

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM MÚSICA

**DOMÍNIOS DA FUGACIDADE:
A ABORDAGEM COMPOSICIONAL DE LC CSEKÖ**

por

LUIZ CARLOS CSEKÖ

RIO DE JANEIRO

2017

DOMÍNIOS DA FUGACIDADE:
A ABORDAGEM COMPOSICIONAL DE LC CSEKÖ

por

LUIZ CARLOS CSEKÖ

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Música do Centro de Letras e Artes da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
(UNIRIO), como requisito para obtenção do grau de
Doutor em Música, sob a orientação da Profa. Dra.
Carole Gubernikoff.

RIO DE JANEIRO

2017

C958 CSEKÖ, Luiz Carlos
Cs Domínios da Fugacidade. A abordagem
composicional de L.C. Csekö / Luiz Carlos CSEKÖ. --
Rio de Janeiro, 2017.
267

Orientadora: Carole Gubernikoff.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2017.

1. Música contemporânea de concerto. 2. Música
experimental brasileira. 3. Abordagem
composicional. 4. Notação gráfica híbrida. 5. Luiz
Carlos Csekö. I. Gubernikoff, Carole , orient. II.
Título.

Autorizo a reprodução total ou parcial da minha tese *Domínios da Fugacidade: a abordagem composicional de L C Csekö*, para fins de estudo e pesquisa, desde que seja sempre citada a fonte.

DOMÍNIOS DA FUGACIDADE:
A Abordagem Composicional de LC Csekö

Luiz Carlos Csekö

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Música, sob a orientação da Profa. Dra. Carole Gubernikoff.

Rio de Janeiro, _____ / _____ /2017.

Presidente: Profa. Dra. Carole Gubernikoff (UNIRIO) – Orientadora

Avaliadora Externa: Profa. Dra. Vera Lucia Follain de Figueiredo (PUC-Rio)

Avaliador Externo: Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa (USP)

Avaliador Interno: Prof. Dr. Marcelo Carneiro de Lima (UNIRIO)

Avaliador Interno: Prof. Dr. Marcos Vieira Lucas (UNIRIO)

Aos amigos e orientadores Fernando Cerqueira,

Nikolau Kokron-Yoo (*in memoriam*),

Rinaldo Rossi (*in memoriam*),

“régua e compasso” em Composição

e fraternidade durante os anos de chumbo.

Ao esteio de Zsuzsana Camardelli Csekö,

Nadya Csekö Nolasco e

Octavio Nolasco.

A Gisela Grangeiro da Silva Castro,

companheira de todas as horas.

Aos que lutaram e lutam por um outro Brasil possível.

Ao PPGM UNIRIO, por me honrar ao outorgar o Doutorado por Tese.

A Gisela Grangeiro da Silva Castro, união metaestável e perene, pela compreensão e apoio irrestrito.

À Profa. Dra. Carole Gubernikoff, pela orientação cordial em tempos difíceis.

Aos Profs. Drs. Marcelo Carneiro de Lima e Marcos Lucas (PPGM UNIRIO), pelas leituras atentas e contribuições durante o processo de Qualificação.

Aos Profs. Drs. Vera Follain de Figueiredo (PUC-Rio) e Rogério Luiz Moraes Costa (ECA-USP), por aceitarem abrilhantar a Banca Examinadora.

Ao Prof. Dr. Daniel Puig, pela solidariedade.

Aos intérpretes do *Ensemble Batucadanárqica*.

A Joana Traub Csekö, pela fotoarte que compõe a Tese.

A Ícaro Santos, designer gráfico da série *Interfaces*.

Ao João Filipe de Almeida Xavier / ICTUS Informática, suporte indispensável na formatação gráfica.

Por fim, agradeço a todos os demais que contribuíram para a consecução deste trabalho.

In composition, produce is first of all to take pleasure in the production of differences. Musicians foresaw this new concept. For example, in the language of jazz, to improvise is “to freak freely”. A freak is also a monster, a marginal. To improvise, to compose, is thus related to the idea of the assumption of differences, of the recovery and blossoming of the body. “Something that let me find my own rhythm between the measures” (Stockhausen). Composition ties music to gesture, whose natural support it is; it plugs music into the noises of life and the body, whose movement it fuels. It is thus laden with risk, disquieting, an unstable challenging, an anarchic and ominous festival, like a Carnival with an unpredictable outcome.

Jacques Attali, *Noise: the political economy of music*

CSEKÖ, Luiz Carlos. *Domínios da Fugacidade. A abordagem composicional de L.C. Csekö*. 2017. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

RESUMO

No esforço de contribuir com a elaboração de obras de referência sobre a produção musical brasileira contemporânea, este trabalho tem como objetivo examinar o percurso do compositor experimental multimeios LC Csekö. Artista engajado, com mais de 100 obras escritas, Csekö é responsável pela criação e coordenação de ações culturais e coletivos, assim como parcerias com artistas de outras áreas. Sua produção se caracteriza pelo cunho altamente autoral, no qual se destacam as várias interfaces de construção/desconstrução de outros estilos musicais, condensação temporal e projetos autorais de som, luz e cena (*lighting/scenic/sonic design*) na composição de peças de vigorosa expressividade e apuro estético-musical. A tese se estrutura em sete capítulos distribuídos em duas partes. A primeira parte aborda uma visão da produção musical experimental nos séculos 20 e 21, situa no cerne desta produção uma concepção ampliada de som musical e examina as estratégias usadas pelo compositor para registrar sua obra: a Notação Gráfica Híbrida, o Tempo em Suspensão e as Interfaces com Multimeios e Intermeios. A segunda parte apresenta uma investigação qualitativa, intensiva, em obras selecionadas pelo autor. Com um significativo recorte de produção do som por naipes instrumentais, seis obras são examinadas em detalhe abrangendo as cordas percutidas e dedilhadas, sopros com madeiras e metais, percussão, voz e o uso de uma abordagem de *low tech* com os amálgamas eletroacústicos. Almeja-se que este trabalho seja recebido como uma relevante contribuição para o estudo e a pesquisa por parte de intérpretes, regentes e educadores que intentem aprofundar-se na investigação sobre a música brasileira de concerto, ao expandir e embasar sua formação no contato com a produção atual.

PALAVRAS-CHAVE: Música experimental brasileira. Abordagem composicional. Notação Gráfica Híbrida. L. C. Csekö.

CSEKÖ, Luiz Carlos. *Domains of Fugacity. The compositional approach of L. C. Csekö*. 2017. Thesis (PhD in Music) – Graduate Research Program in Music (PPGM), Center of Letters and Arts (CLA), Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO).

ABSTRACT

In an effort to contribute to the elaboration of reference works on contemporary Brazilian musical production, this work aims to examine the trajectory of experimental multimedia composer LC Csekö. With more than 100 written works, Csekö is a committed artist, responsible for the creation and coordination of cultural actions and collectives, as well as partnerships with artists from other areas. His production is characterized by its highly authorial nature and it features as highlights the different interfaces of construction/deconstruction of other musical styles, time contraction and lighting/scenic/sonic designs in the composition of pieces of vigorous expressiveness and high music aesthetic standards. The thesis comprises seven chapters arranged in two parts. The first part deals with an overview of the experimental music output in the 20th and 21st centuries and it places at the core of this production an extended conception of musical sound. It also examines the strategies used by LC Csekö to compose his work: Hybrid Graphic Notation, Time in Suspension and Interfaces with Multimedia and Intermedia. The second part presents an intensive, qualitative investigation of works selected by the author. The selection proceeded according to related sound production groups of instruments, namely brass, woodwinds, strings, percussion. Six pieces are examined in detail, covering strumming and struck strings, percussion, woodwinds and brass, voice and the use of a low-tech approach with electroacoustic amalgams. We aim this work to present a relevant contribution to the study and research by composers, interpreters, conductors and educators who try to broaden their research on Brazilian erudite music by expanding and supporting their formation in contact with the current production.

KEYWORDS: Brazilian experimental music. Compositional approach. Hybrid Graphic Notation. L. C. Csekö

LISTA DE FIGURAS

CAPÍTULO 2

- Figura 2.1.** Sonoridade ampliada em *Córtex – Secções Transversais* (1971), grande orquestra. p.53
- Figura 2.2.** Outras sonoridades não tradicionais em *Córtex – Secções Transversais* (1971) p.54
- Figura 2.3.** Técnica ampliada para cordas, tocando atrás do cavalete em *Córtex – Secções Transversais* (1971) p. 54
- Figura 2.4.** Surdina vocal e fricção nas cordas graves do piano em *Ambiência 1* (1971), voz feminina, violoncelo, piano p.55
- Figura 2.5.** Bula, surdina vocal em *Ambiência 1* p.56
- Figura 2.6.** Técnicas ampliadas para violoncelo e piano, *Ambiência 1* p.57
- Figura 2.7.** Técnica ampliada no piano e voz em *Ambiência 1* p.58
- Figura 2.8.** Sonoridade ampliada para voz, violoncelo e piano em *Ambiência 1* p.59
- Figura 2.9.** Contraste entre instrumentos em *Ambiência 1* p.60
- Figura 2.10.** Sonoridades ampliadas, violoncelo e voz em *Ambiência 1* p.61
- Figura 2.11.** Sonoridades ampliadas, piano e voz em *Ambiência 1* p.62
- Figura 2.12.** Profundidade sônica, jogo de dinâmicas, uso do silêncio em *Ambiência 1* p.63
- Figura 2.13.** Bloco tímbrico com vozes e cordas em *Gnosis – Five Windows Light the Cavern'd Man* (1971), soprano solo, trio de trombones, ensemble de cordas, grande coro p.64
- Figura 2.14.** Ampla diversidade de sonoridades ampliadas em *Gnosis – Five Windows Light the Cavern'd Man* p.65
- Figura 2.15.** Ampliação tímbrica por massa sônica em *Gnosis – Five Windows Light the Cavern'd Man* p.67
- Figura 2.16.** Montagem tímbrica ampliada em *Gnosis – Five Windows Light the Cavern'd Man*. p.70
- Figura 2.17.** Aleatoriedade em *Gnosis – Five Windows Light the Cavern'd Man* p.72
- Figura 2.18.** Sonoridades ampliadas em *Azul Escuro* (1975/76), clarinete, piano p.74
- Figura 2.19.** Borrão sônico em *Azul Escuro* p.75

CAPÍTULO 3

- Figura 3.1.** Notação Gráfica (*graphics*) em *December 1952*, de Earle Brown p.78
- Figura 3.2.** Notação Proporcional (*proportional notation*) em *Sequenza* (1958), de Luciano Berio p.79

Figura 3.3. Notação Gráfica Híbrida em <i>Divisor de Águas</i> (1998), voz masculina e piano	p.82
Figura 3.4. Cronometragens irregulares em <i>Ambiência 1</i> (1971), voz feminina, violoncelo, piano	p.83
Figura 3.5. Cronometragens regulares em <i>Azul Escuro</i> (1975), clarinete, piano	p.84
Figura 3.6. Notação de cronometragem em <i>Into the Hissing Heat 8</i> (2015), clarone, guitarra elétrica	p.85
Figura 3.7. Notação de duração em <i>Into the Hissing Heat 7</i> (2014), clarone, violoncelo, Piano	p.86
Figura 3.8. Notação de ritmo irregular em <i>Oscilações</i> (1974/1975), grande orquestra	p.86
Figura 3.9. Notação de altura por trigrama em <i>Práxis Musicalis</i> (2012)	p.87
Figura 3.10. Grafia de <i>glissandos</i> em <i>Noite do Catete 2</i> (2005), vozes femininas, amálgama eletroacústico	p.88
Figura 3.11. Retângulos de símile de improvisação em <i>Canções dos Dias Vãos 12</i> (2007), clarone, percussão, guitarra elétrica	p.89
Figura 3.12. Extravasação gráfica da barra do compasso em <i>Ambiência 2</i> (2001), percussão solo, grande orquestra	p.90
Figura 3.13. Enquadramento em <i>Éclat</i> (1965) de Pierre Boulez, ensemble	p.91
Figura 3.14. Frulado em <i>Canções dos Dias Vãos 6</i> (1998), clarinetes, percussão	p.92
Figura 3.15. Multifônicos em <i>Into the Hissing Heat 8</i> (2015), clarone, guitarra elétrica	p.93
Figura 3.16. Percussão de válvulas, tubos, sapatilhas em <i>Metálica</i> (1989), quinteto de metais, trombone tenor/tenor baixo solo	p.94
Figura 3.17. <i>Soffio</i> em <i>Into the Hissing Heat 2</i> (2013), clarones	p.95
Figura 3.18. Cantar e tocar em <i>Couro de Gato</i> (1980), quarteto, 2 trombones tenor-baixo, 2 percussionistas	p.96
Figura 3.19. Colocar e retirar a surdina em <i>Metálica</i> (1989), trombone tenor/tenor-baixo solo, quinteto de metais	p.97
Figura 3.20. Instrumento inserido em instrumento em <i>Couro de Gato</i> (1980)	p.98
Figura 3.21. Alteração de altura e timbres em tambores, <i>Couro de Gato</i>	p.99
Figura 3.22. Fricção em borda de metal em <i>Couro de Gato</i>	p.100
Figura 3.23. Fricção em pele de tambor em <i>Curva</i> (1989), 2 percussionistas	p.101
Figura 3.24. Fricção por baqueta em superfícies metálicas em <i>Canções do Alheamento 9</i> (2011), percussão, guitarra elétrica	p.102
Figura 3.25. Percussão no corpo do instrumento em <i>Canções dos Dias Vãos 6</i> (1998), clarinetes e percussão	p.103

- Figura 3.26.** Pressão excessiva no arco em *Ambiência 1* (1971), voz feminina, violoncelo, piano p.104
- Figura 3.27.** Percussão no corpo do instrumento em *Tradução 1* (1988), 2 violões (2002) p.105
- Figura 3.28.** Percussão nos bordões em *Noite do Catete 1* (2002), violões p.106
- Figura 3.29.** Fricção nas cordas com superfícies de vidro em *Noite do Catete 1* (2002) p.107
- Figura 3.30.** Fricção nas cordas com a mão em *Noite do Catete 1* p.108
- Figura 3.31.** Fricção nas cordas com a unha em *Noite do Catete 1* p.109
- Figura 3.32.** Percussão nas cordas do piano em *Ambiência 1* (1971), voz feminina, piano, violoncelo p.110
- Figura 3.33.** Fricção nas cordas do piano em *Noite do Catete 3* (2003), pianos p.111
- Figura 3.34.** Percussão na chapa metálica em *Azul Escuro* (1975), clarinete, piano p.112
- Figura 3.35.** Percussão na caixa acústica em *Azul Escuro* (1975) p.113
- Figura 3.36.** Fricção longitudinal em *Ambiência 1* (1971), voz feminina, violoncelo, piano p.114
- Figura 3.37.** Cluster com antebraço em *Noite do Catete 3* (2003), pianos p.115
- Figura 3.38.** *Pizzicato* com unhas ou objetos em *Into the Hissing Heat 1* (2013), violino, violoncelo, piano p.116
- Figura 3.39.** Passar lâmina paralela ao teclado em *Ambiência 1* (1971), voz feminina, violoncelo, piano p.117
- Figura 3.40.** Voz gritada em *Canções dos Dias Vãos 3* (1997), voz masculina, piano p.118
- Figura 3.41.** Voz sussurrada e murmurada em *Noite do Catete 2* (2005), vozes femininas p.120
- Figura 3.42.** Surdina vocal em *Ambiência 1* (1971), voz feminina, violoncelo, piano p.121
- Figura 3.43.** Cronometragens diversificadas em *Gnosis, Five Windows Light the Carvern'd Man* (1971), voz feminina, trio de trombones, ensemble de cordas, grande coro p.123
- Figura 3.44.** Uso inicial cronometragem básica em cerca de cinco segundos, *Azul Escuro* (1975), clarineta, piano p.124
- Figura 3.45.** Possibilidades de introjeção de tempos em retângulos de simile de improvisação em *Noite do Catete 6* (2008), voz masculina, clarone, piano, percussão, 2 guitarras elétricas, amplificação p.125
- Figura 3.46.** Possibilidades de introjeção de tempos por 5 músicos em *Noite do Catete 6* (2008) p.126
- Figura 3.47.** Registro de duração do som e silêncio em *Notação Gráfica, Into the Hissing Heat 1* (2013), violino, violoncelo, piano p.127

- Figura 3.48.** Retângulos de simile de improvisação extrapassando a barra de compasso em *Ambiência 2* (2001), percussão solo, grande orquestra sinfônica p.129
- Figura 3.49.** Flexibilização do tempo, contração e descontração em *Canções do Alheamento 6* (1997), violoncelo solo p.130
- Figura 3.50.** Contração do tempo em *Canções do Alheamento 5* (1992), trio de percussão p.131
- Figura 3.51.** Imagem cênica em *Ambiência 1* (1971), voz feminina, piano, violoncelo p.135
- Figura 3.52.** Imagem cênica em *Ambiência 2* (2001), percussão solo, grande orquestra p.135
- Figura 3.53.** Imagem cênica em *Into the Hissing Heat 8* (2015), clarone, guitarra elétrica p.136
- Figura 3.54.** Projeto cênico, especificações na partitura em *Curva* (1989), duo de percussão p.137
- Figura 3.55.** Imagem cênica e projeto cênico em *Canções dos Dias Vãos 2* (1996), clarineta, dança p.139
- Figura 3.56.** Imagem cênica e projeto cênico em *Noite do Catete 2* (2006), voz feminina e amálgama eletroacústico p.140
- Figura 3.57.** Especificações do projeto cênico-teatral em *Brazil S/A, Extração de Impostos* (1988/89), barítono, percussão, cena p.141

CAPÍTULO 4

- Figura 4.1.** Ícones e instruções para execução, *Canções do Alheamento 8* (1999), guitarra elétrica e amálgama eletroacústico p.148
- Figura 4.2.** Outros ícones e instruções para execução, *Canções do Alheamento 8* p.148
- Figura 4.3.** Bloco Sônico 1, *Canções do Alheamento 8* p.149
- Figura 4.4.** Bloco Sônico 2, *Canções do Alheamento 8* p.150
- Figura 4.5.** Bloco Sônico 3, *Canções do Alheamento 8* p.151
- Figura 4.6.** Bloco Sônico 4, *Canções do Alheamento 8* p.151
- Figura 4.7.** Bloco Sônico 5, *Canções do Alheamento 8* p.152
- Figura 4.8.** Bloco Sônico 6, *Canções do Alheamento 8* p.152
- Figura 4.9.** Bloco Sônico 7, *Canções do Alheamento 8* p.153
- Figura 4.10.** Bloco Sônico 8, *Canções do Alheamento 8* p.154
- Figura 4.11.** Bloco Sônico 9, *Canções do Alheamento 8* p.154
- Figura 4.12.** Bloco Sônico 10, *Canções do Alheamento 8* p.155
- Figura 4.13.** Bloco Sônico 11, *Canções do Alheamento 8* p.156

Figura 4.14. Bloco Sônico 12, <i>Canções do Alheamento 8</i>	p.156
Figura 4.15. Bloco Sônico 13, <i>Canções do Alheamento 8</i>	p.157
Figura 4.16. Bloco Sônico 14, <i>Canções do Alheamento 8</i>	p.158
Figura 4.17. Bloco Sônico 15, <i>Canções do Alheamento 8</i>	p.158
Figura 4.18. Retorno Bloco Sônico 1, <i>Canções do Alheamento 8</i>	p.159
Figura 4.19. Bloco Sônico 16, <i>Canções do Alheamento 8</i>	p.160
Figura 4.20. Fluxograma, <i>Canções do Alheamento 8</i>	p.161
Figura 4.21. Projeto de iluminação (<i>lighting design</i>), imagem cênica em <i>Noite do Catete 3</i> (2003), piano de cauda ampliado e amálgama eletroacústico	p.163
Figura 4.22. Ícones para novas sonoridades em <i>Noite do Catete 3</i>	p.164
Figura 4.23. Outros ícones para novas sonoridades em <i>Noite do Catete 3</i>	p.165
Figura 4.24. Bloco Sônico 1, <i>Noite do Catete 3</i>	p.166
Figura 4.25. Bloco Sônico 2, <i>Noite do Catete 3</i>	p.166
Figura 4.26. Bloco Sônico 3, <i>Noite do Catete 3</i>	p.167
Figura 4.27. Bloco Sônico 4, <i>Noite do Catete 3</i>	p.168
Figura 4.28. Retorno Bloco Sônico 1, <i>Noite do Catete 3</i>	p.168
Figura 4.29. Bloco Sônico 5, <i>Noite do Catete 3</i>	p.169
Figura 4.30. Bloco Sônico 6, <i>Noite do Catete 3</i>	p.170
Figura 4.31. Bloco Sônico 7, <i>Noite do Catete 3</i>	p.170
Figura 4.32. Bloco Sônico 8, <i>Noite do Catete 3</i>	p.171
Figura 4.33. Fragmento Bloco Sônico 6, <i>Noite do Catete 3</i>	p.172
Figura 4.34. Bloco Sônico 9, <i>Noite do Catete 3</i>	p.172
Figura 4.35. Retorno Bloco Sônico 4, <i>Noite do Catete 3</i>	p.173
Figura 4.36. Novo retorno Bloco Sônico 1, <i>Noite do Catete 3</i>	p.174
Figura 4.37. Retorno Bloco Sônico 3, <i>Noite do Catete 3</i>	p.174
Figura 4.38. Bloco Sônico 10, <i>Noite do Catete 3</i>	p.175
Figura 4.39. Bloco Sônico 11, <i>Noite do Catete 3</i>	p.176
Figura 4.40. Fluxograma, <i>Noite do Catete 3</i>	p.177

CAPÍTULO 5

Figura 5.1. Instruções para amálgama eletroacústico em <i>Noite do Catete 5</i> (2005), berimbau, percussão – 1 percussionista	p.181
Figura 5.2. Ícone <i>berimbau horizontal</i> em <i>Noite do Catete 5</i>	p.182
Figura 5.3. Construção/Desconstrução de toques de Capoeira em <i>Noite do Catete 5</i>	p.183
Figura 5.4. Projeto de iluminação (<i>lighting design</i>), imagem cênica em <i>Noite do Catete 5</i>	p.184
Figura 5.5. Bloco Sônico 1, <i>Noite do Catete 5</i>	p.185
Figura 5.6. Bloco Sônico 2, <i>Noite do Catete 5</i>	p.186
Figura 5.7. Bloco Sônico 3, <i>Noite do Catete 5</i>	p.187
Figura 5.8. Bloco Sônico 4, <i>Noite do Catete 5</i>	p.188
Figura 5.9. Bloco Sônico 5, <i>Noite do Catete 5</i>	p.189
Figura 5.10. Bloco Sônico 6, <i>Noite do Catete 5</i>	p.190
Figura 5.11. Bloco Sônico 7, <i>Noite do Catete 5</i>	p.191
Figura 5.12. Bloco Sônico 8, <i>Noite do Catete 5</i>	p.192
Figura 5.13. Retorno Bloco Sônico 1, <i>Noite do Catete 5</i>	p.193
Figura 5.14. Bloco Sônico 9, <i>Noite do Catete 5</i>	p.194
Figura 5.15. Bloco Sônico 10, <i>Noite do Catete 5</i>	p.195
Figura 5.16. Fluxograma, <i>Noite do Catete 5</i>	p.196

CAPÍTULO 6

Figura 6.1. Mapa do projeto sônico (<i>sonic design</i>) em <i>Metálica</i> (1989), quinteto de metais, trombone tenor/tenor-baixo solo	p.199
Figura 6.2. Projeto de iluminação (<i>lighting design</i>) em <i>Metálica</i>	p.200
Figura 6.3. Exemplo de notação em <i>Metálica</i>	p.201
Figura 6.4. Bloco Sônico 1, <i>Metálica</i>	p.202
Figura 6.5. Bloco Sônico 2 e solo, <i>Metálica</i>	p.204
Figura 6.6. Bloco Sônico 4, técnicas ampliadas, <i>Metálica</i>	p.205
Figura 6.7. Bloco Sônico 5, <i>Metálica</i>	p.206
Figura 6.8. Blocos Sônicos 3, 6 e 7, <i>Metálica</i>	p.207

Figura 6.9. Bloco Sônico 6, <i>Metálica</i>	p.208
Figura 6.10. Bloco Sônico 7, <i>Metálica</i>	p.209
Figura 6.11. Mapa de som, projeto sônico (<i>sonic design</i>) em <i>Canções dos Dias Vãos 9</i> (2001), clarinetas, amálgama eletroacústico	p.211
Figura 6.12. Observações Gerais, <i>Canções dos Dias Vãos 9</i>	p.212
Figura 6.13. Mapa de iluminação, <i>Canções dos Dias Vãos 9</i>	p.213
Figura 6.14. Projeto de iluminação (<i>lighting design</i>), imagem cênica, <i>Canções dos Dias Vãos 9</i>	p.213
Figura 6.15. Simbologia em <i>Canções dos Dias Vãos 9</i>	p.214
Figura 6.16. Bloco Sônico 1, <i>Canções dos Dias Vãos 9</i>	p.216
Figura 6.17. Fragmento Bloco Sônico 1, <i>Canções dos Dias Vãos 9</i>	p.216
Figura 6.18. Bloco Sônico 2, <i>Canções dos Dias Vãos 9</i>	p.217
Figura 6.19. Bloco Sônico 3, <i>Canções dos Dias Vãos 9</i>	p.218
Figura 6.20. Ressurgimento Bloco Sônico 3, <i>Canções dos Dias Vãos 9</i>	p.219
Figura 6.21. Trecho em <i>slaptongues</i> , multifônicos, <i>Canções dos Dias Vãos 9</i>	p.219
Figura 6.22. Trecho em <i>slaptongues</i> , multifônicos e nota, <i>Canções dos Dias Vãos 9</i>	p.220
Figura 6.23. Bloco Sônico 4, <i>Canções dos Dias Vãos 9</i>	p.221
Figura 6.24. Bloco Sônico 7, <i>Canções dos Dias Vãos 9</i>	p.222
Figura 6.25. Bloco Sônico 5, <i>Canções dos Dias Vãos 9</i>	p.223
Figura 6.26. Sons tradicionais e <i>soffio</i> , Bloco Sônico 5, <i>Canções dos Dias Vãos 9</i>	p.224
Figura 6.27. Fragmentos Bloco Sônico 5, sons tradicionais, <i>Canções dos Dias Vãos 9</i>	p.224
Figura 6.28. Fragmentos Bloco Sônico 5, empilhamento de vibratos, <i>Canções dos Dias Vãos 9</i>	p.225
Figura 6.29. Bloco Sônico 7, <i>Canções dos Dias Vãos 9</i>	p.226
Figura 6.30. Bloco Sônico 8, <i>Canções dos Dias Vãos 9</i>	p.226
Figura 6.31. Bloco Sônico 6, <i>Canções dos Dias Vãos 9</i>	p.227
Figura 6.32. Bloco Sônico 6, <i>accelerando</i> , movimento ascendente, <i>Canções dos Dias Vãos 9</i>	p.228
Figura 6.33. Bloco Sônico 6, final, <i>Canções dos Dias Vãos 9</i>	p.229
Figura 6.34. Fluxograma, <i>Canções dos Dias Vãos 9</i>	p.230

CAPÍTULO 7

Figura 7.1. Simbologia diversos timbres da voz em <i>Noite do Catete 2</i> (2005), quatro vozes femininas e amálgama eletroacústico	p.234
Figura 7.2. Bloco Sônico 1, primeira intervenção em <i>Noite do Catete 2</i>	p.235
Figura 7.3. Bloco Sônico 2, <i>Noite do Catete 2</i>	p.236
Figura 7.4. Bloco Sônico 3, <i>Noite do Catete 2</i>	p.237
Figura 7.5. Bloco Sônico 4, <i>Noite do Catete 2</i>	p.238
Figura 7.6. Bloco Sônico 5, <i>Noite do Catete 2</i>	p.239
Figura 7.7. Bloco Sônico 6, <i>Noite do Catete 2</i>	p.240
Figura 7.8. Bloco Sônico 7, <i>Noite do Catete 2</i>	p.241
Figura 7.9. Bloco Sônico 8, segunda intervenção, <i>Noite do Catete 2</i>	p.242
Figura 7.10. Bloco Sônico 5, segunda intervenção, <i>Noite do Catete 2</i>	p.243
Figura 7.10. Bloco Sônico 4, segunda intervenção, <i>Noite do Catete 2</i>	p.244
Figura 7.11. Bloco Sônico 7, segunda intervenção, <i>Noite do Catete 2</i>	p.245
Figura 7.12. Bloco Sônico 4, terceira intervenção, <i>Noite do Catete 2</i>	p.246
Figura 7.13. Bloco Sônico 5, terceira intervenção, <i>Noite do Catete 2</i>	p.247
Figura 7.14. Bloco Sônico 9, <i>Noite do Catete 2</i>	p.248
Figura 7.15. Bloco Sônico 10, <i>Noite do Catete 2</i>	p.249
Figura 7.16. Fragmento Bloco Sônico 1, final, <i>Noite do Catete 2</i>	p.250
Figura 7.17. Bloco Sônico 11, <i>Noite do Catete 2</i>	p.251
Figura 7.18. Fluxograma, <i>Noite do Catete 2</i>	p.252

LISTA DE IMAGENS – FOTOARTE JOANA TRAUB CSEKÖ

Noite do Catete 5 – intérprete: Joaquim Abreu

Canções dos Dias Vãos 9 – intérprete: Paulo Passos

Canções do Alheamento 8 – intérprete: Aloysio Neves

Noite do Catete 3 – intérprete: Sara Cohen

SUMÁRIO

Memorial Breve	1
Introdução	24
Parte I – ELEMENTOS DE UM PROCEDIMENTO COMPOSICIONAL	
Capítulo 1. Pesquisa de Linguagem Musical nos Séculos 20 e 21	30
Capítulo 2. Concepção Ampliada de Som Musical	52
Capítulo 3. Registros	
3.1 Notação Gráfica Híbrida e Técnicas Ampliadas	77
3.1.1 Sopros	92
3.1.2 Percussão	98
3.1.3 Cordas	104
3.1.4 Piano	110
3.1.5 Voz	118
3.2 Tempo em Suspensão	122
3.3 Interfaces, Mídias e Intermeios	132
Parte II – INVESTIGAÇÃO EMPÍRICA DA OBRA	
Capítulo 4. Cordas	
4.1 Cordas Dedilhadas	143
4.2 Cordas Percutidas	161
Capítulo 5. Percussão	177
Capítulo 6. Sopros	
6.1 Metais	196
6.2 Madeiras	210
Capítulo 7. Voz	230
Conclusão	252
Referências	259
Apêndices	
Apêndice 1. Partituras das peças selecionadas	265
Apêndice 2. Áudio das peças selecionadas	266

MEMORIAL BREVE

Fico chocado com artistas que supõem que criam livremente a si mesmos, que supõem que isso seja realmente possível; pois cabe ao artista aceitar que ele é a criação do seu tempo e das pessoas em meio às quais vive. (TARKOVSKI, 1990, p. 218)

Nasci na ladeira do Paraíso, em uma madrugada de sábado de Carnaval em 1945. Fui criado nas cercanias da Mouraria, Baixa dos Sapateiros, Pelourinho, ladeira da Preguiça e cais do porto, áreas hoje designadas como centro histórico da cidade de Salvador, Bahia. Cantado em prosa, verso e também pelo cinema, este local se caracterizava como um dos polos da intensa atividade cultural da cidade. Cresci em uma Salvador provinciana porém culturalmente fervilhante, simultaneamente ao som da música erudita e popular proveniente dos aparelhos de som montados por meu pai, das batucadas e blocos que adentravam minha casa durante o Carnaval bahiano, dos Afoxés e Candomblés, dos vastos silêncios acústicos que envelopavam os fulgurantes dias solares e as densas noites azul-prateado da Bahia de então. A minha trajetória nestes 70 anos é consistentemente delineada pelo bafejar intermitente dos Ventos Alísios do Acaso, da Aleatoriedade e da Incerteza, que me mantêm enraizado e imerso em um Brasil profundo.

Durante as longas tardes da minha infância e adolescência – me parece que o tempo fluía mais lentamente àquela época – bastava-me descer andando a ladeira da Barroquinha para – curioso, intrigado e maravilhado – adentrar nos barracões onde estavam as oficinas de instrumentos ou se realizavam os ensaios dos tradicionais Afoxés Montenegro e Cavaleiros de Bagdá. Minha familiaridade e fascínio com a Percussão datam desta época.

À noite, ouvia ao longe-perto dos Ventos Alísios, os majestosos candomblés dos bairros do Dique do Tororó, Brotas, Matatú, Fazenda Garcia, Federação, Rio Vermelho ou os ensaios de blocos, batucadas e afoxés das redondezas. No Carnaval na Bahia além do fantástico Caos gerado pela maravilha dos inúmeros instrumentos e vozes – todos acústicos naquela época – se propagando pelas ruas, da Anarquia da multidão em festa, me apresenta, no final dos anos 40 início de 50, ao som eletrificado, eletro-acústico: o primeiro trio elétrico.

Mas nem tudo era Carnaval. Minha família, de cunho marcadamente anarcomunista, participou ativamente da resistência às ditaduras que castigaram o Brasil até os idos de 1980, fazendo parte da rede clandestina de abrigos para Luiz Carlos Prestes (de quem herdei o nome), Giocondo Alves Dias (primo da minha mãe), Carlos Marighella, entre outros atos de apoio ao movimento revolucionário.

Meu pai, húngaro, possuía dupla formação: como engenheiro elétrico e violinista. Emigrou na década de 1920 para o Brasil ao se aperceber da incipiente onda de fascismo que vinha se alastrando pela Europa e terminou se fixando em Salvador depois de ter exercido os mais variados trabalhos no Rio de Janeiro e em São Paulo. Proveniente da Itália, a família materna vivia há apenas duas gerações no Brasil tendo meu avó nascido na Itália. Minha *nonna*, exímia cozinheira, morava conosco. Minha mãe era professora concursada da rede pública de Ensino Médio, articulista de jornais e tocava piano “de ouvido”, conforme a expressão popular. Meus pais eram ativistas políticos engajados no Partido Comunista, em uma categoria que se chamava naquela época de “simpatizante”.

A prática constante de um comportamento extremamente ético por parte dos meus pais, o estímulo à leitura – todos liam vorazmente em minha casa: Graciliano Ramos, Guy de Maupassant, Machado de Assis, John Steinbeck, Jorge Amado, Eça de Queiroz, Érico Veríssimo, Stendhal, Ernst Hemingway, Aluizio de Azevedo, Euclides da Cunha, entre outros – a observação da civilidade e da cidadania, o debate, a discussão e o conversar (prática em franca extinção hoje em dia pela saturação do uso ininterrupto de próteses eletrônicas tais como *smartphones*, *tablets* e outros) são traços marcantes da minha infância até o início dos meus vinte anos, quando deixei a casa da família.

Além das atividades acima descritas incentivadas pelos meus genitores, havia o compartilhamento das tarefas da casa entre os empregados domésticos – cozinheira, faxineira, passadeira, jardineiro e todos nós: de quinze em quinze dias a família assumia a faxina e manutenção da casa enquanto aos empregados domésticos era concedida uma folga além dos seus dias semanais de descanso. Éramos uma família numerosa, quatro filhas, dois filhos sendo eu o penúltimo. Meu pai também habilitava-se como carpinteiro, pedreiro e minha mãe como costureira, cozinheira e renomada praticante de dança de salão. Ambos falavam fluentemente idiomas estrangeiros. O lazer que mais me recordo com a família eram os longos passeios nos fins de semana por uma Salvador

semi-deserta, os piqueniques em praias paradisíacas próximas ao centro da cidade, o agradável bulício do final de tarde nas calçadas dos bairros de classe média baixa, classe baixa quando então se praticava o *cismar*, que consistia em reunir-se e quedar-se contemplando ou conversar espaçadamente a meia-voz, sentados em cadeiras nos passeios até o cair da noite (meus pais voltavam dos afazeres, impreterivelmente por volta das dezessete horas, para poder desfrutar este momento – uma outra ética de jornada de trabalho) e a alegria anual dos Carnavais, na rua, a família fantasiada, junto com blocos e batucadas ou sentados em longos bancos de madeira de lei, postados sobre o meio-fio, interagindo com *caretas* e *mascarados*. Por volta dos meus seis anos de idade, meu pai começa a sofrer uma contínua série de acidentes vasculares cerebrais que vão sistematicamente paralisando suas funções motoras até a paralisia total, inclusive da fala, quando ele completa cinquenta e três anos e eu faço meu décimo primeiro aniversário.

Intuo que a ambiência sônica deste período tenha sido fundamental para a minha formação enquanto artista sônico-visual e que até hoje exerce profunda influência no meu processo de criação. Em minha casa, nos rádios e nas radiolas (toca-discos), escutava-se de Luiz Gonzaga a Art Tatum, clássicos e românticos. A partir dos seis, sete anos até o início da pré-adolescência apossava-me dos rádios, a despeito dos protestos das pessoas presentes e passava – no que chamo agora, jocosamente, de “primeiros arroubos eletroacústicos de baixa tecnologia” – a manipular o botão do dial, os sons entre as estações, a estática, a variedade de idiomas, fonemas ao aproximar e distanciar o dial de uma qualquer estação.

À noite, nas horas ermas, os chamados guardas noturnos, uma *armata brancaleone* (sem aparentemente portarem armas brancas ou de fogo) com seus apitos de madeira – de delicada tímbrica, delineavam, em sons de durações longas, os horizontes sônicos de média e longa distância. Na quarta feira pós-Carnaval, a procissão de Cinzas serpeando pelas ruas, o estralejar de suas grandes e inusuais matracas e o incompreensível vozerio das rezas que me sobressaltavam, varando o final da madrugada.

Durante os dias, geralmente dias de sol na Bahia com suas cores firmes, berrantemente delineadas pela verruma da luz amarelo ouro claro, na atmosfera transparente e cintilante os pregões dos vendedores de rua – muitos em dialeto africano

– urdiam um aleatório contraponto de timbres, dinâmicas e alturas com o metálico toque dos sinos das inúmeras igrejas, espaçados em quartos de hora, dos triângulos dos vendedores de taboca e sorvete, com os sons dos bondes elétricos, carroças e dos eventuais veículos a motor. Lembro-me perfeitamente da indizível sensação de escutar os possantes, formidáveis quase, apitos de navios quando minha avó me levava a passear no cais do porto. Havia também eventos sônicos aterradores como os intensos, longos guinchar dos porcos sendo transportados, manietados nos lombos dos jegues, para o abatedouro, passando pela rua próxima à minha casa. Um som que aos poucos se aproximava e então lentamente se defasava da audição mas jamais da imaginação e da memória. A intuição de que algo sinistro, trágico – que muito me angustiava, entristecia e horrorizava ao ouvir estes sons é confirmada ao saber do destino dos porcos muitos anos depois. Dos poucos episódios sônicos singulares pinçados da memória profunda, os únicos ainda observáveis são o inefável fenômeno acústico do longe-perto (similar ao *chiarooscuro*) dos sons produzidos pela intermitência do bafejar dos Ventos Alísios de toda a costa Nordeste do Brasil e o resplendente *continuum* sônico-visual do mar da Bahia, cingindo a tudo e a todos:

“...E detrás da cidade
(das pessoas na sala
ou costurando)
às costas das pessoas
à frente delas
à direita ou
(detrás das palmas dos coqueiros
alegres
e do vento)
feito um cinturão azul
e ardente
o mar
batendo o seu tambor...”

Ferreira Gullar, *Bananas Podres*¹

Acompanho auditivamente o crescer do cataclismo sônico do início dos corredores de vôo. Inicialmente a rara passagem, sônicamente modorrenta dos aviões monomotores dá lugar ao aumento de dinâmica dos bimotores a hélice, depois o silvar dos quadrimotores a turbo hélice e finalmente o tonitruar das turbinas dos jatos, do aumento exponencial de veículos automotores nas ruas e do permanente, súbito alarido

¹ *Na Vertigem do Dia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 21.

da recém implantada e onipresente televisão (uma estratégia de controle de massas da ditadura civil-militar).

Na pré-adolescência, já deambulando sozinho pelas ruas do entorno do centro histórico, me deparo com as rodas de Capoeira do Terreiro de Jesus e Pelourinho, praça do antigo Mercado Modelo, feira de Água de Meninos, reencontro os galpões dos afoxés, os ensaios de blocos e batucadas.

Logo após o início da adolescência, a despeito de estudar no Colégio Militar de Salvador que enfatizava as áreas de ciências exatas e disciplina militar, mergulho na leitura de Jorge Amado, Aluísio de Azevedo, Erico Veríssimo, Eça de Queiroz, Jorge de Lima, Marques Rebelo, Machado de Assis, Lima Barreto, Graciliano Ramos, Júlio Cortázar, Borges, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector, Fernando Pessoa, Drummond, Pappini, Jean Paul Sartre, Albert Camus, Franz Kafka, Henry Miller, Ionesco, Aldous Huxley, John Steinbeck, Dostoievsky, Tchecov, Gogol, Beckett, Maiakovsky, Malaparte, dentre outros grandes.

O Acaso sempre foi uma preponderante nas principais reviravoltas ocorridas em minha vida. Jamais havia pensado em estudar música. Enquanto cursava o ensino médio, ainda no Colégio Militar de Salvador, fui a uma festa de fim de semana na casa de um colega oriundo da classe alta, cujo pai havia comprado uma radiola. Lá fui forçado, literalmente, a ouvir a *Sagração da Primavera* de Stravinsky pelos participantes da festa que, estando todos nós embriagados, quiseram me pregar uma peça e ver a minha reação ao que eles consideravam uma “música horrorosa” segundo alguns e “música de defunto” segundo outros, uma alusão à escolha de música erudita pela prefeitura para ser tocada pelo sistema de alto-falantes da cidade durante o dia de Finados.

A partir daquela audição inopinada, fascinado – até hoje, pela *Sagração da Primavera*, decido estudar música, embora não soubesse o que significava esta decisão e nem tivesse ideia de onde eu poderia estudar. Há algum tempo havia decidido que não gostaria de seguir qualquer das profissões regulares e rentáveis que o estudo no Colégio Militar facilitava o acesso: Engenharia, Geologia, Medicina, Arquitetura, Odontologia, carreira militar, etc.

Os Seminários Livres de Música (SLM, hoje Escola de Música) da UFBA foram “descobertos” enquanto eu flanava – tinha o costume de andar de bicicleta ou caminhar a esmo pela cidade, pelas ruas semidesertas de Salvador – na cidade universitária num modorrento final de tarde de um sábado qualquer. Aos poucos começo a perceber sons ao longe, timbres desconhecidos e de grande estranheza para mim na época. Fui atraído pelo que hoje sei terem sido os sons do Madrigal da escola ensaiando a *Sinfonia dos Salmos*, de Stravinsky.

No meio da adolescência, impulsionado pelas leituras acima citadas, entro em contato com a intensa movimentação cultural da época em Salvador. Acompanho a gestação do Cinema Novo por meio das sessões/discussões de cinema apresentadas pela cinemateca do Museu de Arte Moderna da Bahia, com o concurso de Glauber Rocha e o crítico Walter da Silveira. Assisto à estréia do hoje clássico *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Sou apresentado ao cinema do neo-realismo italiano, à *nouvelle vague*, ao expressionismo alemão, Bergman, o cinema russo, o polonês, o tchecoslovaco, Norman McLaren e suas pioneiríssimas animações, o cinema autoral norte-americano, palestras de Lina Bo Bardi, entre muitas outras.

Participo do novo movimento de teatro em Salvador ajudando na reconstrução do Teatro Vila Velha, assistindo ensaios abertos e participando de debates com atores do porte de Othon Bastos, Martha Overback, Mário Gusmão, Geraldo Del Rey e tocando em vários eventos do grupo Teatro dos Novos. Frequento os ateliês dos artistas Mário Cravo, Calazans Neto, Juarez Paraíso, Caribé, Carlos Bastos, Finnerkaes, Hansen Bahia.

Ao frequentar as rodas de Capoeira – Angola e Regional – de Amaralina, Terreiro de Jesús, Pelourinho, Calabar, travo amizade com os mestres *Pastinha* e *Gato Preto*, os grandes capoeiristas *Mário Bom Cabrito*, *Raimundão da Benção* e *Paris*. Nas rodas de capoeira do Mercado Modelo conheço e ouço o magistral tocador de berimbau e angoleiro *Camafeu de Oxossi*. Opto nesta época por iniciar meus estudos de Música no então Seminários Livres de Música da Universidade Federal da Bahia, tocando trompete.

Como um trágico ponto final prematuro à adolescência e o início da juventude, estala o golpe de civil-militar de 1964. Têm início os chamados “anos de chumbo”, época em que eu me engajo na longa resistência contra a ditadura civil-militar. Durante

a violenta repressão, a escuta focal torna-se para mim uma ferramenta de sobrevivência. Distinguir as características tímbricas dos veículos usados pelos esquadrões de extermínio foi um dos usos pessoais mais dramáticos deste tipo de escuta, que procurei aperfeiçoar ao máximo. Incorporei ao meu *modus operandi* o perceber à distância pela escuta focal a aproximação dos utilitários Rural Willis, Chevrolet C-10 (ironicamente o modelo chamava-se *Veraneio*) a tempo de poder escapar à captura, sistemática tortura e provável assassinato e/ou desaparecimento.

Durante minha estada na UFBA, entro em contato com um grupo de músicos que começava a se aglutinar e que mais tarde ficou conhecido como o Grupo de Compositores da Bahia. Desfruto de grande amizade com vários dos seus membros, como Fernando Cerqueira, Lindenbergue Cardoso, Milton Gomes, Nikolau Kókròn-Yoo, Rinaldo Rossi. Integro os consistentes debates sobre novas propostas em Educação Musical e formação de público que o grupo promove de forma contínua. Passo a tocar na orquestra da Universidade e em vários outros *ensembles* instrumentais e vocais nesta ocasião. Participo como instrumentista e assistente de produção dos memoráveis Concertos da Semana Santa do Grupo de Compositores da Bahia no Teatro Vila Velha, espetáculos criados, regidos e produzidos pelo compositor e regente Rinaldo Rossi. Integro, informalmente, o grupo de improvisação do compositor Walter Smetak que se reunia na garage dos SLM tocando instrumentos criados e confeccionados por ele.

Passo a frequentar as palestras e aulas do grande intelectual e filósofo português Agostinho da Silva² e faço parte dos grupos de estudo sobre vários temas entre os quais a Civilização Atlântica.

Participo do movimento de Dança Moderna como aluno – faço aulas na Escola de Dança da UFBA com Rolf Gelewski, um dos pioneiros nesta área no Brasil, e como instrumentista de vários eventos do Grupo de Dança Contemporânea da Bahia sob a direção de Rolf Gelewski. Me envolvo diretamente com os novos grupos de música popular que transitavam pelo Teatro Vila Velha, com espetáculos como o seminal “*Velha Bossa Nova – Nova Bossa Velha*” que lançou Caetano, Gil, Gal e Bethânia.

O panorama musical de Salvador nesta época é de extrema diversidade a despeito da escassez de informação reinante. Acontecem as inopinadas e marcantes audições de Guillaume de Machaut - *La Messe de Notre Dame de Paris*, Leonin e

² Vide: José Almino de Alencar. *Sobre Agostinho da Silva* (Fundação Casa de Rui Barbosa, 2006).

Pérotin, *Gesang Der Jünglinge* de Stockhausen quando assisto, por curiosidade, uma série de palestras de apreciação musical – proferidas por um professor visitante recém chegado da Europa – que havia adquirido discos em vinil que não encontrávamos em qualquer outra parte no Brasil. Vários grupos estrangeiros visitam a cidade, tocando do medievo à *Pierrot Lunaire* de Schönberg. Os concertos do Grupo de Compositores da Bahia apontam novas direções para a música erudita brasileira.

Como trompetista faço parte do Ensemble de Sopros da UFBA, regido por Rinaldo Rossi. Participo de um projeto seminal de formação de público ao realizar concertos com o Ensemble de Sopros para a rede pública de ensino, com repertório eclético de 1600 a 1967, elaborado pelo Grupo de Compositores da Bahia. Nosso mestre de cerimônias é TomZé, que discorre sobre as obras e o instrumental apresentados, esclarecendo que o público é convidado a aplaudir ou vaiar a execução a qualquer momento que julgue necessário, já que os fiscais das escolas não disciplinarão a platéia. Um enorme sucesso é alcançado com esta iniciativa. Os Seminários Livres de Música enfrentam vasta demanda de vagas por parte de alunos oriundos da classe baixa, porém uma ordem da repressão encerra a experiência cultural, julgada corretamente como de cunho subversivo.

Por mero Acaso, assisto a uma aula em que o grande clarinetista José Botelho apresenta a técnica de multifônicos para o compositor/clarinetista Fernando Cerqueira. Descubro assim as técnicas contemporâneas para madeiras. Assisto à chegada dos primeiros tímpanos a pedal da Orquestra Sinfônica da UFBA e ouço, mesmerizado, a técnica ampliada de produção de *glissandos* a pedal.

Certa noite, creio que no final de 1967, voltando a pé para casa (um percurso de mais ou menos 8 km) depois de um longo dia de estudos, ao passar por uma casa noturna de espetáculos (chamava-se na época *boate* ou *inferninho*) ouço um evento de *jazz*, porém com uma linguagem até então por mim desconhecida. Adentro o local e assim, por mero acaso, escuto o emblemático e eclético Newport Jazz Festival daquele ano, em gravador de fita de rolo, cortesia do consulado norte-americano. Passo a frequentar as audições semanais e sou apresentado ao recente trabalho de Miles Davis, Ornette Coleman, Sun Ra, John Coltrane, Don Cherry, entre outros expoentes do gênero.

O movimento em Salvador começa a estagnar por volta de 1968 devido ao estrangulamento sistemático efetuado pela ditadura civil-militar dos movimentos artísticos e educacionais de vanguarda. Acontecem os grandes levantes estudantis e operários de maio de 1968. Os campi são ocupados. Em Brasília, os estudantes conseguem paridade de voz e voto em assuntos de contratação/demissão, currículo. Os estudantes do Departamento de Música do Instituto Central de Artes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/Universidade de Brasília (DM-ICA-FAU/UnB) propõem a contratação dos compositores/professores Rinaldo Rossi, Fernando Cerqueira, Nikolau Kokron-Yoo, membros fundadores do Grupo de Compositores da Bahia.

Em virtude da situação acima descrita, migro para Brasília no final de 1968 em busca de uma Educação Musical avançada, à altura do momento em que vivíamos. Em Brasília, estudando na UnB, sou selecionado, para participar oficialmente como aluno do grupo de estudos e investigação em Pedagogia e Educação Musical. Este grupo, formado pelos professores e compositores Fernando Cerqueira, Nikolau Kokron-Yoo, Rinaldo Rossi cria a Oficina Básica de Música (OBM), implanta-a no currículo do Departamento de Música e do ICA-FAU e propõe sua implantação às demais faculdades da UnB. Sou selecionado para ser monitor da Oficina Básica de Música para todo o ICA-FAU e o Departamento de Música. A OBM, juntamente com a oficina criada por Reginaldo de Carvalho na Escola de Música Villa Lobos/RJ, é a ponta de lança do movimento de oficinas que tomou o país e prossegue nos dias de hoje a inovar em educação.

O ICA-FAU/UnB torna-se em 1968 um pólo aglutinador de artistas e intelectuais. Compositores do porte de Rinaldo Rossi, Nikolau Kokron-Yoo, Fernando Cerqueira integram o corpo docente. Gilberto Mendes e Reginaldo de Carvalho ministravam cursos de extensão. No ICA, artistas de vanguarda com Luís Áquila, Fernando Duarte, Vladimir Carvalho, Gastão Manoel Henrique, Jean Claude Bernadet, Maurice Capovilla, Cecil Thiré integravam o corpo docente. Eudoro de Souza e Agostinho da Silva, intelectuais e filósofos portugueses, eram professores do Instituto de Filosofia em torno dos quais vários de nós nos reuníamos.

Os Ventos do Acaso sopram novamente e sou solicitado a me inscrever na primeira turma de Composição do Departamento de Música do ICA-FAU/UnB. Jamais havia pensado estudar composição musical, não imaginava que poderia vir a me tornar

um compositor. Instado pelos meus grandes amigos e professores Fernando Cerqueira, Nikolau Kokron-Yoo, Rinaldo Rossi, matriculei-me na disciplina Composição, pois o curso necessitava de mais um aluno para preencher a cota mínima exigida pela UnB para a sua implantação. Tendo argumentado que não tinha qualquer ideia do que fosse compor uma peça ou mesmo fazer um exercício de composição, aceito o convite decidido a encarar como um ato político visando a consolidação do curso de Música e do próprio Departamento de Música na UnB.

Passo alguns meses tentando compor os trabalhos propostos pelos professores e, a despeito de um enorme esforço, continuo sem progredir um compasso sequer. Percebo também que durante todo este tempo escutava no meu ouvido interno um fluxo sônico no mínimo desconcertante – que eu considerava como dispersão, falta de autodisciplina e julgava ser algo corriqueiro, que acontecia com toda e qualquer pessoa. Comunico o fato em uma reunião do curso de Composição. Cerqueira, Kokron e Rossi, surpresos, sugerem que eu escreva o fluxo sônico que estava escutando ao invés dos exercícios propostos. Escrevo o meu primeiro estudo para saxofone tenor, trompa, trompete, contrabaixo, piano, voz feminina, intitulado *Linearidades*. Após a apresentação desta partitura em sala de aula, passo a escrever minhas próprias propostas que são então adequadas pelos professores à grade curricular. Começo assim a pesquisar a linguagem musical e a notação.

Mais uma lufada intermitente dos Ventos do Acaso e descubro, casualmente, no auditório do Departamento de Música/UnB, um piano Bösendorfer de cauda inteira, em desuso, com as pernas danificadas porém com a mecânica funcionando normalmente. Reúno alguns operários de uma construção próxima, fazemos um mutirão, levantamos o piano e o apoiamos em pilhas de tijolos. Assim, posso dar início empiricamente, explorando palmo a palmo este instrumento como um todo, à minha investigação sobre piano ampliado – investigação que até hoje embasa todo o meu trabalho para piano. Mais tarde, nos EUA, leio sobre o trabalho de Cage, Reynolds, Bunker sistematizando as ampliações técnicas do uso do piano.

Estudo trompa com Nikolau Kokron-Yoo, toco nos ensembles da Universidade de Brasília como solista, sempre investigando as novas possibilidades do que então se chamava eletrificação ou amplificação do som. Toco com microfones de contato acoplados à campana da trompa, pedais de guitarra elétrica, em eventos de improvisação livre e composição instantânea.

Componho durante o Bacharelado para uma ampla e eclética gama instrumental: ensembles de trompetes, trompas, piano, violino, violoncelo, contrabaixo, saxofone tenor, octeto de percussão, grande orquestra sinfônica, ator/narrador/barítono, voz feminina, coral.

Nesse contexto, é importante ressaltar a quase total falta de informação, literatura e/ou discografia de referência sobre movimentos vanguardistas na maioria das escolas de música do circuito universitário brasileiro enquanto estes movimentos aconteciam na Europa e América do Norte.

Ainda em Brasília, confluindo com a Incerteza, encontro Albert Mangelsdorf, considerado o maior trombonista do Século XX. Mangelsdorf toca com seu conjunto de *free jazz* um repertório que incluía de Duke Ellington a Ornette Coleman, solos memoráveis, improvisação coletiva livre, uso de multifônicos. Entro em contato assim com a técnica contemporânea para trombone. Assisto ao concerto, reitero, por mero Acaso, pois o cartaz não citava o nome de Mangelsdorf e tampouco ele era conhecido no Brasil naquela época. Membros do conjunto denunciam no palco antes do concerto a repressão, tortura e censura sistemáticas contra artistas, intelectuais – em inglês; momentos de tensão e medo: seremos todos presos ao sairmos do teatro? Aparentemente, por serem alemães falando inglês, não despertaram a atenção dos agentes da repressão infiltrados na plateia.

Encerro o Bacharelado em 1970 com a obra *Córtex – Secções Transversais* para grande orquestra sinfônica, *lighting design*. A peça consiste de uma *assemblage* de 7 blocos, sendo que para cada execução uma nova ordem será escolhida pelo regente com base em um conjunto de regras nas quais certas sequências não são permitidas. A forma é aberta e aleatória. A partitura é escrita em notação gráfica e tradicional - o que chamo de notação gráfica híbrida, utilizando tempo cronometrado.

Recém saído do Bacharelado, participo de dois concursos nacionais de composição promovidos pelo Instituto Goethe, UFBA e Sociedade Brasileira de Música Contemporânea. Competindo com compositores do porte de Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira e Ernest Widmer, fui premiado com o 4º lugar e com Menção Honrosa, respectivamente por *Gnosis – Five Windows Light the Cavern'd Man* (texto: William Blake / Haroldo de Campos) e *Der Epilog* (texto: Günther Grass). Escrevo para um instrumental incomum: a primeira peça para trio de trombones, conjunto de cordas,

coro, soprano solo e a segunda para grande coral dividido em seis vozes ou seis vozes solistas. Nas duas peças já trabalho com lighting e scenic design.

Recebo uma encomenda do Departamento de Música/ICA-FAU/UnB para compor peças didáticas com linguagem experimental para os alunos instrumentistas. Começo a compor uma peça, inacabada, para vários ensembles, projeções de caleidoscópios, lighting design, espacialização e participação da platéia.

Início em 1970 o projeto que mantenho até hoje de investigação continuada em Pedagogia, Educação, Processo de Criação e Música Experimental: a Oficina de Linguagem Musical (OLM). A OLM nasce de uma contínua reflexão sobre o sistema educacional vigente e o papel do Processo de Criação na Educação Musical e no ensino de Artes em geral. Após ser aprovado em concurso para professor do ensino médio no Distrito Federal, em Taguatinga/DF (então chamada cidade-satélite de Brasília), no mesmo ano de 1970 implanto a Oficina de Linguagem Musical, embasada na Oficina Básica de Música/Departamento de Música/UnB, em escolas da rede pública de ensino. Em 1971, sou forçado pelos agentes da repressão infiltrados nas redes de ensino a pedir demissão do cargo de professor concursado do Ensino público de Brasília.

Faço agora uma breve retrospectiva do percurso da Oficina de Linguagem Musical para delinear com mais clareza sua inserção no contexto sócio-histórico-cultural do Brasil. A OLM nasce da profunda inquietação, discordância com a realidade da Educação no Brasil e no exterior, da clara certeza do obsoletismo das abordagens vigentes; nasce também do constante estudo, pesquisa e processo de criação com a linguagem musical no nível de Composição Musical. A primeira constatação importante que surgiu da observação da realidade da Educação e principalmente da Educação Musical foi a do total alijamento do Processo de Criação das diretrizes educacionais e práticas pedagógicas. O Processo de Criação, que pode ser musical, visual, dramático, literário etc., traz em seu bojo a Improvisação. Talvez por este motivo, entre muitos outros, tem sido negligenciado até hoje nas salas de aula, onde prevalecem as propostas pedagógicas pouco afeitas à formação independente do controle exíguo dos alunos por parte do professor. Lamentavelmente, nestes contextos obdurados a criação e a improvisação tendem a ser rapidamente deturpadas como indisciplina e falta de domínio do material.

A segunda constatação foi a ausência do vocabulário contemporâneo experimental, dos procedimentos contemporâneos e a constante presença da negligência quanto aos aspectos da linguagem em geral – dinâmica, ritmo e timbre quase não são trabalhados, a presença do preconceito deformador e desinformador contra a produção artística contemporânea. Acredito que qualquer processo educacional que se pratique no presente com a perspectiva de fazer uma ponte para o futuro deverá necessariamente estar embasado no Processo de Criação como um instrumento básico de Educação.

Em 1972, o compositor/regente Rinaldo Rossi realiza um concerto de estréia de minhas obras *Gnosis*, para voz feminina, trio de trombones, ensemble de cordas, coral, texto de William Blake; *Chroma*, para ensemble de cordas e sopros; *Gradação*, para quarteto de cordas e *Ambiência 1*, para voz feminina, piano, violoncelo.

Com o recrudescimento da repressão em 1972/73, parto para os Estados Unidos em auto-exílio. A asserção de que “...a Bahia já me deu régua e compasso...” traçou o meu percurso na vida acadêmica e cultural norte-americana, é melhor expressa pela frase de Gilberto Gil em *Aquele Abraço*. Sem resistências ou rejeições triviais, eu estava atento ao processo de aculturação tão comum aos latinoamericanos ao entrar em contato (ou melhor, em choque cultural) com o alto padrão de vida nos países desenvolvidos do hemisfério norte, que se alimentam do baixo padrão de vida dos povos do sul.

Constatei e me opus à mistificação e mitificação da suposta matriz cultural, pois na minha opinião aqui no Brasil já havíamos antropofagizado e ressignificado o que nos interessava das culturas europeia e norte-americana. Imerjo na cultura norte-americana, não pelo viés do colonizado, mas pelo vigor da vanguarda artística, do *jazz*, do *blues*, do *rock’n roll* e também das tradições musicais reavivadas pelos movimentos *grass roots* como o *country*, o *folk* (*blue grass*, *cajun*, etc), todos escutados agora na origem, direto da própria fonte e frequentemente ao vivo.

Apresento-me às inúmeras universidades em que estudei com as várias obras que já havia composto, algumas premiadas em expressivos concursos nacionais, sem maiores pretensões mas tampouco sem falsas modéstias ou reverências.

Em New York, inicio estudos e trabalhos no Columbia-Princeton Music Studio com Vladimir Ussachevsky, também conhecido como um dos “pais” da então chamada Música Eletrônica. Na ocasião, deparei-me com a estarrecedora constatação que a música experimental era também apenas executada nos circuitos e locais marginais, alternativos. Entro em contato com Mario Davidovsky, Milton Babbitt. Componho para

sopros neste período, tenho várias obras executadas nos circuitos alternativos e estabeleço contato com as diversas vertentes da vanguarda daquela época, conhecendo Nam June Paik, La Monte Young, Alvin Lucier, Alcides Lanza, Phil Niblock, John Cage, Merce Cunningham, Twyla Tharp, Alvin Nikolais, Steve Reich, Jonas Mecas.

Viajo extensamente pelos EUA, de automóvel, estudando e entrando em contato com a cultura norte-americana na década de 70. Me estabeleço em diversas cidades, estudando em várias universidades, trabalhando e interagindo com a cultura de cada local. Por dois anos, em meados da década, a despeito de continuar compondo, decido me retirar do circuito de concerto tanto nos EUA quanto no Brasil. Frequento concertos da área popular e escuto ao vivo, os expoentes desta linguagem: Miles Davis iniciando a corrente denominada *fusion*; John Coltrane, Sonny Rollins, Don Cherry na elaboração do *free jazz*; Thelonious Monk ampliando as fronteiras do *jazz* nas suas últimas apresentações; a emblemática banda Grateful Dead; Willie Nelson, a epítome do *country rock*, entre outros.

Ao receber uma encomenda do Percussion Department/School of Music/University of Oregon at Eugene, resolvo retornar ao circuito de concertos e dou início a uma série de sextetos de percussão, começando a série *Nuance*. Em Minneapolis, Minnesota – enquanto trabalhava no Electronic Music Studio – tenho duas obras selecionadas para participar da mostra internacional *Perspectives – New Music in América*, representando a música experimental brasileira. Em Denver/Colorado sou indicado pelo Composition Department da Music School – University of Colorado at Denver para o curso de verão de Kristof Penderecki. Começo o curso, porém discordo frontalmente da abordagem composicional e estética de Penderecki e cancelo a minha participação. Nessa mesma época, o compositor e pianista português Jorge Peixinho insere peças de minha autoria no repertório do Conjunto de Música Contemporânea de Lisboa e as divulga por toda a Europa.

Em 1979 sou selecionado para a bolsa de Teacher Assistant pela University of Colorado at Boulder, onde faço o Mestrado em Composição (*major*), tendo como formação correlata (*minor*) Educação Musical. A peça *Couro de Gato*, composta em meados do mestrado, é selecionada e executada durante o Boulder Summer Music Festival. Em Educação Musical apresento em diversos seminários e conferências o desenrolar da minha investigação continuada com a Oficina de Linguagem Musical e

escrevo um levantamento crítico das práticas educacionais nas escolas consideradas como modelo do estado de Colorado. Em Boulder, volto a viajar de carro e conheço a vastidão das Montanhas Rochosas, do Grand Canyon, do parque Badlands, a imensidão dos espaços acústicos-sônicos e a escala espacial indescritível destas paisagens³.

Sou convidado, entre 1978 a 1980, a assistir e supervisionar a estréia de algumas composições minhas selecionadas pelo festival internacional *New Music in America*, executadas por solistas da Saint Paul Chamber Orchestra no Walker Art Center, um dos mais importantes centros culturais da vanguarda em Artes nos EUA.

Várias obras minhas são difundidas em cadeia nacional pelo rádio e televisão da rede pública de comunicações dos EUA. Concluo o Mestrado com a peça *Fímbrias*, para ensemble de cordas, sopros, *lighting* e *sonic design*. Sou abordado pela multinacional tabagista Phillip Morris com tentadora proposta salarial, para escrever jingles e trilhas sonoras, porém declino o convite. A necessidade de voltar ao Brasil torna-se premente, a despeito dos anos de chumbo continuarem em vigor.

Volto ao Brasil em 1980, trazido pelos ares da chamada “distensão”, ou “abertura”. O re-impregnar-me do *chiaroscuro* sônico produzido pelos ventos Alísios, do cicar das palmas dos coqueiros, a densa massa de sobreposição de odores dos trópicos; a esfuziante Alegria anárquica sensório-motora e o Caos sônico do Carnaval de rua; ser novamente cingido pelo mar da Bahia; reinvento as rotas de fuga contra a barragem de estímulos sônico-visuais das megalópoles brasileiras. Realizo novamente a imersão no que aponta o intelectual Domenico de Masi (2015) como “a terceira característica única da cultura brasileira (...) sua habilidade sensacional para pegar, digerir e assimilar diferentes culturas”⁴.

Em virtude de querer participar intensa e ativamente da vida das minhas filhas, que haviam partido com a mãe delas para o Rio de Janeiro, levado também pela maior diversidade de mercado de trabalho e pelos resquícios das atitudes repressivas ainda fortemente prevalentes em Salvador devido à minha resistência à ditadura civil-militar, passo a residir na cidade do Rio de Janeiro a partir de 1980/1981.

³ Conforme detalho adiante, décadas mais tarde eu visito com minha companheira o magnífico Parque Nacional do Jalapão/TO e reencontro a ambiência visual e acústica das grandes vastidões de natureza.

⁴ Em entrevista ao jornal *O Globo*, edição 22/12/2015, sobre seu livro intitulado *2025: Caminhos da cultura no Brasil* (Sextante, 2015).

Reenceto a resistência cultural por um outro Brasil possível. Volto a participar ativamente do movimento musical nacional por meio da Bienal de Música Contemporânea Brasileira, Ciclos de Música Contemporânea de Belo Horizonte, Festival de Música Nova de São Paulo, Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais, Festival de Campos de Jordão/SP, Panorama da Música Brasileira Atual/RJ, Encontros de Compositores Latino-Americanos de Belo Horizonte.

Logo após meu regresso ao Brasil, retomo o longo, lento e árduo trabalho de formação de público: re-implanto a Oficina de Linguagem Musical (OLM), inicialmente para público leigo adulto e professores de Educação Musical e ArteEducação no Museu Histórico Nacional. Posteriormente, a convite de Homero Magalhães - pianista e diretor da escola naquela época, nos Seminários de Música ProArte, para instrumentistas e compositores. É necessário ressaltar que um dos tópicos abordados pela OLM é a familiarização com a produção musical brasileira atual – cada série modular da OLM apresenta pelo menos cinco peças: a audição de obras de vários compositores brasileiros é realizada, utilizando um sistema de som apropriado à escuta musical, e então discutidas, apreciadas. A convite do Conservatório Brasileiro de Música (CBM), passo a ministrar a Oficina de Linguagem Musical nos cursos de formação de professores e musicoterapeutas. Algum tempo mais tarde, amplio a abrangência da OLM abordando o público infantil e adolescente nos Seminários de Música ProArte.

Em meados dos anos 80, sou convidado a integrar o quadro de professores do INM/Funarte. Proponho levar a OLM a cidades do interior e capitais distantes do eixo RJ-SP, uma tentativa de inclusão cultural pois essas áreas se caracterizam pela carência ou mesmo ausência de uma formação atualizada. Início uma extensa colaboração percorrendo o Brasil ministrando a OLM para formação de professores, mestres de banda e público leigo. Por quase quatro anos viajo por todo o País com a OLM, fazendo formação de público e divulgando a produção musical brasileira atual. O programa é interrompido pelo desmonte do circuito cultural e educacional brasileiro iniciado na administração Collor. No final dos anos 80 sou escolhido pelos alunos como Melhor Professor do Festival de Inverno da UFMG em S. João Del Rey.

Por volta de 1988, 89 – respaldado por um levantamento crítico da minha atuação no cenário musical, uma análise da dinâmica de divulgação da música atual no panorama nacional e minha proposta de reticulação, decido implementar projetos junto a agências de fomento cultural com o objetivo de aglutinar intérpretes e compositores em coletivos e divulgar tanto a minha obra quanto a expressiva produção musical

contemporânea. Crio a série *Interfaces* – hoje com mais de 35 edições – para divulgar o meu trabalho e monto então o grupo que nos anos 90 denominei *Ensemble Batucadanárqica*, que me acompanha até os dias de hoje.

O *Ensemble Batucadanárqica* é formado por intérpretes com relevante atuação no cenário nacional e internacional de música contemporânea. Vale ressaltar o singular processo de constituição deste grupo. Ao invés de serem contratados para integrar o *ensemble*, os músicos se agregam ao grupo por adesão voluntária. Alguns intérpretes relatam que foram atraídos pela interação composicional do instrumentista com a execução, a técnica ampliada, a lógica inerente do meu fluxo sônico que transcende o registro notacional, a abordagem multimeios, a camaradagem e a autodisciplina entre os membros do grupo, a alta qualidade musical e intensidade passional que emanam dessa interação que caracterizam os meus concertos.

Em caráter mais pontual o grupo agrega outros artistas provenientes das Artes Visuais, Literatura, Dança, Comunicação e Design Gráfico. Trata-se de um agrupamento instrumental orgânico, adequado às mais diversas intervenções, abrangendo oficinas de criação, educação musical, técnica instrumental atual e interpretação em linguagem musical experimental e popular. O núcleo do grupo é constituído por clarinetas /saxofones, percussão, piano, violão, violino, violoncelo, guitarra elétrica, vozes e artistas visuais convidados. A última apresentação do *Batucadanárqica* no Rio de Janeiro foi no Espaço Guiomar Novaes, outubro/2016, realizando o *Interfaces 34*. Em maio de 2017 realizarei o *Interfaces 35* no Auditório Villa Lobos/Unirio e em julho, no Centro Cultural São Paulo o *Interfaces 36*.

No final dos anos 80, início de 90, apresento à RioArte/Prefeitura do RJ, o projeto *RioArte Contemporânea*, uma série de concertos com expressivos compositores brasileiros atuais. Esta série imprime um novo ritmo à divulgação da música brasileira atual no Rio de Janeiro, e inicia o longo processo de transformar o Espaço Cultural Sérgio Porto em pólo divulgador de eventos de investigação de linguagem no panorama cultural da cidade e do Brasil.

No início dos anos 90 a peça *Songs of Oblivion 5* para percussão, *lighting*, *scenic* e *sonic design* é gravada e transmitida pela Radio France/Paris ao ser executada em turnê pela Europa com grande sucesso. Esta peça foi encomendada pelo Trio Franco-Brasileiro. Por volta de 1994, 1995 a Banda Sinfônica da Universidade Livre de Música me encomenda uma obra. Escrevo então *Canções do Alheamento 4*, uma elegia

para Milton Gomes, Nikolau Kokron-Yoo e Rinaldo Rossi. Esta é a primeira obra para banda sinfônica com *lighting*, *scenic* e *sonic design*.

Na última metade dos anos 90 sou selecionado para integrar a delegação do Brasil, representando a área de Música e Multimeios da produção musical no século 20 no festival *Sonidos de las Américas: Brasil*, no lendário *Carnegie Hall* em New York. Esta foi uma iniciativa realizada em parceria pelo *American Composers Orchestra* e o Governo dos EUA. Nesta ocasião faço na Julliard School of Music conferência sobre minha obra. Por duas vezes consecutivas, a Bienal de Música Contemporânea Brasileira me convida para fazer a coordenação da área de Multimeios. Como coordenador, proponho à Funarte que a Bienal passe a oficialmente propiciar infraestrutura para obras que utilizem recursos de iluminação e cena. Nesta época sou contemplado com a Bolsa RioArte-Prefeitura do RJ/Composição com o projeto *Lâmina da Voz*⁵ (título extraído de João Cabral de Melo Neto). Componho várias peças como contrapartida para esta Bolsa.

No final dos anos 90, com o apoio da Funarte e da UNIRIO, implanto nos Seminários de Música PróArte várias edições do projeto *Uma Educação Musical para o Século 21*, composto por oficinas, debates, seminários, conferências e realizado com a colaboração da equipe da diretoria da PróArte. Nesta ocasião, profiro a conferência de abertura, *Uma Educação Musical para o Século 21 – Oficina de Linguagem Musical (OLM) - Trajetórias*. Ainda nesta época, a Fundação Calouste Gulbenkian me convida para participar dos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea com a estréia da minha obra *Canções dos Dias Vãos 2*, durante o ano Lisboa-Capital Cultural da Europa. Estreito nesta ocasião laços profissionais e de amizade com Jorge Peixinho, um dos grandes compositores portugueses contemporâneos. Inicio o que chamo de trabalhos de intermídia, ou seja eventos com a colaboração de artistas multimídia. Realizo extensa produção com Simone Michelin envolvendo videoarte e intervenções visuais; com Ronald Duarte em esculturas monumentais e já no início de 2000 com Joana e Julia Traub Csekö com videoarte e intervenção cênica. Esta abordagem composicional será detalhada no Capítulo 1 da Tese.

Na primeira metade do ano 2000, movido pela minha ética pessoal e profissional que me impele a reticular, convido compositores de várias tendências a se agregarem formando o *Núcleo de Música Experimental & Intermídia do Rio de Janeiro (NuMEXI-*

⁵ Trecho do poema “A palo seco”, do livro *Quaderna*, que integra a coletânea *A educação pela pedra* (Alfaguara Brasil, 2008).

RJ), tendo como objetivo a formação de público por meio de oficinas, palestras, eventos e divulgação da produção musical atual. Enquanto Diretor Executivo eleito pelo grupo, proponho à RioArte/Prefeitura do RJ a série *Música, Tecnologia & Multimeios*. Trata-se de uma série de dez concertos anuais com compositores do *Núcleo* e convidados, que é subsidiada durante três anos pela Prefeitura do RJ, tendo realizado um total de trinta concertos.

Em meados de 2000, recebo a Bolsa de Composição da Fundação Vitae com o evento multimeios *Casamento do Céu & do Inferno* (título extraído de William Blake⁶). A obra abarca vários ensembles instrumentais, cantores e atores, videoarte e os gigantescos bonecos *mamulengos* oriundos da cultura popular de Recife, Pernambuco. A convite do compositor Flô Menezes, na época diretor da área de Música e Multimeios do Festival de Inverno de Campos de Jordão, profiro a conferência *Domínios da Fugacidade*, que aborda a minha obra. O projeto *Compositores Brasileiros* da Orquestra Sinfonia Cultura sob a regência do maestro Lutero Rodrigues, me encomenda e executa a obra *Ambiência 2* para grande orquestra, percussão, *lighting*, *sonic* e *scenic design*. Esta é a primeira obra da América Latina para orquestra e intervenção visual.

Ainda no começo daquela década, componho uma das primeiras, senão a primeira peça da literatura erudita experimental para guitarra elétrica solo e amálgama eletroacústico: *Canções do Alheamento 8*. Após ser executada nos *Concertos para a Juventude*, esta obra estimula um áspero, elucidativo e produtivo debate sobre a linguagem musical atual entre os membros do público, composto por estudantes e cidadãos da terceira idade. Este debate foi mediado pelo apresentador/mestre de cerimônias desta série de concertos, o compositor Tim Rescala.

Novamente dando vazão às minhas propostas éticas de reticulação, ingresso no ativismo cultural do então novo governo Lula. Enquanto membro fundador do *Fórum das Artes/RJ* representando a área de música experimental, participo regular e ativamente nos debates sobre as políticas culturais a serem implantadas. Encaminho várias propostas nas áreas de fomento, estímulo, divulgação e formação de público, investigação de linguagem, revisão e reimplantação da disciplina Educação Musical nos currículos do ensino básico e médio. Tenho a enorme satisfação de ver a Coordenação de Música da Funarte realizar o projeto *Circulação de Música de Concerto*, sendo a

⁶ “The marriage of heaven and hell” em: *The poetry and prose of William Blake*. David Erdman (Ed.), Doubleday and Co., 1970.

Educação Musical reintegrada na rede pública de ensino: duas das propostas que sistematicamente apresentei e defendi no *Fórum das Artes*.

Em 2004, encaminho à RioArte/Prefeitura do Rio de Janeiro-Espaço Cultural Baden Powell o projeto *NuMExI-RJ/Sala Baden Powell*: oito concertos anuais com vários compositores do grupo e convidados. Estes foram os primeiros eventos de música experimental deste aparelho cultural municipal.

Em meados da primeira década de 2000, recebo o convite do Museu da República para participar de uma mostra multimeios que delinea e propõe novas diretrizes para os museus brasileiros. Componho então a intervenção sônica *Noite do Catete 4*, com texto do escritor e jornalista Rodrigo Moraes sobre guerrilha cibernética. A intervenção sônica é instalada no complexo de apartamentos pessoais de Getúlio Vargas no Palácio do Catete, despertando grande polêmica devido à sua estética não convencional. Participo da mostra *Ano do Brasil na França* com a estréia em Paris do trio *Canções dos Dias Vãos II*, para voz, clarinetas/clarone, percussão; *lighting, scenic, sonic design*; texto de Paulo Leminski⁷.

Começo, ainda nesta ocasião, a compor mais sistematicamente o que chamo amálgama eletro-acústico, superposição eletrônica de material especialmente escrito para as idiosincrasias do som gravado e amplificado, com várias pistas gravadas, tocadas pelo mesmo solista, amplificadas e superpostas a um solo amplificado ao vivo. Em 2005, componho uma das primeiras obras para berimbau solo e amálgama eletroacústico; *Noite do Catete 5*. Elaborando meu profundo enraizamento na cultura afro-bahiana, apresento o berimbau como instrumento solista, contraposto a metais na percussão e pontos de Capoeira Angola. Há alguns anos venho desenvolvendo extensa pesquisa sobre as possibilidades técnicas deste instrumento e a sua inserção na linguagem experimental erudita como solista, sendo assessorado agora pelo intérprete Joaquim Abreu, e anos atrás pelo contato fortuito com os lendários Mestres de Capoeira de Angola, *Camafeu de Oxóssi* e *Gato Preto*, como descrito acima.

Levado pelos ventos do Acaso, me perco procurando um endereço no centro histórico de Salvador e reencontro o Mestre *Cebolinha*. Mestre *Cebolinha*, tradicional capoeirista angoleiro e luthier de berimbaus, estava vendendo berimbaus autênticos (confeccionando a verga com a madeira conhecida como “pau de pombo” e baquetas de “biriba”, sem as ornamentações turísticas que se tornaram uma constante e que

⁷ Pinçados em *Toda poesia* (Cia. das Letras, 2013).

comprometem a tímbrica do instrumento) em uma das muitas ruelas que fazem o entorno do Terreiro de Jesús. Reatamos o contato e encomendo berimbaus gunga, médio e viola para o percussionista Joaquim Abreu, além de agendarmos e realizarmos algumas oficinas com o Mestre *Cebolinha* sobre esse emblemático instrumento.

O Programa Circulação de Música de Concerto da Funarte (Fundação Nacional de Arte/Coordenação de Música,) premia e apoia o *Projeto Música Brasileira do Século 21 – Formação de Público* em 2005, de minha autoria. Trata-se de uma série de doze concertos e doze Oficinas de Linguagem Musical realizadas pelo Sul/Sudeste, em doze cidades diferentes. Este é o primeiro projeto de circulação de concertos com um repertório inteiramente voltado para a linguagem musical brasileira atual a ter sido aprovado pela Funarte.

Participo em 2006, da equipe que criou o projeto *Cenas da Música Contemporânea*, uma série de concertos reunindo vários grupos, compositores e estilos e uma ocupação sônica de um centro cultural: o então recente Espaço Oi Futuro, no Catete. Com o apoio do Centro Cultural Telemar, tornou-se um dos eventos mais expressivos daquele ano.

Neste projeto, pela primeira vez tenho o privilégio de trabalhar com as minhas duas filhas, Joana Traub Csekö e Julia Csekö – artistas visuais, para realizarmos um evento de intermeios (*intermedia*) conjugando as três abordagens – música experimental, intervenção visual, performance - no concerto *Interfaces 23*, todas as três com o mesmo peso.

O Conservatório Brasileiro de Música aprova a implementação do meu projeto *Música Brasileira Atual – Novos Rumos*, reunindo vários compositores e estilos. No bojo desta retomada do Conservatório como instituição de vanguarda musical, durante quatro anos (2010-2014) implanto o projeto *CBM Experimental*, que apresenta em concertos memoráveis diversos compositores e grupos atuais.

Após um levantamento da literatura para instrumentistas iniciantes e a constatação renovada da quase inexistência de peças que utilizem a pesquisa de linguagem musical para formação de instrumentistas, inicio em 2012 a série *Espirais*. Decido então retomar um antigo projeto que aborda o tópico de uma formação básica diversificada para o músico iniciante. Todas as peças desta nova série de música de câmara para dois ou mais instrumentistas têm como parâmetros prevalentes serem escritas com notação gráfica híbrida, improvisação, aleatoriedade, multimeios,

lighting/scenic/sonic design. Uma outra peculiaridade é terem como imperativo a técnica mínima adequada aos níveis dos instrumentistas, necessária para a execução. Além de serem obras didáticas, também têm como característica principal serem peças com conteúdo artístico que as torne peças de repertório, para serem executadas em eventos de alto nível que visem a inclusão do músico iniciante às dinâmicas de concerto, palco, interpretação e contato com o público.

Em 2013 sou convidado para compor o projeto sônico⁸ para o premiado filme experimental média-metragem *HU – O Enigma*, dirigido por Joana Traub Csekö e Pedro Urano. Além dos vários prêmios em Festivais de cinema nacionais e internacionais, o filme recebe diversas excelentes resenhas especializadas que mencionam de modo elogioso o projeto sônico.

Nesta época, em termos de ambiência sônica, por mais uma obra do acaso deu-se a minha “descoberta”, sem qualquer planejamento ou previsão, do Parque Estadual do Jalapão no estado de Tocantins. Em uma visita guiada especial, totalmente inopinada, organizada por um dos fundadores e ex-diretor do Parque, me encontro no centro do Brasil profundo com a amplidão dos sons dos silêncios dos vastos espaços acústicos-sônicos do altiplano brasileiro onde reencontro a súbita, singular sensação tão bem descrita por Edgard Allan Poe no verso “*a sound of silence on the startled ear*”⁹.

Tendo sido procurado por vários jovens instrumentistas com relevante atuação na cena contemporânea para coordenar um *ensemble* voltado para a música atual das Américas, enfatizando a América do Sul e o Brasil, proponho a formação do *Pan Ensemble*, com violinos, violoncelo, piano, clarinetas e voz feminina. Em 2014 realizamos dois concertos no Conservatório Brasileiro de Música. No ano seguinte, fomos convidados pelo Fórum Latino-Americano de Educação Musical (FLADEM) para realizar um concerto-oficina no Espaço Guiomar Novaes e pelo Festival de Música Contemporânea de Cochabamba, para um concerto neste evento na Bolívia. Em janeiro e julho de 2016, voltamos ao Espaço Guiomar Novaes para nova rodada de concertos.

Com o surgimento dos profissionais da nova geração de instrumentistas de cordas, começo a escrever novamente para este naipe produzindo a peça *Noite do Catete 10*, para violino e amálgama eletroacústico. Início em seguida uma nova série: *Into the Hissing Heat*, com peças para várias formações instrumentais. No final de 2016 recebo

⁸ <https://enigmahu.wordpress.com/2010/10/16/banda-sonora/>

⁹ Em tradução livre, minha: “o som do silêncio no ouvido aturdido”. Edgar Allan Poe. *Al Araaf*, obra disponível em: <http://www.eapoe.org/works/poems/aaraafe.htm> (acesso em 19/03/2017).

uma encomenda do Festival International Villa-Lobos/University of California e escrevo *Noite do Catete 12* para saxofone barítono e piano. Ainda em 2016 recebo o prêmio Funarte/Composição de Música Clássica/XXII Bienal de Música Contemporânea Brasileira. Em maio de 2017 realizarei o concerto *Interfaces 34*, na UNIRIO marcando a conclusão do doutorado.

Como projetos atuais em composição, rascunhos de várias peças para trompetes/amálgama eletroacústico, construção/desconstrução de frevos do Recife. Trabalho ainda em uma peça em homenagem a James Brown e Paulo Leminski, para voz masculina, percussão e amálgama eletroacústico utilizando construção/desconstrução de aboios. Sigo compondo para as séries *Noite do Catete* e *Into the Hissing Heat* peças para cordas friccionadas, bem como nos esboços para a série *Espirais*. Dou início à série, ainda inédita, *Crepusculares*, para grupo de instrumentos portáteis, espaço público e pôr do sol.

Para concluir, gostaria de ressaltar que toda a intensa atividade que venho desenvolvendo é fruto do meu ininterrupto maravilhamento com a epifania do Som, o fazer musical e a contínua busca pelo inefável que o poeta Fernando Pessoa delineia tão bem:

Do antiquíssimo de nós
Onde têm raiz todas essas árvores de maravilha
Cujos frutos são os sonhos que afagamos e amamos
Porque os sabemos fora de relação com o que há na vida.¹⁰

¹⁰ *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965, p. 311.

Introdução

No esforço de contribuir com a elaboração de obras de referência sobre a produção musical brasileira contemporânea, o presente projeto toma como objeto a abordagem composicional de um dos mais ativos dentre os compositores experimentais em atividade em nosso país. Com mais de 100 peças escritas, LC Csekö é um compositor engajado, que tem representado a produção brasileira em mostras internacionais de música multimeios e participado ativamente do cenário brasileiro de eventos culturais. Sua produção se caracteriza pelo cunho altamente autoral, no qual se destacam as várias interfaces de construção/desconstrução de outros estilos musicais, condensação temporal e idiossincráticos projetos de som, luz e cena (*lighting/scenic/sonic design*) na composição de peças de vigorosa expressividade e rigoroso apuro estético-musical.

Assim sendo, a investigação focaliza a obra de LC Csekö e pretende lançar luz sobre o processo composicional que as engendra. Sua produção tem sido objeto de estudo cujos resultados são apresentados na forma de artigos, monografias e dissertações em cursos de graduação e pós-graduação em Música no País¹. Presentemente, toda a sua obra está sendo digitalizada por iniciativa do Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural da Universidade Estadual de Campinas (CIDDIC/CDMC - UNICAMP) e em breve estará disponível *on-line* no acervo de música contemporânea daquela instituição como fonte de pesquisa e estudo.

Ressalte-se o caráter epistemológico deste esquadrihar dos procedimentos composicionais de LC Csekö. Devido à singularidade de um trabalho desta natureza, no qual o próprio artista discorre sobre sua obra, a redação irá priorizar o uso da primeira pessoa do singular e se desenvolver em um registro no qual o rigor acadêmico é inevitavelmente tensionado pela verve artística. Nem poderia ser de outra maneira.

É pouco usual que um artista, seja ele brasileiro ou estrangeiro, se debruce analiticamente sobre seu próprio trabalho conforme atesta a escassa bibliografia existente. Particularmente neste caso, deve se considerar a abordagem extremamente intuitiva e singular do processo de criação deste autor, sua sistemática investigação de linguagem, o fluxo de consciência que rege toda a sua obra. Evidentemente, conforme foi dito acima, o que está em jogo como objeto deste estudo não é a biografia do

¹ Diversos trabalhos desse tipo estão listados nas Referências.

compositor, nem a sua pessoa, mas a abordagem composicional fundamentada no pensamento musical que perpassa e engendra esta obra.

Importante destacar que o autor que escreve em primeira pessoa não necessariamente se confunde com o indivíduo cujo nome é o mesmo que assina a tese. Independentemente de suas crenças e opiniões a respeito da obra em questão, aqui estão reunidas as reflexões do compositor LC Csekö sobre o seu processo composicional. Entende-se que a execução deste projeto de fôlego só se tornou viável neste momento em que o referido compositor encontra-se em plena maturidade e igualmente motivado para empreender esta inaudita reflexão crítica sobre seu próprio legado. A escrita resulta de um enorme esforço para unir razão e sensibilidade, reflexão e intuição, ponderação crítica e o imponderável do poético no percurso aleatório do borbotar da imaginação. O esforço não terá sido em vão se a tese atingir o objetivo de oferecer ao meio acadêmico uma visão em primeira pessoa desta obra singular.

Para uma breve descrição dos alicerces epistêmico-metodológicos que nortearam este projeto, deve-se ressaltar que os resultados que se espera ter alcançado visam contribuir para desvelar de modo analítico a complexidade desta abordagem composicional. Conforme observa Freire (2010, p. 23), com propriedade, “a pesquisa qualitativa não adere à generalização como princípio”. Sendo assim, reafirma-se a singularidade das conclusões da pesquisa, que não pretende generalizar seus resultados para abranger a diversidade da música experimental.

Entende-se que a produção de conhecimento resultante desta Tese venha a complementar as referências utilizadas para se desvendar a produção de outros compositores experimentais no contexto do ensino, da execução e da interpretação destas obras. Almeja-se que este trabalho seja recebido como uma relevante documentação para estudo e pesquisa para intérpretes, regentes, compositores e educadores que intentem aprofundar-se na investigação sobre a produção brasileira ao expandir e embasar sua formação com o contato com a produção atual, contribuindo mais tarde para a divulgação e o fomento desta produção.

Para atingir seus objetivos, esta Tese está organizada em duas Partes, sendo na primeira apresentados os elementos estruturantes que irão embasar as análises empíricas do processo composicional de LC Csekö, que perfazem a segunda parte do trabalho. Na Primeira Parte deste estudo, são examinadas e contextualizadas as diversas estratégias

realizadas para o registro deste ideário sônico – concepção ampliada de som musical, aleatoriedade, mensuração cronometrada do tempo musical e tempo em suspensão, notação gráfica híbrida, investigação de linguagem, técnicas ampliadas.

Na Segunda Parte da Tese, a abrangente produção musical de LC Csekö foi classificada segundo sua formação instrumental. Com base nesta classificação inicial por instrumento, outros parâmetros que inserem esta obra na vertente musical experimental e multimeios constituem categorias de análise. Em cada categoria, são selecionadas peças que melhor se prestem para ilustrar os procedimentos referentes à investigação de linguagem, às técnicas instrumentais ampliadas, à mensuração do tempo musical, à notação gráfica híbrida, bem como a peculiar utilização do ferramental de apoio de baixa tecnologia (*low tech*) e as interfaces de intervenção visual e sônica (*lighting/scenic/sonic design*) junto à diversidade de segmentação instrumental que caracterizam o estilo autoral em questão.

O exame detalhado destas partituras ressalta, sobremaneira, os elementos de aleatoriedade e improvisação que se conjugam para integrar a proposta de participação sistemática do intérprete na criação da obra. Perseguem-se no gesto composicional soluções estéticas de caráter singular, evitando que se incorra em padronizações, fórmulas consagradas ou *clichés* para manter viva a intensidade e o caráter experimental da obra.

Com o intuito de incentivar o leitor a acompanhar a investigação empreendida, uma rigorosa seleção de partituras permite visualizar com maior facilidade os procedimentos examinados em cada seção. As Figuras com excertos das partituras das obras selecionadas são apresentadas em numeração sequencial, por capítulo. Nos Anexos, apresentam-se como material complementar de referência as partituras na íntegra e as gravações em áudio das seis peças que compõem o *corpus* analisado na Tese. Os fluxos sequenciais integrais dos Blocos Sônicos da análise de cada peça estão anotados nas partituras em anexo.

Como foi dito acima, a abordagem composicional de LC Csekö tem como uma de suas características marcantes o uso expressivo de elementos sônico-visuais no projeto autoral que conjuga som, cena e luz, configurando de modo único em cada peça. Trata-se, a rigor, de música que requer a interação do público com a epifania do som e da imagem cênica recortada ao vivo na escuridão da sala de concerto. Assim sendo, esta

Tese não poderia dispensar a fotoarte assinada por Joana Traub Csekö, que colabora e complementa de modo expressivo a exposição aqui empreendida da obra de seu pai. Evidentemente, não se trata de mera ilustração. Distribuídas de modo estratégico ao longo da Tese, as imagens clicadas pela artista funcionam como janelas intensivas que convocam o leitor a uma articulação semiótica entre texto e imagem, remetendo ao vigoroso fluxo multissensorial presente na obra em questão.

Pretende-se que os resultados deste trabalho contribuam para a produção de conhecimento sobre a temática da composição em música experimental brasileira. De modo mais específico, esta reflexão elaborada pelo próprio compositor sobre seu processo de criação deverá complementar a literatura acadêmica que tem sido construída sobre esta produção.

A parte os esforços de alguns Programas de Pós-Graduação em Música, como o da UNIRIO, em constituir um acervo de referência, a robusta produção musical brasileira contemporânea parece não haver ainda conquistado o devido lugar de destaque na formação acadêmica e profissional de nossos intérpretes, regentes, compositores, professores. Para além do eurocentrismo que de certo modo ainda viceja entre nós e que frequentemente desloca o norte estético para as formas mais consagradas d'além mar, pode-se especular que a relativa escassez de estudos que se debruçam sobre a música de concerto que se faz no Brasil atual contribui para essa indesejável lacuna.

Outro fator de peso para obliterar a produção experimental brasileira – tanto nas salas de concerto quanto nas salas de aula – é a prevalência da lógica neoliberal da Indústria Cultural, já denunciada décadas atrás pelos influentes teóricos de Frankfurt, Adorno e Horkheimer (1985). Nos nebulosos cálculos de custo-benefício que fundamentam este modo preponderante de produção cultural, interesses de ordem comercial tendem a se sobrepor aos atributos propriamente estéticos, com a primazia do convencional já plenamente estabelecido pela tradição limitando sobremaneira a vigorosa audácia da experimentação.

Nesse cenário, o experimentalismo que caracteriza o campo artístico – pois somente por meio da experimentação intensa e continuada com os vocabulários e seus materiais expressivos pode se dar a renovação constante da linguagem musical, para ficarmos, aqui, apenas no campo da música – é alijado dos subsídios de fomento em

prol de eventos crescentemente regidos por uma lógica empresarial que visa o lucro imediato e exacerbado.

Dentro do panorama artístico atual, a obra de LC Csekö se insere como uma produção cultural de resistência. Citando Raymond Williams, expoente dos Estudos Culturais britânicos:

A dificuldade excepcional do lugar da produção “cultural” nas sociedades modernas pode (...) ser estudada em termos de suas relações com a ordem produtiva geral. E aqui há, de saída, uma dificuldade, já que a ordem produtiva geral, no decorrer dos séculos de desenvolvimento do capitalismo tem sido predominantemente definida pelo mercado, e a “produção cultural” (...) tem sido cada vez mais assimilada às condições desse mercado; contudo, tem havido, em medida considerável, resistência a qualquer plena identidade entre produção cultural e produção geral, (...) não seria certo – de fato, seria gravemente redutor – dizer que a ordem de mercado generalizada transformou toda a produção cultural em um tipo de produto de mercado (WILLIAMS, 1992, p. 49, aspas no original).

Trata-se, no caso do artista em questão, de uma ação permanente de resistência à mercantilização da arte, aos ditames delineados pela indústria cultural que equaciona o dito ‘sucesso’ a determinados patamares de vendas. A ideia de resistir culturalmente permeia uma rede de ações voltadas para a formação do público, quer seja ele leigo ou profissional, e também para a organização e consolidação de coletivos e de parcerias entre artistas. Como um exemplo deste tipo de ação podemos citar a concepção do concerto como, sobretudo, um evento formativo de interação complexa com o público. Esta concepção se opõe ao concerto/espetáculo regido pelas dinâmicas do entretenimento e entendido como um divertimento ou mero símbolo de status intelectual.

A mesma resistência cultural de que tratamos apoia a produção de uma obra que tem como um de seus alicerces o compartilhar do processo criativo com os intérpretes por meio do emprego sistemático da notação gráfica híbrida e da improvisação. E, finalmente, temos a ação de resistência no movimento de reticulação desenvolvido pelo artista ao formar grupos, aglutinando intérpretes e compositores visando uma resistência cultural embasada na coletividade, contrapondo-se à falácia da competitividade e do isolacionismo amplamente disseminados pela indústria cultural.

Csekö desenvolve também uma extensa atividade como educador, ministrando a Oficina de Linguagem Musical (OLM), um projeto autoral de pesquisa continuada em processo de criação, pedagogia, linguagem experimental. Atuando desde 1970 com

crianças, jovens e adultos, a OLM contribui para a disseminação do vocabulário musical experimental e a elaboração de cidadania por meio da prática camerística.

Pode-se dizer que este feixe de atividades exercidas no âmbito da cultura com uma visão de mundo respaldada pela convergência entre ética e estética desde os anos formativos inserem a obra de LC Csekö no vigoroso campo da ação cultural de resistência.



Capítulo 1. Pesquisa de Linguagem Musical nos Séculos 20 e 21

“É preciso destruir o propósito de tôdas as pontes,
Vestir de alheamento as paisagens de todas as terras,
Endireitar à força a curva horizontes”
Fernando Pessoa²

“Música experimental é a que a gente inventa.” J.C.R.³

A obra sobre a qual iremos nos debruçar está profundamente alicerçada pela continuada pesquisa de linguagem musical. Faz-se necessário, portanto, contextualizar o que entendemos ser o papel da investigação na produção da música ocidental.

Entende-se, neste trabalho, que uma boa parte da produção musical tem sido elaborada pela pesquisa de linguagem. Devido ao entranhado preconceito reinante contra o novo e as novas formas de expressão artística, criou-se a errônea premissa que a investigação seria um fenômeno circunscrito e talvez uma característica da nossa contemporaneidade, apenas. A rigor, a pesquisa de linguagem pode ser observada em toda a história da criação musical. Dentre os compositores emblemáticos que se dedicaram à pesquisa de linguagem em períodos históricos anteriores ao século 20, podemos citar Guillaume de Machaut em *La Messe de Notre Dame de Paris*, Gesualdo, Bach na *Paixão Segundo São Mateus*, Mozart, Beethoven, notadamente nos últimos quartetos de cordas e na *Nona Sinfonia*. Além do vigoroso trabalho dentro da tradição musical de sua época, estes compositores criaram obras que claramente apontavam para uma reconfiguração da linguagem vigente, tendo contribuído para expandir o universo musical com obras de referência.

Registra-se no Século 20 uma grande atividade de pesquisa de linguagem. Alguns trabalhos se centraram numa possível redefinição da estrutura musical e outros tomaram como objeto de pesquisa a própria matéria sonora. Dentre os movimentos que surgiram oriundos da investigação do som *per se*, abordaremos brevemente a música experimental devido aos denominadores comuns que se encontram entre esta corrente e a minha abordagem composicional. Pode-se dizer que em geral a música experimental se baliza pelos processos, a indeterminação, o conceito de fonte sonora, o tempo e o despojamento da identidade, dentre outros elementos.

² *Hora Absurda*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965, p. 110.

³ Aluno da rede pública municipal de ensino, oriundo da chamada classe D ao participar da Oficina de Linguagem Musical para Crianças, (2016). (Iniciais de nome fictício para proteger a confidencialidade da fonte.)

A indeterminação é um dos fatores que desestabiliza a noção de identidade de uma dada obra musical. Ao acolher a aleatoriedade e aproximar-se da concepção de uma obra dita aberta, evita-se a repetição formal afirmando a inesgotável potência da música em se reinventar. Em alguns casos, a indeterminação da performance constitui-se como elemento fundante da opção estética do criador, conforme observa o estudioso ao comentar sobre a radicalidade desta opção no trecho citado abaixo:

Mas a identidade assume um significado muito diferente para o trabalho experimental mais aberto, onde indeterminação no desempenho garante que duas versões da mesma peça praticamente não tenham, perceptivelmente, "fatos" musicais em comum⁴. (NYMAN, 1974, p. 9, aspas no original. Tradução livre, minha)

Em termos de pesquisa do som, o instrumento musical tradicional é explorado no viés experimental em toda sua gama de possibilidades de produção sonora. As notas musicais que caracterizam a produção musical tradicional do instrumento são utilizadas com o mesmo peso composicional que os outros sons obtidos pela experimentação. Desse modo, expande-se consideravelmente o potencial do instrumental. O instrumento tradicional passa a ser compreendido como mais um dos objetos sonoros passíveis de serem usados em uma composição, ampliando a sua condição anterior, tradicional, de possibilidade hierarquicamente superior e única de se fazer “boa” música.

A minha obra dialoga com vários aspectos da vertente musical experimental ao embasar-se na indeterminação, em um tempo em suspensão e em uma concepção ampliada de som musical, conforme será detalhado mais adiante neste trabalho.

Como foi dito, o Século 20 foi marcado por uma grande variedade de abordagens composicionais que utilizam outros sons – ou ruídos – além das notas musicais para a composição musical. Estes movimentos de vanguarda aconteceram, sem conexão aparente, em países distintos da América do Norte, Itália, Rússia entre outros. Por este motivo, talvez se possa agrupá-los em um movimento maior, para além de fronteiras e modismos. Nas primeiras décadas do século passado encontramos as propostas de Arseny Mikhaylovich Krasnokutsky, pseudônimo Arseny Avraamov, Luigi

⁴ No original: *But identity takes on a very different significance for the more open experimental work, where indeterminacy in performance guarantees that two versions of the same piece will have virtually no perceptible musical “facts” in common.*

Russolo, Henry Cowell e Edgar Varèse, para citar apenas alguns, como representativas da produção oriunda da pesquisa de linguagem do período.

Para melhor podermos compreender o que estava sendo colocado em questão por esses pioneiros modernos, vamos nos deter, ainda que brevemente, sobre a obra de Avraamov. Um dos trabalhos mais citados deste compositor é a *Sinfonia das Sirenes* (*Simfoniya gudkov*). Como é sabido, trata-se de uma obra de proporções monumentais composta para vasta parafernália sonora, fortemente influenciada pela ideologia da então ainda incipiente Revolução Russa. Dentro desta ótica revolucionária, Avraamov amplia a concepção vigente de instrumento (e som) musical e de instrumentista ao agregar os mais variados e inusitados objetos sonoros ao instrumental tradicional e convidar todos os habitantes da cidade para participarem como executantes da peça, como descrito no trecho citado abaixo:

Em 1922 Arseni Avraamov compôs e regeu um visionário evento sônico público, a *Symphony of Sirens*, envolvendo toda a cidade portuária de Baku: as sirenes das fábricas, os apitos dos navios de toda a frota do Cáspio, duas baterias de artilharia, vários regimentos completos de infantaria, caminhões, hidroaviões, 25 locomotivas a vapor, uma série de apitos com notas definidas e vários coros enormes.⁵(ALARCÓN, 2008, s/ indicação pág. Tradução livre, minha.)

A despeito de ser uma composição com uma logística de produção extremamente complexa e com uma linguagem inusitada para a época, a *Sinfonia das Sirenes* foi executada em várias cidades russas. Tal feito evidencia o impacto desta peça no panorama revolucionário do país naquele momento. Avraamov, assim como Russolo, que será abordado a seguir, também inventou e construiu fontes sonoras completamente diferentes das tradicionais. Os sons da segunda revolução industrial que então havia se consolidado foram utilizados, com uma concepção ampliada de som musical como um novo potencial para a composição em música. Porém, diferentemente de Russolo, a visionária concepção de Avraamov aparentemente foi alicerçada pelo ideário ético do início de uma revolução do proletariado que se instaurava naquele momento como a concretização de uma nova utopia. Este ideário preconizava que todo indivíduo é capaz de fazer arte, havendo que se criar uma nova linguagem artística que fosse

⁵ No original: *In 1922 Arseni Avraamov composed and conducted a visionary public sound event, The Symphony of Sirens, activating the entire port city of Baku: its factory sirens, the ships horns of the entire Caspian flotilla, two batteries of artillery, several full infantry regiments, trucks, seaplanes, 25 steam locomotives, an array of pitched whistles and several massive choirs.*

verdadeiramente compatível com a ideologia revolucionária. O trecho citado a seguir permite dimensionar o extraordinário alcance desta iniciativa:

Avraamov concebeu uma monumental obra musical proletária e para a criação desta obra ele iria usar somente sons produzidos por fábricas e máquinas. Com este objetivo ele organizou vários concertos monumentais, que ele chamou *Symphony of Sirens* (*Symfoniya Gudkov*), inspirados nos espetáculos noturnos de Petrogrado (maio 1918) e pelos textos de Gastef e Maiakovski. Eventualmente ele realizou estes concertos em algumas cidades soviéticas (...) O mais impressionante e elaborado destes concertos foi realizado no dia 7 de novembro de 1922 no porto de Baku, no Azerbaijão. Neste espetáculo Avraamov trabalhou com coros de milhares de pessoas, sirenes de neblina de toda a frota do Cáspio, duas baterias de artilharia, vários regimentos completos de infantaria, hidroaviões, vinte e cinco locomotivas a vapor e apitos de todas as sirenes de fábrica da cidade. Ele também inventou para este evento uma série de artefatos portáteis que ele chamou de Máquinas de Apitos a Vapor que consistiam de um conjunto de vinte e cinco sirenes afinadas com as notas do hino *A Internacional*.⁶ (ALARCÓN, 2008, s/ ind. pág. Tradução livre, minha)

Consoante com a proposta de Avraamov, Luigi Russolo também contribuiu para desestabilizar a primazia do sistema tradicional de composição com apenas notas musicais por meio da introdução de novos elementos no vocabulário musical. Esse movimento irá expandir as possibilidades de escolha do compositor e fazê-lo, segundo Russolo escapar da “repetição do mesmo material”. Aparentemente o foco de Russolo aponta para o timbre, mantendo inalterados outros parâmetros tais como - duração, altura, dinâmica procedimentos composicionais e formas.

Os compositores Futuristas devem continuar a ampliar e enriquecer o campo do som. Isto vem ao encontro de uma necessidade de nossa sensibilidade. Na verdade, nós observamos nos compositores talentosos de hoje uma tendência para as mais complicadas dissonâncias. Afastando-se cada vez mais do som puro, eles têm quase atingido o ruído acústico. Essa necessidade e essa

⁶ No original: *Avraamov conceived a monumental proletarian musical work for the creation of which he would use only sounds taken directly from factories and machines. To this end, he organised several monumental concerts, which he called Symphony of Sirens (Simfoniya gudkov), inspired by the nocturnal spectacles of Petrograd (May 1918) and by the texts of Gastef and Mayakovsky. He eventually took these concerts to a number of Soviet cities (...). The most impressive and elaborate of these concerts was held on 7 November 1922 in the harbour of Baku in Azerbaijan. For this, Avraamov worked with choirs thousands strong, foghorns from the entire Caspian flotilla, two artillery batteries, several full infantry regiments, hydroplanes, twenty-five steam locomotives and whistles and all the factory sirens in the city. He also invented a number of portable devices, which he called Steam Whistle Machines for this event, consisting of an ensemble of 20 to 25 sirens tuned to the notes of The Internationale.*

tendência só poderão ser realizados com a inclusão e a substituição de sons por ruídos.⁷ (RUSSOLO, 2006 [1913], p. 13. Tradução livre, minha.)

Tal menção a uma diferença entre som (*sound*) e ruído ou barulho (*noise*) leva a crer que Russolo se referia como som (*sound*) ao som da orquestra tradicional baseado nas notas musicais. As vanguardas que se seguiram estabeleceram uma definição bem mais ampla, classificando o ruído, as notas musicais e até o silêncio como elementos componentes do vocabulário musical. Russolo propõe que as novas tendências estéticas da música do futuro a partir daquela época passem a incluir no seu instrumental o que ele classifica como uma concepção mais rica e abrangente do som musical. A vastíssima gama tímbrica dos sons provenientes de maquinário, a segunda revolução industrial que invadia então o espaço urbano, acrescentando um pujante e sempre presente cabedal (os *noise-sounds*) à ambiência sônica urbana da época.

No entender dos futuristas, este novo espectro de sons ambientais deflagra ou fortalece uma concepção ampliada de som musical onde a vasta gama ruídos (*noise-sounds*) passa a compor o vocabulário musical, substituindo, na visão de Russolo, a “arcaica e monótona” estrutura das notas musicais: “Músicos futuristas deveriam substituir a limitada variedade tímbrica que a orquestra possui hoje pela infinita variedade tímbrica dos ruídos.”⁸ (RUSSOLO, 2006 [1913], p. 13. Tradução livre, minha.)

Outras abordagens composicionais que também apontam na direção da ampliação do som musical podem ser encontradas nas obras de Cowell e Varèse, conforme atestam os pesquisadores Elliot Schwartz e Daniel Godfrey citados no trecho abaixo:

Tal como acontece com obras de Varèse, a música de Cowell incorpora a singular noção que a composição pode ser estruturada ou "esculpida" não por discretas notas, acordes, ou ritmos mas a partir do som bruto, abstrato. Essa noção antecipa não só a música de Penderecki, Górecki, e outros compositores da vertente "massa sonora" da Europa Oriental de décadas mais tarde, mas também as conquistas básicas de música

⁷ No original: *Futurist composers should continue to enlarge and enrich the field of sound. This responds to a need of our sensibility. In fact, we notice in the talented composers of today a tendency towards the most complicated dissonances. Moving ever farther from pure sound, they have almost attained the noise-sound. This need and this tendency can be satisfied only with the addition and substitution of sounds for noises.*

⁸ No original: *Futurist musicians should substitute for the limited variety of timbres that the orchestra possesses today the infinite variety of timbres in noises.*

eletrônica.⁹ (SCHWARTZ e GODFREY, 1993, p. 167, aspas no original. Tradução livre, minha).

Com trabalhos diferenciados, Cowell e Varèse delineiam uma situação de ampliação das noções de linguagem musical que seria implementada mais tarde por um grupo maior de compositores no decorrer dos anos 1950/60. Cowell passa a utilizar sonoridades não tradicionais do piano, tratando-o não como um instrumento musical em seu sentido tradicional, mas como uma ‘fonte sonora’. Varèse investe na percussão, uma opção pouquíssimo explorada naquela época, bem como no uso de objetos sonoros como instrumentos para fazer música. O conceito de ‘massa sonora’ ou ‘massa sônica’ (*sound mass* na citação acima), será abordado mais adiante no decorrer deste capítulo.

Paralelamente às experiências de Avraamov e Russolo com fontes não tradicionais de produção do som musical, o emprego de técnicas não convencionais de orquestração, composição e de instrumento se fazem presentes em uma série de obras no início do século 20. Conforme argumentam Schwartz e Godfrey,

Freqüentes e às vezes drásticos desvios de uma "boa" ou "aceitável" orquestração em termos de timbre e textura se tornaram mais comuns no início do século XX, particularmente nas obras de Mahler, Debussy, Stravinsky, Prokofiev, e Copland, entre outros. Esses desvios podem envolver imaginativas duplicações instrumentais, o uso de registros extremos nos instrumentos, extremamente agudos ou extremamente graves, modificações de vozes raramente usadas nos acordes, ou o uso criativo de frulados, surdinas, harmônicos nas cordas, corda em múltiplas divisões (em 3 ou mais) ou outros efeitos menos comuns (*Ibidem*)¹⁰.

Estes procedimentos acima citados se estabelecem dentro do panorama composicional, embora se deva fazer aqui uma importante ressalva: ainda que sejam novas técnicas instrumentais, foi mantida na íntegra toda a estrutura melódica, harmônica e formal da música tradicional. Destaca-se, nesse sentido, a utilização do

⁹ No original: *As with works of Varèse, Cowell's music embodies the remarkable notion that a composition may be structured or "sculpted" not from discreet pitches, chords, or rhythms but from raw, abstract sound. That notion anticipates not only the music of Penderecki, Górecki, and other Eastern European "sound mass" composers of later decades, but also the basic achievements of electronic music.*

¹⁰ No original: *frequent, sometimes drastic departures from "good" or "acceptable" orchestration in the service of timbre and texture became more common in the early twentieth century, particularly in the Works of Mahler, Debussy, Stravinsky, Prokofiev, and Copland, among others. These departures might involve imaginative instrumental doublings, placement of instruments in their extreme high or low registers, rarely used chord voicings, or the creative use of flutter tonguing, muting, string harmonics, multiply divided string (a 3 or more) or other less common effects.*

instrumental sinfônico sem a introdução de objetos sonoros. São particularmente elaborados os contextos tímbrico e textural nas obras mencionadas acima.

Por volta dos anos 1930/40, a pesquisa de linguagem em música passa a utilizar mais sistematicamente o ferramental da área tecnológica de ponta, como a fita magnética e o gravador de rolo. Surgem a então chamada Música Eletrônica (*Elektronische Musik*), inicialmente desenvolvida por Herbert Eimert, e a Música Concreta (*Musique Concrète*) criada por Pierre Schaeffer. Do outro lado do Atlântico, John Cage realiza uma opção eclética ao combinar o instrumental tradicional com as vertentes concreta e eletrônica.

À medida que esta pesquisa por novos sons musicais prossegue pelas décadas seguintes, os compositores se voltam para ampliar a técnica instrumental tradicional existente como outra fonte de expansão do vocabulário musical contemporâneo. Ao comentar sobre este tipo de inovação nas técnicas instrumentais no trecho a seguir, Schwartz e Godfrey (1993) salientam sua grande abrangência no campo da música instrumental.

Os capítulos anteriores abordaram uma variedade de técnicas de execução que produzem sons novos e incomuns nos instrumentos tradicionais. Tivemos um vislumbre desta versatilidade a partir de experiências com o piano por Cage e Cowell, mas praticamente todos os outros instrumentos oferecem uma riqueza comparável de novas capacidades. (...) A novidade e variedade de tais efeitos não só deu origem a uma nova classe de intérpretes com habilidades especializadas (...), mas também têm gerado muitas publicações dedicadas exclusivamente às novas técnicas de execução.¹¹ (*Ibidem*, p. 173 – 174. Tradução livre, minha).

A pesquisa de linguagem conduz, entre outros compositores, Henry Cowell e John Cage a explorarem o piano. A técnica instrumental ampliada no que se refere ao piano começa a ser sistematicamente utilizada com Cowell e Cage aplicando o conceito de fonte sonora a este instrumento. Na citação abaixo, Nyman (1974), explana esta investigação:

¹¹ No original: *Previous chapters have touched on a variety of performing techniques that bring forth new and unusual sounds from traditional instruments. We have had a glimpse of this versatility from experiments with the piano by Cage and Cowell, but virtually every other instrument offers a comparable wealth of novel capabilities. (...) The novelty and variety of such effects have not only given rise to a new class of performers with specialized skills (...) but have also generated many publications devoted exclusively to new performance techniques.*

O piano preparado, a mais conhecido "invenção" de Cage, é uma canibalização única do piano e da orquestra de percussão. Em 1938 Cage foi confrontado com o problema de compor música de percussão para um grupo de dança em um local onde não havia espaço suficiente para o tipo de grande ensemble com o qual ele estava trabalhando. Lembrou-se de algumas das experiências de Henry Cowell dentro do piano - em que diferentes objetos tais como martelos, facas de mesa, baquetas de gongo, tiras e barras de borracha, moedas, etc. foram colocadas entre as cordas - e usou esses estudos para transformar o piano em um instrumento com outras sonoridades que lhe são próprias. (NYMAN, 1974, p. 39, aspas no original. Tradução livre, minha.)¹²

O conceito de fonte sonora implica que o piano será abordado como um objeto sonoro sendo submetido a toda uma série de produções de sons além dos emitidos pelo uso do teclado. O instrumento então é percutido em toda a superfície da caixa, dentro do piano nas cordas, parte de metal, caixa acústica através dos orifícios acústicos. As cordas são friccionadas longitudinalmente ou paralelamente ao teclado e também dedilhadas. Objetos podem ser colocados sobre/entre/pressionando as cordas e acoplados às cordas. Praticamente um novo instrumento é criado com estes procedimentos devido à imensa variedade de timbres e até alturas. Sons silvados são obtidos ao friccionar as cordas longitudinalmente com objetos de vidro, cerâmica ou metal. O dedilhado com plectros de vários tipos, unhas se assemelha a instrumentos de cordas porém com grande prevalência de timbre metálico e forte incisividade de ataque. Harmônicos são obtidos ao pressionarmos as cordas com um objeto, a mão ou dedos. A percussão do piano adquire uma vasta riqueza tímbrica - que depende do material de confecção da baqueta e suas cabeças e o local da percussão e a duração, que tradicionalmente seria curta, é expandida ao ser acionado o pedal de sustentação. Ao friccionarmos longitudinalmente com um objeto as cordas graves, espiraladas, um som iterativo, estralado, como se fosse um gigantesco reco-reco amplificado, constituído simultaneamente de madeira e metal (as cordas de aço e a caixa de madeira do piano) é produzido, mais ressoante com se acionarmos o pedal de sustentação simultaneamente. Ao acoplar ou colocar objetos nas cordas ou dispor sobre outras superfícies dentro do piano a gama de sons resultantes dependerá da natureza do objeto e sua interação com as cordas e superfícies.

¹² No original: *The prepared piano, Cage's best-known 'invention', is a unique cannibalization of piano and percussion orchestra. In 1938 Cage was faced with the problem of providing percussion music for a dance group in a space where there was not enough room for the kind of large ensemble he was then working with. He remembered some of Henry Cowell's experiments with the insides of the piano – in which different substances like hammers, table knives, gong beaters, rubber bands, coins, etc. were placed between the strings – and he used these to develop the piano into an instrument in its own right.*

Assim como o piano em décadas anteriores, todo o instrumental - vozes, madeiras e metais, respectivamente voz, flautas, oboés, clarinetas, saxofones, trompas e fagotes, trompetes, trombones, tubas, percussão - mais recentemente é continua e consistentemente explorado, também pela ótica de uma nova concepção de som musical, de fonte sonora. Segundo Schwartz e Godfrey (1993):

Os desvios da instrumentação convencional que foram mencionados anteriormente - duplicações incomuns ou combinações de registros extremos, frulados e outros mais – tinha se tornado comum em música nova de 1960 e 1970; hoje, eles devem ser aceitos não como sinais de originalidade, mas como parte de um receptáculo de timbres e texturas que se estabeleceu e que tem se tornado inevitavelmente mais rico com o tempo. (*Ibidem*, p. 169. Tradução livre, minha.)¹³

O estabelecimento das técnicas ampliadas nas práticas composicionais da contemporaneidade é observado mais sistematicamente a partir dos anos 60 e 70. A paleta instrumental agora permanentemente expandida passa a fazer parte das opções correntemente à disposição do compositor. A investigação dos naipes instrumentais é feita e registrada em uma literatura técnico-didática ainda escassa. Explanaremos abaixo algumas produções do vasto espectro de sons emitidos com as técnicas ampliadas.

Grande parte do terreno para esta inovação foi colocada por Luciano Berio, que é amplamente reconhecido como um pioneiro na experimentação com a cor instrumental. Suas *Sequenzas* para instrumentos solo (começando com *Sequenza I* para flauta, 1958) são explorações amplamente inventivas de timbre ... elas continuam a influenciar e inspirar o trabalho de muitos outros.¹⁴ (*Ibidem*, p. 173. Tradução livre, minha)

Nas flautas, clarinetas, oboés, fagotes uma série de sons percussivos pode ser produzida com o manusear das chaves e sapatilhas, emitindo notas ou não. Delicados sons estalados, levemente metalizados na flauta ou com um timbre tubular nos oboés, clarinetas e fagotes compreendem alguns resultados. Dedilhados alternativos interferem alterando a tímbrica e a afinação tradicional. O instrumento pode ser desmontado, e

¹³ No original: *The departures from conventional instrumentation mentioned earlier – unusual doublings or combinations, extremes in register, fluttertonguing, and so on – had become common in new music by the 1960s and 1970s; today, they must be accepted not as signs of originality but as part of an established timbral and textural reservoir that has grown inevitably richer with time.*

¹⁴ No original: *Much of the groundwork for this innovation was laid by Luciano Berio, who is widely acknowledged as a pioneer in experimenting with instrumental color. His Sequenzas for solo instruments (beginning with Sequenza I for flute, 1958) are widely inventive explorations of timbre...they continue to influence and inspire the work of many others.*

alguns sons são emitidos com a boquilha – flautas incluindo agora a flauta doce, clarinetas, com a palheta – oboés, fagotes. Partes do instrumento podem ser utilizadas emitindo sons com uma embocadura tipo a dos metais.

Alterações da embocadura produzem micro *glissandos*, microtons. Uma outra maneira de dedilhar, entre digitar e deslizar, emite glissandos mais longos. O som do sopro, levemente amplificado pelo tubo do instrumento, modulado pelo dedilhar, com ou sem a boquilha, palheta, emitindo notas ou não, é também frequentemente explorado. Uma conjugação de alterações de embocadura, golpes de língua, pressão de ar e dedilhados alternativos ou não resulta em sons simultâneos, denominados de multifônicos. O soprar com pressão excessiva produz alterações de altura e emissão, às vezes aleatória, de harmônicos super-agudos, fora do registro convencional do instrumento. Produzir uma nota e cantar simultaneamente é outro procedimento frequentemente utilizado. A duração pode ser radicalmente alterada com a respiração circular.

Nos metais a investigação para a produção de outros sons além de notas inclui a percussão no corpo dos instrumentos (com dedos, unhas ou baquetas) exequíveis dado à robustez do material construído com ligas de metal. Dedilhar os pistões ou chaves também produz sons percussivos assim como a percussão do bocal na palma da mão. A retirada de um dos tubos dos instrumentos, a abertura da(s) válvula de água enquanto se emite uma nota altera radicalmente o timbre. Os instrumentistas são instruídos a desmontar o instrumento, tocar apenas nos tubos ou bocais. Acordes com duas notas podem ser executados ao cantar e tocar simultaneamente e com dedilhado alternativo conjugado com mudança de embocadura e pressão de sopro. Em alguns instrumentos a respiração circular pode manter a duração indefinidamente. O músico poderá produzir sons ao soprar com pressão, sem tocar o instrumento, usando a membrana labial da embocadura. A execução de *glissandos* longos e curtos é realizada manuseando os pistões, chaves e varas e modificações de pressão de sopro e embocadura. Diferentes golpes de língua associados a mudanças de embocadura são outros procedimentos empregados.

O naipe de cordas é percutido no corpo do instrumento com pontas dos dedos, nós dos dedos, palmas da mão. As cordas também podem ser similarmente percutidas com os dedos, a palma da mão – *slap* ou *tap*, o arco ou a parte de madeira do arco, *col*

legno. A fricção com o arco é feita em várias partes dos instrumentos, atrás do cavalete nos curtos segmentos de cordas, sobre a madeira do cavalete, produzindo marcantes nuances tímbrica. O arco pode ser friccionado com pressão excessiva, emitindo sons rascantes e uma gama de outros sons e harmônicos super-agudos.

Acordes com dedilhado duplo, triplo ou quádruplo são frequentemente utilizados. Os glissandos são feitos em qualquer extensão intervalar e duração. Mudanças de afinação também são utilizadas pelos compositores. O *pizzicato* apresenta grande variação tímbrica, começando com o *pizzicato* Bartók, dedilhado com força excessiva produzindo simultaneamente a nota e o estalo da percussão da corda na madeira do instrumento, o *pizzicato* com as unhas e o *buzz*, também com as unhas mas agora apenas tocando a corda *pizzicada* e assim metalizando a emissão da nota tradicional.

A percussão que começou a ser introduzida no início do século 20, abarca hoje em dia uma profusão de instrumentos tradicionais de várias culturas, de objetos sonoros que se tornaram instrumentos devido ao uso constante pelos compositores: molas de suspensão e discos de freio de veículos automotores, parte metálica de enxadas, tornos, bigornas, placas de metal para citar apenas alguns com o timbre metálico. O instrumental tradicional da percussão brasileira é também absorvido – agogôs, cuícas, atabaques, reco-recos de metal e madeira, tamborins, apitos de metal e madeira, afoxés, caxixis, berimbaus entre outros. O expressivo arsenal de baquetas com cabeças de diferentes materiais – feltro, algodão, metal, borracha, plástico, com diferentes tamanhos e formas, provenientes de várias culturas torna a tímbrica da percussão extremamente rica.

A fricção de peles, metais, produzindo sons de duração longa, amplia uma das principais limitações da percussão, a duração sempre curta ou então iterativamente longa. As peles são friccionadas com os dedos, os metais com arcos de violoncelo ou contrabaixo. *Glissandos* de extensão intervalar e duração curta são obtidos pressionando as membranas ou peles. Apenas os tímpanos, após a invenção do sistema de pedais emite um *glissando* com duração e extensão intervalar mais longa. A sobreposição de objetos e instrumentos, uma prática constante, modifica radicalmente o timbre e a altura. A fricção com baquetas nas peles e metais pode resultar em longas durações de timbre áspero. O uso de múltiplas baquetas em cada mão pode resultar em uma

ritmicamente complexa irregularidade de ataques. Rajadas de som com uma mão ou com duas mãos causam expressiva diferença na tensão da sequência sônica.

A voz agrega ao *sprechgesang* do início do século 20 uma miríade de novos sons. O aparato vocálico produzindo muxoxos, estalidos, resmungos, assovios é de uso corrente atualmente. Estabelece-se o uso da voz falada, murmurada, sussurrada, gritada. *Glissandos* das mais variadas extensões intervalares e durações são frequentemente utilizados. O texto é desconstruído/construído em fonemas, falados, cantados, murmurados, sussurrados. Outras expressões vocais como gargalhar, chorar, gemer, emitir sons com os lábios semi-cerrados, tensionados como uma membrana de embocadura de metais, para citar apenas algumas, fazem parte do vocabulário vocal da produção atual. Alguns tipos de surdina com as mãos são criadas pelos compositores.

A execução destas técnicas ampliadas pressupõe uma outra formação para os instrumentistas, que deverão se tornar tão proficientes na produção destes novos sons quanto na produção de notas. Este fato chama a atenção para uma grave lacuna existente nos currículos da maior parte das escolas de música no Brasil, onde a formação básica de professores, instrumentistas, compositores não inclui a prática e a familiarização com a produção musical da contemporaneidade. Esta situação muito contribui para uma formação retrógrada, voltada meramente para o passado – sem a inclusão do presente e sem apontar para o futuro, para arraigar o preconceito contra o novo nas artes em geral e na música em particular. Resulta assim uma mínima divulgação da produção artística contemporânea devido à escassez de intérpretes e a implantação do preconceito, que se reflete de maneira extremamente negativa no fomento, patrocínio e difusão da produção atual.

Embasada e instrumentada pelos avanços da tecnologias do som a área das experimentações com o som *per se* vem elaborando uma vasta e idiossincrática produção musical.

Aproximadamente durante os anos entre as *Sonatas and Interludes* e *Music of Changes* de Cage - 1948 a 1951 – os compositores europeus romperam a "barreira do som" inicialmente em duas áreas bastante distintas da música eletrônica: a variedade francesa, *musique concrète*, que usou o som proveniente de uma acústica cotidiana ou de origem ambiental, e *electronische Musik*, a marca alemã que usou unicamente os sons gerados eletronicamente como a sua matéria bruta (ou melhor,

lisa). ¹⁵ (NYMAN, 1974, p. 40, grifos no original. Tradução livre, minha)

Musique Concrète (música concreta) foi criada por Pierre Schaeffer que em 1948 apresentou uma série de estudos de curta duração, realizados nos laboratórios da Radiodiffusion-Télévision Française, (RTF) em Paris. Schaeffer e seu associado, Pierre Henri, trabalhavam com sons ambientais. Os sons eram captados por microfones, gravados inicialmente em discos fonográficos de vinil e mais tarde em fita magnética com a sofisticação do gravador de fita magnética, inventado na Alemanha em 1935. Após a gravação estes sons eram então moldados por técnicas criadas por Schaeffer e Henri.

Estas técnicas, que se tornaram um procedimento padrão na confecção da música concreta e similares, compreendiam basicamente a montagem – uma superposição de dois ou mais sons, variação de velocidade da fita ao ser tocada, *loop* de sons, inversão do som – a defasagem precede o ataque, corte e colagem de fragmentos do som gravado e a espacialização obtida ao mover o som gravado estereofonicamente no espaço acústico por gravações estereofônicas enviando-o para diferentes alto falantes colocados em diversos lugares no espaço do concerto. Entre os compositores que trabalharam no *Groupe de Recherche de Musique Concrète* (GRMC), Grupo de Pesquisa em Música Concreta fundado em 1949 por Henri e Schaeffer, apontamos Pierre Boulez, Luc Ferrari, Olivier Messiaen e Karlheinz Stockhausen. Schaeffer nomeia esta nova vertente composicional de música acusmática. No Brasil citamos o trabalho pioneiro de Reginaldo de Carvalho, que estudou com Schaeffer nos anos 50.

Em 1951 o compositor Herbert Eimert nos estúdios da Northwest-deutscher Rundfunk (NWDR) cria a *elektronische Musik* (música eletrônica). O tratamento da fita magnética era similar ao de Henri e Schaeffer. Eimert, porém, trabalhava com sons gerados eletronicamente, por geradores de som e ruído, osciladores, síntese aditiva – a combinação de ondas senoidais com diversas alturas para a produção de timbres. Este

¹⁵ No original: *Roughly between the years of Cage's Sonatas and Interludes and Music of Changes – 1948 to 1951 - European composers broke through the 'sound barrier' into two initially quite distinct, areas of electronic music: the French variety, musique concrète, which used sound of an everyday acoustic or environmental origin, and elektronische Musik, the German brand which used only electronically generated sounds as its raw (or rather, smooth) material.*

estúdio, em 1953 sob a direção de Stockhausen, acolhe os compositores Henri Pousseur, Gottfried Michael Koenig, Karel Goeyvaerts, entre outros.

Fundado em 1955 pelos compositores Luciano Berio e Bruno Maderna, o Studio di Fonologia Musicale na Radio Audizione Italiane (RAI) investia em uma postura mais aberta, conjuminando a *Musique Concrète* e a *Elektronische Musik* e outros procedimentos composicionais.

Nos Estados Unidos da América do Norte, no início da década de 50, os compositores Vladimir Ussachevsky e Otto Luening iniciam as investidas na vertente eletrônica/concreta. Diferentemente da conjuntura de estímulo à pesquisa oferecido pela França e a Alemanha, Ussachevsky e Luening inicialmente trabalham sem o apoio institucional ou do estado, porém após alguns anos conseguem reverter esta situação e fundam, em 1959, o Columbia-Princeton Electronic Music Studio em New York.

Dentre as obras marcantes compostas neste período ressaltamos *Epitáfio para Aikichi Kuboyama*, *Gesang der Jünglinge*, *Omaggio a Joyce*, *Artikulation* de Ligeti, *Fontana Mix*, *Scambi* de Pousseur, *Of Wood and Brass/Vladimir Ussachevsky*, *Concerted Piece/Otto Luening* e Vladimir Ussachevsky.

Com a invenção do computador nos anos 40, e logo mais tarde do transistor e sua popularização, nas décadas de 50 e 60, a informática é implantada na cultura ocidental. Os compositores que trabalhavam nas áreas de música concreta e eletrônica incorporam as tecnologias do computador, a informática ao instrumental de investigação do som. As tecnologias do computador proporcionam um imenso e inédito apoio à criação, pesquisa de linguagem e execução musical.

Durante a década de 70, simultaneamente ao declínio do interesse dos compositores pelo trabalho com gravadores, estúdio eletrônico clássico, sintetizadores, filtros, *ring modulators*, formatadores de envelopes, cresce o movimento que investe na incipiente tecnologia do computador. Em 1975, Jean-Claude Risset e Pierre Boulez fundam o Institute de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) um dos mais renomados centros de pesquisa de música computadorizada.

Por volta do final dos anos 70 e início dos 80, os compositores estavam usando os computadores para gerar suas composições, cunhando então o termo música

computadorizada (*computer music*). A invenção da tecnologia MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*), padronizada em 1983, leva os computadores e outras máquinas para o palco, onde literalmente são tocados pelos compositores. O termo *live electronics* (eletrônica ao vivo) é cunhado. O instrumental tradicional continua a ser utilizado, agora interagindo o com toda esta sofisticada parafernália na abordagem chamada música eletroacústica e eletroacústica mista. Intérpretes e computadores dividem agora o palco, graças a estes avanços tecnológicos que literalmente colocaram o estúdio clássico e outras mais recentes recursos em um único computador, combinando a produção do som digital com o som produzido ao vivo por músicos.

O equipamento vem se tornando mais barato, menor, mais fácil de ser utilizado e mais interativo. Como será a contribuição destes avanços para a área de composição é inteiramente imprevisível. Uma pletera de aportes mediados pela tecnologia começam a ser criados ao se aprofundar cada vez mais a pesquisa em música computadorizada. Foge ao escopo deste trabalho fazer uma exaustiva e detalhada listagem destas tecnologias e os aportes mediados por elas.

Dentre os grupos que se aglutinaram para realizar a *live electronics*, improvisação e indeterminação podemos nomear entre outros o AMM, *Fluxus* – mais um movimento que um grupo, *Musica Elettronica Viva* (MEV), *Scratch Orchestra*, sobre os quais discorreremos a seguir.

Caracterizou-se entre dois destes agrupamentos o *Musica Elettronica Viva* (MEV), *Scratch Orchestra*. Rzewksi, um dos membros fundadores do MEV declara:

A música é um processo criativo que nós todos podemos compartilhar, e quanto mais próximo pudermos nos aproximar uns dos outros neste processo, abandonando categorias esotéricas e elitismo profissional, mais próximo nós estaremos da ancestral idéia da música como linguagem universal...¹⁶ (NYMAN, 1974, p. 111. Tradução livre, minha.)

A mudança de paradigma que ampliou a concepção de som musical, abarcando outros sons que não fossem as notas musicais criou uma situação ímpar: a inclusão do público, não instrumentista na execução da obra. Para a produção de notas musicais

¹⁶ No original: *Music is a creative process in which we can all share, and the closer we can come to each other in this process, abandoning esoteric categories and professional elitism, the closer we can all come to the ancient idea of music as a universal language...*

necessitamos de pessoas treinadas a tocar, a produzir notas musicais em instrumentos tradicionais, a ler uma escrita altamente codificada que requer uma especialização para poder ser realizada. Por outro lado a produção de sons que não sejam as notas musicais permite então que pessoas que não são músicos - ou seja, profissionais altamente especializados, possam participar juntamente com os músicos da execução de uma obra, agora não somente como ouvintes mas como executantes também.

Destaca-se neste aporte o pioneirismo do coletivo *Scratch Orchestra* fundada por Cornelius Cardew, Michael Parsons e Howard Skempton e do grupo *Musica Elettronica Viva* (MEV) formado pelo núcleo de compositores-intérpretes Frederic Rzewski, Richard Teitelbaum, Alvin Curran, Allan Bryant. Os conceitos de Arte socializada, de sermos todos músicos e criadores permeavam o ideário destes grupos e estimulavam a concepção de improvisação que era uma de suas principais características.

Prosseguindo nesta área de *live electronics*, improvisação e indeterminação agora executadas apenas por instrumentistas e compositores surgem dois grupos seminais o AMM (fundado em 1965) e o *Fluxus* (décadas de 60 e 70). Com diferentes linhas de trabalho, o *Fluxus* se embasava nas premissas/princípios de um evento simples, não teatral, mono estrutural, uma combinação de vaudeville, jogos infantis, e os trabalhos de Marcel Duchamp, Jackson Pollock e o comediante/músico Spike Jones. Inicialmente, nos Estados Unidos da América do Norte, formado por George Maciunas, George Brecht, La Monte Young, Jackson Mac Low, John Cage Nam June Paik, Toshi Ichijanagi mais tarde conquistou a adesão da vanguarda internacional.

O AMM, constituído inicialmente por Eddie Prevost, Keith Rowe, Lou Gare e mais tarde Cornelius Cardew, recusava-se a tocar com partituras, a buscar através da improvisação um som informal em contraste com a música formal, a procurar e fazer música experimentando e produzindo novos, heterodoxos sons. O AMM não compartilhava dos princípios de socialização que regiam o MEV e a *Scratch Orchestra*.

Toda esta atividade de investigação engendra notáveis mudanças nos conceitos e na elaboração da escrita musical, forma, tempo musical, som/silêncio/pausa.

Com o novo ideário sônico embasado pelo caudal de novas possibilidades instrumentais e tecnológicas e pelo fato da nota ter se tornado mais um som na paleta composicional destes dois séculos os compositores vêm propondo outras possibilidades de notação musical para poder registrar sua produção.

A notação textual descreve as ações a serem executadas pelos intérpretes, às vezes combinando as instruções com a escrita tradicional. A notação gráfica híbrida permite conjugar a escrita musical tradicional (trechos e células mensurados por compasso e indicações metronômicas) com signos indicativos de novas sonoridades, trechos mensurados por cronômetro e/ou passagens delineados por improvisação, indeterminação ou instruções textuais.

A concepção de tempo em música, o tempo musical - a duração do som e das obras também sofre significativa transformação neste período que estamos abordando. Inicialmente na música acusmática a invenção do *loop* inaugura a possibilidade de se prolongar um som *ad infinitum* ou *ad nauseam*.

O Tempo já não flui de forma linear; às vezes ele se cristaliza em códigos estáveis em que a composição de cada um é compatível, por vezes em um tempo multifacetada em que ritmos, estilos e códigos divergem, interdependências tornam-se mais onerosas, e as regras se dissolvem.¹⁷ (ATTALI, 1985, p.147. Tradução livre, minha.)

O tempo em música, tradicionalmente mensurado metronomicamente em compassos (ou tempo compassado), passa por uma complexa expansão que vai do tempo cronometrado, dito real, a outras mensuras de tempo relacionadas com referências que vão além do relógio e do compasso/metronomo e envolvem até noções de tempo de outras culturas. Segundo o pesquisador Michael Nyman:

Na nota preambular para sua coleção *Folio* de 1952 Earle Brown escreveu: "O *Tempo* é a dimensão real em que a música existe quando é executada e é por natureza um contínuo infinitamente divisível. Nenhum sistema métrico ou notação com base em métrica é capaz de

¹⁷ No original: *Time no longer flows in a linear fashion; sometimes it crystallizes in stable codes in which everyone's composition is compatible, sometimes in a multifaceted time in which rhythms, styles and codes diverge, interdependencies become more burdensome, and rules dissolve.*

indicar tudo.¹⁸ (NYMAN, 1974, p. 48, grifos no original. Tradução livre, minha.)

O andamento metronômico, o fracionário do compasso são substituídos por períodos de cronometragens em segundos, minutos. “Entre 1952 e 1956 Cage trabalhou em dois grandes projetos - *Music for Piano 1-84* e a série de peças para vários instrumentos solo cujos títulos são expressos em durações de tempo (4 '33" é o primeira desta série)”.¹⁹ (NYMAN, 1974, p. 53. Tradução livre, minha.)

Outras instruções quanto ao tempo de duração podem ser mais abertas, sendo atreladas a eventos indeterminados, contendo especificações tipo “terminar a peça quando o primeiro espectador deixar o auditório”.

A abordagem do Silêncio como material composicional é um dos mais expressivos resultados da pesquisa de linguagem contemporânea. A obra de Cage 4' 33 tornou-se emblemática deste aporte. Muito já se discorreu sobre o Silêncio como contraponto ao Som, a interrupção do som que se estava escutando/ouvindo e o Silêncio como uma entidade per se. Uma discussão mais detalhada será realizada nos capítulos seguintes, quando examino a minha obra. Esta acepção do silêncio nos séculos 20 e 21 repercute em outras áreas da criação artística. A pesquisadora Catherine Corman, ao explicar sobre o cinema experimental de Joseph Cornell, constata que:

O silêncio permite a poesia. A intrusão do som destrói a possibilidade de sutileza e sugestão, a comunicação formal de um ideal. A fala cria um "desperdício estéril". O "olhar mudo" é profundo e avassalador, porque ao contrário do discurso, o silêncio pode ascender ao sublime.²⁰ (CORMAN, 2008, p. 379, grifos no original. Tradução livre, minha.)

Se por um lado o Silêncio hoje em dia, na música e nas Artes, passa a ser tão importante quanto o Som, paradoxalmente o desaparecimento do silêncio na vida urbana atual pautada pelo consumismo é apontado por estudiosos como Mark Sloukas (2004):

¹⁸ No original: *In the prefatory note to his Folio collection of 1952 Earle Brown wrote: 'Time is the actual dimension in which music exists when performed and is by nature an infinitely divisible continuum. No metric system or notation based on metrics is able to indicate all.*

¹⁹ No original: *Between 1952 and 1956 Cage worked on two large projects – Music for Piano 1-84 and the series of pieces for various solo instruments whose titles are expressed in time lengths (4' 33" is the first of this series).*

²⁰ No original: *Silence allows for poetry. The intrusion of sound destroys the possibility of subtlety and suggestion, the formal communication of an ideal. Speech creates a "barren waste". The "mute gaze" is profound and overwhelming because unlike speech, silence can ascend to the sublime.*

À medida que os vastos silêncios da República são pavimentados por lojas de grife e *shopping centers*, uma espécie de ilha de ecossistema continua a ser, auto-consciente em sua fragilidade, parcamente viável. A prova é detectável em qualquer revista de viagens de luxo: lá você vai encontrar spas exclusivos anunciando a promessa de silêncio ... Que o silêncio, assim como solidão, seja agora uma mercadoria não deveria nos surpreender. O dinheiro compra espaço, e o espaço compra silêncio; decibéis e dólares são inversamente proporcionais ... A grande vantagem que o dinheiro confere, agora percebo, não é o silêncio em si, mas a opção do silêncio, o privilégio de escolher a sua própria música, de isolar o adolescente de dezessete anos de idade, cujo altofalante boombox toda noite chocalhos meus painéis ... à medida que continuamos a pavimentar o mundo com o som, vamos continuar a desejar o pouco silêncio que nos escapa, um vazio tornado audível pelo seu desaparecimento.²¹ (SLOUKA, 2004, p. 44. Tradução livre, minha.)

A reação à imersão na atordoante massa sônica urbana (composta pelo tráfego de toda sorte de veículos automotivos elétricos e a explosão, buzinas e ação de frenagem e atrito de todo tipo de veículos - bicicletas, patins, *skates*, cadeiras de rodas; campainhas, apitos, sirenes e alarmes, o estríduo e o trono dos transportes coletivos subterrâneos, o áudio das onipresentes telas de propaganda, etc.) criou-se uma pálpebra protética para o ouvido: o agora ubíquo fone de ouvido, *headphone*, *earphone* – na ânsia sôfrega de escaparmos ao tonitruante escarcéu dos centros urbanos, cancelamos o som enquanto ruído com o som, cooptados pela indústria cultural e informática. Perambulamos agora pelo espaço urbano permanentemente conectados, *plugados*, ao borbotar incessante das conversas, informações, música dos aparatos de telefonia móvel, peça imprescindível do vestuário urbano atual. Instala-se assim um trágico paradoxo, o Silêncio maravilhosamente inserido na linguagem musical contemporânea, torna-se, no *modus vivendi* urbano consumista da atualidade algo a ser evitado, rechaçado a todo custo, um bem de consumo balizado pelo poder de compra.

O conceito de forma se atomiza sendo profundamente expandido nos meados do século 20. A forma aberta, a forma palavra, a forma momento coalescem com a sonata, a sinfonia. As novas formas são criadas para encapsular ou delinear a criação musical

²¹ No original: *As the vast silences of the republic are paved over by designer outlets and shopping malls, a kind of island of ecosystem remains, self conscious in its fragility, barely viable. The proof is detectable in any upscale travel magazine: there you will find exclusive spas advertising the promise of silence... That silence, like solitude, is now a commodity should not surprise us. Money buys space, and space buys silence; decibels and dollars are inversely proportional... The great advantage that money confers, I now realize, is not silence per se but the option of silence, the privilege of choosing one's music, of shutting out the seventeen-year-old whose boombox nightly rattles my panes... As we continue to pave the world with sound, we will continue to crave what little silence escapes us, an emptiness made audible by its disappearance.*

agora estimulada pelas técnicas instrumentais ampliadas, novas tecnologias do som, contato mais próximo com diferentes culturas.

A forma momento postula que o instante musical pode ser composto por relações não lineares, de alta intensidade, com uma duração fugaz, porém com grande conteúdo identitário. A forma palavra adere aos contornos sônicos da palavra escrita e falada, suas sonoridades e idiossincrasias e aos limites da sua construção. A forma aberta aponta para o Acaso, a indeterminação e o ambíguo.

Concluindo este capítulo e atrelando-o aos que se seguirão, explico que os tópicos acima abordados serão o objeto de estudo e detalhamento dos próximos capítulos, na medida em que têm embasado todo o meu procedimento composicional desde o início dos meus estudos. Os elementos destes tópicos, sempre presentes na minha obra - a concepção ampliada de som musical, a escultura do som pelas técnicas instrumentais ampliadas e baixa tecnologia (*low tech*) eletroacústica, improvisação, aleatoriedade, indeterminação, a socialização da criação musical - que são denominadores comuns entre meu trabalho e os supracitados movimentos serão examinados agora dentro do contexto das minhas peças.

As possibilidades oferecidas pela pesquisa do uso da Aleatoriedade na linguagem musical, sistematicamente empregada por John Cage e outros acima citados, ampliam definitivamente o processo de composição musical. Ao utilizar um procedimento de escolhas que não estava balizado pela teoria musical vigente, Cage apresenta uma abordagem extra musical ao ato de compor baseado em premissas que se distanciam da cultura ocidental, das hierarquias e valores do harmônico-melódico tradicional. Os compositores podem assim agregar ao conjunto de notas musicais qualquer outro som – ambiental, produzido por objetos sonoros, etc., trabalhar com um outro ideário que flexibiliza e até substitui os procedimentos composicionais de forma musical, estética, sintaxe, o binômio som-silêncio. O papel tradicional do compositor, do intérprete e do concerto propriamente dito é questionado e colocado em outras dimensões, conforme discorreremos acima, abrindo fascinantes perspectivas para a criação musical e sua realização.

Neste período de dois séculos e uma década e meia, se estabelece uma notável mudança de paradigma na linguagem musical, passando-se a utilizar não somente a

nota musical - como nos séculos anteriores, mas o som como matéria prima. Toda nota é um som, mas nem todo som é uma nota. Assim a hierarquia da nota é abolida e todo e qualquer som passa a poder ser usado para criar uma linguagem musical. Declara o pesquisador Makis Solomos (2015):

De Debussy à música contemporânea do início do século XXI, do rock à eletrônica de pista, dos objetos sonoros da música concreta à música eletroacústica atual, do *Poème électronique* de Le Corbusier-Varèse-Xenakis às mais recentes tentativas intermidiáticas; o som tornou-se um dos principais desafios - se não o principal - da música. Tudo aconteceu como se, durante um século, a música tivesse realizado uma mudança de paradigma. Passamos de uma cultura musical centrada na ideia de nota a uma cultura centrada na ideia de som. E pode-se apostar que esta mudança radical é, pelo menos tão revolucionária quanto a que, no início do século XVII, deu origem à tonalidade. (SOLOMOS, 2015, p. 61).

A concepção ampliada de som musical, a escultura do som como um aporte composicional realizado com o ferramental das novas tecnologias do som e técnicas instrumentais ampliadas, o processo composicional de escolhas agora abarcando procedimentos extra-musicais, de outras culturas, o uso sistemático da aleatoriedade e indeterminação, a dilatação do conceito de forma definitivamente expandiram o que no início do século 20 a cultura ocidental conhecia e considerava como música erudita.

A implantação em meados do século passado das tecnologias do computador e da microinformática operou uma mudança radical no *modus vivendi* e na ambiência sônica da urbe contemporânea. Diferentemente da época de Avraamov e Russolo, quando os sons ambientais até então classificados como ruídos passaram a ser escutados como som, atualmente tentamos evitar o ouvir através da escuta. Dito de outro modo, cancelamos a audição da ambiência sônica por meio da escuta de envelopes sônicos personalizados na ubiquidade dos fones de ouvido. De acordo com o visionário aforista Marshall McLuhan:

O novo ambiente de informações simultâneas e diversificadas cria o homem acústico. Ele encontra-se rodeado por som - por trás, pelo lado, vindo de cima. Seu ambiente é composto de informações em todos os tipos de formas simultâneas, e ele veste esse ambiente elétrico como nós colocamos nossas roupas, ou como o peixe imerge na água.²² (McLUHAN, 1964, p. 46. Tradução livre, minha.)

²² No original: *The new environment of simultaneous and diversified information creates acoustic man. He is surrounded by sound – from behind, from the side, from above. His environment is made up of information in all kinds of simultaneous forms, and he puts on this electrical environment as we put on our clothes, or as the fish puts on water.*

A permanente exposição, ou melhor, imersão do homem contemporâneo em uma ambiência sônico-visual ultrasaturada de estímulos e de informações, na maioria das vezes extremamente triviais, rareou e talvez tenha alijado do comportamento atual os momentos de ócio, o flunar, a contemplação. Absorvidos pela infinita, inexorável descarga de propaganda comunicada pelos novos olhos e ouvidos, ou seja, próteses auditivas (fones de ouvido, as onipresentes trilhas sonoras) e visuais (as múltiplas telas do cotidiano) quando será que teremos um momento para refletir sobre nós mesmos, sobre o caudal de informações que recebemos praticamente a cada segundo? Como este novo comportamento irá afetar o processo de criação?

O que significará para a nossa percepção, memória, imaginação sônicas cancelarmos a balbúrdia com os fones de ouvido, o som obliterado pelo som nesta intensa, contínua e complexa, nunca dantes experimentada pelo *homo sapiens*, audição intracraniana? O que diriam agora Russolo, Avraamov, Cowell e Varèse sobre a nossa relação com a ambiência sônica? Esperemos que uma outra atitude, tão fértil quanto a contemporânea do século 20 e esta década e meia do 21 (ou seja: a postura que motivou a pesquisa sobre a linguagem musical, a intensa reflexão sobre o processo de criação em música, o som *per se*) esteja em gestação nas gerações que estão vivendo sob a égide do *acoustic man* antevisto por McLuhan.

Para fins da argumentação que se pretende travar nesta tese acerca da concepção ampliada de som musical na obra composicional de LC Csekő, foi traçado um breve panorama de uma época de abundante experimentação que radicalmente transformou o conceito de som musical tradicional. Desde aqueles anos, a concepção de som musical, para sempre ampliada, abrange qualquer som que seja usado para criar uma linguagem musical: notas musicais, sons outrora considerados espúrios – técnicas instrumentais ampliadas, ruídos, sons sintetizados e ou processados eletronicamente, sons da ambiência sônica etc.

Escapa ao escopo deste trabalho historiar de modo exaustivo sobre as vanguardas do século passado e suas implicações no momento presente. Limitamo-nos apenas a brevemente contextualizar a época em que têm início meus estudos composição e os movimentos que mais de perto se relacionam com minha abordagem composicional.

Capítulo 2. Uma Concepção Ampliada do Som Musical

“maldito
o que não deixa cantar
o canto nunca deixa de cantar”
22

Diferentemente do que hoje ocorre, quando a informação circula com a velocidade da energia elétrica, a ausência de informação durante o período da ditadura civil-militar tornou-se a norma vigente. A escassez de informações que antigamente acontecia devido à distância geográfica, meios de comunicação precários e o arraigado preconceito cultural contra o novo foi exponencialmente reforçada durante a conjuntura repressiva pela censura e terror do regime ditatorial.

A despeito de estarem desinformados - sobretudo devido à máquina da censura e da contrainformação – a respeito do que acontecia no Brasil e exterior, os artistas brasileiros inventaram as vanguardas locais com vigor excepcional, resistindo culturalmente ao estado policial que foi estabelecido.

Em meio a esta conjuntura deu-se a minha formação musical, tendo toda a minha concepção de som musical sido inicialmente forjada neste período de efervescência cultural em Salvador, notadamente em contato com o trabalho do Grupo de Compositores da Bahia, reconhecido como importante vanguarda no cenário da música brasileira contemporânea.

Desde o início da minha obra, no começo dos anos 1970, trabalho com uma concepção ampliada de som musical. Mantenho esta proposição ao longo destas quatro décadas e meia, abordando diferentes formações instrumentais e solos. Uma intrincada urdidura de procedimentos composicionais – a exploração tímbrica, uma outra mensuração do tempo musical, a concepção de esculpir o som mediante o manuseio do harmônico-melódico (blocos sônicos, massas, *assemblage*, perfis melódicos), a aleatoriedade, a interação criativa pela improvisação, a forma aberta, a inclusão de objetos sonoros e do som ambiental engendram a consecução deste ideário sônico ampliado.

²² LEMINSKI, 2013, pg. 376.

Podemos observar nas obras a seguir a concepção sônica ampliada forjada ora por processamentos tímbricos produzidos por técnicas instrumentais ampliadas; ora pelo uso não convencional da gama de dinâmicas (um jogo contrapontístico de aceradas dinâmicas) e alto contraste de perfis e massas de altura.

Iniciemos com *Córtex – Secções Transversais* (1971), peça de conclusão do Bacharelado, para grande orquestra. Nas Figs.1 e 2, ressaltamos o uso sistemático de sonoridades não tradicionais, nas duas longas cronometragens, quando oboístas, clarinetistas, fagotistas tocam com palhetas e boquilhas em retângulos modulares de símile, em *glissando* ascendentes e descendentes e sons curtos, enquanto flautas, violinos, contrabaixos e percussão executam uma massa de sons longos. O frulado das flautas acrescenta volume e harmônicos agudos aos sons das boquilhas contribuindo para o difuso brilho deste segmento. O *tremolo* nos violinos na região agudíssima também agrega uma grande quantidade de harmônicos agudos e granulosidade ao som. O trinado nos contrabaixos na região média ressalta pela altura o estrato sônico acima descrito e também contribui com este trinado para maior granulação e espessura da massa sônica. A percussão reforça ainda mais o espectro harmônico agudo agudíssimo e granuloso com a conjugação de pratos suspensos cravejados – que emitem um espectro de agudos superior aos pratos simples - e guizos, empilhando-se à iteração sônica dos guizos, reco-reco.

Figura 1: Sonoridade ampliada em *Córtex – Secções Transversais* (1971), grande orquestra.

The image shows a manuscript score for a large orchestra. The staves are labeled on the left: Flauta (1 and 2), oboe (1 and 2), clarinete (1 and 2), fagote (1 and 2), violinos 1,2, contrabaixos, pratos, reco-reco, and guizos. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, f, pp). There are also performance instructions like 'glissando' and 'reco-reco' written above the staves. The notation is dense and detailed, typical of a professional manuscript.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Figura 2: Outras sonoridades ampliadas em *Córtex* – *Secções Transversais* (1971).

The image shows a musical score for Figure 2, consisting of ten staves. The instruments are: Flauta (Flute), and Flauta (Flute). The score features various musical notations, including dynamics (f, mf, sf), articulation (accents), and performance instructions like 'SIMILE' and 'SIZZLE'. A vertical dashed line is present on the right side of the score.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Prosseguindo nesta linha de análise do ideário sônico que norteia a peça, temos na Fig. 3, uma volumosa massa sônica, *tutti* nas cordas tocando atrás da ponte – uma região pouco convencional para estes instrumentos, caracterizando-se como técnica instrumental ampliada - em retângulos modulares de *símile*, ora *tremolando* ora som liso. A percussão com baqueta mole em pratos suspensos cravejados (*sizzle cymbals*) resulta em sons longuíssimos e acrescenta um halo de harmônicos agudos/agudíssimos (devido ao cravejamento dos pratos), ressaltando a produção de sons rascantes atrás da ponte com o contraste do característico som liso produzido por este tipo de baquetas.

Figura 3: Técnica ampliada para cordas, tocando atrás do cavalete em *Córtex* – *Secções Transversais* (1971).

The image shows a musical score for Figure 3, consisting of ten staves. The instruments are: Flautim (Flute), Flauta (Flute), and Flauta (Flute). The score features various musical notations, including dynamics (f, sf), articulation (accents), and performance instructions like 'SIMILE' and 'SIZZLE'. A vertical dashed line is present on the right side of the score.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Flautim, flauta, trompetes e vibrafone pontuam com sons de duração média e instauram movimento em contraste à aparente estaticidade do estrato sônico de cordas e pratos suspensos cravejados.

Finalmente, é importante notar que a forma de *Córtex – Secções Transversais* é aberta. Cada regente é instruído a criar uma sequencia com os blocos e transições entre blocos. Algumas ordenações não são permitidas. A forma final irá variar de acordo com a escolha dos diversos regentes que a conduzirão.

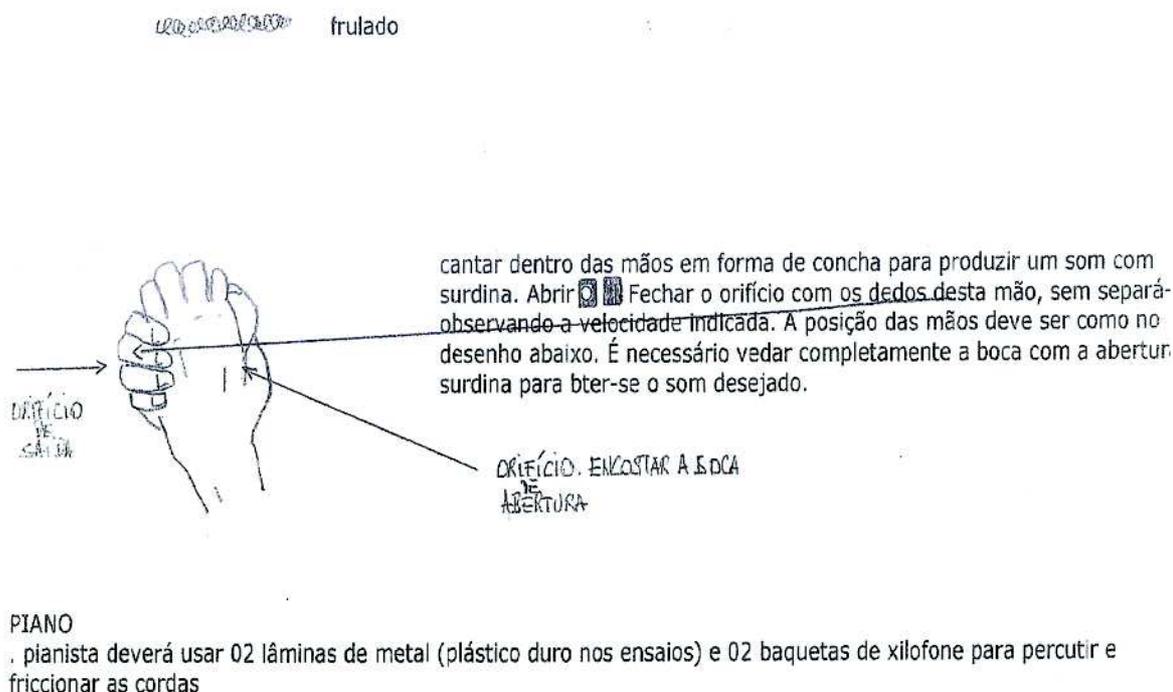
Na Fig. 4 temos um fragmento da peça *Ambiência 1* (1971), para voz feminina, piano, violoncelo ou contrabaixo – estreada em 1978, no festival Perspectives – New Music in America/Minneapolis, EUA, que conjuga a voz feminina com um tipo de surdina com as mãos em concha contra os lábios - similar à surdina wa-wa de trompete, “surdina vocal de mãos em concha” (Fig. 5), em registro médio-grave, notas médio-longas, cantando vogais e no violoncelo ou contrabaixo um acorde com duas notas longas, sendo uma a corda solta mais grave do instrumento e a outra um harmônico agudíssimo e o piano tem as cordas graves friccionadas longitudinalmente por uma lâmina de metal ou plástico duríssimo em sons de duração média indicado pelo ícone de uma seta em zigue-zague, com duas pontas especificando um movimento contínuo.

Figura 4: Surdina vocal e fricção nas cordas graves do piano em *Ambiência 1* (1971), voz feminina, violoncelo, piano.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Neste segmento temos, pela primeira vez, a presença de uma sonoridade ampliada do piano, voz e violoncelo que serão usadas com grande frequência em toda a minha obra seguinte. A iteração promovida pela surdina vocal de mãos em concha – abrindo e fechando a concha - nos sons médio-longos da voz, ora mais escuros, ora mais claros a depender da vogal, se associa à corda solta grave que possui uma sonoridade granulosa indefinida e se soma à alta definição de granulosidade da fricção nas cordas graves do piano. A este estrato se contrapõe com grande contraste o som liso e flautado do harmônico. Um jogo de *crescendos* na voz e no violoncelo/contrabaixo contrapostos à dinâmica fixa do piano impele todo este conjunto sônico com um delicado, mas definido movimento. Vale ressaltar que a “surdina vocal de mãos em concha” se remete às brincadeiras da minha infância para alterar a emissão vocal, imitar outras vozes, etc. A “surdina vocal de mãos em concha” é uma modulação tímbrica expressiva, introduzida por mim, que agreguei às alterações já existentes para ampliar ainda mais a tímbrica da voz – boca fechada, emissão frulada. Tendo constatado pela primeira vez nesta peça a expressividade desta modulação tímbrica, passei a utilizar o recurso inúmeras vezes ao longo de toda a minha obra.

Figura 5: Bula, surdina vocal em *Ambiência 1*(1971).



Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Na segunda cronometragem da Fig. 6, há um segmento curto onde são conjugadas duas técnicas ampliadas. Na primeira delas, o violoncelo/contrabaixo toca com o arco *al tallone* atrás da ponte/cavelete, produzindo sons agudíssimos, sonoridade indicada pelo ícone de um pequeno arco cortado verticalmente por traços, sobre o pentagrama. Este tipo de produção de som amplia a gama tímbrica do instrumental de cordas e será frequentemente empregado em toda a minha obra. A indicação de arco *al tallone* realça ainda mais esta sonoridade devido à maior tensão e portanto, rigidez da crina nesta região do arco. No piano temos as cordas graves, espiraladas, friccionadas longitudinalmente com lâmina em um movimento contínuo muito lento – vide ícone na Fig. 4, *senza pedal*, portanto mais iterativo, criando grande contraste de alturas e granulosidade com o violoncelo/contrabaixo, sendo a granulação do violoncelo/contrabaixo maior e a do piano friccionado menor.

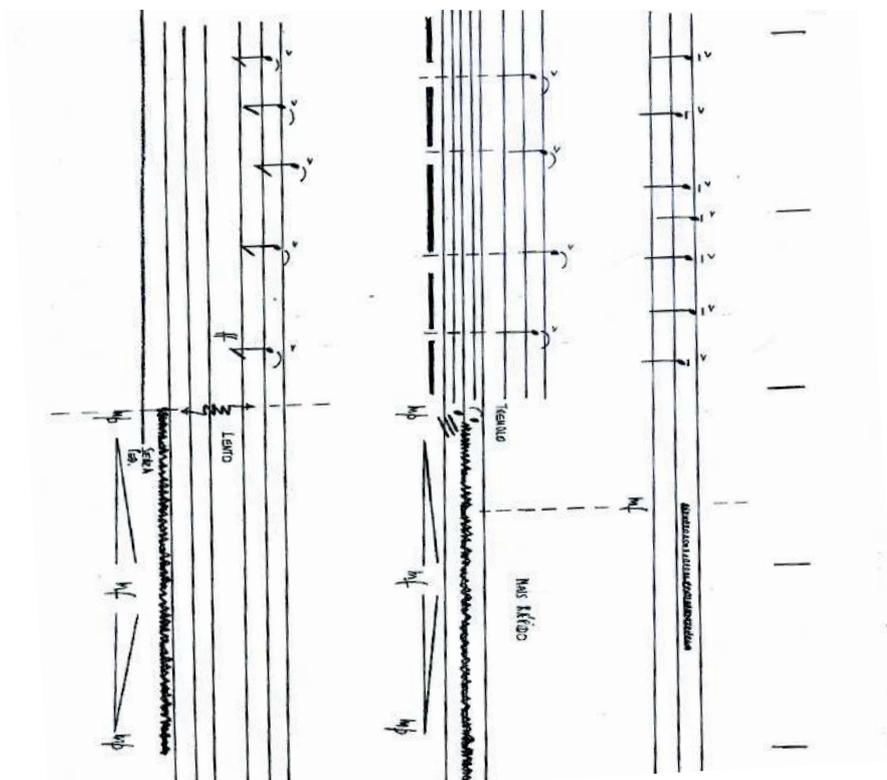
Figura 6: Técnicas ampliadas para violoncelo e piano em *Ambiência 1* (1971)

Handwritten musical score for Viola and Cello. The Viola part includes "Micro Via" and "Saca Crissa" sections with notes marked with "f" and "mf". The Cello part includes "Saca Ba" and "Muito Leve" sections with notes marked with "f" and "mf". Annotations include "Cello: imitação com intensidade de bn, 4h, 6m", "Piano: imitação com intensidade de 7h, 7m", and "Ícone: arco cortado verticalmente por traços". Performance instructions like "Rizz. Sol. Ponticello" and "II II" are also present.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Prosseguindo com a análise desta mesma peça, temos na quarta e quinta cronometragens da Fig. 7 a voz feminina no registro médio-agudo, duração média, frulado, violoncelo/contrabaixo em *tremolo* na região médio-grave, médio-aguda e piano, cordas graves friccionadas longitudinalmente, duração longa. A sonoridade deste segmento se caracteriza pela emissão iterada nos três instrumentos. A voz no registro médio-agudo e frulada amplia sobremaneira o espectro tímbrico reforçando a difusa complexidade de alturas do amplo *tremolo* do violoncelo/contrabaixo. A fricção longitudinal nas cordas graves, com movimento lento, imprime e explicita ainda mais o caráter iterativo deste curto bloco sônico com o estralado, à feição de um gigantesco reco-reco amplificado, simultaneamente de madeira e metal (as cordas de aço e a caixa de madeira do piano), da lâmina contra o espiralado das cordas graves.

Figura 7: Técnica ampliada no piano e voz em *Ambiência 1* (1971)

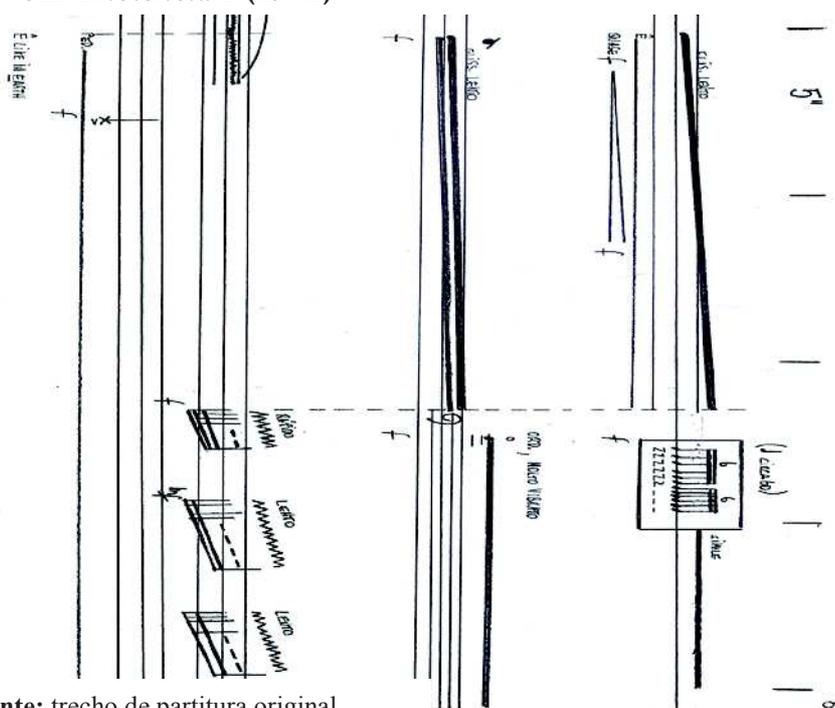


Fonte: trecho de partitura

Observamos na terceira cronometragem da Fig. 8, a voz falada executando células rítmicas regulares e definidas com o fonema z que pela sua própria emissão apresenta um campo de harmônicos amplo, em contraponto com a estaticidade ondulante do violoncelo/contrabaixo produzindo um harmônico *molto vibrato*, duração longa, que prossegue até a pela primeira cronometragem da Fig. 9, vazando pela segunda cronometragem. O piano é tocado pela lâmina passando paralelamente ao

teclado nas cordas de médio-agudas a agudíssimas, *glissando* ascendente, movimento com velocidades diversas, como um arpejo em instrumentos de corda friccionada ou dedilhada, ícone constituído por uma linha denteada sobre um grupeto de notas sem cabeça. Este curto trecho, com duração de cerca de sete a oito segundos, produz um claro halo tímbrico ao explorar os registros agudo e agudíssimo do piano e violoncelo/contrabaixo justapostos aos harmônicos produzidos pela emissão do fonema *z*. À atividade rítmica contínua, regular, em sextinas da voz falada se agrega o pontilhado sônico do aparente dedilhado das cordas do piano, sempre em fragmentos escalares ascendentes, ritmicamente regulares, intercalados por silêncios que contribuem para criar uma delicada sensação rítmica, sem pulso básico. Ainda na Fig. 9, encontramos na segunda cronometragem até a terceira um bloco sônico particularmente denso e exuberante em timbres com duração de cerca de dez a quinze segundos. Todos os três instrumentos interpretam retângulos modulares de símile. A voz inicia com o fonema *ch*, com acentos, durações curta e curtíssima, dinâmica *forte*. O violoncelo/contrabaixo executa *pizzicatos*, *molto vibrato*, com um jogo intervalar por saltos de quartas aumentadas e sétimas maiores, dinâmica *forte*, registros médio-agudo, agudo, agudíssimo. As cordas médio-agudas, agudas e agudíssimas do piano são percutidas com baqueta dura, *staccato*, *senza pedal*, *fortissimo*, jogo intervalar por saltos de sextas menores e sétimas maiores, em células rítmicas com três ou dois sons.

Figura 8: Sonoridade ampliada para voz, violoncelo e piano em *Ambiência 1* (1971)



Fonte: trecho de partitura original

O jogo de dinâmicas entre os instrumentos visa muito mais defini-los no contexto aleatório dos retângulos modulares de símile do que ressaltar dinamicamente um segmento dos anteriores. O claro-escuro do abrir e fechar a cavidade da surdina vocal de mão em concha contrasta com a tessitura clara, aguda produzida pelos outros dois instrumentos. Um sutil contraponto aleatório de eventos é criado pelo uso dos retângulos modulares de símile nos três instrumentos e pelo contraste entre o desenho sônico dos elementos: durações curtas e muito curtas com o fonema *z*, *pizzicatos* em *glissando*, curta duração, células rítmicas definidas em *staccato*.

Para contrastar com o espectro agudo ritmado a voz passa então a cantar, ainda na primeira cronometragem da Fig. 9, a vogal *ô* com vibrato, região médio-grave simultaneamente empregando a surdina vocal de mãos em concha, o abrir e fechar a cavidade da concha com velocidade *ad libitum*; os dois outros instrumentos mantêm a figuração da página anterior.

Figura 9: Contraste entre instrumentos em *Ambiência 1* (1971)

The image shows a musical score for 'Ambiência 1' (1971). It features five staves. From top to bottom, they are: Voice, Piano, Cello, Viola, and another instrument (likely Viola or Cello). The score includes various dynamic markings such as *mf*, *f*, *mp*, *p*, and *pp*. Performance instructions include 'Surdina Vis.', 'Surdina', 'Tremolo', and 'Lento'. A box labeled 'SÍMILE' is present on the piano staff. A tempo marking '10' a 15'' is shown above the voice staff. The score is written in a complex, rhythmic style with many notes and rests.

Fonte: trecho de partitura original

Na quarta cronometragem da Fig. 10 e prosseguindo então até a terceira cronometragem da Fig. 11, inicia-se uma outra ampliação sônica das cordas friccionadas ao ser especificado que se deverá imprimir pressão excessiva no arco, produzindo um som distorcido se comparado ao som tradicional. Este procedimento, que será empregado com grande frequência no meu trabalho, resulta em um som rascante, áspero, com maior riqueza de harmônicos aleatórios e um alto nível de tensionamento de contexto. Este segmento configura uma ampliação tímbrica considerável com a conjugação da voz feminina em som liso e frulado, *glissando* e as cordas graves do piano sendo friccionadas. A duração média é utilizada para que o som se estabeleça em seu espectro total. Completam a tímbrica ampliada as mudanças de altura por *glissando* na voz feminina, fragmentos escalares no violoncelo/contrabaixo, o contraste entre a altura pouco alterada da fricção nas cordas graves com a percussão com baqueta de xilofone nas cordas agudas. Vale ressaltar a idiossincrática sonoridade do piano na configuração citada. Um delicado contraponto de dinâmicas propõe o segmento.

Figura 10: Sonoridades ampliadas, violoncelo e voz em *Ambiência 1* (1971)

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Encerrando esta amostragem de *Ambiência 1*, o segmento que vai da terceira cronometragem da Fig. 11 até a segunda cronometragem da Fig. 12 reúne um silêncio de um segundo aproximadamente às sonoridades ampliadas anteriormente descritas - surdina vocal de mãos em concha, *glissandos* com frulado, ioloncelo/contrabaixo com arco com pressão excessiva, piano friccionado nas cordas graves e percutido com baqueta de xilofone nas cordas agudíssimas, *senza pedal*.

Figura 11: Sonoridades ampliadas, piano e voz em *Ambiência 1* (1971)

The image displays a handwritten musical score for 'Ambiência 1' (1971), featuring piano and voice parts. The score is written on multiple staves. The piano part includes various textures such as 'glissandos' (glissandos) and 'frulado' (whispering). The voice part includes 'surdina vocal de mãos em concha' (vocal muting with hands in a shell). The score is marked with dynamic levels like 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte). There are also performance instructions like 'senza pedal' and 'piano friccionado nas cordas graves' (piano fricced on the low strings). A diagram of a piano keyboard is included, showing the range of notes from 3^a to 6^a octaves. The score is divided into sections by dashed lines, with labels like 'SILENTE' (silence) and '2^a' (second) indicating specific segments. The piano part includes markings for 'piano friccionado' and 'percussão' (percussion). The voice part includes markings for 'vocal' and 'surdina'.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

A justaposição destes procedimentos ampliados cria uma textura rica em contrastes de alturas. O desenho da voz se entrelaça com os fragmentos escalares do violoncelo/contrabaixo, é vivamente pontuado e contrastado em sua fluidez pelas células agudas percutidas do piano e as durações curtas e médias da fricção nos registros médio- grave, grave, gravíssimo do piano apoiam e estendem a amplitude harmônica e o impulsionam também ao serem intercaladas por curtos silêncios. Um sutil jogo de dinâmicas é proposto para criar diferentes planos de profundidade sônica.

Figura 12: Profundidade sônica, jogo de dinâmicas, uso do silêncio em *Ambiência 1* (1971).

The image displays a handwritten musical score for 'Ambiência 1' (1971). It consists of several staves of music. The notation includes various rhythmic values, dynamic markings such as 'mf', 'f', and 'ff', and performance instructions like 'fer. cass.' and 'ORD., VIBRATO CLIS. LENTO'. There are also large blacked-out sections and a 'silence' instruction. The score is marked with a '15'' time signature. The handwriting is in black ink on a white background.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Em *Gnosis – Five Windows Light the Cavern'd Man* (1971), a peça enfeixa singular gama de timbres e registros: soprano recitante solo, trio de trombones – contralto, tenor, tenor-baixo, coro, conjunto de cordas. O texto é constituído por excertos da obra *The Marriage of Heaven and Hell* do poeta, gravador, pintor e visionário inglês William Blake (1757 – 1827), traduzida pelo poeta Augusto de Campos como *O Casamento do Céu e do Inferno*. Cabe notar que todos os fonemas utilizados na peça foram extraídos dos textos em inglês e português.

Voltando a nossa atenção para a partitura da peça acima citada, na sétima cronometragem da Fig. 13, as vozes e as cordas criam um bloco tímbrico com todo o coro e cordas se justapondo com células rítmicas densas, regulares, longas, em fusas. As vozes empregam a voz falada, com o fonema *wou*, com perfis dinâmicos aleatórios entre *mezzo forte* e *forte*, registro variando em movimento escalar do gravíssimo/grave ao médiograde, e as cordas, nas cordas graves, *legatissimo*, dinâmica *fortissimo*, registro variando em movimento escalar do grave ao médiograde, ambos os conjuntos dentro de um retângulos modulares de símile. A similaridade da articulação das cordas com a articulação vocal e o timbre do fonema, o registro empregado, resultam em um trecho de grande fluidez sônica em curvas de altura nas regiões gravíssima, grave e médiograde, como um rápido borrão sônico.

Mais adiante na cronometragem onze da mesma página, coro e trio de trombones trabalham também em fusão tímbrica fluida. As vozes ainda com a voz falada, dinâmica *forte*, fonema *wa*, dinâmica *forte*, registro médio ao médio- agudo, movimento aleatório de alturas, células rítmicas regulares em semicolcheias, dentro de retângulos modulares de símile, pontuam uma semelhança tímbrica com o trio de trombones, dinâmica *mezzo forte*, empregando a surdina *wa-wa* – colocando e retirando aleatoriamente a surdina, duração média, nos registros médio e médio- agudo, modificando a altura em semitons com dinâmica *mezzo forte*. A ondulação dos sons longos nos trombones, acrescida do claro-escuro do retirar e colocar aleatoriamente a surdina justaposto à emissão do fonema *wa*, sonoridade quase idêntica à da surdina dos trombones, ao movimento rítmico das semicolcheias e o jogo de alturas compõem uma sonoridade com micro relevos, projetando-se e retraíndo-se acusticamente, uma massa vibrátil, mas espessa.

Figura 13: Bloco tímbrico com vozes e cordas em *Gnosis – Five Windows Light the Cavern'd Man* (1971), para soprano solo, trio de trombones, ensemble de cordas, grande coro.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

A Fig. 14 apresenta uma ampla diversidade de sonoridades ampliadas. Na primeira cronometragem, um período médio-longo com duração de cerca de sete a quatorze minutos, os contraltos abrem e fecham a boca em velocidade aleatória emitindo o fonema *é*, em sons longos, registro entre médio e grave, *glissando* que são conjugados com sons gravíssimos estáveis, duração média curta no trombone baixo,

sons longos, registros médio-grave, grave, *glissando* de contrabaixo e violoncelo criando um fluxo sônico grave, cujo movimento é realizado pelos acentos do trombone, os *glissandos* das cordas citadas e contraltos. Uma tímbrica peculiar é estabelecida pelo abrir e fechar a boca dos contraltos sem interromper a emissão e uma súbita intervenção com voz sussurrada, fonemas *cep*, *tion*, acentuados *fff*, dos sopranos, tenores e baixos. Segue-se uma *fermata*, na segunda cronometragem, quando o regente improvisa com um pontilhado de harmônicos agudíssimos nos violinos e contrabaixos, simultaneamente violas e violoncelos emitem sons longos, rascantes e distorcidos, atrás da ponte *al tallone*, enquanto o coro fala, com mãos em concha sobre a boca para amplificar e criar um outro timbre – como se falando à distância, uma citação integral em inglês.

Na terceira cronometragem a massa sônica é subitamente rarefeita, em período agora definido como cerca de quatro a oito segundos, usando-se apenas trombone contralto executando sons médio-curtos, *frulados*, registro médio- agudo, acentuados, dinâmica *mezzo forte* e os contrabaixos, *sul ponticello*, *tremolando*, sons longos ininterruptos, *glissando*, *fortíssimo*. Ouve-se uma inesperada intervenção do soprano solo, em voz falada, *fff*, registro agudo com a palavra *appear* – que tem relações tímbricas devido à prevalência do fonema *r*, com a instrumentação citada. Logo após, na quarta cronometragem, em trecho com duração de cerca de cinco a oito segundos, a soprano solo canta *molto vibrato* o fonema *do*, dinâmica *forte*, enquanto o coro cruza um longo *glissando*, descendente nos sopranos e tenores, ascendente nos baixos, com o fonema *do*, dinâmica *mezzo forte*, estabelecendo uma faixa sônica de grande movimento harmônico que se estabiliza na próxima cronometragem curta, a quinta da página.

Nesta cronometragem, com um período de tempo em *fermata*, o coro prossegue cantando por uma curta duração, ataca o fonema *ors* com voz falada e sussurra o fonema *of*. A penúltima cronometragem da Fig. 14, também regida em *fermata*, conjuga o coro, em voz falada, fonema *pr*, *mezzo forte*, com células rítmicas nas cordas em *pizzicato al ponticello*, *staccato*, *fortíssimo*. A iteração do fonema *pr* funde-se com densidade e riqueza rítmica com a metalicidade da iteração *staccato* e *pizzicato* das células rítmicas das cordas. Na última cronometragem, agora cerca de três a cinco segundos, o coro prossegue em voz falada com o texto *were closed*, enquanto as cordas produzem uma massa com longos sons rascantes, com amplo espectro agudo, tocando

inserida em um retângulo modular de símile, dinâmica *forte*. Similar à primeira cronometragem a quarta cronometragem acopla um *tutti* do coro, em *mezzo forte*, *falsetto*, registro médio- agudo mas agora em *staccato*, cantando o fonema *mi* com uma rápida figuração nas cordas em *tutti*, fusas, harmônicos agudíssimos, *getato*, dinâmica *mezzo forte*. O coro é instruído a improvisar com segundas maiores e menores, ascendentes e descendentes, enquanto as cordas tocam *clusters* de segundas menores. Um pontilhado brilhante resulta desta combinação das vozes com as cordas. A última cronometragem, em *fermata*, justapõe em atividades diversas *tuttis* de vozes, trombones e cordas. O coro com voz falada, dinâmica *mezzo forte* a *forte*, registro médio recita um excerto, parcialmente desmembrado em fonemas. O primeiro fonema *thin* é mesclado com um *glissando* descendente das cordas, do médio- agudo para o grave, dinâmica crescendo a partir do *f*. Logo após o fonema *wou* é repetidamente associado três vezes a *glissandos* descendentes nos trombones contralto e tenor. Finalizando a cronometragem um acelerando do coro, com parte do texto e cordas, notas duplas *al tallone*, dinâmica *forte*. A justaposição acima citada empresta uma particular plasticidade tímbrica ao jogo da enunciação do texto, vigorosamente comentado pelas cordas e metais.

Figura 15: Ampliação tímbrica por massa sônica em *Gnosis – Five Windows Light the Cavern'd Man* (1971).

The image shows a handwritten musical score for the piece "Gnosis - Five Windows Light the Cavern'd Man" (1971). The score is written on multiple staves, including vocal lines and instrumental parts. It features complex rhythmic patterns, dynamic markings like "f" and "mf", and various performance instructions. The score is divided into sections marked "10' x 16\"/>

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

A Fig. 16 começa com uma cronometragem com fermata onde a voz sussurrada do coro em *tutti*, escandindo o texto *infinite, lento*, dinâmica *ff*, é associada à massa estridente, agudíssima da sonoridade das cordas também em *tutti*, arco *al tallone, tremolo*, atrás da ponte primeira e segunda cordas, dinâmica. Na segunda cronometragem, um período longo de cerca de vinte um a vinte oito segundos, uma *assemblage* de procedimentos anteriores é utilizada. O coro em *tutti*, dinâmica *mezzo forte*, executa uma célula rítmica regular de quatro segundos, em fusas, *falsetto*, fonema *mi*, registro agudo seguida ainda em *falsetto* e no mesmo registro, *boca chiusa, glissando*, período de três segundos, dinâmica *mezzo piano*; estes elementos estão encapsulados em um retângulo modular de símile que contém todas as vozes. Os trombones fazem uma contraposição de sons curtos, médios e médio- longos, registro grave, gravíssimo em retângulos modulares de símile, dinâmica *mezzo piano*. As cordas são fundidas com o coro, fonema *mi* com o *gettato* staccato agudo agudíssimo, também em célula rítmica regular rápida, a *boca chiusa* com *glissandos* curtos contínuos, no agudo, médio- agudo, agudíssimo, dinâmicas idênticas à das vozes.

No plano geral desta cronometragem os trombones contrastam em registro e duração com vozes e cordas, um denso, quase lento fluxo grave, que realça o movimento intenso ora pontilhista ora contínuo e ondulante, sempre na região médio-aguda e aguda. A soprano solo recita um excerto do texto, voz falada, dinâmica *mf* a *f*, altura aleatória, em sincronia com o coro que sussurra o mesmo excerto em dinâmica *ff*. O trio de trombones toca apenas com os bocais, um jogo de durações e registros de *glissandos*, em um retângulo modular de símile. As cordas intervêm em um curto retângulo modular de símile, colcheias pontuadas, silêncios entre as notas, registro agudíssimo, dinâmica *ff*.

Uma montagem tímbrica singular se desvela nesta cronometragem quando o texto surge quase como um grande volume de ar devido ao sussurrar (desprovido de peso devido ao sussurro) tendo o contorno de cada palavra delineado pela soprano apoiado no ondular glissante da incomum produção de sons com bocais pelos trombones sendo todo o conjunto propelido pelo pulsar agudíssimo, *ff*, aleatório das intervenções das cordas. A última cronometragem, cerca de quinze a vinte cinco segundos se inicia com as intervenções das cordas da cronometragem anterior, as vozes, abrindo e fechando aleatoriamente a surdina vocal de mãos em concha, dinâmica *mf*, em durações longuíssimas; os trombones prosseguem tocando os bocais, *frulado*, com um

O período da cronometragem da Fig. 17 é aleatório, um convite à interação criativa com o regente. Um curto silêncio inicia a cronometragem, seguido imediatamente por um *pizzicato* das cordas, notas duplas, região médio-agudo e aguda, *sul ponticello*, dinâmica *ff*. Outro silêncio curto e a soprano solo ataca, voz cantada, o fonema *i*, dinâmica *forte* e imediatamente *piano*, fonema *n*, registro médio-agudo. O coro se agrega à soprano, fonema *n*, dinâmica *forte*, registro médio, voz cantada. Após uma duração médio-curta com esta configuração, o coro emite o fonema *f*, dinâmica *ff* e sustenta o som por uma duração quase longa. Imediatamente após o coro enunciar o fonema *f* a soprano, canta o fonema *fi* em um *glissando* descendente do médio- agudo para o médio- grave.

Sincronizadamente com a emissão do fonema *fi* pela soprano, as cordas em *tutti*, arco *al tallone*, na primeira e segunda corda atrás da ponte iniciam uma série de três *accelerandos* curtos, *staccatissimo*, dinâmica *ff*; o terceiro *accelerando* se interrompe simultaneamente com o final do *glissando* da solista. Soprano e coro atacam, sem interrupção da passagem anterior, com voz falada, simultâneamente, o fonema *ni*. Curto silêncio súbito seguido imediatamente da emissão da solista, voz cantada, dinâmica *forte*, do fonema *te* sincronizadamente com o coro em *tutti*, *ff*, sussurrando o mesmo fonema *te*, cordas e trombones em *tutti* também, precisamente ao mesmo tempo que a solista e o coro enunciam o fonema *te*, percutem o corpo do instrumento; o timbre quase metálico dos *pizzicatos sul ponticello*, médio-agudo realça a percussão no corpo dos metais.

A atividade do coro agrega volume, contraste à linha melódica da soprano ao dobrar o fonema *n*, ao criar uma outra textura tímbrica, o fonema *f*, enquanto a solista glissa com o fonema *i*, mais uma vez um grande volume de ar ao sussurrar o fonema *te* que a soprano delineia em voz falada. O *sul ponticello* e o tocar atrás da ponte instauram uma delicada metalicidade, com densa gama de harmônicos agudos. A sequência de *accelerandos* é o motor rítmico deste trecho como um todo.

A percussão com acento nos corpos dos instrumentos ressalta sobremaneira a sonoridade do fonema *te* da solista e do coro, além de contribuir para ressaltar a delicada tímbrica metálica deste singular momento. A repetição da figura encerra a obra, agora com as cordas percutindo os corpos dos instrumentos, exacerbando sutilmente a percussividade do fonema *te*, emitido em voz falada pela solista e

voluosamente sussurrada pelo coro. Combina-se neste final um sutil, nuançado jogo tímbrico, a percussão em metais nos trombones, em madeira nos violinos, violas, violoncelos, o percussivo fonema *te* nas vozes.

Figura 17: Aleatoriedade em *Gnosis – Five Windows Light the Cavern'd Man* (1971)

Luis
Bonfina 71

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Abordemos agora *Azul Escuro* (1976), para clarineta e piano, peça estreada em 1979 no festival Perspectives - New Music in America, em Minneapolis, EUA. A concepção desta peça começou em 1973 e ela somente foi finalizada em 1976, quando já residindo nos EUA teve acesso à literatura existente na época sobre multifônicos para sopros. Segundo Passos (2009), *Azul Escuro* é uma das primeiras obras compostas com uma concepção ampliada de som musical no cenário da vanguarda brasileira. Em suas palavras: “No Brasil, não são muitos os compositores que já utilizaram as técnicas expandidas em obras para clarinete. Compostas em 1976, o *Duo para Clarinete e Piano* de Cláudio Santoro e *Azul Escuro* são composições pioneiras neste aspecto”.

Registrada em trigramas e pentagramas, com cronometragens de cerca de cinco segundos a peça introduz, no primeiro sistema, quarta cronometragem (vide Fig. 18), um anguloso contraponto aleatório de técnicas ampliadas, quando o(a) pianista pinça as cordas craves como um *pizzicato*, pedal acionado, dinâmica *mp* logo após passar a lâmina nas cordas, região aguda para agudíssima, à feição de harpa, movimento paralelo ao teclado, dinâmica *mezzo piano*, então percute as cordas na região gravíssima com a mão, dinâmica *forte* e prossegue friccionando novamente as cordas fazendo um simile da figura anterior, e o clarinete ataca, dinâmica *piano* um multifônico com duas notas. Agrega-se assim às ressonâncias gravíssimas e agudíssimas do piano o registro médio grave e médio agudo do clarinete acrescido do halo de harmônicos característico da produção de multifônicos. No segundo sistema, quarta cronometragem o(a) clarinetista, em um retângulo modular de simile é instruído a “*improvisar com acordes de duas notas*”, ou seja, multifônicos de duas notas, enquanto o(a) pianista executa uma rápida figura em semicolcheia com um som tradicional (nota), um *pizzicato* e um som percussivo na chapa metálica, com pedal. Segue-se um acorde aberto, senza pedal, um passar à feição de arpejo, nas cordas agudas, paralelo ao teclado com pedal e repete-se a figura anterior em semicolcheia. O delicado contraponto de sonoridades enriquecido pela sobreposição de ressonâncias delineia um uso ampliada das possibilidades dos dois instrumentos. Note-se o uso da palavra *acorde* nas instruções de improvisação da(o) clarinetista ao invés de *multifônico*, uma tentativa de esclarecer a técnica ampliada devido à pouca familiaridade dos instrumentistas com a terminologia dos multifônicos na época em que a peça foi composta.

Ainda na Fig. 19, no segundo sistema, quarta e quinta cronometragens, repete-se a figuração abordada acima, agora acrescido da sonoridade percussiva produzida pela lâmina percutindo a chapa metálica do piano e alongando-se a duração do arpejar nas cordas agudas. Uma delicada contraposição de texturas tímbricas é criada agora pela iteração do friccionar as cordas graves e arpejar na agudas, mais o espaçamento da percussão no piano com os sons longos na clarineta do cantar e tocar simultaneamente e os aleatórios batimentos peculiares a este procedimento. Este outro exemplo de uma concepção ampliada de som musical aplicada a um duo de clarineta e piano encerra *Azul Escuro*.

Os trechos examinados acima perfazem uma amostragem de uma ampla paleta de sonoridades. *Córtex*, *Secções Transversais*, *Ambiência 1*, *Gnosis – Five Windows*, *Light the Cavern'd Man*, *Azul Escuro*, são obras compostas no primeiro quinquênio da minha carreira (1971-1976). A análise de trechos destas peças desvela a concepção ampliada de som musical, o ideário sônico que sempre rege, regeu e regerá a minha produção.

No próximo capítulo, abordarei os elementos de registro de toda a minha obra: o tempo em suspensão, a notação gráfica híbrida, e o fluxo aleatório, a interação com multimeios, intermeios. Estes elementos são sistematicamente utilizados em todo meu trabalho e contribuem sobremaneira para a realização da minha concepção ampliada de som musical.

Capítulo 3 - Registros

3. 1 Notação Gráfica Híbrida e Técnicas Ampliadas

Para contextualizar a grafia que registra toda a minha obra, e que denomino como Notação Gráfica Híbrida, convém discorrer sobre os resultados de estudos realizados em pelo menos três centros de pesquisa de linguagem musical que, em meados do século 20, se debruçaram sobre este tópico a partir de notações tais como *proportional notation* (notação proporcional), *spatial, space notation* (notação espacial) e *graphics* (notação gráfica, grafismo).

Inicialmente, sem que houvesse qualquer contato entre estes estudiosos sobre a natureza das suas experimentações nas décadas de 1950 e 60, eles se situavam nos Estados Unidos da América do Norte, na Alemanha e no Brasil. Nos EUA temos a chamada New York School, que reunia os compositores Earle Brown, John Cage, Morton Feldman. Na Alemanha, o centro de Köln, com Karlhein Stockhausen, Luciano Berio, György Ligeti, entre outros. O terceiro centro, no Brasil, situava-se na Universidade de Brasília. Ali, no final dos anos 1960, os compositores Fernando Cerqueira, Nicolau Kokron-Yoo e Rinaldo Rossi me orientavam no Bacharelado em Composição. Para fins desta apresentação, proponho observarmos a relação da cronologia das primeiras abordagens de dois compositores marcantes de dois destes centros: New York e Köln, sendo eles, respectivamente, Earle Brown e Luciano Berio e sua relação com a investigação que estava sendo elaborada no Departamento de Música da Universidade de Brasília naquela ocasião.

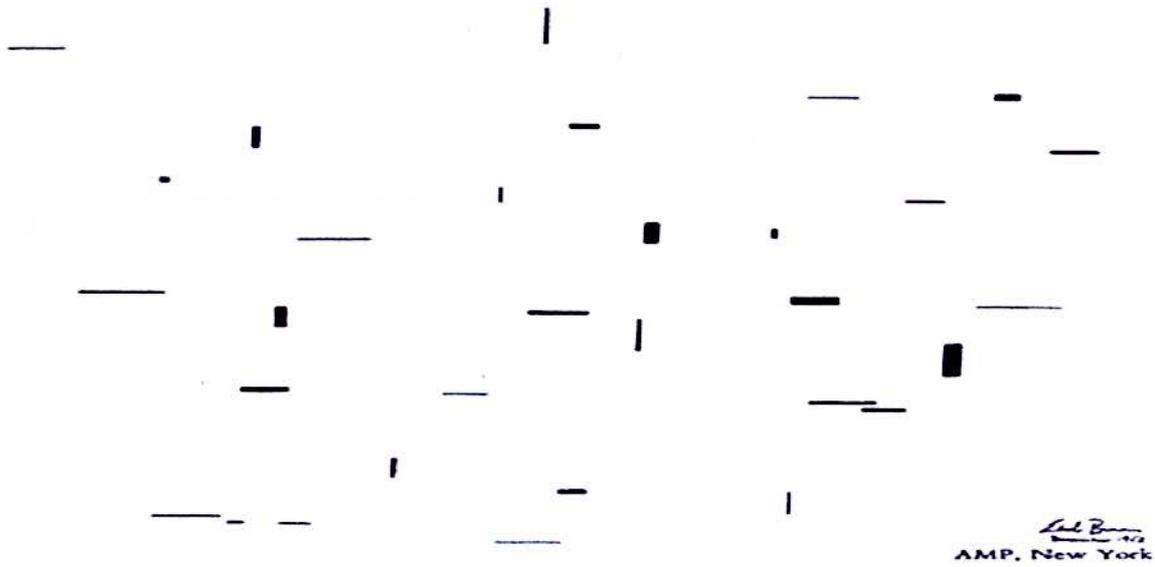
Earle Brown é citado como o compositor da New York School que apresentou o *graphics* em 1952. Ao comentar sobre esta experiência, Brown declara que:

Mas o que me surpreendeu, e surpreendeu Morty (Morton Feldman) também, em última análise, foi o fato deles lerem a minha ação como política ... por causa das minhas obras *Folio*, principalmente, as peças gráficas, que são as mais extremas, [e que] permitem a individualidade, a liberdade sem fronteiras! Eu só fiz isso por apenas um ano, em 1952. (...) Infelizmente, existem ainda alguns artigos saindo agora que só gostam de imprimir a partitura de *December 1952*, como se eu não tivesse composto nada com escrita tradicional! (...) Eu quase não fiz muita música gráfica (*graphic music*) depois de 1952. Eu fiz coisas novas incorporando elementos gráficos em minhas partituras. Bem, eu

fiz algumas peças gráficas (*graphic pieces*) mais tarde. (BROWN *apud* FOLIO e BRINKMAN, 2007:341. Tradução²³ livre, minha)

Na entrevista citada acima, Brown revela que utilizou *graphics* (notação gráfica, grafismo) pela primeira vez nas peças que escreveu em 1952. Podemos examinar esta notação na peça *December 1952* (Fig. 1).

Figura 1: Notação gráfica (*graphics*) em *December 1952*, de Earle Brown



Brown relata ter desenvolvido este tipo de notação a partir de seus contatos com John Cage e artistas visuais de vanguarda, citadamente Jackson Pollock, Alexander Calder, entre outros. Logo após o ano de 1952, segundo ele, encerra-se a composição de *graphics*. Suas novas peças após este período foram compostas com base na inserção de *graphics* nas partituras destas obras. Apenas alguns anos mais tarde ele volta a compor algumas *graphic pieces* (peças gráficas).

Radicado em Köln no ano de 1958, Luciano Berio tem uma outra experiência e atitude, segundo o relato que transcrevemos abaixo:

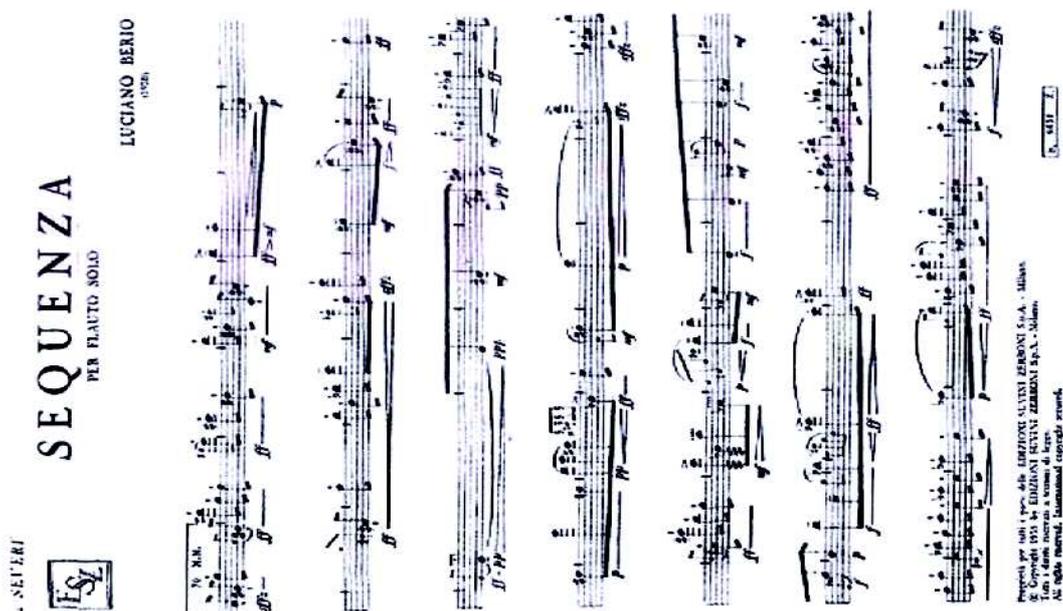
A verdade é que Berio originalmente compôs a *Sequenza* para flauta na notação tradicional nos idos de 1958. Ela foi escrita com usando os ritmos em um processo serial estrito, e em 2/8 do início ao fim. A

²³No original: "But what astonished me, and astonished Morty (Morton Feldman) too, ultimately, was the fact that they read my action as political...because of my Folio works, primarily, the graphic pieces, which are the most extreme, [and which] allow individuality, wild freedom! I only did that for one little year, in 1952. (...) Unfortunately, there are still some articles coming out now that just love to print the score of *December 1952*, as if I didn't do any real writing! (...) I didn't do much graphic music at all after 1952. I did new things by incorporating graphics into my scores. Well, I did some graphic pieces later".

notação foi muito semelhante à dos seus outros trabalhos publicados por Suvini Zerboni, (...). Este é o momento em que a notação proporcional (*proportional notation*) "nasceu" porque Berio, percebeu com razão, que a notação original era muito arrevesada. Portanto, ele passou a transformar esta *Sequenza*, visualmente, na versão que todos nós conhecemos agora. Infelizmente, ao longo dos anos, ele ficou cada vez mais decepcionado com a abordagem dos flautistas pois esta notação que não é de forma alguma tão livre quanto parece ... (Esse foi o caso, com efeito, com todas as suas peças proporcionalmente escritas.) ... ele 'corrigiu' sua própria notação, fazendo uma versão menos intrincada dos ritmos originais. (FOLIO, BRINKMAN, 2007, p. 15. Tradução²⁴ livre, minha).

No caso de Berio, como atesta o trecho citado acima, encontramos três momentos em sua experimentação com novas formas de notação. Inicialmente Berio escreve composições de extrema complexidade rítmica em notação tradicional. No segundo momento, constata que a escrita musical tradicional não comporta a sua criação. Devido a essa conclusão, cria a *proportional notation* (notação proporcional), como se pode observar em *Sequenza*, escrita em 1958, Fig. 2.

Figura 2: Notação Proporcional (*proportional notation*) em *Sequenza* (1958), de Luciano Berio.



²⁴ No original: "The truth is that Berio originally composed the flute *Sequenza* in standard notation back in 1958. It was written using very strict serial rhythms, and was barred in 2/8 from start to end. The notation was very similar to his other works published by Suvini Zerboni, (...). This is the moment when proportional notation was 'born' because Berio rightly felt that the original notation was too awkward. He therefore proceeded to transform this *Sequenza* visually into the version that we all now know. Unfortunately, over the years, he became increasingly disappointed with how flute players approached this notation which is by no means as free as it seems... (This was the case, in effect, with all his proportionally notated pieces.)...he 'corrected' his own notation, smoothing the original rhythms down".

Ocorre que ele se decepciona com o resultado da execução da *proportional notation* por parte de alguns instrumentistas. Devido a essa situação, no terceiro momento, Berio decide voltar para a escrita original e converte a *proportional notation* destas obras em notação tradicional, resolvendo por esta razão simplificar a complexa a estrutura rítmica original.

A meu ver, este descompasso entre a execução das novas formas de notação e o que foi proposto por estes compositores mais experimentais revela uma séria deficiência na formação básica do instrumentista atual. Considero que este lapso seja causado por uma formação deficiente e musicalmente preconceituosa em relação a novas linguagens – e não propriamente por uma incompatibilidade da notação *per se*. Esta deficiência diz respeito à total falta de exposição desde o início e durante todos os anos formativos dos intérpretes à produção musical experimental contemporânea, suas grafias e suas propostas estéticas. Neste último caso, refiro-me, em especial, a duas das mais salientes características da produção atual: a improvisação e a interação criativa do intérprete com a obra.

Entendo que a ausência de disciplinas que abordem a produção musical contemporânea nos currículos dos períodos básicos de formação de instrumentistas favorece o embotamento da criatividade, a incompreensão, a pouca proficiência em técnicas ampliadas e, em casos mais extremos, a negligência face a trabalhos que resultam da investigação de linguagem. A falta de familiaridade com o vocabulário musical experimental estabelece no músico iniciante uma desnecessária rigidez de parâmetros, o que contribui para sedimentar uma visão preconceituosa das diversas abordagens estéticas da produção musical contemporânea.

Caso os intérpretes mantenham a mesma atitude que é utilizada para estudar e tocar uma obra com notação tradicional, ou seja, desenvolvam uma abordagem que visa criar uma obra de Arte com música, a notação gráfica híbrida se mostra perfeitamente adequada como suporte, podendo desvelar os mesmos surpreendentes resultados alcançados com a notação convencional. Vale salientar como exemplo desta possibilidade os excelentes níveis de performance de dois grupos que fundei e coordeno, o *Ensemble Batucadanárquica* e o *Pan Ensemble*, cujos repertórios são voltados para a produção atual. Gostaria de acrescentar que a Educação Musical contemporânea e a formação de público deveriam investir em uma prática que utilize a

linguagem musical contemporânea, em suas vertentes tradicional e experimental, enfatizando sobretudo disciplinas como o Processo de Criação, a Improvisação e a Investigação de Linguagem.

Retomando as considerações com as quais iniciei este subcapítulo, passo a discorrer sobre o terceiro centro de investigação de linguagem musical, localizado no Departamento de Música da Universidade de Brasília. Em 1969, meus orientadores e eu nos debruçávamos sobre a questão de como registrar o fluxo musical das minhas composições. Após um longo contato com intérpretes em ensaios e debates sobre as perspectivas de escrita e execução dos meus trabalhos, Cerqueira, Rossi, Kokron e eu decidimos utilizar uma escrita que denominamos como Notação Gráfica Híbrida e o tempo cronometrado, que será detalhado mais adiante.

A hibridização neste tipo de notação se refere a uma conjugação entre a notação tradicional e a abordagem gráfica, que resulta da premissa da escrita do som ser proporcional a um determinado espaço gráfico na página da partitura. Em *Divisor de Águas*, peça escrita em 1998, para voz masculina e piano (Fig. 3), temos um exemplo desta hibridização quando, no primeiro sistema, as linhas e pontos espessos para sons longos e curtos são contrapostos a semínimas, colcheias, quiálteras de colcheias, semicolcheias.

Na terceira cronometragem do segundo sistema, *ad libitum*, o silêncio dos espaços gráficos em branco hibridiza com duas colcheias na figuração do primeiro pentagrama da parte do piano. A grafia elaborada por meio desta conjugação que denomino como Notação Gráfica Híbrida foi o registro que melhor atendeu às especificidades e idiosincrasias do meu ideário musical.

Devido ao registro das minhas obras ser manuscrito e a notação em questão ser proporcional ao espaço gráfico, são importantes a diagramação, os tamanhos das folhas de papel e a conseqüente reprografia. A escolha do tamanho do papel: A4, Ofício ou A3, está atrelada à quantidade de informação e sua melhor forma de diagramação. Assim sendo, para um grupo de instrumentos mais numeroso deverá ser usado o tamanho A3 e para grupos menores são mais indicados os tamanhos A4 ou Ofício. A diagramação das folhas tem como objetivo organizar e facilitar a leitura, que deve ser precisa e rápida. Após a cópia manuscrita ter sido finalizada, pode ser reproduzida por meio de qualquer dos dois processos de reprografia: heliografia e fotostática. Vale discorrer, ainda que

sucintamente, sobre os procedimentos de reprografia de partes e partituras no Brasil e nos EUA por fotocópia ou cópia heliográfica no final dos anos 1960 a meados de 1970.

Figura 3: Notação Gráfica Híbrida em *Divisor de Águas* (1998), voz masculina e piano.

The image shows two staves of handwritten musical notation. The top staff is for voice, with lyrics in Portuguese: "GATA SOMOS MEMBOS", "T A N D O", "TINGIVE", "COLORI GATA", and "R A T E S". The bottom staff is for piano, with lyrics: "T A N D O", "EU, BUSCANDO SEMPRE O INATINGIVEL", "VOS, COM VOSSAS GRAVATAS COLORIDAS", "EU, MEDITANDO MUITO SOBRE VOS", and "SENZA RES". The notation includes various musical symbols, dynamic markings (f, mf, ff), and performance instructions such as "AD LIBITUM", "ACCELERANDO", "STENTO ACCELERANDO", "MUITO LENTO", "MUITO", "FAR", "TA", "EU, MEDITANDO MUITO SOBRE VOS", "SENZA RES", "CANTO", "EXPLOSIVO", "(LÁMINA)", "(RÁPIDO)", "(L-60)", and "(PAUSADO)".

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Quando eu ainda estava no Brasil, antes de partir para o exterior em 1974, minhas partituras eram escritas com tinta nanquim em papel vegetal, em tamanhos de página escolhidos de acordo com a relação entre a diagramação da folha, o corpo do instrumental e o espaço gráfico. A reprodução era feita pelo processo heliográfico, que permitia trabalhar com uma variedade de formatos e tamanhos. Naquela ocasião a fotocópia já estava sendo utilizada, porém estava disponível apenas em formatos pequenos e extremamente caros, o que tornava inviável para executar um número grande de cópias. Nos EUA o processo de reprodução fotostática já estava devidamente implantado pela propaganda no vocabulário popular com o nome de marca Xerox, a ponto de substituir o termo geral fotocópia. Havia se tornado barato e começava a se adequar o tamanho das folhas de papel às possibilidades das máquinas copadoras. O tamanho A3 era ainda extremamente caro, o que limitava bastante o seu uso. O tamanho Ofício, um pouco mais longo que o A4, era o mais fácil de ser encontrado. Diagramei então o formato Ofício para solos, duos, trios, quartetos e pequenos ensembles e o A3 para ensembles maiores e orquestra.

Após uma intensa investigação com os instrumentistas sobre os problemas causados ao fluxo sônico quando da leitura de uma partitura grafada com uma longa barra vertical por toda a folha (bastante parecida a uma barra de compasso), constato por exemplo, problemas tais como: sempre acentuar após a longa barra e frasear tomando como referência a barra. Ambas interpretações confundiam a longa barra de limite de cronometragem com um compasso, portanto decido substituir por traços verticais espessos no topo da página a longa barra vertical por toda a folha, como se pode observar em *Azul Escuro*, escrita em 1975/1976 (Fig. 5). Passo então a delimitar desta maneira as cronometragens por toda a minha obra, com exceção de grandes ensembles e orquestras.

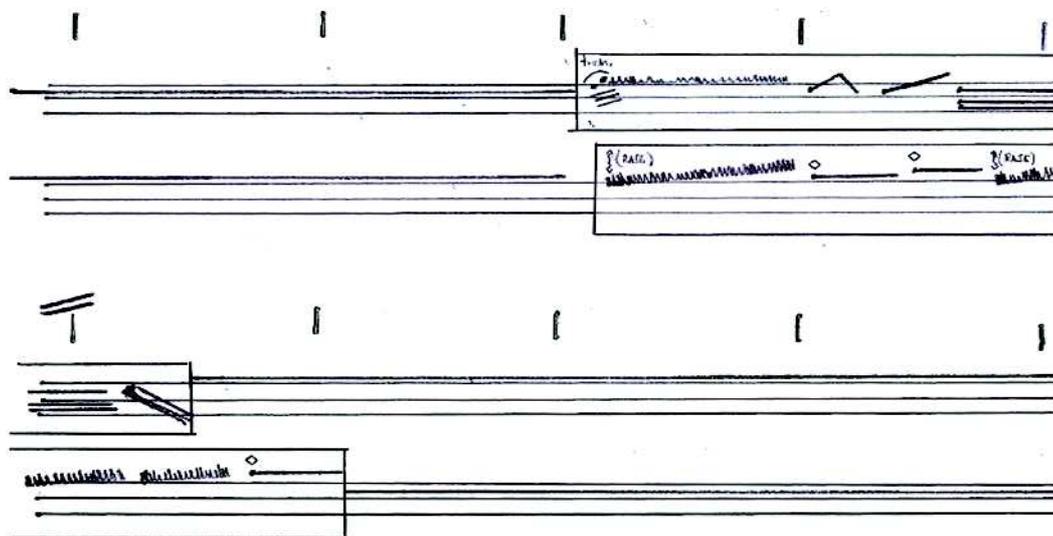
Figura 5: Cronometragens regulares em *Azul Escuro* (1975), clarinete, piano.

The image displays a handwritten musical score for Clarinet in Eb and Piano. The score is divided into two systems. The first system shows a clarinet part with a long note and a piano part with a long note. The second system shows a clarinet part with three 'SOLL UP' markings and a piano part with a long note. The score includes various musical notations such as dynamics (ppp, mf, f), articulations (accents), and performance instructions like 'DEL. CRONOMETR.' and 'SOLL UP'. A vertical line at the top of the first system is labeled 'CIRCA 5"'. The score is written in a clear, legible hand.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Esta opção foi tomada com o intuito de não confundir visualmente o fluxo de leitura e o resultante fluxo sônico. Uma barra vertical por toda a página imediatamente remetaria à leitura como uma barra de compasso, e suas referências como acentos, articulações e fraseados. Ao compararmos as Figuras 4, 5 e 6, que mostram respectivamente *Ambiência 1* (1971/72), *Azul Escuro* (1976) e *Into the Hissing Heat 8* (2015) –

Figura 6: Notação de cronometragem em *Into the Hissing Heat 8* (2015), clarone, guitarra elétrica.



6

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

composições que abrangem um arco de quarenta e cinco anos – podemos notar a radical mudança que a substituição da longa barra vertical pelos traços no topo da página opera em direção a uma leitura sem bloqueios visuais. Ao cruzar os trigramas ou pentagramas dos instrumentos, a longa linha vertical espessa explicitava visualmente a possibilidade da notação tradicional, remetendo a compassos e a um possível bloqueio. O fluxo se desenvolvia entre as linhas, ensejando uma noção de contenção do tempo ao invés de registrar, como deveria, a sua passagem. Ao utilizar os traços verticais no topo da página servindo apenas como uma referência, sem qualquer obstrução visual no trigrama ou pentagrama, o jorro sônico prossegue ininterrupto com os traços verticais apenas sinalizando e não mais contendo o fluir do tempo.

A notação das propriedades do som – duração e altura – é diretamente proporcional ao espaço gráfico. No caso da duração, uma longa linha espessa representa um som longo, sendo um ponto espesso o som curtíssimo. O espaço em branco entre as linhas e pontos espessos é proporcional à duração do silêncio. Esta notação por espaços em branco, pontos e linhas espessos de diferentes extensões foi adotada devido às idiossincrasias de registro de um fluxo sônico com um contraponto de elusivos microtempos, ou seja, sutis variações de tempo musical. A interpretação está sujeita às proporções que o instrumentista estabelece entre a sinalização das cronometragens e as

Assim como ocorre no pentagrama, a altura toma como referência na Notação Gráfica Híbrida a linha fina horizontal e pode ser escrita em bigramas ou trigramas como em *Práxis Musicalis*, obra de 2012 mostrada na Figura 9. A primeira linha, de baixo para cima, indica o registro grave. O espaço abaixo desta linha indica o gravíssimo. Na linha do meio temos o registro médio. No espaço abaixo desta, o médio-grave. A linha superior determina o registro agudo. No espaço abaixo desta temos o médio-agudo e no espaço acima, o agudíssimo. O instrumentista deverá escolher as notas que irá tocar dentro do registro especificado.

Figura 9: Notação de altura por trigrama em *Práxis Musicalis* (2012), ensemble de cordas e sopros.

NOTAÇÃO

AGUDO

MÉDIO

GRAVE

Cada instrumentista deverá escolher uma nota dentro dos registros determinados. Os registros são relativos, isto é, dependem exclusivamente da técnica individual de cada instrumentista e dos recursos técnicos de cada instrumento. Nos naipes com poucos músicos deverá ser evitada a execução de uníssonos entre os integrantes do mesmo naipe. Nos naipes com maior número de instrumentistas é permitida a execução de uníssonos entre apenas e somente 2 membros do mesmo naipe. Nos naipes com 2 músicos não poderá ser tocado uníssonos.

Improvisar com o material dentro do retângulo. Improvisar alterando a sequência da ordem dos elementos ou repetir similarmente o material, até a interrupção da linha espessa contínua. Interromper subitamente a execução, em qualquer ponto da sequência inicial ou suas repetições, quando a linha contínua e espessa for interrompida. Marcação para facilitar a contagem de tempos do compasso.

A duração do Silêncio/Pausa é indicada pelo espaço gráfico em branco, interrupção das linhas espessas de duração ou da notação dos elementos

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

O *glissando* é grafado por uma linha transversal, espessa e contínua, que pode ser ascendente ou descendente, dependendo do caso, como em *Noite do Catete 2*, peça de 2005, para vozes femininas, amálgama eletroacústico (Fig. 10).

Figura 10: Grafia de *glissandos em Noite do Catete 2* (2005), vozes femininas, amálgama eletroacústico.

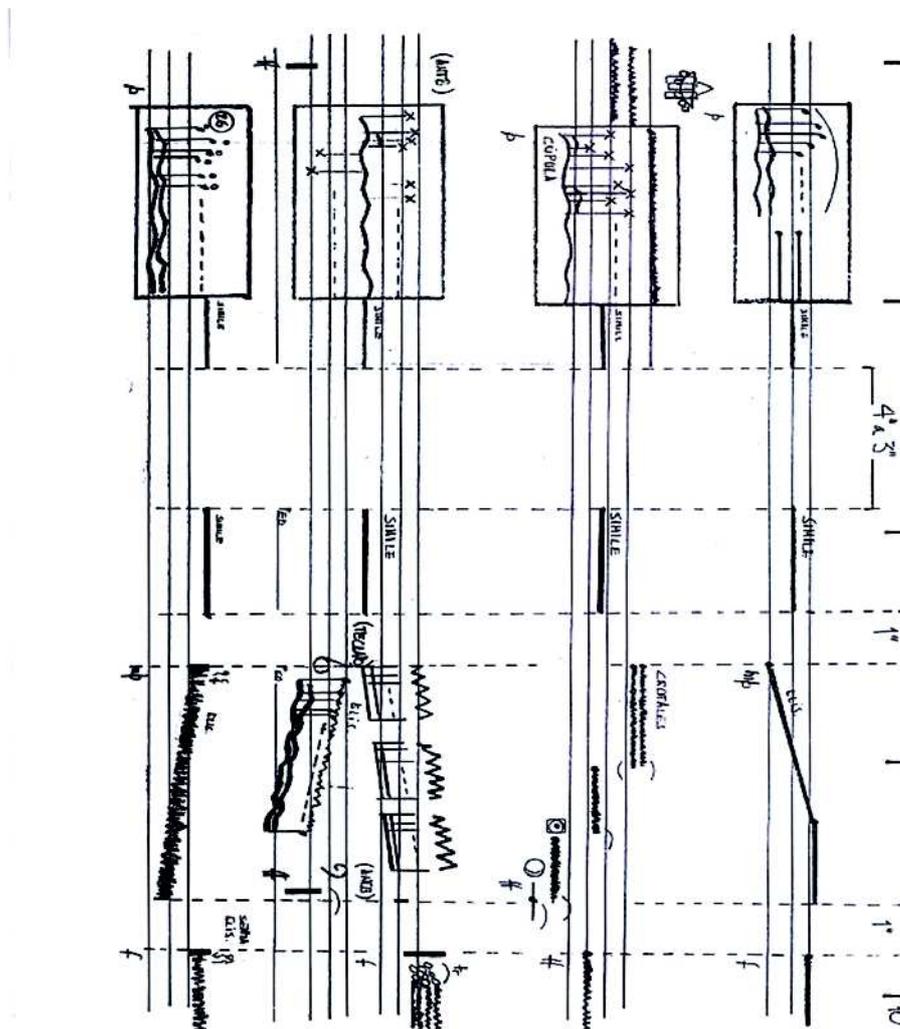
The figure displays four staves of musical notation, each featuring a rectangular box labeled '(PAUSAS IRRREGULARES)'. Inside these boxes, various musical symbols and notes are arranged, including 'GLISS.' (glissando), 'R.S.' (ritardando), and 'A.S.' (accelerando). The notes are connected by lines, indicating glissando passages. Below each staff is a frequency graph with a vertical axis labeled 'f' and a horizontal axis labeled 't'. The graphs show a series of peaks and troughs, representing the frequency changes over time during the improvisation. The staves are numbered 9, 6, 9, and 6 from top to bottom. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as diamonds and lines.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Para registrar um fluxo sônico de improvisação foram criados os retângulos de símile de improvisação. No interior da figura de um retângulo grafado na partitura é inserida uma sequência de elementos. Esta sequência deverá ser executada de acordo com as instruções da bula elaborada para cada peça, que complementa com instruções

específicas a partitura da mesma. A execução durará por toda a extensão da linha horizontal espessa que parte da borda do retângulo indicado na partitura. Ao se interromper a linha espessa, a execução será interrompida pelo silêncio proporcional ao espaço gráfico entre a retomada desta linha ou o início da próxima passagem. Este procedimento pode ser visualizado na Figura 11, que mostra um trecho de *Canções dos Dias Vãos 12* (2007), para clarone, percussão, piano, guitarra elétrica.

Figura 11: Retângulos de símile de improvisação em *Canções dos Dias Vãos 12* (2007), clarone, percussão, piano, guitarra elétrica.



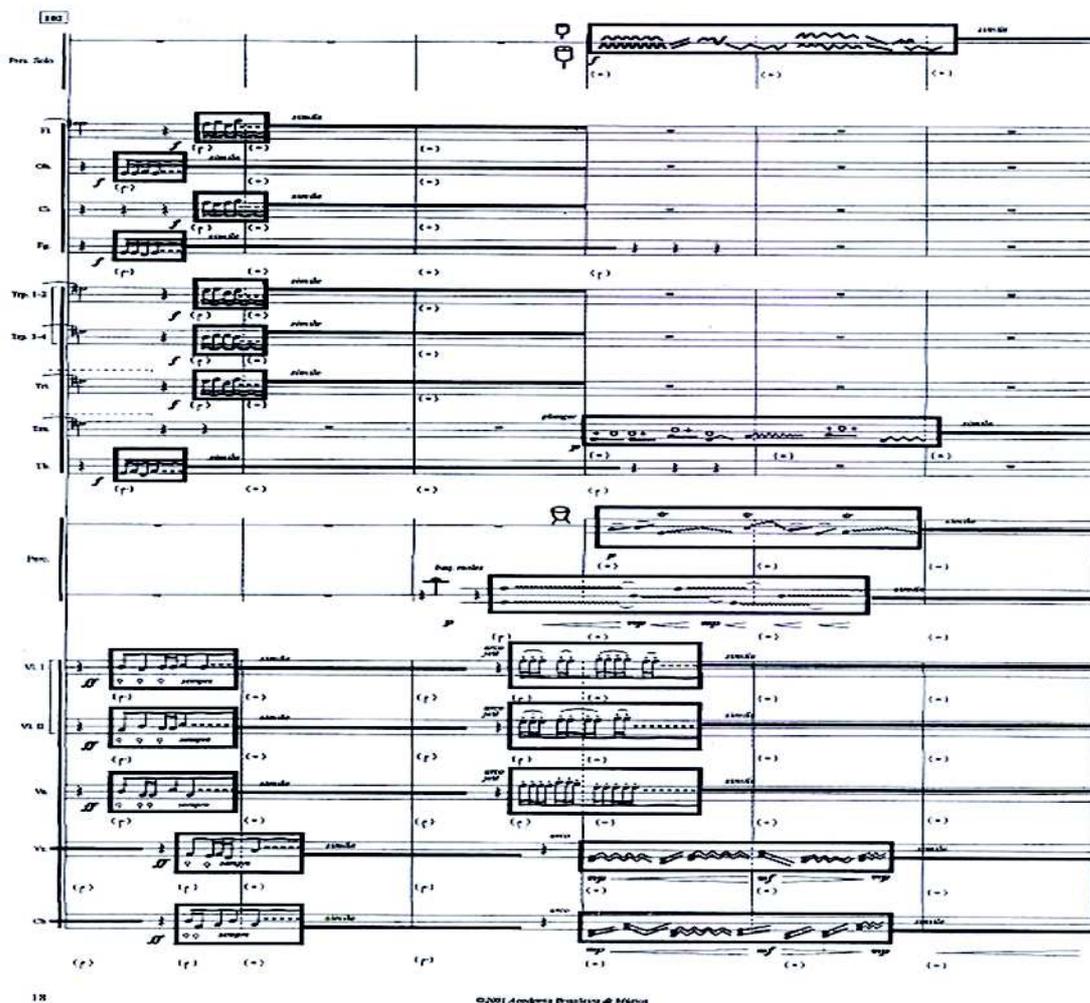
Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Quanto à execução, os instrumentistas deverão improvisar alterando a sequência original de sons e silêncios, conforme as observações e parâmetros especificados pelo compositor na bula da obra, suprimindo ou repetindo algumas figuras, conforme o caso. Cria-se com os retângulos de símile de improvisação um micro contraponto aleatório de

micro tempos introjados de acordo com a leitura das proporções escritas no espaço gráfico de sons e silêncios: curtíssimo, médio-curto, curto, etc.

O fluxo aleatório do ideário sônico é engendrado, portanto, com os retângulos de símile de improvisação contrapostos aos eventos sônicos registrados no espaço gráfico de *circa* de cinco segundos. Nas partituras dos grandes ensembles como em *Ambiência 2*, escrita em 2001 (Fig. 12), os retângulos de símile de improvisação realizam a extravasagem gráfica da barra do compasso, sem removê-la.

Figura 12: Extravasação gráfica da barra do compasso em *Ambiência 2* (2001), percussão solo, grande orquestra.



Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Outros compositores também usaram recursos similares ao retângulo modular de símile. Tomemos como exemplo o enquadramento utilizado por Pierre Boulez na obra *Éclat*, de 1965 (Fig. 13). O autor desenha retângulos que abrangem simultaneamente toda a formação instrumental, escreve passagens enquadradas pelas bordas dos

retângulos e os insere entre duas barras de compasso. Os elementos dentro dos retângulos deverão ser executados de acordo com as instruções e são limitados pelas bordas, permanecendo inseridos em um trecho. A execução dos enquadramentos (*encadrement*) é interrompida pelos limites delineados, diferentemente da utilização dos retângulos de simile de improvisação que criei para a consecução do fluxo improvisacional, cuja execução prossegue até a interrupção da linha espessa que parte da borda do retângulo, trespassando as barras de compasso nas obras para grandes ensembles. É importante frisar que os retângulos de simile de improvisação não são uma figura de contenção de elementos, mas uma forma de registro de um fluxo de elementos.

Figura 13: Enquadramento em *Éclat* (1965) de Pierre Boulez, ensemble.

*) Chaque groupe affecté d'une nuance d'accent et de tempo appropriés
 **) Sous le à la place de haut si: le solista n'a que 4 octaves.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Os eventos do meu ideário sônico demandaram uma extensa investigação tímbrica com técnicas instrumentais ampliadas que produziu um cabedal de sonoridades que extrapolam o vocabulário tradicional e que, portanto, não podem ser escritas pela notação convencional. Como consequência, fez-se necessário a criação de uma iconografia que registrasse estas sonoridades. Faremos a seguir o levantamento destes ícones, aqui organizados por naipes instrumentais:

3.1.1 - Sopros

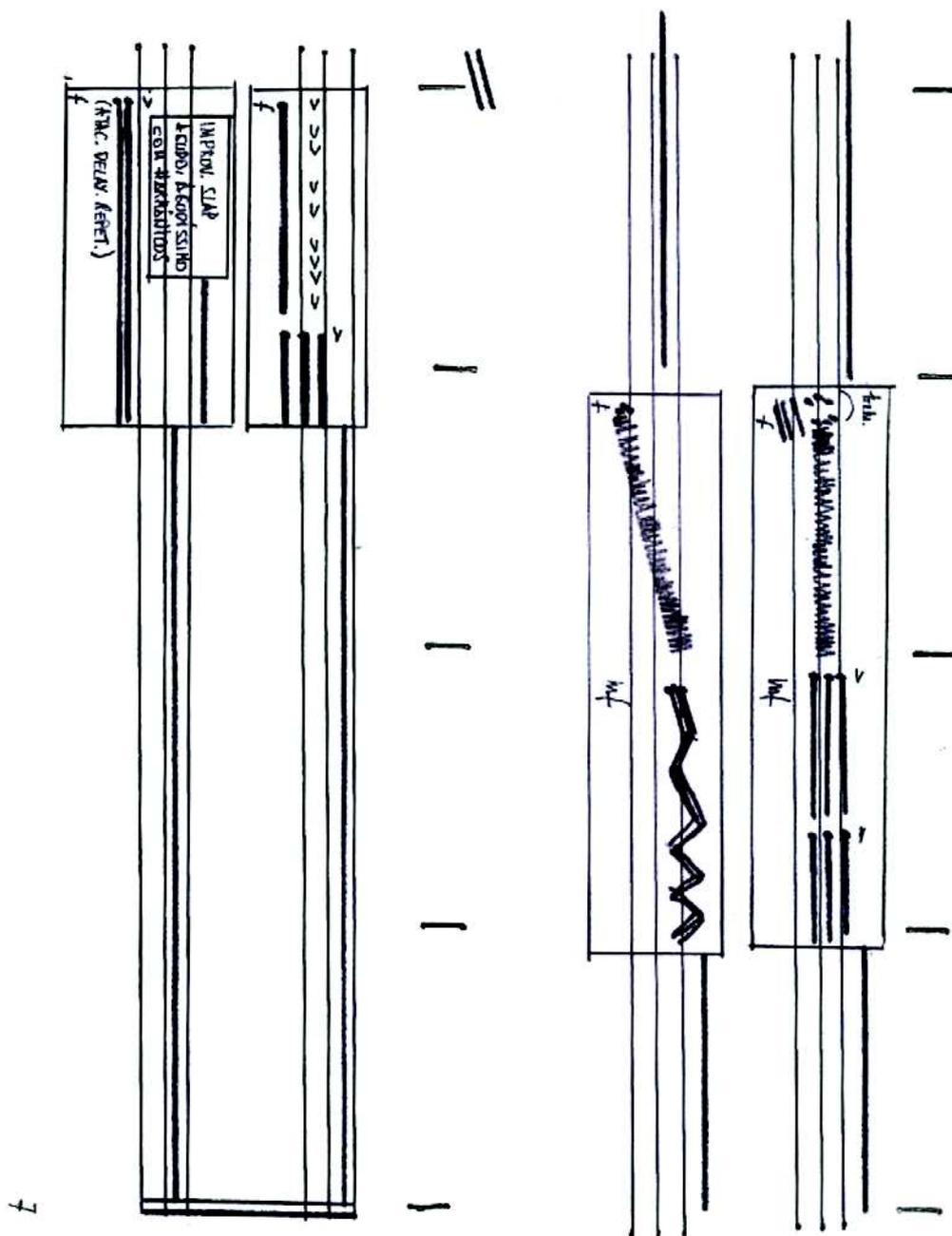
a) *Frulado*: (*flutter tonguing*, *flatterzunge*, *frulato*) devido ao uso sistemático de mudanças súbitas passando do frulado ao som liso e vice-versa em segmentos curtos e curtíssimos, foi necessário para melhor leitura recorrer a uma linha espessa lisa para o som sem *frulado* e uma enrodilhada para o som frulado (vide Fig.14), como se pode ver em *Canções dos Dias Vãos 6* (1998), no primeiro sistema, primeira parte, cronometragens 2 a 4.

Figura 14: Frulado em *Canções dos Dias Vãos 6* (1998), clarinetes, percussão.

The image displays a musical score for clarinet and percussion. The clarinet part features a staff with a thick, wavy line representing flutter tonguing, alternating with a smoother line for normal playing. The percussion part includes a staff with a thick, wavy line representing a specific sound effect, with the instruction 'INST. AD LIB.' written above it. The score is divided into systems, with the first system showing the initial notation for flutter tonguing. The notation includes various symbols such as 'x' and 'xx' above the staff, and dynamic markings like 'f' and 'mf'. The percussion part has a thick, wavy line with a 'v' symbol above it, and the instruction 'REQUINTA' written vertically next to it.

b) Multifônicos: a técnica ampliada de emitir vários sons simultaneamente é escrita empilhando verticalmente várias linhas ou pontos. Como vemos na Fig. 15, em *Into the Hissing Heat 8*, (2015), no primeiro sistema, segunda cronometragem, primeira parte dentro do retângulo modular de simile o clarone executa um trêmolo com multifônicos e logo após dois multifônicos com três notas.

Figura 15: Multifônicos em *Into the Hissing Heat 8* (2015), clarone, guitarra elétrica.



Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

c) Sons produzidos com a percussão das válvulas, tubos, sapatilhas. Em *Metálica* (1989), nas quatro partes, na quarta e primeira cronometragem, inseridos no retângulo modular de simile encontramos em uma série de pontos e garatujas estas sonoridades percussivas (Fig. 16).

Figura 16: Percussão de válvulas, tubos, sapatilhas em *Metálica* (1989), quinteto de metais, trombone tenor/tenor baixo solo.

The image displays a handwritten musical score for five brass instruments: Trumpet (Trombeta), Trombone (Trombone), Horns (Corno), Tenor Trombone (Trombone Tenor), and Euphonium (Eufônio). The score is organized into five staves. A large rectangular box labeled 'SIMILE' spans across the middle of the score, indicating a similar performance technique. Above the staves, there are several annotations in Portuguese, including '(VALVULA, PERCUSSÃO DE PERCUSSÃO (15. SONS))' and '(DIALOGAR, TUBOS/TUBOS (15. SONS))', which refer to percussive sounds produced by valves and slides. Dynamic markings such as 'mp' and 'ff' are present. At the top right, there is a diagram of a valve mechanism with the label '(VALVULA, PERCUSSÃO DE PERCUSSÃO (15. SONS))'. At the bottom right, there is a diagram of a slide mechanism with the label '(MORFOLOGIA, INTERIUS, SONZOS, ETCETERA, BRILHANTE)'. The score includes various rhythmic notations and articulation marks.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

d) *Soffio*: Sons de sopro, sem emitir notas; soprar ruidosamente dentro do tubo do instrumento sem produzir notas. O instrumentista retorna ao som tradicional com a indicação *ord.* (Fig. 17) em *Into the Hissing Heat 2* (2013).

Figura 17: *Soffio* em *Into the Hissing Heat 2* (2013), clarones.

4

The image shows a handwritten musical score for four trumpets, labeled CLARONE 1, CLARONE 2, CLARONE 3, and CLARONE 4. The score is written on four staves. At the top, there is a bracketed section labeled 'CINCA 5ª' with a vertical line and a horizontal line. Below this, the four staves are marked with 'soffio REST. ALTERN.' and 'soffio REST. ALTERN. ORD. SEM. ATACAR.' with various dynamic markings like 'ppp' and 'ord.'. The notation includes horizontal lines, vertical lines, and curved lines indicating breath techniques.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

e) Cantar uma nota e simultaneamente tocar outra nota. O canto é registrado por um retângulo preto sobre ou sob a nota tocada. Em *Couro de Gato* (1980), podemos observar esse procedimento (Fig. 18) na quarta e quinta cronometragens, primeira e segunda parte.

Figura 18: Cantar e tocar em *Couro de Gato* (1980), quarteto, 2 trombones tenor-baixo, 2 percussionistas.

11

Ligatissimo Sente

SLOW

SLOW STAC.

Slide vib.

Slide

Slow

SLOW

SLOW STAC.

ARCO HV

ARCO HV

BREVEMENTE AD LIBITUM

BREVEMENTE AD LIBITUM

CHOOSE THE FRICH OF THE
p SONG NOTES. EACH FRICH
MUST BE DIFFERENT FROM
THE PREVIOUS FRICH.

CHOOSE THE FRICH OF THE
p SONG NOTES. EACH FRICH
MUST BE DIFFERENT FROM
THE PREVIOUS FRICH.

Leave pedal ON

BURNING INTERVALS OF M3, M2, m2 BELIEVING ABOVE BOWED FUNDAMENTAL.

BURNING INTERVALS OF M3, M2, m2 BELIEVING ABOVE TROMBONE FUNDAMENTAL.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

f) Colocar e retirar a surdina: as rápidas alterações tímbrica resultantes da inserção e retirada da surdina, ou a modificação tímbrica produzida pela lenta e gradual inserção da surdina enquanto filtro de frequências requerem um ícone próprio, um círculo negro a surdina completamente inserida e um círculo em branco a surdina completamente retirada. Em *Metálica* (1989), na segunda, terceira e quarta partes, a partir da terceira cronometragem; a lenta retirada é indicada por uma seta, a indicação *tirando poco a poco*, e na cabeça da seta a indicação da surdina retirada; a surdina é recolocada com a mesma iconografia, logo a seguir (Fig. 19).

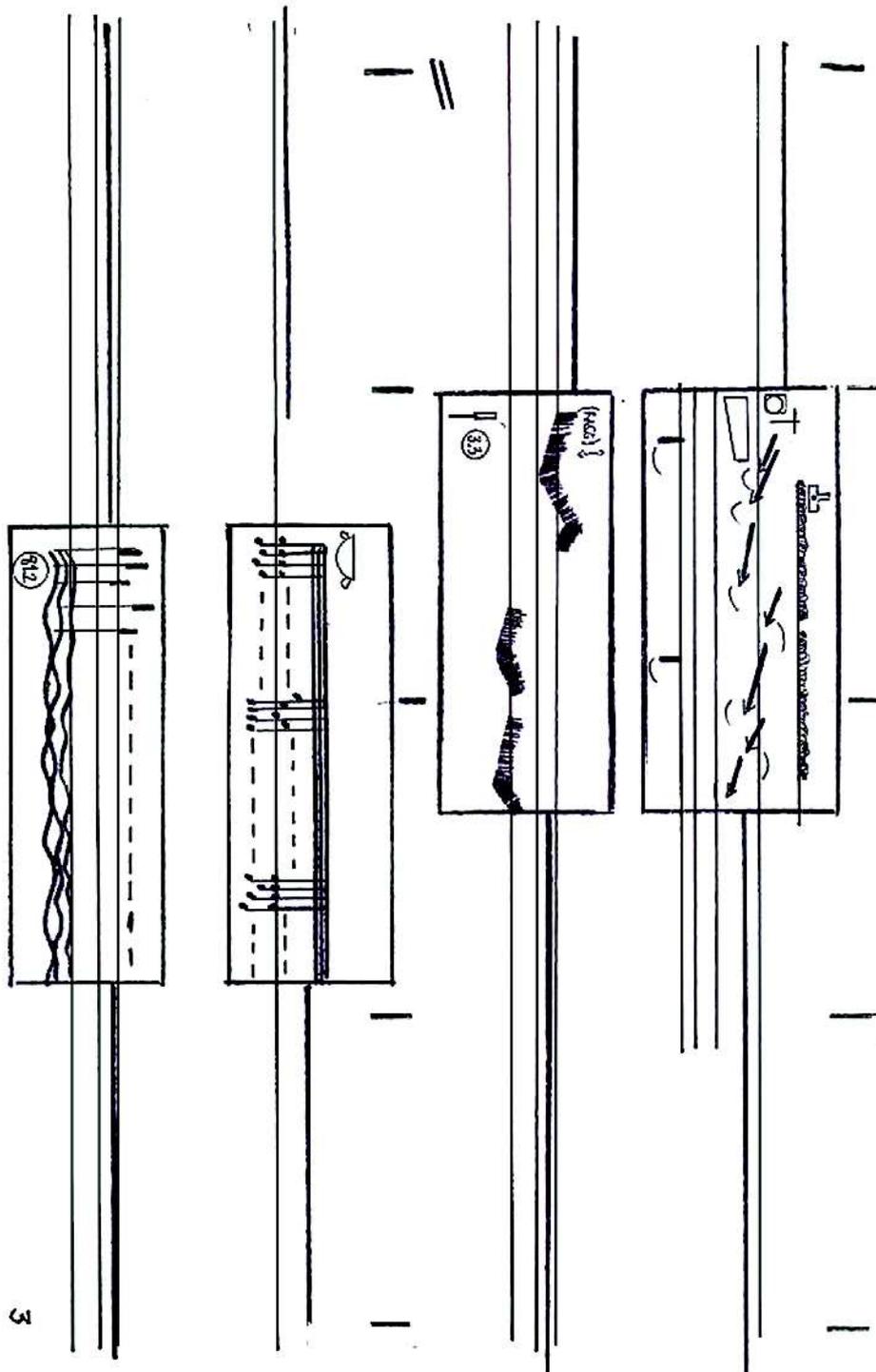
Figura 19: Colocar e retirar a surdina em *Metálica* (1989), trombone tenor/tenor-baixo solo, quinteto de metais.

The image displays a handwritten musical score for a trombone tenor/tenor-bass solo, quintet of brass instruments. The score is written on five staves. The top staff is labeled 'METAL (MASCUDO)' and 'METAL'. The second staff is labeled 'Trombo Tenor A Toco' and 'Trombo Tenor A Toco'. The third staff is labeled 'METAL' and 'METAL'. The fourth staff is labeled 'METAL' and 'METAL'. The fifth staff is labeled 'METAL' and 'METAL'. The score includes various dynamics such as *mf*, *f*, and *ff*, and articulation marks like accents and slurs. There are also annotations for 'METAL' and 'Trombo Tenor A Toco' with specific instructions for muting ('tirando poco a poco') and unmuting. The notation uses circles (black for muted, white for unmuted) and arrows to indicate the timing of the mute changes.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

e) Fricção por baqueta em pratos, tan-tans, superfícies metálicas. Em *Canções do Alheamento 9* (2011), primeiro sistema, primeira parte, segunda cronometragem; setas descendentes colocadas após os ícones do prato e tam-tam indicam a produção desta técnica ampliada de percussão que produz sons contínuos, curtos (Fig.24).

Figura 24: Fricção por baqueta em superfícies metálicas em *Canções do Alheamento 9* (2011), percussão, guitarra elétrica.



Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

f) Percussão no corpo do instrumento. Em *Canções dos Dias Vãos 6* (1998), primeiro sistema, segunda parte, primeira cronometragem; o x como cabeça das notas da passagem com ritmo aperiódico após os ícones do tambor e grande bumbo sinfônico registram esta técnica ampliada de percussão, cuja tímbrica reúne o estalar seco dos ataques no corpo do instrumento com a ressonância da pele e caixa acústica. No prato este ícone indica a percussão na cúpula, enfatizando-se o ataque com pouca reverberação da aura harmônica do instrumento (Fig. 25).

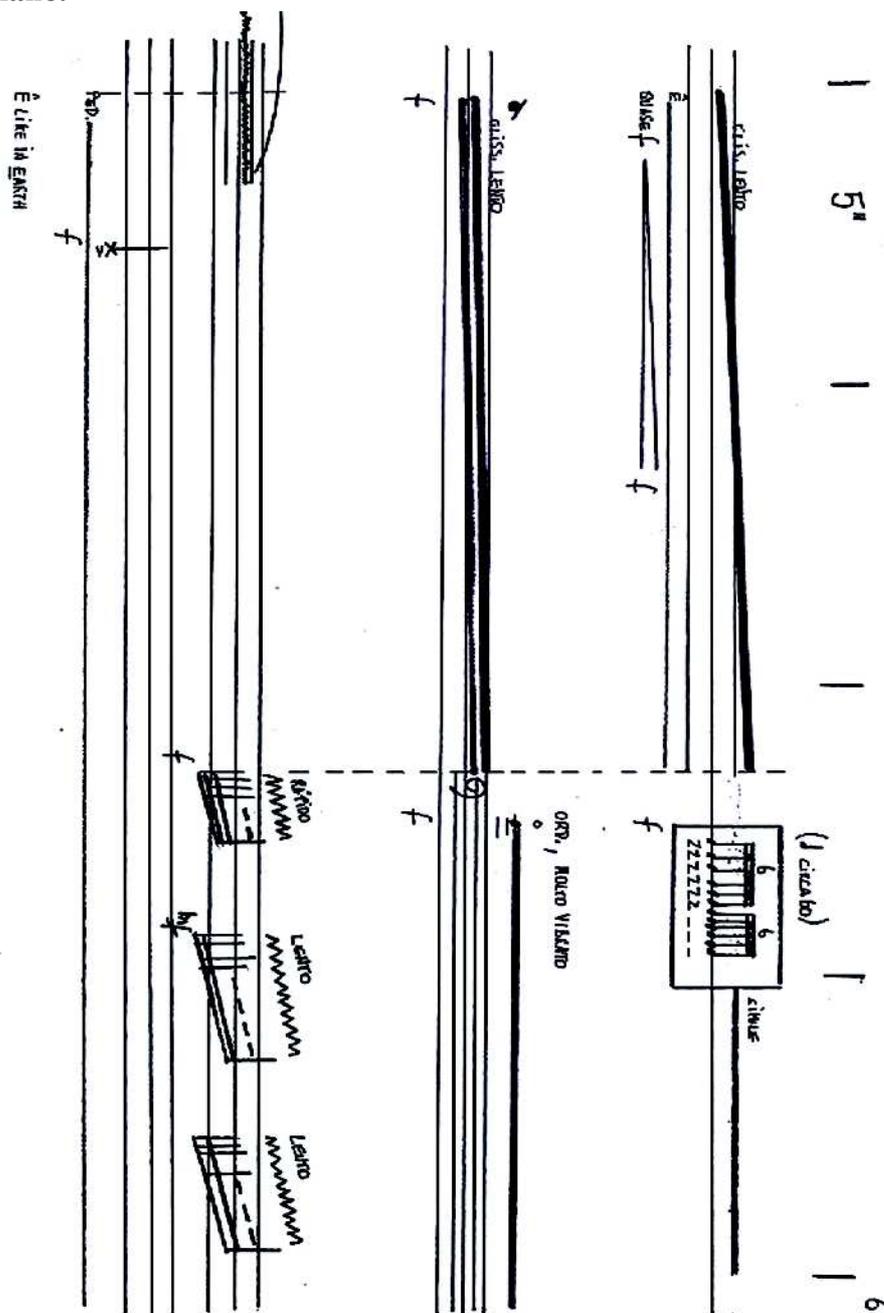
Figura 25: Percussão no corpo do instrumento em *Canções dos Dias Vãos 6* (1998), clarinetes e percussão.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

3.1.3 - Cordas

a) Pressão excessiva no arco, resultando em um som distorcido, rascante. Em *Ambiência 1* (1971/72), segunda parte, primeira cronometragem; o círculo negro com um traço tangenciando a borda indica esta técnica ampliada para cordas, quando juntamente com o som áspero ressoam frequências mais graves que a frequência básica convencionalmente emitida pela(s) corda(s) (vide Fig. 26).

Figura 26: Pressão excessiva no arco em *Ambiência 1* (1971), voz feminina, violoncelo, piano.



Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

b) Percussão no corpo do instrumento. Em *Tradução 1* (1988), na segunda cronometragem, abaixo dos trigramas da primeira e segunda parte, encontram-se notas com cabeça em x. O som estalado da percussão é somado ao reboar da caixa acústica do violão (Fig. 27).

Figura 27: Percussão no corpo do instrumento em *Tradução 1* (1988), 2 violões.

The image shows a handwritten musical score for two violões. It consists of several staves with rhythmic notation, including groups of notes with stems and flags, and various symbols like 'x' and 'x' with arrows. There are dynamic markings such as 'f' and 'pizz.'. Specific instructions are written in capital letters: 'SINILE', 'HIXOLOGAK', 'MANDLOGAK', and 'SINKILAS'. There are also circled numbers 1 through 6. The notation is dense and appears to be a form of shorthand or a specific notation system for percussive playing on the guitar.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

c) Percussão nos bordões com os dedos da mão esquerda. Em *Noite do Catete 1* (2002), nas quatro partes, notas com cabeça de quadrado indicam esta sonoridade percussiva peculiar devido à consistência da cabeça dos dedos (Fig. 28).

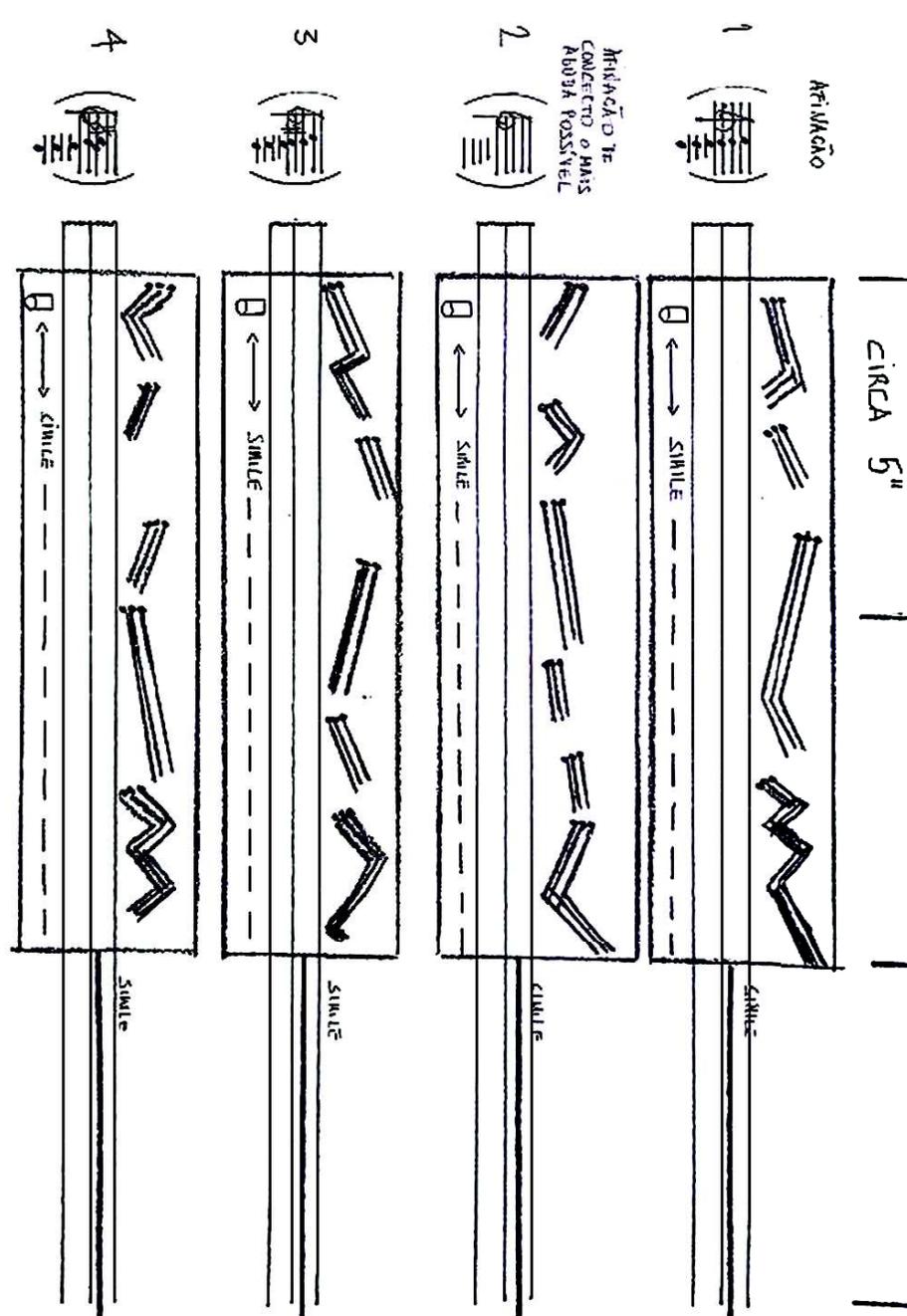
Figura 28: Percussão nos bordões em *Noite do Catete 1* (2002), violões

The image displays four staves of handwritten musical notation for guitar. Each staff features a boxed section containing percussive techniques on the strings. The notes within these boxes have square heads, indicating a percussive sound. Dynamic markings such as 'f' (forte) and 'mp' (mezzo-piano) are present. The notation includes terms like 'TRIN.' (trilling), 'SINUE' (sine wave), and 'Cis. Arriba' (Cis. Arriba). The staves are arranged vertically, with the first staff on the left and the fourth on the right. A small '7' is written at the top left of the first staff. To the right of the staves, there are three vertical lines, possibly indicating a specific fingering or a section of the score.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

d) Fricção nas cordas com superfícies de vidro, tipo copo. Em *Noite do Catete 1* (2002), no retângulo que abrange as quatro partes, abaixo dos trigramas se encontra a figura de um copo com uma seta de duas cabeças indicando uma fricção contínua; o som contínuo, glissante, com uma tímbrica brilhante e penetrante, resultante deste procedimento, é indicado por linhas espessas contínuas (Fig. 29).

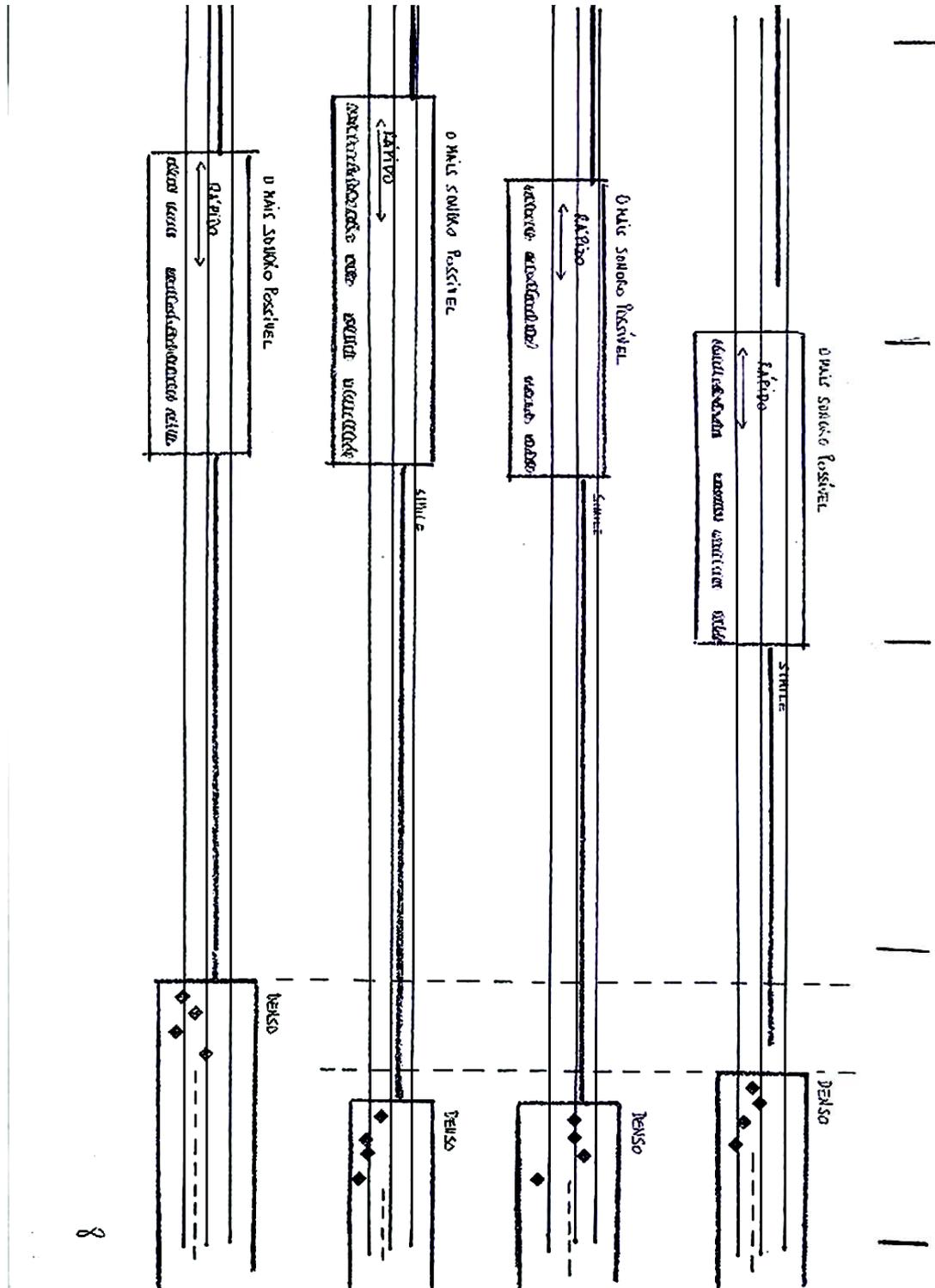
Figura 29: Fricção nas cordas com superfícies de vidro em *Noite do Catete 1* (2002)



Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

e) Fricção nas cordas com a mão. Em *Noite do Catete 1* (2002), em todas as quatro partes, a fricção é indicada pela linha contínua enrodilhada; harmônicos agudos são audíveis simultaneamente ao som da fricção (Fig. 30).

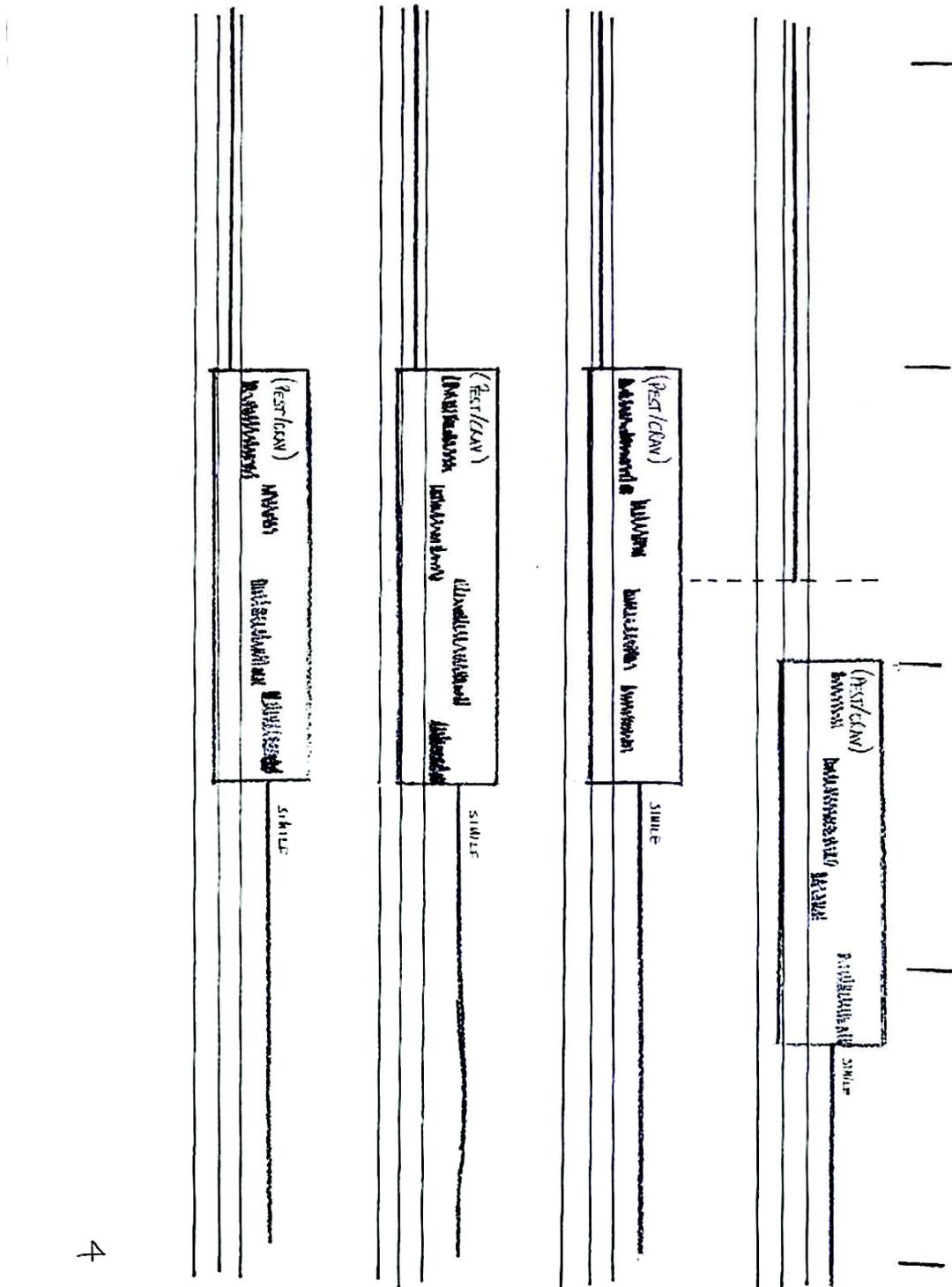
Figura 30: Fricção nas cordas com a mão em *Noite do Catete 1* (2002)



Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

f) Fricção nas cordas com a unha. Em *Noite do Catete 1* (2002), uma linha espessa sanfonada em todas as quatro partes, acima do trígono no registro agudíssimo especifica o procedimento de friccionar a unha no curto segmento próximo às cravelhas, emitindo harmônicos agudíssimos juntamente com o som da fricção (Fig. 31).

Figura 31: Fricção nas cordas com a unha em *Noite do Catete 1* (2002)



Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

3.1.4 - Piano

a) Percussão nas cordas do piano. Em *Ambiência 1* (1971/72), terceira parte, primeira cronometragem, notas com cabeça em *x*, produzem harmônicos agudos simultaneamente ao ataque que difere completamente do ataque dos martelletes (Fig. 32).

Figura 32: Percussão nas cordas do piano em *Ambiência 1* (1971)

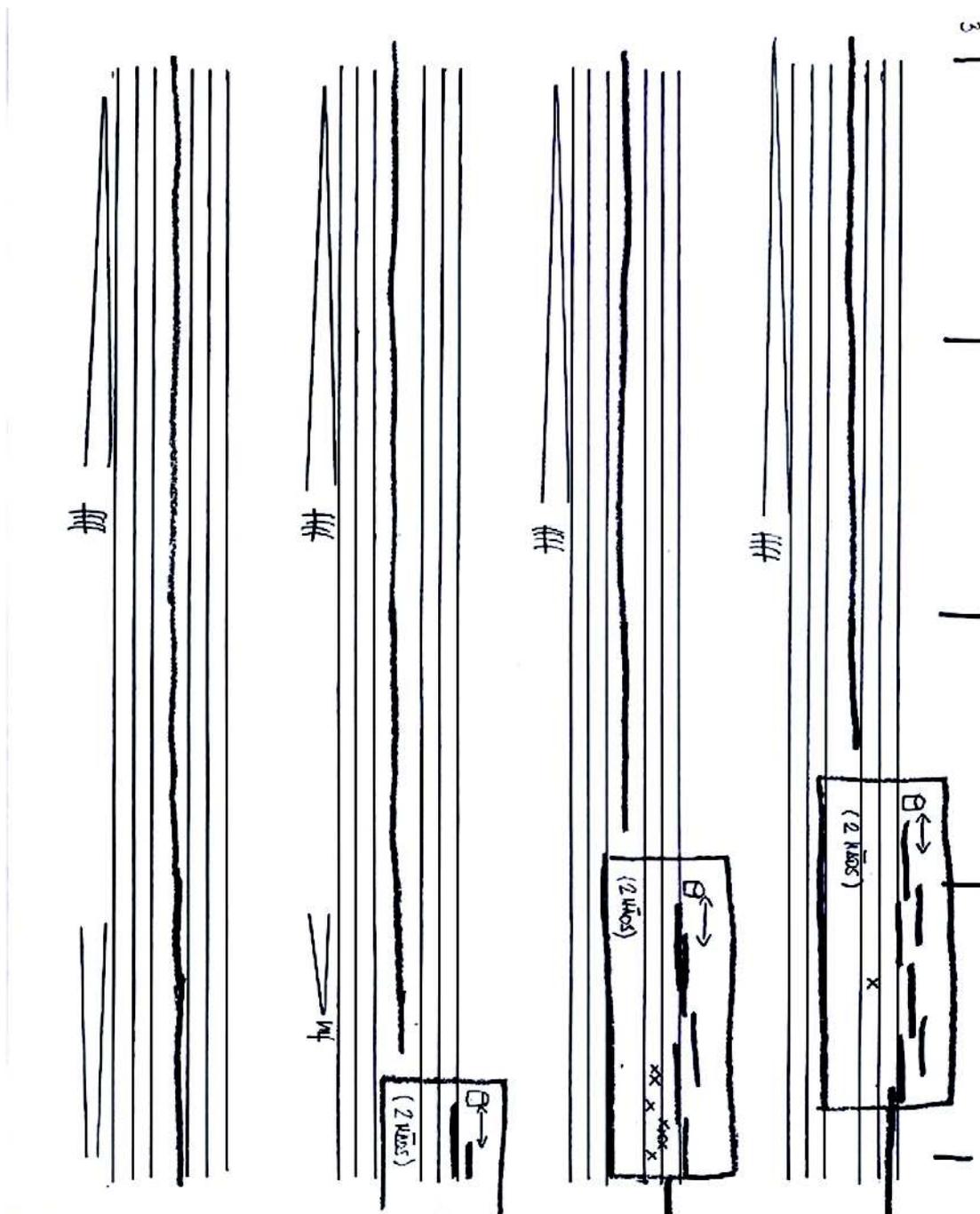
The image displays three systems of musical staves. The first system is marked with a '5' and the instruction '(RESPIRAÇÃO AD LÍRUM) LENTO'. It shows a series of notes with thick, dark stems, indicating percussive attacks. The second system is marked 'TREMULO SEMPRE LENTO' and continues the notation. The third system is marked 'PIANO: IMPROMPTO COM FINITIMO. 9. 6m' and shows a sequence of notes with thick stems and various musical symbols. The dynamics 'mp' (mezzo-piano) are indicated at the beginning and end of the systems.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

b) Fricção nas cordas do piano. Em *Noite do Catete 3* (2003), primeira, segunda e terceira parte, terceira cronometragem; linhas contínuas espessas acima do registro

agudo do trigrama e a figura de um copo sucedido por uma seta de duas cabeças indicando movimento contínuo (Fig. 33); harmônicos ultra agudos e longos são emitidos com uma tímbrica metalicamente estridente e irregular. Neste procedimento é necessário manter o pedal sempre acionado.

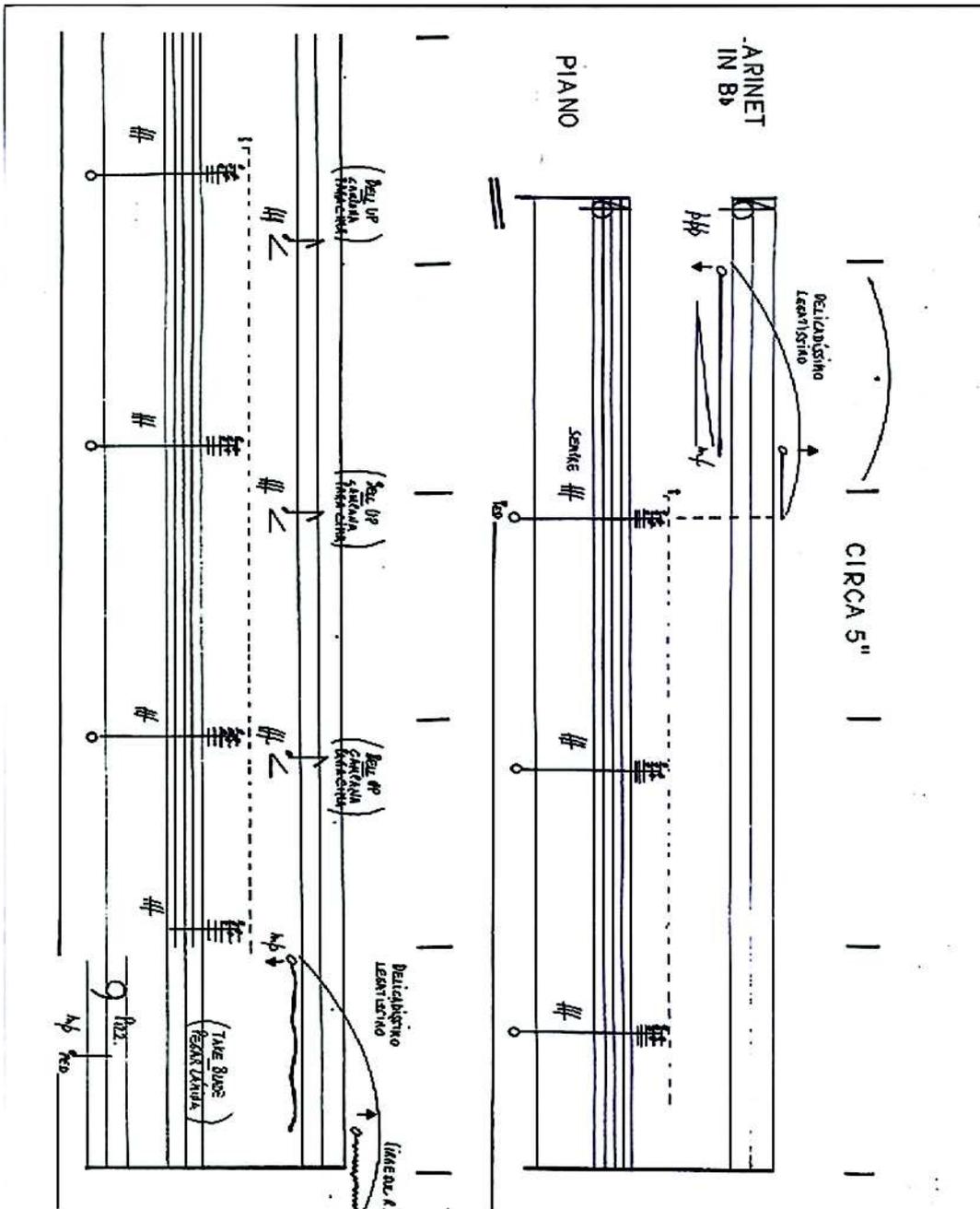
Figura 33: Fricção nas cordas do piano em *Noite do Catete 3* (2003), pianos



Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

d) Percussão na caixa acústica através dos orifícios da chapa metálica. Em *Azul Escuro*, (1975/76), primeiro sistema, segunda parte, primeira cronometragem; este procedimento é indicado por um círculo em branco (Fig. 35). O som resultante é estalado com timbre de madeira, com ressonâncias da caixa acústica devido ao pedal estar abaixado.

Figura 35: Percussão na tábua acústica em *Azul Escuro* (1975)



Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

e) Fricção longitudinal com lâmina de metal ou plástico duro ao longo das cordas graves. Em *Ambiência 1* (1971/72), terceira parte, segundo trigrama, registros gravíssimo, grave e médio-grave, o procedimento é grafado por uma espessa e contínua

linha denteada e uma seta também denteada com duas cabeças (Fig. 36). Deve ser executado em movimento contínuo, emitindo um som extremamente granuloso, estralado, semelhante ao um gigantesco reco-reco metálico, com ampla ressonância grave devido ao pedal estar acionado.

Figura 36: Fricção longitudinal em *Ambiência 1* (1971), voz feminina, violoncelo, piano

The image shows a handwritten musical score for three parts: VOZ FEMININA, VIOLONCELO, and PIANO. At the top, there is a tempo marking 'CIRCA 5'' with vertical bar lines. The VOZ FEMININA part has three staves with notes and dynamic markings (mp, mf) and the word 'BUSA' written below. The VIOLONCELO part has two staves with notes and dynamic markings (mp, mf). The PIANO part has two staves with a dense, textured pattern of notes and a 'PEDAL' marking. At the bottom, there are handwritten instructions: 'I LIKE IN KNEE' and 'O LIKE IN TOE'.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

f) *Cluster* com antebraço. Em *Noite do Catete 3* (2003), vê-se esse procedimento na primeira quarta parte, segunda cronometragem, indicado por notas com cabeças de pequenos retângulos brancos (Fig. 37).

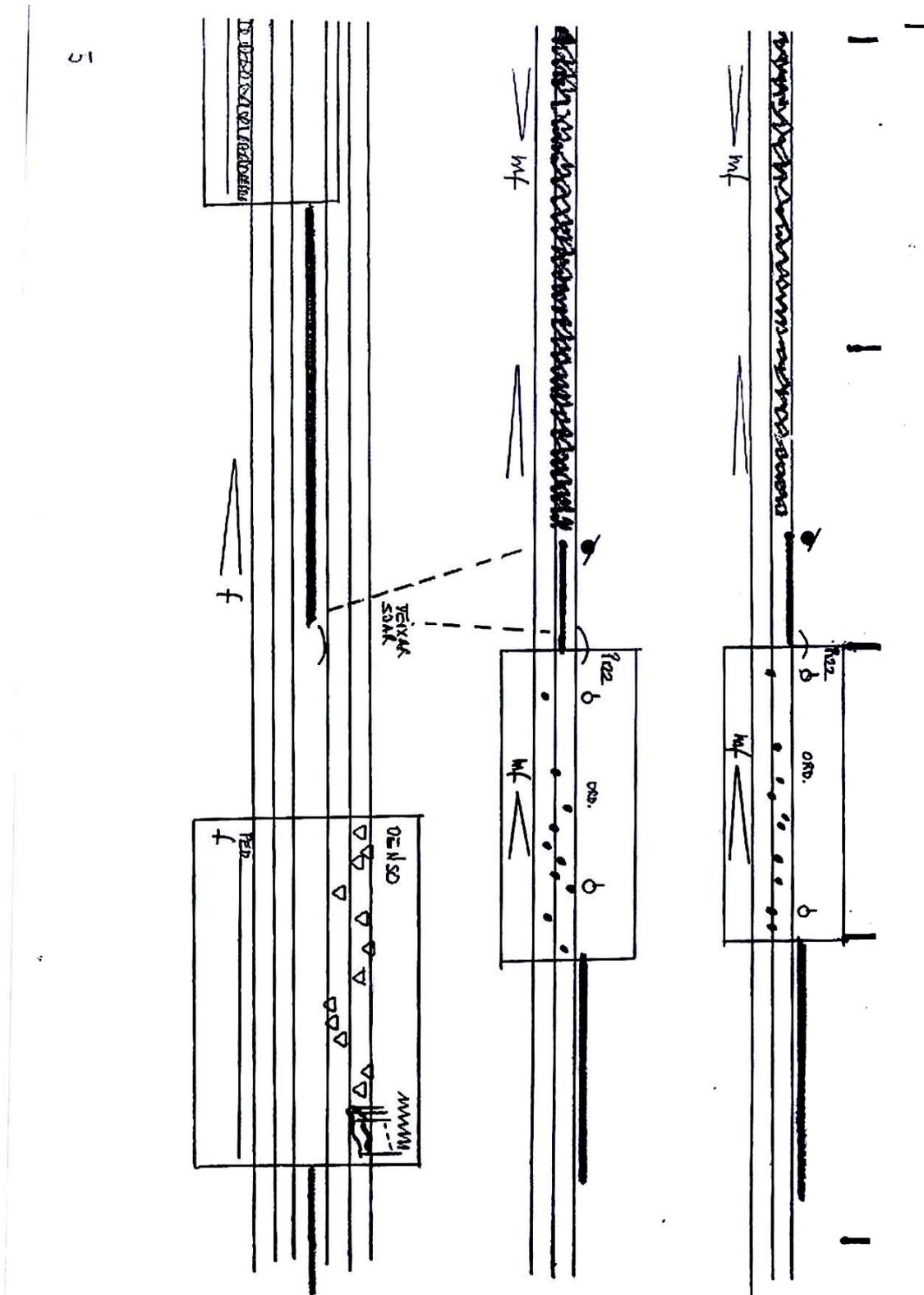
Figura 37: Cluster com antebraço em *Noite do Catete 3* (2003), pianos

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. Each system features a cluster of notes indicated by dots on the staves. Below each cluster is a fingering diagram showing the placement of fingers on the piano keys. The score includes various tempo markings: 'CAMBANDO' (twice), 'ACELERAR' (twice), and 'RÁPIDO' (twice). Dynamic markings include 'pp' and 'ppp'. The title 'Noite do Catete 3' is written in the bottom right of the fourth system. The word 'SABANHO' is written vertically on the right side of the score. The number '8' is written at the bottom right corner.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

g) Pinçar/pizzicato (n)as cordas com as unhas ou objeto. Em *Into the Hissing Heat 1* (2013), para violino, violoncelo e piano, na terceira cronometragem, terceira parte, primeiro trigrama, registro agudo; pequenas figuras semi-triangulares indicam este procedimento (Fig. 38), que resulta em delicada tímbrica metálica de cordas dedilhadas, com as ressonâncias da caixa acústica. Necessário manter o pedal sempre acionado.

Figura 38: Pizzicato com unhas ou objetos em *Into the Hissing Heat 1* (2013), violino, violoncelo, piano.



Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

h) Passar uma lâmina ou haste de baqueta nas cordas, movimento paralelo ao teclado, tipo reco-reco. Em *Ambiência 1* (1971/72), na primeira cronometragem, terceira parte,

primeiro trigrama – registro agudo, agudíssimo, pedal abaixado; o procedimento é grafado por uma sequência curta de notas ascendentes sem cabeça e uma linha espessa denteada contínua sobre a sequência (Fig. 39). Praticamente a sonoridade resultante é de um arpejo escalar em cordas metálicas, com ressonâncias da caixa acústica.

Figura 39: Passar lâmina paralela ao teclado em *Ambiência 1* (1971), voz feminina, violoncelo, piano

SENZA PED.
 PIANO: INKONISTA COM 6M.7M
 INKONISTE WITH
 CELLO: INKONISTIK COM 4A.7M

SENZA VIB.
 SENZA PED.
 MARCO
 TECHNO

(4A.7M)
 SOLDO
 CH CH CH CH
 f

(4A.7M)
 Pez. 1, Muito Vib.
 f

(6M.7M)
 f. BARRILETA DURA
 f

10° a 15°

mf
 mf
 mf
 mp
 mf

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

3.1.5 - Voz

a) Voz gritada. Em *Canções dos Dias Vãos 3* (1997), segundo sistema, segunda parte, terceira cronometragem, veja o triângulo invertido acima da palavra só (Fig. 40).

Figura 40: Voz gritada em *Canções dos Dias Vãos 3* (1997), voz masculina, piano

The image shows a handwritten musical score for voice and piano. The score is written on multiple staves. The vocal line includes dynamic markings like 'f' and 'mf', and performance instructions such as 'BRILHANTE', 'CIS', 'DRILHANTE', 'ORD.', and 'Cris.'. The piano accompaniment includes markings like 'Piano', 'Pezna', 'BASTONHO', 'CIRCA 5° COSTAS', 'MOVIMENTO AD LIBITUM', and 'MUITO DENSO, RÍTMICO, DUS MÃOS'. There are also various musical notations including notes, rests, and slurs.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

b) Voz falada. Em *Canções dos Dias Vãos 3* (1997), no segundo sistema, terceira cronometragem, segunda parte, chamo a atenção para o losango acima do fonema *s* (Fig. 40), que indica esse procedimento.

The image shows a handwritten musical score for voice, likely for a vocal line. It consists of several staves. The top staff is labeled 'BARIÔNIO' and 'PALMA'. Below it, there are staves for 'BARIÔNIO' and 'PALMA'. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'f', 'mf', 'p', and 'pp'. There are also performance instructions written in Portuguese, such as 'CIRCA 5" COSTAS', 'MOVIMENTO AD LIBITUM', 'NUNTO DENSO - RÍTMICO, DAS MÃOS', and 'ORD.'. A diamond-shaped symbol is placed above a note on one of the staves, which is mentioned in the text as indicating a specific vocal procedure.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

c) Voz sussurrada. Em *Noite do Catete 2* (2005), na segunda parte, final da segunda cronometragem, o quadrado pontilhado sobre fonemas (Fig. 41) indica esse uso da voz.

Figura 41: Voz sussurrada e murmurada em *Noite do Catete 2* (2005), vozes femininas.

(INTERVALO 5s)
 UMA COLTEIRA DE BOCAS
 (M) (N) DINHEIRO
 DUA SARTANDEVEIAS
 UM RESOLCO DE ANICAS
 DREHIZ OUTRACORA ESESTA
 VE
 (MURMURADO SENZA RESTRIÇÃO)

(INTERVALO 3m) (PERF. ADEQUADA)
 (INTERVALO 3m) (PERF. ADEQUADA)
 (INTERVALO 3m) (SUSURRADA)
 CAIUSA OOO
 (MURMURADO SENZA RESTRIÇÃO)

(MURMURADO SENZA RESTRIÇÃO)
 (MURMURADO SENZA RESTRIÇÃO)
 (MURMURADO SENZA RESTRIÇÃO)
 (MURMURADO SENZA RESTRIÇÃO)

FACHINHO
 (MURMURADO SENZA RESTRIÇÃO)

12

Fig. Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

d) Voz murmurada. Em *Noite do Catete 2* (2005), na primeira parte, final da segunda cronometragem, o quadrado com a letra M, após losango, sobre texto (Fig. 41) indica o uso da voz murmurada.

e) Surdina vocal. Mãos em concha, detalhadas em figura na bula da obra. Em *Ambiência 1* (1971/72), indicada por um quadrado negro com um círculo branco inserido, concha da surdina fechada e um quadrado branco – concha da surdina aberta (Fig. 42); procedimento e sonoridade similar à surdina *wa-wa* ou *plunger* dos trompetes e trombones.

Figura 42: Surdina vocal em *Ambiência 1* (1971), voz feminina, violoncelo, piano

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Nas seções seguintes, nos debruçaremos sobre o Tempo em Suspensão e em seguida Interfaces, Multimeios e Intermeios.

3.2 Tempo em Suspensão

“...é que de um relógio pra outro as hora vareia...”²⁵

Desde os exercícios iniciais de Composição, meus orientadores de Bacharelado – Fernando Cerqueira, Nicolau Kokron-Yoo, Rinaldo Rossi e eu chegamos à conclusão que para registrar e reproduzir o fluxo do meu ideário sônico seria necessário uma outra mensura de tempo que não fosse o tempo compassado. Tentamos toda sorte de recursos da escrita tradicional com compassos, mas ao ser executado o resultado não correspondia ao fluxo sônico que eu escutava.

Enquanto discutíamos o registro por cronometragem os meus orientadores me informaram que Cage, Ligeti e Stockhausen haviam experimentado ou estavam experimentando com este tipo de mensura.

Eu estava paralisado quanto à questão da notação do compasso e do ritmo. Eu não sabia que compassos eu iria escrever. A primeira vez que tive uma alusão de tal possibilidade foi quando - mais tarde, em Colônia - eu ouvi falar da notação espacial em que não há barras de compasso, apenas uma escala de tempo.²⁶ (LIGETI, 1983, p. 33. Tradução livre, minha)

A época que Ligeti se refere, quando ele esteve em Köln, se situa aproximadamente entre 1958 e 1960. Nós nos encontrávamos em Brasília, nos idos de 69, 70. A comunicação com o exterior era difícil e problemática devido a vários fatores: à conjuntura política do momento, pois estávamos sob a ditadura civil-militar, à distância geográfica e a falta de informações, pois a informática ainda não havia sido estabelecida nos meios de comunicação. Pouco se sabia sobre o que acontecia com a vanguarda fora do Brasil. Não tínhamos quase acesso a gravações, partituras, artigos ou mesmo a informação boca a boca, o que não nos impedia, porém, de prosseguir refletindo e experimentando.

Após longa pesquisa, começo então a registrar por períodos de tempo com diferentes durações cronometradas em segundos. Decido optar por cronometragens, não com uma exatidão cronométrica cravada mas com uma notação aleatória: o *cerca de*, ou como em italiano, *circa*, significando quase. Além de registrar uma outra

²⁵ *Tocar na Banda*, Adoniran Barbosa.

²⁶ No original: *I was stuck when it came to the notation of metre and rhythm. I did not know what time signatures to use. The first time I had an inkling of such a possibility was when – later on in Cologne - I heard of space notation in which there are no bars, only a time-scale.*

fluidez sônica, esta modificação foi também extremamente bem recebida pelos intérpretes no sentido de facilitar a leitura. Na Fig. 43 vemos um trecho da partitura de *Gnosis, Five Windows Light the Cavern'd Man* (1971) para soprano solo, coral, trio de trombones e ensemble de cordas. Observamos uma sequência de registros de tempo que, partindo do compasso quaternário no início da página, se sucedem em uma variedade de cronometragens. Note-se que o espaço gráfico foi dividido em unidades de espaço irregulares.

Figura 43: Cronometragens diversificadas em *Gnosis, Five Windows Light the Cavern'd Man* (1971), voz feminina, trio de trombones, ensemble de cordas, grande coro

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Em Brasília, constato durante ensaios e discussões com meus orientadores e instrumentistas que a irregularidade dos períodos de tempo dificultava desnecessariamente a leitura das peças. A mensura por cronometragem, porém, se define como a melhor opção. Após uma extensa e contínua investigação sobre a reação dos intérpretes ao tempo cronometrado em períodos irregulares, decido por usar regularmente a cronometragem básica em cerca de cinco segundos (Fig. 44),

como em *Azul Escuro* (1975, 1976), para clarineta e piano. Nesta Figura 44 vemos a primeira página de *Azul Escuro* que define, pela primeira vez, o registro de tempo *circa* cinco segundos, escrito no topo da segunda unidade de espaços gráficos iguais. Este registro será usado na maioria da minha obra, com exceção dos grandes ensembles que, serão abordados mais adiante.

Figura 44: Uso inicial cronometragem básica em cerca de cinco segundos em *Azul Escuro* (1975), clarineta, piano

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Algumas das várias razões que me levaram a esta decisão remetem à constatação que o período de cinco segundos, apesar de ser um pouco longo, com a inserção de uma certa quantidade de informações sônicas ele pode tornar-se quase curto, ágil, fluido. Os instrumentistas relataram que a introjeção do tempo era extremamente rápida em comparação com outros períodos com mais ou menos segundos ou com uma sequência de períodos com diferentes cronometragens. Há também a dissociação imediata da mensura por compassos, segundo a leitura da maior parte dos músicos. A formatação então se definiu, e tem recebido ao longo do tempo um excelente retorno por parte dos intérpretes.

Vários procedimentos composicionais concorrem para a realização do que eu intuo ser um tempo em suspensão, onírico. Um dos mais importantes procedimentos é a situação resultante da cronometragem não ser rígida, cravada e sim, *circa/quase*. Os intérpretes têm que introjetar individualmente,

subjetivamente, a unidade do período de cinco segundos, ao invés de se aterem a uma marcação rígida, externa e uniforme para todos os músicos. Esta introjeção individual gera um outro tempo, mais atrelado ao fazer musical do que a uma marcação metronômica de compasso ou cronometragem cravada e embora haja que se manter os limites delineados pelos *circa* cinco segundos, estes se tornam elásticos, flexibilizados, sutil mas perceptivelmente, pela individualidade e subjetividade dos músicos. Estabelece-se assim um outro tempo construído pela interação de tempos introjetados individualmente de cada instrumentista, todos eles agora independentes da regularidade do pulsar metronômico e da precisão cronométrica.

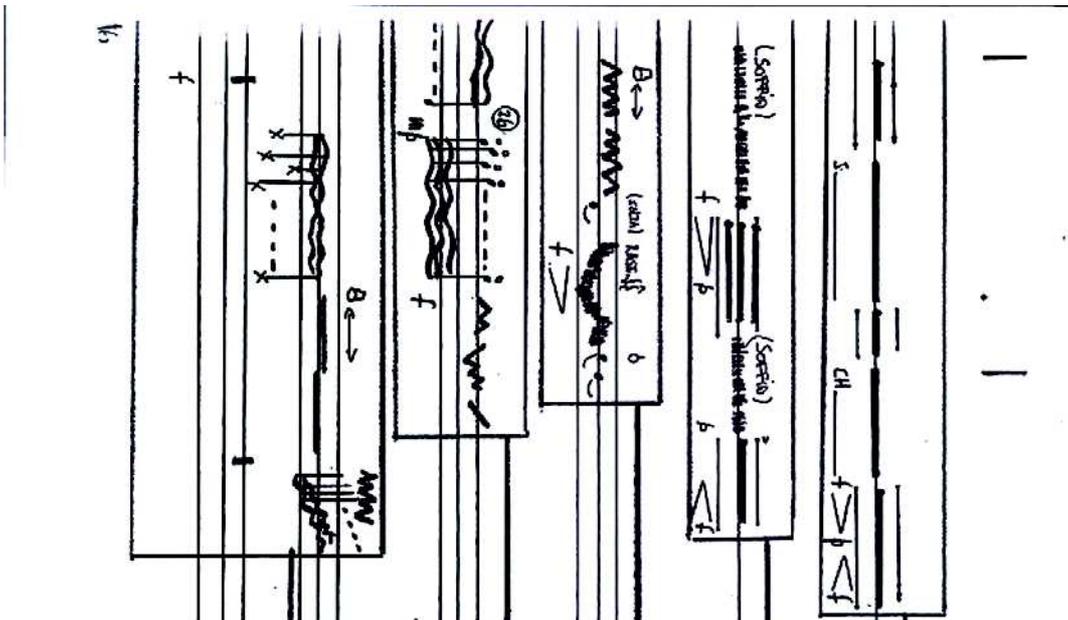
Observe-se por exemplo, nas Figs. 45 e 46, as possibilidades de diversificação de introjeção em *Noite do Catete 6* (2009) para voz masculina, clarone, duas guitarras elétricas, piano.

Figura 45: Possibilidades de diversificação de introjeção de tempos em retângulos de símile de improvisação em *Noite do Catete 6* (2008), voz masculina, clarone, piano, percussão, 2 guitarras elétricas, amplificação

The image shows a handwritten musical score for improvisation. It is divided into two systems. The first system includes parts for (Alfabeto) and (Letra) with a wavy line and dynamics >mf and f. Below it is a 'SÍMILE' box. The second system includes parts for (Sofia) with dynamics f > b, (e soma) with dynamics f > mf, (Lute) with dynamics mf, and a bottom part with dynamics mf and f. The page number 15 is at the bottom right.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Figura 46: Possibilidades de introjeção de tempos por cinco músicos em *Noite do Catete 6* (2008), voz masculina, clarone, piano, 2 guitarras elétricas, amplificação



Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

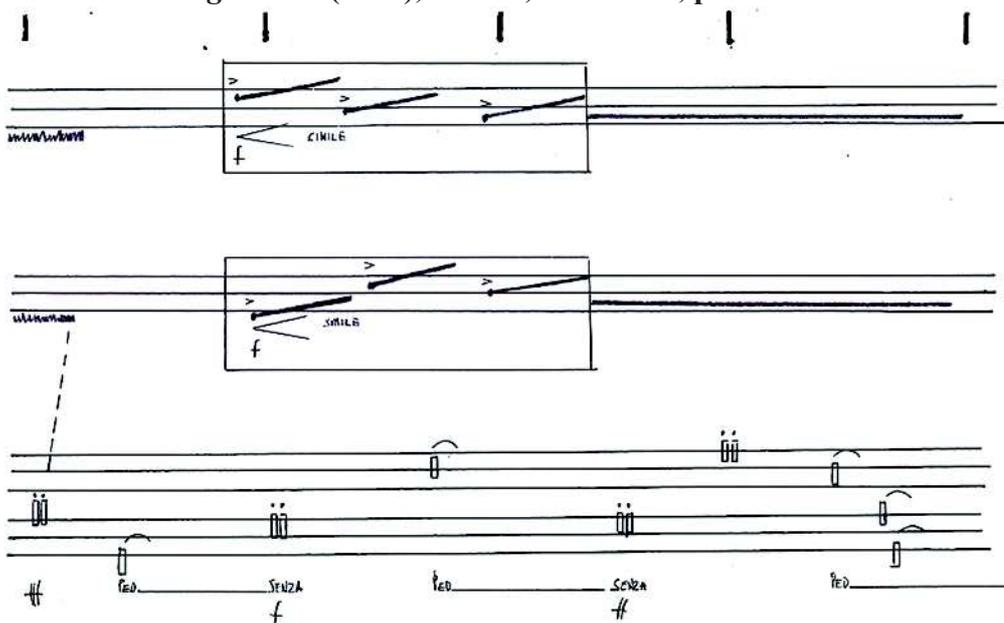
No contexto maior vemos a introjeção da cronometragem básica de *circa* cinco segundos por cinco instrumentistas. Ou seja, teremos cinco introjeções, sutilmente diferentes a compor a cronometragem final da peça. Em detalhe, temos a complexa contextura das cinco entradas dos retângulos de simile de improvisação. A guitarra elétrica entra no início da cronometragem e a voz feminina e clarineta entram ao mesmo tempo, um átimo depois da guitarra elétrica, quase no início da cronometragem. Seguem violão e piano, que deverão entrar por volta de dois segundos após o início da cronometragem. No cômputo geral das entradas, temos uma no início do período e outra um átimo após o início, sendo a terceira dois segundos e pouco após o início.

Prosseguindo no detalhamento, temos a sutil urdidura das introjeções da execução da série dos elementos inseridos nos retângulos de simile de improvisação – a duração dos silêncios e das sonoridades interagindo em cinco vozes. Vale ressaltar a grande variedade de modificações tímbricas oriundas de técnicas instrumentais ampliadas em todos os instrumentos. Esta trama de introjeções do período de tempo e da visualização do espaço gráfico, presente em toda minha obra, estabelece um outro tempo, diferente do cronometrado cravado e do tempo compassado. No parágrafo seguinte nos adentraremos sobre a relação entre o espaço gráfico da partitura e o som.

Um outro procedimento também importante resulta do sistemático registro das durações e silêncios ser feito em notação gráfica, ou seja, a duração do som é proporcional ao espaço gráfico. Cada instrumentista então interpretará as durações e silêncios de acordo com a sua percepção visual da proporção entre as durações e o espaço gráfico da cronometragem na partitura. Assim a mesma duração terá sempre uma sutilíssima variação originada pelas relações de proporção gráfico-visuais que cada músico estabelece ao executar a peça. Na Fig. 47 vemos um trecho da partitura de *Into the Hissing Heat 1* (2013), para violino, violoncelo e piano. A notação contém retângulos de simile de improvisação, executados pelo violino e violoncelo, com *glissandos*, durações média a médio curta, com silêncios curtos e curtíssimos.

O piano tocando *clusters*, com durações curtíssimas ou ressoando com pedal, silêncios de curtíssimo a médio longo. O trecho elabora um jogo de durações e silêncios entre os três músicos onde haverá micro variação de leitura das durações médio longas e dos silêncios curto e médio curto entre os *glissandos* do violino e violoncelo, enquanto o piano, com clusters de duração curtíssima, com *pedal* e *senza pedal*, também criará uma micro diversificação entre as repetições dos silêncios médio longos, curtos e curtíssimo. O segmento apresenta como um todo um micro contraponto aleatório de durações e silêncios urdido pelas leituras individuais do espaço gráfico sendo proporcional à duração e silêncio do som.

Figura 47: Registro de duração do som e silêncio em Notação Gráfica, *Into the Hissing Heat 1* (2013), violino, violoncelo, piano.



Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

De grande relevância também, o procedimento do uso sistemático do que chamo retângulos de simile de improvisação contribui para o registro de um outro tempo musical. A ordem da sequência original dos elementos dentro de um retângulo e a própria quantidade dos elementos está sujeita à improvisação de acordo com as observações para cada peça. O intérprete pode improvisar alterando a sequência original, os silêncios entre as figuras, suprimir ou repetir algumas das figuras, introduzindo assim um outro tempo nas cronometragens de *circa* cinco segundos. No caso dos grandes ensembles a execução dos retângulos de simile de improvisação devido às características acima descritas extrapassa a marcação do compasso quaternário criando assim um tempo próprio dentro do tempo compassado. Note-se que o uso do compasso quaternário, com semínima igual à marcação metronômica 60 se aproxima ao pulsar dos segundos. O compasso é utilizado como uma referência para facilitar a exequibilidade pelos músicos e regentes de uma obra com numerosa formação instrumental, como mostra na Fig. 47 a peça *Ambiência 2* (2001), para percussão solo e grande orquestra sinfônica.

Esta passagem exemplifica sobremaneira o acima exposto ao mostrar todos os naipes da orquestra e o solista a interpretar os retângulos de simile de improvisação. Os retângulos se sobrepõem e se imbricam, transpassando sistematicamente a barra de compasso, estabelecendo seu próprio tempo. Note-se também a grande quantidade de elementos encapsulados pelos retângulos, imprimindo uma celeridade que contrasta com a possível lentidão do tempo compassado com semínima em 60. Nos sopros, por exemplo os grupetos de semicolcheias abrangem de ritmo regular a *accelerandos*, nas cordas e percussão grupetos com ritmo irregular (quando as barras das notas são feitas com linhas sinuosas). O solista acrescenta celeridade ao contexto ao executar um retângulo modular de simile com vários instrumentos, com técnicas ampliadas – pratos com reco-reco de metal inserido na borda, chocalhos de lâminas de vidro, pratos percutidos na cúpula – um som seco, com pouca ressonância, porém retinente, e durações médio curtas com apito de som frulado (pio de caça com semente na caixa de ressonância) com grupetos de semicolcheias em tempo irregular. No contexto geral, cria-se um contraponto aleatório de retângulos de simile de improvisação e os eventos sônicos que eles contêm.

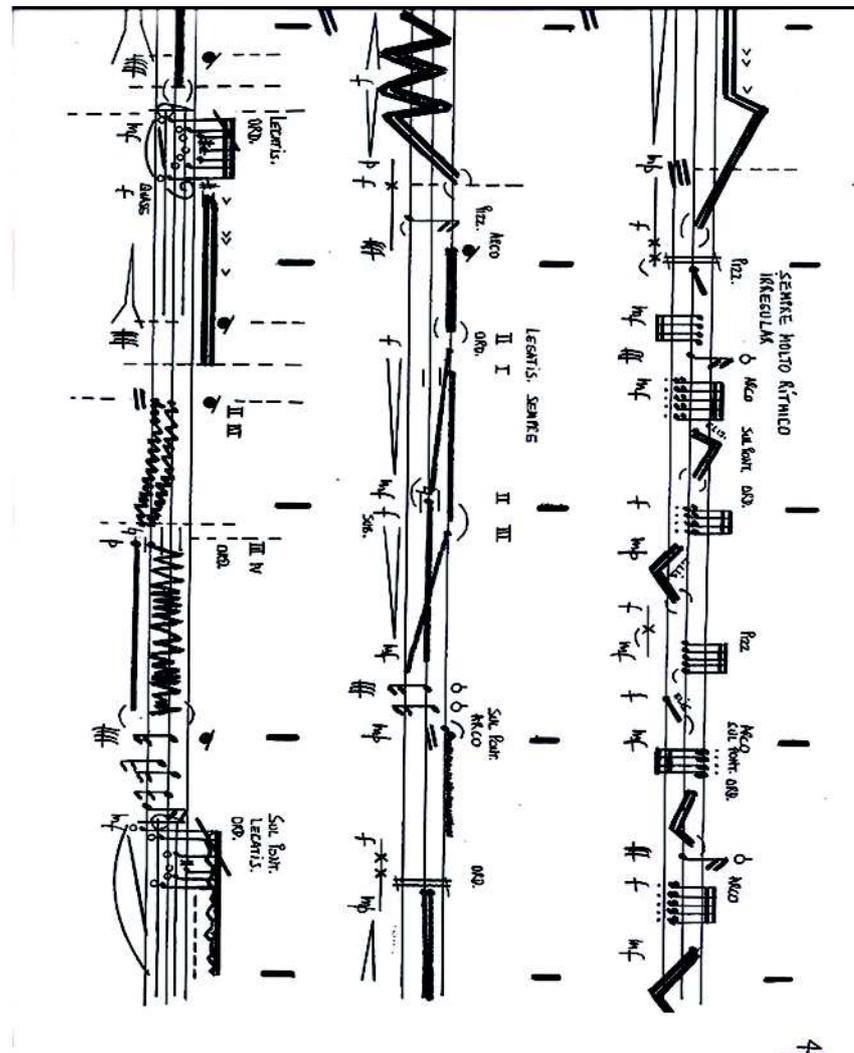
Figura 48: Retângulos de símile de improvisação extrapassando a barra de compasso em *Ambiência 2* (2001), percussão solo, grande orquestra sinfônica

The image displays a page from a handwritten musical score for a percussion solo. The score is organized into several systems, each containing multiple staves. The notation includes various rhythmic symbols, such as vertical lines, beams, and dots, indicating specific rhythmic patterns. Several rectangular boxes are drawn around sections of the score, highlighting areas of improvisation. These boxes contain dense rhythmic notation, often with vertical lines and beams, suggesting complex, improvised rhythmic structures. The score is written in black ink on white paper, with some annotations and markings throughout.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Finalmente a flexibilização do tempo, contração e descontração, pela inserção de uma certa quantidade de elementos em períodos de tempo relativamente curtos, as cronometragens de *circa* de cinco segundos. Uma densa quantidade de informações ao percorrer uma cronometragem de *circa* cinco segundos cria a percepção de uma duração mais curta enquanto uma rarefação de informações alonga a percepção do mesmo período, engendrando o binômio contração - descontração do tempo (vide Fig.49) em *Canções do Alheamento 6* (1997), para violoncelo e amplificação.

Figura 49: Flexibilização do tempo, contração e descontração em *Canções do Alheamento 6* (1997), violoncelo solo



Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

A passagem escolhida mostra uma sequência de eventos sônicos criados pela técnica tradicional e ampliada. O solista percute com a mão aberta o corpo do instrumento, executa *glissandos* de curtíssimos a médio longos, grupetos regulares de quatro a cinco semi colcheias, em *pizzicato* ou arco - às vezes tocadas o mais rápido possível (quando um traço transversal corta a barra dos grupetos), *pizzicatos bartok*, sons rascantes resultantes de pressão excessiva do arco, *volatas* com harmônicos naturais em série harmônica, com grande variação de dinâmicas. Estas figuras e dinâmicas acontecem em uma sucessão célere, com silêncios curtíssimos a curtos, realizando uma contração de tempo ao serem executadas, em grande quantidade em cronometragens de *circa* cinco segundos, como se pode observar na Fig. 50, em *Canções do Alheamento 5* (1992), para trio de percussão.

Figura 50: Contração de tempo em *Canções do Alheamento 5* (1992), trio de percussão

The image displays a handwritten musical score for a percussion trio. The upper section features three staves labeled 'PERCUSSIONISTA 1', 'PERCUSSIONISTA 2', and 'PERCUSSIONISTA 3'. Above these staves, there is a tempo marking 'CIRCA 5' and a quarter note symbol. The lower section shows three staves for instruments labeled 'BRILHANTE' (brilliant). These staves include dynamic markings such as 'mf' and 'p', and a tempo marking '(J = 60 x 70)'. The score is filled with various musical notations, including slurs, accents, and a sun-like symbol, indicating complex rhythmic and dynamic structures.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

O trecho inicial da peça é constituído por durações longuíssimas, produzidas por técnicas e instrumental ampliado, respectivamente o friccionar a tecla do vibrafone com arco de contrabaixo e apitos de som liso. O som longuíssimo, silvado, emitido pela fricção nas teclas sobreposto ao também longuíssimos apitos do sopro nos pios de caça (apitos) se alonga por quatro cronometragens, três no primeiro sistema e a quarta no segundo sistema e então na quinta imbrica-se com o também longo retinir dos pratos em rulo por uma cronometragem e meia. As longas durações acima detalhadas criam um fluxo sônico onde a mensura se esmaece dado ao mínimo de informações a ponto de desaparecer. Contrastando com o trecho anterior o repicar dos grupetos dos agogôs que irrompe na sexta cronometragem estabelece uma súbita contração, com um vertiginoso aumento de informações por cronometragem.

O registro do tempo e da duração em minhas obras contém, portanto, vários procedimentos aleatórios na medida em que há nomeadamente a ambiguidade do *circa*, a introjeção individual do tempo por parte dos instrumentistas, a interpretação individual da duração ao ser proporcional ao espaço gráfico, e o uso de retângulos de símile de improvisação. Entendo que esta aposição de processos aleatórios propicia o suporte para o registro e a reprodução do meu ideário sônico. Quando da sua execução, a resultante deste suporte realiza o meu tempo musical, um tempo onírico que eu intuo e chamo de tempo em suspensão.

3. 3 Interfaces, Multimeios e Intermeios

Para iniciar esta discussão, é fundamental destacar a relação de multimeios e intermeios em minha obra. Como tenho dito ao longo dessa tese, parto de uma concepção musical ampliada que sempre inter-relacionou os aspectos sônicos e visuais no fazer musical. As obras resultam da interação do ouvinte/espectador com este amálgama sônico-visual. Esta concepção musical coloca em especial ênfase a fugacidade, a efemeridade do espetáculo ao vivo. A imersão do ouvinte/espectador no espaço cênico-musical desenhado na sala de concerto é valorizada como um componente indispensável à epifania da música. Neste ideário singular, a música é uma complexa e multifacetada experiência sensorial e interacional. A rigor, ela acontece na interação entre intérpretes e plateia, no fluxo sônico-visual que perfaz a experiência cênico-musical concebida pelo autor. A proposta de interagir com a produção de artistas visuais é um desdobramento deste ideário.

Uma profunda influência no meu processo criativo é o fascínio pelas possibilidades de alterar o espaço do concerto/evento, seja este espaço ao ar livre ou em ambientes fechados. Encanta-me criar imagens cênicas com o esculpir o cubo negro do auditório e palco por meio de fochos de luz. Destaco expressivamente o movimento cênico do gestual dos músicos, as formas dos instrumentos musicais e, eventualmente, a intervenção visual com a projeção de imagens, esculturas, dança e/ou performance. A propagação de volumes sônicos através da cubagem de um espaço cênico-musical cria áreas de rarefação e condensação sônica. A expectativa da criação e realização destas intervenções impele e criva extremadamente o meu processo de criação e o discurso musical autoral que conferem à minha obra um aspecto altamente idiossincrático e singular.

Assim sendo, a concepção de música e interfaces com multimeios e intermeios é inerente à minha abordagem composicional. A criação de imagens cênicas utilizando a iluminação teatral, conjugada com a fumaça de palco é parte estrutural em todas as minhas peças. O jogo de cena criado pelo gestual da produção do som é devidamente dramatizado e realçado, criando o projeto cênico. O palco, o espaço de apresentação, a cubagem de um auditório/sala de concerto como um todo são importantes elementos com um vasto potencial expressivo. A presença física e imagética dos intérpretes, sua gesticulação ao tocar, que eu observava em concertos como plateia ou como

instrumentista integrante de orquestra ou grupos de câmara sempre me sugeriram uma ampla gama de possibilidades cenicamente expressivas. No meu ideário, o jogo de luz e sombra no cubo negro do espaço de concerto se apresenta como um campo único para intervenções sônico-visuais.

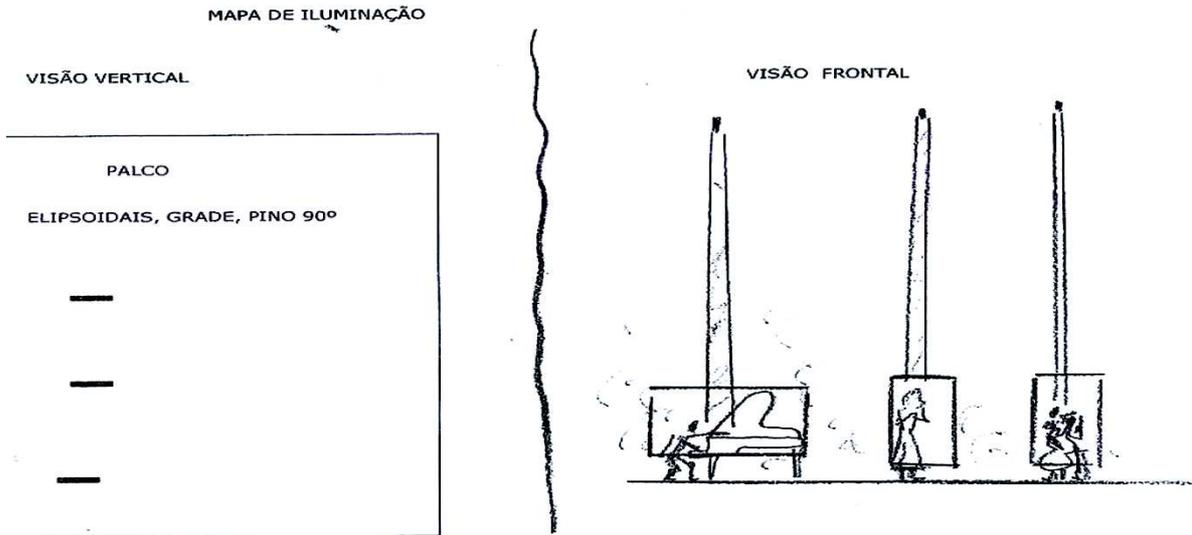
Um evento que certamente impeliu a minha concepção de música e interfaces com arte visual aconteceu por mero (e memorável) acaso. Em 1965, eu estava assistindo a uma esplêndida execução da *Missa em Si Menor* de Johann S. Bach pelo *Robert Shaw Choir* e grande orquestra no *Cine Teatro Guarany*, hoje *Teatro Glauber Rocha* em Salvador, Bahia. Após uns vinte minutos de concerto a cidade sofre uma pane elétrica e fica às escuras, o cine teatro inclusive. O maestro prossegue regendo com uma pequena lanterna como batuta e os músicos continuam tocando no escuro as partes que estavam memorizadas. À medida que cada instrumentista começa a esquecer a sua parte ele interrompe sua execução individualmente, enquanto os outros membros da orquestra prosseguem em completa escuridão. A obra foi se esgarçando, os naipes aleatória e lentamente se rarefazendo, desentretendo a densa urdidura característica de Bach. Finalmente, um único músico prossegue por alguns compassos e então todo o gigantesco conjunto da plateia lotada e a orquestra e coro se quedam em silêncio por vários minutos, imersos no vasto cubo negro do teatro às escuras. Mais alguns minutos e é reestabelecida a energia elétrica. As luzes voltam a se acender e a *Missa em Si menor* é retomada *da capo*.

A intervenção visual na minha obra se caracteriza pela criação da imagem cênica. A imagem cênica é executada de modo articulado pelo Projeto de Iluminação (*Lighting Design*) e o Projeto Cênico (*Scenic Design*). O Projeto de Iluminação consiste em feixes de luz contrapostos ao cubo negro do palco e auditório/sala de concerto. Os fachos de luz adquirem volume, densidade e silhueta ao interagirem com a fumaça de palco. Estas colunas esculpem o bloco visualmente escuro do espaço de concerto (todas as lâmpadas apagadas - *black-out*).

Em meu processo criativo, a imagem cênica surge quase oniricamente, porém com nitidez fotográfica, durante o percurso composicional. Detalhes como as proporções e a disposição dos instrumentistas no palco, o formato, dimensões, cores e intensidade dos fachos de luz provenientes de refletores são registrados na partitura. Na Figura 51, vemos a imagem cênica de *Ambiência I* (1971/72). A imagem cênica é

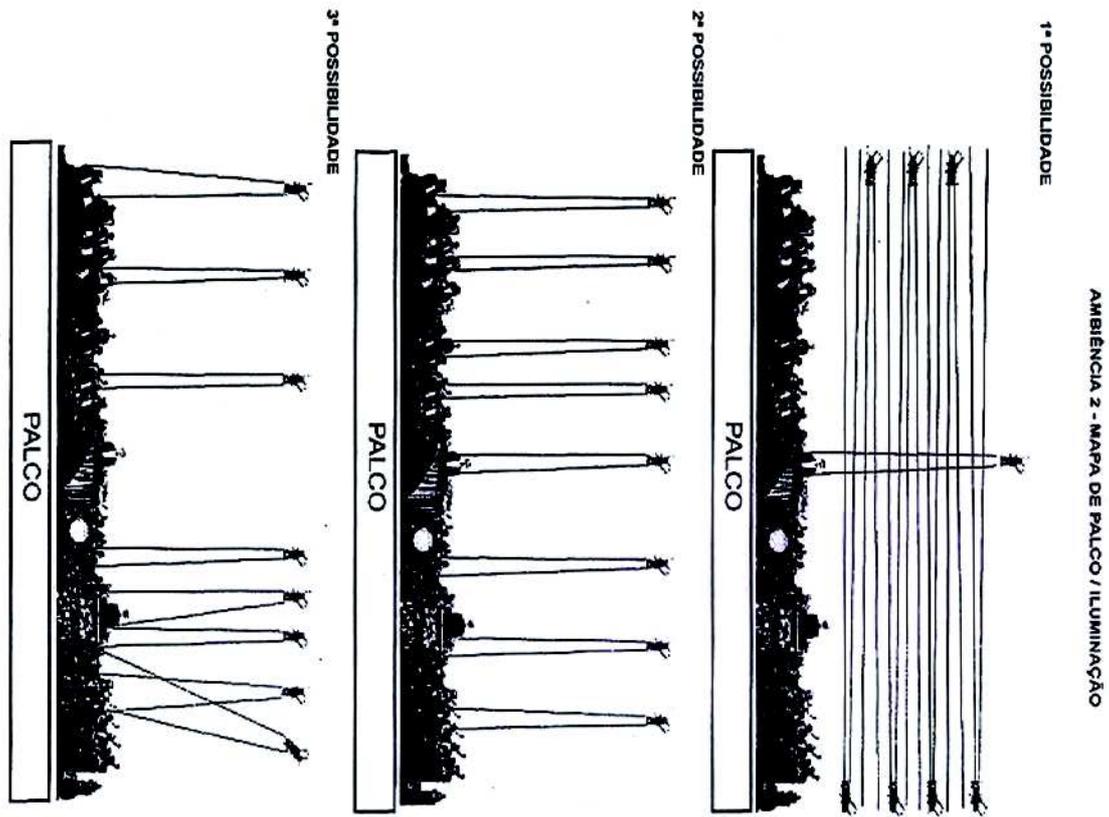
esboçada em desenhos anexos à bula. Nas Figuras 51 e 52 temos os esboços das imagens cênicas de duas obras. Na Fig. 51 vemos *Ambiência 2* (2001), para percussão solo, grande orquestra e na Figura 52 vemos *Into the Hissing Heat 8* (2015), para clarone, guitarra elétrica.

Figura 51: Imagem cênica em *Ambiência 1* (1971), voz feminina, piano, violoncelo



Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

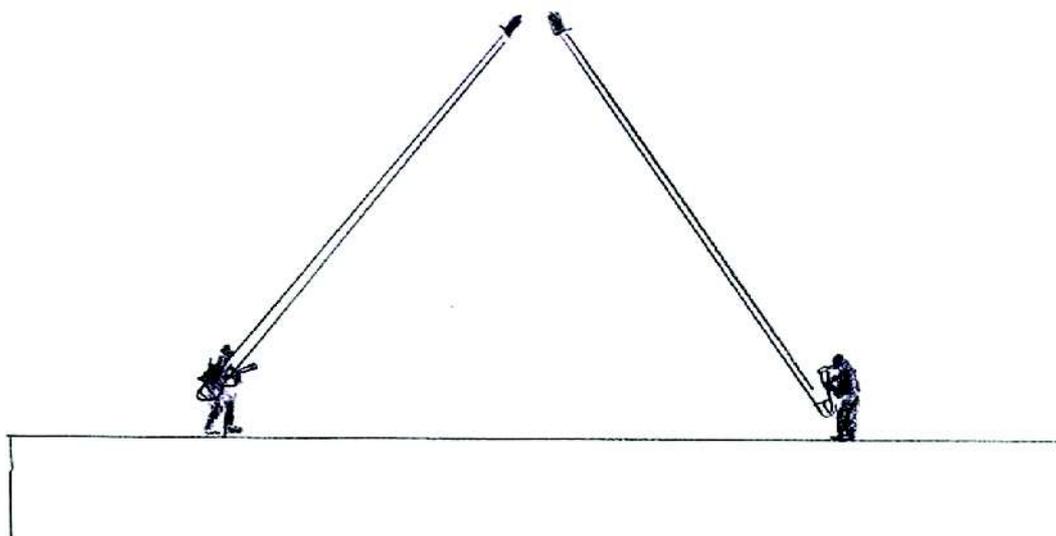
Figura 52: Imagem cênica em *Ambiência 2* (2001), percussão solo, grande orquestra



Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Figura 53: Imagem cênica em *Into the Hissing Heat 8* (2015), clarone, guitarra elétrica

IMAGEM CÊNICA



Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Originalmente, a realização da intervenção visual só poderá ser viabilizada por meio de iluminação a LASER²⁷. Devido à técnica ainda incipiente do uso de LASER com uma grande especificação de imagem e também pelo altíssimo custo de locação, compra e operação, ainda são raros os teatros e salas de concerto no Brasil que possuem este equipamento. Sendo assim, optei pela alternativa da iluminação convencional como possibilidade de execução do Projeto de Iluminação em minhas obras, nas condições descritas acima. Alguns exemplos serão apresentados a seguir para melhor compreensão do *Lighting Design*.

Na Figura 51, temos um fragmento da bula da peça *Ambiência 1* (1971/72). Podemos observar que há duas propostas para a imagem cênica. A primeira, com as estreitas colunas de luz convencional, verticalmente sobre os instrumentistas e a segunda os instrumentistas estão enquadrados por retângulos construídos por estreitos tubos de neon branco. A fumaça de palco (*stage fog*) contribui sobremaneira para a criação da imagem cênica ao estabelecer uma ambiência visual difusa, ao tridimensionalizar os fachos de luz e transformá-los em colunas visuais, construindo o

²⁷ LASER (*Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation* – Amplificação da Luz por Emissão Estimulada de Radiação). A iluminação LED (*Light Emitting Diodes* - Diodos Emissores de Luz) não possibilita a criação de fachos de luz sendo, portanto, não compatível com o *Light Design* de minha obra.

expressivo e denso espaço visual que envolve os intérpretes. *Ambiência 2* (Fig. 52) sugere várias possibilidades para o *Lighting Design* e se situa como uma das primeiras obras da América Latina para grande orquestra e *Lighting Design*.

Na Figura 53, notamos em *Into the Hissing Heat 8* (2015) a concisão do *Lighting Design* que especifica que os feixes de luz deverão incidir apenas sobre o corpo dos instrumentos, o espelhado tampo da guitarra elétrica e o alongado corpo do clarone, sendo os instrumentistas indiretamente iluminados pelos reflexos emitidos pelas superfícies dos instrumentos em movimento.

O Projeto Cênico (*Scenic Design*) é realizado pela ênfase dramática do gestual necessário para tocar um instrumento e pela disposição/movimentação dos instrumentistas no espaço de concerto visando a constituição de uma experiência sensorial complexa por meio da abordagem composicional multimeios, que integra cena, luz e som.

A Fig. 54 mostra um fragmento de *Curva* (1989), que exemplifica o Projeto Cênico ao requerer que os dois percussionistas se curvem dramática e exageradamente sobre a superfície dos instrumentos enquanto executam a peça.

Figura 54: Projeto cênico, especificações na partitura em *Curva* (1989), duo de percussão.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

As diferentes velocidades das inclinações em curva, rigorosamente cronometradas em sua maior parte, engendram um expressivo jogo visual de movimentos. Estes movimentos são rigorosamente cronometrados em um contraponto de velocidades, uns mais lentos outros mais rápidos. Executadas várias vezes durante a obra, as curvas/reverências criam um visual singular. A profunda mesura, uma reverência à epifania da produção do som, é ampliada pelo *Lighting Design* que projeta gigantescas e alongadas, distorcidas sombras nas paredes do palco e do auditório/sala de concerto.

Na obra *Sound* (1982), uma das possibilidades de intervenção visual é a utilização de hologramas da cantora solista, em tamanho natural - uma possibilidade de interface com a alta tecnologia de imagem. A cantora deverá ser gravada holograficamente ao vivo e simultaneamente a sua imagem tridimensional é projetada, por toda a duração da peça, em vários locais do palco e auditório. O compositor está ciente de que a holografia atual ainda está aquém de realizar esta proposta. Assim sendo, registra-se a ideia e aguarda-se futuros avanços tecnológicos para executá-la. A outra possibilidade é realizada com iluminação convencional ou a LASER. *Sound* está entre as primeiras obras de música erudita experimental a realizar uma interação com a holografia.

Para apresentar a seguir uma amostragem de interfaces com Videoarte, Dança e Teatro, duas obras recentes foram selecionadas: *Noite do Catete 1* (2002) e *Noite do Catete 2* (2005). Em *Noite do Catete 1*, para violão e amálgama eletroacústico e *Noite do Catete 2*, para voz feminina e amálgama eletroacústico, encontramos uma proposta do que denomino como *músicavideo*²⁸. Em *Noite do Catete 1*, o *músicavideo* é composto por imagens urbanas noturnas. As projeções serão feitas em várias telas nas laterais do auditório. Nas Observações Gerais de *Noite do Catete 2* (2005), há instruções para a realização de um videoarte com a coreografia criada para a peça. Este material será projetado em várias telas colocadas no auditório e também no palco, interagindo com a cantora solo e/ou com a coreografia que a dançarina executa ao vivo. Nestas duas obras, assim como em outras que utilizam este recurso, o *músicavideo* poderá ser projetado junto com a gravação da peça, sem a execução do intérprete ao vivo.

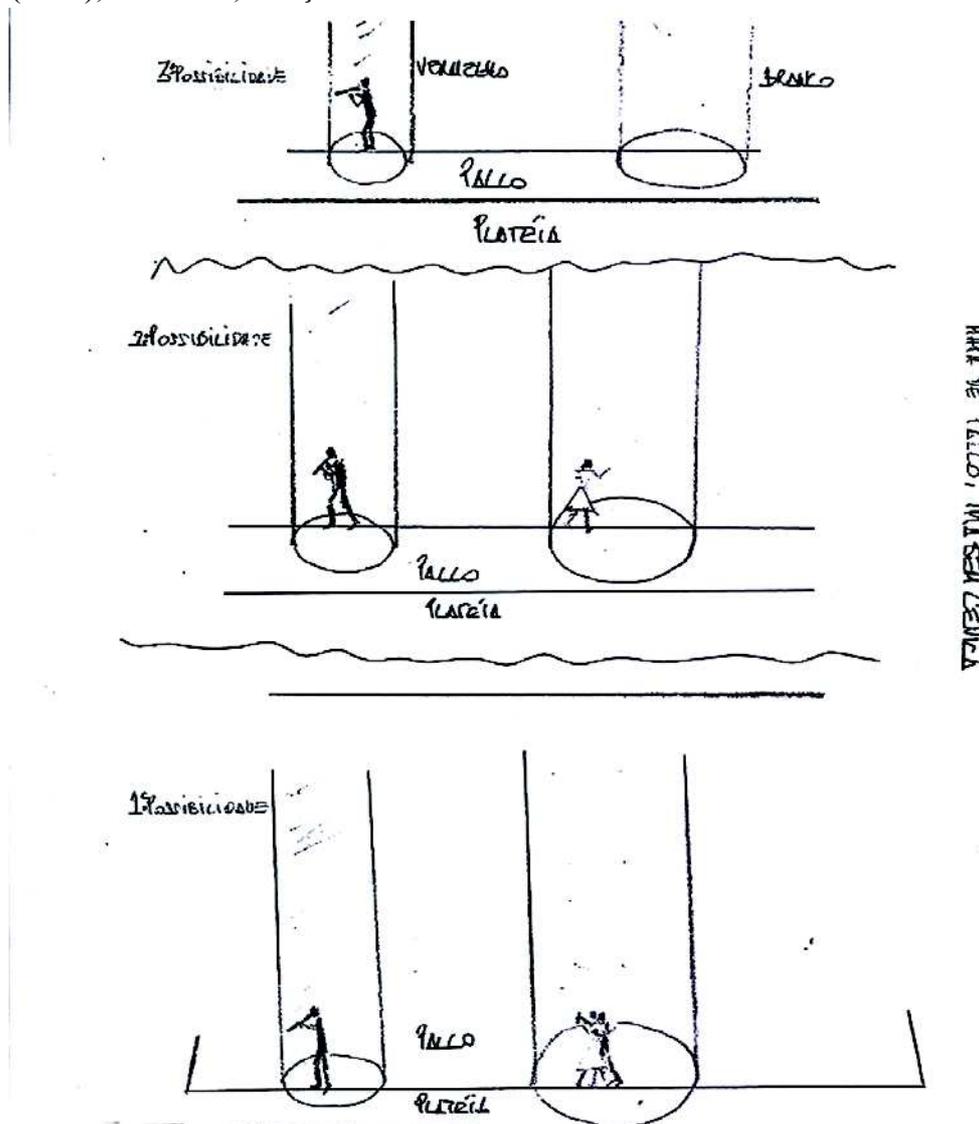
A Dança em minha obra se situa em uma área intermediária, próxima de intermeios. Os dançarinos são convidados a criar uma coreografia a partir de

²⁸ O uso do termo *músicavideo* neste trabalho não se refere às teses de Vânia Dantas Leite (“Relação Som/Imagem”) e Marcelo Carneiro de Lima (“Música-Vídeo: Uma Experiência Trans-Sensorial”).

elementos determinados. Em algumas peças, posturas são esboçadas em desenho. Em outras, os dançarinos elaboram a sequência de movimentos a partir instruções definidas no Projeto Cênico. Neste caso, a coreografia interage com o fluxo musical seguindo determinadas especificações para, por exemplo, alterar a velocidade dos movimentos em certos trechos. Em pelo menos duas obras: *Canções dos Dias Vãos 2* (1996) e *Noite do Catete 2* (2005), a linguagem musical dialoga com a Dança, com expressivos resultados cênico-musicais.

Na Fig. 55, vê-se o Projeto Cênico em *Canções dos Dias Vãos 2* (1996) propor um contraponto entre a movimentação do instrumentista e os passos de Gafieira que o casal de dançarinos executa na coreografia criada para a obra.

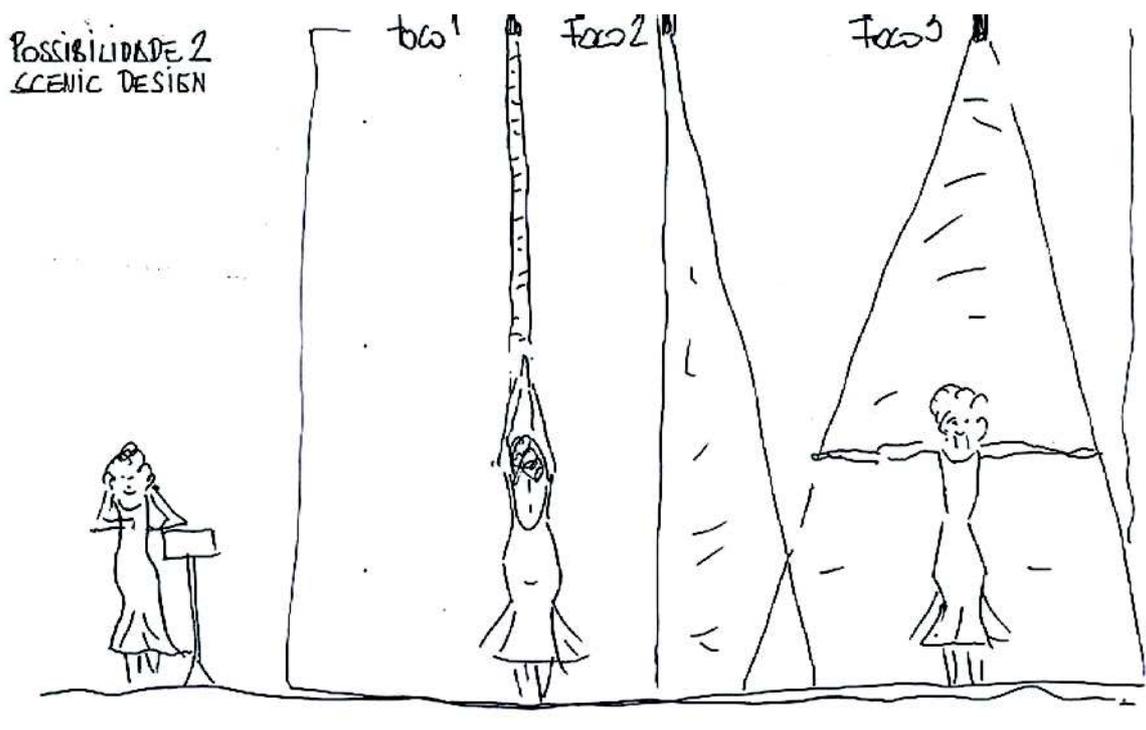
Figura 55: Imagem cênica e projeto cênico em *Canções dos Dias Vãos 2* (1996), clarineta, dança



Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

As instruções determinam que sejam selecionados e executados cinco passos de Dança de Salão estilo Gafieira na coreografia desta obra. Em vários trechos da peça, há mudanças de velocidade detalhadamente especificadas. Interagindo com a coreografia executada pelos dançarinos, o instrumentista também se movimenta em círculo, acelerando ou retardando a velocidade da sua movimentação conforme instruções na partitura. Nesta peça, um interessante jogo rítmico é criado pelos sons dos passos do casal de dançarinos, captados por um microfone de solo e amplificado simultaneamente ao som da clarineta. O delicado *staccato* do taconear do salto alto da dançarina se conjuga com a fricção áspera da sola de couro do calçado do dançarino, como consta na bula da peça. Em *Noite do Catete 2* (2005), a cantora divide o palco com uma dançarina, com vestido igual ao seu (Fig. 56). A execução da coreografia proposta deverá ser atrelada aos trechos musicais especificados na bula.

Figura 56: Imagem cênica e projeto cênico em *Noite do Catete 2* (2006), voz feminina e amálgama eletroacústico



Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Dentre as minhas obras que interfaceiam com a linguagem teatral, tomemos como exemplo *Brazil S/A – Extração de Impostos* (1988/1989), peça para barítono e percussão estreada em 1990 por Eládio Perez-Gonzales/barítono e Joaquim Abreu/percussão. Fragmentos do satírico *Impostos com Amor*, escrito pelo diretor teatral, jornalista e cenógrafo Flávio Rangel para o *Jornal do Brasil*, perfazem o texto

da obra. O barítono-recitante deverá interpretar vários personagens ao longo da peça, interagindo dramaticamente com o texto e com a linguagem musical. O percussionista é posicionado no palco em segundo plano, embora a linguagem musical se situe no mesmo nível que o texto e as intervenções dramáticas (vide Fig. 57).

Figura 57: Especificações do projeto cênico-teatral em *Brazil S/A, Extração de Impostos* (1988/89), barítono, percussão, cena.

- . O cantor/ator/declamador deverá interpretar os seguintes personagens: 1) apresentador/âncora de televisão; 2) marginal urbano brasileiro; 3) palestrante pedante; 4) político ufanista; 5) locutor comentarista de esporte.
- . O texto utilizado na obra deverá ser impresso em panfleto/filipeta e distribuído ao público juntamente com o ingresso.
- . O percussionista deverá se posicionar no palco de maneira a não ser visto pela platéia.
- . Light Design: 03 refletores elipsoidais com íris e facas, colocados na grade. 03 focos, em formato de círculo, diâmetro suficiente para iluminar completamente o corpo do cantor; cor branca. Entre um círculo e outro deverá haver um espaço de no mínimo 1m. Vide mapa de iluminação anexo.
- . Scenic Design: 01 moldura de alumínio ou de preferência néon. A moldura deverá ser iluminada por um dos círculos de luz. Moldura de alumínio, tipo esquadria de janela, pendurada no teto ou acoplada a suportes; dimensões: no mínimo 2m x 1m. 02 cadeiras. A moldura deverá ser vista pelo público como a tela de um monitor de televisão. A moldura deverá permitir que o cantor interprete o personagem apresentador/âncora de televisão/locutor comentarista de esporte.
- . Vestuário: cantor/ator/declamador usará paletó, camisa branca social e gravata. Quando interpretar o personagem marginal urbano brasileiro o cantor deverá usar uma outra peça de vestuário que caracterize visualmente o personagem para o público: um gorro, um boné de pala, etc.
- . Instrumentação: 01 cantor/ator/declamador; 01 percussionista: 02 tambores (grave, agudo); 01 cuíca; 01 prato suspenso; 01 agôgô; 01 tam-tam grande; 01 gongo grande; 01 vibrafone ou glockenspiel; 01 bloco de madeira

DURAÇÃO: CERCA DE 8'

TEXTO: excertos de "IMPOSTOS COM AMOR" de Flávio Rangel, publicado no caderno B, Jornal do Brasil de 27/11/1987.

- . Material para realização: 01 moldura em alumínio (semelhante ao usado em esquadrias de janelas), retangular, dimensões 2 m de largura x 1 m de altura pendurada no teto ou acoplada a estantes; a função da moldura é sugerir à platéia uma tela de monitor de televisão. A moldura de néon terá as mesmas dimensões; um técnico especializado em trabalhos com neon deverá ser consultado para confecção e rede elétrica. 02 cadeiras onde o cantor/ator/declamador poderá elaborar a cena.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Nas colaborações, as quais denomino intermeios, o trabalho colaborativo entre compositor e artista visual se desenvolve durante todo o processo, sem que haja a preponderância de um em relação ao outro. Note-se que tampouco se trata de propostas compartimentalizadas, concebidas ou elaboradas em separado por cada um. Ao contrário, a criação colaborativa desponta como característica intrínseca da produção intermeios, sendo o resultado mais do que a simples justaposição de propostas estanques e pré-existentes, mas algo que foi concebido e desenvolvido na fina sintonia da parceria. Assim sendo, cada colaboração é uma experiência única.

Nesse caso abre-se mão do controle exclusivo do concerto para lançar-se, voluntariamente, ao sempre delicado exercício da parceria com outro artista de sua escolha. No equilíbrio metaestável de forças que se estabelece nestes casos, o musical

nunca está a serviço do visual e nem vice-versa. Por mais problemático que possa vir a ser, é fundamental que cada parceiro contribua em pé de igualdade para o desfecho final do evento, respeitando-se as especificidades da linguagem de cada um.

Nos espetáculos *Vórtice* (1995), *Duplos* (1997), *Interfaces 10* (1998) e *Interfaces 19* (2004), há uma proposta de intermeios com obras de diferentes artistas visuais. Em *Vórtice*, a colaboração com a artista visual Simone Michelin é realizada pela interação de sete obras com uma sequência de projeções de videoarte e uma escultura monumental dentro da qual se situam os instrumentistas. As projeções de videoarte são feitas nas superfícies da referida escultura. Os fluxos sônico-visuais são amalgamados, tendo ambos elementos o mesmo peso. O *Lighting/Scenic/Sonic Design* das obras interage visualmente com o trabalho de Michelin, que por sua vez intervém expressivamente na estruturação da peça.

Em *Duplos* (1997), uma sequência de videoarte é projetada em várias telas e uma projeção de uma gravação feita ao vivo, todos realizados por Simone Michelin, contracenam com o *Lighting/Scenic/Sonic Design* das peças e seus fluxos sônicos. Por falta de patrocínio, uma série de projetos com esta artista permanecem inéditos.

Interfaces 10 (1998) interage com as monumentais esculturas do artista Ronald Duarte, confeccionadas com material de garrafas plásticas PET²⁹. Oito gigantescas peças são dispostas no palco e no restante da sala de concerto. As esculturas suspensas nas partes mais altas do teto do auditório e palco são abaixadas em sequências de movimento até alcançarem a linha de visão do espectador. A dinâmica do aparecimento e desaparecimento das esculturas no espaço do concerto, um monumental jogo de volumes, se contrapõe ao *Lighting/Scenic/Sonic Design* e a linguagem sônica das obras.

Em *Interfaces 19* (2004), as artistas visuais Joana Traub Csekö e Julia Csekö produziram uma sequência de imagens estáticas, videoarte e performance para dialogar com o fluxo cênico-musical das composições. A intervenção visual das artistas é planejada para ser posicionada em várias áreas do auditório e palco, ocupando todo o espaço de concerto, como um cubo. A performance é realizada em um outro palco, paralelo ou oposto ao palco onde estão colocados os instrumentistas e o *Lighting/Scenic/Sonic Design*. Imagens estáticas, projeções e performance produzem

²⁹ Politereftalato de etileno

um fluxo imagético e performático intenso que interage com um movimento quase endentado com o jorro sônico-visual das peças. Vários outros projetos com as duas artistas permanecem inéditos devido à falta de fomento para as artes.

A Poesia é uma constante nas minhas leituras cotidianas e faz parte do que intuo ser um tipo de recarga emocional do sensível, face ao absurdo do existir no dia a dia. O contato com novos poemas, a contínua releitura dos conhecidos que referenciam e parametram os meus nortes, insere a Poesia, de maneira implícita e profunda, na minha dinâmica de criação. A interação com a Poesia se explicita, portanto, quando alguns trechos de poemas emergem sistematicamente, sempre os mesmos, durante o processo de criação, e por isso são tornados epígrafes da peça que está sendo composta – excertos poéticos que são registradas nas partituras. Os excertos poéticos assim epigrafados também têm a função de um convite aos intérpretes a um envolvimento afetivo com o pensamento poético selecionado para integrar o universo expressivo da peça.



Parte II – INVESTIGAÇÃO EMPÍRICA DA OBRA

Nesta segunda parte da tese, apresento uma análise intensiva, de caráter qualitativo e sempre em primeira pessoa, de minha obra. Em sintonia com os objetivos deste trabalho, o recorte de obras selecionadas visa direcionar um olhar sobre o meu percurso de compositor.

Devido à impossibilidade de abarcar por completo o amplo leque da minha produção ao longo de todos esses anos, optei por uma seleção que privilegia o viés do naipe instrumental, que julgo ser mais representativo para apresentar a minha obra. O ideário sônico, a investigação de linguagem e as técnicas ampliadas que compõem minha abordagem composicional são examinadas com maior propriedade ao serem analisadas com base em categorias de produção de som. Não houve, porém, em absoluto, a intenção de exaurir este tópico. No naipe de cordas, por exemplo, as cordas friccionadas e as acústicas dedilhadas apenas serão abordadas em novos desdobramentos futuros deste trabalho. Ainda assim, entendo ser representativo e relevante o recorte aqui apresentado.

Inicialmente, é importante destacar que toda a minha obra e vida são regidas pela Intuição. A faculdade intuitiva norteia o rumo errático de todo meu percurso em composição musical. As minhas peças, consigo intuí-las como um acesso a um único *continuum* tal como, talvez, por meio dos “espaços intersticiais” que uma obra como a de Júlio Cortázar, por exemplo, nos convida a contemplar.

Como se sabe, a criação emerge dos recessos, em um processo indizível e inescrutável por sua própria natureza. No meu caso, o imaginário sônico surge durante a elaboração do processo composicional, quando então passo a levantar o instrumental e as técnicas, tanto tradicionais quanto ampliadas, necessárias para a execução do imaginário sônico em questão. As sonoridades me surgem em sua total complexidade e então – e só então – passo a investigar como o instrumental poderá realizar e como registrarei o fluxo sônico que escuto internamente. Esta escuta intuitiva que norteia meu processo composicional não se apresenta com um padrão de regularidade, mas sobretudo como uma sequência de aleatoriedades, que eu acolho. Segmentos inteiros emergem, às vezes apenas fragmentos ou então toda a sonoridade da obra. Não há como prever, ordenar, sistematizar ou tentar imprimir qualquer padrão ao borbotar sônico de

uma peça, mas é indispensável criar condições para que essa escuta interna, intuitiva, possa se dar.

Ao comentar sobre seu processo de criação, Cortázar afirma o caráter inexorável da intuição:

sou profundamente sério, exigente comigo mesmo até a náusea, inconsciente (os temas me vêm de regiões incontroláveis pela minha inteligência, apenas medíocre), paradoxal (para lutar contra os monoblocos ideológicos e culturais), enamorado do rumor do mundo, cego aos elogios, perdido em uma abstração vigilante de cronópio³⁰ incurável. (CORTÁZAR *apud* FERRARI 2005, p.98. Tradução³¹ livre, minha)

As epígrafes que são encontradas nas partituras de muitas das minhas peças são fragmentos de poemas que me vêm à mente no decorrer da criação da obra. Ao longo das várias semanas ou meses em que passo compondo uma peça, subitamente me vêm à memória estes trechos dos mais variados autores que compõem minha fonte de referências permanente. Quando não estou compondo, a leitura freqüente de obras poéticas pontua o meu dia a dia. Por considerá-los inerentes aos trabalhos em andamento, registro estes excertos curtos nas partituras. Embora não consiga definir sua relação direta com as obras, acredito que possam servir como balizamentos poéticos para os intérpretes.

Antes e durante o processo de criação se faz necessário realizar um levantamento e revisão do leque de técnicas tradicionais e ampliadas do instrumental para o qual estou compondo. Um procedimento do qual me sirvo com freqüência após escutar um complexo sônico, consiste em esquadrinhá-lo minuciosamente, segundo a segunda, para definir que instrumental e técnicas terão o potencial de realizá-lo.

A visão analítica das minhas obras se norteia pela ideia de que “a obra de arte é um bloco de sensações (...) o artista cria blocos de perceptos e afectos”³². Sem a intenção de adentrar nos meandros da Filosofia de Deleuze e Guattari, a análise das obras privilegia a característica autoral da abordagem composicional. Pretende-se

³⁰ O cronópio é um ser ficcional, gelatinoso e contemplativo, alheado das torpezas do mundo. Em sua obra, Cortázar se considera como um e assim também classifica a Louis Armstrong, Thelonius Monk e outros artistas particularmente afeitos às deambulações da improvisação. Parafrazeando uma estudiosa do contista portenho (FERRARI, 2005, p. 97), eu aqui também “me declaro um cronópio a mais do clube mundial dos cronópios”.

³¹ No original: *soy profundamente serio, exigente hasta la náusea conmigo mismo, inconsciente (los temas me vienen de regiones incontroladas por mi inteligencia, apenas mediocre), paradójico (para luchar contra los monobloques ideológicos y culturales), enamorado del rumor del mundo, ciego a los elogios, perdido en una vigilante abstracción de cronopio incurable.*

³² DELEUZE e GUATTARI, 2000, p. 213.

esmiuçar o gesto composicional aqui esboçado no que tange à criação de uma forma e fluxo sônico por meio da *assemblage* de blocos sônicos, à investigação de linguagem inerente em todo o meu trabalho. Os elementos propulsores, os momentos de estase, a tímbrica ampliada, o que chamo de contraponto aleatório e contraponto de aleatoriedades, o contraponto de dinâmicas são aqui apontados e detalhados para uma apreensão intensiva das macro e microestruturas de cada peça. São observados e contextualizados o emprego de contrastes exacerbados, o idiossincrático trabalho com textos poéticos e a voz, o uso de objetos sonoros como instrumentos musicais; enfim, os procedimentos composicionais que cingem a epifania do fluxo sônico em sua fugacidade.

Capítulo 4. Cordas

4. 1 Cordas Dedilhadas

As minhas primeiras memórias sônicas de sons de violões eletrificados/amplificados remontam aos anos 50, início dos 60, no carnaval da Bahia. Dois músicos e técnicos em eletrônica, Dodô e Osmar, decidem amplificar os seus violões, passando a chamá-los de violão eletrificado ou elétrico. Aboletam-se em um velho caminhão e saem a tocar, sem qualquer remuneração, pelos finais de tarde e noites do tríduo momesco.

A sonoridade destas proto guitarras elétricas estabeleceu um arrojado contraste na cena musical do carnaval bahiano, na época dominado por percussão e vozes – afoxés, batucadas - e os blocos com pontuais sopros e metais. Dodô e Osmar denominam o seu duo, ao acrescentar mais um instrumentista, de trio elétrico. Faz-se necessário notar a total dessemelhança destas ações culturais do carnaval em Salvador – frutos da paixão pela música e alegria maior do carnaval - com os atuais eventos promovidos pela indústria carnavalesca.

Não me passou despercebida a introdução da guitarra elétrica na música popular brasileira, a Tropicália, Os Mutantes. Porém o segundo marco na minha relação com sons de cordas dedilhadas processados eletroacusticamente foi em 1968, quando escutei, por acaso, pela primeira vez Jimi Hendrix – o LP *Are you Experienced*³³,

³³ Disco de estreia lançado em 1967.

particularmente a faixa *Purple Haze*. A experimentação com a linguagem do *blues*, as novas sonoridades e as técnicas ampliadas me causam uma impressão tão profunda quanto o trio elétrico das décadas de 50 e 60 na Bahia.

Canções do Alheamento 8 (1999), para guitarra elétrica e amálgama eletroacústico³⁴, é um tributo a Jimi Hendrix e à geração 68. A obra foi dedicada a Aloysio Neves, que a estreou na décima oitava edição da série *Interfaces* em 2000. Escrita em Notação Gráfica Híbrida, a peça tem a duração de *circa de 4' 30"* a *5'*.

O Projeto de Iluminação consiste de dois fâcos de luz, cor magenta, produzidos por refletores elipsoidais. O primeiro facho, estreito, cai verticalmente sobre o topo da cabeça do(a) intérprete. O segundo facho, bastante aberto, silhueta o(a) instrumentista em contraluz. A dramatização do gestual demandada pelo Projeto Cênico resulta com a iluminação em uma imagem com uma série de raios de luz mais escuros/mais claros que emanam da figura do(a) intérprete ao bloquear e desbloquear com os movimentos o facho em contraluz. O Projeto Sônico requer um mínimo de quatro alto-falantes, dois nas laterais no palco ou no chão do auditório e dois em cada lado dos fundos da sala. O(a) instrumentista deverá se posicionar no centro do palco.

Uma extensa investigação das possibilidades técnicas tradicionais e ampliadas da guitarra elétrica foi desenvolvida em estreita colaboração com o instrumentista Aloysio Neves. Um intérprete versado em vários estilos musicais, compositor e entusiasta da pesquisa de linguagem, Aloysio foi instrumental para a criação desta obra.

As sonoridades resultantes desta pesquisa que foram selecionadas para a composição da peça demandaram a criação de vários signos. A escrita corrente para a guitarra elétrica, embora extremamente funcional, não abrangia este recém-criado leque de sons. Nas Figuras 1 e 2, podemos observar os ícones e as instruções para a sua execução na bula da peça.

Alguns procedimentos de música popular norte-americana são empregados na composição tais como: realizar um encadeamento harmônico de *blues*, *bend*, tocar no estilo *blues guitar* um curto jogo intervalar característico do *blues*. O intérprete é convidado a improvisar e escolher alguns trechos que possuam alta carga identitária das músicas *Purple Haze* e *Bleeding Heart* de Jimi Hendrix. Um retângulo com a indicação

³⁴ O amálgama eletroacústico está detalhado no Capítulo 3 (3.4),

fragmento indicará quando executar estes trechos. Quando não houver indicação de uma das duas músicas no retângulo o(a) instrumentista deverá escolher qual a música que irá tocar. **Figura 1: Ícones e instruções para execução, *Canções do Alheamento 8* (1999), guitarra elétrica e amálgama eletroacústico.**

glissando curto sempre

"bend" ascendente

"bend" descendente

arrastar/esfregar/friccionar com pouca pressão nas 3 cordas graves, R E OV nível alto. O mais sonoro possível

selecionar fragmento(s) das obras "Purple Haze" e "Bleeding Heart". Improvisar com os fragmentos, sem alterá-los, utilizando o procedimento conhecido em música popular como "tocar de ouvido".

Pedais
 Reverb (R) Equalize (E) Delay (D) Over Drive (OV) Chorus (C) Octave (O)

Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Figura 2: Outros ícones e instruções p/ execução, *Canções do Alheamento 8*

pestanda, cluster, deixando soar os harmônicos, sempre rasgueado \uparrow ou \downarrow

pestanda, cluster, sem soar os harmônicos, sempre rasgueado ou

"dead notes"

encostar os dedos ou a mão, levemente, o mais sonoro possível

pestanda, cluster, rasgueado com palheta

tocar intervalos de 3m, 6m, 6M, 7m, 7M - estilo "blues guitar"

♪ pizzicato ou sonoridade tipo pizzicato bartok

Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Dezesseis blocos sônicos justapostos por *assemblage* compõem este trabalho. A composição de sete blocos é realizada pela inserção de elementos de blocos anteriores. O resultado deste procedimento não se caracteriza como uma repetição devido à interação dos elementos com o contexto interno de cada bloco sônico onde eles foram interpolados e com o macro fluxo da obra. Este recurso composicional se configura como uma sutil carga identitária que vai perpassando toda peça. O bloco sônico 1 intervém duas vezes na obra. O *glissando* com *rasgueado* ao apresentar um alto índice de incidência imprime um teor identitário ao jorro sônico.

A obra se inicia com um borbotão sônico denso, o bloco sônico 1 (Fig. 3). Primeiramente as quatro guitarras elétricas atacam com altura estável, sempre com dinâmica *forte*, na região agudíssima, e duração média – *circa de 5"*. Logo em seguida esta estabilidade é alterada por quatro longos *glissandos rasgueados* descendentes, de grande extensão, do agudíssimo ao grave. Optou-se por um encordoamento mais flexível que oferecesse maior exequibilidade, mais sonoridade e fluência aos *glissandos*.

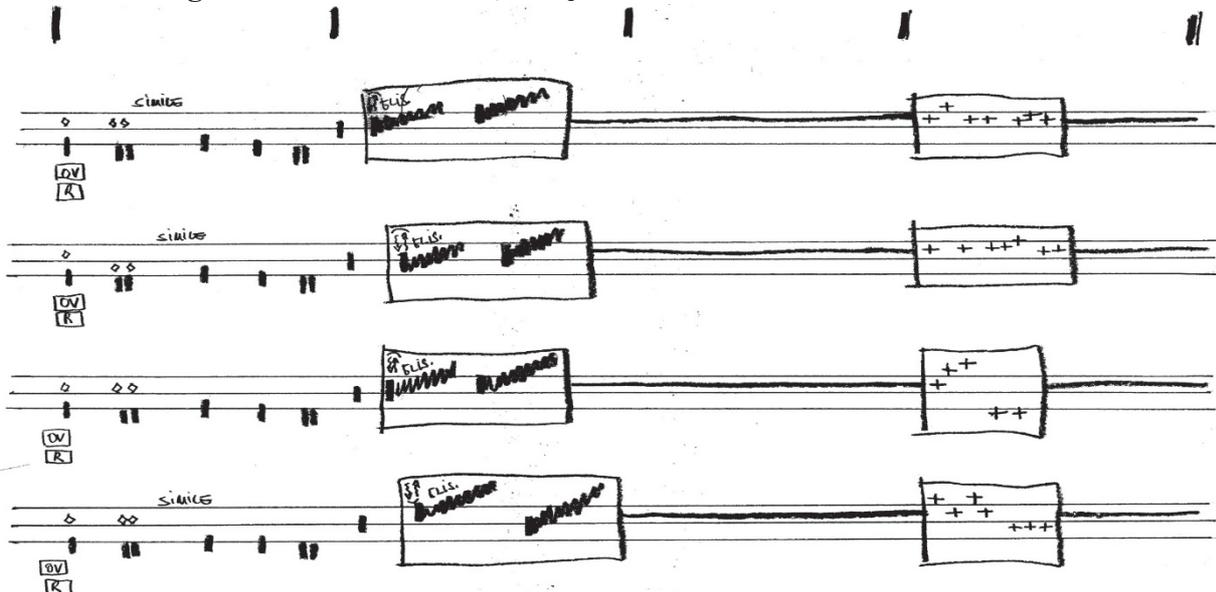
Figura 3: Bloco Sônico 1, *Canções do Alheamento 8*

The image shows a handwritten musical score for four electric guitars, labeled 'GUITARRA ELÉTRICA 1' through 'GUITARRA ELÉTRICA 4'. At the top, there is a vertical line and the text 'CIRCA 5"'. Each guitar part begins with a square box containing a chord diagram, followed by a dynamic marking 'f' and a hairpin symbol indicating a crescendo. The notes are represented by a dense, textured black line that descends across the staves from left to right. A vertical dashed line is drawn across all staves, with the text 'GLISS. LENTO' written above it on each staff. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of a 'rasgueado' (strummed) style.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita

O bloco sônico 2 (Fig. 4) contrasta em densidade e textura com o anterior. Durações curtas e médio-curtas em uma sequência de *clusters* com harmônicos, *glissandos rasgueados* curtos ascendentes, da região média para a agudíssima e um pontilhismo com *dead notes* compõem este bloco. Uma dinâmica de propulsão de fluxo começa a se estabelecer quando acontece a interação entre a espessa textura dos blocos sônicos 1 e 3 com a rarefação do bloco sônico 2. Este jogo de densidades também é realizado dentro do bloco ao contrapor o pontilhismo dos *clusters* com harmônicos e *dead notes* com a massa dos *glissandos rasgueados*.

Figura 4: Bloco Sônico 2, *Canções do Alheamento 8*

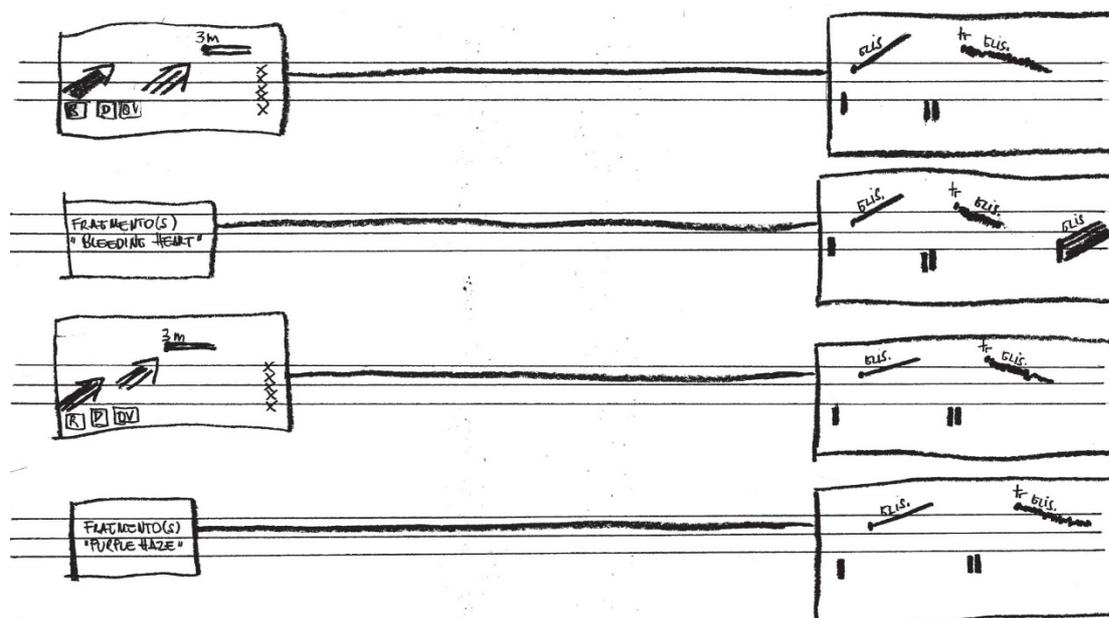


Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Surgem pela primeira vez no bloco sônico 3 (Fig.5) dois fragmentos de *Bleeding Heart* e *Purple Haze*, superpostos na segunda e quarta partes gravadas. *Glissandos* friccionados após leve pressão dos dedos – em contraste com os rasgueados - um acorde agudíssimo em terça menor e sonoridades produzidas por delicada pressão dos dedos completam o bloco. O movimento ascendente das sonoridades glissantes em contraponto aleatório com os fragmentos das canções propõem o curso desta massa sônica.

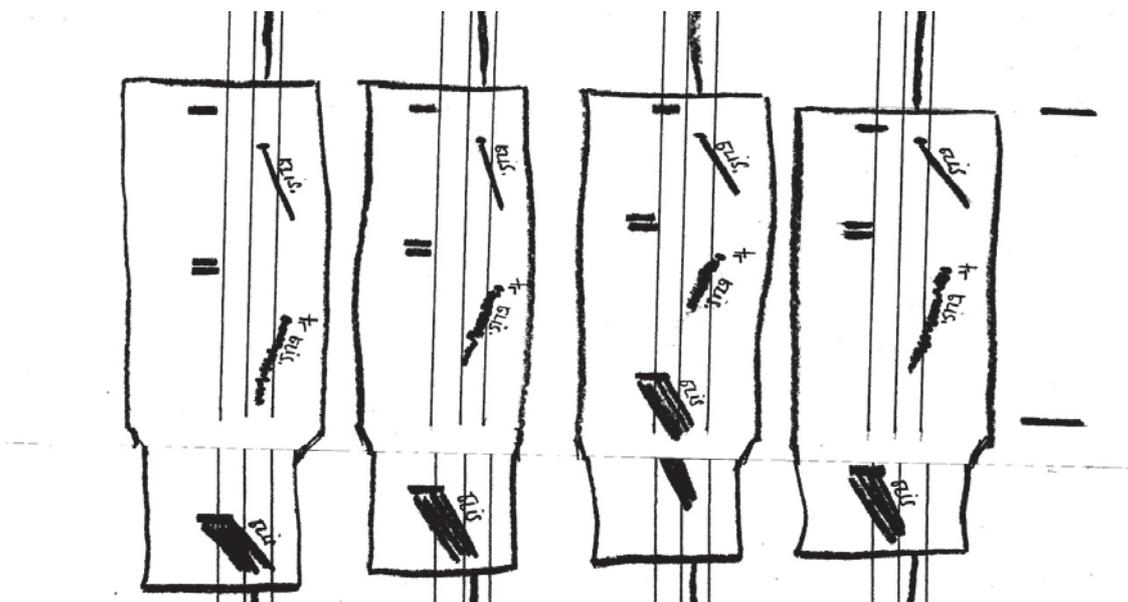
Os perfis glissantes prosseguem ao longo do bloco sônico 4 (Fig. 6), agora com variações de direção - ascendente e descendente, e de volume – *glissandos* com uma nota, com duas notas em *trinado* e com acordes. O processo de construção dos blocos por interpolação se inicia ao conjugar um elemento do bloco sônico 2, os *clusters*, agora sem a produção dos harmônicos, aos *glissandos*.

Figura 5: Bloco Sônico 3, *Canções do Alheamento 8*



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

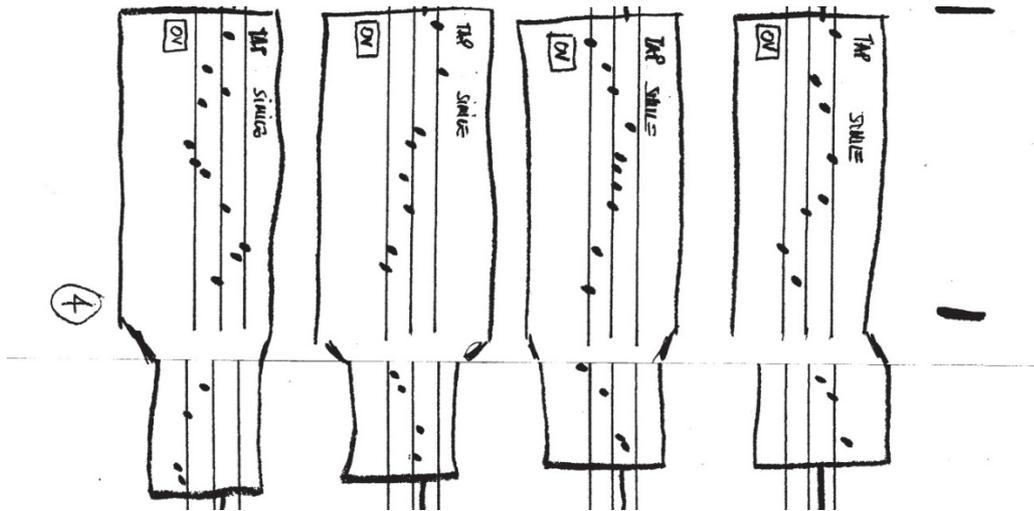
Figura 6: Bloco Sônico 4, *Canções do Alheamento 8*.



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Na Fig. 7 podemos observar que a dinâmica de densidades se evidencia mais ainda com o bloco sônico 5. Uma sequência pontilhística é composta nas quatro partes. Sons curtíssimos são executados em estilo *blues guitar*, usando o *tap*, uma técnica sonicamente similar ao *pizzicato bartok*, em um perfil intervalar pinçado do *blues*. A textura rarefeita deste bloco contrasta sobremaneira com a densa massa em que ele se intercala.

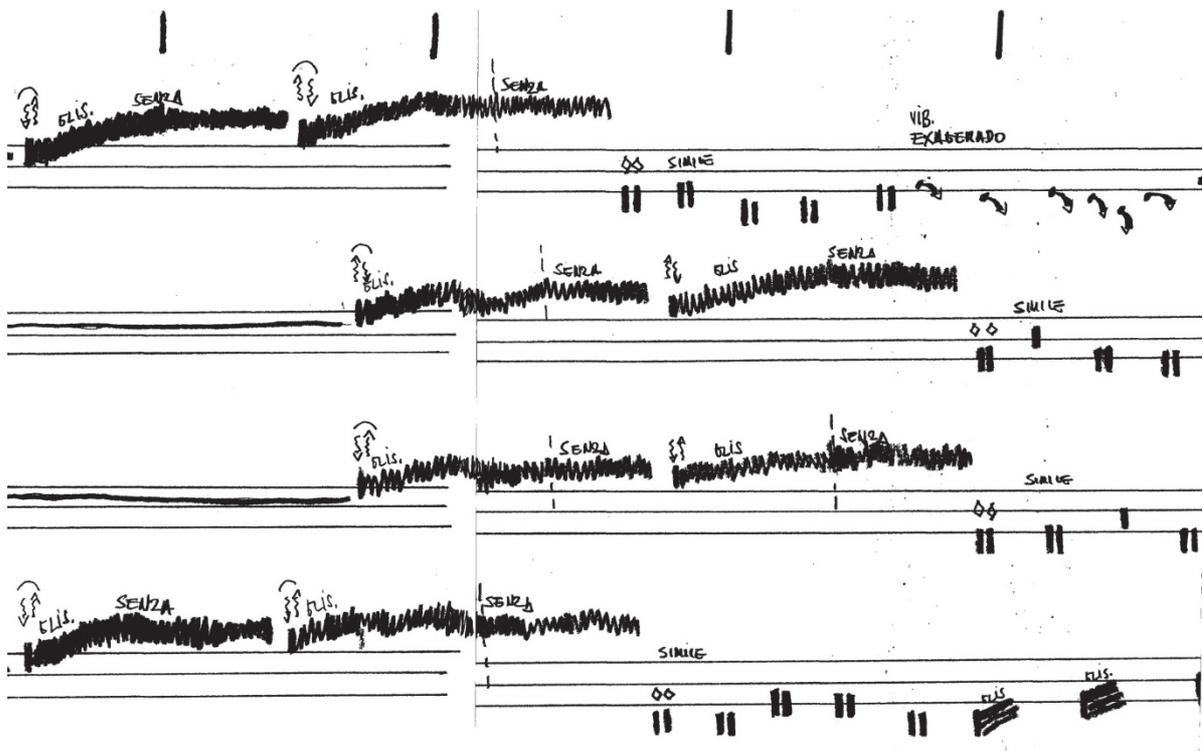
Figura 7: Bloco Sônico 5, *Canções do Alheamento 8*



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

O bloco sônico 6 (Fig. 8) apresenta uma similaridade com o bloco 1 como se fosse um rebatimento. Os *glissandos rasgueados* descendentes no bloco 1 agora são ascendentes, altura do médio agudo ao agudíssimo e com duração média, contrastando com as longas durações do bloco 1. Outra característica deste bloco é que ele é adentrado pelo anterior e ele penetra no próximo, o bloco 7.

Figura 8: Bloco Sônico 6, *Canções do Alheamento 8*



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

A interpolação de elementos dos blocos 2, 3, 4, 5 com as notas *bend*, procedimento característico de *blues* compõem o bloco sônico 7 (Fig. 9). Em todas as quatro partes encontramos a inserção dos *clusters* com harmônicos do bloco 2, dos acordes de terça menor do bloco 3, dos *glissandos* curtos ascendentes do bloco 4 e sequências intervalares oriundas do *blues*. A densa textura resulta da intrincada aleatoriedade do contraponto destes elementos. Apesar da interpolação, a prevalência identitária do bloco é fruto das notas *bend*, que são executadas com a especificação de *vibrato exagerado*, característica que as assinala particularmente.

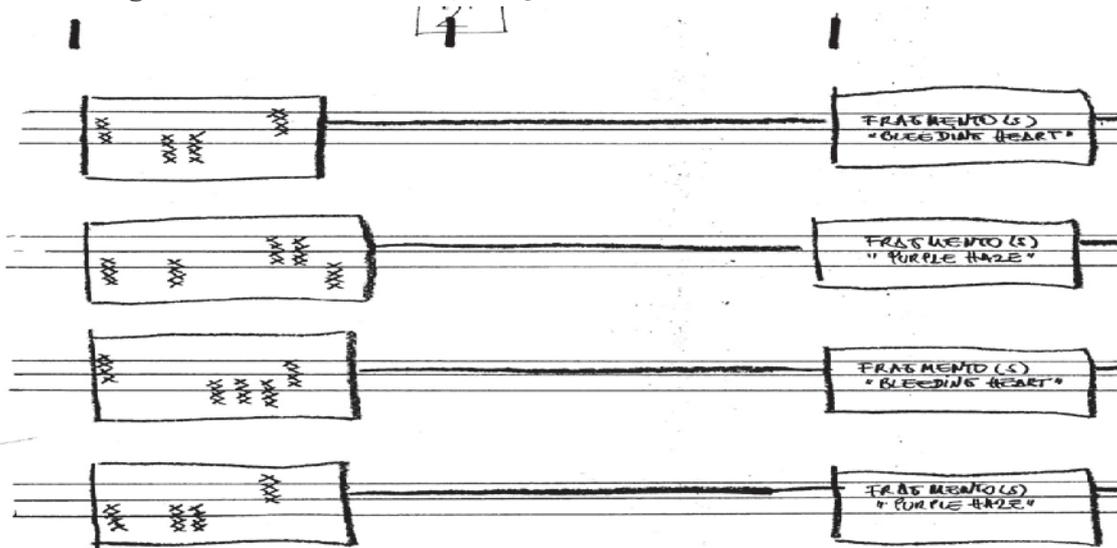
Figura 9: Bloco Sônico 7, *Canções do Alheamento 8*

The image displays a handwritten musical score for 'Canções do Alheamento 8', specifically for 'Bloco Sônico 7'. It consists of four systems of staves. Each system begins with a dense, wavy texture labeled 'SENZA'. This is followed by a section of notes with vertical stems, some marked with 'SIMILE'. The score includes various performance instructions: 'VIB. EXAGERADO' (exaggerated vibrato), 'ORD. 3m' (ordinary 3-measure), 'VIB. EXAGERADO ORD. 3m', and 'ORD. VIB. EXAGERADO'. There are also markings for 'TR.' (trills) and 'FLS.' (flutters). The notation includes slurs, ties, and dynamic markings, all rendered in a sketchy, expressive hand.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Na Fig. 10, vemos o bloco sônico 8, engendrado pela interação de dois elementos provenientes do bloco 3 - as sonoridades produzidas por delicada pressão dos dedos nas cordas e os fragmentos de *Purple Haze* e *Bleeding Heart*. Porém agora estes elementos são prevalentes, atuando entre si e não mais com um outro conjunto. No bloco sônico 8 há um retângulo de *simile* de improvisação com *circa de 10"* de duração com estas sonoridades. Enquanto no bloco 3 elas atuavam com apenas uma intervenção dentro de um conjunto com outros elementos. Os fragmentos no bloco 3 eram executados por duas partes gravadas e agora no bloco 8 eles assumem uma relevância maior, nas quatro partes, em retângulos de *simile* de improvisação com duração de *circa de 10"*. Estes dois elementos, as sonoridades por delicada pressão e os fragmentos, no bloco sônico 8 são alçados ao primeiro plano na criação deste trecho.

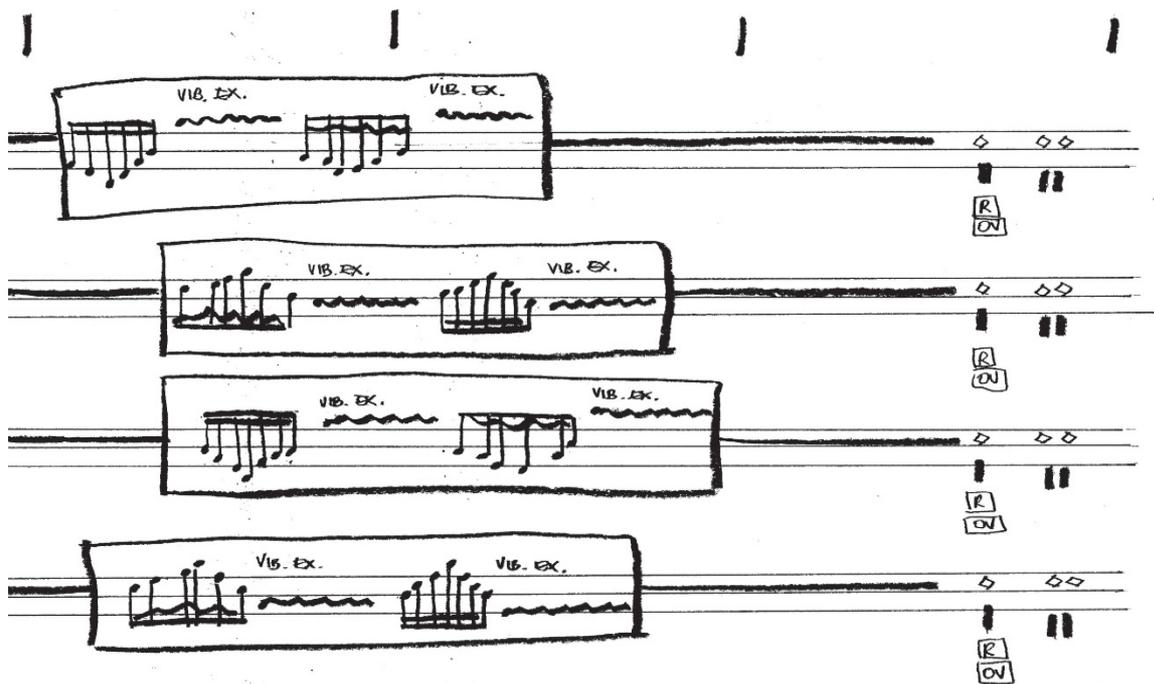
Figura 10: Bloco Sônico 8, *Canções do Alheamento 8*



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

O bloco sônico 9 (Fig. 11) retoma a dinâmica de densidade versus rarefação. Um rarefeito movimento pontilista é elaborado por um conjunto de células rítmicas com semicolcheias, regulares e irregulares, com 6 ou 7 notas cada, em diversos registros. Uma duração médio-curta, com a indicação *vibrato exagerado*, faz uma contraposição a este espocar de sons curtíssimos. A velocidade do fluxo sônico da obra ganha impulso por meio do reestabelecimento do contraste entre massas sônicas rarefeitas e densas, agora realizado pelo esgarçamento deste bloco.

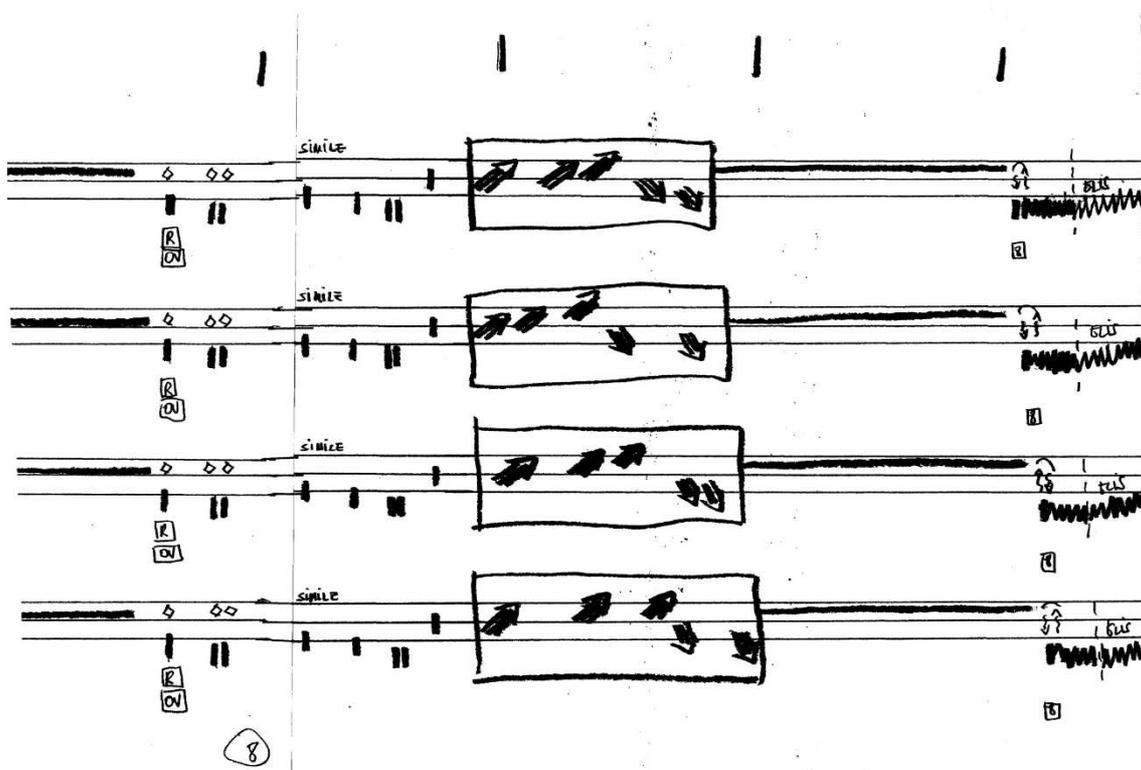
Figura 11: Bloco Sônico 9, *Canções do Alheamento 8*



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

O bloco sônico 10 (Fig. 12) é composto pela interpolação dos elementos dos blocos 2 e 3. *Glissandos* friccionados após leve pressão dos dedos e uma sequência de *clusters* com harmônicos adensam a textura desta massa sônica. A quarta inserção dos *clusters* com harmônicos sinaliza um dos processos identitários da obra, entretanto sem o caráter repetitivo dado o contexto do bloco. Justapostos agora aos *glissandos* friccionados – ao invés de *rasgueados*, a sua semelhança com o bloco 2 é assinalada, porém com menos identidade agora devido ao longo período de tempo, *circa de 2' 25"*, intercalado entre os dois eventos.

Figura 12: Bloco Sônico 10, Canções do Alheamento 8

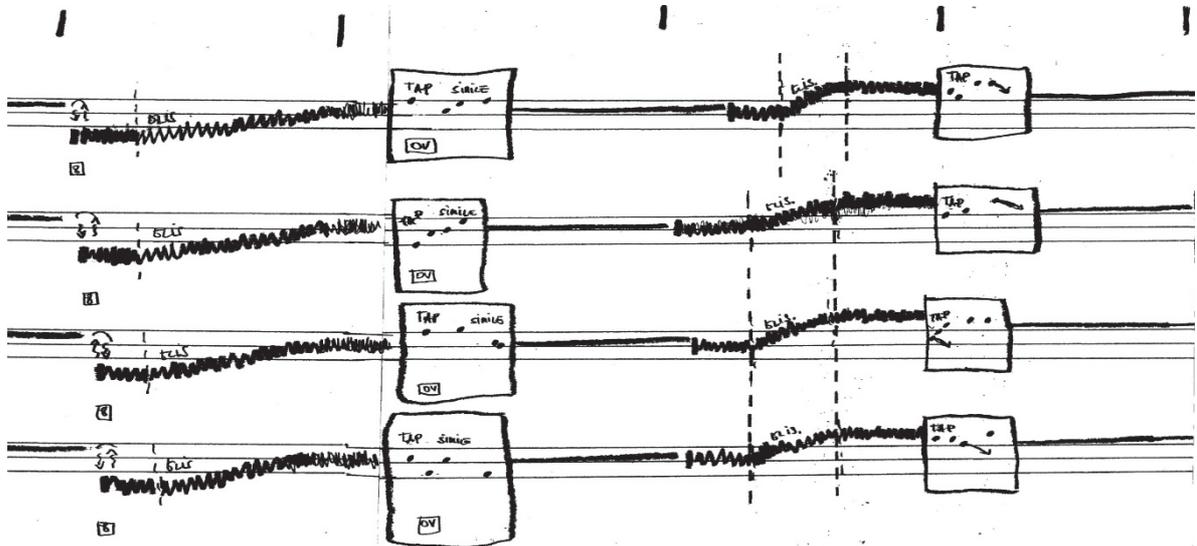


Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Na Fig. 13 observamos o bloco sônico 11, onde *rasgueados* são seguidos por retângulos de *simile* de improvisação. No primeiro e terceiro *rasgueados* há *glissandos* ao feito do bloco 6. No primeiro retângulo de *simile* de improvisação são executados sons curtíssimos, em estilo *blues guitar*, um perfil intervalar pinçado do *blues*. No segundo os sons curtíssimos são conjugados às notas *bend* oriundas do bloco 7. Os *glissandos rasgueados* do grave para o médio que antecedem o primeiro retângulo sofrem uma alteração de altura ao precederem o segundo retângulo partindo agora do médio para o agudíssimo. A densidade das duas massas glissantes em diferentes

registros contrasta vivamente com o esgarçado pontilhismo dos sons curtos e notas *bend*.

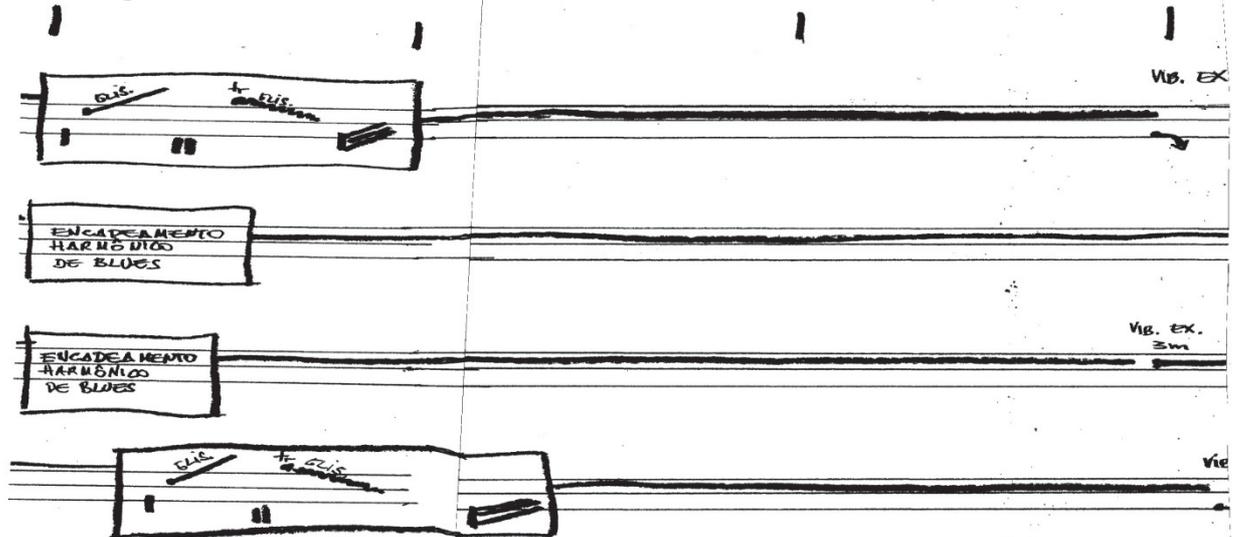
Figura 13: Bloco Sônico 11, *Canções do Alheamento 8*



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Surge no bloco sônico 12 (Fig. 14) um novo elemento – o encadeamento de acordes de *blues*. O intérprete é convidado a selecionar acordes e encadeamentos harmônicos de *blues* e improvisar. As improvisações acontecem em duas partes gravadas e empilhadas. Elas são ladeadas pela inserção de elementos do bloco 4, na primeira e quarta parte. A massa sônica deste bloco se caracteriza pelo movimento de grandes densidades criadas pelos clusters, acordes de *blues* e *glissandos* ascendentes na região gravíssimo e grave.

Figura 14: Bloco Sônico 12, *Canções do Alheamento 8*



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

O segmento que compreende os blocos sônicos 13 e 14 apresenta um esgarçamento de textura que criará uma dinâmica relação de movimento de fluxo com a densidade dos blocos sônicos anteriores a ele e também com os últimos blocos da obra. O bloco sônico 13 (Fig. 15) é composto pela interpolação de elementos de vários blocos anteriores, nomeadamente 3, 4, 5, 7, 8 e 9. *Dead notes*, notas *bend*, perfis melódicos de *blues*, um fragmento, as sonoridades médio-curtas de *glissandos* ascendentes, são executadas em jorro nas quatro partes superpostas. O contraponto aleatório destes elementos, todos com durações de curtíssima a médio curta, cria uma fugaz, delicada massa pontilhística.

Figura 15: Bloco Sônico 13, *Canções do Alheamento 8*

The image shows a handwritten musical score for Block Sonic 13, consisting of four staves. The notation is dense and includes various musical symbols and annotations. Key elements include:

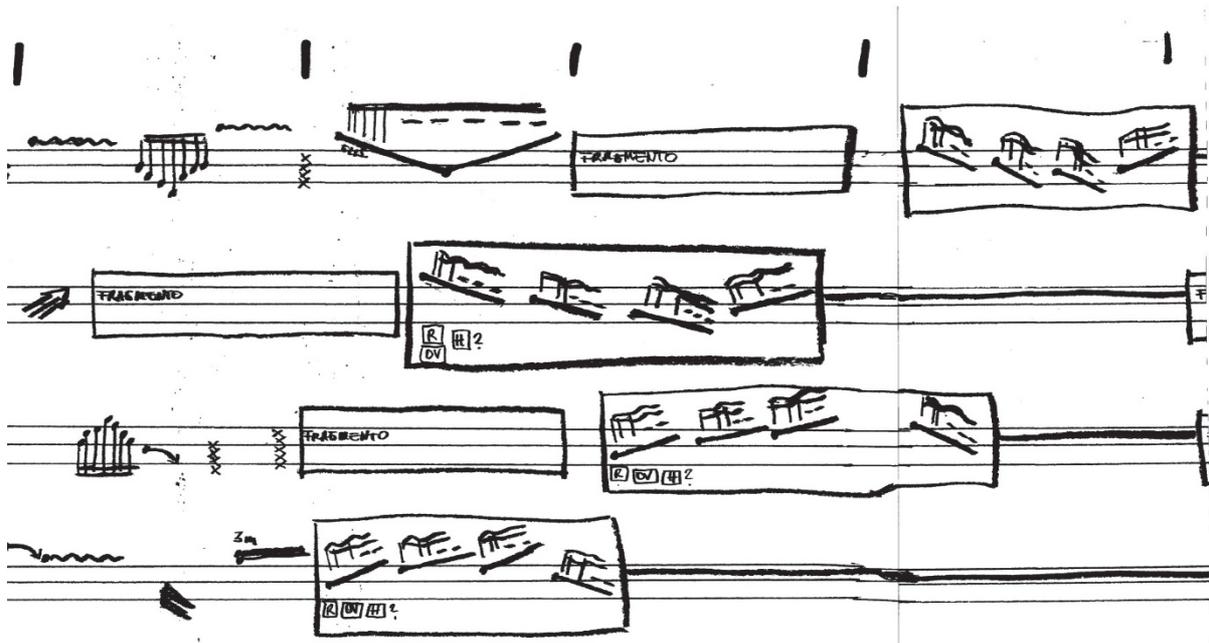
- Staff 1:** Starts with 'Vib. Ex.' and contains several notes with downward-pointing arrows. Further right, it has 'ORD. Vib. Ex.' and a cluster of notes.
- Staff 2:** Features 'Vib. Ex.' and 'ORD. Vib. Ex.' annotations. It includes a wavy line, a cluster of notes, and a box labeled 'FRAGMENTO'.
- Staff 3:** Begins with 'Vib. Ex.' and '3m'. It shows a cluster of notes, a wavy line, and another 'FRAGMENTO' box.
- Staff 4:** Starts with 'Vib. Ex.' and contains a 'FRAGMENTO' box, a wavy line, and a '3m' annotation.

 The score is characterized by its use of wavy lines, clusters of notes, and specific annotations like 'Vib. Ex.' and 'FRAGMENTO'.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita

O bloco sônico 14 (vide Fig. 16) mantém o uso dos fragmentos em duas partes. Um desenho em semicolcheias irregulares, em altura ascendente e descendente caracteriza este bloco. A trama das colcheias e sua irregularidade continuam a impelir o fluxo sônico da obra celeremente. O pontilhismo destes dois blocos, 13 e 14, se imbrica com o súbito aumento de densidade do bloco sônico 15.

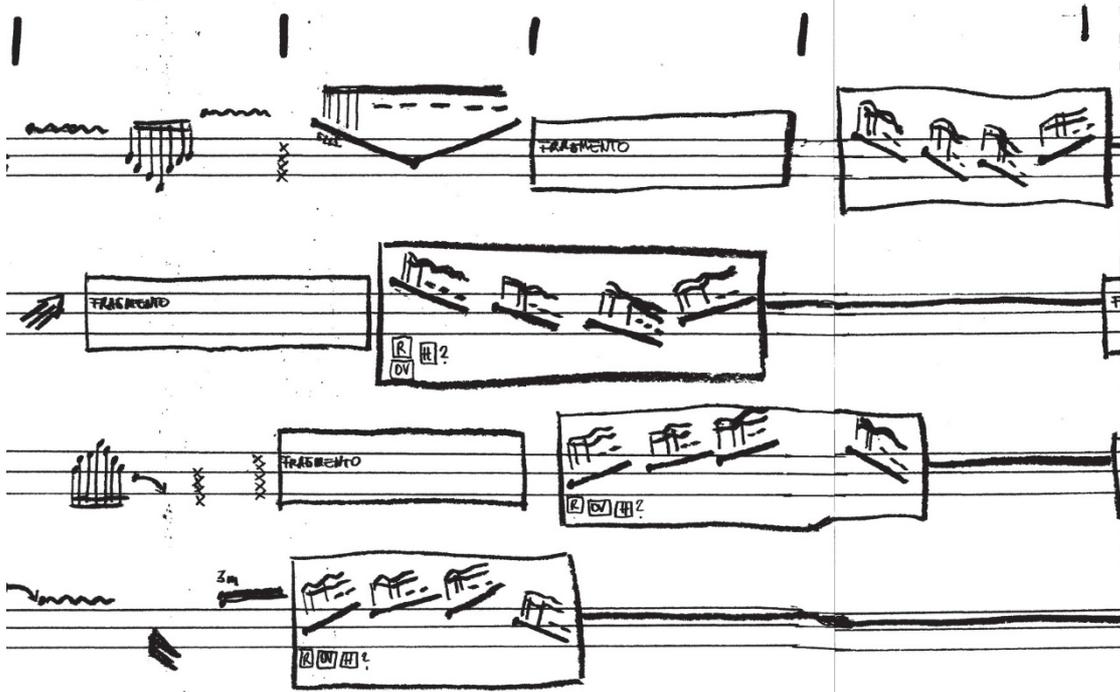
Figura 16: Bloco Sônico 14, *Canções do Alheamento 8*



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

A densidade da obra se avoluma cada vez mais com o bloco sônico 15 (vide Fig. 17). Uma interpolação de massas compostas por fragmentos, *dead notes*, encadeamento harmônico de *blues* e novamente *dead notes* compõe este bloco. Os elementos citados são extraídos dos blocos sônicos 8 e 12. O contraste entre as massas de fragmentos, encadeamentos e *dead notes* dinamiza o movimento interno do bloco.

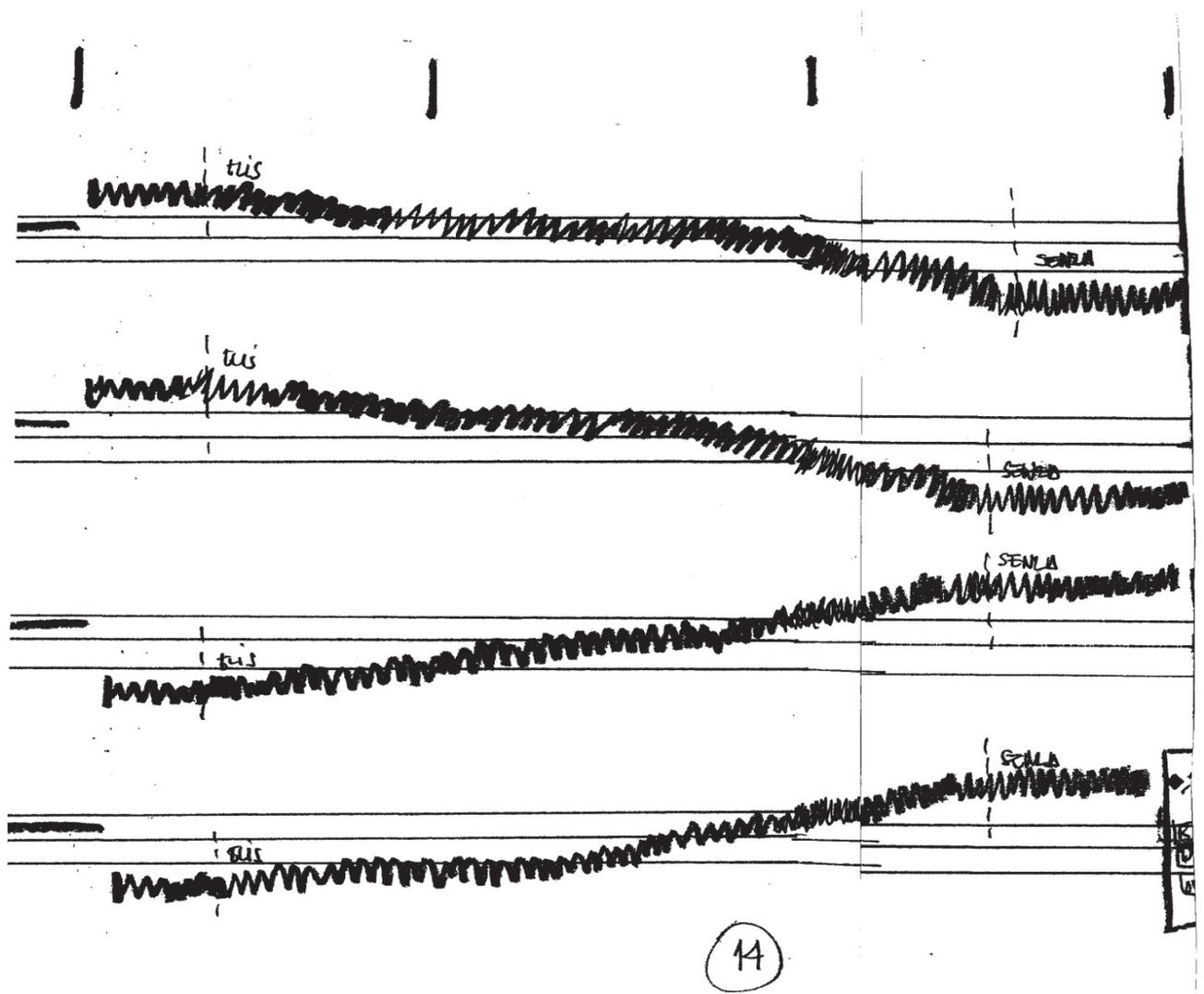
Figura 17: Bloco Sônico 15, *Canções do Alheamento 8*



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Retomando a grande condensação sônica do início da peça o ressurgimento do bloco sônico 1 com variações em rebatimento (Fig. 18) sinaliza o início do final. Quatro *glissandos rasgueados* se cruzam. Nas duas primeiras partes é mantido o percurso do bloco 1 inicial, do agudíssimo para o gravíssimo. Nas outras duas há procedimento de rebatimento, os *glissandos* se iniciam no gravíssimo e prosseguem até o agudíssimo. Ao finalizarem os seus percursos em altura, respectivamente gravíssimo e agudíssimo, o movimento glissante cessa e uma duração médio-curta encerra o bloco.

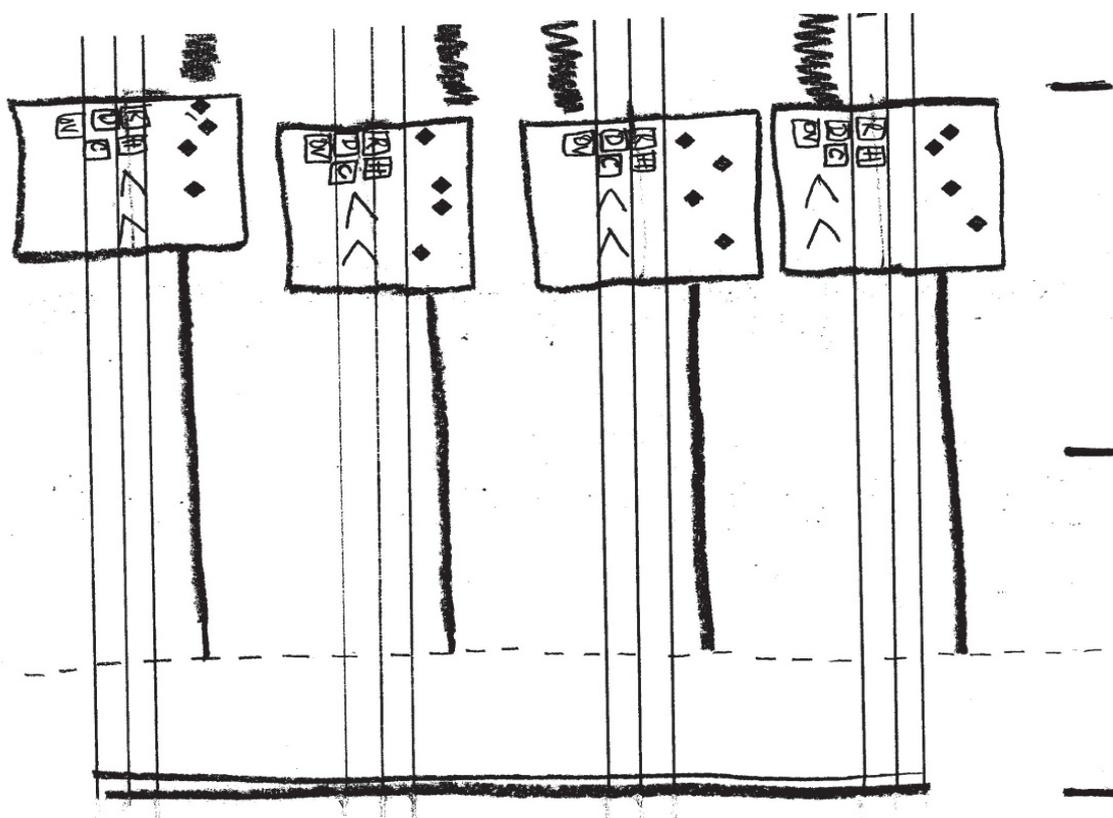
Figura 18: Retorno Bloco Sônico 1, *Canções do Alheamento 8*



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

O bloco sônico 16 (Fig. 19) é composto com dois elementos – o som e o silêncio. Ele também apresenta um dinâmico contraste criado em dois momentos. Primeiro, quando a densa massa sônica do bloco 1 é imbricada à adelgada textura do primeiro elemento deste bloco - um rarefeito halo pontilista de harmônicos agudíssimos, metalizados, dinâmica em crescendo curtíssimo. O segundo momento ocorre quando a peça cinge o elemento silêncio que resulta da interrupção súbita, abrupta, perfazendo um corte seco do jorro sônico. O silêncio resultante consoma a obra.

Figura 19: Bloco Sônico 16, *Canções do Alheamento 8*

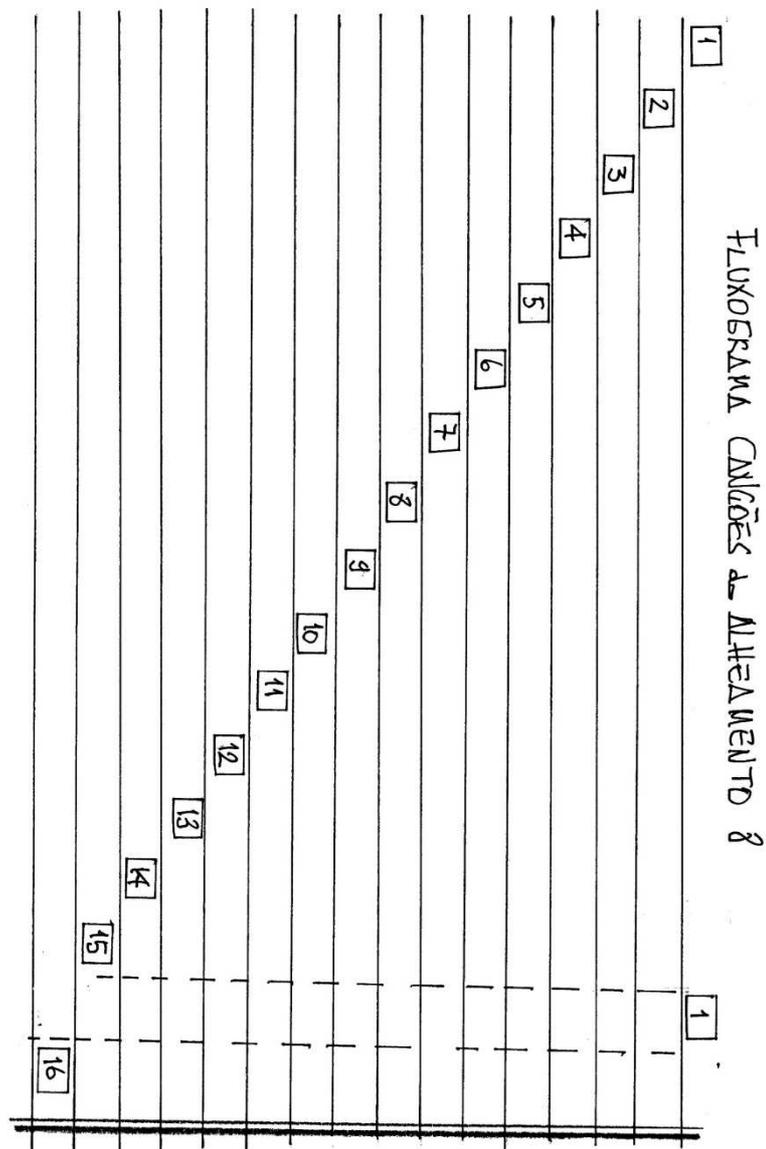


Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Um contínuo processo de interpolação de elementos é uma das facetas prevalentes da composição da peça. Procedimentos tradicionais de música popular tais como “tocar de ouvido”, “encadeamento harmônico de blues”, “dead notes”, “bend” são conjugados com técnicas ampliadas, sonoridades experimentais. Uma outra característica dominante é a justaposição de densidades contrastantes (rarefação e adensamento), procedimento que confere fluidez ao caudal sônico. O jogo condensação-rarefação do som é levado ao limite máximo quando o final da obra contrapõe o som a uma das suas mais extremas rarefações: o silêncio.

A título de finalização, acrescento que prossigo compondo para a guitarra elétrica em música de câmara. Atualmente conto com mais de seis peças escritas, sendo a última datada de 2016. Um projeto em progresso aponta para mais uma obra com amálgama eletroacústico.

Figura 20: Fluxograma, *Canções do Alheamento 8*



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

4. 2 Cordas Percutidas

Durante os anos em que estudei no Departamento de Composição da Universidade de Brasília, a situação política do país, então sob a ditadura civil-militar, tornava-se a cada dia mais repressivamente violenta. O dismantelamento da Educação no Brasil avançava a passos largos e as universidades sofriam profundos cortes de verbas, principalmente na área das Artes. Um dos exemplos emblemáticos deste estrangulamento era protagonizado pela imagem de um gigantesco piano de concerto, marca Bösendorfer, com o teclado tocando o chão do palco do auditório do Depto. de Música/ICA-FAU-UnB em um ângulo absurdo, suportando-se por duas pernas, estando a terceira quebrada.

Ao me defrontar com este espetáculo grotesco e significativo dos “anos de chumbo”³⁵, não me deixei abater. Mais uma vez credito ao Acaso encontrar o piano praticamente inutilizado para a prática tradicional e a serendipidade que me fez tomar a iniciativa de arregimentar alguns operários de uma construção vizinha, levantar e calçar o piano com pilhas de tijolos. Assim que conseguimos finalizar este arremedo de concerto, passei à segunda parte desta ação de resistência: o pesquisar outras sonoridades no piano de cauda e as técnicas necessárias para executá-las.

A busca de novas sonoridades para o piano que desenvolvi naquela época, por volta de meados de 1969, foi norteadada pela produção básica do som musical – percussão, fricção, dedilhado e sopro aplicada nas cordas e nas áreas chamadas harpa/chapa metálica, tábua/tampa harmônica do piano. Esta investigação foi realizada com baquetas de percussão, arcos de instrumentos de corda, barras de plástico, vidro, madeira e metal e estendeu-se até a colocação de objetos dentro do piano sobre a chapa metálica, sobre as cordas ou acoplados a elas, geralmente com o pedal acionado. Me recorde de uma palestra proferida por um pianista visitante que mencionou obras de John Cage para o *prepared piano*³⁶ (piano preparado). Esta informação acrescentou um novo ímpeto às experimentações que eu realizava no Bösendorfer vandalizado.

Nos meados de 1970 e até o segundo semestre de 1971 realizei algumas apresentações com estudos baseados nesta pesquisa. Estas atividades foram definitivamente canceladas pelo aumento exacerbado da repressão exercida pela

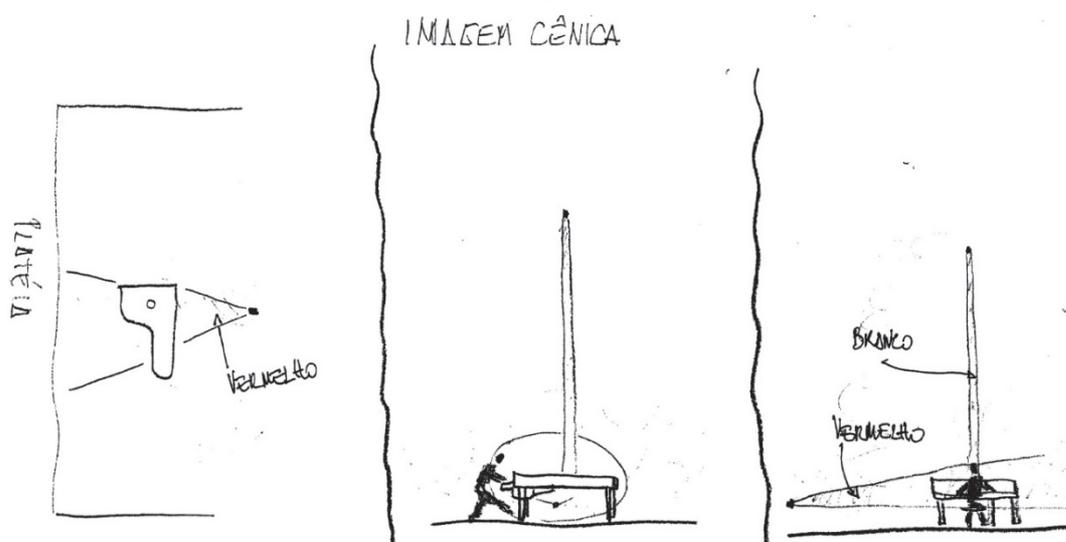
³⁵ Período da ditadura civil-militar no Brasil (1964 -1984).

³⁶ O piano ampliado engloba as investigações do piano preparado.

ditadura civil-militar na Universidade de Brasília neste período. Em 1971, pondo em prática as novas sonoridades, escrevo *Ambiência 1* para voz feminina, violoncelo/contrabaixo, piano ampliado – uma das primeiras obras no Brasil registrada em Notação Gráfica Híbrida e a sistematicamente utilizar uma concepção tímbrica ampliada para o piano. Quando cheguei nos EUA no final de 1973, tive oportunidade de ler o excelente livro de Richard Bunker: *The well-prepared piano*³⁷, então recém publicado. Ao ler o texto de Bunker, descubro que parte da minha intuitiva e extensa investigação eram as *extended techniques*³⁸ com as quais Cage vinha trabalhando há vários anos. Prossigo compondo para o piano ampliado mais de uma dezena de obras, sendo a última datada de 2016.

A pianista Sara Cohen, que tem investido na divulgação da produção musical brasileira atual, participa do *Ensemble Batucadanárquica* desde o início dos anos 90 em várias edições de *Interfaces*, realizando diversas estreias mundiais de minhas peças para piano. A obra *Noite do Catete 3* (2003), para piano de cauda ampliado e amálgama eletroacústico³⁹, projeto cênico/sônico e de iluminação, teve sua estreia mundial por Sara Cohen na XIII Bienal de Música Contemporânea Brasileira. O amálgama eletroacústico consiste da gravação de três partes para piano, a microfonagem da quarta parte ao vivo e o empilhamento das quatro partes por amplificação durante a execução. Registrada em Notação Gráfica Híbrida, a peça tem a duração de *circa de 4' 45"*.

Figura 21: Projeto de iluminação (lighting design), imagem cênica em *Noite do Catete 3* (2003), piano de cauda ampliado e amálgama eletroacústico.



Fonte: trecho de partitura original

³⁷ BUNGER, Richard E. *The well-prepared piano*. Denver: Colorado College Music Press, 1973.

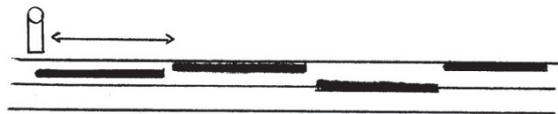
³⁸ Técnicas ampliadas, versão livre minha.

³⁹ O procedimento composicional amálgama eletroacústico está detalhado no Capítulo 3 (3.4).

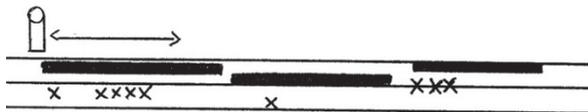
O *lighting design* (Fig. 21) se inicia com um fecho de luz branca com intensidade total, estreito e verticalmente sobre a extremidade da cauda do piano. Um segundo refletor, lentamente se acende até a intensidade total *circa de* dez segundos após o início com um amplo fecho de luz vermelha que silhueta a forma do piano (sem tampa) em contraluz. O projeto de iluminação se encerra com a coluna de luz branca permanecendo acesa enquanto o fecho vermelho é atenuado até apagar-se.

O *sonic design* demanda o posicionamento do piano em um dos lados do palco e a difusão feita por no mínimo quatro alto-falantes. A tampa do piano deverá ser previamente retirada para a performance. Há instruções para acionar a reverberação na mesa de som nos últimos segundos da peça. O *scenic design* consiste em dramatizar exacerbadamente os movimentos necessários para executar a peça. A exploração de outras sonoridades no piano determinou a criação de uma iconografia que podemos observar nas Figs. 22 e 23.

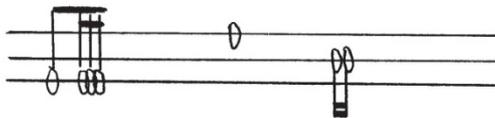
Figura 22: Ícones para novas sonoridades em *Noite do Catete 3*



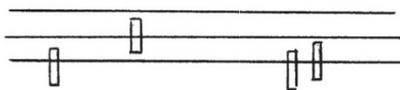
friccionar as cordas, longitudinalmente, continuamente, com copo/barra/lâmina de metal ou de vidro, sem interromper o som, produzindo sons longos, silvados, sempre com Pedal. Friccionar na região onde há maior comprimento de corda lisa.



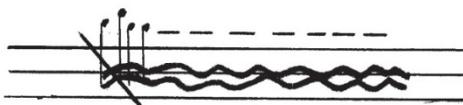
Friccionar longitudinalmente, continuamente, com com copo/barra de metal/lâmina de vidro, sem interromper o som, produzindo sons longos, silvados, sempre com pedal. Friccionar na região onde há maior comprimento de corda lisa. Simultaneamente percutir as cordas, com baqueta de cabeça dura (madeira, plástico duro, baqueta de xilofone), produzindo sons percussivos e sons percussivos com glissandos. Caso seja inviável percutir com baqueta, percutir com com copo/barra/lâmina de metal ou de vidro. Sempre com Pedal.



cluster com a palma da mão



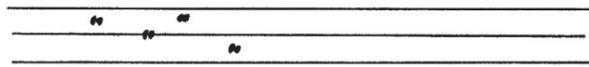
cluster com antebraço



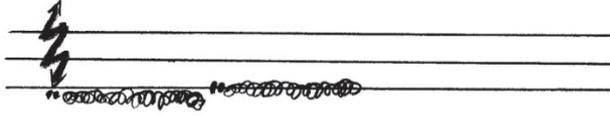
Tocar o maior número de notas possível, observando o registro indicado. Sempre evitar sequências escalares, progressões melódicas que delineiem encadeamentos de campos harmônicos.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita

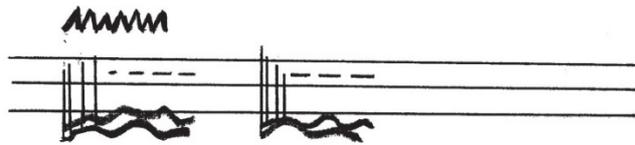
Figura 23: Outros ícones para novas sonoridades em *Noite do Catete 3*



improvisar tocando intervalos harmônicos de 2ª Maior e Menor, 3ª menor



friccionar longitudinalmente - tipo reco-reco - as cordas graves enroladas, com lâmina de plástico duro/madeira dura/metal. Sempre com Pedal.



ferir as cordas - tipo harpa - com lâmina de plástico duro/madeira dura/metal, no sentido horizontal, paralelo ao teclado. Sempre com Pedal.

× percutir cordas com baqueta de cabeça dura (madeira/plástico duro/baqueta de xilofone.



tocar com ritmo irregular



trêmolo irregular, observando rigorosamente a velocidade e a dinâmica indicados

Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Desconstrução/construção de células rítmicas de Samba (Fig. 22), Maracatu (Fig. 23) e sequências de acordes de jazz (Fig. 23) são utilizados na composição da peça. Quatro momentos de estase conferem um particular movimento ao fluxo sônico. Um procedimento composicional de *assemblage* por interpenetração prevalece por toda a peça. Os blocos sônicos se imbricam de forma que algumas partes do bloco anterior prosseguem, se adentrando pelo próximo bloco.

A macroestrutura de *Noite do Catete 3* é composta por onze blocos sônicos sendo que o bloco sônico 1 se repete três vezes, os blocos sônicos 3 e 4 duas vezes. O bloco sônico 1 (Fig. 24) inicia estrepitosamente ao contrastar a fluidez dos trinados irregulares de *clusters* na região gravíssima com ataques de *clusters* com a palma da mão e com o antebraço na mesma região. Duas velocidades são demandadas aos trinados com *clusters*, rápido, médio e novamente rápido imprimindo ainda mais movimento ao jorro do bloco. O bloco se adentra por *circa de 5"* no próximo trecho.

Figura 24: Bloco Sônico 1, Noite do Catete 3

Fonte: trecho de partitura original manuscrita

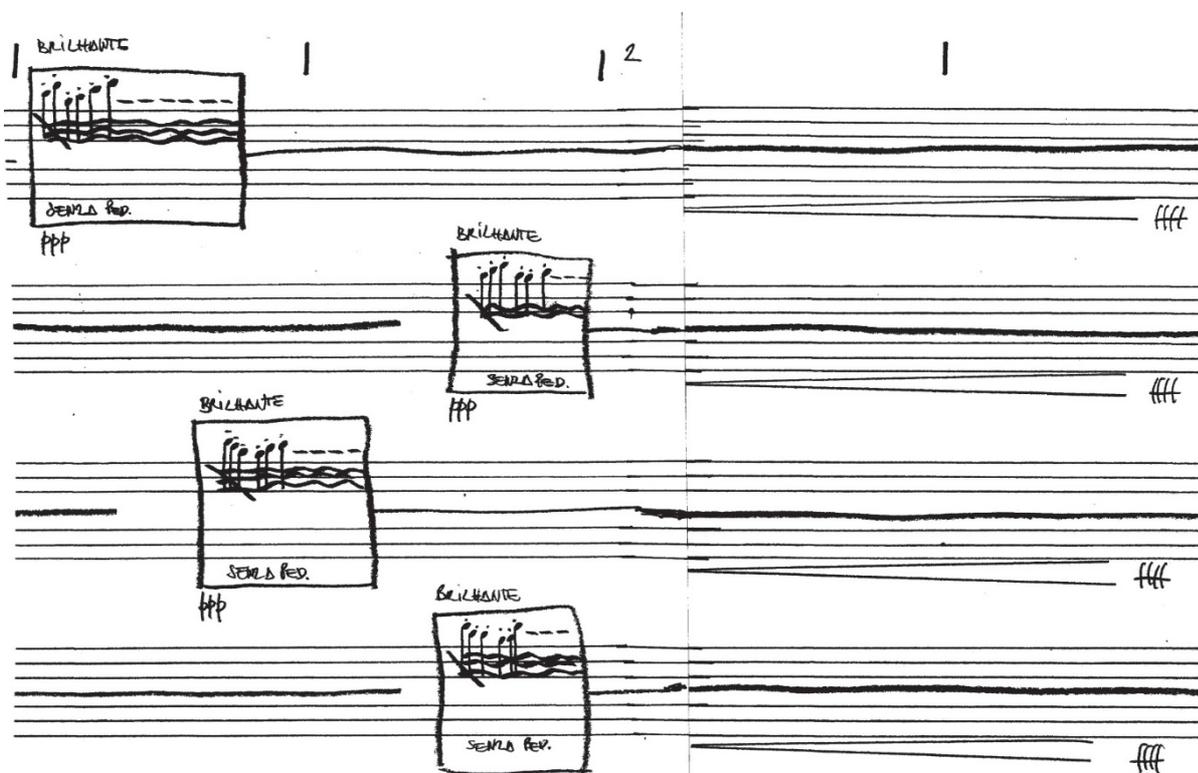
Com um pontilhismo esparsos de sonoridades de percussão nas cordas com baquetas de cabeça dura, pedal acionado o bloco sônico 2 (Fig. 5) esgarça radicalmente a densa textura de fluxo criada pelo bloco 1. A execução é realizada entre os registros médio agudo e gravíssimo. O registro agudo e agudíssimo não foram incluídos devido a produzirem muita pouca sonoridade com esta técnica ampliada, a despeito da amplificação do piano. Os sons da percussão com baquetas dialogam em uma improvisação com intervalos harmônicos de segunda menor e terça menor tocados com técnica tradicional. Para este retângulo de símile de improvisação foi feita a observação de tocar com o estilo de jazz.

Figura 25: Bloco Sônico 2, Noite do Catete 3

Fonte: trecho de partitura original manuscrita

A espessa textura pontilista que condensa o bloco sônico 3 (Fig. 26) é penetrada por *circa de 7"* pelo bloco 2. Observa-se um dinâmico contraste de densidade entre os dois blocos, 2 e 3. A densidade da trama é construída por semifusas irregulares, tocadas o mais rápido possível, *staccato*, técnica tradicional, na região agudíssima. Um longo crescendo, do *pianíssimissimo* até o *fortíssimissimo*, confere ainda maior celeridade ao fluxo. O bloco 3 prossegue por *circa de 13"* após o início do bloco 4. O espectro harmônico agudo é realçado na mesa de som tanto na gravação das três partes quanto na execução ao vivo.

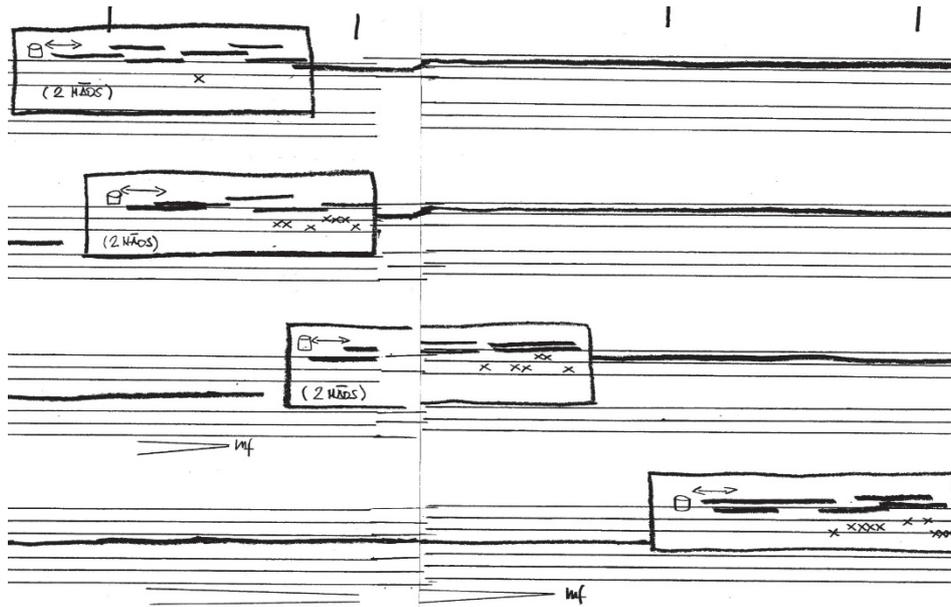
Figura 26: Bloco Sônico 3, Noite do Catete 3



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

O bloco sônico 4 (Fig. 27) apresenta uma tímbrica radicalmente ampliada: um elemento do bloco 2, percussão com baqueta nas cordas é contraposto à fricção com copo de vidro nas cordas médio agudas, agudas e agudíssimas, produzindo silvos. Os sons de duração média e médio longa da fricção contrastam com o delicado, mas penetrante *staccato* da percussão nas cordas. Este primeiro momento de estase da obra é estabelecido pelos sons de duração alongada próprios da fricção. Um vigoroso contraste é criado pela imbricação destes blocos, o 3 e o 4. O intenso *crescendo* e a densidade pontilista do bloco 3 dialogam com a delicada dinâmica e a rarefeita textura do bloco 4 criando um movimento de dinâmica e de volume de textura.

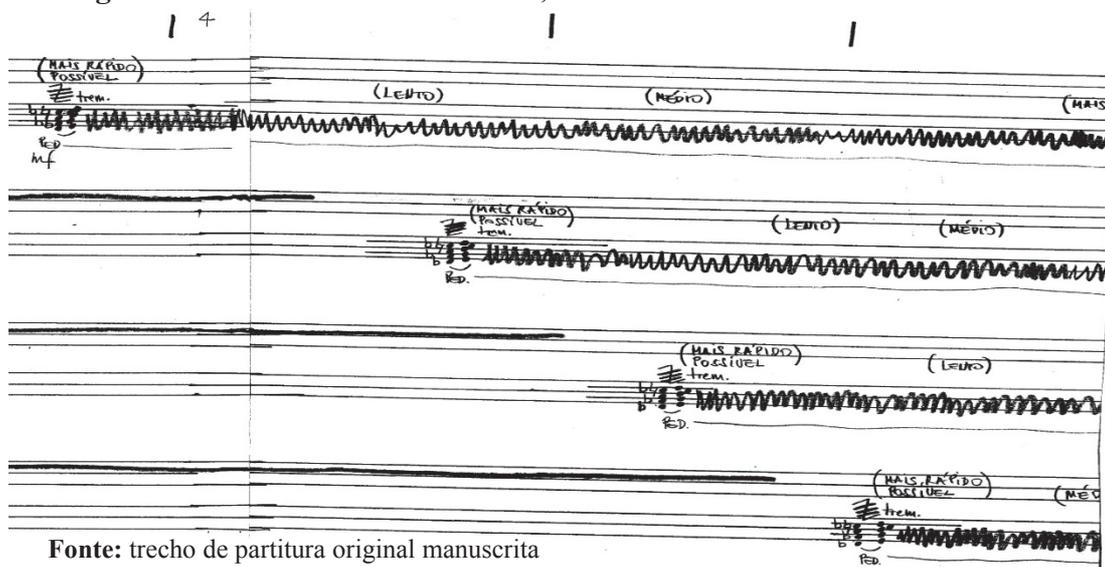
Figura 27: Bloco Sônico 4, Noite do Catete 3



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

O bloco sônico 4 se introduz por *circa de 8"* no bloco sônico 1 (Fig. 28) que surge pela segunda vez impulsionando o movimento da peça ao se contrapor à estase do bloco 4. Os acordes, *tremolando* irregularmente, diferem dos clusters do bloco 1 pela especificação de notas; as notas dos *clusters* da primeira apresentação do bloco 1 são escolhidas pel(o,a) intérprete enquanto as da segunda são determinadas. Ambos os blocos permanecem na mesma tessitura. Um contraponto aleatório de velocidades, do mais rápido possível ao lento, confere uma plasticidade de movimentos ao jorro dos quatro *tremolos* na região grave. Os *tremolos* deverão produzir harmônicos que se empilharão às notas tocadas.

Figura 28: Retorno Bloco Sônico 1, Noite do Catete 3



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

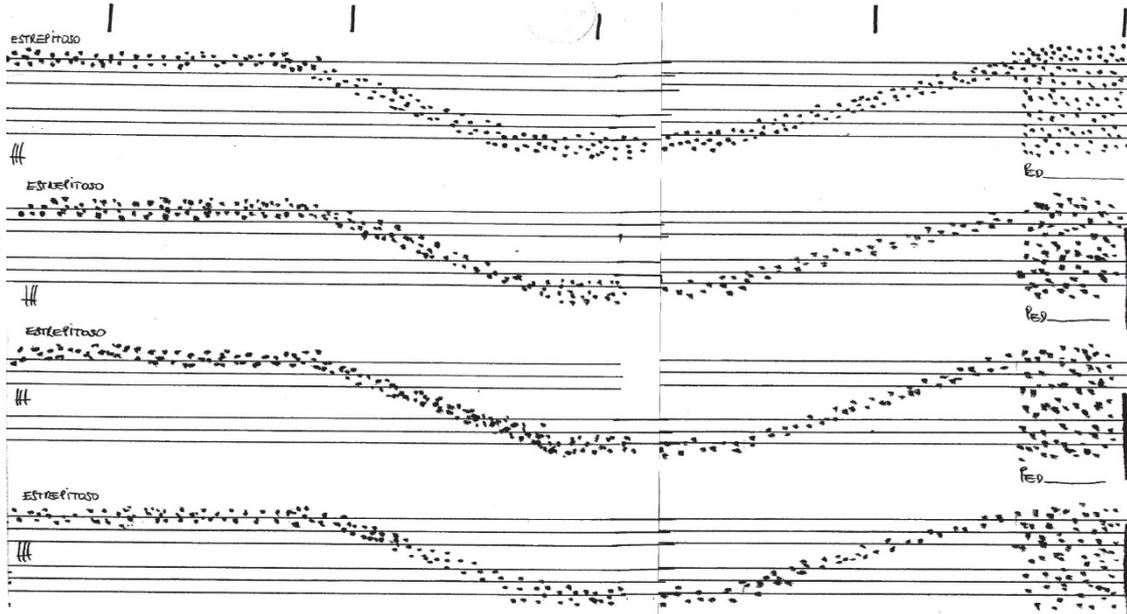
Em comparação com o intenso movimento dos blocos anteriores e posteriores, o bloco sônico 5 (Fig. 29) com a sequência de acordes de jazz causa um *rallentando* no caudal da peça. Surge aqui o segundo momento de estase. Os acordes são encadeados sem a intenção de estabelecer um jogo harmônico tonal. Observe-se a indicação de tocar dentro do estilo de jazz. O bloco 5 se insere por *circa de 5"* no próximo segmento.

Figura 29: Bloco Sônico 5, Noite do Catete 3

Fonte: trecho de partitura original manuscrita

O bloco sônico 6 (Fig. 30) irrompe em forte contraste dinâmico e de movimento com o bloco 5. Uma densa massa pontilhística se estabelece, estrepitosamente, por *circa de 7"* no registro agudíssimo para se lançar em longo e amplo *glissando* descendente até o gravíssimo onde se estabiliza fugazmente para logo ascender em outro amplo *glissando* voltando para o agudíssimo. Ao atingir este registro a massa se dilata em um borrão sônico que abarca todo o registro do instrumento, agora com pedal acionado e mantendo a dinâmica *fortissíssimo*. O(a) pianista improvisará com uma determinada sequência de notas – indicada na bula - evitando o estabelecimento de perfis melódicos e campos harmônicos tradicionais. Há uma longínqua referência aos procedimentos virtuosísticos que foram extensamente explorados na literatura pianística tradicional.

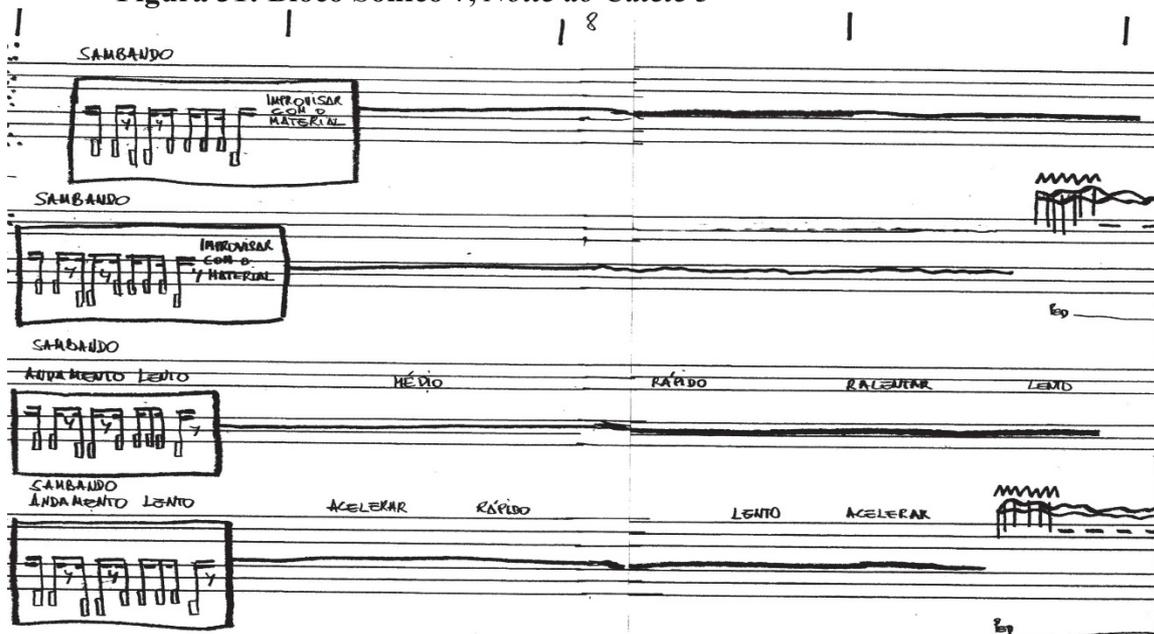
Figura 30: Bloco Sônico 6, Noite do Catete 3



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Prosseguindo esta impulsão o bloco sônico 7 (Fig. 31) apresenta o perfil rítmico de células de Samba, no registro gravíssimo, executadas com clusters de antebraço, senza pedal. O(a) intérprete é convidado(a) a improvisar com este contexto. Instruções para retardar e acelerar o andamento destas células impõem um contraponto aleatório e movimentado a este trecho. Uma das marcantes cargas identitárias da obra é estabelecida pela tímbrica dos ataques dos clusters com o antebraço e pelo surgimento do perfil rítmico do Samba.

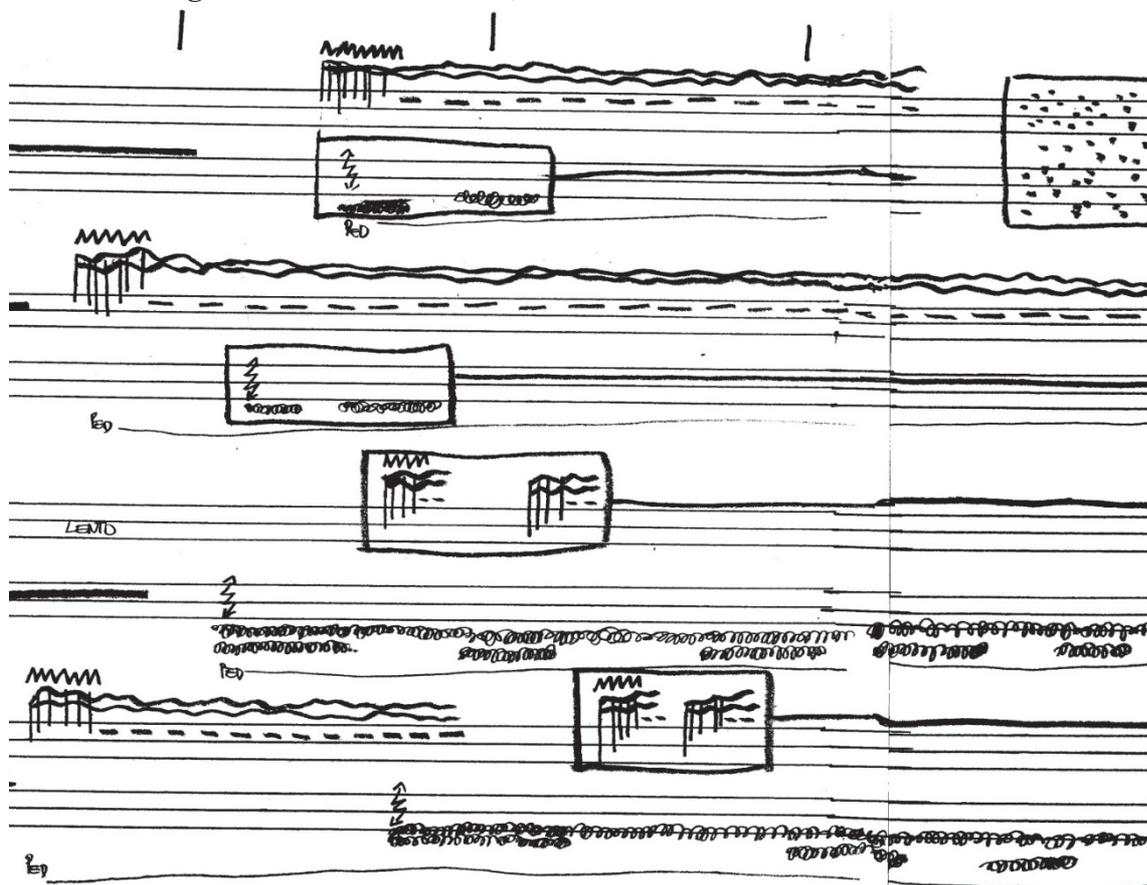
Figura 31: Bloco Sônico 7, Noite do Catete 3



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Duas sonoridades ampliadas constituem o bloco sônico 8 (Fig. 22). Na primeira, um crepitar de sons curtos, agudos, tipo cordas dedilhadas é resultante da técnica ampliada de ferir as cordas médio-agudas e agudas com uma barra de plástico ou metal, paralelamente ao teclado. Na segunda, um som também crepitante, mas similar a um gigantesco reco-reco é produzido ao friccionar as cordas graves (enrodilhadas) longitudinalmente com uma barra de metal/plástico. Este bloco é o terceiro momento de estase da peça. Dois contrastes são estabelecidos neste bloco: o contraste de registros e o tímbrico. A textura rugosa, crepitante da fricção em cordas enrodilhadas contrasta radicalmente com o timbre quase de uma harpa do ferir as cordas com uma barra. Este bloco introduz uma das marcantes características da tímbrica ampliada da peça.

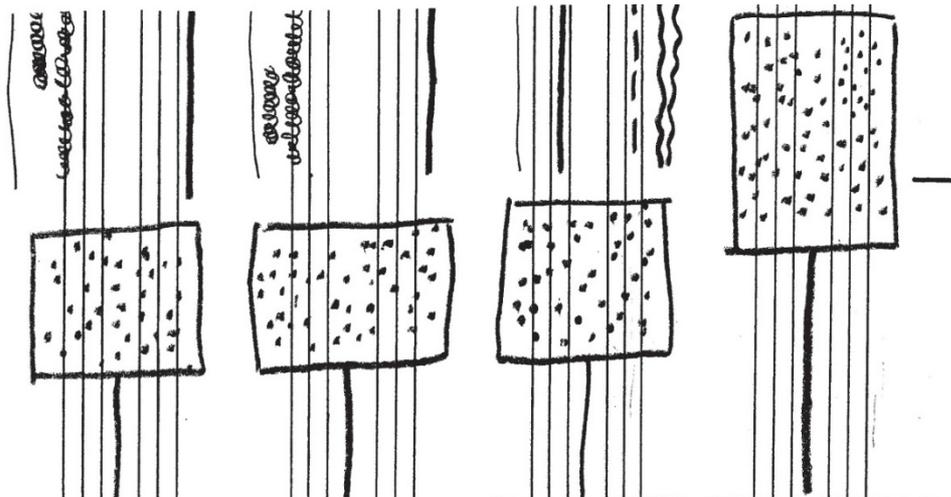
Figura 32: Bloco Sônico 8, *Noite do Catete 3*



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Um fragmento do bloco sônico 6 (Fig. 33) retoma o *fluir célere* da peça. Trata-se do *borrão sônico pontilista* que se estende por *circa de 8"*. Um longo *decrescendo* do *fortíssimo* até o *mezzo piano* acelera ainda mais o movimento interno do bloco. Ele se adentra por *circa de 7"* no próximo bloco sendo a interpenetração realçada ao manter-se a dinâmica *fortíssimo*.

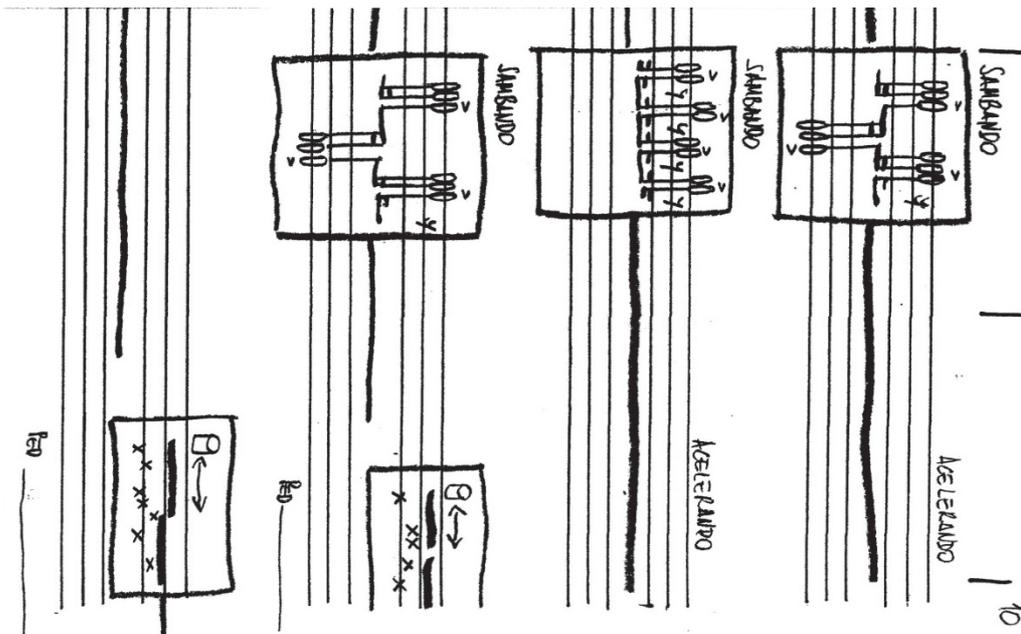
Figura 33: Fragmento Bloco Sônico 6, *Noite do Catete 3*



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

A desconstrução/construção do perfil rítmico do Samba reaparece, no bloco sônico 9 (Fig. 34), agora em clusters com a palma da mão – que conferem uma certa leveza de ataque se comparados com os clusters com antebraço. Este bloco reitera a carga identitária sinalizada pelo bloco 7. Um contraste exacerbado de registros - agudo e agudíssimo em súbita oposição ao grave e gravíssimo - conforma o perfil de alturas do bloco. A fugacidade do segmento é aumentada pela indicação de *accelerando* quando o bloco 9 penetra no trecho seguinte.

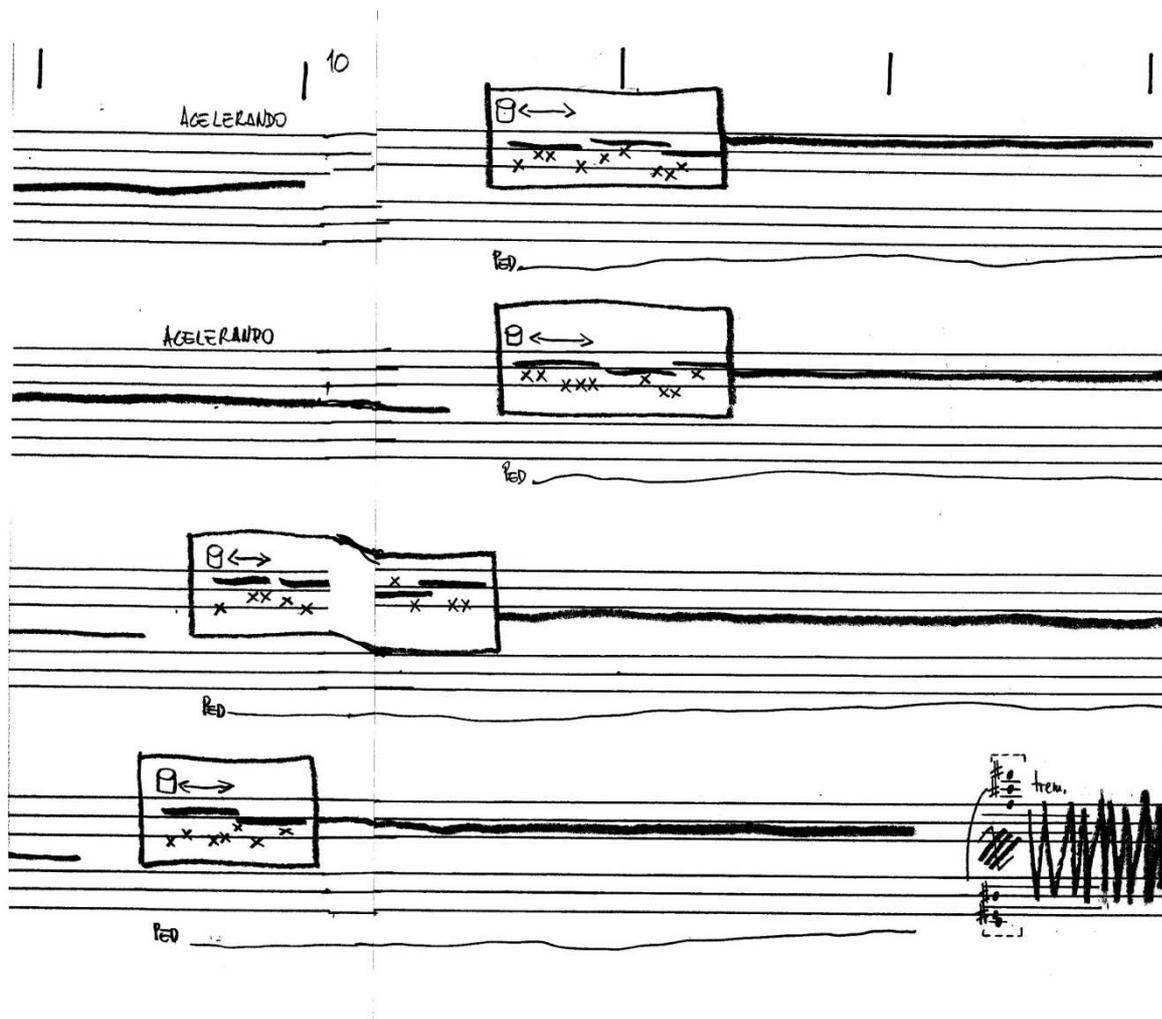
Figura 34: Bloco Sônico 9, *Noite do Catete 3*



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

A fluidez do macro caudal sônico é ralentada pela última vez com o ressurgimento do bloco sônico 4 (Fig.35), o quarto e último momento de estase da obra. A segunda intervenção do bloco 4 vem estabelecer juntamente com os blocos 2, 8 e 11 mais uma carga identitária na peça – as sonoridades do piano ampliado, contrapostas à dos perfis rítmicos.

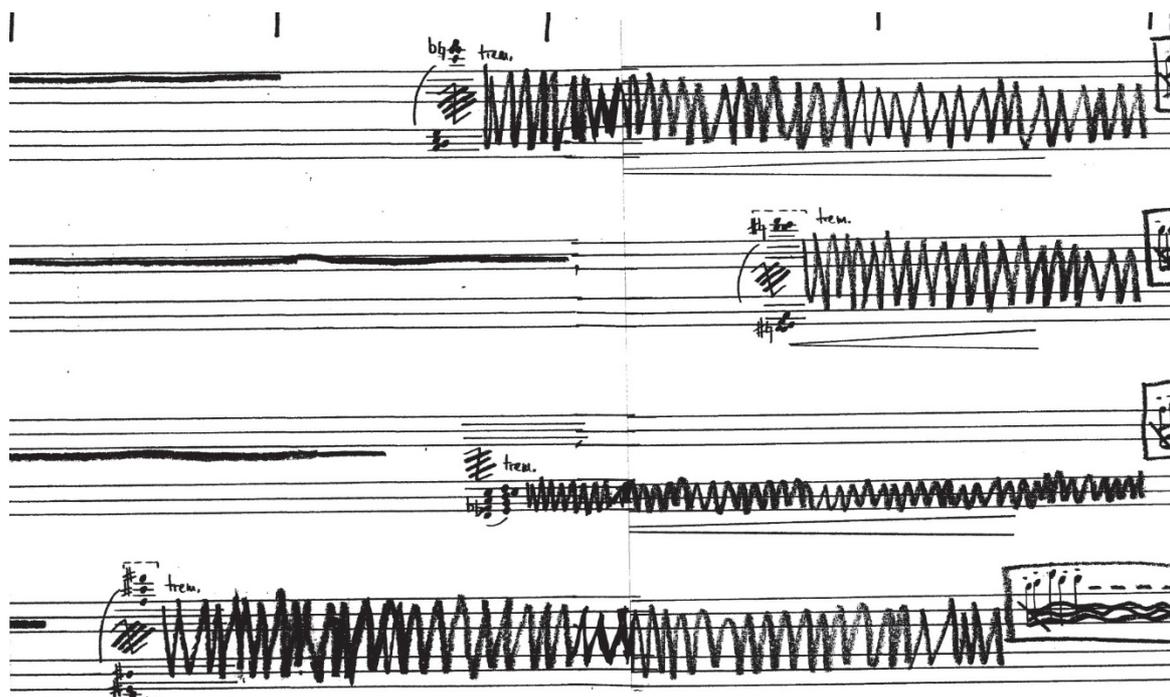
Figura 35: Retorno Bloco Sônico 4, Noite do Catete 3



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

O bloco sônico 1 intervém pela terceira vez e última vez (Fig. 36), reiterando outra característica prevalente que é a espessa, semovente, massa sônica produzida por *tremolos* irregulares, agora em velocidades escolhidas pel(o,a) intérprete. Nesta aparição do bloco 1 temos um empilhamento de acordes *tremolando* separados por registros extremos – grave e agudíssimo, explorando a propagação de batimentos. O ressurgimento deste bloco instaura o caráter estrepitoso, veloz e reboante do final da obra.

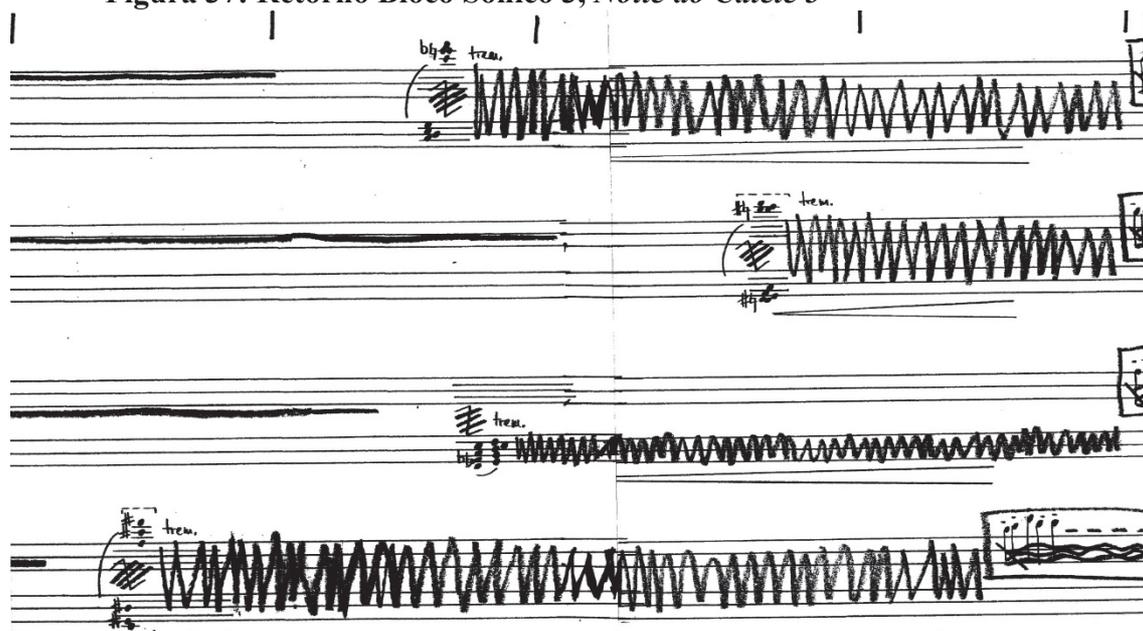
Figura 36: Novo retorno Bloco Sônico 1, *Noite do Catete 3*



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Uma fugaz reaparição do bloco sônico 3 (Fig. 17), com seu fluxo pontilhista brilhante agrega um súbito contraste de alturas, do bloco anterior grave para o bloco atual, agudo, agudíssimo. A inserção deste bloco adiciona celeridade ao segmento final da composição.

Figura 37: Retorno Bloco Sônico 3, *Noite do Catete 3*



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

O marcante perfil do Maracatú caracteriza o bloco sônico 10 (Fig. 38) no registro gravíssimo - em *clusters* de palma da mão e antebraço – e exacerba a interlocução por altos contrastes que se instalou nos trechos anteriores. A composição deste bloco com construção/desconstrução de células rítmicas do Maracatú vem reafirmar a prevalência do caráter rítmico-percussivo do jorro sônico da peça.

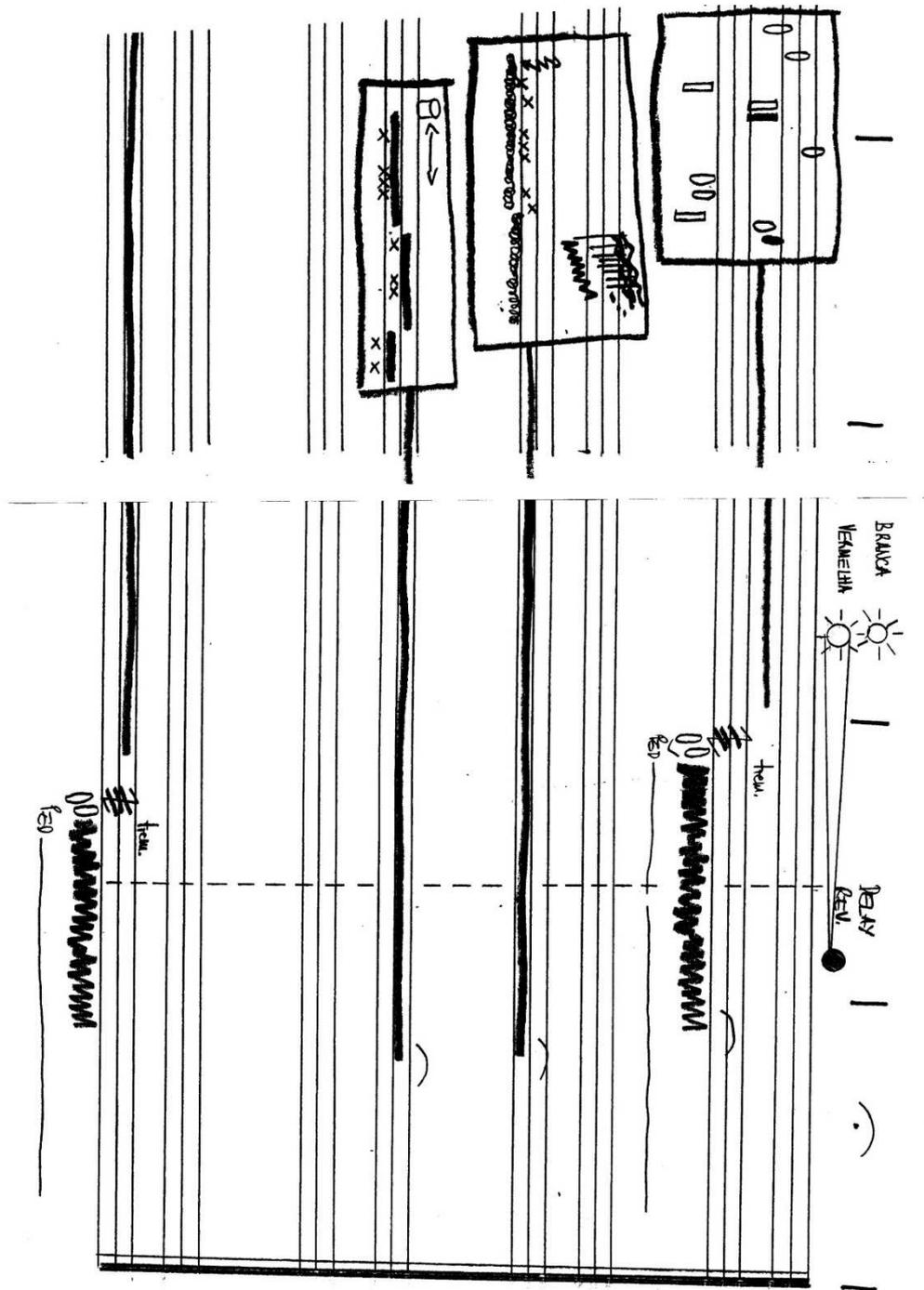
Figura 38: Bloco Sônico 10, Noite do Catete 3

The image shows a handwritten musical score for 'Maracatu Lento'. It consists of four staves, each labeled 'MARACATU LENTO' at the beginning. The notation is rhythmic and percussive, featuring clusters of notes and rests. There are vertical bar lines and a '12' marking above the first staff. The score is written in a sketchy, hand-drawn style.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita

O bloco sônico 11 (Fig. 39) é composto por elementos dos blocos 1, 4, 8 e 10. A célula rítmica do Maracatú persiste após o término do bloco 10 e perpassa o bloco 11 tornando-se assim um quase *ostinato*. O aspecto motor propulsor da massa sônica do bloco 11 provém do contraponto aleatório dos elementos: o movimento dos *clusters* da primeira parte, o quase *ostinato* da célula do Maracatú da quarta parte, a estase da tímbrica ampliada da terceira e quarta – sons silvados médio longos, pontilhismo esparsos da percussão, crepitar das cordas graves, tanger das cordas agudas. No final do bloco os fluxos do perfil rítmico e o dos *clusters* se compactam em um célere jorro, agora, único dos *tremolos* na região gravíssima. A execução dos *tremolos* é interrompida, mas com a indicação de manter o pedal acionado em *lasciare vibrare*. A peça prossegue agora por reverberação acionada na mesa de som, reboando na ambiência acústica do teatro com um halo tímbricamente metalizado pela amplificação e então se encerra com a imagem do piano cravado por uma coruscante, estreita e vertical coluna de luz branca.

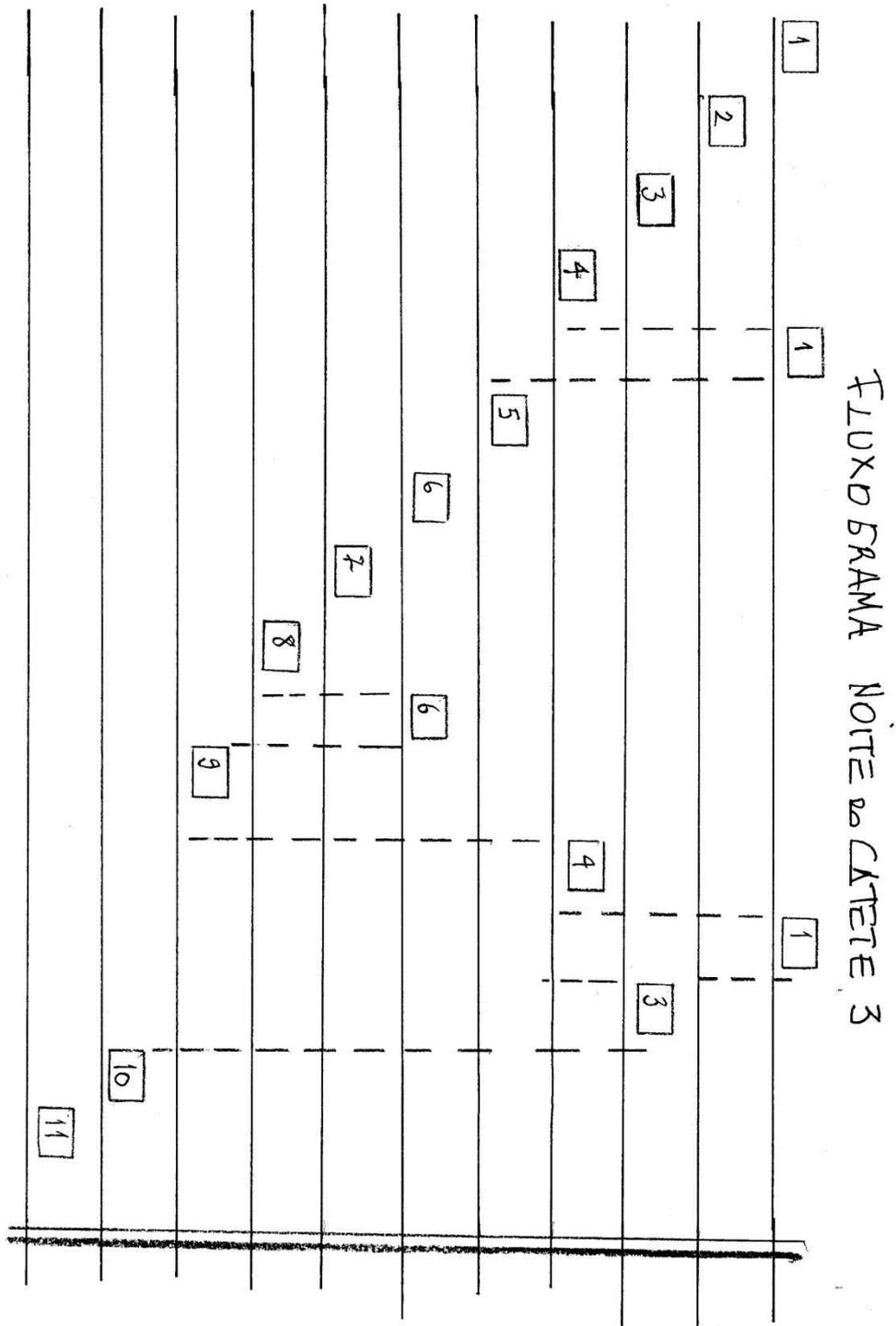
Figura 39: Bloco Sônico 11, *Noite do Catete 3*



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Uma diversidade de elementos estabelece a identidade da obra – as sonoridades do piano ampliado, os borbotamentos rítmicos em *clusters* e o fluxo sônico grave dos *tremolos*. O perfil melódico per se não é explorado. Massas sônicas com dinâmica variação de densidade são produzidas no piano por técnicas tradicionais e ampliadas. A celeridade da obra é resultante da propulsão da desconstrução/construção de células rítmicas de Samba e Maracatú.

Figura 40: Fluxograma, Noite do Catete 3



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Capítulo 5 - Percussão

A percussão sempre esteve presente no cotidiano da minha infância, quando escutava, fascinado, os cânticos e batuques dos terreiros dos majestosos Candomblés dos bairros de Brotas, Baixa do Dique do Tororó, Rio Vermelho, os ensaios das Batucadas de rua e dos imponentes Afoxés Montenegro e Cavaleiros de Bagdá se propagando pela densa atmosfera tropical no longe-perto dos ventos alísios das noites de Salvador, Bahia.

Por volta dos dez anos, flanando pelas ruas da Barroquinha, me deparo e adentro nos galpões das oficinas de construção de instrumentos de percussão que também sediavam os ensaios dos Afoxés Montenegro e Cavaleiros de Bagdá. O Carnaval em Salvador nas décadas de 40, 50, 60 era propulsionado pela percussão acústica, sendo pontuais as intervenções dos incipientes trios elétricos, que eram apenas dois.

Anos mais tarde, conheço os já lendários mestres de Capoeira de Angola – Pastinha, Gato Preto, e o grande tocador de berimbau Camafeu de Oxôssi nos bairros do Pelourinho, Calabar, Engenho Velho da Federação. Começo a estudar trompete na UFBA e entro em contato com a percussão erudita ao escutar os ensaios e depois concertos de um dos primeiros grupos de percussão erudita do Brasil: o pioneiro Grupo Experimental da UFBA. Participei pontualmente de alguns concertos do grupo.

O repertório básico do Grupo Experimental de Percussão da UFBA (GEP-UFBA) era constituído por obras dos alunos de Composição da UFBA, que logo mais se aglutinariam no Grupo de Compositores da Bahia. Muitos destes jovens compositores logo se estabeleceriam no cenário da música atual brasileira. O núcleo do grupo era formado por Fernando Cerqueira, Milton Gomes, Nicolau Kokron-Yoo, Rinaldo Rossi e a participação esporádica de Lindembergue Cardoso. Os concertos do GEP eram em geral pontuais até a criação da série de Concertos da Semana Santa pelo citado núcleo do Grupo de Compositores da Bahia.

Um fato relevante para a minha observação descompromissada (nem sequer pensava ainda em estudar Composição na ocasião) de técnicas ampliadas para percussão foi a chegada dos tímpanos a pedal para a Orquestra Sinfônica da UFBA por volta de 1964/65. Presenciei a entrega destes tímpanos com grande curiosidade devido ao

entusiasmo contagiante despertado pela tecnologia da máquina dos novos tímpanos no percussionista da OSUFBa, Carlos Veiga, meu amigo e professor, que mais tarde seguiria carreira em Regência.

Glissandos de todos os tipos foram imediatamente executados (técnica impossível de ser realizada em tímpanos sem pedal), ressoando pelo corredor interno do auditório da UFBA, atraindo uma pequena multidão de músicos da orquestra que se encontravam no intervalo do ensaio. Instigado pelo som dos então desconhecidos, *glissandos* e a coreografia da movimentação necessária para mover os pedais dos tímpanos, ambos eventos extremamente inusitados para mim àquela época, observava e involuntariamente imprimia os detalhes na minha memória profunda.

A percussão na minha obra se caracteriza pela sistemática investigação de uma tímbrica ampliada produzida por técnicas instrumentais também ampliadas. Os perfis rítmicos são provenientes da desconstrução/construção de música de rua, ou seja, Batucadas, Afoxés, rodas de Capoeira, da música sacra do Candomblé, Samba e música folclórica nordestina – Maculêlê, Maracatú. A tecedura contrapontística tradicionalmente escrita em ritmos precisos é criada no meu trabalho por meio de procedimentos aleatórios.

As técnicas ampliadas abrangem formas de produção de som além do percutir. A fricção por arcos de contrabaixo nas bordas de pratos, tam – tam, gongos, teclas de vibrafone, bocas de campânulas de agôgô, cincerros (*almglocken*), corda de berimbau; a fricção de objetos de vidro na corda do berimbau, pontas de baqueta em superfícies de pratos, tam-tam, gongos são exemplos de sonoridades presentes em várias de minhas obras. As técnicas incluem a acoplagem de instrumentos tradicionais - pratos cravejados em mola de reco-reco de metal, instrumentos sobre as peles de tímpano e lâmina dos pratos; a percussão de baquetas na haste de outras baquetas que estão em contato com peles, superfícies de metal, percussão no corpo dos instrumentos, na borda e cúpula de pratos, etc.

A percussão ocorre em aros, corpos e na estrutura dos instrumentos. A investigação do papel da cabeça das baquetas na produção básica do som e das

complexidades tímbricas em percussão aprofundou a pesquisa e o uso de uma ampla e complexa espectro de baquetas que vão da *Boomer Bass*⁴⁰ até varetas de Biriba⁴¹.

Foi criada uma extensa quantidade de símbolos para registrar as sonoridades resultantes da produção tímbrica diferenciada e das técnicas ampliadas que serão detalhados na peça abaixo analisada também foram esmiuçadas na seção 3.1 (Notação Gráfica) desta tese.

Noite do Catete 5 (2005), uma das primeiras peças da literatura musical atual para berimbau, foi estreada por Joaquim Abreu na XV Bienal de Música Contemporânea, no Rio de Janeiro. A formação instrumental de *Noite do Catete 5* engloba quatro berimbaus tocados tradicionalmente (*berimbau tradicional*), quatro berimbaus tocados horizontalmente (*berimbau horizontal*), pratos suspensos cravejados (*sizzle cymbal*), tam-tam e vibrafone, amálgama eletroacústico. A peça é escrita em Notação Gráfica Híbrida e mensurada por tempo cronometrado, com duração de *circa de 5 minutos*.

A pesquisa das ampliações tímbricas do berimbau foi desenvolvida em estreita colaboração com Joaquim (Zito) Abreu, um dos intérpretes brasileiros mais engajados na divulgação da produção atual para percussão. Zito é um dos intérpretes responsáveis pela renovação da cena de percussão no Brasil por volta dos final dos anos 80, fundando grupos de percussão, fomentando, formando e influenciando toda uma nova geração de jovens percussionistas. Em um segundo momento desta colaboração, Zito e eu tivemos a assessoria do Mestre Cebolinha, luthier de berimbau e Mestre de Capoeira de Angola, em Salvador. As técnicas ampliadas agregam uma caudal de sonoridades diferenciadas à gama tímbrica tradicional do instrumental de percussão. Diversos sons estrídulos e silvados são emitidos pela fricção de arcos de contrabaixo e objetos de vidro (tais como copos de dose – *shot* – para bebidas alcoólicas) em vários segmentos das cordas dos berimbaus, bordas de pratos, tam-tans, de teclas de vibrafone e pela fricção de pontas de baquetas nas superfícies dos pratos e tam-tans. Sons pontilhados iterados resultam da inserção da borda de um prato cravejado na mola de um reco-reco de metal. A percussão é executada em áreas que não as tradicionais tipo segmento da amarração da

⁴⁰ Baqueta especial para marimba de cinco oitavas, raramente utilizada. Consiste de uma enorme cabeça construída com fios de lã. Uma das principais características é que essa baqueta não produz ataques.

⁴¹ Varetas especiais para percutir a corda de aço do berimbau. Possuem definição de ataque e maior sonoridade que as comumente empregadas.

corda, madeira do arco em berimbaus, borda e cúpula de pratos, tam-tans e por todo o corpo dos reco-recos.

O amálgama eletroacústico é constituído pela microfonação do instrumental e por trechos curtíssimos que devem ser extraídos de registros gravados de Capoeira de Angola e inseridos na gravação. O outro estilo de Capoeira, Capoeira Regional não é contemplado nesta obra. Segundo as instruções da bula, sete trechos com no mínimo *circa de 15"* e no máximo *18"* serão usados na composição do amálgama eletroacústico. Estes trechos são selecionados e inseridos na gravação das três partes de acordo com as especificações na partitura (Fig.1). Os outros elementos do amálgama eletroacústico são produzidos com várias técnicas ampliadas para percussão nos berimbaus, pratos, tam-tam, vibrafone, reco-reco de metal e podem ser observados na mesma figura.

Figura 1: Instruções para amálgama eletroacústico em *Noite do Catete 5* (2005), berimbaus, percussão – 1 percussionista

OBSERVAÇÕES GERAIS

. O percussionista deverá tocar ao vivo a parte Percussionista 1. As demais partes deverão ser gravadas. O percussionista deverá estar familiarizado com os toques de Capoeira de Angola, os pontos e a Improvisação. Os Fragmentos deverão ser tocados de acordo com o procedimento de música popular "tocar de ouvido". Este procedimento visa realizar um fluxo mais próximo dos toques, os pontos e a improvisação da Capoeira de Angola, na composição, sem entretanto tentar recriar / estereotipar / dissecar o gestual musical da Capoeira de Angola, mas sim assimilá-lo e utilizá-lo emoldurado em seu próprio contexto. A vareta (de Pau de Biriba) deverá ser segurada com a técnica tradicional, ou seja entre o segundo e o terceiro dedo.

. **Gravação:** serão gravados excertos de curtíssima duração do CD "Mestre Traira". Os excertos denominados **FRAG. CD** serão selecionados do "Mestre Traira" gravados e transformados em curtos loops para completarem a cronometragem especificada na partitura. Durante a gravação das partes 2, 3, 4 os **FRAG. CD** serão inseridos nas partes. O percussionista então retomará a gravação, tocando sobre os loops dos **FRAG. CD**. Caso não seja possível gravar excertos do CD "Mestre Traira" outros CDs poderão ser usados porém sempre observando o estilo da Capoeira de Angola. As cronometragens especificadas dos **FRAG. CD** e dos loops deverão ser estritamente observadas.

Instruções Para Gravação Dos Excertos De Cd

. Escolher uma gravação ou compact disc CD de capoeira de angola; selecionar trechos para os excertos (**FRAG. CD**) obedecendo estritamente à cronometragem especificada na partitura. O alongamento ou redução destas cronometragens especificadas na partitura comprometerá toda a estrutura da obra.

EXCERTOS DO CD a SEREM GRAVADOS

Pag. 5 da partitura, segundo sistema

• 5 FAIXA DO CD

-TRECHO: ENTRE 1' 44" ou 45", CONTANDO DO INÍCIO DA FAIXA ATÉ 2'; DURAÇÃO TOTAL APROXIMADAMENTE ENTRE 14" E 15". TRECHO DO CD A SER COPIADO E INSERIDO NA PEÇA COM A CRONOMETRAGEM DO RESPECTIVO TRECHO

Pag. 5 da partitura, terceiro sistema

• 1 FAIXA DO CD

-TRECHO: ENTRE 6' 05" , CONTANDO DO INÍCIO DA FAIXA ATÉ 6' 20"; DURAÇÃO TOTAL 15". TRECHO DO CD A SER COPIADO E INSERIDO NA PEÇA COM A CRONOMETRAGEM DO RESPECTIVO TRECHO

Pag. 7 da partitura, segundo sistema

• 7 FAIXA DO CD

-TRECHO: ENTRE 5' 30" , CONTANDO DO INÍCIO DA FAIXA ATÉ 5' 45"; DURAÇÃO TOTAL 15". TRECHO DO CD A SER COPIADO E INSERIDO NA PEÇA COM A CRONOMETRAGEM DO RESPECTIVO TRECHO

Pag. 7 da partitura, terceiro sistema

• 6 FAIXA DO CD

-TRECHO: ENTRE 1' 15" , CONTANDO DO INÍCIO DA FAIXA ATÉ 1' 33"; DURAÇÃO TOTAL 18". TRECHO DO CD A SER COPIADO E INSERIDO NA PEÇA COM A CRONOMETRAGEM DO RESPECTIVO TRECHO

Pag. 14 da partitura, segundo sistema

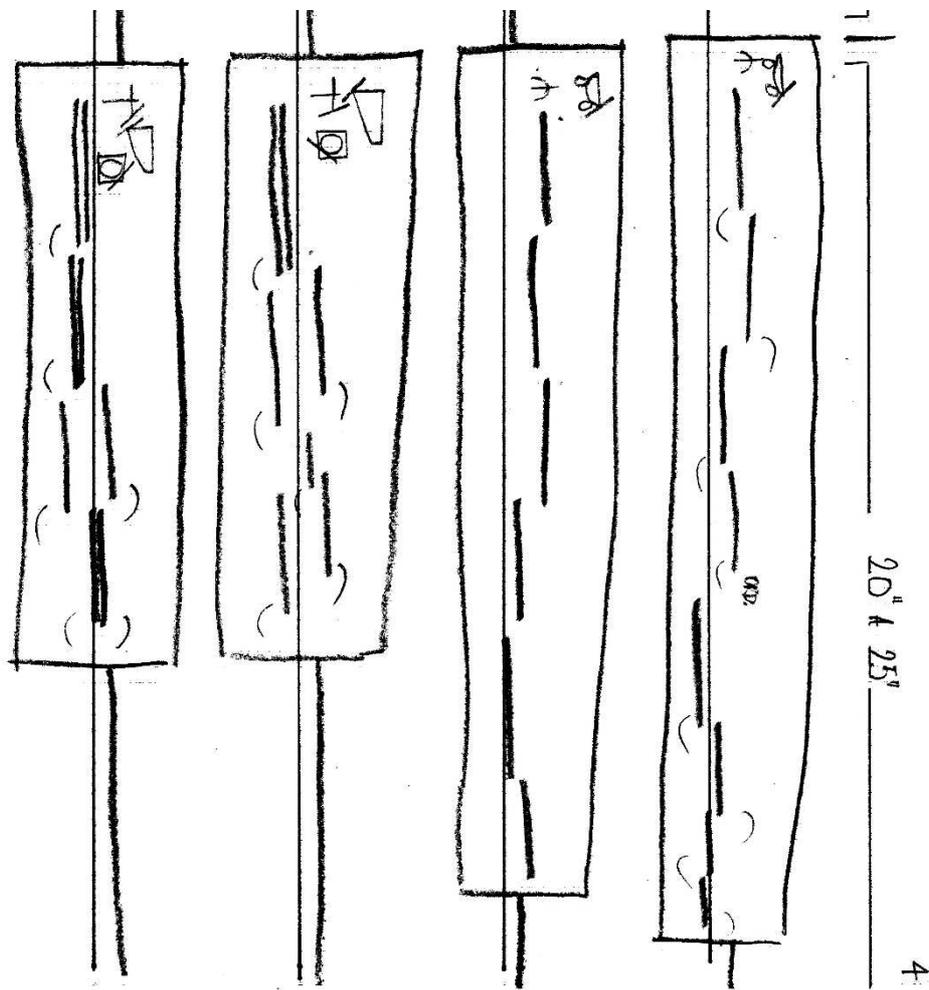
• 6 FAIXA DO CD

Fonte: trecho de partitura original manuscrita

O berimbau foi exaustivamente pesquisado e a iconografia existente para técnicas ampliadas foi adaptada às sonoridades resultantes. Alguns novos ícones foram criados quando não foi possível adaptar os existentes. Na Fig. 2 vê-se o ícone do *berimbau horizontal*, que especifica que um berimbau com duas cabaças seja acoplado a

uma estante para que melhor se possa executar procedimentos de técnica ampliada. Um dos frutos da pesquisa de técnicas instrumentais ampliadas foi acoplar mais uma cabaça - a aguda, *gunga* - ao *berimbau horizontal*, com o intuito de permitir uma melhor e mais diversificada captação e microfonação dos sons produzidos. A título de informação, o *berimbau* tradicional possui uma cabaça amarrada na parte mais espessa do arco; ao *berimbau horizontal* - já com a cabaça grave, *viola*, acoplada - foi acrescentada mais uma cabaça, com amarração na parte menos espessa do arco.

Figura 2: Ícone *berimbau horizontal* em *Noite do Catete 5*



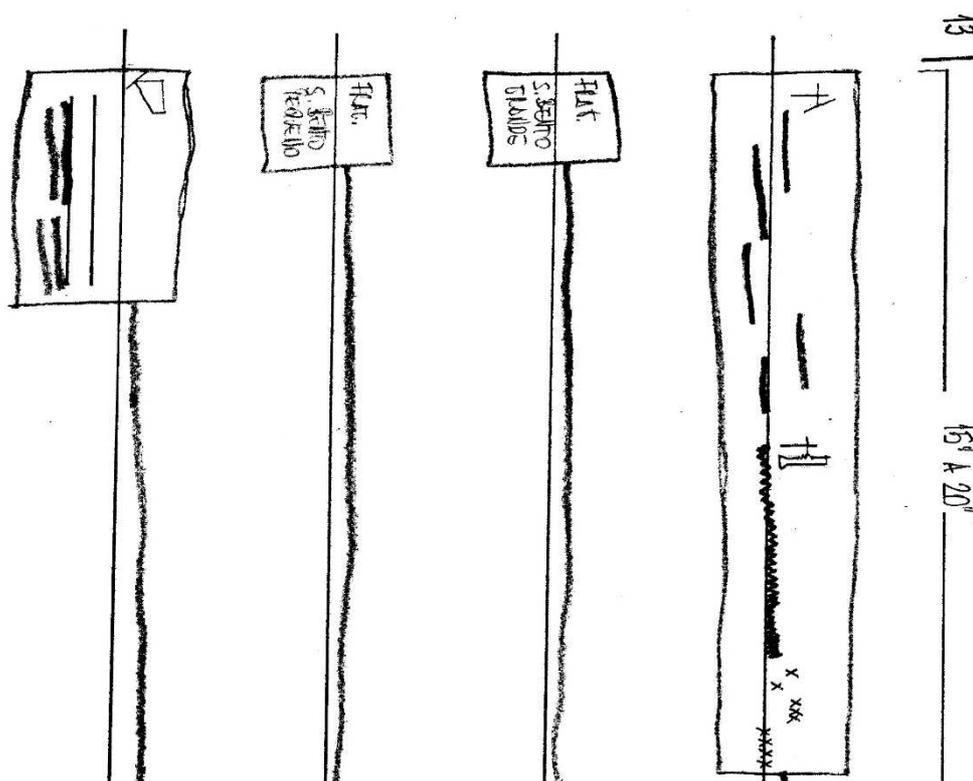
Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Ainda na Fig. 2, vemos o ícone que indica tocar no segmento de cordas atrás da ponte do violino, viola, violoncelo e contrabaixo, agora especificando tocar no segmento de corda do *berimbau horizontal*, entre a amarração da cabaça e a extremidade inferior e superior do *berimbau*. Outro exemplo é o ícone usado para a

colocação e retirada da surdina nos metais, agora indicando tampar e destampar o orifício da cabaça do *berimbau tradicional* com a barriga.

Os pontos ou toques de Capoeira Angola utilizados na composição são: *São Bento Pequeno*, *São Bento Grande* e *Cavalaria*. Estes toques são desconstruídos/construídos ao longo da obra por meio de fragmentos curtos referidos na partitura com *FRAGMENTOS/FRAG* (Fig. 3). É importante ressaltar que *São Bento Grande* e *Pequeno*, *Cavalaria* eram toques fundamentais, imprescindíveis nas baléticas Rodas de Capoeira de Angola até o final dos anos 60. As inserções desses pontos, pinçados de CDs de antigos mestres de Capoeira são um tributo elegíaco a estes artistas. Os excertos para a primeira versão da obra foram extraídos do CD *Mestre Traira – Capoeira da Bahia*⁴².

Figura 3: Construção/Desconstrução de toques de Capoeira em *Noite do Catete 5*



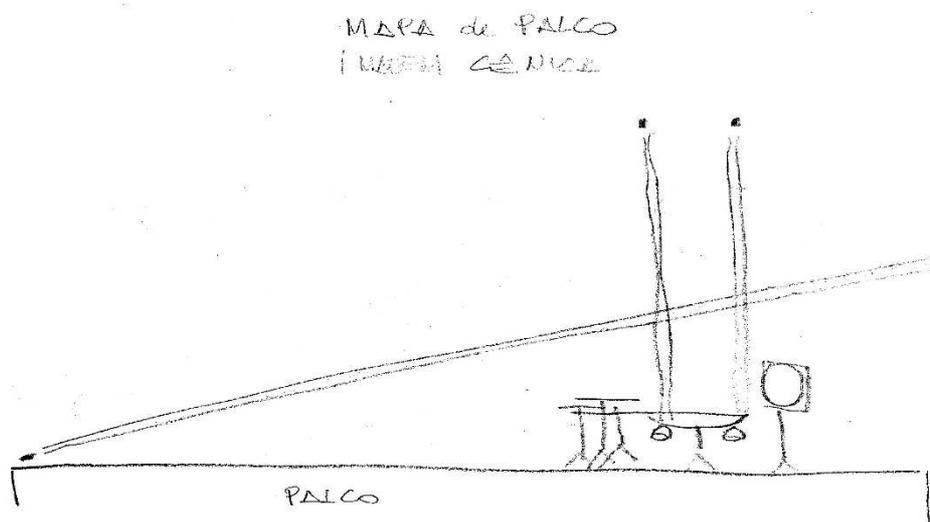
Fonte: trecho de partitura original manuscrita

⁴² Paralelamente à gravação do filme *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962) foi gravado um LP denominado *Mestre Traira – Capoeira da Bahia*, como anexo a um album com fotos e ilustrações de Caribé produzido pela editora Xauã, Rio de Janeiro. A ditadura civil-militar de 1964 censurou a distribuição deste LP. O CD *Mestre Traira – Capoeira da Bahia* é uma compilação deste LP à qual felizmente – e novamente por um feliz Acaso – eu tive acesso. Trata-se de uma produção alternativa, realizada em 2000, que me chegou às mãos por meio da rede informal de comércio de rua.

As sonoridades da percussão nos dois tipos de berimbaus, tradicional e *horizontal*, conferem um caráter prevalentemente identitário à composição. O *berimbau tradicional* e o *berimbau horizontal* são os dois únicos instrumentos sistematicamente percutidos em toda a obra. Os sons silvados produzidos por fricção de um arco de contrabaixo, objeto de vidro ou ponta de baqueta no instrumental permeiam a peça. Os sons silvados, contínuos, friccionados, contrastam com a abordagem tradicional da percussão que prioriza sons percutidos e jogos rítmicos.

A imagem cênica desta obra (Fig. 4) é criada por dois fachos de luz branca, estreitos e perpendiculares, incidindo sobre as cabaças do *berimbau horizontal*, provenientes de dois refletores elipsoidais instalados no teto da sala de concerto. Um terceiro facho estreito de luz branca atravessa diagonalmente a boca de cena e se perde nas coxias, proveniente de um refletor elipsoidal posicionado no chão e na extremidade do palco oposta ao grupo de instrumentos. Os projetos sônico e cênico requerem que o percussionista esteja posicionado em uma das extremidades do palco frente a seus instrumentos.

Figura 4: Projeto de iluminação (*lighting design*), imagem cênica em *Noite do Catete 5*.



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

A macroestrutura de *Noite do Catete 5* é composta por uma sequência de dez longos blocos sônicos com durações entre *circa 15" a 25"*. Apenas o bloco sônico 1 é repetido três vezes. Uma *assemblage* por justaposição aglutina os blocos em um contínuo borbotar sônico, sem a ocorrência de silêncios. As intervenções de curtíssimos

excertos de CDs de Capoeira de Angola criam uma ambiência onírica ao serem contrapostos ao fluxo de massas sônicas da peça.

O bloco sônico 1 inicia a peça (Fig.5). Ele se caracteriza como uma densa massa sônica pontilhista. Como um todo há uma prevalência de sons iterativos produzidos por percussão no berimbau, caxixi, guizos, sempre em trinados. Procedimentos tímbricos ampliados são encontrados na percussão do berimbau no segmento da corda entre a amarração da cabaça e a amarração da corda. Acopla-se a mola de um reco-reco de metal à borda do prato e fricciona-se a mesma mola, sendo a tímbrica resultante o pontilhismo do reco-reco associado ao vibrar do prato, com halo de harmônicos super-agudos próprios ao prato cravejado (*sizzle cymbal*).

O longo silvo liso dos apitos⁴³, com respiração alternada, é empilhado aos longos silvos das teclas do vibrafone, pedal premido com vibrato longo, friccionadas por dois arcos de contrabaixo⁴⁴.

Os longos sons silvados oferecem um contraste que ressalta sobremaneira o pontilhismo dos procedimentos percussivos acima citados. Uma dinâmica em plateau, sem alterações, confere uma semi-estase rítmica à massa sônica. O delicado movimento interno que engendra uma sensação de lenta propulsão é realizado pelas mudanças tímbricas.

Figura 5: Bloco Sônico 1, Noite do Catete 5

The image shows a handwritten musical score for four percussionists. The score is divided into two measures, with a tempo marking '20' a. 25'' above the second measure. Percussionist 1 and 2 have staves with notes and markings like 'Lento', 'R.A.P.', and '(RES. ALTERN.)'. Percussionist 3 has a staff with notes and markings like 'Lento', 'R.A.P.', and '(RES. ALTERN.)'. Percussionist 4 has a staff with notes and markings like 'Lento', 'R.A.P.', and '(RES. ALTERN.)'. The score is written in a sketchy, handwritten style.

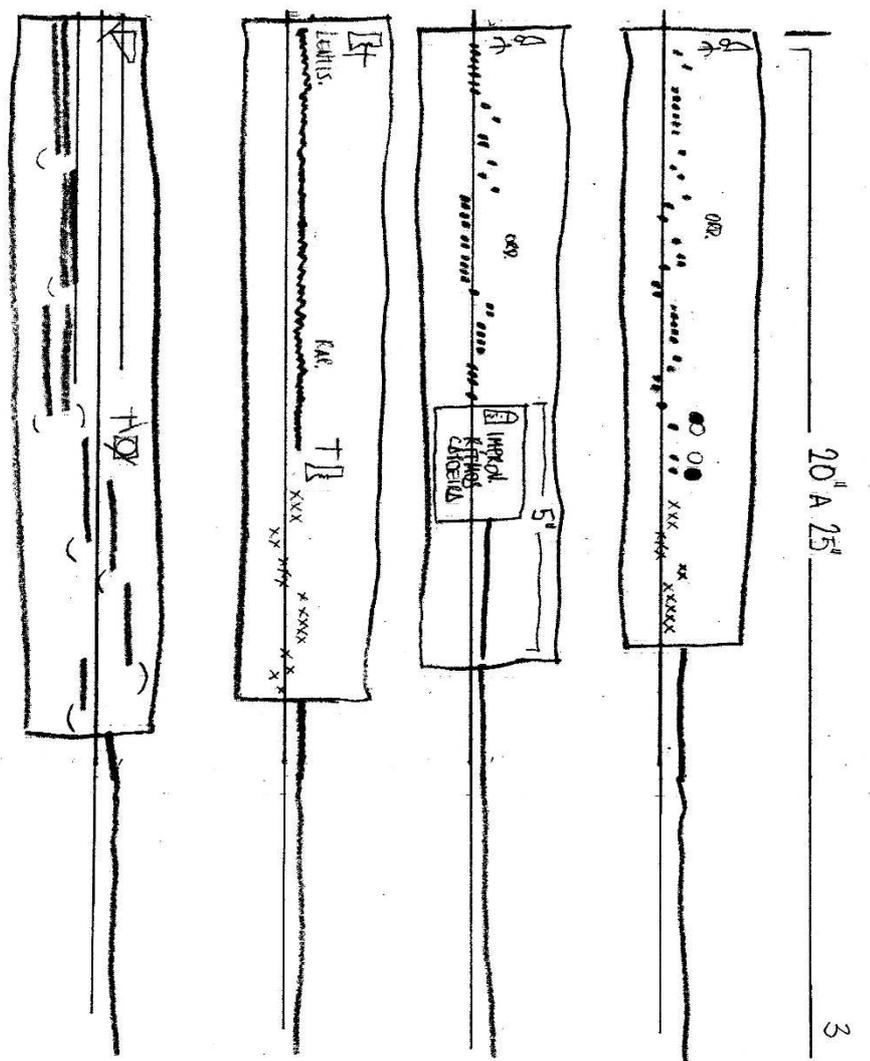
Fonte: trecho de partitura original manuscrita

⁴³ Há apitos com silvo frulado, que possuem um pequeno objeto no interior de sua câmara, um pequeno pedaço de madeira ou semente. Estes, porém, não são utilizados nesta peça.

⁴⁴ Arcos de violino, viola e violoncelo quase não emitem sons por serem por demais delicados.

O bloco sônico 2 (Fig. 6) prossegue pontilhisticamente porém com uma rarefação resultante da iteração dos trinados ser agora substituída pelo percutir o berimbau em improvisação. O caxixi improvisa agora com pontos de capoeira. A iteração se mantém com o friccionar do reco-reco, o que logo é alternado por uma modificação tímbrica, sendo agora percutido no corpo do instrumento. Os longos pedais prosseguem nos silvados do vibrafone, mas os apitos já não soam. Alternando com as longas durações do vibrafone, dentro de um retângulo de simile de improvisação, pratos e tam-tam são friccionados com o arco de contrabaixo, emitindo também silvos mas de outra natureza tímbrica. A fricção nos pratos e tam-tam produz um considerável halo de harmônicos agudos juntamente com uma certa aspereza sônica proveniente da constituição irregular da superfície da borda destes instrumentos.

Figura 6: Bloco Sônico 2, Noite do Catete 5

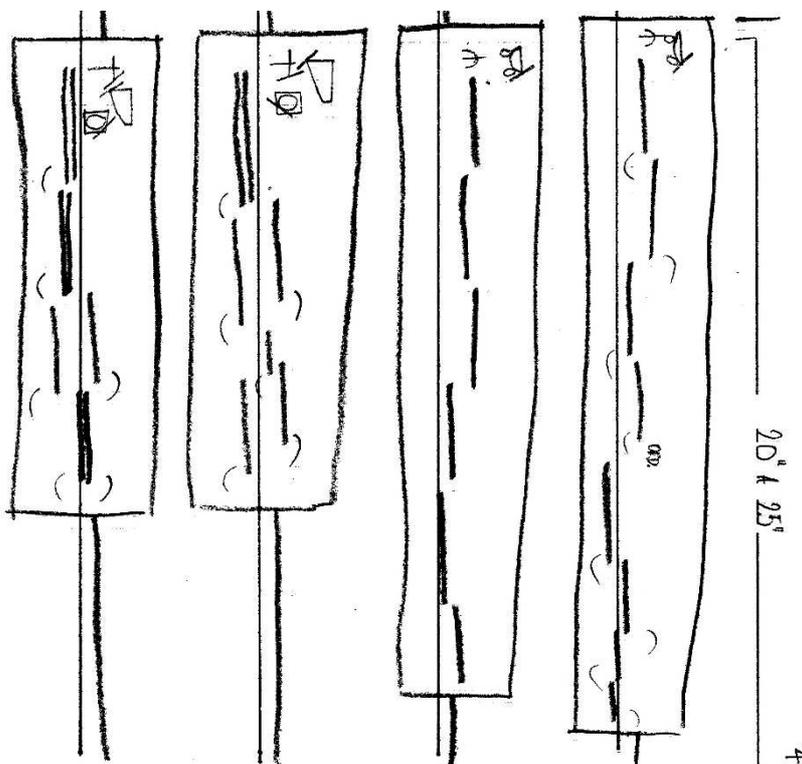


Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Pode-se dizer que o bloco sônico 2 é um modificado prolongamento do bloco sônico 1. As iterações foram trocadas por um pontilhismo mais espaçado que são as improvisações com técnica ampliada e tradicional no berimbau, no caxixi e na percussão no corpo do reco-reco de metal. O contraponto de aleatoriedades engendrado pelas improvisações oferece três tipos de impulsão à massa sônica. A primeira é a rítmica, mais marcante, a segunda, menos proeminente, as suaves nuances de variação dinâmica que ocorrem na percussão do berimbau, do reco-reco e do caxixi. E a mais delicada das três, a terceira, traz a alternância de tímbricas ampliadas.

As alongadas durações do bloco 3 (Fig. 7) são um contraste ao pontilhismo reinante até agora, a despeito de confluírem com os sons silvados do vibrafone, pratos, tam-tam sendo friccionados que não exercem prevalência no bloco 2. Deve-se ressaltar o forte contraste tímbrico causado pela técnica ampliada de fricção na corda do arco do *berimbau horizontal*, tanto no curto segmento de corda entre as amarrações da cabaça e da corda no arco quanto no maior segmento de corda restante. Certamente este claro contraste tímbrico é um dos elementos maiores da macro propulsão da obra – é interessante notar que o timbre, ao invés da duração-rítmo (que tradicionalmente é o motor propulsor) assume este papel nesta peça.

Figura 7: Bloco Sônico 3, Noite do Catete 5

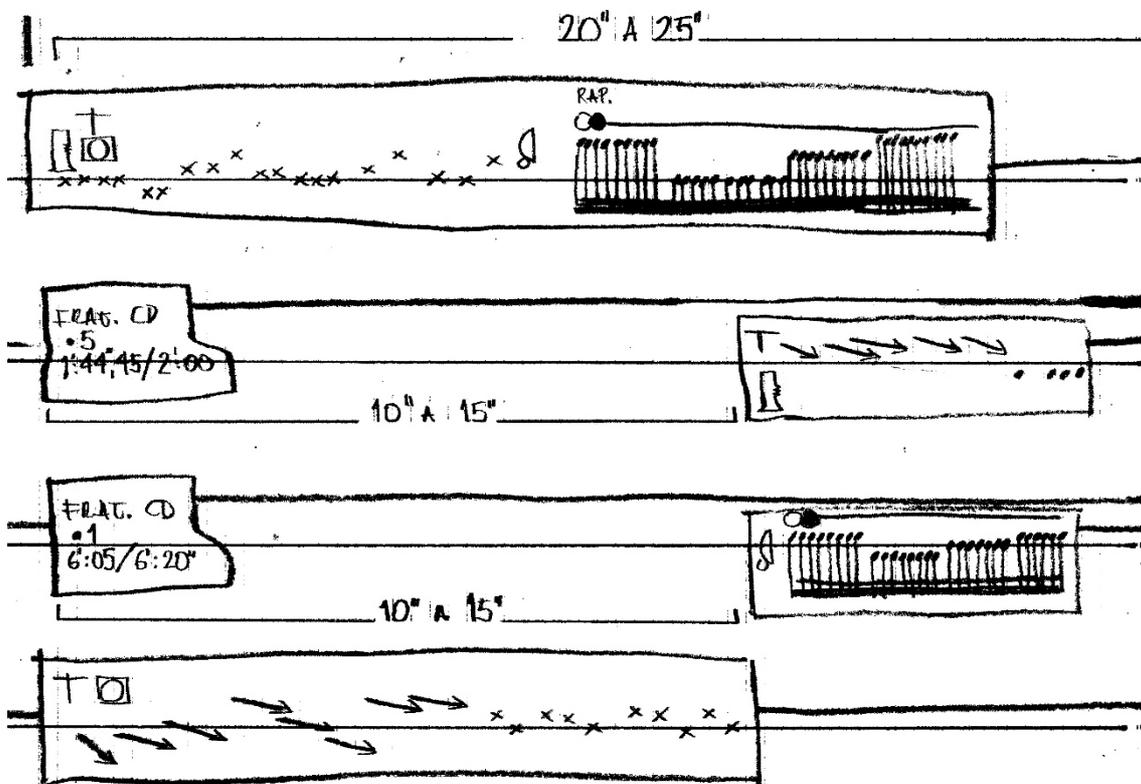


Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Ao ser friccionado o *berimbau horizontal*, produzindo durações longas, aponta para uma possibilidade tímbrica completamente dissociada da produção tradicional de som do berimbau, que é pontilhista, percutida. Devido ao curto segmento de corda e também ao fato dela ser metálica, há uma predominância de sons de altura aguda, agudíssima, com amplo leque de harmônicos. Esta tímbrica do *berimbau horizontal* friccionado é empilhada às sonoridades semelhantes dos pratos, vibrafone, tam-tam também friccionados.

O bloco sônico 4 (Fig. 8) introduz o empilhamento de dois excertos de pontos de Capoeira. O caráter pontilhista é retomado, agora um dinâmico contraponto de aleatoriedades resultante das improvisações com percussão nos pratos, reco-reco e tam-tam. O berimbau é tocado tradicionalmente, vedando e abrindo a cabaça com a barriga, em células rítmicas regulares e alongadas. A regularidade das células do berimbau se contrapõe à aleatoriedade da improvisação nos reco-reco, pratos, tam-tam. Embora não estejam em primeiro plano as inserções de pontos de Capoeira assinalam-se na massa sônica devido à sua alta carga identitária.

Figura 8: Bloco Sônico 4, Noite do Catete 5



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Um contraste delicado às atividades acima citadas e que as realça sobremaneira é o procedimento ampliado aplicado às superfícies de metal. Silvos curtos e semi-granulosos são emitidos pela fricção das pontas das baquetas na superfície do tam-tam e dos pratos. O empilhamento dos velocíssimos segmentos de células regulares percutidas tradicionalmente no berimbau, com alturas diferentes, abrindo e fechando as cabaças com a barriga com a rítmica dos excertos de pontos de Capoeira e das improvisações com percussão nos pratos, reco-reco, e tam-tam entretece um intrincado e propulsivo contraponto de aleatoriedades que impõe celeridade e movimento a este bloco.

O pontilhismo é retomado no bloco sônico 5 (Fig. 9) por meio das improvisações alternadas entre caxixi e berimbau – agora com ponto definido, *São Bento Pequeno*, dentro da rítmica de Capoeira. Pratos, reco-reco e tam-tam são percutidos com técnicas ampliadas, em dinâmica *piano*, em trechos de improvisação.

Figura 9: Bloco Sônico 5, Noite do Catete 5

Fonte: trecho de partitura original manuscrita

As improvisações sobre o ponto *São Bento Pequeno* mantêm em menor intensidade a carga identitária dos excertos de pontos do bloco sônico 4. As intervenções do caxixi, com sua idiosincrática tímbrica capoeirista – improvisações sobre ritmos de Capoeira, agregam mais identidade à parte do berimbau.

Sons de duração médio-longa, trinados em diferentes alturas nos pratos, em decrescendo do *mezzo forte* ao *piano*, encorpam a massa sônica. Células curtíssimas, regulares, em alturas diferentes, percutidas com técnica ampliada e tradicional são executadas nos pratos, reco-reco, tam-tam.

Nos segundos finais do bloco sônico 5 observa-se uma interpenetração pelo bloco sônico 6 (Fig. 10), realizada com o empilhamento de dois excertos de pontos de Capoeira. Simultaneamente aos excertos surge a sonoridade de pratos inseridos na mola do reco-reco, em durações longas, alternando alturas. O *berimbau horizontal*, logo após as citadas entradas, apresenta pela primeira vez na obra a técnica ampliada que produz sons de média, médio-curta duração, de altura agudíssima glissante. Estas sonoridades são produzidas pela fricção do arco de contrabaixo na corda, simultaneamente à fricção de um pequeno copo de vidro na mesma corda.

Figura 10: Bloco Sônico 6, Noite do Catete 5

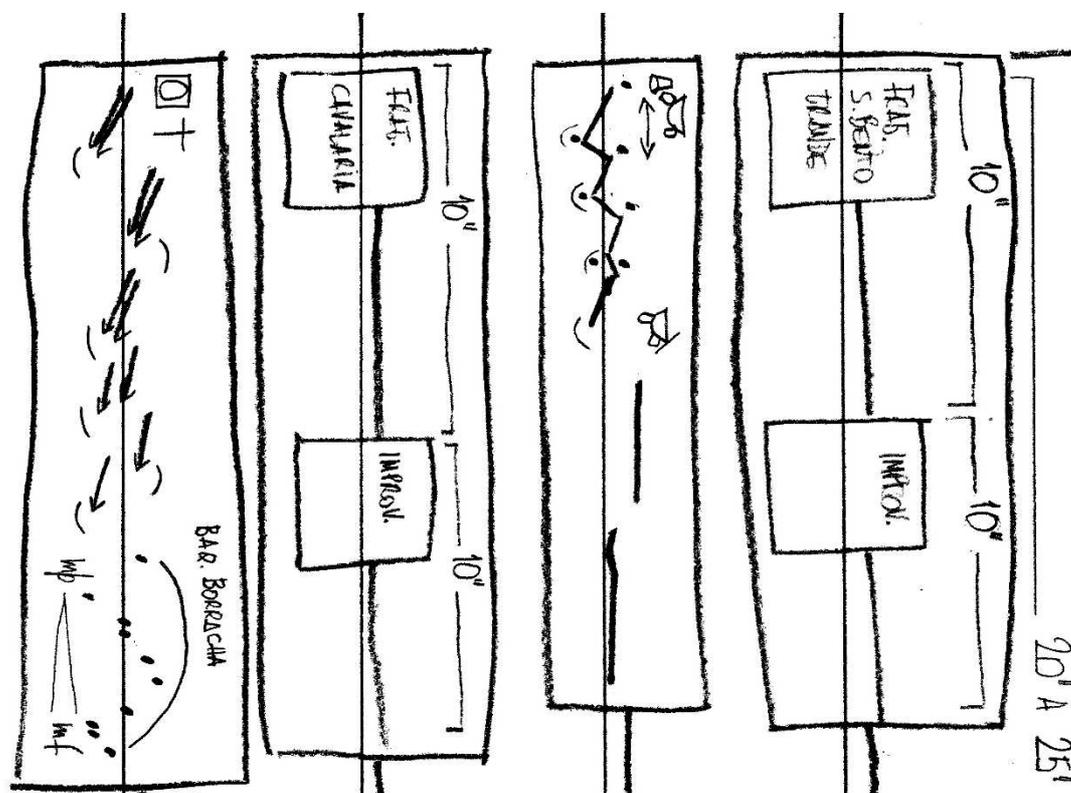
Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Estas sonoridades acima descritas dialogam com os empilhamentos de excertos de pontos de maneira extremamente inusitada, a pujança do tradicional contraposto à exuberância de uma outra tímbrica possível, muito distante da produção original do instrumento. A rítmica dos pontos de Capoeira faz um contraponto com a aleatoriedade da improvisação da percussão nos pratos, tam-tam e reco-reco.

O *berimbau horizontal* do bloco sônico 6 se adentra uns poucos segundos à primeira exposição do bloco sônico 1, interpenetrando-o. Sendo a fricção o denominador comum da produção de som, o vibrafone do bloco sônico 1 estabelece uma forte e rápida dessemelhaça tímbrica com as sonoridades do *berimbau ampliado*. Esta segunda intervenção do bloco sônico 1, com a sua alta densidade pontilhista resultante de longas iterações oferece um contraste marcante com a rítmica dos blocos sônicos que o precederam. A segunda aparição do bloco sônico 1 engendra uma situação de unidade no arco maior da obra. A carga identitária deste bloco foi arrefecida não só pelo período que o separa do início da peça mas também pelo diálogo que ele estabelece com os blocos sônicos 6 e 7.

O bloco sônico 7 (Fig. 11) introduz mais uma técnica ampliada para *berimbau horizontal*. Simultâneamente ao percutir a corda com a vareta, um pequeno copo de vidro é friccionado na corda, o que resulta em um ataque com um curto glissando descendente ou ascendente. Nota-se neste bloco sônico uma maior prevalência da rítmica de Capoeira com a utilização dos fragmentos dos pontos *São Bento Grande* e *Cavalaria* contrapostos à improvisação do intérprete.

Figura 11: Bloco Sônico 7, Noite do Catete 5



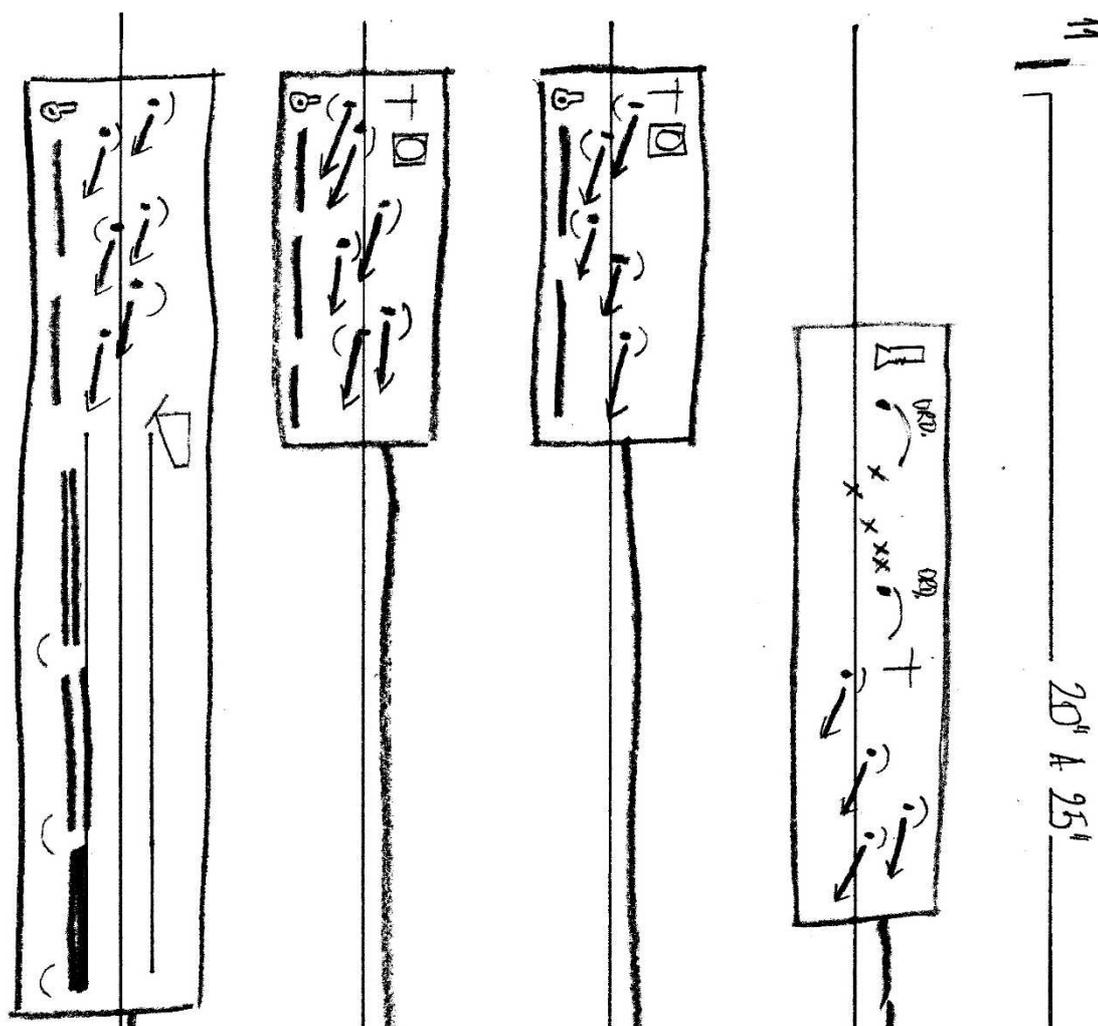
Fonte: trecho de partitura original manuscrita

As sonoridades das técnicas ampliadas do *berimbau horizontal* glissando, percutido e sons friccionados de altura estável se entremeiam com os sons de fricção com ponta de baqueta nos pratos e tam-tam. A rítmica característica dos fragmentos dos toques, da improvisação sobre pontos dialoga com a improvisação com percussão nos pratos e tam-tam, com os suaves ataques da baqueta de cabeça de borracha.

A interação aleatória destes procedimentos ampliados com a carga identitária dos toques de Capoeira imprime movimento à massa sônica deste bloco.

O bloco sônico 8 (Fig.12) se distancia da carga identitária de Capoeira que se evidenciou nos dois blocos anteriores. Tímbrica e rítmicamente esse distanciamento é realizado pela ausência do timbre dos dois berimbaus, o tradicional e o *horizontal*, do caxixi e de toques.

Figura 12: Bloco Sônico 8, Noite do Catete 5

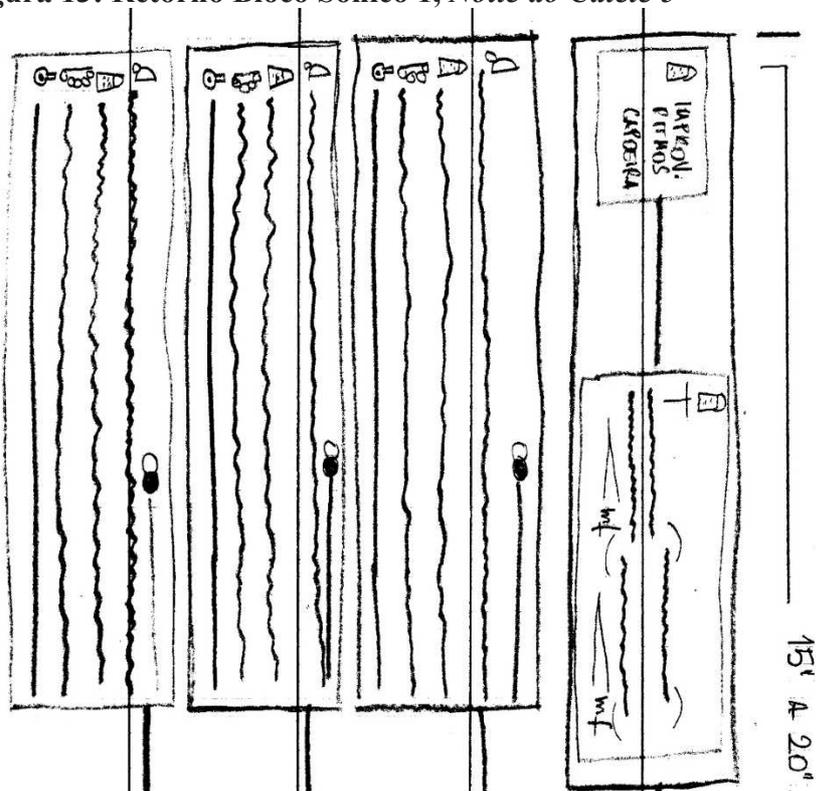


Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Um denso jogo de ataques glissantes nos pratos e no tam-tam, contrastando com sons de altura estática, com média e longa duração nos apitos lisos e fricção no vibrafone engendra a massa sônica deste bloco. Delimitada por duas sonoridades tradicionais uma pontual percussão no corpo do reco-reco, estabelece um delicado contraste e sugere um certo movimento ao bloco. A propulsão lenta da massa sônica é realizada pelos numerosos e irregulares ataques glissantes contrapostos ao sons estáticos dos apitos e vibrafone.

Ressurge rarefeito na terceira intervenção do bloco sônico 1 (Fig. 13) o toque de Capoeira, pela improvisação do caxixi. Este surgimento do ponto modifica este bloco mais pela força identitária do que pelo próprio peso – a improvisação é apenas um dos trechos do material do retângulo de simile de improvisação. Ela aponta para o recrudescimento destes elementos característicos que será realizado no final da obra nos blocos sônicos 9 e 10. O bloco sônico 1 vem enfeixar a macroestrutura da peça devido à incidência das suas intervenções – três ao todo. A incidência deste bloco, a terceira e última agora, não se caracteriza como uma repetição devido à aleatoriedade e também pela interferência da rítmica de Capoeira da improvisação do caxixi.

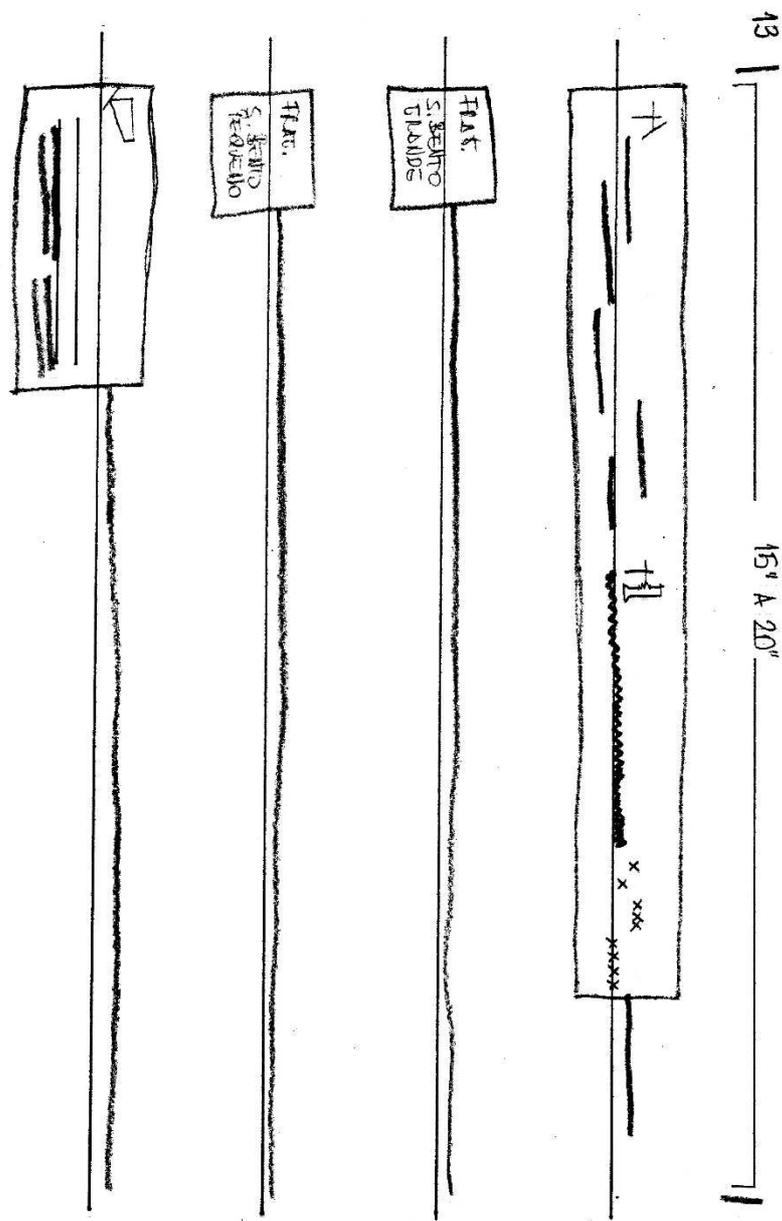
Figura 13: Retorno Bloco Sônico 1, Noite do Catete 5



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

O contraponto aletório resultante dos fragmentos de dois toques, *São Bento Grande e São Bento Pequeno*, assinala a presença crescente da Capoeira neste segmento final da obra. O bloco sônico 9 (Fig.14) é celeremente propellido pelos dois excertos em contraponto contrastante com as durações médias e longas da fricção nos pratos, no vibrafone e o som longo e crepitante do prato inserido na mola do reco-reco de metal. Uma pontual percussão no corpo do reco-reco dialoga rápidamente com o fluxo dos toques.

Figura 14: Bloco Sônico 9, *Noite do Catete 5*

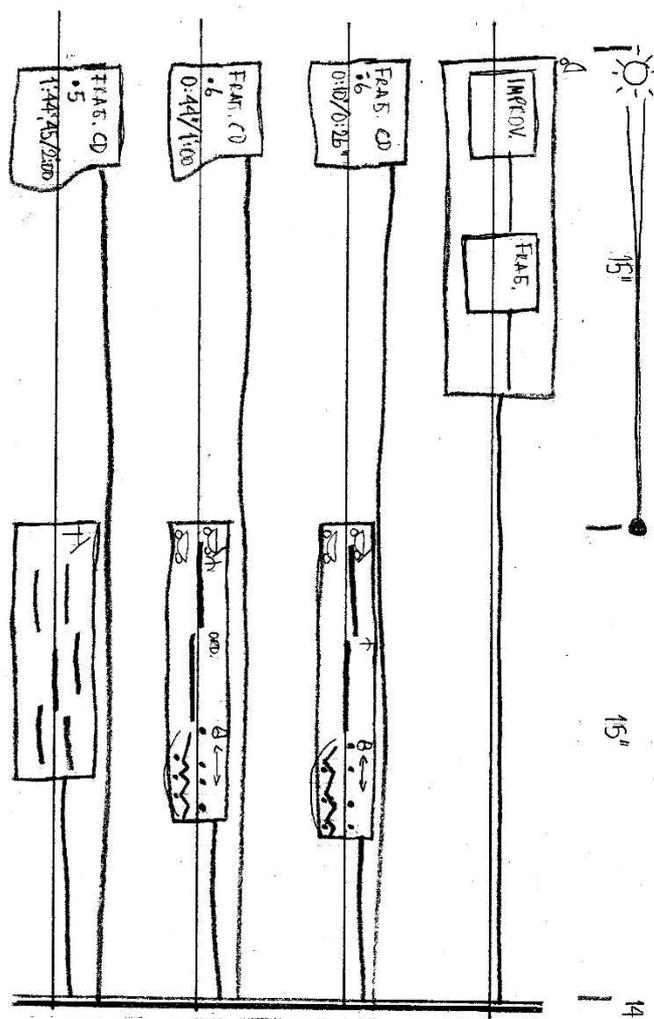


Fonte: trecho de partitura original manuscrita

O bloco sônico 10 (Fig. 15) encerra a peça com a interação aleatória de procedimentos rítmico-melódicos tradicionais de Capoeira e procedimentos de técnica ampliada, instrumental e composicional. Um contraponto aleatório de três excertos empilhados se articula, portanto, com uma massa sônica produzida por fricção nos pratos, nos diversos segmentos da corda do *berimbau horizontal*, ataques com curtos glissandos na corda do berimbau horizontal, improvisação sobre toques e fragmentos de pontos de Capoeira no berimbau tradicional.

Observe-se no topo da página deste bloco a notação para iluminação, indicando que na parte inicial do bloco haverá uma atenuação de intensidade até a escuridão total no meio da duração. A parte final portanto é executada no escuro (*black-out*).

Figura 15: Bloco Sônico 10, Noite do Catete 5

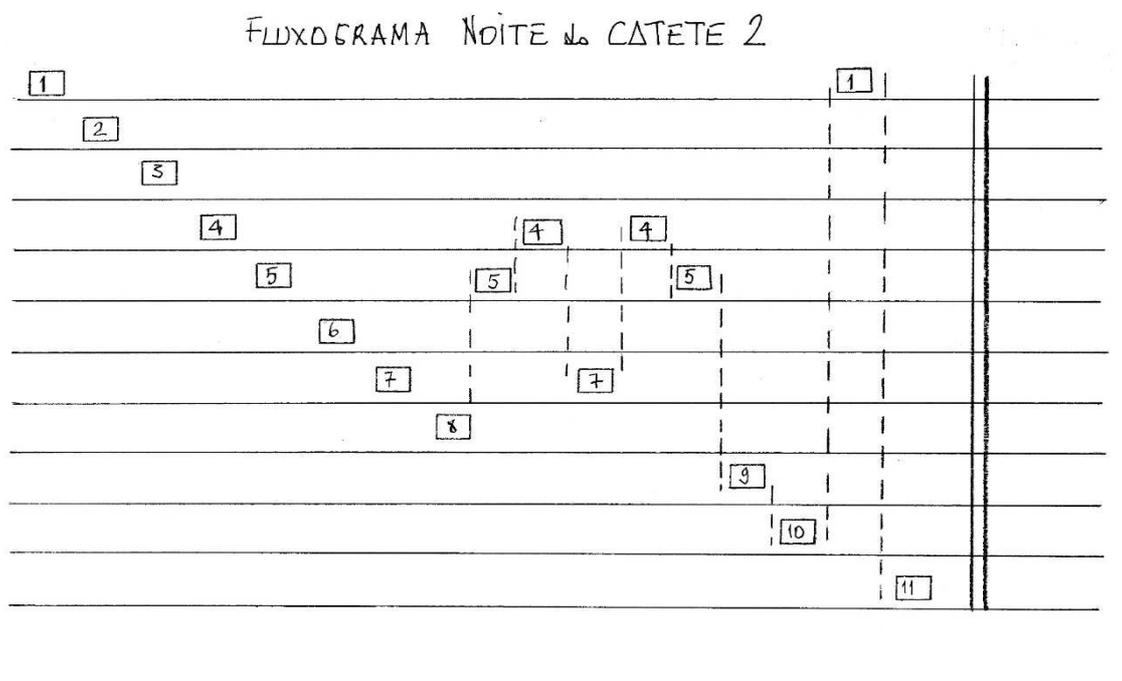


Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Antes de encerrar esta análise, é importante destacar o relevante papel desempenhado pelo caxixi nesta peça. Tradicionalmente um complemento do berimbau, o caxixi é alçado à posição de solista desta obra, atuando independentemente do berimbau. Ele é utilizado sistematicamente pelas suas duas funções idiossincráticas: nomeadamente a produção do seu característico timbre e a rítmica própria dos pontos de Capoeira.

Esta obra foi concebida como um borrão sônico distendido no qual os contornos tímbricos e perfis rítmicos se apresentam com grande celeridade de dissolução, sempre em um constante esgarçar-se, dissolvendo-se e tornando-se outros elementos. Os eventos brotam uns dentro dos outros, em movimento lentíssimo próximo a uma estase. A indefinição de ataque e a defasagem das emissões friccionadas, um mínimo de intervenções rítmicas e o pontilhismo aleatório são preponderantes para a criação e a distensão da duração deste borrão. Uma densa derme tímbrica de estridores metalizados é criada por técnicas ampliadas que expandem a duração da percussão.

Figura 16: Fluxograma, Noite do Catete 5



Fonte: trecho de partitura original manuscrita



Capítulo 6. Sopros

Como fundamento de toda a minha abordagem composicional, interessam-me as características sônicas dos mais diversos instrumentos musicais. Assim sendo, o potencial do instrumental de sopro em produzir diversas possibilidades de emissão, ataque, sustentação, bem como sua extrema versatilidade dinâmica e tímbrica se sobrepõem à sua capacidade de executar perfis melódicos. Em minhas obras para sopro, metais e madeiras se mostram particularmente relevantes como fontes sonoras em função da minha pesquisa continuada com tímbricas e técnicas instrumentais ampliadas (*extended instrumental techniques*), tais como o uso expressivo dos bocais e boquilhas, dos multifônicos, dentre outras técnicas que tenho explorado.

As sonoridades dos sopros sempre me chamaram a atenção, tendo sido eu próprio um trompetista competente e dedicado no período inicial da minha formação musical. Anos mais tarde me torno solista de trompa no início dos anos 70, tocando repertório tradicional e de vanguarda amplificando o instrumento com um microfone de contato adaptado a uma pedaleira de guitarra elétrica.

Por volta de dez, onze anos, já escutava o som rasgado, estentóreo do trompete de Louis Armstrong e King Joe Oliver proveniente de um excelente sistema de som da casa de um vizinho que exercia a profissão de mágico, no bairro Tororó. Outra sonoridade marcante que me foi apresentada pelo vizinho, foi o aveludado, diria quase saxofonizado som, as frases concisas de Bix Beirdebeck (1920), precursor do estilo *Cool Jazz* e de um outro som para o trompete, que mais tarde caracterizou Miles Davis e Chet Baker. Ainda mais criança, era completamente arrebatado pela clarineta de Abel Ferreira, seus magistrais Chôros; Altamiro Carrilho, mestre da flauta, quando a minha família se reunia para escutar os discos *Long Play*, em minha casa na ladeira do Paraíso ou no bairro de Nazaré.

Na Salvador dos anos 1960, frequentei audições semanais de *jazz* patrocinadas pelo consulado norte-americano, nas quais fui apresentado ao emblemático Newport Jazz Festival e aos mais recentes trabalhos de Miles Davis, ao saxofone de Ornette Coleman, Sun Ra, John Coltrane, Don Cherry, clarone e flauta de Eric Dolphy, entre outros expoentes do gênero. Ainda nos anos 60 escuto os multifônicos para clarineta ao assistir uma aula prática que o grande clarinetista José Botelho ministrava para o então jovem compositor/clarinetista Fernando Cerqueira.

Alguns anos mais tarde, em Brasília, estive presente quando Albert Mangelsdorf e seu conjunto de *free jazz* nos brindaram com um repertório que incluía de Duke Ellington a Ornette Coleman, solos memoráveis, improvisação coletiva livre, uso de multifônicos. Entro em contato assim, por mero e feliz Acaso, com a técnica contemporânea para trombone.

Dentre as demais fontes de referência em matéria de sopros, cito propositadamente sem qualquer ordem cronológica ou de preferência, o trombone inigualável de Zé da Velha, a quem tive o prazer de escutar ao vivo em animadas rodas de choro na Cobal do Humatiá nos anos 1990; as impecáveis execuções do Ensemble Intercontemporain na Nova Iorque dos anos 1970 e o maravilhamento de ouvir pela primeira vez a *Serenade No.10 for winds*, de Mozart ou a fímbria trompetística que envelopa em frequências agudas o *Magnificat* de Bach.

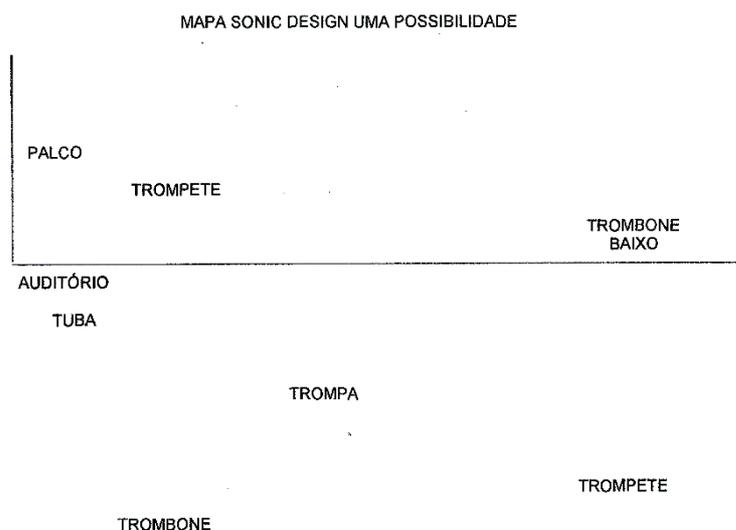
Para tratar, neste capítulo, do modo como são abordados os instrumentos de sopro em minha obra, optou-se por dividi-lo em duas partes, sendo a primeira dedicada aos metais e a segunda, às madeiras. Dentre as muitas peças escritas para solos, duos, trios, quintetos e ensambles, foram selecionadas duas obras que apresentam de modo exemplar os procedimentos composicionais que passamos a analisar a seguir.

6.1 Metais

Metálica (1989) para trombone tenor-baixo ou trombone baixo solo e quinteto de metais foi estreada em 1989, por Luiz Pereira, trombone solo e o Quinteto de Metais Brassil. A obra é registrada em notação gráfica híbrida, mensurada por tempo cronometrado, duração mínima 5' 15", máxima 6' 25". O *Sonic Design* (Projeto Sônico), vide Fig.1, *Mapa do Sonic Design*, posiciona os instrumentistas em diversos locais do auditório e palco, criando uma ambiência de imersão sônica na medida em que o público ouvirá propagações de som provenientes de diferentes locais, uma multifonia, se compararmos com o foco sônico, ou monofonia da formação tradicional, com os músicos agrupados um próximo do outro, geralmente no centro do palco, o som do grupo proveniente de um único local. A localização dos instrumentos é pensada de tal forma que os fluxos sônicos com dinâmica mais potente – trompetes e trombones – não absorvam os fluxos sônicos mais delicados – trompa e tuba.

Um trompete se posiciona no palco, lado esquerdo, um pouco distante da extremidade do palco e da lateral, próximo à boca de cena, está distante e diretamente oposto ao trombone tenor-baixo do quinteto, situado no fundo do auditório, um pouco distante da lateral. Dois instrumentos com pujante dinâmica e tessituras contrastantes. Ao lado do fluxo do trompete e trombone, no auditório, próximo ao palco e a lateral está a tuba, próxima à parede – com tessitura mais grave, dinâmica menos saliente, que pelo seu posicionamento escapa de ter o seu som absorvido pelo fluxo trompete-trombone tenor-baixo; a proximidade da parede visa realçar a sonoridade do instrumento. No outro lado do espaço acústico situam-se o trombone tenor-baixo solo, na extremidade do palco, próximo à parede; esta proximidade da parede deverá realçar a sonoridade do instrumento. Alinha-se ao trombone tenor-baixo solo um trompete na lateral, não tão próximo à parede, ao fundo do palco, um pouco à frente do trombone tenor-baixo do quinteto. A trompa, com dinâmica mais delicada, situa-se fora do palco, no centro do auditório, justamente pelas suas características de propagação de som à distância, um pouco lenta, dinâmica mais delicada, criando sua própria área sônica, que devido à localização, está fora dos fluxos sônicos do trompete/trombone tenor-baixo e do trombone tenor-baixo solo e trompete ao fundo do palco.

Figura 1: Mapa do projeto sônico (*sonic design*) em *Metálica* (1989), quinteto de metais, trombone tenor/tenor-baixo solo.

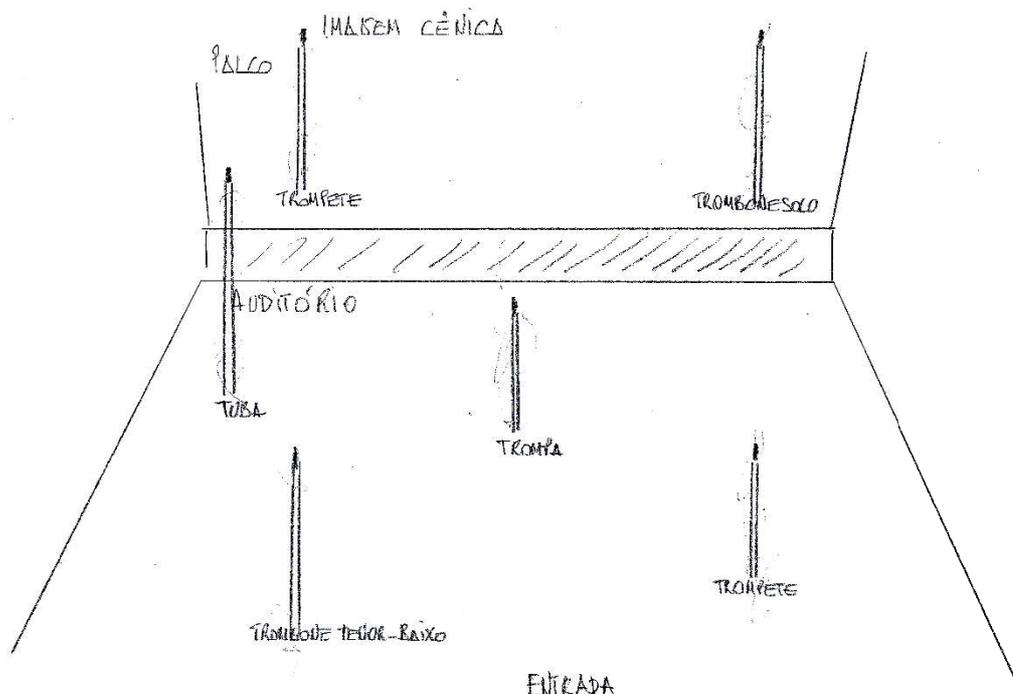


Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

O Projeto Cênico (*Scenic Design*) é criado ao propor que os instrumentistas toquem de pé ou sentados em tamboretos altos (tipo tamborete de balcão de bar ou tamborete para contrabaixo), em uma sutil alusão à postura dos grupos de jazz, todos os seis instrumentistas distribuídos pelo auditório, em meio a platéia, e no palco do local de concerto.

O Projeto de Iluminação (*Lighting Design*), na Fig. 2, é constituído por seis fachos de luz branca, verticais, provenientes do teto, com o foco em círculo com diâmetro entre 40 a 50 cm, intensidade total. Os fachos deverão iluminar parte da partitura e do instrumento, criando um discreto halo esbranquiçado ao iluminar o papel branco e vários reflexos metálicos provenientes dos instrumentos ao serem movimentados durante a execução. O espaço físico do auditório e palco é transformado em imagem cênica, com seis colunas de luz branca, distantes umas das outras, em locais diversos, com volume delineado pela fumaça de palco. Ao terminar a peça as luzes subitamente se apagam, escuridão total (*black-out*) por três a quatro segundos e a luz de serviço é acesa.

Figura 2: Projeto de iluminação (*lighting design*) em *Metálica* (1989).



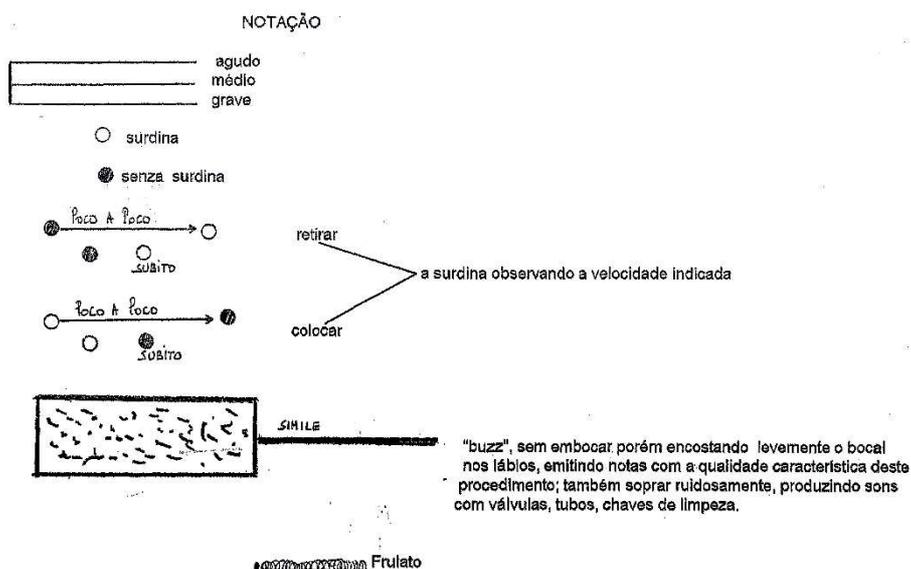
Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

A peça apresenta uma ampliação das técnicas tradicionais dos instrumentos de metal. Na Fig. 3, *Notação*, há um retângulo modular de símile onde há instruções para os instrumentistas improvisarem executando o som do “buzz”, produzindo sons com a membrana dos lábios, em posição de embocadura, que serão amplificados pelo instrumento. O “buzz” é usado como técnica básica em metais para estudo de emissão de notas e para preparação ou “esquentamento” antes de estudar ou entrar em cena. Outros sons do retângulo serão produzidos ao soprar ruidosamente dentro dos instrumentos e ao acionar as válvulas, chaves de limpeza e tubos, gerando sons percussivos e metálicos.

Outra técnica ampliada se encontra também na Fig. 3, em *Observações Gerais/Notação*. Trata-se do uso da surdina de metal, mais especificamente do ato de inserir a surdina no instrumento. A inserção e retirada da surdina de maneira tradicional é feita sem tocar o instrumento, durante uma pausa. Este procedimento é modificado em *Metálica*, quando o instrumentista é instruído a retirar e inserir a surdina, enquanto emite sons, sendo a velocidade do gesto de retirada e inserção determinada no trecho em questão. O resultado desta alteração é uma modulação tímbrica regida pela velocidade do gesto de inserção e retirada. O timbre do instrumento durante este procedimento vai pouco a pouco e não abruptamente, como no procedimento tradicional, adquirindo ou perdendo nuances metálicas de acordo com a aproximação/retirada da surdina de metal.

Figura 3: Exemplo de notação em *Metálica*.

- Surdinas: cada instrumentista usará uma (01) surdina de metal.
- DURAÇÃO: MÍNIMA CIRCA 5'15" MÁXIMA CIRCA 8'25"



Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Metálica é construída por uma *assemblage* de sete blocos sônicos. Abordemos agora o material que aparece com maior incidência de repetição na peça – blocos 1, 2, 4 e 5. O bloco sônico número 1 inicia a obra, na Fig. 4, com um retângulo modular de símile para o quinteto, com notas de duração longa, registro médio, ataque com acento, dinâmica *f mf súbito*, *crescendo* médio-longo do *mf* até o *f*, *decrecendo* mais rápido para o *mp*. A observação de interpretação, *execução individual*, pressupõe a sobreposição de frases sem interlocução direta entre as vozes.

Figura 4: Bloco Sônico 1, *Metálica*.

| CIRCA 5^a |

The figure shows a musical score for five instruments: Trombone Baixo, Trompete, Trompa, Trombone, and Tuba. The score is divided into two parts by a vertical line labeled "CIRCA 5^a".

- Trombone Baixo:** The score shows a long note with a dynamic marking of *fff* (RASCADO METÁLICO) at the end.
- Trompete, Trompa, Trombone, and Tuba:** These instruments have identical parts. Each part starts with a dynamic marking of *f mf súbito*, followed by a *crescendo* to *f*, and then a *decrecendo* to *mp*. The instruction "(EXECUÇÃO INDIVIDUAL, DIALOGAR)" is written above each staff, and "SIMILE" is written below each staff.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Na terceira cronometragem entra o trombone tenor-baixo solo, registro gravíssimo, dinâmica *fff*, com observações de *rascado*, *metálico*. Uma das facetas da obra é assim já estabelecida, ou seja, o que chamo as idiossincráicas características dos metais, a extrema nitidez acústica do ataque, a pujança das gamas de dinâmica e a retinente metalicidade. A metalicidade é ressaltada pelos *crescendo*, *decrecendo*, pelo *f mf súbito* dos ataques e pelo registro médio que permite aos instrumentistas uma maior facilidade de emissão voltando assim o foco da atenção para o timbre. O trombone

tenor-baixo solo/baixo entra na terceira cronometragem no registro gravíssimo/pedal, com duração média e dinâmica *fff*, contrapondo-se e imprimindo movimento a esta dinamicante ondulante, volumosa e longa massa em registro médio. A observação *rasgado*, proveniente do jargão do naipe de metais das bandas de música, altera sobremaneira o timbre ao propor uma distorção da sonoridade tradicional do *fff*. A cronometragem deste bloco sônico é por volta de 18 a 22 segundos.

O bloco sônico 1 aparece integralmente por quatro vezes, com algumas variações. Na segunda vez com alterações tímbricas pelo uso da surdina de metal e na última vez, sem os retângulos modulares de simile, encerrando a peça, com um perfil melódico ascendente, uma duração longa de trinados e a inserção e retirada da surdina no trecho médio.

No bloco sônico 2 na Fig. 5, o quinteto constrói, simultaneamente, instruído pela observação de *dialogar* – ou seja, uma interpretação de interlocuções, um contexto sônico denso, pontilístico, outro elemento fundamental para a arquitetura da peça. Fazendo uso de uma idiosincrasia da linguagem tradicional de metais – a repetição acentuada de durações curtas a curtíssimas, a fanfarra, o bloco é composto por um diálogo entre células curtas agrupadas em quatro, três, duas e uma nota, *staccato*, todos os grupos com acento no início. As entradas dos cinco retângulos deste bloco são irregulares na apresentação e na segunda uma entrada única, um só retângulo para todo o quinteto. A duração básica é a semifusa e a sua modificação, quando as barras são cortadas por uma linha transversal, para ser tocada o mais rápido possível que um determinado instrumentista possa executar. O timbre é continuamente alterado pela alternância da inserção da surdina de metal, sendo algumas células tocadas com surdina e outras sem surdina. A dinâmica *fff*, com a observação *estridente* estabelece assim um maior diferenciamento com o solo porém sem se sobrepor a ele devido à curtíssima duração dos sons. O bloco como um todo pontilhístico – com observações para ser executado *nervoso*, *repicando* – dialoga em alto contraste com as durações longas do solista.

Este bloco sônico com cronometragem aproximada de vinte oito segundos será repetido integralmente com poucas variações mais uma vez, sendo a segunda cronometragem de treze segundos.

The image shows a handwritten musical score for a solo section. At the top, there are three horizontal lines representing a melodic line with the following markings: "SO NORD, CANTADO", "GLISS. (8 VEZES)", and "GLISS. (8 VEZES)". Below these are five staves of music, each with a "METAL" section and a "SIMILE" section. The dynamics range from *mf* to *fff*. The markings include "NERVOSO, REPICANDO, ESTRIDENTE, DIALOGAR" and "SIMILE".

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Ainda na Fig. 5, temos o início de outro elemento da arquitetura da obra, o solo, constituído por três partes. A primeira com uma duração longa, altura média em *legato* com outra duração longa, alterada em altura por oito *glissandos*, ascendentes e descendes, extensão em altura média a aguda voltando à média, com variações de dinâmica. A segunda parte um *accelerando* mensurado com dez notas que finaliza com um abrupto contraste de altura, um salto do médio agudo para o gravíssimo, duração sempre médio curta, *legato*. O nível dinâmico se mantém entre *f* e *ff*. A terceira parte, fragmentos sônicos na região gravíssima/pedal, durações curtas, médio curtas e curtos *glissandos* ascendentes e descendentes, com intenso jogo de dinâmicas entre *mf*, *f*, *fff*. O solo explora as propriedades idiosincráticas do trombone, sua extrema facilidade na produção de fluidos *legatos*, *glissandos* e nítidos *staccatos*, a pujança e nuances em dinâmica, a retinente metalicidade no registro grave, gravíssimo/pedal. O material do solo é elaborado com uma abordagem de dispersão, fragmentando-o por toda a peça, imbricando seus elementos com os do quinteto, hibridizando assim alguns blocos sônicos.

O solista é convidado mais explicitamente a improvisar pelas observações em um retângulo modular de *símile* – *improvisar com elementos usados anteriormente*, com cronometragem por volta de vinte segundos. O solo interage quase sempre em nítido contraste com o quinteto geralmente em articulação, *staccatos* contra *legatos*, dinâmica e duração, contrapondo longas durações a curtas.

O bloco sônico 4, com cerca de quinze segundos de cronometragem, escrito em um retângulo de *símile* de improvisação para todo o quinteto, é composto por técnicas ampliadas criando um denso, porém delicado, corpo de sons produzidos pelo “buzz”, por soprar ruidosamente dentro dos instrumentos e acionar as válvulas, chaves de limpeza, tubos. A indicação de interpretação *monologar*, indica a sobreposição de frases sem interlocução direta entre os músicos. Devido ao nível de dinâmica destes sons, entre *mp* e *mf* sempre, se faz necessário a observação *projetando os sons* visando assim propagar melhor a sonoridade pelo espaço acústico. Com uma cronometragem de cerca de quinze segundos, o bloco sônico 4 será repetido por duas vezes, dentro de diferentes contextos.

Na segunda aparição do bloco sônico 4 o trombone tenor-baixo/baixo solista faz uma intervenção relevante, em duração médio-curta, altura gravíssimo, dinâmica *fff* que se remete ao início da peça. O contexto é radicalmente alterado na repetição deste bloco, quando o solista executa pela primeira vez o segundo trecho do solo, sons de duração curta a curtíssima, altura gravíssimo sempre, alguns curtos *glissandos* ascendentes e descendentes, dinâmica *mf*, *f* e *fff* (vide Fig. 6).

Figura 6: Bloco Sônico 4, técnicas ampliadas, *Metálica*.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

O contraste radical entre o quinteto e o solista realça ambas as partes, ressaltando a metálicidade do registro gravíssimo/pedal do trombone tenor-baixo/solista, envolvendo-o em uma massa de sons delicados do sopro ruidoso, com harmônicos agudos resultantes da manipulação das válvulas, chaves e tubos e sons do “buzz”. As curtas durações, as mudanças súbitas de dinâmica do solo, monologando, conferem uma celeridade ainda mais rápida a este conjunto. A cronometragem da repetição do bloco sônico 4, mais extensa do que a da apresentação, é por volta de vinte a vinte e um segundos.

Constituído basicamente por glissandos o bloco sônico 5 se apresenta com três intervenções, Fig. 7. Na primeira intervenção, o bloco é escrito como um só retângulo de simile de improvisação para o quinteto. Na segunda e terceira intervenções consiste de quatro retângulos, sendo um para os trompetes e os outros para a trompa, trombone tenor-baixo e tuba. Na segunda e terceira repetições há uma hibridização com o elemento do primeiro bloco sônico, quando trompa e tuba executam durações longas, agora dinamizadas por acentos com *mfmp* e *fmp* súbitos. A apresentação deste bloco é feita com surdina de metal em todos os instrumentos.

Figura 7: Bloco Sônico 5, Metálica.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Na segunda repetição do bloco sônico 5 é executado parcialmente *senza* surdina e na terceira repetição trompetes e trombone tenor-baixo alternam *glissandos* com surdina e sem surdina. A hibridização com o primeiro bloco sônico, durações longas ressalta sobremaneira o desenho dos *glissandos* dos outros instrumentos. Na primeira e segunda apresentação o movimento fluido, *soave*, *legatissimo* dos *glissandos* sempre

em dinâmica *mp* se contrapõe ao *estridente, metálico, nervoso, repicando* dos grupos de semifusas e *accelerandos* do solo.

Três blocos sônicos, respectivamente 3, 6 e 7, surgem na peça sem apresentar repetição. No bloco sônico número 3, engendrado com o final da primeira parte do solo, temos o amplo salto descendente em *legatissimo*, com a variação do também amplo salto ascendente, *legatissimo*. A figuração executada pelo quinteto neste bloco continua sutilmente agora a imprimir movimento quando apresenta um jogo de durações em contraste, uma duração curta no registro médio, uma duração médio curta no registro médio grave e uma semifusa no registro agudo, *legatissimo*, com a indicação de *soave, fluido*. O jogo de dinâmicas, *mf* para *mp* e então *mf* também realça este movimento da figuração. O bloco como um todo contrasta radicalmente em dinâmica e articulação, com o trecho anterior, todo em *staccato* do quinteto, e mantém este contraste com os *accelerandos* do solo embora mantenha um ponto de identificação com o abrupto salto descendente *legato* do final destes *accelerandos*. A duração deste bloco é cerca de quinze segundos (vide Fig. 8).

Figura 8: Blocos Sônicos 3, 6 e 7, *Metálica*.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Metálica'. It features a solo line at the top and five staves below, representing a quintet. The solo line is marked with 'AD LIBITUM' and 'CIRCA 5"'. It includes various performance instructions such as 'ELISS. (8 VEZES)', 'CONORD. LEGATIS.', 'ESTRIDENTE, REPICANDO', and 'CIRCA 5"'. The quintet staves are marked with 'FLUIDO, LEGATIS., SOAVE' and 'SIMILE (EXECUÇÃO INDIVIDUAL)'. The score is marked with dynamics like *mf* and *mp*, and includes a section marked 'CIRCA 5"'. The number '3' is written at the top right of the score.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

O bloco sônico 6 (Fig. 9), é um híbrido que retoma boa parte dos componentes da peça. Nos trompetes temos a retomada das sequências de *staccatos* em semifusas do segundo bloco sônico do início. Os elementos da primeira e segunda parte do solo, com o *accelerando* na trompa, a duração longa com glissandos ascendentes, região médio aguda no trombone tenor-baixo. Na tuba temos o terceiro elemento do solo a sequência de fragmentos sônicos gravíssimos. O bloco como um todo combina a repetição acentuada de durações curtas a curtíssimas, tipo fanfarra, células curtas agrupadas em quatro, três, duas e uma semifusa, *staccato*, a trompa com o movimento oscilante do *accelerando* em dinâmica *ff* – devido à sua defasagem dinâmica em relação aos outros instrumentos e a dinâmica *f* para todo o resto do quinteto. A cronometragem deste bloco é de aproximadamente vinte e três segundos. Apesar de não se repetir, este bloco contribui sobremaneira para a identidade da peça ao encapsular vários elementos que surgem no percurso anterior, reiterando seu papel na arquitetura da obra. Esta função é ainda mais evidente quando este bloco sônico estabelece uma interlocução com o solista, que também irá retomar elementos anteriores ao executar um retângulo de símile de improvisação com a observação de *improvisar com elementos usados anteriormente*.

Figura 9: Bloco Sônico 6, Metálica.

The image shows a handwritten musical score for five staves. The notation includes various rhythmic patterns, dynamics (f, ff, fff), and performance instructions. A box in the top right corner contains the text: (DIALOGAR) IMPROVISAR COM ELEMENTOS USADOS ANTERIORMENTE SIMILE. The score is annotated with several notes: (NERVOSO, REPICANDO, ESTRIDENTE), (DIALOGAR) SIMILE (EXECUÇÃO INDIVIDUAL), (DIALOGAR) SIMILE (EXECUÇÃO INDIVIDUAL), (DIALOGAR) SIMILE (EXECUÇÃO INDIVIDUAL), (DIALOGAR) SIMILE (EXECUÇÃO INDIVIDUAL), (FLUIDO) LESATIS, (METÁLICO, RASGADO), (DIALOGAR) SIMILE (EXECUÇÃO INDIVIDUAL), (NERVOSO, INDEFINIDO, METÁLICO), (DIALOGAR) SIMILE (EXECUÇÃO INDIVIDUAL), and LESATIS.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Como se pode ver na Fig. 10, o bloco sônico 7 se apresenta logo após uma passagem cronometrada em cerca de nove segundo do solista, realizada com o quinteto em silêncio. Em nítido contraste com todo o contexto ao recorrer a trinados em duração curta e dinâmica em decrescendo, sempre do *ff* ao *mf*, este bloco é cronometrado em cerca de 18 segundos. Os cinco instrumentistas produzem uma densa massa sônica ao tocar a mesma figuração, com textura tremeluzente que é o resultado da execução dos trinados no registro médio agudo e agudo, com as observações *estridente*, *intenso sonoro* e dinâmicas sempre em *decrescendo* do *ff* ao *mf*. Vale ressaltar que este mesmo elemento é repetido apenas no trecho de encerramento da peça, construindo assim um longo arco entre dois elementos quase idênticos, com alto teor identitário, contribuindo para a noção de unidade da peça.

Figura 10: Bloco Sônico 7, *Metálica*.

The image shows a handwritten musical score for five instruments, likely brass or woodwinds, performing a synchronized trill passage. The score is written on five staves. At the top left, there is a small diagram of a trill with the label 'GLIS.' and a dynamic marking 'ff'. The main body of the score is enclosed in a large rectangular box. Inside this box, each staff contains a trill figure. The dynamics are marked as 'ff' (fortissimo) and 'mf' (mezzo-forte), with a decrescendo indicated by a downward-sloping line. The word '(ESTRIDENTE)' is written below the first 'ff' on each staff. To the right of the box, there are performance instructions: '(INTENSO, SONORO, SIMILE DIALOGAR) (EXECUÇÃO INDIVIDUAL)' repeated for each staff. Above the trill figures, the word '(SOAVE)' is written, with arrows pointing to the trills. The word 'tr.' is written below the trill figures on each staff.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

No final da obra, solista e quinteto se entrelaçam em simbiose. Com um abrupto (e único em toda a peça) rebatimento da figura do *accelerando*, agora tornada *ritardando*, retomam a figuração inicial e convergem para um dos elementos básicos da elaboração do trabalho: as durações longas, processadas timbricamente pela inserção e retirada da surdina de metal e pelas alterações radicais de dinâmica, do *f* para o *fff* *súbito*, com as especificações de interpretação solicitando *metálico*, *rasgado*, *estentóreo*.

O uso sistemático do que chamo de dinâmica ondulante, de fluxo e refluxo – crescendo e decrescendo, confere movimento à estase dos blocos sônico de sons longos. O peculiar movimento oscilante dos *accelerandos* é outro fator propulsor. Agrega-se a este fluxo as massas sônicas de durações curtíssimas, semifusas e tocar o mais rápido possível, em *staccato*, o *accelerando* e uso sistemático de uma dinâmica de *crescendos*.

A relação entre o trombone tenor-baixo/baixo solo e o quinteto de metais se desenvolve como uma interação que se elabora mais por contrastes, em uma concepção de discursos paralelos onde a concepção de acompanhamento é substituída por uma dinâmica de diálogo de solos entre o grupo e o solista. Este engendramento é obtido por uma urdidura contrapontística aleatória dos elementos que constituem o solo com os elementos dos blocos sônicos, caracterizada pela contraposição entre os blocos sônicos que se repetem e os que intervêm pontualmente, pela intervenção de trechos que remetem a períodos anteriores ou apontam, à vezes remotamente, para as próximas elaborações. A sistemática inserção da repetição de alguns materiais em contextos diferentes contribui para manter a unidade da obra e ao mesmo tempo alterar profundamente o material repetido.

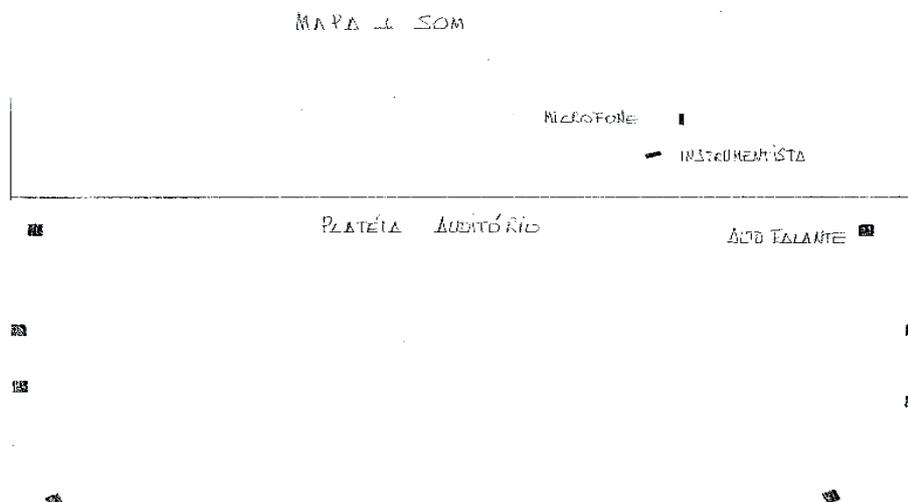
O papel de cada instrumento do quinteto se caracteriza mais por engendrar a transformação do quinteto em um único instrumento ampliado do que um contraponto de solos de cada voz. Alguns blocos sônicos fazem intervenções que embora sejam pontuais não são menos importantes para a macro dinâmica da obra. Eles conferem ao fluxo maior uma fluidez que é resultante da impermanência criada pela não repetição, pela alteração do rumo dos eventos que apontava para uma direção e foi subitamente desviado. Este intervir pontualmente contribui pela sua efemeridade para o macro movimento da obra, seu caráter de impermanência e peculiar equilíbrio.

6.2 Madeiras

Canções dos Dias Vãos 9 (2001), para clarineta em mi bemol (requinta), clarineta soprano e clarineta baixo em si bemol (clarone) e amálgama eletroacústico, é mensurada em tempo cronometrado, com duração de cerca de 5' 10". A peça é dedicada a Paulo Passos e foi estreada por ele em 2001. A obra é escrita em Notação Gráfica Híbrida. Paulo Passos, multinstrumentista, tem se dedicado a divulgar a música brasileira atual desde o início de sua carreira. Um dos instrumentistas de ponta do Brasil, é um dos pioneiros no uso sistemático de técnicas ampliadas. O amálgama eletroacústico, detalhado no Capítulo 3 (parte 3.4), é composto por quatro partes, todas amplificadas. O instrumento solista amplificado deverá tocar uma parte ao vivo, simultaneamente com a gravação prévia em um CD das três diferentes partes executadas ou não pelo mesmo instrumentista. As quatro partes, uma ao vivo amplificada e as outras três gravadas serão difundidas no espaço acústico equipado por seis a oito alto-falantes, dispostos de acordo com o Projeto Sônico/*Sonic Design* detalhado a seguir.

Na Fig. 11, *Mapa de Som* vemos que o Projeto Sônico/*Sonic Design* posiciona o instrumentista em uma das extremidades do palco, com dois microfones para captação, sendo um próximo à campânula e outro suspenso, posicionado no local onde o instrumentista termina o movimento ascendente. Dos seis a oito alto-falantes previstos no Projeto Sônico, dois (2) são posicionados na frente do palco, quatro (ou dois) outros, no meio do auditório sendo dois (ou um) disposto em cada lado. Finalmente, os dois restantes devem ser dispostos no fundo do auditório, um em cada canto.

Figura 11: Mapa de som, projeto sônico (*sonic design*), *Canções dos Dias Vãos 9* (2001), clarinetas, amálgama eletroacústico.



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Pelas especificações indicadas, sugere-se que o som amplificado deverá preencher toda a caixa acústica da sala de concerto, sem que seja necessário recorrer a um aumento de dinâmica da amplificação. Ademais, o som deverá emanar do auditório como um todo – e não frontalmente, proveniente apenas do palco, como de costume. A mesa de som deverá ter reverberação que será calculada de acordo com a cubagem do espaço de concerto.

O Projeto Cênico/*Scenic Design* desta obra se serve da ampliação de um gesto que é frequentemente utilizado nas orquestras de música popular e *big bands* de jazz, quando o solista eleva o instrumento, salientando-se da formação instrumental que permanece com os instrumentos em posição tradicional. Neste Projeto Cênico, o gesto de elevar o instrumento é ampliado e o instrumentista dramaticamente levanta a campânula em direção ao teto, executando dois tipos de gesto – um contínuo e outro entrecortado, que são sincronizados à emissão das notas de um *accelerando*, Fig. 12, *Observações Gerais* e Fig. 13. Destes dois gestos cênicos, o gesto contínuo é repetido três vezes e o entrecortado por volta de nove vezes, o que confere uma identidade visual ímpar a *Canções dos Dias Vãos 9*.

Figura 12: Observações Gerais, *Canções dos Dias Vãos 9*.

MOVIMENTO ASCENDENTE, CONTÍNUO, SEM INTERRUÇÃO, LEVANTANDO E APONTANDO A CAMPÂNULA EM DIREÇÃO AO TETO, O MAIS ALTO POSSÍVEL; OBSERVAR A CRONOMETRAGEM INDICADA. DRAMATIZAR O MOVIMENTO.

MOVIMENTO ASCENDENTE, INTERROMPIDO, LEVANTANDO ACELERADAMENTE E APONTANDO A CAMPÂNULA EM DIREÇÃO AO TETO, O MAIS ALTO POSSÍVEL; CADA NOTA DO ACCELERANDO RIGOROSAMENTE CORRESPONDENDO A UM SEGMENTO DO MOVIMENTO DE ASCENSÃO. OBSERVAR A CRONOMETRAGEM INDICADA. DRAMATIZAR O MOVIMENTO.

MOVIMENTO DESCENDENTE BRUSCO, RÁPIDO, ABAIXANDO E APONTANDO A CAMPÂNULA EM DIREÇÃO AO CHÃO. DRAMATIZAR O MOVIMENTO

so Ffio
SOPRAR PELA BOQUILHA, PRODUZINDO O MAIOR VOLUME DE SOM SOPRADO POSSÍVEL. DIGITAR AS CHAVES ENQUANTO SOPRA PARA ALTERAR A ALTURA DOS SOMS SOPRADOS

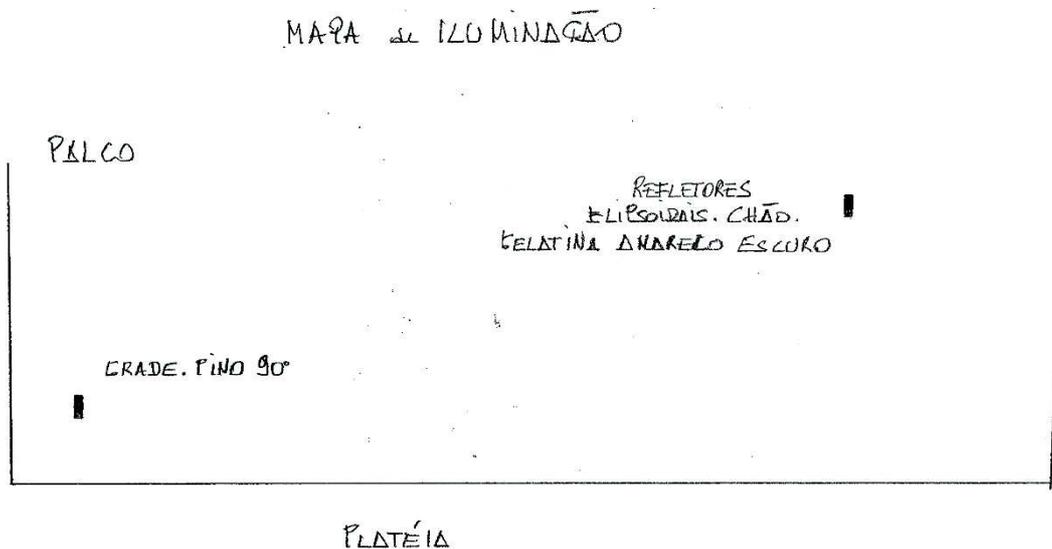
DRUMMÁTICA DRD TOCAR TRADICIONALMENTE, COM SONORIDADE TRADICIONAL

FRULADO FLATTERZUNGE FRULADO, FLATTERZUNGE

Fonte: trecho de partitura original manuscrita

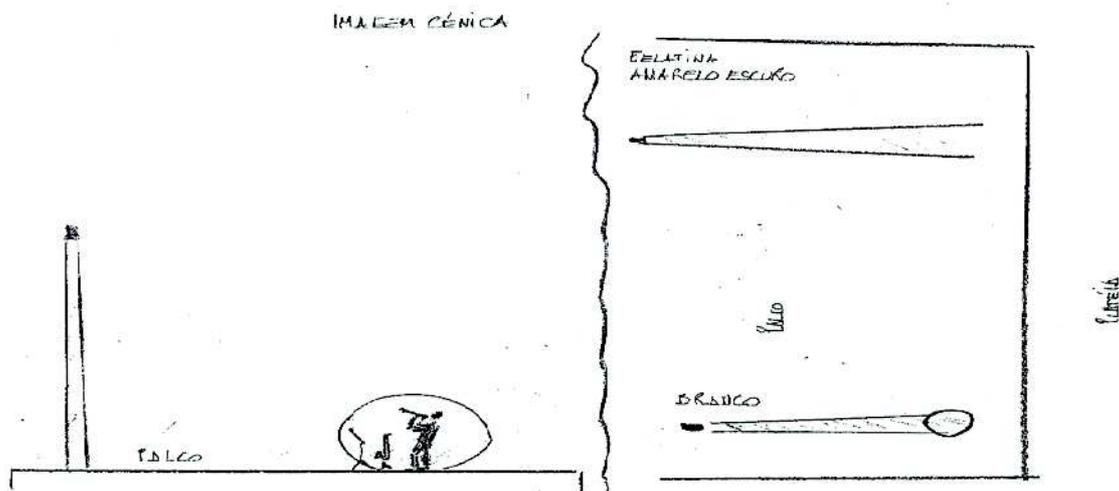
O Projeto de Iluminação/*Lighting Design* desta obra determina o uso de dois refletores elipsoidais (vide Fig. 13, *Mapa de Iluminação* e Fig. 14 *Imagem Cênica*). Um refletor posicionado no fundo do palco, perto da extremidade, ilumina e silhueta em contraluz parte do torso do instrumentista e todo o instrumento até a campânula, quando esta é voltada para o teto. A fumaça de palco tridimensionaliza em coluna o estreito fecho de luz na extremidade do palco e confere volume à silhueta do instrumentista recortada pelo contraluz na outra extremidade do palco. No final da peça a iluminação é atenuada até apagar, de acordo com as instruções na partitura, sendo os últimos segundos tocados em total escuridão.

Figura 13: Mapa de iluminação, *Canções dos Dias Vãos 9*.



Fonte: trecho de partitura original manuscrito

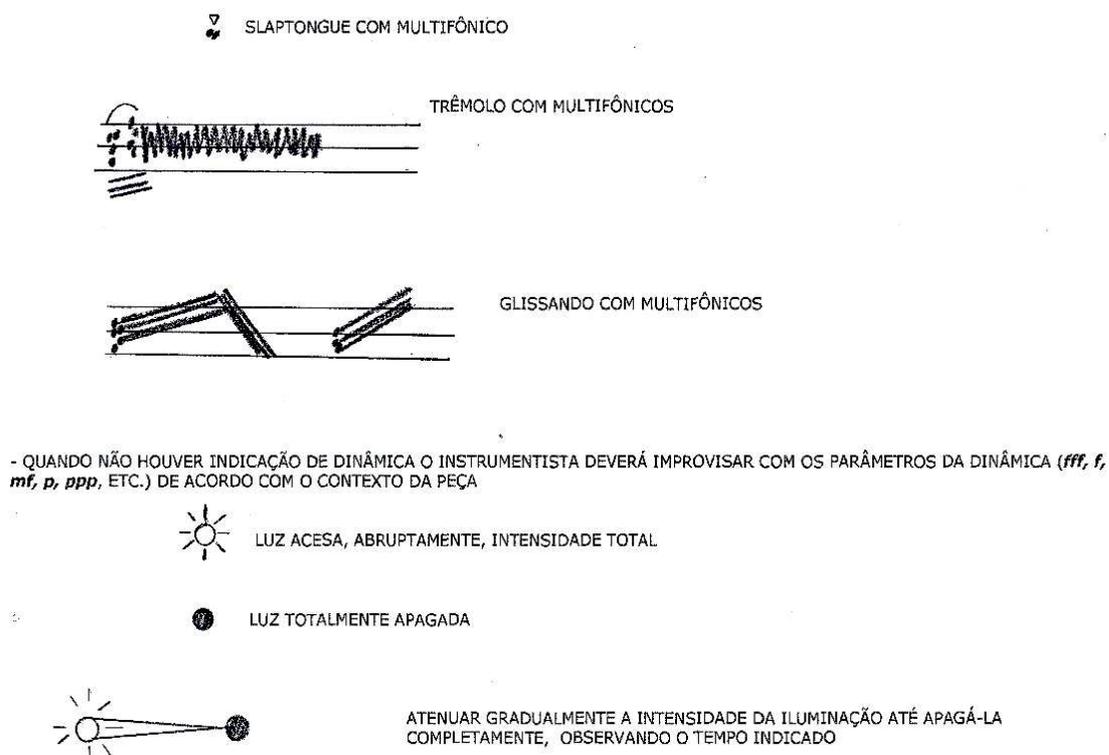
Figura 14: Projeto de iluminação (*lighting design*), imagem cênica, *Canções dos Dias Vãos 9*.



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

A simbologia (Fig. 15) abarca desde as técnicas ampliadas de *multifônicos*, *soffio*, *frulado*, *slap tongue com notas*, *slap tongue com multifônicos*, *glissandos com multifônicos*, *trêmolo com multifônicos* até o gestual dos Projetos Cênico e de Iluminação. Quanto à indicação dos movimentos no Projeto Cênico (Fig. 12), o gesto ascendente contínuo é grafado com uma seta elaborada com linha contínua, espessa, em curva ascendente. Por sua vez, o movimento entrecortado e sincronizado com as notas do *accelerando* é indicado por uma seta com linha tracejada, espessa, em curva ascendente. O movimento descendente brusco é escrito com uma seta em linha reta, vertical e espessa, apontando para baixo. No Projeto de Iluminação (Fig. 14), a atenuação da luz é representada pelos círculos, branco com traços laterais, indicando intensidade total, e preto – apagada. O atenuar gradualmente é indicado pelo símbolo da escrita tradicional de dinâmica, *decrescendo*. Como mostra o Projeto de Iluminação, a atenuação da luz ocorre por volta dos últimos dez segundos do final da obra, até apagar em cerca de cinco segundos, prosseguindo a peça agora no escuro por cerca de cinco segundos até o final.

Figura 15: Simbologia em *Canções dos Dias Vãos 9*.



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Canções dos Dias Vãos 9 tem como características um jogo de alto contraste de texturas tímbricas e alturas, uma encorpada densidade, sistemática utilização de técnicas instrumentais ampliadas, uma movimentação cênica marcante e sempre cingida pelo fluxo sônico. A obra é engendrada por uma *assemblage* de oito blocos sônicos. Alguns blocos se repetem integralmente durante a peça enquanto outros são compostos por hibridizações feitas com elementos dos blocos que se repetem.

Os blocos sônicos numerados como 1, 3 e 4 são repetidos integralmente, duas vezes cada um no decorrer da peça. Estes blocos fornecem elementos para hibridizar os blocos 3, 6, 7 e 8. O bloco sônico número 2, a despeito de uma única aparição integral, permeia toda a peça ao estar expressivamente presente na composição de vários blocos. Fracionado em dois segmentos que são inseridos após sua apresentação o bloco sônico número 5 configura a nuance tímbrica da peça. O bloco número 6 surge pela primeira vez com figurações que apontam para a construção do último segmento. Para realizar o fluxo final da obra, o bloco sônico número 6 reaparece, agora hibridizado por elementos dos blocos 2 e 7. Abordaremos a seguir o detalhamento destes procedimentos responsáveis pelo fluxo sônico da obra.

O bloco sônico 1 (Fig. 16) inicia a obra, com durações médio-longas, cronometragem total de *circa de* 23 segundos, as velozes estridências do registro agudíssimo contrapostas às lentas granulosidades do registro grave/gravíssimo, com a primeira movimentação cênica contínua, com cronometragem de *circa de* seis a oito segundos. A incisividade que caracteriza *Canções dos Dias Vãos 9* se estabelece com as médio-longas e consecutivas durações com ataques em alturas de registros extremos, dinâmica *fff*, a observação *estridente* para o músico tocando ao vivo, a pronunciada movimentação cênica em curva longa ascendente e súbito vertical retorno à posição tradicional e a conseqüente aura rajada em amarelo escuro do *Lighting Design* que se movimenta simultaneamente com a silhueta do torso e instrumento em ascensão e descensão. O bloco sônico número 1 reaparece aos *circa de* 1' 50" até 2' 05", sem movimentação cênica. Um fragmento do bloco 1, acoplado à terceira e última movimentação cênica ascendente contínua surge em *circa de* 3' 45" (Fig. 17), conferindo momentum sônico e cênico ao início do segmento final da obra.

Figura 16: Bloco Sônico 1, *Canções dos Dias Vãos 9*.

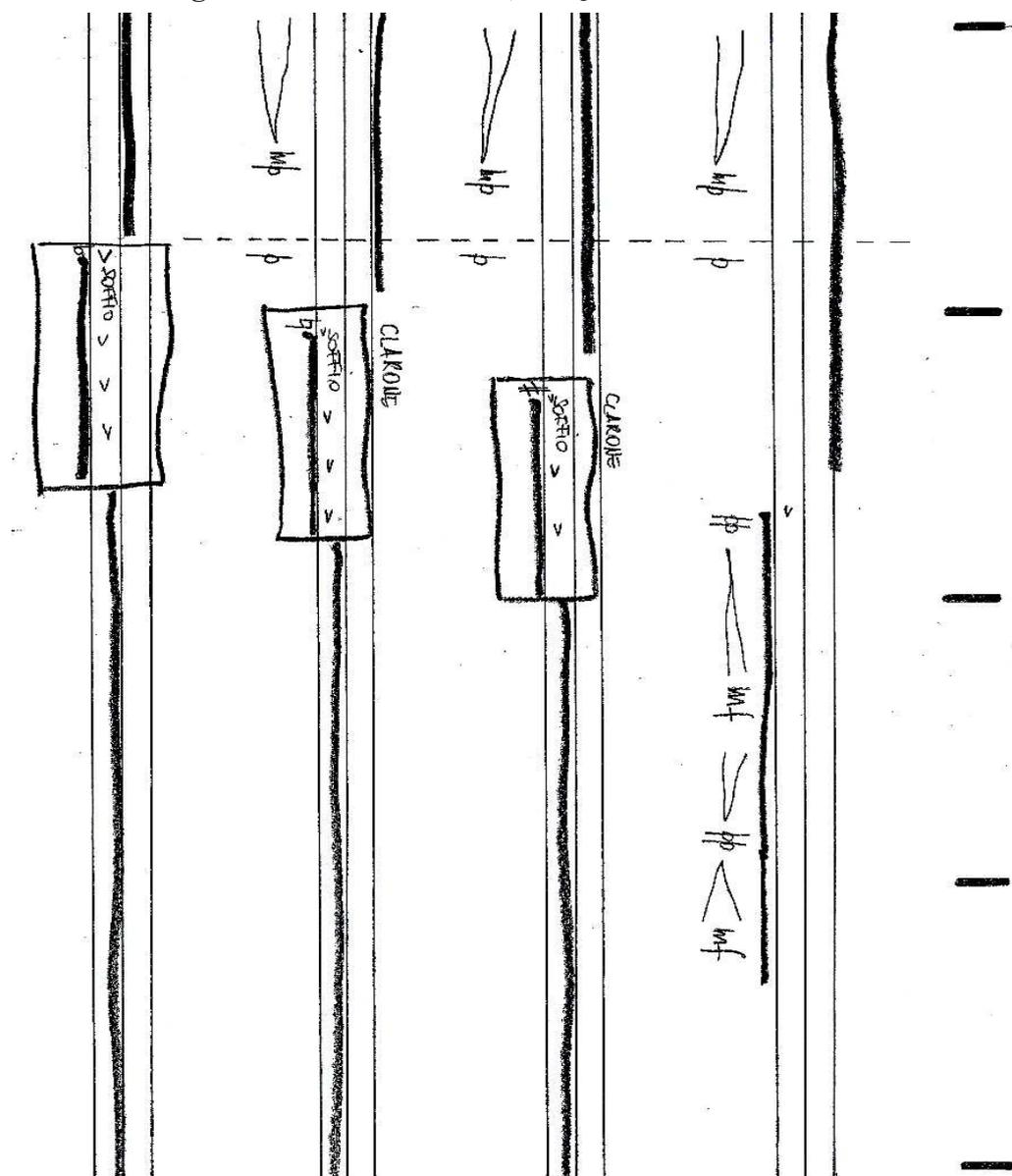
Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Figura 17: Fragmento do Bloco Sônico 1, *Canções dos Dias Vãos 9*.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita

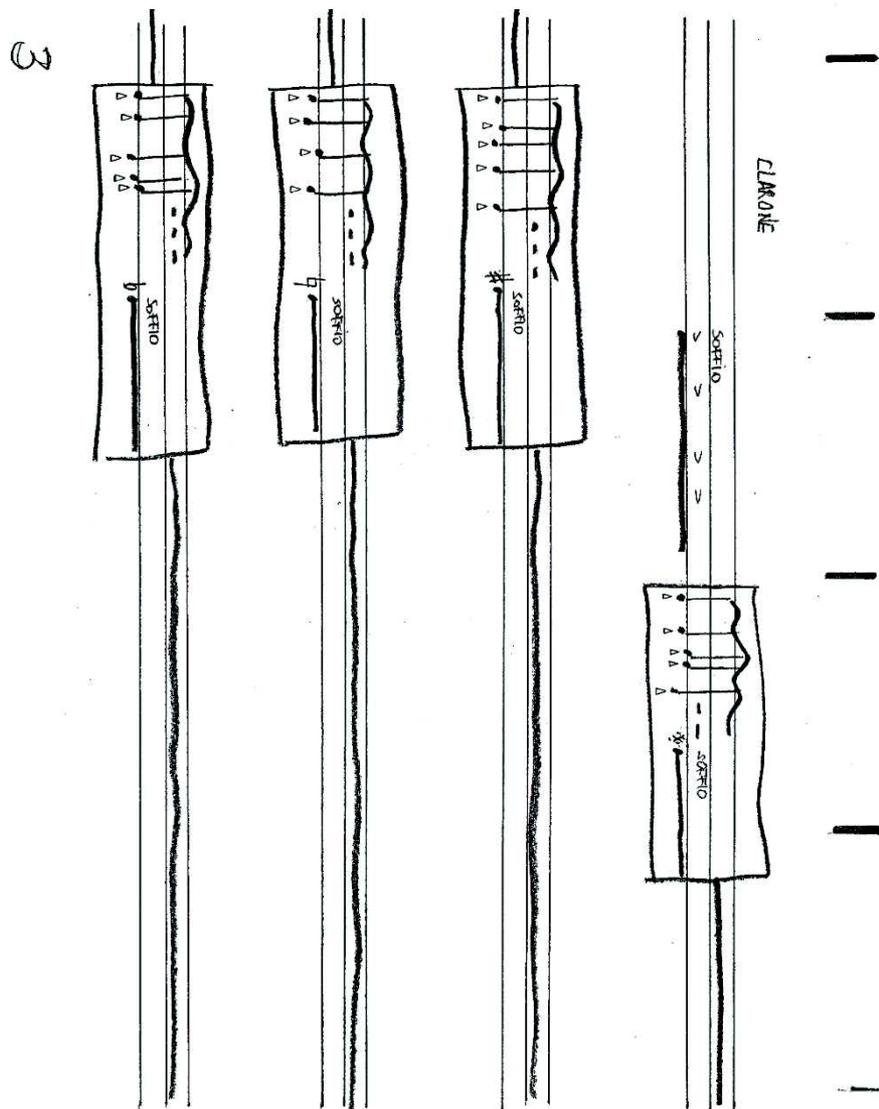
O bloco sônico 2 (Fig. 18) é imbricado ao bloco 1 a *circa de 18''* do início da peça. Ele é construído com a técnica ampliada de *soffio* (soprar pela boquilha do instrumento, produzindo o maior volume de som soprado possível), emitindo sons de duração médio-longa, sempre com ataques. Este bloco perdura por *circa de dezessete segundos*. A delicada tímbrica do *soffio* – de certa forma similar ao ruído branco (*white noise*), realçada pela amplificação contrasta com a pujança sônica do bloco anterior, em volume sônico e em textura tímbrica e prossegue a propulsão dinâmica da obra persistindo com os consecutivos ataques, mantendo o fluxo dilatado dos sons com durações médio-longas. O elemento *soffio* permeia a composição de vários outros blocos, nomeadamente os blocos sônicos 6, 7, e 8.

Figura 18: Bloco Sônico 2, *Canções dos Dias Vãos* 9.



O entrecortado estralejar dos *slap tongues* (produzir sons ao golpear a palheta com a língua) com uma nota, no bloco sônico 3, duração de *circa de 25''* (Fig. 19), aos *circa de 35''*, contrasta com a dilatação de fluxo dos sons médio-longos dos blocos 1 e 2 mas segue propelindo o jorro sônico com uma rítmica irregular indicada pelas barras sinuosas das colcheias e logo é hibridizado pelo elemento *soffio* do bloco 2 em durações médio-longas. A densidade textural da peça é adelgada por estes dois últimos blocos, 2 e 3 em contraposição ao denso volume textural dos blocos 1 e 4.

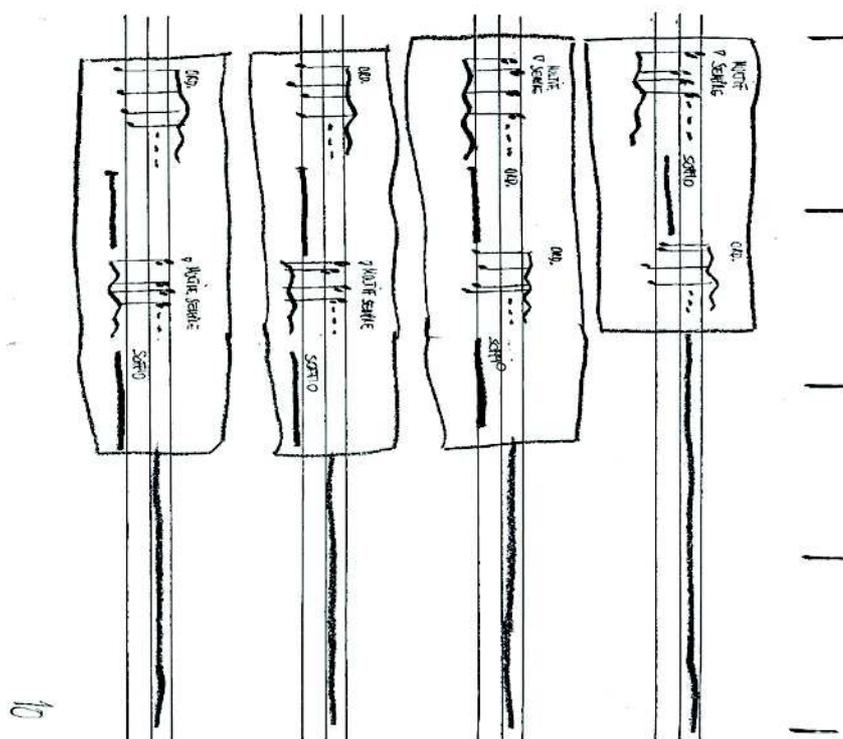
Figura 19: Bloco Sônico 3, *Canções dos Dias Vãos 9*.



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

O bloco 3 ressurgue integralmente aos *circa de 2' 55''*, prosseguindo até *3' 15''*, (Fig. 20), inserido entre dois blocos sônicos, o 4 e o 8, em contraposição ao exuberante volume sônico destes mencionados blocos.

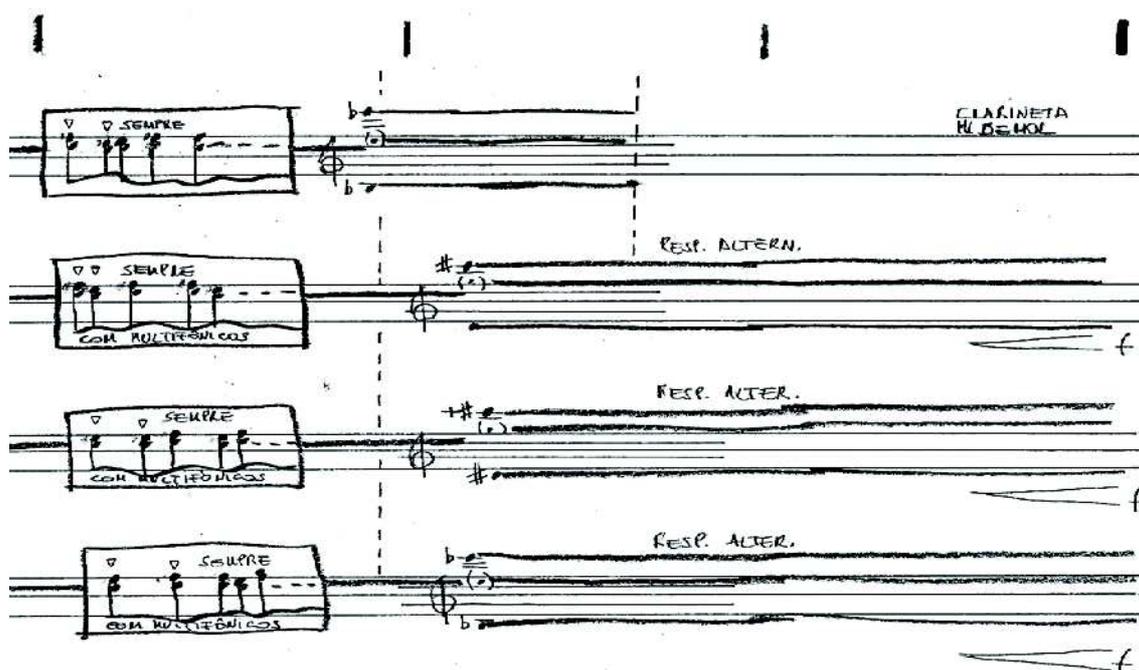
Figura 20: Ressurgimento do Bloco Sônico 3, *Canções dos Dias Vãos 9*.



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

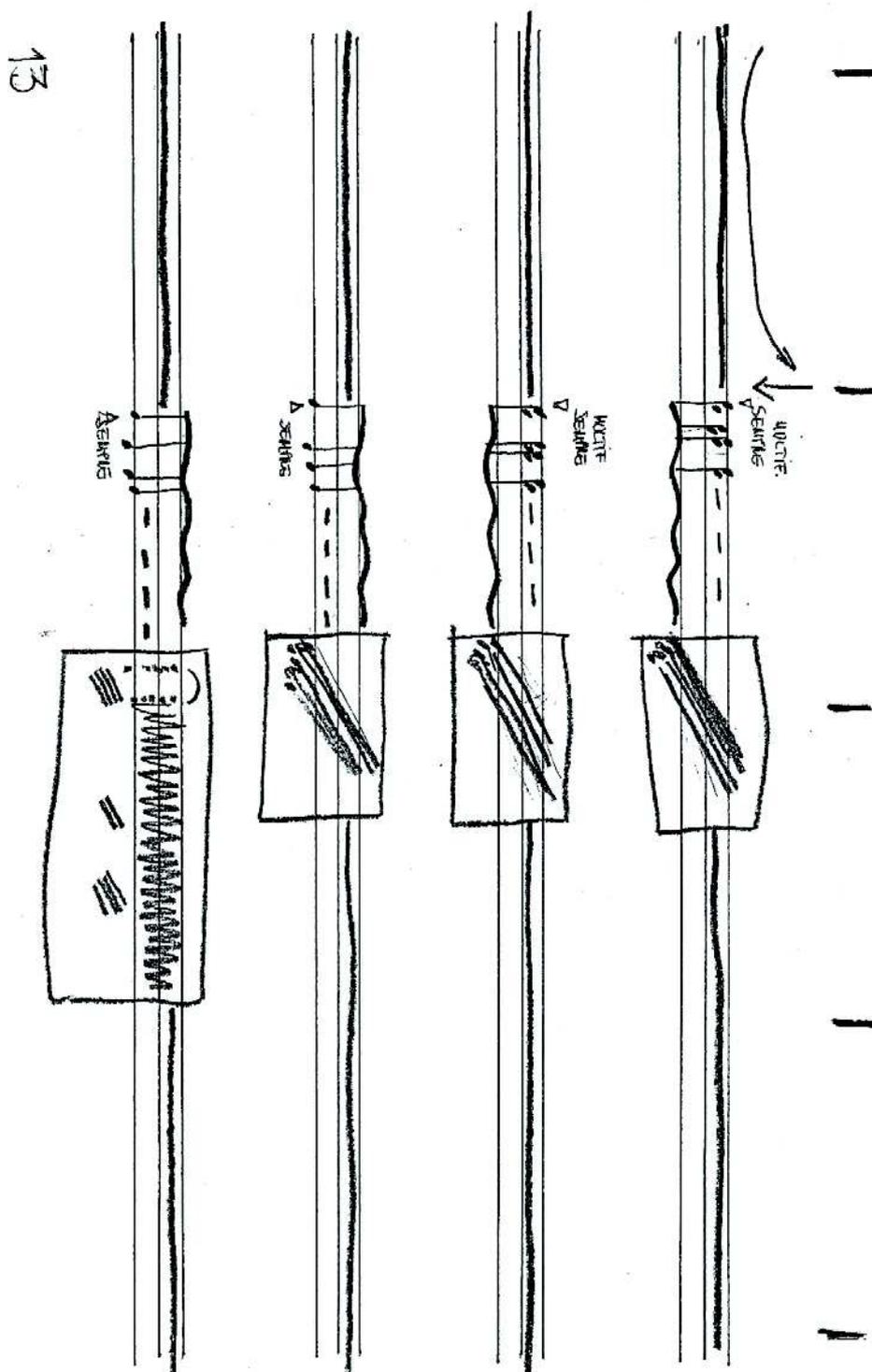
A passagem em *slap tongues* em multifônicos (Fig. 21), ou em multifônicos e uma nota (Fig. 22), sempre em ritmo aperiódico, pontua transitiva mas identitariamente a obra aos *circa de 1' 20"* e aos 4'.

Figura 21: Trecho em *slap tongues*, multifônicos, *Canções dos Dias Vãos 9*.



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

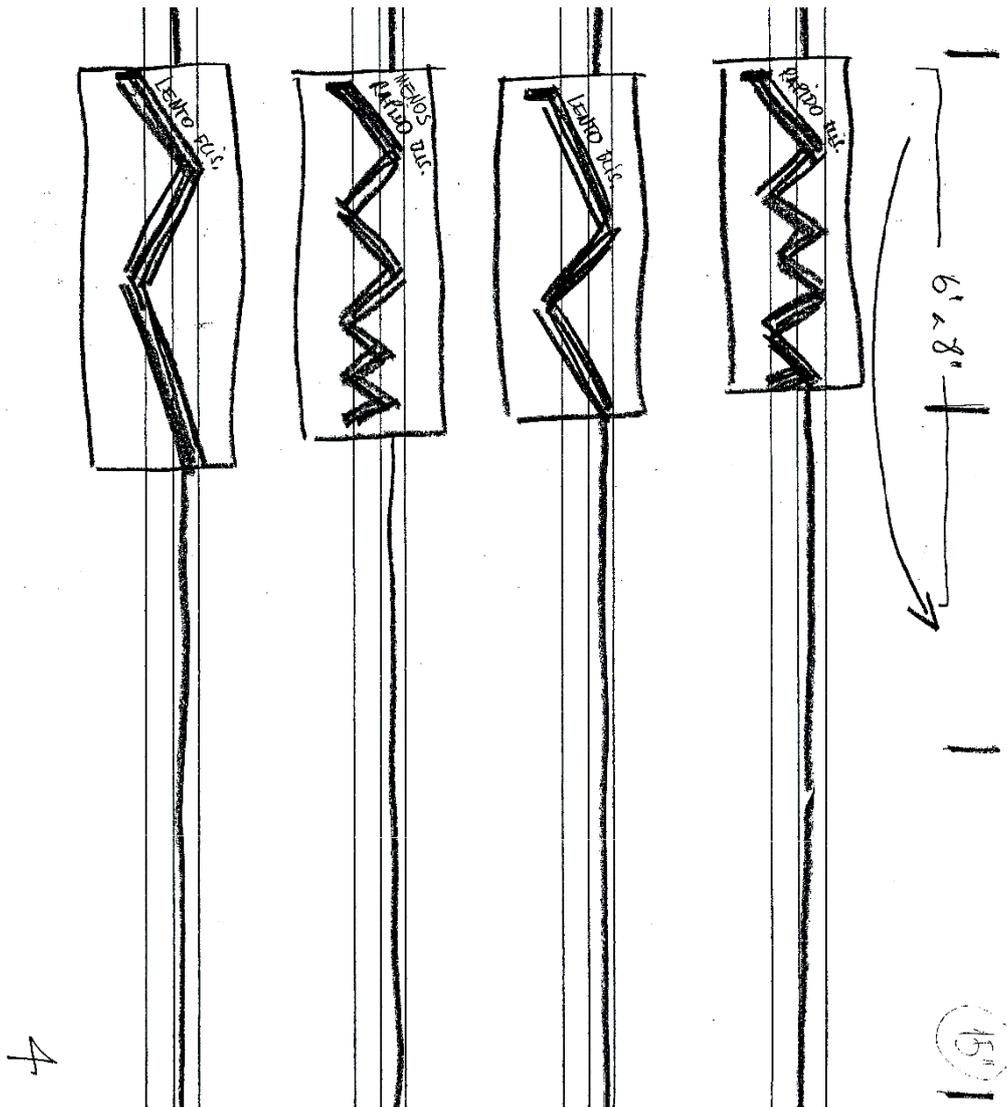
Figura 22: Trecho em *slap tongues*, multifônicos e nota, *Canções dos Dias*
 Vãos 9.



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

O bloco sônico 4, com duração de *circa de 20"*, executado com a técnica ampliada de *glissandos* com *multifônicos* irrompe a adelgada massa sônica dos *slap tongues* e *soffios* do bloco 3 em *circa de 2' 30"* (Fig. 23).

Figura 23: Bloco Sônico 4, *Canções dos Dias Vãos 9*.

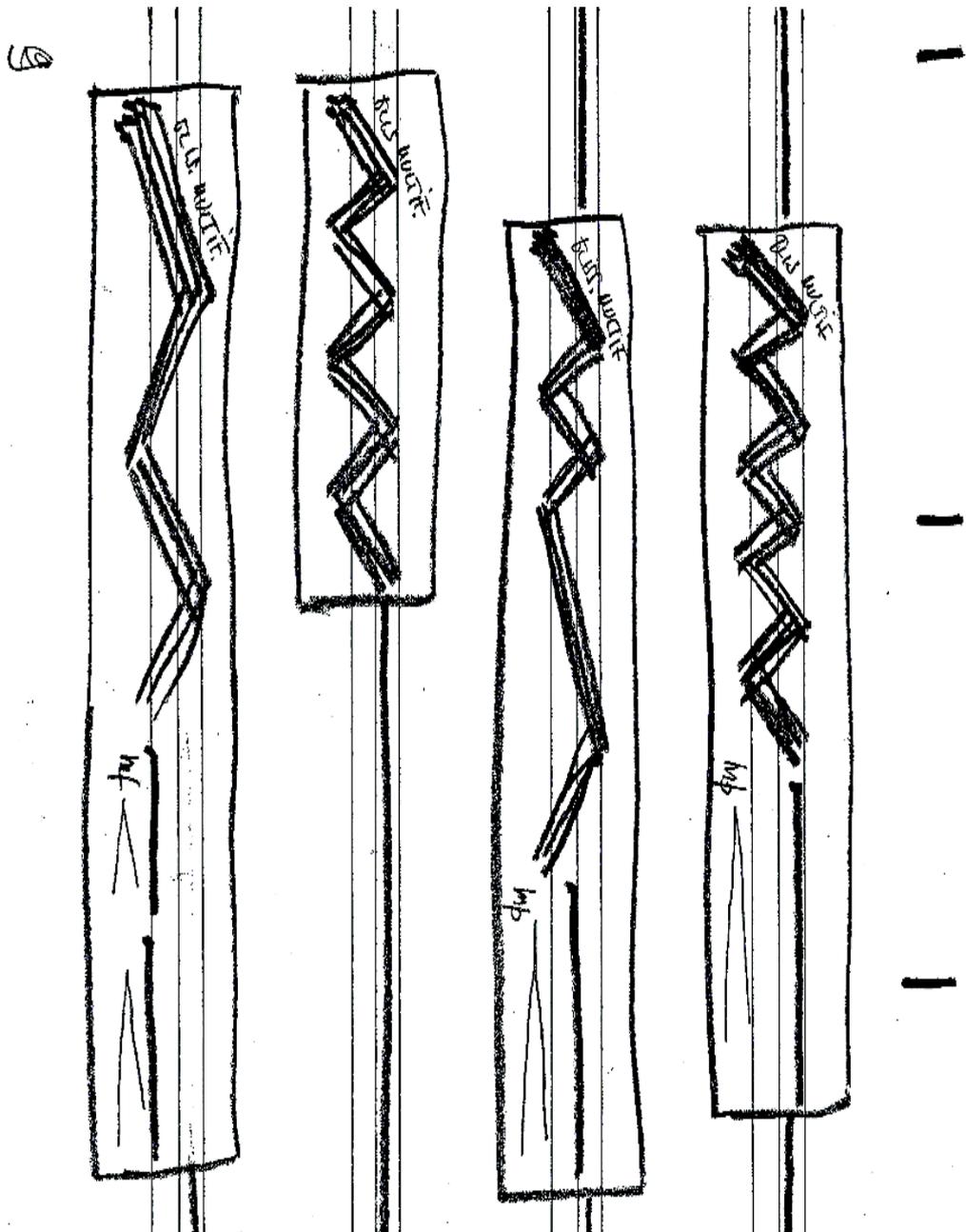


Fonte: trecho de partitura original manuscrita

A segunda movimentação cênica em curva ascendente contínua, agora visualmente magnificada pela extensão do clarone ocorre neste bloco. A extensão em altura e a variada velocidade na ascensão e descensão dos glissandos com multifônicos acoplada ao movimento cênico do clarone em ascensão aceleram sobremaneira o jorro sônico-visual de *Canções dos Dias Vãos 9*. O bloco 4 se estende por *circa de 20''*.

Ressurgindo em *circa de 2' 35''* (Fig. 24), com duração de *circa de 20''*, o bloco 4 imbrica-se ao bloco sônico 7. Agora sem movimentação cênica, os *glissandos* contrastam com as durações médias e médio-longas em altura estável, dinâmicas sempre em crescendos curtos e médio-longos. Esta é uma hibridização proveniente do caráter do bloco sônico 1, que imprime uma celeridade maior à peça.

Figura 24: Bloco Sônico 7, *Canções dos Dias Vãos 9*.



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

O bloco sônico 5 (Figs. 25 e 26), timbra *Canções dos Dias Vãos 9* em longas durações com altura estável, ao abordar a densa gama de frequências do som tradicional e do som ampliado, na cronometragem *circa de 1' 24"*, com duração de *circa de 26"*. Iniciando-se com multifônicos (Fig. 25), que em um médio curto *crescendo* até o *f* são abruptamente contrapostos ao som tradicional, explicitando a passagem da técnica ampliada para a tradicional. Na Fig. 26 há uma alternância entre sons tradicionais e a técnica ampliada de *soffio*. Nos registros do instrumento que idiosincraticamente têm uma ampla variação de frequências, grave a médio, este bloco acrescenta uma

dinâmica estase ao borbotoante jôro da peça. Fragmentos do bloco 5 reaparecem em *circa de 2' 05" a 2' 10"* nas Figs. 27 e 28, *em circa de 3' 36" a 3' 45"*, retomando a alternância de vibratos na região médio grave e grave.

Figura 25: Bloco Sônico 5, multifônicos e som tradicional, *Canções dos Dias Vãos 9.*

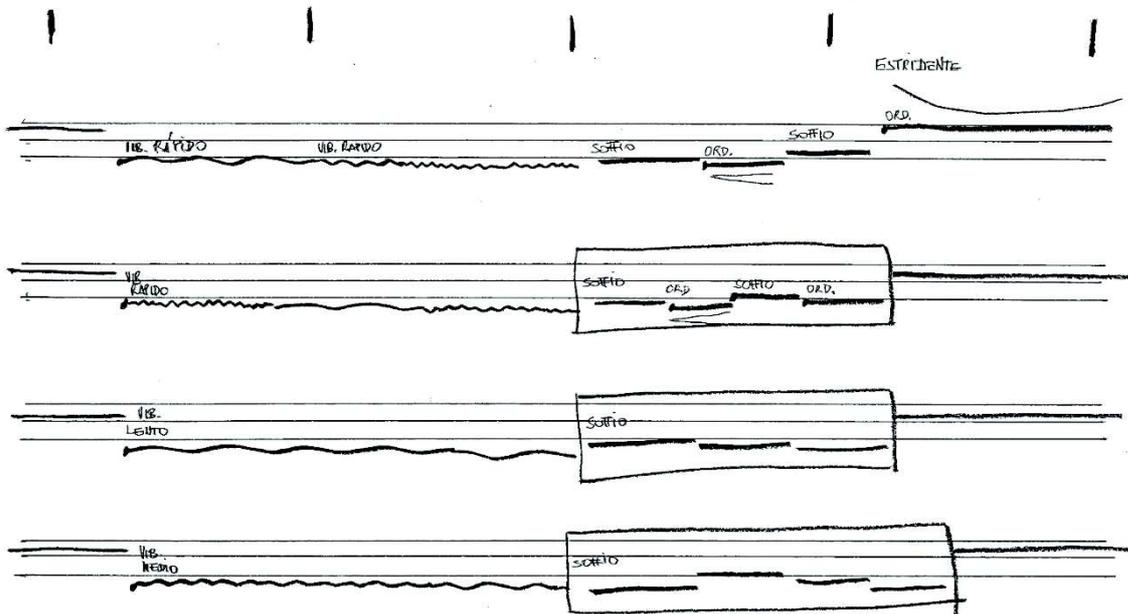
The image displays a handwritten musical score for 'Canções dos Dias Vãos 9'. It consists of six staves, each with specific annotations and musical notations:

- Staff 1 (top):** Labeled 'CLARINETA W. BEHOL'. It features a series of horizontal lines with some vertical markings and a small triangle at the end.
- Staff 2:** Labeled 'CLARINETA HIRSHOL'. It contains a series of horizontal lines with vertical markings and a small triangle at the end.
- Staff 3:** Labeled 'SEMIAS ACORDEÃO DE QUINTE CROMÁTICO'. It shows a series of horizontal lines with vertical markings and a small triangle at the end.
- Staff 4:** Labeled 'CLARINETA'. It features a series of horizontal lines with vertical markings and a small triangle at the end.
- Staff 5:** Labeled 'REC. ATEL.'. It shows a series of horizontal lines with vertical markings and a small triangle at the end.
- Staff 6 (bottom):** Labeled 'REC. ATEL.'. It features a series of horizontal lines with vertical markings and a small triangle at the end.

Each staff has a small triangle at the end, and there are various musical notations such as clefs, notes, and rests throughout the score.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita

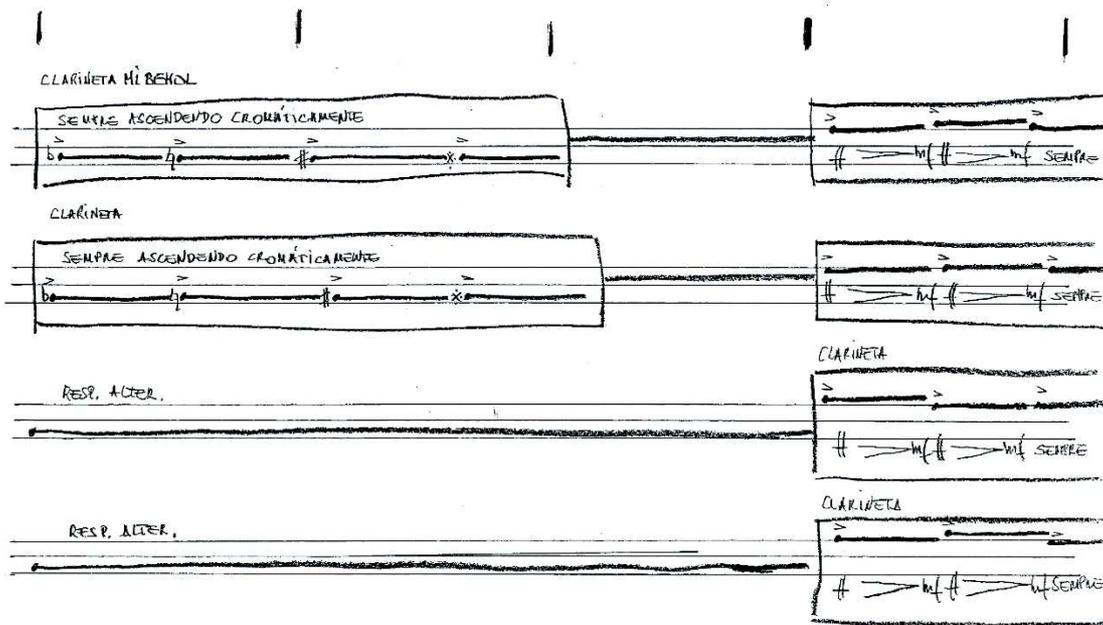
Figura 26: Bloco Sônico 5, sons tradicionais e *soffio*, *Canções dos Dias Vãos* 9.



12

Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Figura 27: Fragmentos do Bloco Sônico 5, sons tradicionais, *Canções dos Dias Vãos* 9.



6

Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Figura 28: Fragmentos do Bloco Sônico 5, sons tradicionais, empilhamento de vibratos, *Canções dos Dias Vãos 9*.

The image shows a handwritten musical score for four staves. Each staff begins with a traditional sound, represented by a rectangular box with a horizontal line and an accent (>) above it. The staves are connected by a horizontal line. The score includes several performance instructions in Portuguese:

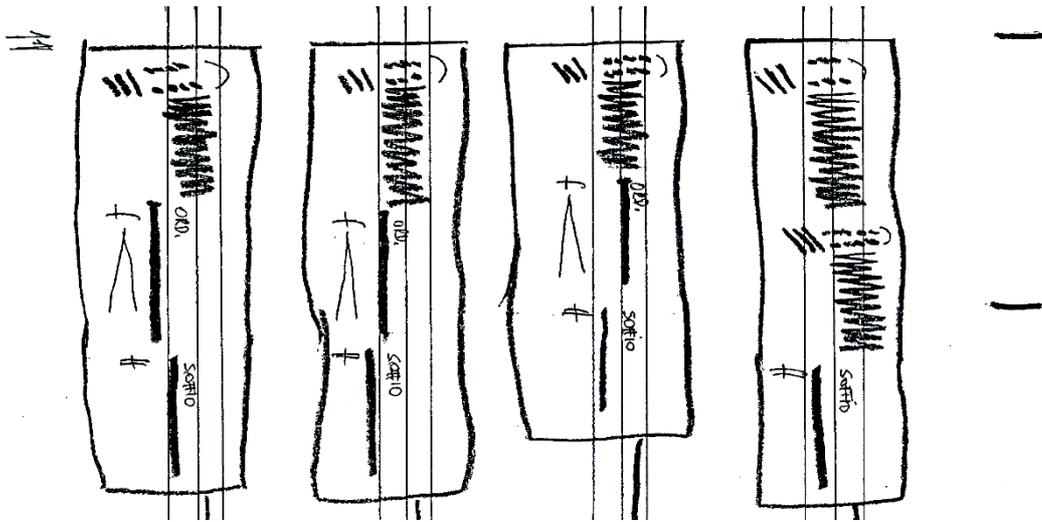
- Staff 1: "RES. ALTE. VIB. QUASE LENTO 1/4 TOM" (mp)
- Staff 2: "RES. ALTE. VIB. MUITO RÁPIDO A RÁPIDO 1/4 TOM" (mp)
- Staff 3: "RES. ALTE. VIB. MÉDIO 1/4 TOM" (mp)
- Staff 4: "RES. ALTE. VIB. LENTO A LENTÍSSIMO 1/4 TOM" (mp)

 The score also features boxed numbers: a '2' in a box at the top left, a '1' in a box on the second staff, and a '5' in a box on the second staff. A circled '15' is at the top right. A circled '7' is at the bottom left. The staves show various vibrato patterns, including wavy lines and horizontal lines with small oscillations.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Por volta de *circa de 3' 15"*, o bloco sônico 7, perdurando por *circa de 21"*, elabora a exuberante gama sônica da técnica ampliada de multifônicos com *trêmolos* (Fig. 29), com a emissão de uma miríade de harmônicos e desta forma se relaciona com a tímbrica do bloco 4, que a explora com *glissandos*. Ao justapor neste bloco os fragmentos dos blocos sônicos 2, *soffios* e 1, durações médio-longas com ataques, os *trêmolos* com multifônicos, produzindo uma massa helicoidal sônica são particularmente ressaltados como um alto e baixo-relevo sônico. Um fragmento deste bloco, o *tremolo* com multifônicos irá hibridizar o desfecho da peça, constituindo o bloco sônico 6 em *circa de 4' 30"*. O bloco 7 intercalado entre trechos com menor volume e projeção sônicas, ou seja, a repetição do bloco 3 que o antecede e a do bloco 5 que o sucede, injeta uma nova celeridade ao fluxo sônico pelo contraste e pelo próprio movimento inerente a esta técnica ampliada.

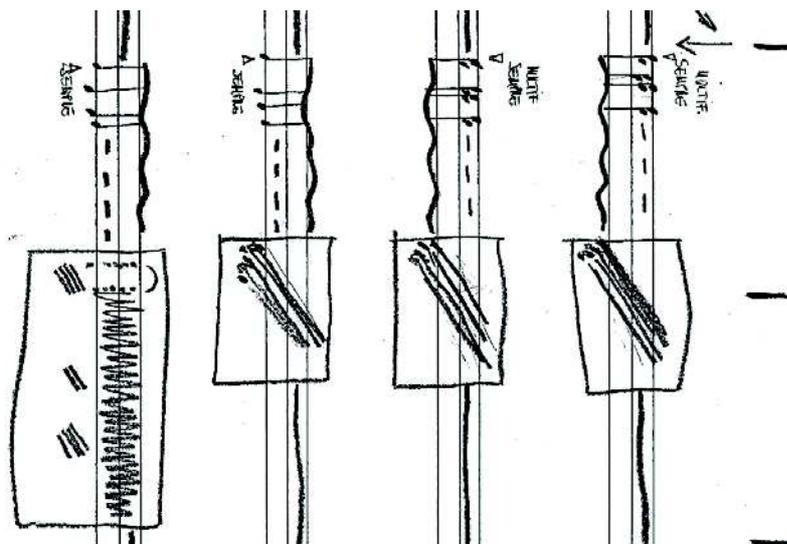
Figura 29: Bloco Sônico 7, *Canções dos Dias Vãos* 9.



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

O bloco sônico 8 (Fig. 30), *circa de 4' 4"*, duração de *circa de 11"*, apresenta uma duração curta se comparado aos outros blocos. Este bloco é constituído por elementos com ampla emissão de uma gama sônica de harmônicos e fluente movimentação de alturas, *glissandos* ascendentes com multifônicos e uma hibridização do bloco 7 – *trêmolo* com multifônicos em velocidades diversas. O bloco 8 propulsiona intensamente a peça para o trecho final ao associar o contínuo movimento ascendente glissante com a tremulante massa helicoidal sônica e ao suceder uma curtíssima passagem com *slaptongues* com multifônicos, proveniente do bloco 3.

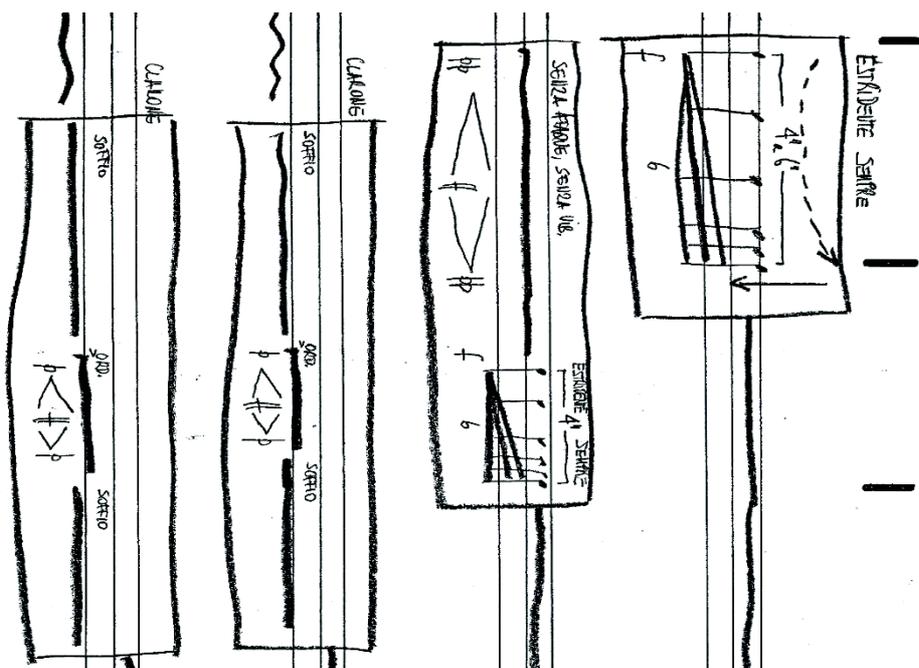
Figura 30: Bloco Sônico 8, *Canções dos Dias Vãos* 9.



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

O bloco sônico 6 (Fig. 31), surge, abruptamente, aos *circa de 2' 15"*, com duração de *circa de 22"*. A despeito de se situar no meio da duração total da obra, este bloco aponta para o trecho final da peça. Ele é realçado pela estase do fragmento do bloco 5 que o antecede. Neste bloco o movimento sônico-visual é retomado, escandindo-se a continuidade da curva ascendente em uma decupagem que é acoplada a um *accelerando* – a cada movimento ascendente o instrumentista executa simultaneamente uma nota do *accelerando*. O resultado é um *accelerando* sônico-visual, quando os fragmentos do agora decupado movimento em curva ascendente se aceleram juntamente com os fragmentos da decupagem do som em *accelerando*. O entrecortado movimento acelera e aumenta a emissão e a quantidade de raios de luz da aura que envolve a silhueta do intérprete, o que realça a incisividade sônico-visual do movimento. Hibridizado por fragmentos do bloco 2, longos *soffios* e durações médio-longas, na região grave o bloco sônico 6 introduz o elemento *accelerando* sônico-cênico que construirá o desfecho de *Canções dos Dias Vãos 9*. Um segundo *accelerando* - porém sem imagem - na segunda parte gravada, desponta em contraponto aleatório com o movimento sônico-visual da primeira parte ao vivo. A sobreposição do movimento sônico-visual decupado (*accelerando* e imagem visual) com os longos *soffios* e as durações médio-longas na região, com crescendo e decrescendo, de *p a f a p*, engendram neste trecho um jogo de alto e baixo-relevo sônico.

Figura 31: Bloco Sônico 6, *Canções dos Dias Vãos 9*.



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

O bloco 6 retorna aos *circa de 4' 15"*, Fig. 32 e Fig. 33 (continuação e final deste bloco), para engendrar com contundentes movimentos em ascensão e *accelerandos* o desfecho de *Canções dos Dias Vãos 9*. Nesta retomada a cronometragem regular escrita em *circa 5"* é substituída por uma longa cronometragem de *circa de 40"*. A incisividade do *accelerando* sônico-visual ascendente é repetida por três vezes. O movimento acontece em dois planos. No plano visual, é mantida a entrecortada curva ascendente em *accelerando*. No plano sônico o movimento ascendente é estabelecido por uma progressão ascendente, intervalar e cromática de alturas e pela dinâmica em *crescendos*. O primeiro *accelerando* é executado no registro médio-agudo. O segundo, com um salto intervalar ascendente no registro médio-agudo quase agudo e o terceiro *accelerando*, também em salto intervalar, no registro agudo.

Figura 32: Bloco Sônico 6, *accelerandos* e movimentos ascendentes, *Canções dos Dias Vãos 9*.

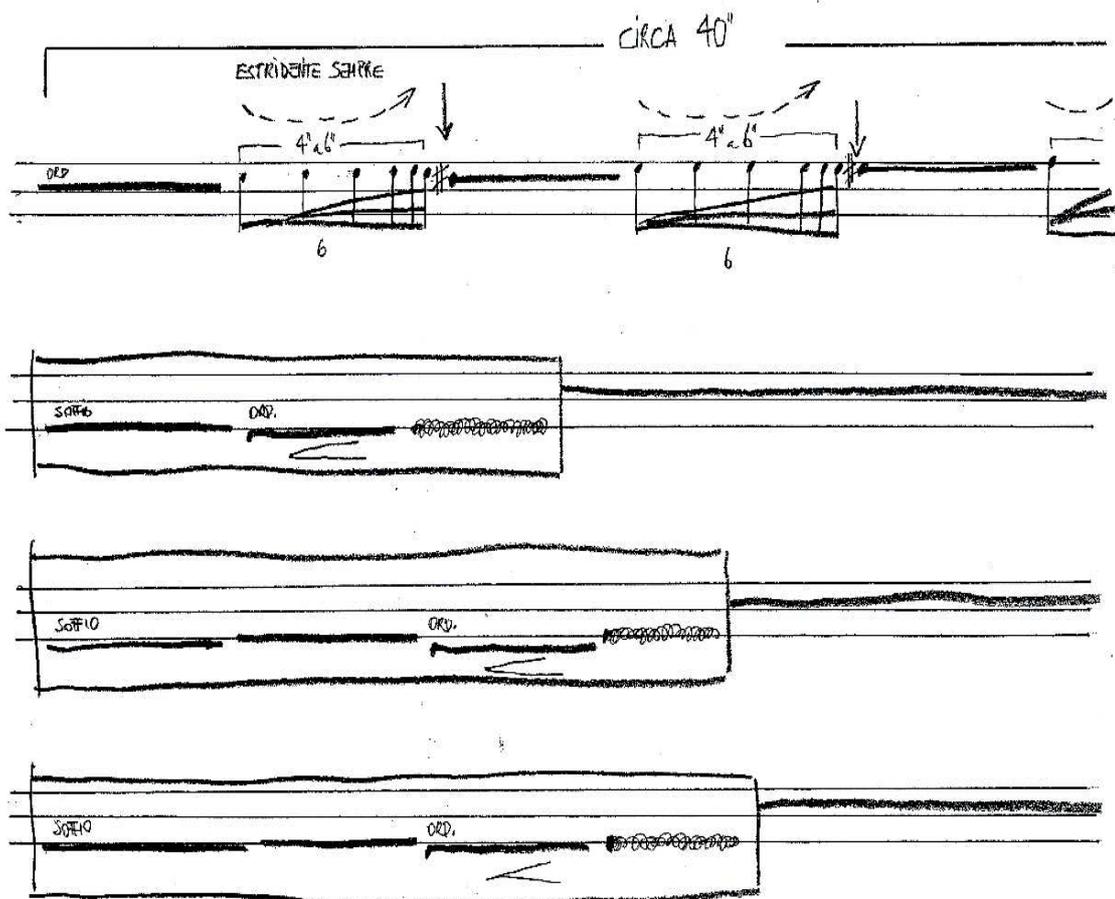
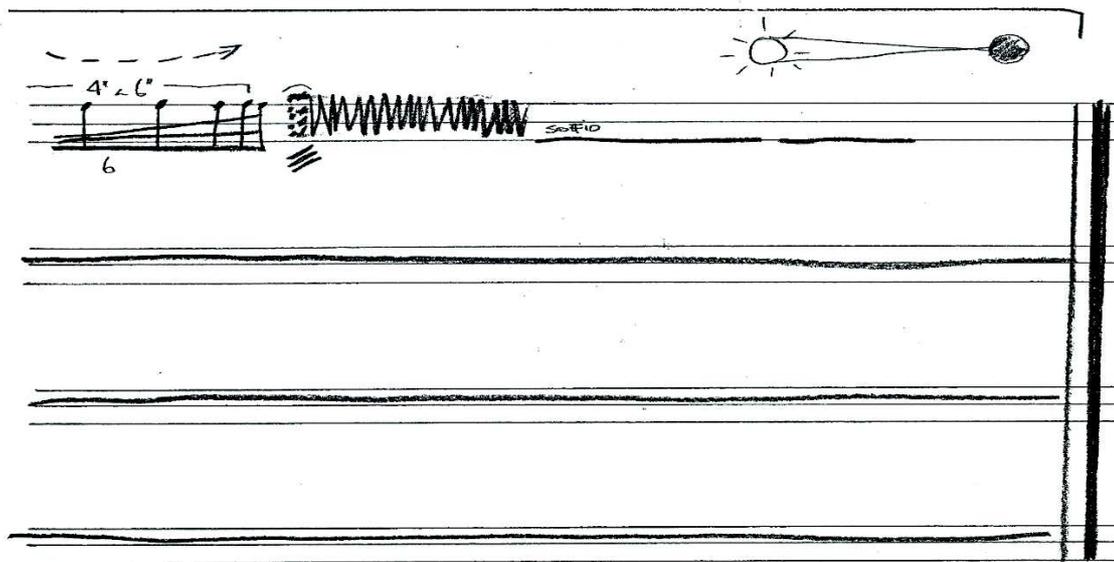


Figura 33: Bloco Sônico 6, final, *Canções dos Dias Vãos* 9.



15

Fonte: trecho de partitura original manuscrita

As três durações médio-longas da primeira parte também seguem em progressão ascendente. A primeira, no registro médio-agudo próximo ao médio, a segunda no registro médio-agudo propriamente dito e a terceira no registro médio-agudo próximo ao agudo. As duas durações que sucedem os *accelerandos* são determinadas para serem tocadas um semitom acima da nota de execução de cada *accelerando*. A ascensão é realçada pela dinâmica em *crescendo* das três durações médio-longas. Um *trêmolo* com multifônicos, duração longa, seguido por dois *soffios* em duração médio longa finalizam esta primeira parte ao vivo.

O *accelerando* sem imagem na segunda parte gravada que aparece na primeira intervenção do bloco é substituído por uma duração médio-longa em *frulado*. O *frulado* aparece pela primeira e única vez neste bloco em três durações médio-longas, nas três partes gravadas, uma em cada parte. O *tremolo* com multifônicos imprime celeridade ainda maior à primeira parte ao vivo e o bloco 6 como um todo. O *frulado* e o *trêmolo* com multifônicos se interligam pelo denominador comum tímbrico da produção de vários harmônicos inerente a esta técnicas ampliadas.

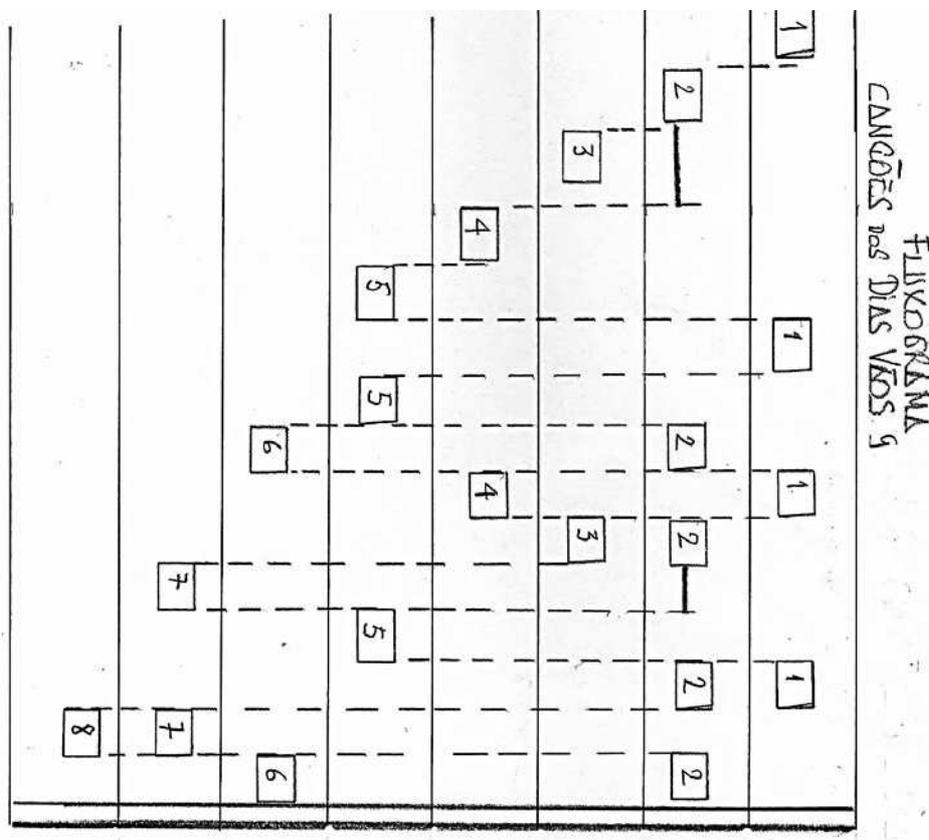
O bloco sônico 6 difere do bloco original ao ser constituído por um novo elemento, o *frulado* – que aparece apenas nesta passagem, pelo *trêmolo* com multifônicos na primeira parte ao vivo remanescente do bloco 7 e pela substituição na

segunda parte gravada do *accelerando* por um *frulado*. As hibridizações do bloco 1 – durações médio-longas e do bloco 2 – *soffios* são mantidas.

Uma celeridade vertiginosa é imprimida ao desfecho da peça pelos movimentos ascendentes no plano sônico-cênico-visual somado ao plano das alturas também ascendentes e o das dinâmicas em *crescendo* e o contraste estabelecido com a estase dos *soffios* e durações médio-longas nos registros grave e gravíssimo da segunda, terceira e quarta parte gravadas.

Neste segmento final o *Lighting Design* atenua a iluminação até apagá-la completamente, restando *circa de 4"* antes do encerramento. O fluxo sônico prossegue ainda por estes segundos em total escuridão. A incisiva imagem cênica dilui-se até voltar a ser o cubo negro do espaço acústico mas persistem ainda o delicado entrançar do fluxo sônico das durações médio-longas nos registros graves e gravíssimos com os *soffios* e os *frulados*.

Figura 34: Fluxograma, *Canções dos Dias Vãos 9*.



Fonte: trecho de partitura original manuscrita

Capítulo 7. Voz

O intenso interesse pela voz quando eu era criança me levou à atividade de sintonizar em estações estrangeiras os potentes rádios que meu pai construía. A atenta escuta da sonoridade *per se* dos diversos idiomas⁴⁵ me mantinha embevecido por horas em frente ao rádio. A ambiência sônica das ruas de Salvador nos 40, 50, 60 era extremamente rica, especialmente na área de vozes. O pregão dos vendedores ambulantes nas ruas, inicialmente ao longe e pouco a pouco se aproximando, voz falada-cantada, às vezes com fonemas de dialetos africanos, o crescendo e o decrescendo da dinâmica causado pela aproximação e distanciamento. As feiras de rua, que eu percorria com minha família, a algaravia alegre do apregoar as mercadorias, o contínuo jogo de dinâmicas, timbres – falas, gritos, casquinadas, cantorias – emboladas, literatura de cordel, são memórias sônicas bastante vívidas até hoje.

As vozes dos cantos do Candomblé, no longe-perto produzido pela intermitência dos ventos Alísios (um fenômeno sônico similar ao visual “*chiaro oscuro*”), varavam as noites da minha infância, adolescência e início de vida adulta. O estridente timbre de vozes femininas se associava ao batuque relativamente grave de atabaques e o retinente som dos agogôs nas longas cerimônias - que duravam uma noite inteira às vezes - se propagavam pelo silêncio noturno dos então vastos espaços acústicos de Salvador.

Uma lembrança perturbadora da minha infância remota são os tediosos aniversários, festas dos adultos, quando eventualmente minha mãe me colocava sentado nos seus joelhos, cabeça recostada ao seu colo. Ao escutar sua voz ser produzida eu lentamente entrava em estado de vigília, sonolência e sono. A escuta da epifania do som, surgindo dentro do colo, garganta de minha mãe, uma bela mulher com uma voz falada cálida, delicadamente modulada e timbrada como *mezzo* soprano, com uma dicção clara e firme que se contrapunha ao burburinho do encontro familiar, cacofonia de vozes faladas, murmuradas, gritadas, gargalhadas.

Anos mais tarde, ao ler o conto curto de James Joyce: *The Dead*⁴⁶, confirmo minha intuição infantil sobre a carregada atmosfera existencial daquelas ocasiões. Nitidamente se delineia para mim a sensação que eu escapava da atmosfera intuída

⁴⁵ Naquela época eu falava apenas português, mas em minha casa falava-se também italiano e húngaro esporadicamente.

⁴⁶ O último e o mais emblemático conto do livro *Dubliners*, publicado originalmente em 1914. Na versão brasileira, o conto recebeu o título de *Os Mortos*.

como asfixiante pela escuta da voz de minha mãe, se propagando dentro do seu colo e sendo emitida.

Como uma brincadeira infantil torna-se um modificador tímbrico, ampliando o uso da voz? Minha babá, Arcanja, dizia que seus pais tinham sido escravos. Certa feita, ensinou-me uma brincadeira: fazer uma concha com as mãos fechadas selando o orifício da boca, emitir sons e simultaneamente abrir e fechar os dedos das mãos em concha. Como só muito mais tarde eu me dei conta, processávamos estes sons como uma surdina *wa-wa* para metais. Ao começar a compor, decido incluir este recurso em muitas das minhas obras para voz, denominando-o como *surdina vocal*⁴⁷.

O meu trabalho com voz emprega várias abordagens experimentais, tais como voz sussurrada, murmurada, falada, gritada. Faço uso em várias peças do que chamo *surdina vocal*, acima citada. Sonoridades tais como o assovio, o assovio entre os dentes, inalação e expiração e outros sons produzidos pelo aparelho vocal que não a voz são constantemente utilizados. Para fazer a notação deste leque de sonoridades não contempladas pela escrita tradicional, vários ícones foram criados por mim. Esta simbologia, já detalhada na seção 3. 1 (Notação Gráfica Híbrida), será observada na análise apresentada mais adiante.

Passo agora a tratar da abordagem intermeios, que caracteriza o tratamento do texto em meu trabalho. Segundo esse enfoque composicional, a obra do(a) escritor(a)/poeta é abordada com o mesmo peso que a parte musical na elaboração da peça. Os textos são minuciosamente esquadrihados para descobrir as sonoridades que lhes são próprias quando interpretados em voz falada. Um denominador comum em toda a minha produção com voz e texto é que os excertos inseridos nas peças sempre terão a sua sequência original preservada. Desse modo, a linha de pensamento do autor é observada. Nas bulas das peças - em *Observações Gerais* - há instruções para o texto ser impresso em panfletos e distribuído ao público a cada execução da obra. A familiarização com o texto em sua forma original, escrito, propiciará ao público uma escuta mais rica.

⁴⁷ Estudos em etnomusicologia revelam que o procedimento é encontrado em certas cerimônias tribais africanas. Vide o documentário *Musique Du Burundi Qcora – OCR 40, Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF) – OCR 40*, cortesia de Flávio Silva / Coordenação de Música – Funarte.

Uma detalhada pesquisa empírica é realizada para determinar a incidência de palavras e fonemas, bem como para fazer a decupagem do início e do fim das palavras, frases, estrofes, etc. Uma vez selecionados, os fonemas e as palavras que engendram a sonoridade do texto são usados como células sônicas. Estas células então pontilham, permeiam toda a peça contribuindo para a sonoridade da obra.

A(o) cantor(a) é convidado(a) a interagir com a criação da obra por meio da improvisação, da escolha de alturas, fragmentos de músicas, de fonemas e dos excertos de textos que são empregados na versão a ser executada. Em algumas obras, além da voz o(a) intérprete trabalha também com objetos sonoros tais como apitos de caça, berra-bois, reco-recos, sons corporais, etc. No decorrer dos vinte sete anos de percurso, o *Ensemble Batucadanárqica* aglutinou vários cantores. O barítono Eládio Perez-Gonzalez, que vem divulgando a produção brasileira ao longo de sua extensa carreira, foi o primeiro cantor, em 1982, a estrear minhas obras para voz no Brasil. Marcelo Coutinho, barítono, agregou-se ao *Ensemble Batucadanárqica* em meados dos anos 90 e tem participado de várias edições da série *Interfaces*. A soprano Lucila Tragtenberg, integra o *Batucadanárqica* desde o início dos anos 90, quando fez a estréia mundial da peça *Sound*. Ambos intérpretes têm uma carreira voltada para a interpretação da música brasileira atual.

Noite do Catete 2 (2005), para quatro vozes femininas e amálgama eletroacústico foi estreada mundialmente no mesmo ano por Lucila Tragtenberg, durante a vigésima quinta edição de *Interfaces*. A peça tem a duração de *circa de 3' 55"* e é registrada em Notação Gráfica Híbrida.

A abordagem composicional desta peça conjuga a experimentação com a voz em duas candentes visões poéticas do Amor, separadas por três séculos: *Definição do Amor*⁴⁸, de Gregório de Matos (1636-1696) e *Juazeiro*⁴⁹, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (1949). A desconstrução/construção dos excertos do poema de Gregório de Matos e da melodia de *Juazeiro* permeiam esta obra. *Juazeiro* é considerada um dos clássicos do cancionero romântico sertanejo do século 20 e Gregório de Matos, o *Boca do Inferno*, é conhecido com um dos maiores poetas luso-brasileiros.

⁴⁸ Em: Wisnik, J.M. (Org.). *Poemas Escolhidos*. Gregório de Matos. São Paulo: Cultrix, s/d, p. 287-294.

⁴⁹ Em: CD *Luiz Gonzaga – Xodó*, 1999, Revivendo.

O *lighting design* consiste de três fachos de luz perpendiculares com dois focos em parábola e o terceiro em círculo, diâmetros diferentes. O *scenic design* propõe quatro possibilidades em que a cantora contracena com uma dançarina e/ou com projeções de videoarte.

A voz é explorada nas formas falada, murmurada, sussurrada e cantada. Os signos criados para grafar estas sonoridades podem ser observados na Fig. 1.

Figura 1: Simbologia diversos timbres da voz em *Noite do Catete 2 (2005)*

NOTAÇÃO

- . quando não for especificada a dinâmica ou o fonema a intérprete deverá escolher estes elementos dentro do contexto musical do texto
- . a consoante no final dos fonemas sempre forte e acentuada

- ◊ voz falada
- Ⓜ voz murmurada
- ☼ voz sussurrada

improvisar com a sonoridade das sílabas/fonemas, observando a sonoridade dentro do contexto sonoro-poético da palavra da qual as sílabas/fonemas foram extraídas. Falar as sílabas/fonemas com diversas inflexões dramáticas, no registro grave e médio-grave; eventualmente no médio e médio-agudo.

improvisar com ◊ ou ☼ ou Ⓜ

quando não houver indicação dos fonemas/sílabas a intérprete deverá improvisar com os fonemas do texto. A cada repetição deverá usar-se um fonema diferente do anterior.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

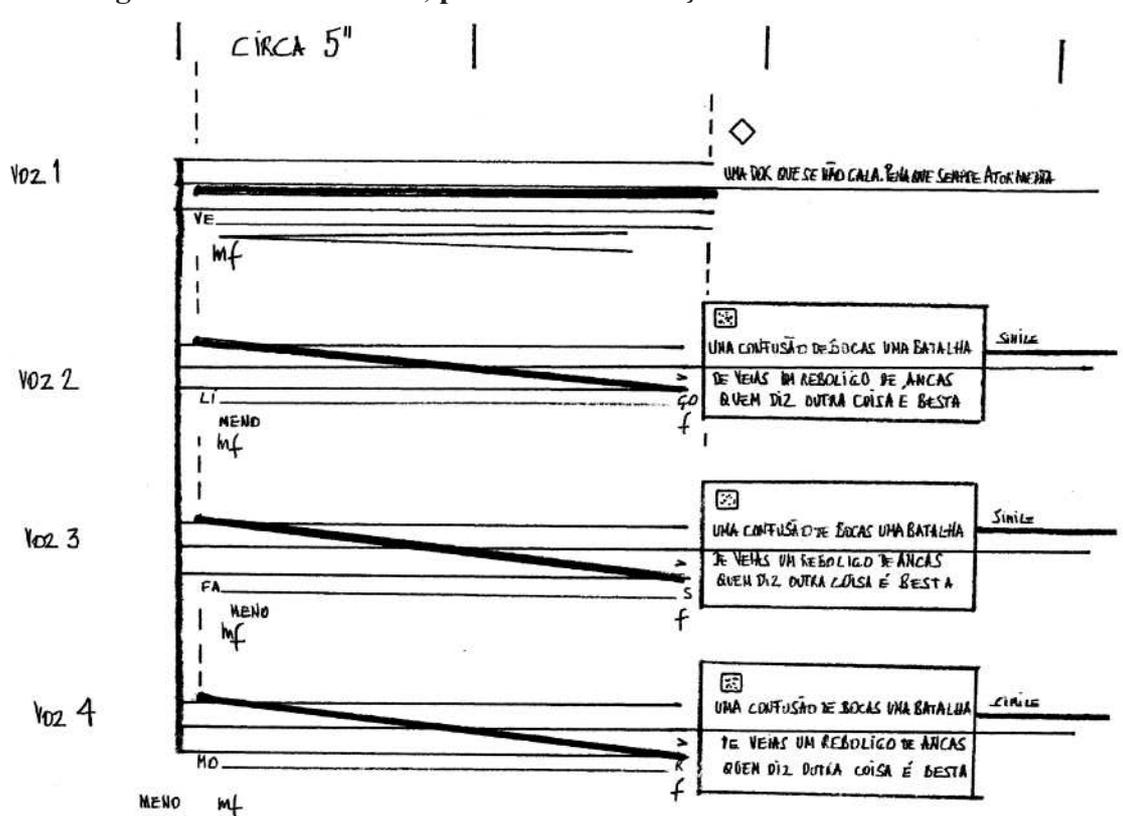
De acordo com as instruções contidas na bula, as consoantes no final dos fonemas deverão ser realçadas sendo acentuadas. Como foi dito acima a respeito da abordagem intermeios, o excerto do poema foi trabalhado sem que tenha sido alterada sua forma original. A pesquisa das sonoridades do texto produziu uma série de fonemas que são proferidos com murmúrios, sussurros, falas. O uso destes fonemas compõe um bloco sônico que surge três vezes ao longo da peça. Há também intervenções pontuais com sons de duração curta. Este procedimento composicional insere a sonoridade do texto na obra. Os trechos completos do poema são sempre recitados na íntegra.

O macro perfil melódico é composto por um jogo de *glissandos* resultantes da improvisação com saltos intervalares. Os fragmentos melódicos de *Juazeiro* são executados sempre em *boca chiusa*. Observa-se também em *boca chiusa* sons de longa duração sem modificação de altura. Uma contínua plasticidade sônica resulta de uma dinâmica, bastante detalhada e intensivamente explorada, constituindo o que eu chamo de *contraponto aleatório de dinâmicas*. A aleatoriedade advém da dinâmica estar atrelada à improvisação, à imprecisão da notação gráfica. A fugacidade da obra é tecida pela constante mudança de duração dos blocos sônicos e da quantidade de diferentes blocos sônicos que acontecem no curto período de duração total.

Noite do Catete 2 é composta por onze blocos sônicos com durações variáveis. Os blocos sônicos 1 e 7 surgem duas vezes, os blocos 4 e 5 três vezes no decorrer da peça. Cada intervenção apresenta algumas variações. Quando não houver indicação de dinâmica, fonema ou tipo de voz na partitura, a cantora deverá improvisar escolhendo os elementos dentro da gama especificada na bula.

Na Fig. 2 vemos o bloco sônico 1 na sua primeira intervenção: longos *glissandos* descendentes contrastam com uma duração longa, sem alteração de altura.

Figura 2: Bloco Sônico 1, primeira intervenção em *Noite do Catete 2*

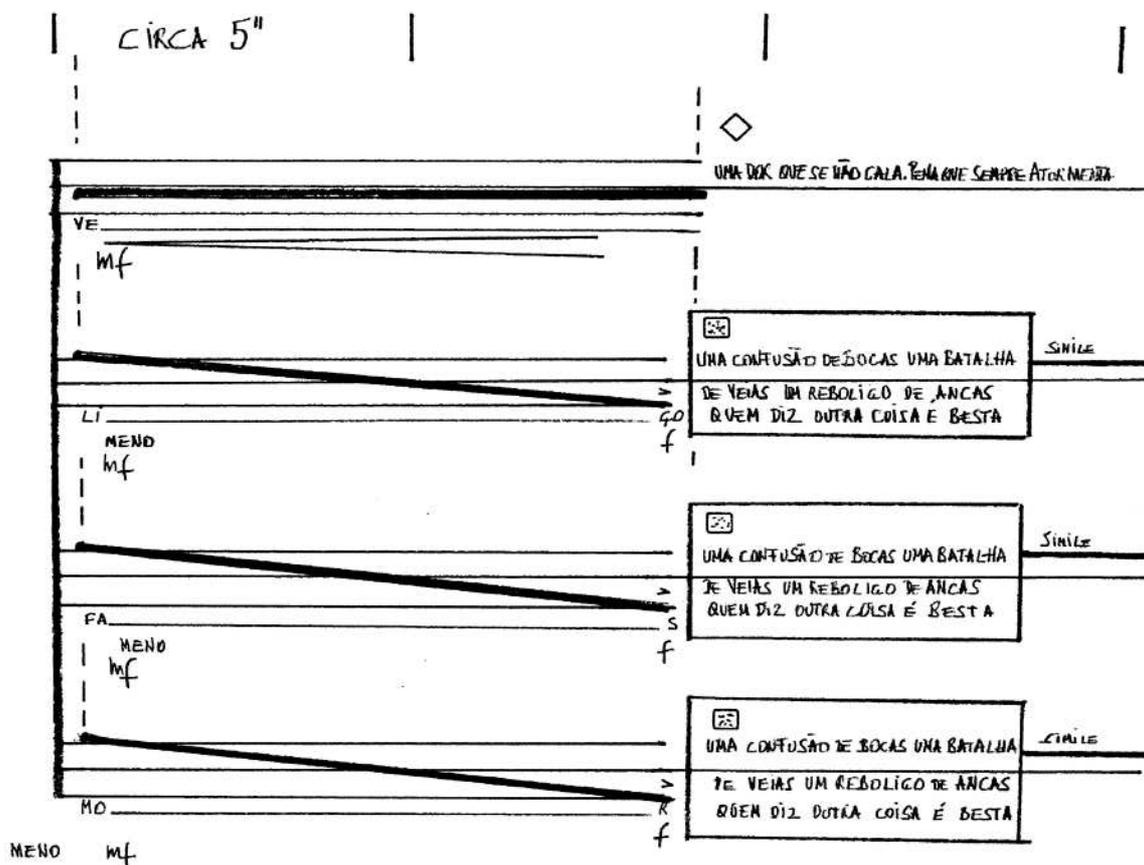


Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Um crescendo partindo de *mezzo forte* na primeira voz estabelece um jogo dinâmico com os *meno mezzo forte* dos *glissandos*. Um contraste de alturas é estabelecido pelo início dos *glissandos* no registro agudíssimo e a duração longa em estática nota no registro médio-grave. Um forte impacto dramático resulta da combinação entre este movimento de alturas e o o contraponto de dinâmicas.

Uma situação de fluxo é criada pela dessemelhança de textura das massas sônicas dos blocos 1 e 2. O bloco sônico 2 (Fig. 3), apresenta dois diferentes excertos do poema.

Figura 3: Bloco Sônico 2, Noite do Catete 2



Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Um excerto em voz falada é superposto ao outro, que é enunciado em três vozes sussurradas gravadas. Uma acumulação de harmônicos agudos e sons sibilados – elementos característicos da voz sussurrada - é criada pelas três vozes gravadas superpostas. A voz falada recita o excerto duas vezes. O excerto em voz falada é claramente ressaltado, embora não se torne prevalente. Ao serem sobrepostos pela

gravação em três pistas os diferentes excertos produzirão um complexo sônico com base nas sonoridades inerentes ao poema.

O mais longo elemento da peça, o bloco sônico 3 (Fig. 4), surge com uma grande variedade de elementos para improvisação.

Figura 4: Bloco Sônico 3, *Noite do Catete 2*

2

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

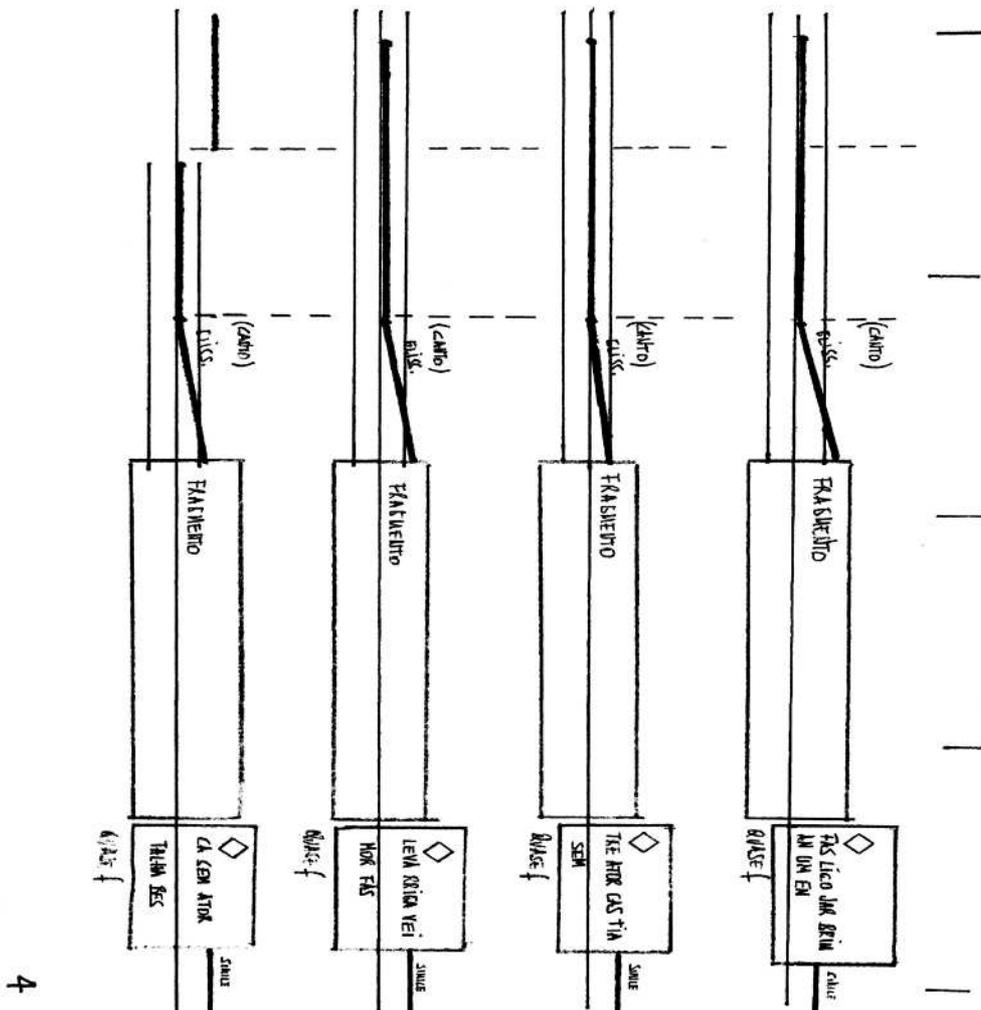
Ele reúne fragmentos melódicos, sons de duração média cantados em diferentes alturas, uma voz falada e três vozes sussurradas. Um único retângulo de símiles de improvisação apresenta a voz falada na partitura. Nos outros três retângulos, dois

excertos são sussurrados. Dois diferentes excertos neste bloco conjugam suas sonoridades. Com este bloco sônico surge um dos fortes elementos identitários da obra: os fragmentos melódicos de *Juazeiro*. Uma delicada interlocução é realizada então entre os excertos do poema e o cantarolar em *boca chiusa* dos fragmentos.

Os retângulos de símile de improvisação possuem durações particularmente longas. Os fragmentos melódicos variam de cinco a dezesseis segundos. O excerto falado tem a duração aproximada de cinco segundos. As durações dos excertos sussurrados são escolhas da intérprete. As durações cantadas vão de quatro segundos a seis segundos. A duração total do bloco sônico 3 é de *circa de* trinta e cinco segundos. Um intenso contraponto aleatório resulta da justaposição destes quatro longos retângulos de símile de improvisação. Desse modo, o bloco sônico 3 imprime uma pujante propulsão ao fluxo sônico da obra.

O bloco sônico 3 prossegue com uma breve inserção no bloco sônico 4 (Fig. 5).

Figura 5: Bloco Sônico 4, *Noite do Catete 2*

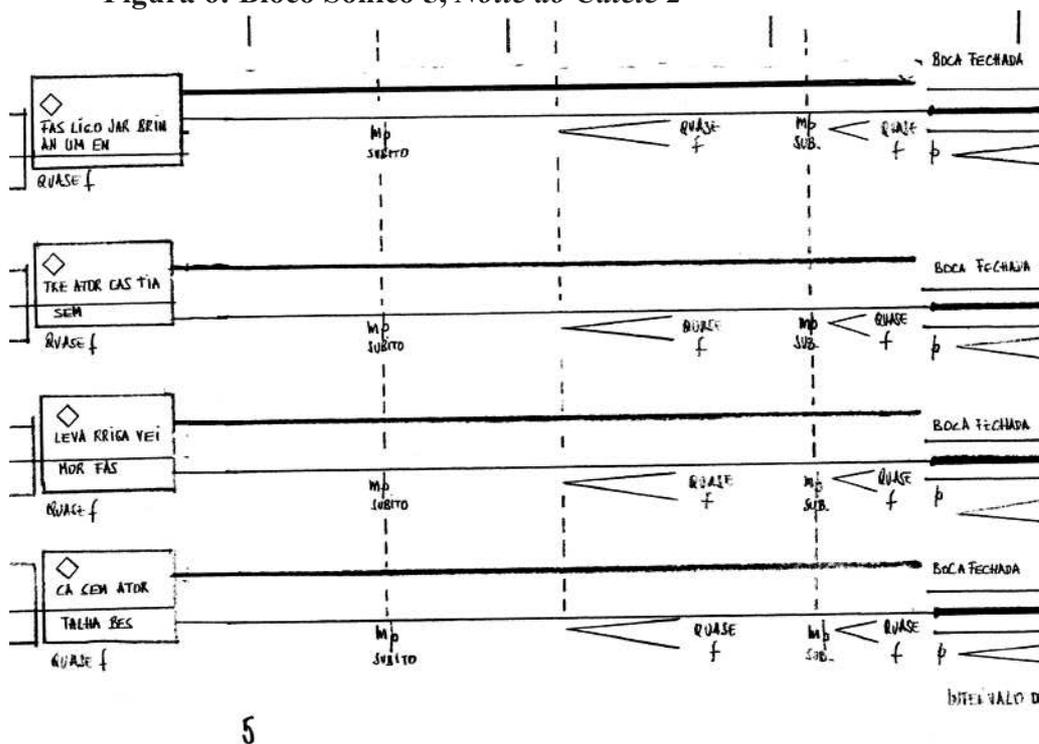


A tímbrica da voz cantada prevalece na constituição do bloco sônico 4. Inicialmente, a intérprete escolhe entre o timbre cantado ou *boca chiusa* em durações médio-longas de altura inalterada, mas subitamente é indicada a voz cantada para a execução de um *glissando* com duração média, partindo do registro médio para o agudíssimo.

Improvisações com fragmentos melódicos em *boca chiusa* encerram este segmento. Ao comparar o bloco sônico 4 com o anterior, observa-se um vívido contraste entre os dois em termos da diversidade de elementos que os constituem. À intensa movimentação anterior contrapõem-se as durações longas e a suave massa harmônico-melódica dos fragmentos de *Juazeiro*, executados agora por todas as vozes simultaneamente.

Uma agitada profusão de fonemas caracteriza o bloco sônico 5 (vide Fig. 6).

Figura 6: Bloco Sônico 5, Noite do Catete 2



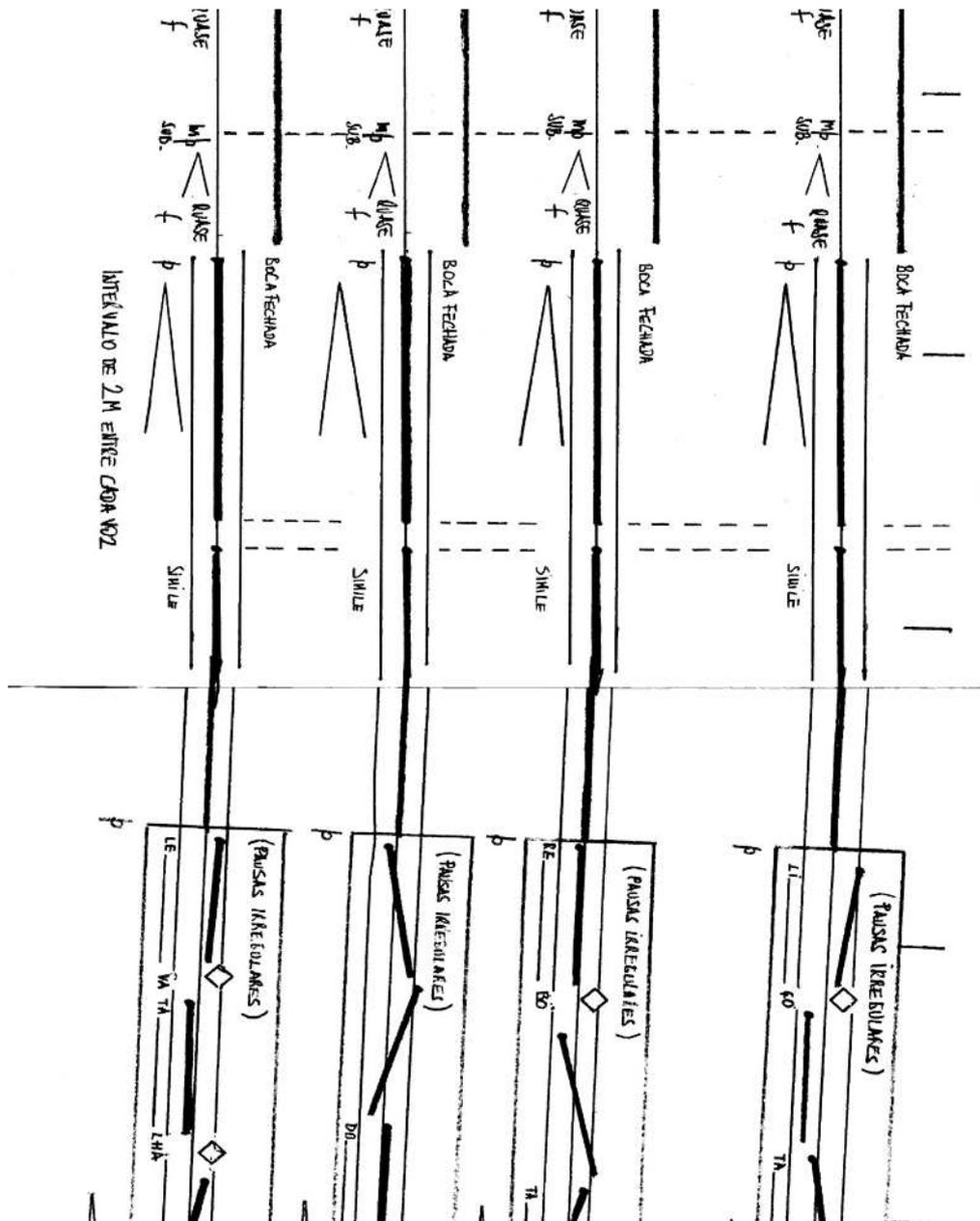
Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Sempre no timbre da voz falada, as quatro vozes criam uma massa sônica com os fonemas extraídos do texto. A escolha destes fonemas é feita após uma investigação realizada por muitas leituras em voz alta. Estrofes, frases, trechos, são lidos em diferentes velocidades, modulações e interpretações. As sonoridades mais frequentes e

as que mais se ressaltam são então destacadas. Um complexo jogo de dinâmicas com mudanças súbitas e *crescendos* em diferentes velocidades o acelerado fluxo que caracteriza esse bloco.

Durações longas em altura estável são cantadas em *boca chiusa* no bloco sônico 6 (Fig. 7).

Figura 7: Bloco Sônico 6, Noite do Catete 2

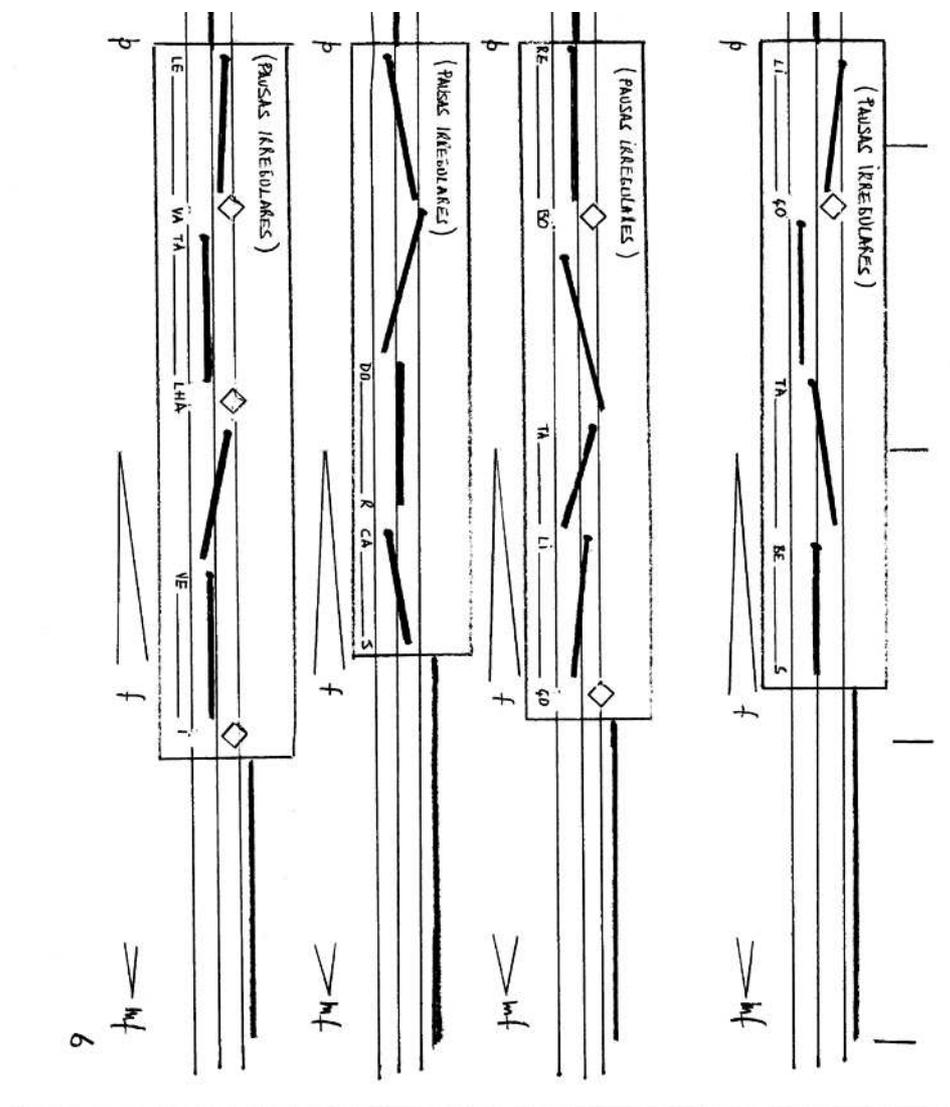


Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Dois longos *crescendos*, do *piano* até o mais *forte* que a cantora possa executar, impulsionam a massa sônica do bloco. Um curtíssimo intervalo de silêncio entre as duas durações cria um impacto dramático ao final do primeiro *crescendo*. O segundo *crescendo* contrasta subitamente com a dinâmica *piano* do próximo bloco, produzindo uma condição de impulsão.

O bloco sônico 7 (Fig. 8) entremeia voz falada e voz cantada. Fonemas são falados rapidamente, duração curtíssima, justapostos a *glissandos* e sons de altura estável com duração média.

Figura 8: Bloco Sônico 7, Noite do Catete 2



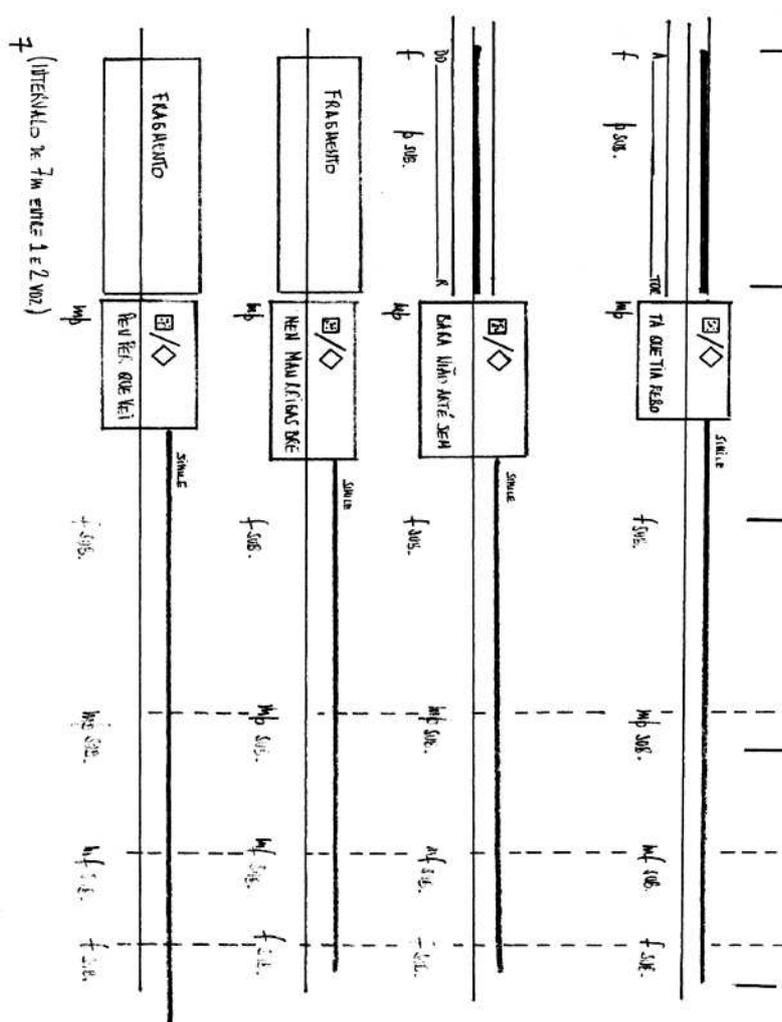
Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

O contraponto aleatório de inúmeros *glissandos*, alturas estáveis e fonemas falados engendra uma massa sônica multifacetada e móvel.

Contribuindo para esta mobilidade, a dinâmica sofre alterações drásticas, com um *crescendo* de média duração partindo do *piano* até o *forte* e um rápido *decrescendo* no final do bloco até o *mezzo forte*. A justaposição da estabilidade de alturas do trecho anterior com a massa glissante deste bloco imprime uma particular dramaticidade ao fluxo da peça.

Caracterizado por uma duração curtíssima, *circa de 5"*, o bloco sônico 8 (vide Fig. 9) apresenta um empilhamento dos elementos do bloco 4 - voz cantada e voz cantada em *boca chiusa*, durações médias, altura estável e fragmentos. Uma mudança radical de dinâmica, do *forte* para o *piano súbito* imprime maleabilidade a este bloco.

Figura 9: Bloco Sônico 8, segunda intervenção, Noite do Catete 2

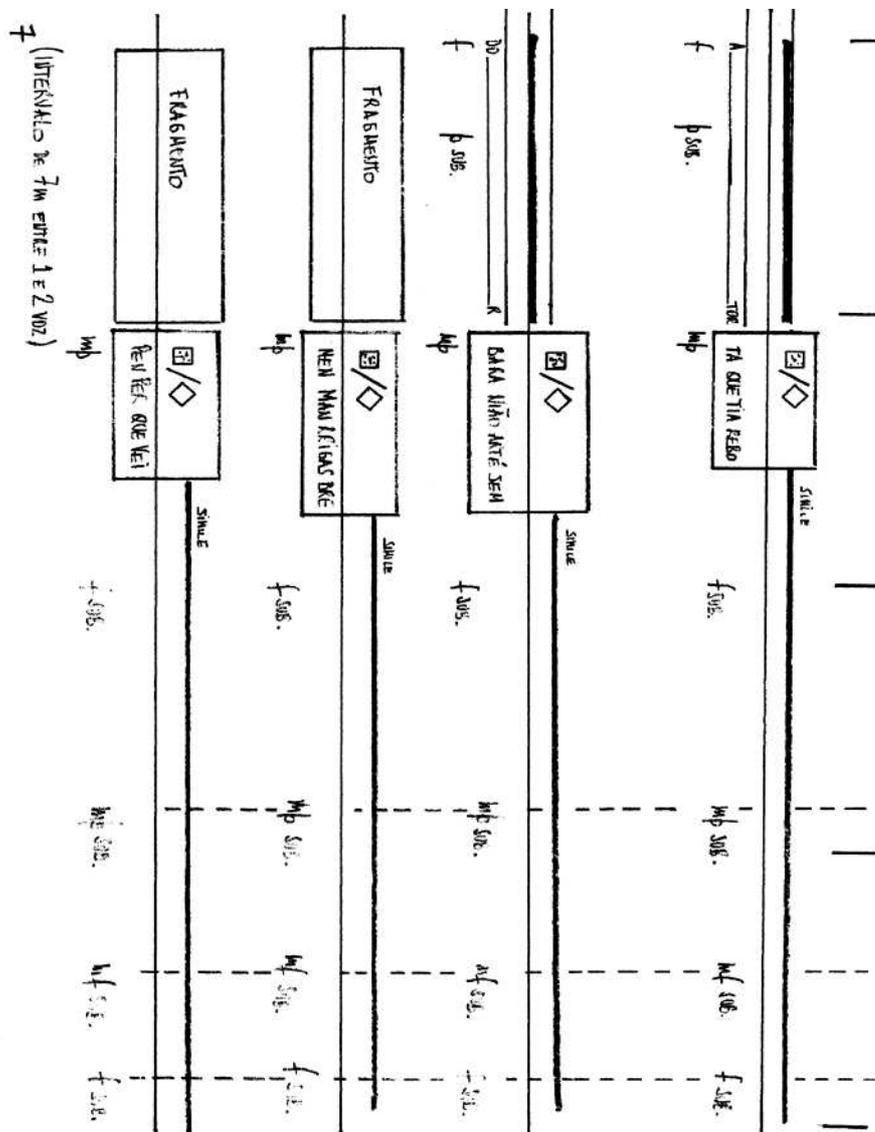


Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Este trecho da peça é constituído por uma retomada em sequência de blocos sônicos anteriores. Reaparecem os blocos 5, 4, 7 e novamente o 4 e o 5 pela terceira e última vez. Este procedimento composicional aponta para o estabelecimento de uma maior continuidade identitária em um fluxo sônico no qual a diversidade é uma das características marcantes. Devido ao contexto da inserção da sequência e as variações no conteúdo dos blocos sônicos acima citados, a retomada não se caracteriza como uma repetição.

O bloco sônico 5 (Fig. 10) ressurge com algumas variações em textura. A massa sônica agora é constituída pela voz falada e/ou sussurrada, simultaneamente.

Figura 10: Bloco Sônico 5, segunda intervenção, *Noite do Catete 2*



Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

A intérprete deverá improvisar escolhendo quais fonemas serão falados e quais serão murmurados durante a execução da peça. Mudanças contrastantes em dinâmica acontecem - de *mezzo piano* para *forte*, então para *mezzo forte* e finalmente *forte* - sempre subitamente. O movimentado fluxo de fonemas é mantido, porém a textura é acrescida do halo de harmônicos agudos e sons sibilados próprios da voz sussurrada.

A reaparição do bloco sônico 4 (Fig. 10) traz o retorno do texto ao jorro sônico da peça que é expressivamente modificada pela inserção de dois excertos.

Figura 10: Bloco Sônico 4, segunda intervenção, *Noite do Catete 2*

The musical score consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line includes lyrics and dynamic markings (p, mp, f). The piano accompaniment includes notes and dynamic markings (f). The lyrics are: "UM DIA, QUE SE MURMURA, PARA QUE SEJA, KROKODILA, MAMAM QUE NÃO ESTÁVIA, BOMBA QUE SEVE E EXEVA". The score is marked with "FALAMENTO" and "SILENCIO".

Intervalo de 3m entre as vozes

O ANOTE E FINALMENTE UM ENBALEGO DE ENMAS, UMA UNHA DE BARRIGAS, UM BATE-TREPOR RE ATERIANG

8

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Um é executado em voz murmurada e o outro a intérprete deverá escolher o timbre de voz. As outras duas vozes mantêm o fragmento sempre cantado em *boca chiusa*. A outra variação realizada é a especificação da dinâmica. A indicação *mezzo piano* é mantida por *circa de 5"* crescendo intensamente para o *forte*. A interlocução do *crescendo* com os textos e os fragmentos cria um vigoroso dinamismo.

O bloco sônico 7 (Fig. 11) é retomado agora com outros fonemas e com diferentes orientações de altura para os diversos *glissandos*. As outras características da primeira inserção deste bloco – voz falada e cantada – são mantidas.

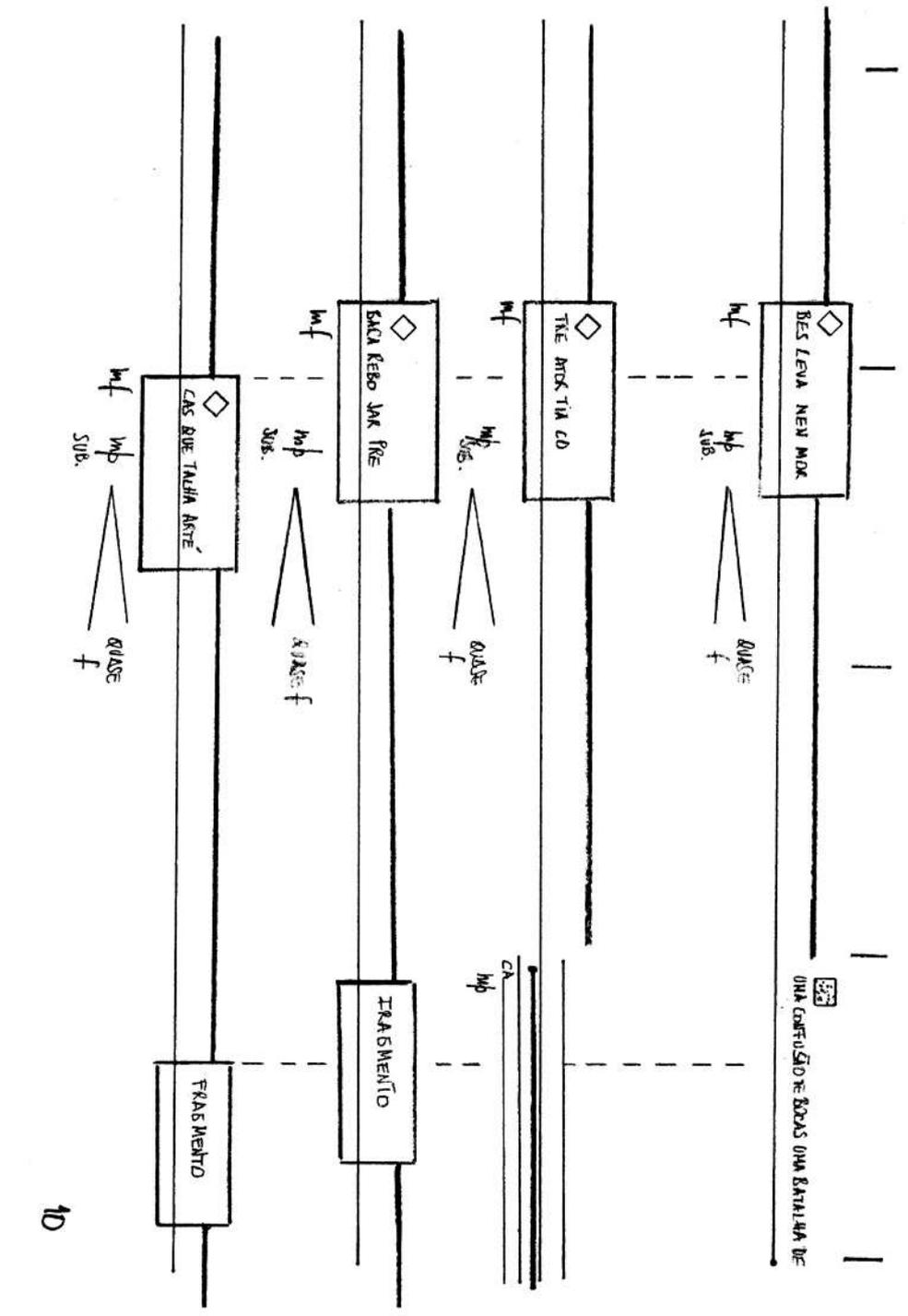
Figura 11: Bloco Sônico 7, segunda intervenção, Noite do Catete 2

The image displays a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is organized into four systems, each corresponding to a different vocal line. Each system contains a vocal line with a glissando (indicated by a wavy line) and a corresponding piano accompaniment. The vocal lines are labeled with the following phonemes: S: TA, LA, KA, VE; A: DO, A TU, LA TI, A; T: BOA, RIE, TE; B: CU, LE, VA. The piano accompaniment for each system is labeled 'FRAGMENTO'. Dynamic markings include *f* (forte), *mp* (mezzo piano), and *mf* (mezzo-forte). A 'crescendo' symbol is present in the first system. The score is titled 'INTERLUCCIOS 2A'.

Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

fonemas é mantida. O movimento inerente ao borbotamento sônico deste bloco aponta e contribui sobremaneira para a fugacidade dos momentos finais da obra.

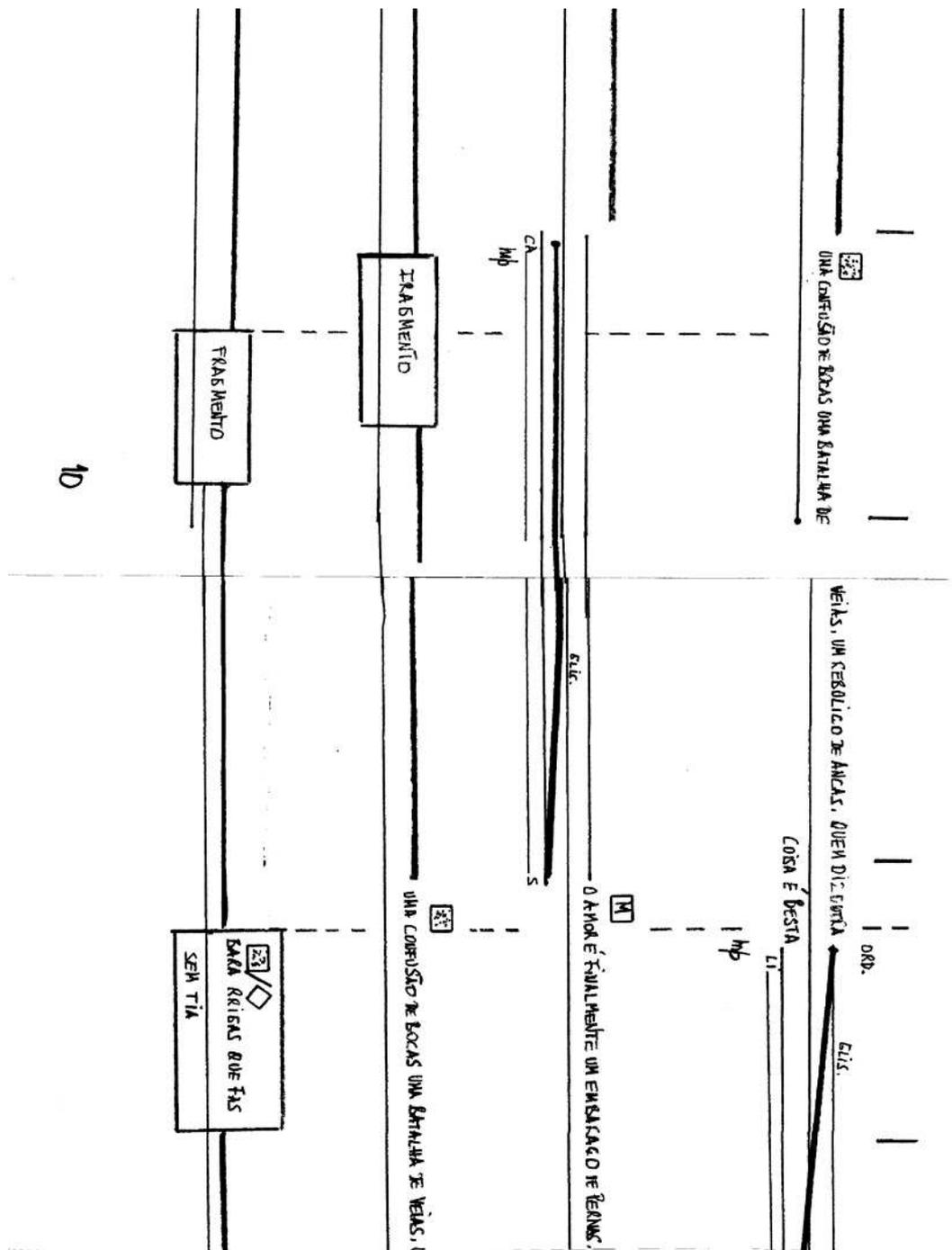
Figura 13: Bloco Sônico 5, terceira intervenção, *Noite do Catete 2*



Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

A massa sônica do bloco 10 (Fig. 15) é construída por excertos em voz murmurada e sussurrada, fonemas em voz falada e sussurrada. Um longo, marcante *glissando*, do registro agudo ao grave – elemento característico do bloco sônico 1, dinâmica *mezzo piano*, perpassando todo este trecho explicita uma conexão com o próximo bloco (constituído por *glissandos*) e a proximidade da finalização da obra.

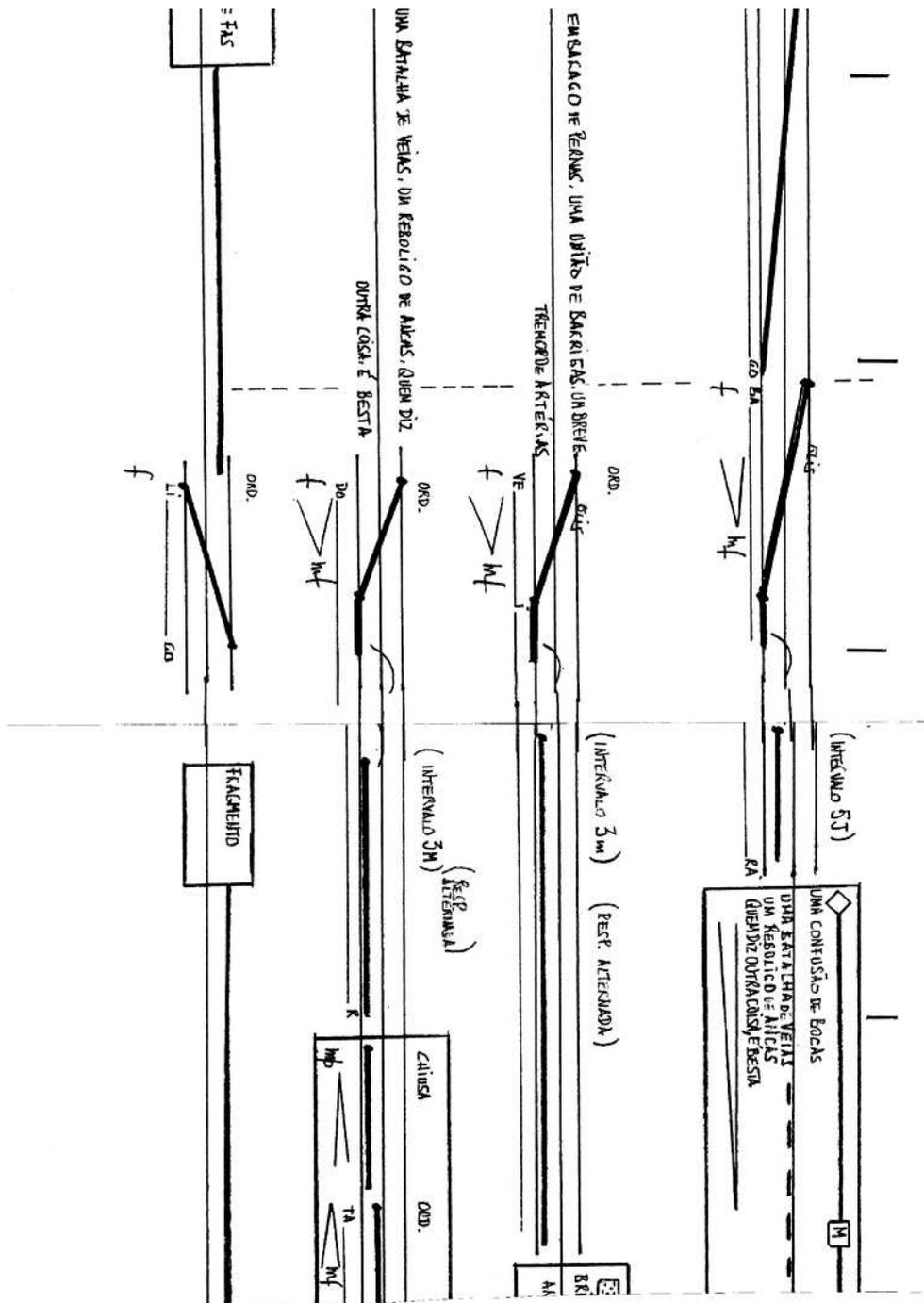
Figura 15: Bloco Sônico 10, Noite do Catete 2



Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Um segmento curto do bloco sônico 1 (Fig. 16) apresentando uma variação do original no direcionamento dos *glissandos* inicia o final da peça. Um longo *glissando* e dois *glissandos* curtos todos com grande extensão, do registro agudo para o grave, em *decrecendo* do *forte* para *mezzo forte* se contrapõem a um *glissando* médio-longo ascendente, do registro grave para o agudo, sempre em dinâmica *forte*.

Figura 16: Fragmento Bloco Sônico 1, final, Noite do Catete 2

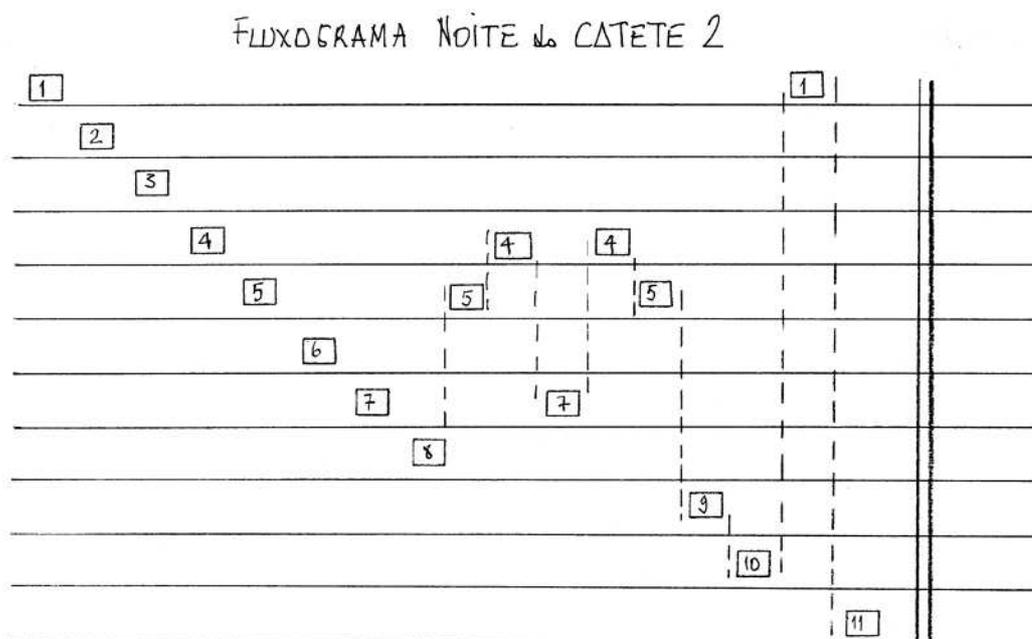


Fonte: trecho de partitura original manuscrita.

Um fragmento melódico percorre todo o bloco. Durações médio-longas cantadas ou em *boca chiusa* em salto intervalar de terça menor são empilhadas ao contínuo do fragmento, emprestando fluidez à massa sônica. Um delicado pontilhismo é criado com fonemas emitidos em voz murmurada ou sussurrada. A locução do excerto é tratada como um timbre quando, subitamente, a voz falada que inicia a locução muda para um murmúrio. Com a indicação de *morrendo senza retardando*, a peça fugazmente desaparece no ambiente sônico do local do concerto.

Em *Noite do Catete 2*, um denso e efêmero mosaico sônico é engendrado pelo contraponto aleatório dos diversos elementos que compõem a obra: os vários timbres da voz – uma das características identitárias da obra, o pontilhismo dos fonemas juntamente com o expressivo enunciar do texto, os perfis glissantes e a detalhada dinâmica. A espessa textura da peça é criada por uma grande incidência de eventos em períodos curtos de tempo. A plasticidade sônica do corpo da obra é produzida pelo minucioso e complexo jogo de dinâmicas. A contextura melódica é engendrada como um todo pela grande incidência de *glissandos*, por perfis melódicos de fragmentos de *Juazeiro* e um jogo intervalar extraído da melodia desta mesma canção.

Figura 18: Fluxograma, *Noite do Catete 2*



Fonte: trecho de partitura original manuscrita.



Conclusão

*Yes, it's the dream that
keeps you going
then and
now.*
Charles Bukowski⁵⁰

Esta tese foi concebida no intuito de contribuir com a iniciativa do PPGM UNIRIO em construir um acervo de obras de referência sobre a produção musical brasileira atual. Ao longo das páginas anteriores, discorri sobre a minha abordagem composicional, que tem como uma de suas características a articulação dos projetos de intervenção visual (*lighting e scenic design*) e sônica (*sonic design*). Para focar minha produção, que consta com mais de cem obras escritas, elaborei uma seleção de peças representativas por naipe instrumental.

O esquadrihar das seis peças selecionadas teve como base o pensamento musical (GUBERNIKOV, 2006, p. 813-814)⁵¹ que as norteia e pretendeu dar a ver a complexidade de uma abordagem experimental. Ao discorrer sobre o diálogo de Deleuze e Guattari com o pensamento musical atual em *O que é a filosofia*, Gubernikoff sintetiza da seguinte forma:

o que podemos reter de mais importante nesse texto é que a arte é um pensamento e que este pensamento se constrói através de afectos e dos perceptos, que há uma permanência do sensível, o chamado bloco de sensações.

O fundamento do pensamento musical em questão seria a criação por meio de blocos de sensação (DELEUZE e GUATTARI, 2000) na interação com os intérpretes, a ambiência, o momento e o local, potencializando a efemeridade do ao vivo na dinâmica própria de cada produção.

Por se tratar de uma pesquisa de cunho autoral, optei pela abordagem qualitativa, que não desloca a subjetividade do pesquisador e encontra a devida densidade analítica no relato em primeira pessoa da abordagem composicional aqui examinada. Importante reafirmar que não seria viável pretender generalizar um entendimento das múltiplas

⁵⁰ BUKOWSKI, Charles. *You get so alone at times that it just makes sense*. Boston: Black Sparrow Press, 1986, p. 253. Em tradução livre, minha: “é o sonho que mantém vivo, ontem e hoje”.

⁵¹ *Pensamento musical* como referido por Carole Gubernikoff em: Pierre Boulez e o pensamento musical da segunda metade do século XX. *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*, Brasília, 2006, p. 814.

vertentes da música experimental contemporânea com base nos resultados específicos deste estudo. Ainda assim, espero que os aportes aqui elencados venham se somar aos acervos já existentes para fundamentar adequadamente o ensino, a pesquisa e a interpretação de obras experimentais atuais.

Afirmando que essa não foi uma tese escrita por um esteta, mas sim por um criador, reitero que ela não traz uma discussão teórico-conceitual de um estudioso em música sobre os meandros formais de uma abordagem em Composição. Assim sendo, ela traz, sim, a mirada reflexiva do compositor que se debruça sobre sua obra no intuito de dar a ver certos elementos do pensamento musical que fundamenta o processo de criação.

Como mostra o Sumário, um breve memorial inicia este projeto. Escrito ao sabor do jorro das lembranças o memorial descortina em tom marcadamente poético meu envolvimento profundamente visceral e afetivo com a epifania do som e da música, e enfatiza as diversas articulações do Acaso em minha trajetória. A Bahia aparece como um personagem central dessa narrativa, que também passeia por outras cartografias geográficas, estéticas e afetivas.

Seguindo o Sumário, constatamos que a tese propriamente dita foi estruturada em duas partes. Na primeira parte apresentei uma visão contextual da investigação musical experimental nos séculos 20 e 21, assim como os alicerces conceituais do ideário sônico e os parâmetros que inserem minha obra na vertente musical experimental e multimeios. Na segunda parte, apresento uma análise intensiva de uma série de obras de referência agrupadas por naipes instrumentais, apresentados em ordem alfabética. Em cada segmentação foram examinados procedimentos referentes à investigação de linguagem, às técnicas instrumentais ampliadas (*extended techniques*)⁵², à mensuração do tempo musical, à notação gráfica híbrida, bem como a idiossincrática utilização do ferramental de apoio de baixa tecnologia (*low tech*) e as interfaces de intervenção visual e sônica (*lighting/scenic/sonic design*) que caracterizam minha abordagem composicional.

⁵² Como foi dito, considero a expressão “técnicas estendidas” um exemplo de tradução direta inadequada. Ao longo de toda a tese eu utilizo a expressão “técnicas ampliadas”, por julgá-la mais correta como tradução do inglês para o nosso idioma.

Voltando à primeira parte da tese, um recorrido sobre a música experimental contemporânea dos séculos 20 e 21 serviu para contextualizar minha obra em um quadro de referências desta vertente de produção musical. Entendo como experimental a música de invenção (CAMPOS, 1998)⁵³, aquela que resulta da permanente investigação de linguagem, do constante desassossego quanto ao já consagrado pela vigorosa tradição musical ocidental. Como vimos, a vertente experimental tem na fugacidade o seu domínio. Nas palavras de Castro (2014, p. 15):

O experimentalismo se opõe radicalmente às chamadas regras de mercado, ao visar o vir-a-ser, o efêmero, o perecível – não no sentido de esgotar-se ou ser digerido, mas no sentido de explorar outras possibilidades de expressão que não se fixem como monumentos, mas que estejam abertas à transformação.

Salientando a importância das vanguardas no século 20, demonstrei como a pesquisa de novas possibilidades ampliou a concepção de som musical que até então se restringia às notas, passando a incluir outras sonoridades, abrangendo toda uma gama de sons que antes eram considerados como ruído, barulho. Dentre os denominadores comuns encontrados entre as diversas vanguardas, salientei a redefinição da estrutura musical e a pesquisa da matéria sonora *per se*. Esses denominadores também se ressaltam em minha abordagem composicional.

Como relatei, a pesquisa que os compositores Fernando Cerqueira, Nikolau Kokron-Yoo e Rinaldo Rossi realizavam na Universidade de Brasília durante o período em que orientavam o meu Bacharelado em Composição marcou para sempre meu interesse em conduzir extensa investigação de linguagem e interagir de perto com intérpretes, regentes, etc. Embora sem qualquer contato naquela época com os movimentos vanguardistas acima citados, nós criamos em conjunto a Notação Gráfica Híbrida, optamos pela aleatoriedade, as formas abertas, o tempo cronometrado ao invés do compasso e pela utilização das técnicas instrumentais ampliadas. Desse modo, o uso sistemático e expressivo da improvisação, da aleatoriedade aliado ao desenvolvimento de uma escrita musical que se adéque a essa concepção musical se tornaram características relevantes da minha obra.

Ao encerrar esta visada sobre a produção musical experimental de ponta, discorri sobre a minha inquietação com a era tecnologicamente hipersaturada em que

⁵³ Conforme Augusto de Campos em *Música de invenção* (São Paulo: Perspectiva, 1998).

estamos vivendo. Observando algumas das reconfigurações em andamento, eu me pergunto de que modo a sobrecarga informacional aliada ao uso contínuo de próteses auditivas (fones) e visuais (telas) altera a nossa percepção, memória e imaginação sônicas. Preocupo-me, sobretudo, com as possíveis interferências nefastas deste multifário asoerbante de fatores, nunca dantes experienciado, no complexo e delicadíssimo processo de criação musical.

Por considerar este um tópico dos mais relevantes para os estudiosos de música contemporânea, preoquei-me em descrever em detalhe os diversos estágios de pesquisa sobre notação musical que se fizeram necessários para cunhar a Notação Gráfica Híbrida, apta a delinear o fluxo sônico improvisacional que caracteriza o meu trabalho. A análise dos fragmentos das peças selecionadas demonstrou como foram determinados os parâmetros gráficos para a duração, altura, timbre, incidência de acontecimentos, jorro e velocidade de um imaginário sônico - sem bloquear ou mutilar a sua fluidez. Pode-se observar um híbrido de ferramentas de registro para a duração, altura, timbre e dinâmica, projeto cênico e de iluminação adequados ao rigor e ao acaso. Verificou-se que uma maior determinação das durações e das alturas é alcançada pela hibridização da notação gráfica com a notação tradicional. Daí esta modalidade ser chamada de Notação Gráfica Híbrida.

Ao examinar a complexa criação de um outro tempo musical, dediquei-me a expor como o rigor da cronometragem foi flexibilizado pelo uso sistemático da concepção de *circa* (cerca de). Como expliquei, a compactação vertiginosa do meu tempo musical é realizada pela duração curta de minhas obras, em contraposição ao uso de relativamente longos blocos de tempo que paradoxalmente contêm uma alta densidade de elementos.

Como procurei demonstrar, a dissolução da expectativa da pulsação regular, a curta duração das obras contrastando com sua densidade de elementos sônicos, o uso do tempo cronometrado flexibilizado, a interação do instrumentista com a flexibilização do tempo, com a improvisação e a notação gráfica, a aleatoriedade inerente a esses processos, tudo isso constitui um outro tempo musical que eu denomino como “tempo em suspensão”.

A característica de multimeios está presente em toda a minha obra. Assim sendo, as interfaces entre intervenções visuais, cênicas e sônicas foram esmiuçadas no decorrer

da tese. Com o intuito de expor como se processa este aspecto central do meu pensamento composicional que são as interfaces entre *lighting, scenic e sonic design*, esboços de minha autoria que fazem parte das observações gerais das partituras para cada peça foram decupados, definindo e esclarecendo a criação da imagem cênica.

Na segunda parte da tese, apresentei um detalhamento do jorro de intensidades que caracteriza cada obra selecionada para representar meu pensamento composicional, que foi aqui esquadrinhado por meio de peças que caracterizam a abordagem que utilizo para cada formação instrumental. A decisão metodológica de proceder uma investigação empírica qualitativa de uma obra que se estende por mais de quatro décadas e meia revelou ser a seleção por naipes instrumentais uma condição privilegiada de possibilidade para empreender tal proposta de investigação.

Como vimos, meu ideário musical traz em seu bojo *assemblages*; desconstrução/construção de música popular, folclore e música de rua; emprego de meios eletroacústicos; aleatoriedade, improvisação e um espectro tímbrico em contínua distensão por combinações acústicas. O *lighting/scenic/sonic design* é criado para cada peça e para o espetáculo como um todo, produzindo o que se poderia chamar de esculturas sônicas em luz e sombra. Coerente com a proposta autoral, cada interferência visual e espacial modifica dramaticamente o espaço acústico-cênico do local de concerto. Imersa na intervenção visual e sônica da obra, a plateia é frequentemente disposta em ângulos diversos, proporcionando novas visões, em uma interação multifacetada com o espetáculo. Os procedimentos aleatórios, improvisacionais e a concepção ampliada de som musical justapostos ao *lighting/scenic/sonic design* intrínsecos ao fluxo sônico da minha obra, impelem o público a interfacear com o que Attali, citado na epígrafe desta tese, desvela como “...a inquietação...a assunção de diferenças...a restauração e o desabrochar do corpo...aos barulhos da vida e do corpo.....um Carnaval com um desenrolar imprevisível.”

Assim, meus eventos são pensados para incitar o público a uma escuta diferenciada, fora da zona de conforto do já conhecido e desse modo estimular ao debate sobre o papel da música e a concepção da linguagem artística nestes tempos de colonização da produção cultural pelas lógicas do consumo. Vale ressaltar que a formação do público sempre foi um importante norte da minha trajetória, sendo a experimentação atitude ético-estética de resistência cultural. A resistência me parece

notadamente relevante no âmbito da implacável mercadorização da cultura, da transformação da arte em entretenimento e de seu atrelamento aos ditames do mercado.

É nesse sentido que entendo o meu percurso de ações de resistência cultural. Acredito que devemos atuar no cenário cultural atual para dinamizá-lo, divulgar a produção artística atual e investir em eventos nos quais possamos interlocutar com o público proveniente dos mais variados segmentos sociais. Desse modo, as intervenções no panorama cultural por meio da criação, coordenação, produção de projetos, séries, festivais marcam também a minha carreira. Nesse contexto, a reticulação - o estreito contato com intérpretes, compositores, artistas em geral é uma das características do meu *modus operandi*.

Remetendo-me ao Memorial, reitero que o prosseguimento das ações de reticulação e a percepção que um grupo alavancaria com mais contundência a dinâmica do panorama cultural da cidade me impeliram a fundar grupos. Detalhando a constituição de um deles, o *Núcleo de Música Experimental & Intermidia do Rio de Janeiro, (NuMExi-RJ)*, fundado em 2002, ele agregava compositores significativos do cenário nacional: Jocy de Oliveira, Mariza Resende, Vânia Dantas Leite, Vera Terra, Guilherme Bauer, Rodolfo Caesar, Tim Rescala e Tato Taborda. Nesta época participo como integrante e coordenador/diretor artístico do grupo e proponho a ocupação do Espaço Cultural Sérgio Porto com três edições anuais da série *Música, Tecnologia & Multimeios* em um total de 30 concertos realizados de 2003 a 2005. Fizemos ainda mais duas edições desta série na Sala Cecília Meireles/Centro Cultural Guiomar Novaes antes de encerrarmos as atividades. O ritmo que imprimo às intervenções do *NuMExi-RJ* no cenário do Rio de Janeiro estimula a formação de outros grupos e séries de música atual.

Para expandir o foco das ações culturais além do Rio de Janeiro, eu participei e fui contemplado com o prêmio do Edital Circulação de Música de Concerto/Funarte com o projeto *Música Contemporânea Brasileira*, em 2005. Conjugando a Oficina de Linguagem Musical (OLM) a cada apresentação da série de doze concertos pelo sul/sudeste do Brasil executados pelo *Ensemble Batucadanárqica*, este projeto visava a formação de público em geral, além de instrumentistas, compositores e professores de música.

Dentre outros projetos com os quais estive envolvido ao longo desses anos, gostaria de destacar a criação do *Ensemble Batucadanárqica* e do *Pan Ensemble*. A

Batucadanárqica foi resultante da minha iniciativa, em 1989, de intervir no processo de formação de público congregando intérpretes que vinham encomendando e realizando as minhas obras com excepcional desempenho. Mais recentemente, alguns instrumentistas extremamente atuantes no cenário experimental me convidam para fundar, coordenar e dirigir um conjunto de câmara. Surge assim o *Pan Ensemble*, por volta de 2012, 2013, com a proposta de divulgar obras de compositores atuais, com ênfase na produção brasileira e pan-americana. Além do compromisso de se engajarem ativamente nesta proposta, é notável o altíssimo nível de interpretação dos jovens músicos que integram o grupo.

Ao integrar a programação de um evento realizado no Museu da República no Rio de Janeiro em 2004, participei de uma mesa-redonda junto com artistas visuais, DJs e músicos de funk carioca. Em minha intervenção, criei uma grande repercussão ao discordar do sempre genial John Lennon⁵⁴ em proposição mais tarde retomada por Gilberto Gil⁵⁵, e bradar que “o sonho não acabou”. De fato, quando tudo parece conspirar contra as forças libertárias e pretender asfixiar as possibilidades de se constituir modos de vida que não sejam pautados pelas lógicas hegemônicas, me nutro da potência da atividade de criação como pujante antídoto ao desalento e à melancolia vigentes nesses conturbados tempos em que vivemos.

Respaldado pelo poema citado na epígrafe desta Conclusão, acredito que o sonho é o propulsor maior da minha trajetória. O sonho de fazer Arte, Música, de sustentar a atitude ética e estética de compartilhar este fazer com todos - público e artistas, de incentivar o fazer artístico por todos - a despeito de quaisquer hierarquizações sociais, a epifania de viver e ver outros viverem Arte e outras formas potentes de pensamento, de acerrar a arraigada ética de resistir e continuar lutando por um outro Brasil possível onde possamos urdir nossos próprios caminhos.

⁵⁴ Em *God*, canção-manifesto que integra o seu primeiro álbum solo (*John Lennon/Plastic Ono Band*, 1970), encontramos o verso “*the dream is over*”.

⁵⁵ *O sonho acabou*, canção do álbum *Expresso 2222*, lançado em 1972.

Referências

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

ADORNO, Theodore W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALARCÓN, Miguel Molina. **Baku: Symphony of Sirens**: sound experiments in the Russian avant-garde. Original documents and reconstructions of 72 key works of music, poetry and agitprop from the Russian avantgardes (1908-1942). London: ReR Megacorp, 2008. Disponível em http://monoskop.org/Symphony_of_Sirens (último acesso 11/03/2017).

ALENCAR, José Almino de. **Sobre Agostinho da Silva**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2006.

ARAÚJO, Moema. **Novas técnicas para o ensino do piano**. Monografia apresentada à Profa. Cecília Conde como requisito para a conclusão do curso de Piano. Conservatório Brasileiro de Música, 1989.

ATTALI, Jacques. **Noise: the political economy of music**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

BEAL, Amy C. An Interview with Earle Brown. **Contemporary Music Review**, vol. 26, n. 3, 2007, p. 341-356.

BÉHAGUE, Gerard H. **Music in Latin America: an introduction**. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1979.

BENEDETTI, Paul e DE HART, Nancy (Orgs). **Forward through the rearview mirror: reflections on and by Marshall McLuhan**. Cambridge, MA: The MIT Press, 1997.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas, Vol. I **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Org. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERIO, Luciano. **Remembering the future**. Boston: Harvard University Press, 2006.

BLAKE, William. **The poetry and prose of William Blake**. David Erdman (Ed.). New York: Doubleday and Co., 1970.

BOULEZ, Pierre, e CAGE, John. **The Boulez – Cage correspondence**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

BRANCO, Claudia C. O piano preparado e expandido no Brasil. **Anais do XVI Congresso da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**; Brasília, 2006.

- BUKOWSKI, Charles. **You get so alone at times that it just makes sense**. Boston: Black Sparrow Press, 1986.
- BUNGER, Richard. **The well-prepared piano**. Denver: Colorado College Music Press, 1973.
- BRASIL, Lélia **A cor do som na flauta**. Dissertação. Mestrado em Flauta Transversa. Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.
- CAESAR, Rodolfo. O som como imagem. **Anais do IV Seminário Música, Ciência, Tecnologia: Fronteiras e Rupturas**. São Paulo: ECA/USP, 2002, p. 255 – 262.
- CAGE, John. **Composition in retrospect**. Hanover: Wesleyan University Press, 1997.
- _____. **Silence**. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.
- CAMPOS, Augusto de. **Música de invenção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. **O anticrítico**. São Paulo: Cia das Letras, 1986.
- CASTRO, Gisela G. S. **Música serve para pensar: comunicação em rede, consumo e escuta musical**. São Paulo: ESPM, 2014. Ebook disponível em <http://giselagscastro.blogspot.com.br/>
- CHADABE, Joel. **Electric sound: the past and promise of electronic music**. New York: Prentice Hall, 1997.
- CHION, Michael. **Audio – Vision: sound on screen**. New York: Columbia University Press, 1994.
- CORBETT, John. Ephemera underscored: writing around free improvisation. Em: GABBARD, Krin (Ed.). **Jazz among the discourses**. Durham, NC: Duke University Press, 1995.
- CORMAN, Catherine. **Joseph Cornell's Dreams**. Cambridge, MA: Exact Change, 2007.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- COX, Christoph; WARNER, Daniel (Eds.). **Audio culture: readings in modern music**. New York, London: Continuum, 2006.
- CSEKÖ, Luiz Carlos. A reimplantação da educação musical no ensino fundamental e médio: A oficina de linguagem musical - uma pedagogia para o século 21. Em: CUNHA, Daiane S. S. (Org.). **Arte, atualidade e ensino**. Guarapuava: Unicentro, 2013, p. 129-139.
- _____. Canções do Alheamento 5. **Cadernos de Estudo. Análise Musical**. São Paulo: Atravéz, 1994.

DAL FARRA, Ricardo L. **Un voyage du son par les fils électroacoustiques l'art et les nouvelles technologies en Amérique Latine / A journey of sound through the electroacoustic wires art and new technologies in Latin America**. Tese. Doutorado em Estudos e Práticas de Artes. Universidade de Quebec em Montreal, 2006.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

DE MASI, Domenico. **2025**: caminhos da cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Sextante, 2015.

DESTORD, Eduardo. **A Oficina de Linguagem Musical e a educação musical no ensino público**. Dissertação. Mestrado em Educação Musical. Conservatório Brasileiro de Música - Centro Universitário, 2012.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

EWEN, David. **The complete book of 20th century music**. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1966.

FERRARI, Ana Josefina. O primeiro *knockout* de Cortázar: “Casa tomada”. **Revista Letras**, n. 66, Curitiba: Ed. UFPR, maio/ago de 2005, p. 97-109.

FERNANDES, Maristani Martins. **Observações e reflexões acerca do trabalho e criação da Oficina de Linguagem musical de Luiz Carlos Csekö**. Monografia. Bacharelado em Licenciatura em Educação Artística- habilitação Música. Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário, 2013

FOLIO, Cynthia e BRINKMAN, Alexander R. Rhythm and timing in the two versions of Berio's *Sequenza I* for flute solo: psychological and musical differences in performance. Em: HALFYARD, Janet K. (Ed.). **Berio's Sequenzas**: essays on performance, composition and analysis. London: Routledge, 2007, p. 11-38.

FREIRE, Vanda B. (Org.). **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

GABBARD, Krin (Ed.). **Jazz among the discourses**. Durham, NC: Duke University Press, 1995.

GRIFFITHS, Paul. **Modern music and after**. Oxford: Oxford University Press, 2011.

GROUT, Donald Jay. **A history of western music**. New York: Norton, 1973.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

GUBERNIKOFF, Carole. Pierre Boulez, compositor pensivo. **Anais do XVII Congresso da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, São Paulo: UNESP, 2007.

_____. Pierre Boulez e o pensamento musical da segunda metade do século XX. **Anais do XVI Congresso da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Brasília: UNB, 2006.

_____. **Música e representação**: das durações aos tempos. Tese. Doutorado em Comunicação e Cultura. Escola de Comunicação / Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.

GULLAR, Ferreira. **Na vertigem do dia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

HALFYARD, Janet K. (Ed.). **Berio's Sequenzas**: essays on performance, composition and analysis. London: Routledge, 2007.

HAMEL, Niels. **Tempo em musicoterapia**. Monografia apresentada à Profa. Lia Rejane Barcelos como requisito para conclusão do curso de Musicoterapia/CBM -1993.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**: caminhos para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

JOYCE, James. **Dubliners**. London: Penguin Classics, 1993 (1914).

LANG, Paul Henry. **Music in western civilization**. New York: Norton, 1969.

LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.

LESTER, Joel. **Analytic approaches to twentieth-century music**. New York: Norton & Co., 1989.

LIGETI, György. **Ligeti in conversation**. London: Eulenburg Books, 1983.

LUCIER, Alvin. **Music 109**: notes on experimental music. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2012.

LUCIER, Alvin e SIMON, Douglas. **Chambers**. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1980.

LUTGARDES, Waldir N. L. **Quando a educação musical encontra o pensamento de Paulo Freire**. Monografia. Licenciatura em Música. Conservatório Brasileiro de Música - Centro Universitário, 2013.

MARIZ, Vasco. **A canção brasileira de câmara**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

MATOS, Gregório de. **Poemas escolhidos**. Org. José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, s/d.

Mc LUHAN, Marshall. Acoustic man. In: BENEDETTI, Paul e DE HART, Nancy (Orgs). **Forward through the rearview mirror**: reflections on and by Marshall McLuhan. Cambridge, MA: The MIT Press, 1997, p. 46.

MELO NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Alfaguara Brasil, 2008.

MICHELIN, Simone. **Intervenções no espaço público**. Dissertação. Mestrado em Escultura. Escola de Belas Artes / Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.

MORAES, J. Jota de. **Música da modernidade**. São Paulo: Brasiliense. 1983.

NYMAN, Michael. **Experimental music**: Cage and beyond. New York: Schirmer Books, 1974.

OLIVEIRA, Valmir A. **Violão e educação musical**: por uma metodologia de musicalização com o violão. Dissertação. Mestrado em Música. Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Música / Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

PASSOS, Paulo Roberto dos. **O uso da técnica expandida em um repertório brasileiro para clarinete**. Dissertação. Mestrado em Música. Escola de Música / Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.

POE, Edgar Allan. **Edgar Allan Poe: complete tales and poems**. Edison, NJ: Castle Books, 2001.

REBEL, Diogo. **Flexibilidade vocal na música de concerto contemporânea**: um estudo sobre a multiplicidade de estilos a partir da análise das obras *Stimmung*, *Tehillim* e *Sound*. Dissertação. Mestrado em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2015.

RIBEIRO, Jefferson **Música, som e luz**: a obra de LC Csekö. Dissertação. Mestrado em Música. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), em andamento.

RISATTI, Howard. **New music vocabulary**: a guide to notational signs for contemporary music. Chicago: University of Illinois Press, 1975.

ROCKWELL, John. **All American music**: composition in the late twentieth century. New York: Da Capo Press, 1977.

ROSS, Alex. **The rest is noise**: listening to the twentieth century. New York: Picador, 2007.

RUSSOLO, Luigi. The art of noise (1913). Em: COX, Christof e WARNER, Daniel (Eds.). **Audio culture**: readings in modern music. New York, London: Continuum, 2004, p. 10-14.

SANTOS, Regina M. Simão. **Canções do Alheamento 5**: Uma análise sócio-semiológica de um texto espetacular. Monografia apresentada ao Prof. Milton J. Pinto, Curso de Semiologia dos Discursos - O Espetáculo (Imagem III). Doutorado em Comunicação e Cultura. Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ), 1993.

SCHWARTZ, Elliot e GODFREY, Daniel. **Music since 1945**. New York: Schirmer Books, 1993.

SCHOENBERG, Arnold. **Style and idea**: selected writings by Arnold Schoenberg. Leonard Stein (Ed.). Los Angeles: University of California Press, 1984.

SILAS, Márcio L. **LC Csekö e a educação musical contemporânea**: um olhar sobre sua metodologia de Ensino no CBM-CEU. Monografia. Licenciatura em Música. Conservatório Brasileiro de Música - Centro Universitário, 2013.

SINKER, Mark. Destroy all music: the futurists' art of noises. Em: THE WIRE. **Undercurrents**: the hidden wiring of modern music. New York, London: Bloomsbury Academic/Continuum, 2002, p. 181-192.

SLOUKA, Mark. Listening for Silence: Notes on the Aural Life. Em: COX, Christof e WARNER, Daniel (Eds.). **Audio culture**: readings in modern music. New York, London: Continuum, 2004, p. 40-46.

SOLOMOS, Makis. Da música ao som, a emergência do som na música dos séculos XX e XXI: uma pequena introdução. Tradução e revisão Rogério Costa e Carole Gubernikoff. **Art Research Journal/ARJ**, v. 2, n. 1, jan. / jun. 2015, p. 54-68.

TARKOVSTI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

TRAGTENBERG, Lucila. **Intérprete - Cantor**: processo interpretativo e reciprocidade criativa com o compositor na música contemporânea através dos intérpretes da obra vocal de Luiz Carlos Csekö. Catálogo geral da sua obra vocal solo. Dissertação. Mestrado em Canto. Escola de Música / Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.

VIRGILIO, Rodrigo Peçanha de Mello. **Oficinas de Música e o Grupo de Compositores da Bahia**: afinidades estéticas e educacionais. Monografia. Bacharelado. Licenciatura em Música. Centro de Letras e Artes, Escola de Música / UFRJ, 2010.

THE WIRE. **Undercurrents**: the hidden wiring of modern music. Introduction by Rob Young. New York, London: Bloomsbury Academic/Continuum, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

APÊNDICE 1: Partituras das peças selecionadas

1. *CANÇÕES DO ALHEAMENTO 8* - guitarras elétricas, amálgama eletroacústico
2. *CANÇÕES DOS DIAS VÃOS 9* - clarinetas, amálgama eletroacústico
3. *METÁLICA* - quinteto de metais, trombone tenor-baixo
4. *NOITE DO CATETE 5* - berimbaus, percussão, amálgama eletroacústico
5. *NOITE DO CATETE 2* - voz feminina, amálgama eletroacústico
6. *NOITE DO CATETE 3* - pianos, amálgama eletroacústico

APÊNDICE 2: Áudio das peças selecionadas

1. *CANÇÕES DO ALHEAMENTO 8* - Aloysio Neves: guitarras elétricas, amálgama eletroacústico
2. *CANÇÕES DOS DIAS VÃOS 9* - Paulo Passos: clarinetas, amálgama eletroacústico
3. *METÁLICA* - Quinteto Brassil / Lulu Pereira: quinteto de metais, trombone tenor-baixo
4. *NOITE DO CATETE 5* - Joaquim Abreu: berimbaus, percussão, amálgama eletroacústico
5. *NOITE DO CATETE 2* - Lucila Tragtenberg: voz feminina, amálgama eletroacústico
6. *NOITE DO CATETE 3* - Sara Cohen: pianos, amálgama eletroacústico