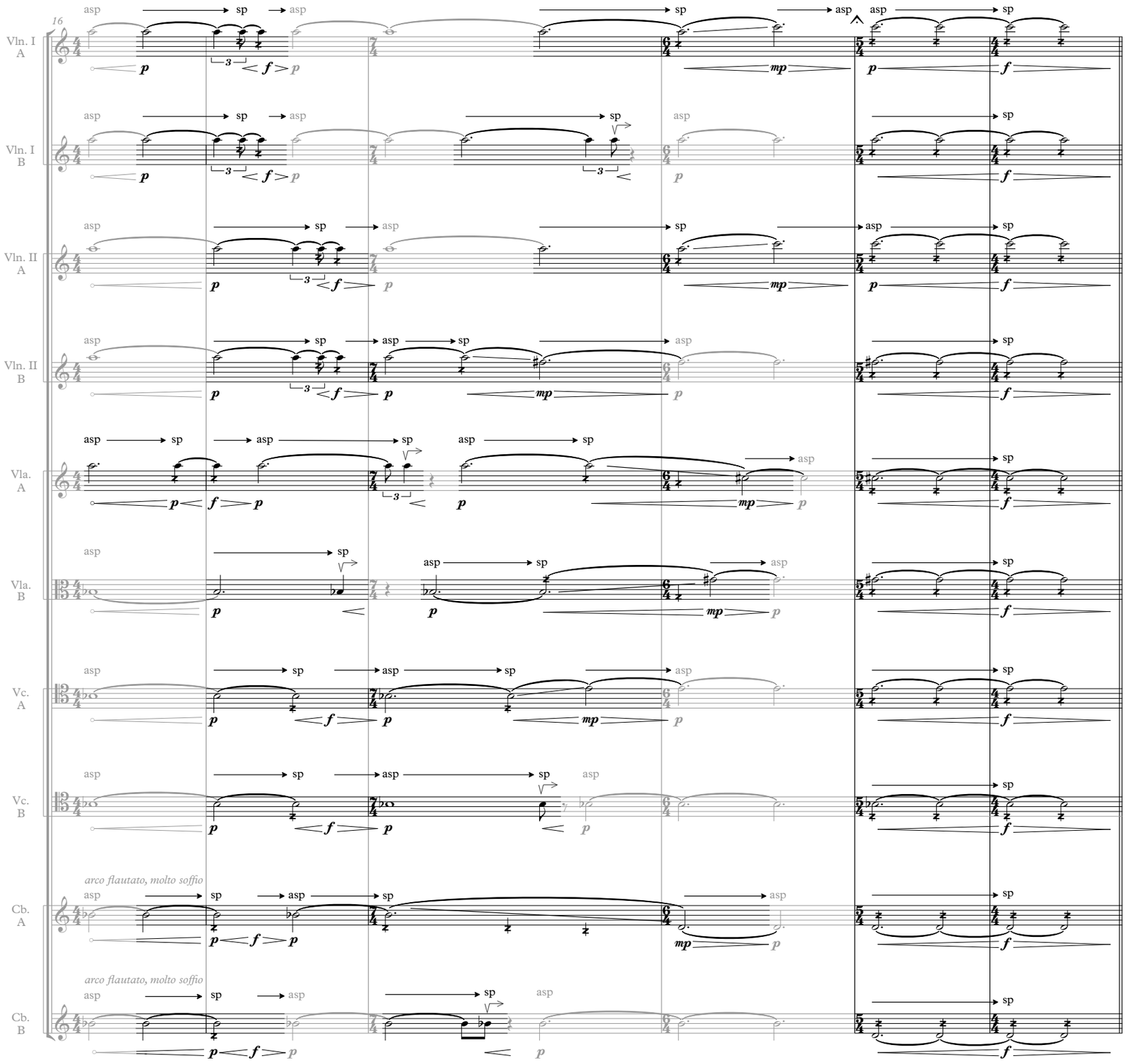
Fig. 9: Trecho da seção *Evaporação,* em *A menina que virou chuva,* cc.3-15.
Relação entre diferentes planos: “figura” (em preto) e “fundo (em cinza)”.


A
3
Violin I
A/B
Violin II
A/B
Viola
A/B
Violoncello
A/B
arco flautato, molto soffio
asp
sp
mp
p
f
11
Vln. I
A/B
Vln. II
A/B
Vla.
A/B
Vc.
A/B
divisi

SUPLEMENTO

CADERNO 3

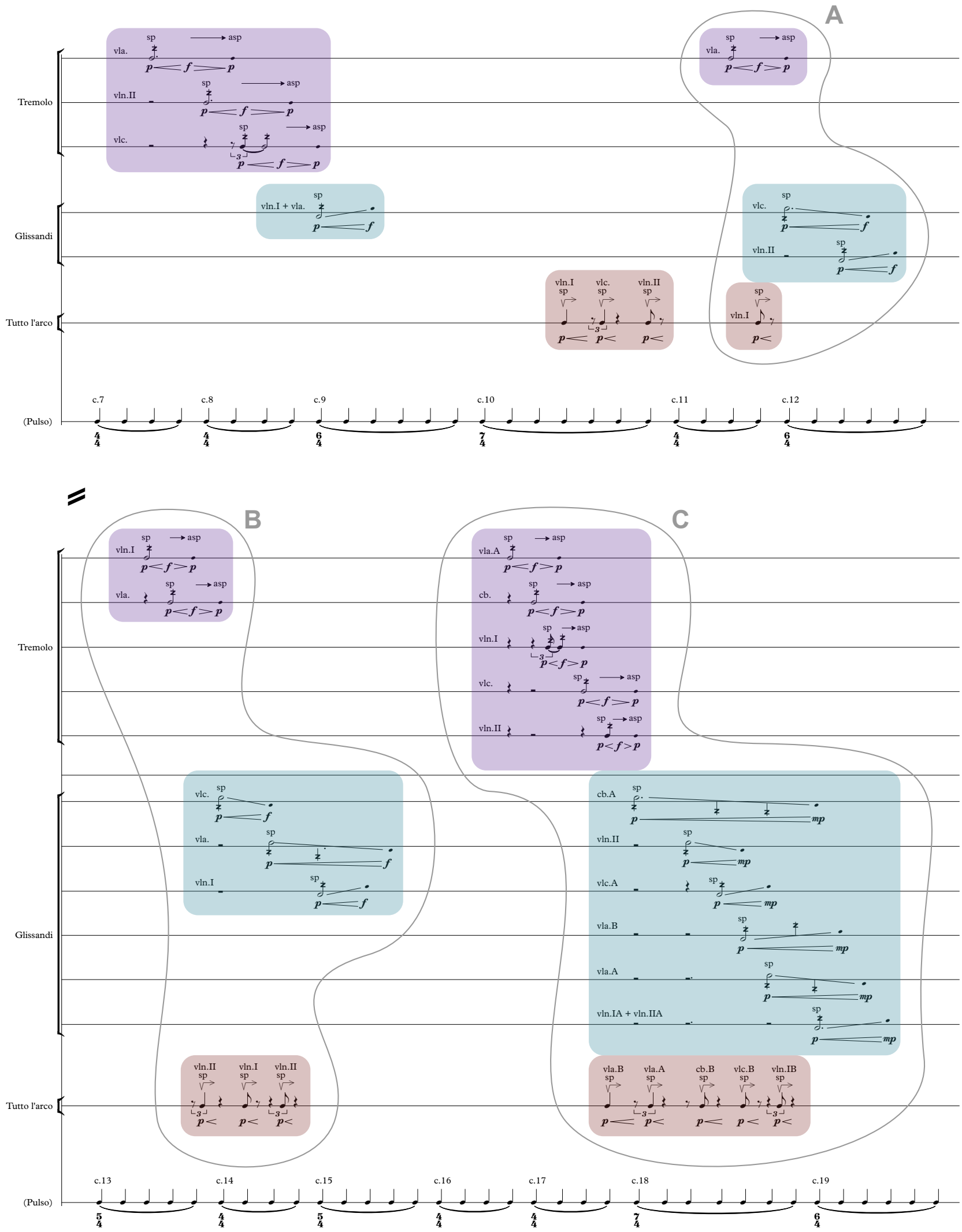
Fig. 9 (*continuação*): Trecho da seção *Evaporação,* em *A menina que virou chuva,* cc.16-21.
Relação entre diferentes planos: “figura” (em preto) e “fundo (em cinza)”.


16
Vln. I A
Vln. I B
Vln. II A
Vln. II B
Vla. A
Vla. B
Vc. A
Vc. B
Cb. A
Cb. B
arco flautato, molto soffio
arco flautato, molto soffio
asp
sp
p
f
mp

SUPLEMENTO

CADERNO 3

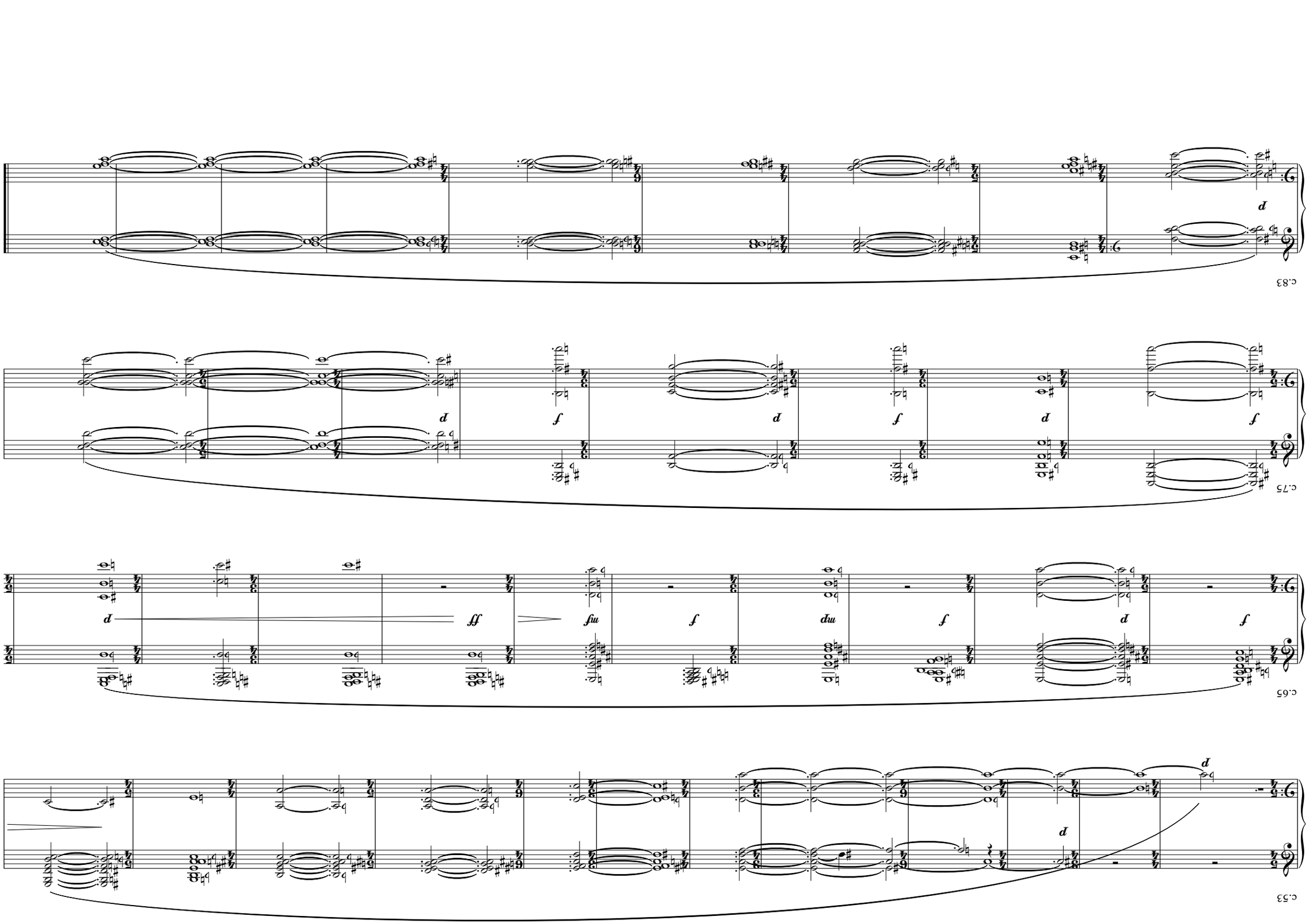
Fig. 10: Nuvens gestuais ao longo da seção *Evaporação*, em *A menina que virou chuva,* cc.7-19.
Em roxo: nuvem de gestos *tremolo veloce.* Em verde: nuvem de gestos *glissando*.
Em marrom: nuvem de gestos *tutto l'arco.* Delimitados em cinza: encadeamentos A, B e C.


A
B
C
Tremolo
Glissandi
Tutto l'arco
(Pulso)
vla.
vln.II
vlc.
vln.I + vla.
vln.I
vln.II
vlc.
vla.A
cb.
vla.
vln.I
vlc.
vla.
vln.I
cb.A
vln.II
vlc.A
vla.B
vla.A
vln.IA + vln.IIA
vln.II
vln.I
vln.II
vla.B
vla.A
cb.B
vlc.B
vln.IB
sp
asp
p
f
mp
c.7
c.8
c.9
c.10
c.11
c.12
c.13
c.14
c.15
c.16
c.17
c.18
c.19

SUPLEMENTO

CADERNO 3

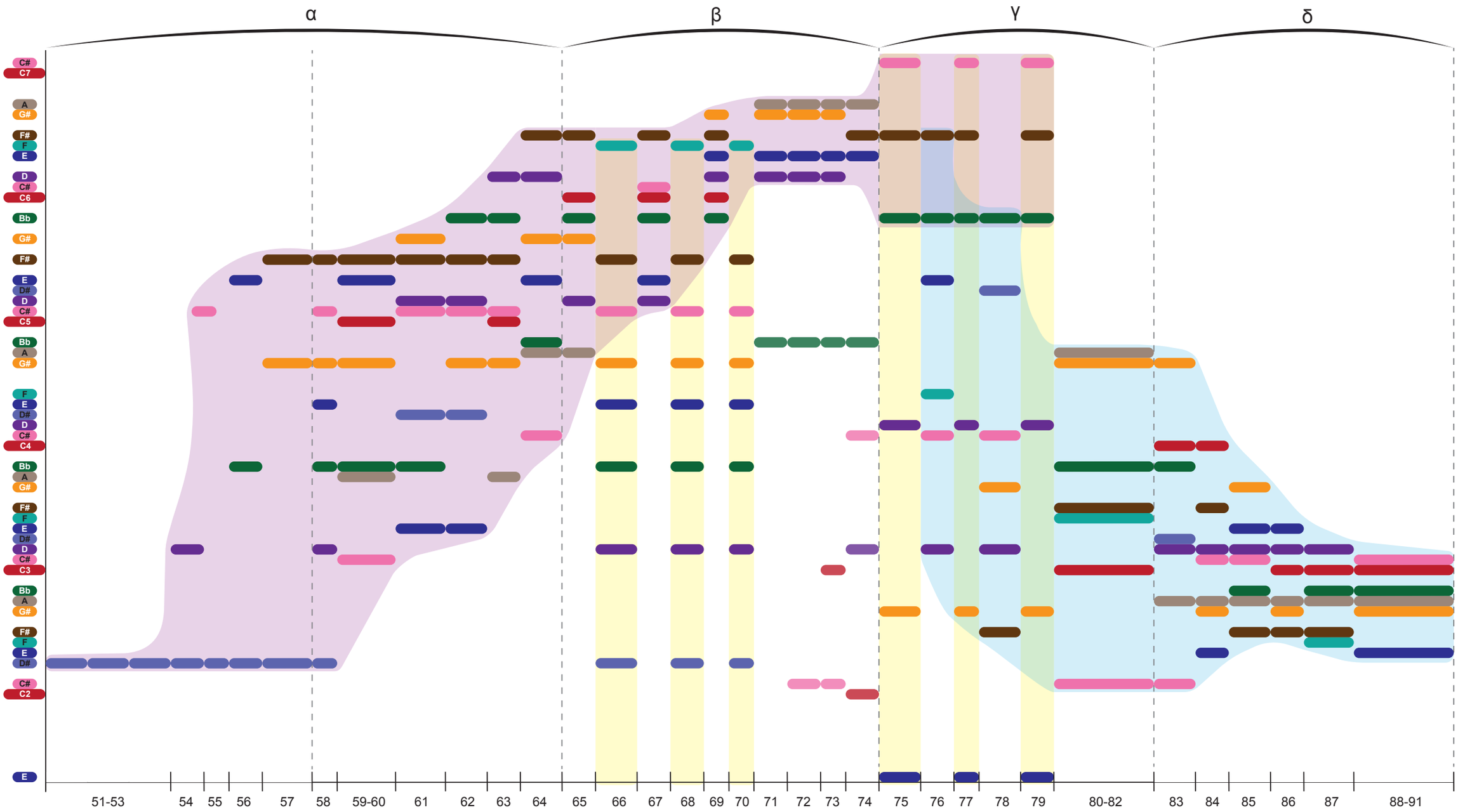
Fig. 22: Redução harmônica completa da seção *Depois da chuva,* em *A menina que virou chuva,* cc.53-91.


c.53
p
c.65
f
p
f
mp
f
mf
ff
p
c.75
f
p
f
p
f
p
c.83
p

SUPLEMENTO

CADERNO 3

Fig. 25: Mapa global da seção *Depois da chuva*, em *A menina que virou chuva*, cc.51-91.


α
β
γ
δ
C# C7 A G# F# F E D C# C6 Bb G# F# E D# D C# C5 Bb A G# F E D# D C# C4 Bb A G# F# F E D# D C# C3 Bb A G# F# F E D# C# C2 E
51-53 54 55 56 57 58 59-60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80-82 83 84 85 86 87 88-91

SUPLEMENTO

CADERNO 3

Fig. 29: Projeções iniciais para *A terceira margem do rio*. Rascunho, p. 1.

Março / 2014

[A terceira margem do rio] [Das dritte Ufer des Flusses]

- Dois espaços / Dois tempos : rio e vida ("normal")

• Sequência de eventos
• Continuidade direcional
["se-ia do viver" (p. 29)]

pai X mãe

["Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos" (p. 30)]

["o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado quase sempre" (p. 27)]

["Só quieto" (p. 27)]

["Nossa mãe era quem regia, e que cuidava no diário com a gente" (p. 27)]

["e o rio-rio-rio, o rio-fundo perpétuo" (p. 33)]

["se permanecer" (p. 28)]

["sem fogo ronta do se-ia do viver" (p. 29)]

filho

?

• perto e longe
• nosso pai não voltou, ele não tinha ido a nenhuma parte
• devagar depressa dos tempos

["eu permaneci, com as bagagens da vida" (p. 30)]

["esta vida era só lugarejamento." (p. 31)]

Presença ausente
Ausência presente

PARADOXO!

Duas Partes : todos (5+1) 10 parágrafos ⊕ filho e pai 4 parágrafos

→ diluição ; sobre do filho

Percussão ← tensão → Trio

fl / ob / cl
⊕ bsfl ⊕ bscl

Descontinuidade + Continuidade (normal)

[2,5 x X/4 X]

(mais ao fundo)

[5' 30" 2'
7'30 45" 3']

Satélite

±12min

30% 70%

[Pelos]

Intuição : duo
Lúcio ⊗ pai

Silvio

1 2,30 + 5,30

ARCHIVES SBBBS-Scava

VILAR

SUPLEMENTO

CADERNO 3

Fig. 30: Projeções iniciais para *A terceira margem do rio*. Rascunho, p. 2.

Diálogo entre Bass Cl. e perc.

leitmotiv? NÃO

"No encalço do boi", Silvio → dedicatória / trecho lento, com multifônicos, CITAR
e retrabalhar estirando: seção

[Silêncio]

Percussão:

- Tebumba (tom grave) / • Water gong (lage, 1ª construção)
- ~~três gongos~~ tailandeses (thai gong / javanese gong / nipple gong) pequenos
- 1 gongo tailandês grande / • timpano (+) prato vinado / crotales / temple bowls
- log drum — pedal

BoK { 12 16 63 7 108 111 } pp-mf pp-mf pp-p

no encalço do boi

[ecos do Silvio]

* → na versão completa do encalço, retorna no final

II III I IV VI IV

xnonsp.

youtube { 1'44 (Flávio Ferreira) / 1'33 (Montanha)

0 2 4 6 9 12 I III I I VI IV

76 63 72 108 111 7

Fx8 Fx3 Fx8 Fx11 Fx11 Fx3

* Durações:

0,085 0,16 0,3 0,5 0,75

0,125 0,1875 0,25 0,375 0,6 1

[índices: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11]

transcrever pelo 29 / motor entrelaçado