

PRÁTICAS MUSICAIS NA CONTEMPORANEIDADE



ORGANIZAÇÃO

BELQUIOR GUERRERO SANTOS MARQUES

DANIEL MOREIRA DE SOUSA

FÁBIO BENITES FELIPPE DA SILVA

FELIPE PESSIN MANZOLI

LEVY PACHECO DE OLIVEIRA NETO

PAULO SÉRGIO ROSA FILHO

RODRIGO MANOEL FRADE

2026

PRÁTICAS MUSICAIS NA CONTEMPORANEIDADE

2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Práticas musicais na contemporaneidade [livro eletrônico] / organização Belquior Guerrero Santos Marques...[et al.]. -- Vitória, ES : Ed. dos Autores, 2026.
PDF

Vários autores.

Outros organizadores: Daniel Moreira de Sousa, Fábio Benites Felipe da Silva, Felipe Pessin Manzoli, Levy Pacheco de Oliveira Neto, Paulo Sérgio Rosa Filho, Rodrigo Manoel Frade.

Bibliografia

ISBN 978-65-01-95700-5

1. Composição musical 2. Música 3. Música contemporânea I. Marques, Belquior Guerrero Santos. II. Sousa, Daniel Moreira de. III. Silva, Fábio Benites Felipe da. IV. Manzoli, Felipe Pessin. V. Oliveira Neto, Levy Pacheco de. VI. Rosa Filho, Paulo Sérgio. VII. Frade, Rodrigo Manoel.

26-338746.0

CDD-780

Índices para catálogo sistemático:

1. Música 780

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

Organizadores

Belquior Guerrero Santos Marques (FAMES)
Daniel Moreira de Sousa (FAMES)
Fábio Benites Felipe da Silva (CEP-EMB)
Felipe Pessin Manzoli (FAMES)
Levy Pacheco de Oliveira Neto (FAMES)
Paulo Sérgio Rosa Filho (FAMES)
Rodrigo Manoel Frade (UFMG)

Conselho Editorial

Carlos de Lemos Almada (UFRJ)
Carole Gubernikoff (UNIRIO)
Liduino José Pitombeira de Oliveira (UFRJ)
Oiliam José Lanna (UFMG)
Rael Bertarelli Gimenes Toffolo (UNESPAR)
Robson Miguel Saquett Chagas (UFMG)
Rodrigo Serapião Batalha (UNIRIO)
Teresinha Rodrigues Prada Soares (UFMT)
Wagner Ferreira Lopes (CEP-EMB)

APRESENTAÇÃO

O 1º Colóquio do Grupo de Pesquisa ***Práticas Musicais na Contemporaneidade*** surge como um espaço de encontro, reflexão e intercâmbio entre pesquisadoras, pesquisadores, compositoras, compositores, intérpretes, estudantes e docentes envolvidos com as transformações da prática musical nos séculos XX e XXI. Em um cenário marcado por intensas revoluções tecnológicas e mudanças nos modos de escuta, criação e difusão da música, o Colóquio propôs como eixo central o debate sobre os desafios e as possibilidades do fazer musical em tempos contemporâneos.

Realizado no dia 29 de novembro de 2024, em formato online, o evento buscou promover a articulação entre pesquisa, criação e performance, objetivando incentivar não apenas o desenvolvimento de novas abordagens para a composição e interpretação, mas também a atualização de práticas já consolidadas sob novas perspectivas estéticas, tecnológicas e sociais.

A presente publicação reúne todos os trabalhos que foram apresentados durante o Colóquio e contemplam uma diversidade de olhares sobre uma ampla gama de temas que se encontram nas práticas musicais contemporâneas. A pluralidade das propostas aqui representadas reflete o caráter dinâmico e transversal da música atual, reafirmando a importância do diálogo entre as diferentes áreas do conhecimento e da valorização de pesquisas comprometidas com a experimentação e a escuta crítica do nosso tempo. Esperamos que esta coletânea contribua para ampliar as discussões em torno das práticas musicais que englobam a música contemporânea, inspirando novas investigações, colaborações e formas de atuação no campo da música.

SUMÁRIO

INICIAÇÃO CIENTÍFICA

Benjamin Felipe Cota Villa Real

Gênero, sexualidade e trilha musical: um estudo sobre a representação musical das personagens *queer* nas obras selecionadas **1**

Diego Nicolás Silva Saavedra

Felipe Pessin Manzoli

MonoNeon: um estudo sobre o impacto das mídias digitais nas práticas musicais improvisadas **23**

Gustavo Alves da Silva

Felipe Pessin Manzoli

Compondo um choro para violão solo: O processo composicional da música *Até Logo* **33**

Pedro Campos Nuñez Pascoali

Digitalização e organização de documentação da segunda metade dos anos 1980 de performances musicais com *live electronics* do *L'itinéraire* e do *GRM* **58**

COMUNICAÇÃO

Austecínio Lopes de Farias

Lucca Perrone Totti

Da escuta ao construir: apontamento a cerca do horizonte aural do Escrituralismo **68**

Caio Czismar Soares Lourenço

Pedro Campos Nuñez Pascoali

Diálogo entre tradição material e contemporaneidade processual: transformações em *Histos XV*, de Alexandre Lunsqui **90**

Danilo Leão Couto

Rômulo Mota de Queiroz

Colaboração compositor-intérprete na reelaboração de passagens não-idiomáticas na obra *Solilóquio*, para saxofone solo, de Homero Augusto **107**

Mafalda Carvalho

Gênero, resistência e performance: Re-criação de *Syrinx* de Claude Debussy **119**

Gênero, sexualidade e trilha musical: um estudo sobre a representação musical das personagens *queer* nas obras selecionadas

Benjamin Felipe Cota Villa Real¹

Resumo: Análise da dimensão sonora de cenas selecionadas de séries com personagens *queer*. As cenas analisadas tem como foco a representatividade da comunidade LGBTQIAP+. Apresentando as técnicas utilizadas para a concretização da representatividade no filme através da trilha musical, e como a música atua dentro dessas representações.

Palavras-chave: Análise de trilha musical. Análise Semiótica. Série. LGBTQIAP+.

Gender, sexuality and soundtrack: a study about the sound representation of queer characters in the select tv shows

Abstract: Sound dimension analysis of selected TV shows scenes with queer characters. The scenes analysed focus on the representation of the LGBTQIAP+ community. Presenting the techniques used to achieve representation in the film through film score and how music acts within these representations.

Keywords: Film score analysis. Semiotic analysis. TV shows. LGBTQIAP+.

Introdução

Desde do início do cinema sonoro a música teve diferentes funções. Nos primeiros momentos, tinha a função de encobrir o barulho produzido pelas máquinas de reprodução dos filmes. Nessa época ainda não era pensada necessariamente como um elemento complementar da obra visual, sendo em sua maioria improvisada em alguns temas sobre as imagens reproduzidas. Com o passar dos tempos foi pensada para compor temas específicos para os filmes e com isso houve uma mudança na função da música dentro da obra audiovisual, que agora começa a participar também como narradora.

A música na trilha sonora do audiovisual participa da construção narrativa da obra assim como é defendido por Michel Chion,

Numa das formas, a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento. Podemos então

¹ Bacharel em Música pela Universidade Federal do Espírito Santo e graduando em licenciatura em música pela Faculdade de Música do Espírito Santo “Maurício de Oliveira”.

falar de música empática (do termo empatia: faculdade de partilhar os sentimentos dos outros). (CHION, 2011, p.14).

O estudo de como determinadas características musicais são utilizadas para expressar ideias, emoções, cores, dentre outros elementos extramusicais não é uma novidade como aponta Yara Caznok, assim como a pesquisa e o entendimento de como essas relações intersensoriais se relacionam com o espectador.

Na verdade, com o advento de novas poéticas artísticas, em especial aquelas criadas para tematizar, envolver e atingir a multissensorialidade do espectador, criadores e teóricos deixaram de lado a antiga querela e se ocupam, agora, em investigar a maneira como se dão as relações intersensoriais, quais são as formas de relacionamento espectador/obra e quais são as suas fundamentações teóricas.(CAZNOK, 2015, p.25).

Podemos observar tais interações e intersecções, em obras performáticas, como por exemplo, teatro, dança, cinema, e apresentações musicais, nas quais o visual, assim como o som, despertam e constroem uma narrativa para o espectador. E como apontado por Eugênio Matos, a trilha musical atua como um personagem oculto em cena, atuando diretamente na narrativa anunciando o que acontecerá, contradizendo a imagem, ao dirigir o foco do público. (MATOS, 2014).

Esse artigo é o resultado de uma pesquisa ainda em desenvolvimento, na qual é proposta uma análise de trilhas musicais das seguintes obras, *“Young Royals”* (Netflix), *“Good Omens”* (Prime), *“The Last of Us”* (HBO), *“Sex Education”* (Netflix), *“Our Flag Means Death”* (HBO) , a partir das questões propostas pelo autor BUHLER no capítulo 7 do seu livro *“Theories of the soundtrack”*, onde ao autor propõe leituras críticas sob as trilhas musicais das obras onde se retratam personagens queer, através das perguntas sobre, [...] “como desejo é feito audível, para quem, por quem e com que propósito. [...]” (BUHLER, 2019, p.209). Nesse artigo são apresentadas as análises preliminares de duas três das cinco obras audiovisuais selecionadas, sendo elas, *“Young Royals”* (Netflix), *“Our Flag Means Death”* (HBO MAX) *“Good Omens”* (Prime).

Ao final da pesquisa, para além da publicação dos resultados finais, é esperado que essa pesquisa contribua para a produção científica e as reflexões sobre esse tema. A pesquisa se propõe em apresentar reflexões, levantando perguntas sobre a função da trilha musical nas obras audiovisual, e análises críticas

sobre como que a relação imagem/som interfere na percepção do espectador sobre as obras.

1 Metodologia e referencial teórico

Esse trabalho, como mencionado anteriormente, é guiado pelas perguntas propostas pela obra *"Theories of the soundtrack"*, na qual, diz que "A teoria crítica da trilha sonora tendo em consideração a teoria de gênero e *queer* estaria preocupado com "a articulação de poder e sexualidade" nas trilhas, como desejo é feito audível, para quem, por quem e com que propósito" (BUHLER, 2019, p.209). Propondo uma reflexão crítica de como é realizada a construção desses personagens e se a trilha musical exerce influência na percepção desses personagens. Utiliza também as classificações das funções da música no cinema, que segundo Matos, compreende a função da música: "De qualquer forma, entre as abordagens mais correntes sobre a música para a imagem, uma que se revela satisfatória pelo seu caráter didático organiza suas funções em três grandes categorias: funções físicas, psicológicas e técnicas." (MATOS, 2014, p. 54).

Nessa pesquisa, utilizou-se para as análises preliminares, principalmente, a função psicológica que compreende que a música representa ("diz") o não dito e/ou reforça as entre linhas, como por exemplo, sentimentos não revelados ou tramas não evidentes. A função psicológica é subdividida em ambiente psicológico, emoção subliminar e comentário (MATOS, 2014).

Em uma visão mais geral, o trabalho se caracteriza como pesquisa qualitativa, e de maneira mais específica o estudo de caso. Também se caracteriza como uma pesquisa bibliográfica e uma pesquisa documental. Dentre os materiais utilizados estão: registros audiovisuais, partituras das transcrições das trilhas musicais, assim como artigos científicos e livros.

A primeira parte reservada ao levantamento e a leitura da bibliografia, levantamento dos objetos de estudo, e as primeiras observações dos objetos de estudo. Enquanto a segunda parte é destinada à coleta de dados dos objetos de estudo, e a realização de tabelas das *cues* (entrada e saídas da música), assim como breves análises sobre a imagem, tendo em vista que os objetos de estudo são obras audiovisuais, para a compreensão completa da construção dos personagens, o que torna necessário o entendimento da parte visual. É importante realizar uma

descrição detalhada e global da cena, por se tratar de uma obra audiovisual, por mais que a análise foque no áudio, o visual tem igual importância na construção da obra e ambos exercem influência na construção do personagem, além do que o áudio é feito a partir das imagens, no caso do cinema, tornando-se necessárias essas análises para a compreensão do contexto da cena e na construção do personagem e qual é a influência da música nessa construção.

Assim como, em um segundo momento, torna-se também necessária a observação dos planos de escuta e câmera explorados na cena, e aqui começa uma análise mais profunda da construção narrativa da cena, e uma coleta de dados que foram utilizados durante as análises das relações funcionais entre som e imagem, onde é estabelecido os alicerces para a análise crítica da construção dos personagens.

Em um terceiro momento, é reservada a realização de transcrições, e a análises preliminares, e o início das reflexões sobre a construção do personagens *queer*, através do diálogo entre trilha musical e imagem e o quanto que a trilha musical exerce de influência sobre a percepção desses personagens.

Já na quarta parte são destinadas às análises críticas das obras e esse momento será dedicado a discussões sobre as análises preliminares das obras, tendo como objetivo o mapeamento de possíveis padrões utilizado, e discussões da maneira na qual esses padrões ou a falta dos mesmos influencia na percepção desses personagens, e qual é a percepção que é proposta nessas obras.

No presente momento, a pesquisa está na segunda parte, iniciamos as discussões preliminares sobre seis, das dez, cenas selecionadas das séries “*Young Royals*” (Netflix), “*Our Flag Means Death*” (HBO MAX) e “*Good Omens*” (Prime Video). Primeiramente, foi realizada a elaboração das tabelas das *cues* e análises preliminares da trilha musical e das relações com o visual e a construções dos personagens dentro dessas obras.

A elaboração de tabelas das *cues*, nesse trabalho tem o intuito de mapear as músicas dentro das obras audiovisuais, quando se inicia e finalizam, assim como, qual é o ponto de escuta da obra, se ela se enquadra como pré-existente ou original, canção ou instrumental. Tem como intuito, para além de mapear as *cues*, auxiliar nas análises preliminares e posteriormente, nas análises críticas, reunindo todas as informações sobre a música nesses episódios em um documento.

Nº	ENTRADA	SAÍDA	ORIGINAL/PRÉ-EXISTENTE	DESCRIÇÃO DA CENA	CANÇÃO / INSTRUMENTAL	Diegética/ Não Diegética
1	00:00:23	00:00:47	Original	Enterro	Instrumental	Não Diegética
2	00:00:50	00:01:38	Pré-existente	Enterro	Coro	Não Diegética
2	00:01:41	00:02:23	Pré-existente	Abertura	Canção	Não Diegética
3	00:03:26	00:04:21	Original	Jantar pós enterro	Instrumental	Não Diegética
4	00:05:21	00:06:07	Original	Simon fatura/August malhando	Instrumental	Não Diegética
5	00:06:49	00:08:22	Original	Wilhelm retorna escola	Instrumental	Não Diegética
6	00:08:34	00:09:47	Original	Coral cantando	Canção	Diegética/ não Diegética
7	00:11:02	00:11:32	Original	Discurso Wilhelm	Instrumental	Não Diegética
8	00:12:26	00:13:30	Original	"Delete as mensagens"	Instrumental	Não Diegética
9	00:14:55	00:16:00	Original	Wilhelm deleta o contato de Simon	Instrumental	Não Diegética
10	00:18:04	00:18:42	Original	Simon no ap. do pai	Instrumental	Não Diegética
11	00:19:31	00:20:51	Original	Casal August e Felicia	Instrumental	Não Diegética
12	00:24:25	00:25:13	Original	August devolve a jaqueta de Wilhelm	Instrumental	Não Diegética
13	00:27:18	00:27:50	Original	Encontro da sociedade dos primogênitos	Instrumental	Não Diegética
14	00:26:48	00:27:23	Original	Wilhelm voltando para o dormitório	Canção	Diegética
15	00:27:17	00:27:49	Original	Simon e o pai	Instrumental	Não Diegética
16	00:28:33	00:29:12	Original	Simon e o pai	Instrumental	Não Diegética
17	00:29:26	00:30:22	Original	Wilhelm vai para a reunião	Instrumental	Não Diegética
18	00:31:24	00:33:27	Pré-existente	Wilhelm é admitido na sociedade	Canção	Diegética
19	00:33:19	00:33:44	Original	Alexander guarda as drogas	Instrumental	Não Diegética
20	00:33:33	00:35:08	Original	Wilhelm e August conversando	Instrumental	Diegética
21	00:34:52	00:37:00	Original	Wilhelm e August conversa/ Tema da série	Instrumental	Não Diegética
22	00:37:34	00:39:17	Pré-existente	Simon e Wilhelm campo de futebol	Canção	Não Diegética
23	00:40:53	00:43:29	Original	Simon e Wilhelm na cama	Instrumental	Não Diegética
24	00:43:53	00:45:45	Pré-existente	August grava vídeo íntimo /Créditos	Canção	Não Diegética
25	00:45:46	00:45:50	-----	Créditos Netflix/ dublagem	-----	-----

Tabela 1: Cue list do quarto episódio de "Young Royals". Em verde a abertura e a finalização, em negrito as cenas analisadas, e em vermelho cenas de interesse.

Nº	ENTRADA	SÁIDA	ORIGINAL/PRÉ-EXISTENTE	BREVE DESCRIÇÃO DA CENA	CANÇÃO E/OU INSTRUMENTAL	Diegética/ Não Diegética
1	00:00:00	00:00:03	Pré-existente	Abertura Amazon	Instrumental	Não Diegética
2	00:00:17	00:00:20	Original	Chegada de Deus	Instrumental	Não Diegética
3	00:00:51	00:01:13	Original	Mesopotâmia	Instrumental	Não Diegética
4	00:02:43	00:04:31	Original	Crucificação de Jesus	Instrumental	Não Diegética
5	00:04:31	00:05:32	Original	Bar em Roma	Instrumental	Diegética
6	00:05:28	00:06:33	Original	Idade média	Instrumental	Não Diegética
7	00:07:56	00:08:22	Original	Teatro Globe Londres	Instrumental	Não Diegética
8	00:11:41	00:11:53	Original	Teatro Globe Londres/ Milagre	Instrumental	Não Diegética
9	00:15:10	00:16:01	Original	Prisão bastilha/ Londres	Instrumental	Não Diegética
10	00:16:41	00:17:28	Original	Parque Londres	Instrumental	Não Diegética
11	00:17:48	00:21:27	Original	Segunda guerra	Instrumental	Não Diegética
12	00:21:28	00:22:07	Original	Entrada Crowley	Instrumental	Não Diegética
13	00:23:52	00:24:08	Original	Bomba na Igreja/ Aziraphale	Instrumental	Não Diegética
14	00:24:08	00:24:47	Original	1967 Soho	Instrumental	Não Diegética/ Diegética
15	00:24:48	00:25:41	Original	1967 Soho Negociação	Instrumental	Não Diegética
16	00:25:42	00:26:53	Original	1967 Soho conversa fora da boate	Instrumental	Diegética
17	00:27:35	00:28:30	Original	1967 Soho Conversa no carro	Instrumental	Não Diegética
18	00:28:30	00:30:05	Original	Abertura	Instrumental	—
19	00:30:17	00:31:13	Original	Aziraphale surtando	Instrumental	Não Diegética
20	00:31:14	00:32:08	Original	Anticristo e o cão do inferno	Instrumental	Não Diegética
21	00:33:41	00:34:18	Original	Narração de Deus	Instrumental	Não Diegética
22	00:34:19	00:34:27	Original	Narração de Deus	Instrumental	Não Diegética
23	00:36:20	00:36:49	Original	Crowley e Shadwell	Instrumental	Não Diegética
24	00:37:24	00:38:49	Original	Adam e Anathema/ Tema da serie	Instrumental	Não Diegética
25	00:38:51	00:41:31	Original	Som ambiente angelical paraíso	Instrumental	Não Diegética
26	00:41:45	00:42:21	Original	Anathema e auras	Instrumental	Não Diegética
27	00:43:07	00:43:23	Original	Som ambiente angelical paraíso	Instrumental	Não Diegética
28	00:43:24	00:43:41	Original	Pulsifer recortando	Instrumental	Não Diegética
29	00:46:50	00:47:22	Original	Apresentação do personagem Fome	Instrumental	Não Diegética

30	00:47:23	00:47:47	Pré-existente	Fome vendendo seu produto	Canção	Diegética
31	00:47:52	00:48:52	Pré-existente	Fome vendendo seu produto	Canção	Diegética
32	00:50:17	00:50:56	Original	Adam pais	Instrumental	Não Diegética
33	00:52:03	00:53:15	Original	Crowley e Aziraphale brigando	Instrumental	Não Diegética
34	00:53:16	00:53:52	Original	Adam lendo	Instrumental	Não Diegética
35	00:54:49	00:55:37	Original	Adam fazendo o caos	Instrumental	Não Diegética
36	00:55:38	1:00:22	Original	Créditos finais	Instrumental	—

Tabela 2: Cue list do terceiro episódio de “Good Omens”. Em verde a abertura e a finalização, em negrito a cena analisada, em vermelho cenas de interesse.

Nº	ENTRADA	SÁIDA	ORIGINAL/PRÉ-EXISTENTE	BREVE DESCRIÇÃO DA CENA	CANÇÃO E/OU INSTRUMENTAL	Diegética/ Não Diegética
1	00:00:00	00:00:03	Pré-existente	Abertura Amazon	Instrumental	Não Diegética
2	00:00:05	00:00:53	Pré-existente	Crowley indo atrás do Aziraphale	Canção (Queen)/ you are my best friend	Não Diegética/Diegética
3	00:00:54	00:01:27	Original	Incêndio biblioteca	Instrumental	Não Diegética
4	00:01:49	00:03:17	Original	Abertura	Instrumental	Não Diegética
5	00:03:27	00:04:23	Pré-Existente	Crowley saindo da livraria	Canção Queen/ Somebody to Love	Não Diegética
6	00:04:29	00:04:54	Original	Shadwell retorna pra casa	Instrumental	Não Diegética
7	00:05:19	00:06:10	Original	Casa da Madame Tracy	Instrumental	Não Diegética
8	00:06:16	00:07:39	Original	Aziraphale no céu tomando esporro	Instrumental	Não Diegética
9	00:08:09	00:08:49	Original	Aziraphale tentando voltar para a Terra	Instrumental	Não Diegética
10	00:08:50	00:09:26	Original	Os cavaleiros do apocalipse chegando	Instrumental	Não Diegética
11	00:10:14	00:11:02	Original	Anathema e Pulsifer conversando	Instrumental	Não Diegética
12	00:11:02	00:11:36	Original	Crowley bebendo	Canção	Diegética
13	00:11:45	00:13:21	Original	Aziraphale e Crowley conversando	Instrumental	Não Diegética
14	00:13:22	00:13:25	Original	Crowley no bar	Instrumental	Diegética
15	00:14:07	00:14:36	Original	Guerra indo encontrar os outros cavaleiros	Instrumental	Não Diegética
16	00:14:35	00:15:10	Pré-existente	Os 4 cavaleiros do apocalipse na cafeteria	Canção	Diegética e não Diegética
17	00:15:40	00:16:10	Original	A chegada da morte	Instrumental	Não Diegética

18	00:17:54	00:17:59	Pré-existente	Aziraphale possuindo madame Tracy	Instrumental	Diegética e não Diegética
19	00:19:09	00:20:08	Original	Espírito tendo um surto	Instrumental	Não Diegética
20	00:20:25	00:20:59	Original	Aziraphale e madame Tracy	Instrumental	Não Diegética
21	00:21:01	00:22:31	Pré-existente	Crowley preso no trânsito	Canção	Diegética e não Diegética
22	00:22:28	00:23:32	Original	Aziraphale e Madame Tracy	Instrumental	Não Diegética
23	00:23:47	00:25:16	Original	Crowley M25	Instrumental	Não Diegética
24	00:25:46	00:26:48	Original	Hastur escapa	Instrumental	Não Diegética
25	00:27:31	00:28:29	Original	Aziraphale conversando com Sargento Shadwell	Instrumental	Não Diegética
26	00:28:36	00:29:56	Original	Crowley no Bentley com Hastur	Instrumental	Não Diegética
27	00:29:58	00:30:45	Pré-existente	Crowley no Bentley pegando fogo	Canção	Não Diegética/ Diegética
28	00:31:24	00:31:43	Pré-existente	Crowley dando tchauzinho	Canção	Não Diegética/ Diegética
29	00:31:53	00:36:00	Original	Adam torturando os amiguinhos	Instrumental	Não Diegética
30	00:36:14	00:37:33	Original	Anathema e Pulsifer	Instrumental	Não Diegética
31	00:37:35	00:38:21	Original	4 cavaleiros do apocalipse pedindo informação	Instrumental	Não Diegética
32	00:39:03	00:40:51	Original	4 cavaleiros do apocalipse chegaram	Instrumental	Não Diegética
33	00:41:05	00:41:54	Original	Anathema e Pulsifer	Instrumental	Não Diegética
34	00:42:01	00:43:05	Original	Crianças/ 4 cavaleiros	Instrumental	Não Diegética
35	00:43:14	00:43:48	Original	Crianças se organizando	Instrumental	Não Diegética
36	00:43:15	00:43:49	Original	As crianças indo para a base aérea	Instrumental	Não Diegética
37	00:43:51	00:46:01	Original	O apocalipse começa	Instrumental	Não Diegética
38	00:46:23	00:47:58	Pré-existente	Crowley chega em Tadfield	Canção	Não Diegética e Diegética
37	00:48:00	00:48:15	Original	Aziraphale chega na base aérea	Instrumental	Não Diegética
38	00:48:39	00:48:56	Pré-existente	Crowley chega na base aérea	Canção	Não Diegética e Diegética
39	00:49:19	00:52:33	Original	Adam chega/ créditos finais	Instrumental	Não Diegética

Tabela 3: Cue list do quinto episódio de “Good Omens”. Em verde a abertura e a finalização, em negrito a cena analisada, em vermelho cenas de interesse.

Nº	ENTRADA	SAÍDA	ORIGINAL/PRÉ-EXISTENTE	DESCRIÇÃO DA CENA	CANÇÃO/ INSTRUMENTAL	Diegética/ Não Diegética
1	00:00:00	00:00:04	Pré-existente	Abertura Max	Instrumental	Não Diegética
2	00:00:15	00:00:45	Original	Música de pirata	Canção	Diegética

3	00:01:07	00:01:37	Original	Chegada do Capitão	Instrumental	Não Diegética
4	00:02:05	00:02:15	Original	Barco se aproxima/ abertura	Instrumental	Não Diegética
5	00:02:30	00:03:21	Original	Capitão saindo do barco	Instrumental	Não Diegética
6	00:04:12	00:04:33	Original	Capitão fazendo o diário	Instrumental	Não Diegética/ Diegética
8	00:05:38	00:05:45	Original	Confeccionando a bandeira	Instrumental	Não Diegética
9	00:06:15	00:07:17	Original	Confeccionando a bandeira	Instrumental	Não Diegética
10	00:07:59	00:08:06	Original	Motim reportado ao Capitão	Instrumental	Não Diegética
11	00:10:26	00:10:34	Original	Navio se aproxima	Instrumental	Não Diegética
12	00:12:04	00:12:29	Original	Preparação para invasão	Canção	Diegética
13	00:13:01	00:13:25	Original	Preparação para invasão	Instrumental	Não Diegética
14	00:13:42	00:14:26	Original	Flashback #1	Instrumental	Não Diegética
15	00:16:28	00:16:41	Original	Stede surta	Instrumental	Não Diegética
16	00:17:03	00:17:22	Original	Encontro com o navio de guerra inglês	Instrumental	Não Diegética
17	00:17:51	00:17:58	Original	Capitão inglês reconhece Stede	Instrumental	Não Diegética
18	00:18:05	00:18:10	Original	Bote com militares se aproxima	Instrumental	Diegética
19	00:19:03	00:19:13	Original	Se arrumando para o chá	Instrumental	Não Diegética
20	00:20:18	00:20:47	Original	Flashback #2	Instrumental	Não Diegética
21	00:21:54	00:22:00	Original	Tour pelo navio	Instrumental	Não Diegética
22	00:22:47	00:23:54	Original	Momentos antes da matança	Instrumental	Não Diegética
23	00:26:01	00:26:15	Original	Stede mata o Capitão	Instrumental	Não Diegética
24	00:27:35	00:28:45	Original	Pós batalha	Instrumental	Não Diegética
25	00:28:41	00:32:35	Pré-existente	Pós batalha/créditos	Canção	Não Diegética

Tabela 4: Cue list do primeiro episódio de "Our Flag Means Death". Em verde a abertura e a finalização, em negrito a cena analisada, em vermelho cenas de interesse.

Nº	ENTRADA	SAÍDA	ORIGINAL/PRÉ-EXISTENTE	BREVE DESCRIÇÃO DA CENA	CANÇÃO/INSTRUMENTAL	Diegética/ Não Diegética
01	00:00:00	00:00:04	Pré-existente	Abertura Max	Instrumental	Não Diegética
02	00:00:34	00:00:53	Original	Cenas de batalha	Instrumental	Não Diegética
03	00:00:54	00:01:01	Original	Abertura Episódio	Instrumental	Não Diegética
04	00:01:26	00:02:27	Original	Diário do Capitão	Instrumental	Não Diegética
05	00:03:11	00:03:28	Original	Stede ensina etiqueta para Barba Negra	Instrumental	Não Diegética
06	00:03:57	00:04:51	Original	Barba Negra dando ordens para matar	Instrumental	Não Diegética

07	00:08:06	00:08:20	Original	Iggy dá ordem para Lucius	Instrumental	Não Diegética
08	00:08:55	00:11:46	Original	Grupo de piratas na festa da aristocracia	Instrumental	Não Diegética/Diegética
09	00:12:18	00:12:39	Original	Barba Negra conta uma piada	Instrumental	Não Diegética
10	00:13:27	00:15:30	Original	Barba Negra contando histórias	Instrumental	Diegética
11	00:15:38	00:16:14	Original	Barba Negra tocando cravo	Instrumental	Diegética/ Não Diegética
12	00:17:04	00:18:43	Original	Jantar da festa dos aristocratas	Instrumental	Diegética
13	00:19:52	00:20:02	Original	Conflito durante o jantar	Instrumental	Não Diegética
14	00:20:11	00:21:05	Original	Stede e Barba Negra conversam após o jantar	Instrumental	Diegética
15	00:22:04	00:22:13	Original	Lucius confronta Izzy	Instrumental	Não Diegética
16	00:23:14	00:25:26	Original	Stede propõe um jogo	Instrumental	Não Diegética
17	00:25:29	00:25:56	Original	Stede e Barba Negra vão embora	Instrumental	Não Diegética
18	00:25:57	00:26:15	Original	Barba Negra e Stede conversam	Instrumental	Não Diegética
19	00:26:45	00:27:23	Original	Barba Negra e Stede conversam	Instrumental	Não Diegética
20	00:28:02	00:29:36	Original	Almirante Badmilton reporta para o Rei da Inglaterra/ Créditos	Instrumental	Não Diegética

Tabela 5: Cue list do quinto episódio de “Our flag means death”. Em verde a abertura e a finalização, em negrito a cena analisada, em vermelho cenas de interesse.

Tanto as cenas quanto os episódios foram escolhidos por conter informações e elementos que contribuem para a construção da percepção dos personagens e seus relacionamentos interpessoais.

A partir dos dados coletados nas tabelas acima foi possível iniciar uma análise acerca da interação do visual com o musical, com o intuito de compreender como ocorre a construção da narrativa desses personagens nesses dois elementos. Para isso, a análise é dividida em duas partes, sendo elas, uma descrição detalhada e global da cena analisada; uma descrição das relações funcionais entre som e imagem.

2 Análises preliminares

2.1. Descrição detalhada e global da cena analisada: Young Royals - “Cena contato apagado”, segundo os planos de câmera e pontos de escuta.

A primeira cena analisada encontra-se na *cue* de número 09, inicia-se no minuto 14min55s. A cena começa em um plano americano com ângulo de nuca no personagem do Wilhelm andando pelo corredor acompanhado pelos seguranças e membros da escola, e irá e permanecer explorando esse tipo plano oscilando nos

personagens em cena, e em ângulos de nuca e de frente dos personagens. A trilha musical nesse primeiro momento apresenta somente o final da trilha anterior em um fade out e finaliza.

Após a saída de todos do quarto, temos um plano detalhe em um objeto de cunho emocional para o personagem, seguido de um primeiríssimo plano no rosto do personagem e abre para um plano médio. A trilha reinicia, com um elemento eletrônico em movimento oscilatório (batimentos), e enquanto o príncipe se afasta da mesa em direção a cama, com a mão no peito, mostrando sinais de um ataque de ansiedade, a música cresce em volume e textura, enquanto ele pega o telefone, e apaga o número de Simon, nesse momento harmônicos mais agudos ficam mais pronunciados. Nesse momento a crise de ansiedade de Wilhelm fica mais forte, e flashbacks dele com o Simon aparecem na tela, com o ponto de escuta ainda no quarto de Wilhelm, ainda é possível escutar sua respiração forte e acelerada e a trilha musical permanece com a mesma intensidade, quando a transição entre o plano detalhe e primeiríssimo plano, em um fade in, que vai aumentando conforme as emoções do personagem ficam mais visíveis, como é demonstrado na imagem com um plano detalhe no pescoço do personagem, em seguida há inserção de flashbacks em primeiro plano, a trilha sonora como um todo permanece no ponto de escuta de Wilhelm, é possível escutar as respirações do personagem em primeiro plano da escuta em conjunto com a trilha musical.

A música irá perder um pouco de “força”, com o corte nos graves quando Wilhelm abre a porta do quarto para andar pelo campus e finaliza um pouco antes da cena terminar em um plano americano com o personagem Wilhelm.

2.2. Descrição detalhada e global da cena analisada: Young Royals - “Cena Wilhelm no campo de futebol”, segundo os planos de câmera e pontos de escuta.

A segunda cena analisada encontra-se na *cue* de número 19, inicia-se no minuto 35min18s. A cena começa em um primeiro plano no rosto do personagem do príncipe Wilhelm seguido por vários primeiros planos, do rosto e do corpo de Wilhelm andando pelo campo de futebol, depois abre para um plano americano que aos poucos vai abrindo para um plano médio, e assim vai se desenvolver a imagem durante essa primeira parte da cena. Enquanto o som, a trilha musical

dá-se continuidade da trilha anterior, em primeiro plano sonoro e ocupando o espaço da não diegese, em segundo plano sonoro é possível escutar o ponto de escuta do personagem sendo essas, as suas respirações, falas, batidas em lugares, entre outros. A cena finaliza com um plano americano no personagem Wilhelm, a imagem é cortada e a trilha musical tem uma breve continuação para a próxima cena. O personagem parece ter um sopro de lucidez, apresentando fala de preocupação, enquanto a música antes apresentando um volume e texturas em primeiro plano e altas, diminuem e a melodia vai para o piano.

Na segunda parte da cena vemos um primeiro plano no personagem Simon, que em seguida abre para um plano americano, que irá revezar com um primeiro plano no personagem do príncipe Wilhelm. Enquanto o som, a trilha musical entra em fade out com um grande *realese* e passamos para o ponto de escuta do personagem Simon, e ao decorrer da cena irá trocar algumas vezes para o ponto de escuta de Wilhelm, seguindo as imagens.

Na última parte temos um plano americano no personagem Simon, e um primeiro plano no personagem do Wilhelm. Enquanto na trilha sonora, ainda mantemos a ligação de telefone em voz off, apesar do personagem não estar mais ao telefone, além de que no momento do corte para o plano americano no personagem do Simon, a trilha musical recomeça em segundo plano sonoro com uma canção pré-existente em inglês, enquanto ainda escutamos a voz de Wilhelm na ligação.

Quando Simon chega no campo de futebol o plano abre para um plano geral, e depois fecha para um primeiro plano nos personagens, revezando entre eles, o plano abre de novo para um plano aberto e, quando o plano fecha para um plano americano no ângulo de nuca, a música que está no campo da não diegese em segundo plano vai para o primeiro plano sonoro. E a cena vai terminar em um plano geral.

2.3. Descrição detalhada e global da cena analisada: Good Omens - “Cena Bomba na Igreja”, segundo os planos de câmera e pontos de escuta.

A primeira cena analisada encontra-se na *cue* de número 13 e inicia-se no minuto 23min20s. A cena começa em um plano aberto com a câmera vindo de cima em uma panorâmica em direção aos personagens, Aziraphale e Crowley, o

ambiente sonoro até esse momento apresenta sons de sirenes, bombas e outros sons que evocam a ambiência em uma zona de guerra, após o ângulo da câmera se estabelecer na altura dos personagens o plano muda para um plano médio enquadrando os dois personagens, oscilando para um primeiro plano no personagem do Crowley quando ele responde ao Aziraphale e volta ao plano anterior quando esse responde, fechando em primeiro plano no personagem do Aziraphale, trocando para o primeiro plano no personagem do Crowley e depois um plano médio, com os dois personagens dentro do quadro, seguido por um primeiríssimo plano numa bolsa em que o personagem Crowley está retirando da mão de um corpo. Em seguida é apresentada em um primeiro plano, com os dois personagens dentro do quadro e nesse momento, enquanto o personagem Crowley levanta a bolsa para entregá-la para o Aziraphale, a trilha musical inicia-se num crescendo, com um tema instrumental, a priori com uma melodia nas cordas seguindo por entrada de uma harpa. Após isso, o plano abre para um plano americano, somente com o personagem Aziraphale em quadro e a trilha musical vai crescendo, até chegar no ápice onde acontece em conjunto com o movimento da câmera, em zoom in em direção ao personagem até chegar em um primeiro plano, e nesse momento tanto a trilha musical, quanto a imagem somem em um fade out, e a trilha musical com release longo causando um “vazamento” de alguns segundos para a próxima cena.

2.4. Descrição detalhada e global da cena analisada: Good Omens - “Cena Crowley indo atrás do Aziraphale”, segundo os planos de câmera e pontos de escuta.

A segunda cena analisada encontra-se na *cue* de número 02, inicia-se no minuto 00min05s. A cena começa em tela preta com somente um círculo na tela que segue o carro do personagem Crowley, a música inicia-se, a trilha musical aqui se trata de uma canção pré-existente, em conjunto com a imagem e faz pontuações de movimentos de câmera. Em seguida, a imagem vai abrindo até chegar em um plano geral, aproveitando-se da virada da bateria presente na música pré-existente, a imagem oscila para um plano aberto que junto com a bateria entra em *travelling* em direção ao personagem até chegar em um plano fechado no personagem

Crowley, em seguida um plano detalhe no celular do personagem, mostrando para quem ele está ligando.

A imagem troca para dentro da livraria de Aziraphale, onde é mostrado em plano detalhe o telefone antigo fora do gancho. Nesse momento, a música é transferida para o plano da diegese dentro do ambiente da livraria, em seguida troca-se para um plano geral que acompanha a chegada de Crowley na livraria, a música retorna para não diegese e, quando o personagem sai do carro, temos a oscilação entre um plano americano no personagem do bombeiro, e um meio primeiro plano, no personagem do Crowley. Nesse momento a música entra na diegese, como se estivesse saindo do carro, porém quando as portas da livraria são abertas, a música retorna por um breve momento para a não diegese, o plano no personagem Crowley abre mais um pouco e torna-se um plano americano. As portas se fecham e temos um primeiro plano na vitrola e a música retorna para a diegese como se estivesse saindo da vitrola.

A câmera em *travelling* sai da vitrola e vai de encontro com o personagem Crowley entrando na livraria, a partir desse momento a obra apresenta uma mudança de quadros mais frenética do personagem e do ambiente, mantendo a câmera bem próxima do personagem em cena oscilando entre um plano fechado e um plano primeiríssimo e aqui a música pré-existente se extingue lentamente, surgindo uma trilha musical não diegética em um fade in longo na região grave aos mesmo tempo a canção é finalizada em um fade-out na última frase do refrão “*Oh, You’re my best friend*”, interrompendo essa sequência frenética com um corte para a imagem da água da mangueira dos bombeiros entrando pela janela e atingindo o personagem que nesse momento é enquadrado em um plano médio, a trilha musical instrumental original nesse momento vai crescendo e tomando todo o espaço sonoro da cena e acompanha o movimento em *slow motion*, se apresentando mais lenta, que o personagem é colocado no momento após a queda, quando retorna a velocidade normal temos um primeiríssimo plano e primeiro plano que fica oscilando nos ângulos de nuca $\frac{3}{4}$, perfil e frontal do personagem. A música nesse momento vai subindo para o seu ápice enquanto muda para um plano detalhe de um livro próximo ao personagem, que o pega e o plano muda para um meio primeiro plano no personagem, que se encaminha para um primeiríssimo plano no livro que o personagem pega do chão, nesse momento a trilha musical

sofre um corte brusco por um som percussivo, a plano se alterna para um primeiríssimo plano do personagem e entra um voice over que antecipa a cena seguinte, dizendo “É um mundo ruim, mas podemos consertá-lo”, e a imagem some em fade out dando espaço para a imagem da cena seguinte.

2.5. Descrição detalhada e global da cena analisada: Our Flag Means Death- “Flashback #2”, segundo os planos de câmera e pontos de escuta.

A primeira cena analisada encontra-se na *cue* de número 20, inicia-se 00:20:18. O tema musical utilizado na cena inicia-se ao final da cena anterior, um tema de piano solo, em um primeiro plano no personagem Stede Bonnet, a música aqui exerce uma função técnica como “cola” entre os cortes e como se anunciasse o início do flashback do personagem, assim que a risada do capitão termina o tema no piano se inicia. O flashback se inicia com um plano detalhe nas flores que o personagem Stede Bonnet em sua versão jovem colhe, e abre acompanhando seu movimento de levá-las até a sua mão, abrindo então para um meio primeiro com o personagem em $\frac{3}{4}$, em seguida ouvimos uma voz, fora de quadro, de um garoto, em seguida o plano passa para um plano conjunto onde somos apresentados a versão jovem do capitão do navio britânico, que está acompanhado de outros garotos, que começam a correr em direção ao personagem jovem de Stede Bonnet.

Nesse momento a câmera se movimenta em um *pan* horizontal, retornando para o local onde estava o personagem de Stede Bonnet, porém só é possível observar as flores sendo jogadas para cima, e em seguida a imagem é cortada para um plano de conjunto, no qual observarmos a perseguição acontecendo, com o personagem de Stede Bonnet na frente e o plano muda novamente para um plano médio, contra-plongé $\frac{3}{4}$ ainda mostrando a perseguição dos garotos, em seguida o plano muda para um plano médio onde mostra somente o personagem de Stede Bonnet, logo após o mesmo se choca com uma árvore e o plano abre para um plano geral, aqui junto com o impacto do personagem a uma pausa na música, pontuando esse momento.

Há um novo corte não só na imagem, mas também temporal, encontrando-se agora o personagem com as mãos amarradas em remos de barco. Nesse primeiro momento em um plano americano, é possível ouvir vozes dos outros garotos, fora de quadro, sendo possível ver na imagem pedras sendo jogadas em

sua direção. Quando a música retorna nesse momento, há uma mudança na sua instrumentação, e ao invés do piano, agora são utilizados uma flauta e um cravo. A imagem corta para um plano de conjunto, *plongée* de nuca mostrando os garotos jogando as pedras e ao fundo podemos ver o personagem Stede Bonnet no bote. Em seguida, o plano retorna para o plano americano no personagem do Stede Bonnet no presente a um corte abrupto na música e na imagem.

2.6. Descrição detalhada e global da cena analisada: Our Flag Means Death- “Barba Negra e Stede conversam”, segundo os planos de câmera e pontos de escuta.

A segunda cena analisada contém duas *cues*, que na tabela apresentada estão, nas *cues* 18 e 19, tendo respectivamente seu começo em 00:25:57 e 00:26:45. A cena começa sem música, em um plano aberto com somente o personagem Barba Negra em quadro, a cena corta para um plano detalhe da mão do personagem em questão segurando um lenço vermelho. Nesse momento, o tema ao cravo se inicia. Após isso, ocorre um corte para um plano fechado do rosto do personagem em sua versão mais jovem, que será alternada com um plano fechado do rosto de sua mãe. Em seguida, a cena retorna para o presente em um plano fechado no rosto do personagem, onde o tema do cravo finaliza junto com o movimento de abertura do plano para um meio primeiro plano com o personagem Stede que se aproxima, e ficará alternada sobre qual personagem está em um meio primeiro plano de perfil ou de nuca e, após alguns instantes desse momento, o plano abre novamente para um plano aberto, porém dessa vez, com os dois personagens em quadro, e em seguida é apresentado o personagem do Barba Negra em um primeiríssimo plano, e no momento em que o personagem de Stede, que está fora de quadro fala, a música reinicia, porém, agora em um tema no piano, é apresentado um primeiríssimo plano do Stede, e assim a cena continuará, alternado esses plano entre os dois personagens, em seguida irá para um meio primeiro plano de perfil dos personagens.

A câmera permanece parada enquanto os dois se encaminham para fora de quadro, antes de saírem o plano retorna para um meio primeiro plano no personagem Stede, que irá se desenvolver para um primeiro plano, que alterna o foco para o personagem Barba Negra, se desenvolvendo para um plano americano,

alternando esse movimento entre os personagens. Após o primeiro plano em Barba Negra, câmera realiza um movimento de panorâmico vertical para baixo, dando foco ao lenço que está em seu bolso, e com a câmera parada o personagem anda em direção para fora do quadro, por fim a cena retorna para o plano aberto inicial, porém sem a presença dos personagens, o tema musical irá continuar, e entrara em fade out junto com a imagem.

3 Descrição das relações funcionais entre imagem e som

Em um primeiro momento, é possível observar que nas seis cenas o som é utilizado para ampliar os sentimentos dos personagens, e ajudar a desenvolver o caráter emocional dos personagens, que não necessariamente é exposta de maneira explícita através das imagens, logo, é possível, entender a função da trilha musical como função psicológica na divisão das funções segundo MATOS (2014). Em algumas cenas encaixa-se na função de ambiente psicológico, no qual, a trilha enfatiza a atmosfera de luto e descobertas, como é possível observar na primeira cena analisada de *Young Royals*, onde a trilha musical construída com elementos eletrônicos com movimentos em oscilação (batimentos) nas frequências médias e agudas vão aumentando de volume na medida que a crise no personagem fica maior, e vão progressivamente aumentando em volume e elementos durante os flashbacks.

Além disso, na segunda cena analisada de *Young Royals* podemos, em um primeiro momento, entender a trilha musical em uma função de emoção subliminar, como pontuado pelo autor MATOS (2014), “[...]a música pode introduzir alguma mudança que não se faz aparente na tela como uma alteração emocional de um personagem” [...]. Aqui é possível observar uma mudança no personagem Wilhelm, que na cena anterior analisada estava decidido a ter uma relação com o personagem Simon, por medo da pressão social que isso iria causar, na trilha escutamos uma canção com a seguinte letra “*Let’s start a Revolution*”; “*how beautiful, it is*”; demonstrando na música a mudança de pensamento do personagem Wilhelm sobre seu relacionamento.

Também é possível analisar essa cena pela a perspectiva da letra da canção exposta, e o que reforça que a escolha da parte da música que o eu lírico propõe uma revolução e a exalta, algo que observando do ponto de vista do personagem do

príncipe, pode ser interpretado como uma vontade do personagem que não é dita em tela, assim como, ao longo desses primeiros momentos é negada, atuando como um “spoiler” dos acontecimentos seguintes da série se encaixando dentro da classificação do MATTOS (2014), como anteriormente dita da função de emoção subliminar.

Tal uso dessa função anteriormente observada em *Young Royals* também pode ser observada em *Good Omens*, na segunda cena analisada, que também faz uso de uma canção, nesse caso “*You’re my best friend*”, assim como a continuação dessa cena, algumas cenas mais à frente do episódio, no minuto 03:19, a canção “*Somebody to love*”, ambas da banda britânica *Queen*. Nesse caso, as letras das canções aqui utilizadas evocam sentimentos contraditórios entre si, a primeira se refere a um amor fraternal, e a segunda se refere a um amor romântico. A escolha dessas canções na trilha musical de um momento crítico no episódio faz com que elas chamem a atenção para as atitudes e dizeres contraditórios do personagem Crowley, pois, em um primeiro momento, é utilizada a música que declara o amor fraterno de uma amizade, que é colocada desde o seu início, onde o eu lírico da canção está declarando o seu amor e a importância do seu amigo para a sua vida, porém, após a aparente perda dessa pessoa, a música escolhida para representar o sentimento do personagem perante essa perda, é uma canção que declara a dor profunda da falta de um amor romântico, que em cena é colocada a partir do seu último refrão no qual o eu lírico clama para alguém achar para ele alguém para amar. A contradição dessas duas canções colocadas, dentro da obra, em um espaço de tempo curto, pode ser interpretada como uma leitura da própria confusão do personagem ou uma tentativa de seus autores de não deixar clara a real situação dos sentimentos do personagem retratado, configurando assim, a trilha musical na função de emoção subliminar, como citado anteriormente.

Já na primeira cena analisada de *Good Omens* e a segunda cena analisada de *Our Flag Means Death*, também são exemplos da função psicológica, mas especificamente a subdivisão emoção subliminar, na qual realça sentimentos e pensamentos dos personagens. Vale a pena ressaltar que, em *Good Omens*, os autores da obra não deixam clara a relação dos personagens através somente pela imagem. Nesse caso, a cena analisada, se assistida somente com as imagens, pode-se tirar conclusões diferentes observando as expressões que os personagens

fazem. A trilha musical executa quase que um comentário, o caráter da peça composta para essa cena é carregada de signos musicais historicamente, no mundo ocidental, atrelados há um caráter amoroso romântico, e uma vez, colocados juntos com a interpretação do ator, deixam o telespectador na dúvida sobre o significado dessa cena para o desenvolvimento da obra. Para MATOS (2014), a música se faz necessária numa obra audiovisual para caracterizar ou dar suporte aos personagens e acontecimentos, o que o autor nomeia de níveis de caracterização (2014, p.70). Dentro desse entendimento, o nível simbólico, no qual representa o caráter simbólico da música que desempenha influência sob o entendimento para aquele que assiste, como podemos observar na primeira cena analisada de *Good Omens*.

Já na segunda cena de *Our Flag Means Death*, é importante ressaltar que será analisada a segunda *cue*, e a cena não traz tanta ambiguidade de interpretação sobre os sentimentos dos personagens, uma vez que, as imagens, assim como, a trilha musical, auxiliam na criação de uma interpretação mais fechada sobre os acontecimentos narrados, e neste caso, a trilha musical exerce a função de apoio ao drama, trazendo um tema musical romântico mais sutil em comparação a primeira cena de *Good Omens*.

Já na primeira cena analisada de *Our Flag Means Death*, aplica-se a pergunta que o autor MATOS (2014) faz ao descrever os níveis de caracterização, na subdivisão simbólica, “de que ponto de vista a música está tocando?” (2014, p.70), uma vez que, apesar da cena retratada no flashback ser traumática para o personagem de Stede Bonnet a trilha musical não segue esse sentimento, apresenta um tema musical com um caráter até dançante, em certo momento, percorre toda a cena de flashback, apresentando algumas sincronizações com a imagem, notas mais rápidas e intervalos menores quando o personagem foge de seus agressores; pausa quando o mesmo colide com uma árvore, porém a tema carrega uma simbologia um pouco difusa, podendo ser interpretada como nostálgica em alguns momentos, ou como melancólico em outros.

Nos seis objetos de estudo até agora analisados foi possível observar que tanto as trilhas musicais estruturadas com músicas pré-existentes, nas quais apresentem letras, quanto em trilha musicais instrumentais, podem acrescentar de maneira categórica sentimentos, pensamentos, e interpretações dos personagens

representados na imagem. Os conflitos internos de Crowley e de Wilhelm são apresentados de maneira mais objetiva através das músicas pré-existentes, assim como, os sentimentos internos, de Wilhelm e Aziraphale são exacerbados através da trilha musical instrumental.

Após essas análises preliminares é possível observar que em momentos nos quais as obras optaram por representar os primeiros sentimentos amorosos dos personagens retratados, a trilha musical é utilizada como um recurso para deixar tais sentimentos nas entrelinhas, utilizando em sua maioria a trilha musical na função psicológica, na função da emoção subliminar. Tomo a liberdade de especular que tal decisão é tomada devido ao caráter abstrato e interpretativo, tanto das canções quanto das músicas instrumentais.

Com esses entendimentos, e interpretações, o próximo passo da pesquisa é realizar os mesmos procedimentos com as demais obras selecionadas, com o intuito de obter mais dados para a estruturação da análise crítica, assim como a realização da transcrição de trechos musicais de interesse, e a realização da análise musical dos mesmos. Com todo esse material mapeado, a última parte da pesquisa se tratará de uma análise crítica, onde proporá uma reflexão a despeito de como a trilha musical desses personagens, interfere em uma representatividade coerente para esses personagens.

4 Conclusão

A pesquisa aqui apresentada ainda se encontra em desenvolvimento, tendo somente três das cinco obras selecionadas com as análises preliminares concluídas. Essas por sua vez, se tratam de uma coleta de dados, organização e mapeamento de padrões da composição de trilha musical para os personagens *queer*, assim como, uma observação de como a trilha dialoga com a imagem, com o intuito de no próximo passo da pesquisa ser discutido, com base na teoria crítica, a partir das reflexões e perguntas elaboradas pelo autor BUHLER (2019), o autor propõe uma leitura de como a música propaga as leituras sociais e políticas que estão presentes na sociedade, como explicado no trecho abaixo:

Observações similares foram feitas em Hollywood, demonstrando como a trilha musical é usada em personagens mulheres, homossexuais, pessoas de outras raças— basicamente qualquer

grupo ou personagem no qual o filme desenvolve uma música para transformá-lo em “outro”[...] “O que esses estudos indicam é que há uma força ideológica que a música representa em um filme, que se dá no conteúdo, no qual representa, mais ou menos, o nível da sua significação. (BUHLER 2019, p.190, tradução própria)²

A discussão, mas especificamente nas obras aqui estudadas, o autor propõe a leitura dessas trilhas musicais através da teoria crítica com três perguntas essenciais para a compreensão da função da música na retratação desses personagens nas obras cinematográficas;

A teoria crítica da trilha sonora em conjunto com a teoria de gênero e a teoria *queer*, estaria preocupada com a “articulação de poder e sexualidade” na trilha sonora, e como o desejo é tornado audível na obra, para quem, por quem, e com que propósito. (BUHLER 2019, p. 209, tradução própria)³

É importante salientar que a atual pesquisa em andamento não tem a presunção de fornecer respostas definitivas para tal discussão, uma vez que se trata de um estudo inicial e interpretativo das obras citadas. Também, torna-se importante reiterar que a pesquisa parte de uma pergunta: “A representação musical, através da trilha musical, interfere na compreensão dos personagens *queer*?”, ao final da pesquisa é esperado que essa pesquisa contribua para o avanço dessa discussão.

Referências

BULHER, James. **Theories of the soundtrack**. New York: Oxford University Press, 2019.

CAZNOK, Yara. **Música: entre o audível e o visível**. 3. Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

² “Similar observations have been extended to how Hollywood scores women, homosexuals, people of other races— basically any group or character on which a film deploys music to make it into an “other,” and I will examine a number of these approaches in detail later. What such studies indicate is the ideological force music displays in film at the level of content, which is, more or less, the level of its signification.”(BUHLER 2019,p.190)

³ A critical theory of the soundtrack informed by gender and queer theory would be concerned with the “articulation of power and sexuality” on the soundtrack, how desire is made audible on it, for whom, by whom, and to what purpose.” (BUHLER 2019, p. 209)

MonoNeon: um estudo sobre o impacto das mídias digitais nas práticas musicais improvisadas

Diego Nicolás Silva Saavedra¹

Felipe Pessin Manzoli²

Resumo: O presente artigo consiste em uma investigação teórica sobre o processo criativo do multi-instrumentista Dywane Thomas Jr. (1990-), mais conhecido como MonoNeon, considerando aspectos singulares de sua musicalidade em relação aos recursos audiovisuais que ele utiliza nas mídias digitais, tais como o uso de multicâmeras, imitação prosódica e tela dividida. Partindo da premissa de que o processo de produção musical mudou significativamente desde o surgimento da mediação fonográfica. Com base na Teoria das Músicas Audiotáteis proposta por Vincenzo Caporaletti, foram analisados, como objeto de estudo, três vídeos do canal do YouTube do músico, identificando as especificidades dos recursos audiovisuais utilizados. O resultado obtido reforça a ideia de que o processo criativo de MonoNeon pode ser compreendido a partir da categoria de músico audiotátil, dentro da descrição da teoria de Caporaletti, considerando como parâmetros, conceitos como o de Codificação Neoaurática e Princípio Audiotátil.

Palavras-chave: MonoNeon. Músicas Audiotáteis. Codificação Neoaurática. Novas Mídias.

MonoNeon: a study on the impact of digital media on improvised music practices

Abstract: The present article consists of a theoretical investigation into the creative process of multi-instrumentalist Dywane Thomas Jr. (1990–), better known as MonoNeon, considering unique aspects of his musicality in relation to the audiovisual resources he employs in digital media, such as the use of multi-camera setups, prosodic imitation, and split-screen techniques. It is based on the premise that the process of musical production has changed significantly since the emergence of phonographic mediation. Grounded on Vincenzo Caporaletti's Theory of Audiotactile Music, three videos from the musician's YouTube channel were analyzed as case studies, identifying the specific audiovisual resources utilized. The findings reinforce the idea that MonoNeon's creative process can be understood through the category of an audiotactile musician, within the framework of Caporaletti's theory, considering parameters such as the concepts of Neo-auratic Encoding and the Audiotactile Principle.

Keywords: MonoNeon. Audiotactile Music. Encoding. New Media.

¹ Graduando em Bacharelado em Música Popular Hab: Contrabaixo, Faculdade de Música de Espírito Santo – FAMES, dsilva2136@gmail.com

² Doutorando em Música (UNIRIO) - Professor na Faculdade de Música de Espírito Santo – FAMES-felipe.manzoli@fames.es.gov.br

Introdução

Dywane Thomas Jr. (1990-), mais conhecido como MonoNeon, é um multi-instrumentista que se destaca por sua habilidade no contrabaixo elétrico e seu estilo visual único, como roupas coloridas em apresentações ao vivo. Suas produções nas mídias digitais, como vídeos na internet, se tornaram virais, alcançando até 2,3 milhões de visualizações, no caso da plataforma *YouTube*. Nesta, ele utiliza recursos audiovisuais, produzindo vídeos com recursos tais como multicâmeras, imitação prosódica e tela dividida. Neste trabalho, partimos da hipótese que o processo criativo de Mononeon é afetado pela própria lógica operativa do meio utilizado, e propomos um estudo sobre a sua produção de vídeos para o *YouTube*. Desde o surgimento das primeiras formas de gravação³, passando pela chegada da fita magnética e posteriormente os meios digitais, o processo de produção musical sofreu mudanças significativas. Destacamos nesta pesquisa, o impacto do surgimento das possibilidades de edição dos conteúdos gravados, na fase magnética da história da gravação musical, que já possibilitaram uma subversão da lógica temporal da execução musical, retirando partes de uma gravação, e juntando excertos tocados em momentos distintos. A partir da chegada das mídias digitais, com a possibilidade de gravar música, com os processos de edição de pré-produção, gravação, mixagem e masterização, a forma de interagir com a música no cenário atual passou por uma transformação e tomou uma nova direção. Com a criação do YouTube, em 14 de fevereiro de 2005, um novo mecanismo de divulgação de vídeos aparece no mercado para competir com mídias físicas, tais como o CD. Como já mencionamos, acreditamos que cada mídia de gravação impacta de certa forma no modo de produção de música. O fonógrafo, por exemplo, possibilitou pela primeira vez a escuta de música sem a presença de um intérprete. A fita magnética, trouxe a edição de fonogramas, e demais ferramentas de pós-produção. Já o *YouTube*, enquanto mídia de distribuição de vídeos, carrega em sua lógica operativa⁴ o aspecto visual e interacional, por meio de comentários, “curtidas”, inscrições no canal, dentre outras. Graças às possibilidades disponíveis em meios como o *YouTube*, a interação com as novas mídias se torna parte da poética desta forma de arte. Artistas como Jacob Collier, Davie504⁵ e o mesmo

³ Que tem como marco importante, a patente do fonógrafo de Thomas Edison em 1878.

⁴ Modo de funcionamento, forma característica da mediação.

⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/@Davie504>> Acesso: 30.01.2025

MonoNeon interagem constantemente com as redes sociais e plataformas digitais, criando músicas a partir de gravações e outros registros audiovisuais, captando momentos que, na prática, antes da existência das mídias digitais, eram impossíveis de reproduzir. Um exemplo disso pode ser observado quando o artista produz uma performance audiovisual no YouTube, na qual ele pode ser visto interpretando diferentes instrumentos em uma música ao mesmo tempo, fato que é só possível mediante um processo de edição (figura 1).



Fig. 1 Ex. de uso do processo de edição para o efeito de “clonagem”, no vídeo “*All I need*” de Jacob Collier, para a performance no Tiny Desk, do canal NPR Music⁶.

1 A Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA) e Codificação Neoaurática (CNA): uma perspectiva musicológica para o estudo do artista MonoNeon

O objetivo desta pesquisa foi classificar os aspectos característicos da poética audiovisual do artista estudado. Para isso, foi realizada uma revisão bibliográfica a qual considerou textos da área da Musicologia Audiotátil (Caporaletti 2018; 2014, Araújo 2023, Manzoli 2022, entre outros) e campos de estudo acerca dos processos criativos na música e arte (Pareyson, 1993; Attali [1985]1977). A Musicologia Audiotátil, idealizada por Vincenzo Caporaletti, propõe uma forma de compreensão das músicas na sociedade, apresentando um modelo taxonômico diretamente relacionado ao fazer criativo,

⁶ Disponível em: <https://youtu.be/mJR6XSSKi-g?si=f9bjokPHjqB2diJ_> Acesso: 30.01.2025

considerando, sobretudo, elementos estéticos que surgem nas culturas, tais como o *groove* e *swing*. Este referencial teórico se baseia em uma perspectiva mediológica e cognitiva, considerando os efeitos dos meios tecnológicos de gravação na produção de música. O estudo sobre estes fenômenos se dá a partir do conceito de Princípio Audiotátil (PAT), o qual apresenta um esquema conceitual baseado na racionalidade do corpo no ato criativo como elemento formador de experiência que induz um modelo cognitivo e forma/modo de agir e pensar na produção destes elementos.⁷

Outro conceito basilar no âmbito da TMA é o da Codificação Neoaurática (CNA), que trata do estudo da relação entre músico e meio fonográfico. Ela traz um conjunto de efeitos cognitivos e estéticos gerados pela relação entre os músicos e as mediações tecnológicas de gravação sonora. A CNA⁸, na perspectiva da TMA, tem sua primeira classificação em primária e secundária. No caso da CNA primária, ela é especificada como um meio indutor dos efeitos psicocognitivos, onde os fenômenos de variação do pulso contínuo (pulso explicitamente definido na seção rítmica), os aspectos relacionados aos tempos de execução ou micro-rítmicos (conceitos de extemporização) e até mesmo momento em que o *groove* e *swing* é executado (definido como Lugar Interacional-formativo LIF), traz a ideia de improvisação e ao conceito de reprodutibilidade da performance. A CNA secundária refere-se à interação do artista com a tecnologia da fita magnética e aos aspectos estéticos da gravação sonora que traz consigo, diretamente relacionados à na percepção dos artistas de que sua música poderia ser fixada e reproduzida infinitas vezes, experimentando processos de gravação multitrack, entre outras técnicas de gravação como edição na pós-produção, mixagem e masterização. Nessa dimensão, os processos criativos trazem elementos cognitivos, poéticos e estéticos, determinados pela possibilidade de edição na fase pós-criativa. O conceito de CNA e as categorizações feitas por Caporaletti permitem realizar uma análise da expressividade e poética musical de um artista, evidenciado nas suas performances, gravações de estúdio e catálogos em mídias atuais. Mas com a chegada da internet e, posteriormente, das plataformas digitais, podemos identificar, com base nas

⁷ De acordo com Caporaletti "...o PAT, pode ser então compreendido como interface ativa e medium cognitivo psicocorpóreo que, no seio de um quadro interpretativo mediológico, torna-se indutor de um modo de conhecimento e de representação da música, coerentemente com seus próprios pressupostos orgânicos, e, por conseguinte, especifica um modelo noético intrinsecamente conexo à racionalidade específica corporal, projetada – em um “fazer” – na interação ativa com o contexto do ambiente.” (Caporaletti, 2018, p. 8)

⁸ Cf.: *Ibidem*, p. 10

pesquisas de Fabiano Araújo, que certos aspectos extrapolam a categorização de CNA Secundária. As redes sociais e as interações que ela permite (comentar, compartilhar, curtir, entre outras), combinadas com as possibilidades que as plataformas digitais permitem fazer com registros de áudio e vídeo, permitem uma abertura a novas formas de expressão e comunicação. Uma nova modalidade, a CNA terciária, induzida pelas novas mídias e pelos processos de interação com elas, é proposta por Fabiano Araújo (Araújo, 2023, p. 37). É nesse contexto que a reprodutibilidade, a edição e a troca de uma performance audiovisual são a base para essa nova categorização e extrapolação do conceito de CNA secundária.

2 MonoNeon e suas formas de produzir música na contemporaneidade

MonoNeon é um multi-instrumentista norte-americano com mais de 80 produções desde o ano de 2010⁹. Com estudos na *Berklee College of Music* e participações com artistas como George Clinton e Prince, o músico se destaca pela sua proposta visual, presente tanto no palco quanto em suas produções lançadas nas diferentes mídias digitais. Com uma proposta baseada no Dadaísmo¹⁰, movimento artístico que surgiu na Suíça durante os anos 20, tendo como premissa atitudes subversivas, rebeldes e anticonvencionais (Alvarez, 2022, p. 54), MonoNeon apresenta seu manifesto artístico (Figura 2), chamando a manter a própria visão (*"Write your own vision and read it daily"*), um próprio som (*"have the southern soul/blues & and funk at the bottom and the experimental/avant-garde at the top.... (YOUR SOUND!)"*) e entender que a música pode agradar ou não a alguém (*"Understand and accept that some people are going to like what do you do and some are going to dislike it... when you understand and accept that dichotomy ... move on!"*). Outro ponto a destacar do seu manifesto é a definição a respeito da visualidade de sua performance, ressaltando a arte conceitual (*"Conceptual art. Minimalism."*) e evidenciando o uso de cores policromáticos e vestimenta de alta visibilidade (*"Polychromatic color schemes. High-visibility clothing"*).

⁹ Primeiro álbum lançado em sua página, sob o nome de *PolyNeon*. Disponível em: <<https://dywanethomasjr.bandcamp.com/album/polyneon>> Acesso: 31.01.2025

¹⁰ 10Em uma entrevista realizada pelo meio digital KEXP no ano de 2016, Dwyane explica sua influência e manifesto baseado no Dadaísmo. Disponível em: <<https://www.kexp.org/read/2016/05/06/interview-with-bassist-mononeon-one-of-the-last-people-to-play-with-prince/>> Acesso: 30.01.2025



Figura 2 Primeiro manifesto artístico do MonoNeon, publicado em 18 de março de 2013. ¹¹

Esses pontos expressos em seu manifesto estão presentes em suas produções audiovisuais, nas plataformas digitais que o artista utiliza, como Instagram, Facebook, YouTube e X.

Como resultados encontrados na plataforma *YouTube*, percebemos que o artista produz vídeos utilizando formas de se expressar totalmente características das plataformas de *streaming*, como o *YouTube*, tais como imitação prosódica, uso das multicâmeras ou a tela dividida. No primeiro caso, no vídeo *The Rage (I'm Mad Like You) /song by MonoNeon/ 'Wonderland's Disaster Queen EP* (Figura 3) o artista coloca a projeção de si próprio na tela, realizando uma sobreposição de sua imagem, na qual, por um lado, fazendo harmonia no piano, enquanto no vídeo sobreposto, ao mesmo tempo, realizando a performance vocal da música.



Fig. 3 Captura de vídeo *The Rage (I'm Mad Like You) / música de MonoNeon / Wonderland's Disaster Queen EP*, disponível no canal de MonoNeon na plataforma *YouTube*. ¹²

¹¹ Disponível em: <<https://www.mononeon.com/manifesto>> Acesso: 30.01.2025

¹² Disponível em: <https://youtu.be/G761a8Crccg?si=yZCtXigDLc4Y3u_B> Acesso: 30.01.2025

No segundo caso, ele utiliza o contrabaixo elétrico para imitar o discurso de pessoas, reutilizando vídeos que já se encontravam na plataforma. Para o vídeo *mononeon - "the willsmith chrisrock slap song"* (Figura 4), MonoNeon utiliza um vídeo que viralizou em 2022. Na cerimônia dos Oscar, durante o discurso do ator Chris Rock, o ator Will Smith se levanta para dar um tapa nele. Este vídeo chegou a ter uma quantidade de 131,4 milhões de visualizações. Ele utiliza esse vídeo como base para a prosódica. A prosódica abrange todo o aspecto sonoro da linguagem, considerando acentuações, pausas, intensidades e entonações que ocorrem na fala e que também ajudam na compreensão da mensagem (Moldavsky, 2016, p. 4). Neste vídeo, MonoNeon realiza um arranjo, criando uma linha de baixo que imita esse discurso, harmonizando e posteriormente realizando uma improvisação.



Fig. 4 Captura de vídeo *mononeon - "the willsmith chrisrock slap song"*, disponível no canal de MonoNeon na plataforma YouTube¹³.

Já no terceiro caso, ele divide na tela sua execução com outro vídeo. Na performance do vídeo *MonoNeon: "Control (remix)" - Janet Jackson/Donyea Goodman* (Figura 5), o artista realiza uma linha no contrabaixo, acompanhando a execução do pianista Donyea Goodman, que criou o vídeo sobre a música "Control" de Janet Jackson. Neste vídeo, o multi-instrumentista utiliza o recurso de tela dividida.

¹³ Disponível em: <https://youtu.be/TcX0hLtPwPI?si=q-S6gK_S8kt-oGBc> Acesso: 30.01.2025



Fig. 5 Captura de vídeo *MonoNeon: "Control (remix)" - Janet Jackson/Doneya Goodman*, disponível no canal de MonoNeon na plataforma YouTube.¹⁴

Percebemos, a partir de uma busca sobre as produções de MonoNeon, que ele utiliza os recursos mencionados em uma perspectiva artística e é impactado pelo meio. Considerando a Teoria da Formatividade de Luigi Pareyson (1988), pode-se entender que o artista inventa o modo de fazer de suas obras durante o processo em que produz, sendo induzido pela própria lógica operativa do meio tecnológico (no caso o *YouTube*). A estas formas de expressão, relacionamos o conceito de Codificação Neoaurática (CNA) desenvolvido na Teoria das Músicas Audiotáteis por Vincenzo Caporaletti (2014) e aprofundados por Fabiano Araujo (2023), considerando a sua terceira ordem. Além disso, a partir de uma perspectiva sociológica, analisamos também a proposta de Jacques Attali ([1985]1977) em sua definição política e econômica, entendendo que MonoNeon se insere na era da composição, na qual ele busca o prazer próprio através da criação. A série de resultados encontrados permite ter um contato com o artista sob uma perspectiva musical, oferecendo a possibilidade de observar os diferentes recursos utilizados pelo músico, além das escalas, licks e técnicas empregadas. Vestimenta, instrumentos, cenografia, os quais completaram a obra publicada. Concluimos, portanto, que MonoNeon pode ser enquadrado na categoria de músico audiotátil, sobretudo a respeito da aplicação do conceito de CNA terciária.

¹⁴ Disponível em: <https://youtu.be/yEAaxJmbiFw?si=3eQRdVG_D16B82vb> Acesso: 30.01.2025

Considerações finais

Nesta pesquisa, aprofundamos um estudo a respeito das modalidades de produção artística de Mononeon na plataforma de streaming YouTube. Percebemos que ele se destaca neste meio por diversos motivos, como, por exemplo, o uso de cores chamativas, utilização de efeitos de câmera e a interação pela internet. Nota-se que estes parâmetros estão descritos no seu manifesto artístico, que se mostrou uma importante fonte de pesquisa para a compreensão dos processos. Propomos uma categorização de Mononeon como um músico audiotátil, já que ele usa as mídias em uma perspectiva criativa para criar músicas que possuem fontes audiotáteis, como o swing e groove.

Identificamos também três modalidades de produção de Mononeon: multicâmeras, imitação prosódica e tela dividida. No caso da primeira, o músico coloca várias imagens de si compiladas em um vídeo, o que afeta a experiência estética de quem assiste. No caso da segunda, ele utiliza algum discurso, ou fala presente em algum vídeo e imita o som da voz da pessoa no contrabaixo, criando assim um vídeo dividindo a tela com o vídeo escolhido. Já na tela dividida, Mononeon divide a tela entre a sua imagem e a imagem de outros músicos. Neste caso, tem-se uma forma de produção de conteúdo audiovisual no qual os músicos podem nunca tocar juntos no mundo real, mas com a possibilidade de produzirem uma música no mundo virtual.

Referências

ALVAREZ, Ariel. **Dada and music: Tackling musical conventions**. Journal of Comparative Literature and Aesthetics, v. 45, n. 2, p. 54-66, 2022.

ARAÚJO COSTA, Fabiano. **Audiotactile spaces of interaction and tertiary neo-auratic encoding: a briefessay on music, culture and new media**. Acusfere: suoni, culture, musicologie: 2, 2023, p. 33-47, 2023.

ARAUJO COSTA, Fabiano. **Música popular brasileira e o paradigma audiotátil**. RJMA - Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, n.1, 2018a.

ATTALI, Jacques. **Noise the political economy of music**. Trad. Brian Massumi. Minneapolis. University of Minnesota Press. 1985.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. L&PM Editores, 2018.

CAPORALETTI, Vincenzo et al. **Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle**

musiche audiotattili. LIM-Libreria Musicale Italiana, 2014.

CAPORALETTI, Vincenzo. **Uma musicologia audiotátil.** RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, no 1, 2018, p. 1-17.

Davie504. **Davie504.** YouTube, 2011. <<https://www.youtube.com/@Davie504>>. Acesso: 30 de Jan. 2025.

DYWANE Thomas Jr. **Polyneon.** Disponível em: <<https://dywanethomasjr.bandcamp.com/album/polyneon>> Acesso: 30.01.2025.

MACIEL, Caio. **Complexidade e interatividade como produtos artísticos: a poética musical de Jacob Collier.** Vitória, 2022. 84f. Dissertação Mestrado em artes. Universidade Federal do Espírito Santo, 2022.

MANZOLI, Felipe. **Américo Jacomino (Canhoto): um estudo sobre os efeitos da mediação fonográfica na cultura do violão brasileiro.** Vitória, 2022. 92f. Dissertação Mestrado em artes. Universidade Federal do Espírito Santo, 2022.

MONONEON. **Manifiesto.** Disponível em: <<https://www.mononeon.com/manifiesto>> Acesso: 30.01.2025.

MONONEON. **The Rage (I'm Mad Like You)" /song by MonoNeon/ 'Wonderland's Disaster Queen EP.** YouTube, 2023. <https://youtu.be/G761a8Crccg?si=yZCtXigDLc4Y3u_B>. Acesso: 30 de Jan. 2025.

MONONEON. **mononeon - "the willsmith chrisrock slap song".** YouTube, 2022. <https://youtu.be/TcX0hLtPwPI?si=q-S6gK_S8kt-oGBc>. Acesso: 30 de Jan. 2025.

MONONEON. **MonoNeon: "Control (remix)" - Janet Jackson/Donyea Goodman.** YouTube, 2015. <https://youtu.be/yEAaxJmbiFw?si=3eQRdVG_D16B82vb>. Acesso: 30 de Jan. 2025.

MOLDAVSKY, Irina. **Prosodia y música.** 2016. Tese de Doutorado. Tesis de pregrado, Universidad de Buenos Aires.

MOORMAN, Trent. **Interview with Bassist MonoNeon, One of the Last People to Play with Prince.** KEXP, 2016. Disponível em: <<https://www.kexp.org/read/2016/05/06/interview-with-bassist-mononeon-one-of-the-last-people-to-play-with-prince/>>. Acesso: 30 de Jan. 2025.

NPR Music. Tiny Desk (Home) Concert: Jacob Collier. YouTube, 2020. <<https://youtu.be/mJR6XSSKi-g?si=f9bjokPHjqB2diJ>>. Acesso: 30 de Jan. 2025.

PAIVA, Eduardo. **Música e Tecnologia, do Vinil ao MP3//Music and technology, from vinyl to MP3.** Contemporanea, v. 10, n. 1, p. 99-112, 2012. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/25793993.pdf>>. Acesso: 09 Out. 2024.

PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da formatividade.** tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. ISBN 85.326.1034-X.

Compondo um choro para violão solo: o processo composicional da música *Até logo*

*Gustavo Alves da Silva*¹

*Felipe Pessin Manzoli*²

Resumo: Neste trabalho estudamos, reunimos e aplicamos processos composicionais para violão solo na linguagem do choro, partindo de uma revisão bibliográfica sobre os assuntos. Durante a leitura dos textos, percebemos que existem poucos trabalhos diretamente ligados à composição para violão solo, considerando sobretudo seus aspectos idiomáticos. Com isso, construímos um choro para violão solo a partir de três processos: (1) revisão bibliográfica; (2) análise; (3) experimentação. Como resultado para a pesquisa sintetizamos procedimentos composicionais e idiomáticos na composição para violão solo em uma abordagem teórica, e em uma perspectiva empírica, criamos a peça a partir dos processos estudados.

Palavras-chave: Composição. Idiomatismo. Choro. Violão solo. Análise.

Composing a choro for solo guitar: The compositional process of the song *Até logo*

Abstract: In this work we studied, gathered and applied compositional processes for solo guitar in the language of choro, starting from a bibliographic review on the subjects. During the reading of the texts, we realize that there are few works directly linked to the composition for solo guitar, especially considering its idiomatic aspects. With this, we built a choro for solo guitar from three processes: (1) bibliographic review; (2) analysis; (3) experimentation. As a result for the research, we synthesized compositional and idiomatic procedures in the composition for solo guitar in a theoretical approach, and in an empirical perspective, we created the piece from the processes studied.

Keywords: Composition. Idiomaticity. Choro. Solo Guitar. Analysis.

Introdução

O presente trabalho consiste no resultado de uma pesquisa de conclusão de curso de bacharelado em violão erudito. Nele buscamos sistematizar e expor ferramentas composicionais que podem ser usadas na criação de obras para violão solo. A ideia surgiu a partir da necessidade pessoal do autor em compreender e aplicar os conceitos sobre composição aprendidos durante a graduação. Além disso, a partir

¹ Graduando em Bacharelado em Música, Faculdade de Música do Espírito Santo- FAMES.
gustavoalvesdasilva165@gmail.com

² Mestre em Artes, Faculdade de Música do Espírito Santo, Departamento de Música e Tecnologia.
felipe.manzoli@fames.es.gov.br

da revisão bibliográfica, percebemos que existe uma carência de materiais de estudo específicos para esta atividade no que diz respeito à composição para violão. Por isso, buscamos aprofundar esta área do conhecimento musical por meio de uma revisão bibliográfica e da aplicação prática dos conceitos observados.

Com isso, o trabalho foi construído por meio de cinco etapas, sendo elas: (1) uma pesquisa sobre metodologias de composição musical; (2) estudo sobre idiomatismo e composição para violão; (3) estudo sobre aspectos característicos da linguagem do choro; (4) análise de choros; (5) composição de um choro para violão solo. Como resultado deste trabalho, tivemos a composição de dois choros: um para violão e flauta, intitulado *Chorando de Alegria*, e um segundo choro escrito para violão solo, intitulado *Até logo*. Ao longo da pesquisa não encontramos materiais bibliográficos sobre composição para violão solo. Com isso, espera-se que este trabalho possa contribuir para a área, tanto para estudantes de composição como intérpretes que buscam estudar assuntos ligados à área de processos criativos e ao choro.

1 Recursos composicionais e o idiomatismo na escrita para violão

Durante a realização deste trabalho se fez necessário definir alguns pontos fundamentais da composição e análise musical. Para isso reunimos algumas definições já propostas por autores ligados à área de composição. A proposta de estruturação de uma composição baseada no texto “Fundamentos da composição” de Arnold Schoenberg³ traz três elementos iniciais e germinais de uma composição tonal: motivo, semifrase, frase, pequenas formas e grandes formas. Decidimos começar pela definição destes termos que serão usados em uma perspectiva empírica durante o processo de criação da música.

Schoenberg parte da definição do termo forma para introduzir conceitos fundamentais que serão tratados posteriormente. Segundo o autor, o termo forma é usado em vários sentidos no âmbito da música, podendo indicar a quantidade de partes de uma obra ou o tamanho dessas partes e a complexibilidade da relação entre elas. Em um sentido estético, Schoenberg (1996) afirma que o termo forma indica que a obra é organizada de maneira que seu funcionamento reflete o de um organismo

³ Cf.: SCHOENBERG, 1996, p. 1

vivo, fundamentando-se em critérios como lógica e coerência. A organização de uma música pode se dar desde o início de sua composição, no qual o compositor usará de ferramentas que irão desenvolver sua ideia de forma coesa.

O conceito de forma pode também ser percebido a partir do campo de Estudos em Análise Musical, considerando os tipos de elementos musicais. Segundo Mattos (2006), as possibilidades de escolhas que um compositor pode tomar durante o seu processo composicional são muito amplas. O conceito de forma pode também ser percebido a partir do campo de Estudos em Análise Musical, considerando os tipos de elementos musicais. De acordo com Fernando Mattos:

O analista, ao tentar visualizar a si mesmo como se fosse o compositor no meio do processo compositivo, pode perceber que, em qualquer ponto deste processo, as possibilidades de escolha do desenrolar dos elementos musicais são, na realidade, muito amplas. Para o analista, este vasto número de opções pode ser reduzido a quatro possibilidades: (1) repetição, (2) desenvolvimento, (3) variação e (4) utilização de material novo. (WHITE, 2003, p. 23, *Apud* MATTOS, 2006, p. 2)⁴

Segundo Mattos, o motivo pode ser definido como: “mínima unidade musical significativa, ou seja, a menor unidade melódica reconhecível de uma determinada peça de música”⁵. O termo também pode ser usado para definir um elemento rítmico ou melódico que se repete ao longo de uma obra inteira. O mais clássico exemplo de motivo que se repete ao longo de uma obra é o da quinta sinfonia de Beethoven, que está representado na figura 1.

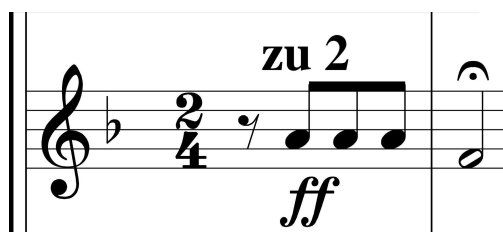


Figura 1: Exemplo de motivo - extraído da 5ª Sinfonia de Beethoven Fonte: Partitura da música 5ª Sinfonia de Beethoven (CCARH- 2008)

⁴ Apesar de ser uma tradução do texto de John White, optamos por usar o texto de Mattos porque ele desenvolve mais o assunto para a perspectiva do compositor. No texto de John White: *For the analyst, this vast number of options can be distilled to four: (1) repetition, (2) development, (3) variation, and (4) use of new material. So often will these terms be used, that for charting and annotating one can abbreviate them with the letters R, D, V, or N.* (WHITE, 2003, p. 23)

⁵ Cf.: MATTOS, 2006, p. 12

Este motivo se tornou tão conhecido e importante por conta da sua simplicidade e repetição durante toda a sinfonia. Ao ouvir essa sequência de notas ou somente o ritmo, a maioria das pessoas o reconhecem sem ao menos saber de qual música ele vem ou até mesmo sem saber quem é Beethoven.

A justaposição de diversos motivos forma a semifrase, que assim como o motivo, não possui uma ideia integral. A junção de várias semifrases forma uma frase que pode ser definida como a “unidade básica da sintaxe musical, uma ideia musical completa que finaliza com uma cadência.” (MATTOS, 2006, p. 13).

Um dos critérios primários de uma composição musical é a sua organização, ou seja, a forma na qual são dispostos os elementos musicais. Na música ocidental, um dos métodos mais frequentes de se organizar a composição desde o seu início é a utilização dos conceitos de período e sentença. Estes componentes formam para Schoenberg um tema simples. Uma das quadraturas⁶ mais comuns na estrutura básica de um tema é a utilização de número par de compassos, na maioria das vezes 8.

Além das questões gerais sobre composição, entender o que é idiomatismo e como ele pode ser observado no violão foi um dos pontos-chave deste trabalho. Segundo Delneri (2015), o idiomatismo instrumental acontece quando certos gestos ou movimentos em uma execução musical resultam em sonoridades, ou efeitos específicos do instrumento. Um dos compositores que mais exploraram o idiomatismo do violão é o Heitor Villa Lobos (1887–1959), segundo Amorim (2007):

Embora não fosse um concertista, o fato de Villa-Lobos tocar e conhecer bem o violão certamente foi um dos principais motivos para conseguir os resultados sonoros que imaginava. Soube, com isso, explorar idiomáticamente todas as regiões do instrumento. (Amorim, 2007, p. 85)

Siqueira (2012), partindo de um estudo do trabalho feito por Amorim (2007), destaca que as obras de Villa Lobos para violão apresentam os seguintes elementos idiomáticos: “uso de paralelismos; uso de cordas graves (4ª, 5ª e 6ª) para a condução de temas; uso de cordas soltas, empregadas na composição musical de obras para violão solo” (Siqueira, 2015, p. 58). A exploração dos recursos idiomáticos do violão proporcionou que o compositor construísse caminhos improváveis, como, por exemplo,

⁶ Princípio que estabelece a simetria da frase musical mediante a divisão desta em fragmentos de igual duração.

a harmonia causada em decorrência do uso do paralelismo em suas obras⁵. Na figura a seguir é possível observar o uso do paralelismo no *Estudo Nº 1* de Villa Lobos, do compasso 12 ao 16. O compositor utiliza o formato de um acorde diminuto, que vai se movimentando de forma descendente e cromática até a primeira posição, sempre intercalando com o uso da primeira e sexta corda soltas.



Figura 2- Exemplo de paralelismo no Estudo 1 do Villa Lobos. Fonte: *Douze Études pour guitare seule*, Frédéric Zigante, 2011.

Segundo Gomes (2018), existe uma concordância entre os compositores não violonistas de que um conhecimento mais aprofundado sobre o instrumento é um pré-requisito para uma escrita mais idiomática no violão. Esse conhecimento pode ser intermediado em uma relação entre compositor e intérprete. Um exemplo dessa prática é o notável trabalho realizado entre o violonista espanhol Andrés Segovia e uma série de compositores no início do século XX. Do processo de composição colaborativa de Segóvia, surgiram as peças entendidas na atualidade como aquelas que fazem parte do “Repertório Segoviano”, como, por exemplo: *En Los Trigales* (Joaquin Rodrigo), *Sonatina Meridional* (Manoel Ponce), *Madroños* (Federico Moreno Torroba), entre outras. Como exemplo desse repertório segoviano para violão feito por compositores que não tocavam o instrumento usaremos a obra *Sonatina Meridional* de Ponce.

- *Sonatina meridional* (Ponce):

Manuel María Ponce Cuéllar foi um músico e compositor mexicano do século XX. Conhecido por ser o primeiro compositor mexicano a ter notoriedade mundial. Ponce escreveu várias obras para violão graças a influência de Segovia. Segundo Alexandre Simon:

Andrés Segovia conheceu Manuel Ponce na Cidade do México em 1923, durante a sua digressão na América do Sul. Após o guitarrista ter reparado que o compositor demonstrava um grande interesse pelo seu instrumento, Segovia decidiu pedir a Ponce que escrevesse algumas obras para a guitarra. Começou assim uma relação profissional e de amizade que viria a durar muitos anos e que se demonstrou ser essencial para a história deste instrumento. (SIMON, 2012, *apud* SILVEIRA, 2019, p. 35)

A influência do violonista nas obras de Ponce é nítida, o grau de intimidade que havia entre os dois permitia que Segovia fizesse grandes modificações na obra do compositor, como, por exemplo, pedir para retirar uma sessão, trocar a tonalidade e mudar a harmonia. Além disso, as obras encomendadas por Segovia tinham, segundo Silveira, “predominância de peças de estilo conservador e acadêmico, que não se alinhavam à vanguarda musical da época, fortemente idiomáticas e de fácil aceitação pública” (Silveira 2019, p. 10).

Esta peça possui três movimentos, sendo um *Allegretto (Campo)*, um *Andante (Copla)* e um *Allegro con brio (Fiesta)*. O primeiro e o terceiro movimento estão na tonalidade de Ré Maior e o segundo está em Fá Maior. Logo percebe-se que a tonalidade do segundo movimento é um pouco mais difícil do que a outra devido ao número maior de pestanas a serem feitas. Curiosamente, como resultado das interferências de Segovia, a obra não faz uso excessivo de pestanas, isso aliado ao uso das cordas soltas, pizzicatos, rasgueados fizeram com que a obra soasse bem ao violão. As figuras 8 e 9 demonstram a interferência de Segóvia na música:



Figura 3: Manuscrito da Sonatina Meridional, sem indicação de Pizzicato .

Fonte: VIEIRA, 2013, p. 6



Figura 4: Edição da Sonatina Meridional feita por Segovia em 1939, com indicação de Pizzicato, que será usado em todas as frases similares ao longo da obra. Fonte: VIEIRA, 2013, p. 6.

A partir dos conceitos expostos acima, podemos elencar que os seguintes recursos são idiomáticos no violão: (1) Uso de cordas soltas; (2) Arpejos; (3) Rasgueados; (4) Utilização das cordas graves para construção de temas; (5) Utilização de tonalidades que fazem pouco uso de pestanas; (6) *Pizzicato*; (7) O uso de paralelismos; (8) Ligados, (9) Harmônicos naturais. Neste capítulo, identificamos recursos composicionais em um sentido mais amplo e mais específico, tratando da composição para violão. Estudamos brevemente o conceito de idiomatismo e as obras de compositores não violonistas, que a partir de um trabalho colaborativo com o violonista Andrés Segovia, conseguiram compor obras idiomáticas e importantes para a literatura do instrumento. Também foi brevemente mencionada a forma com que Villa-Lobos utiliza recursos idiomáticos para violão na sua obra.

2 Compendo na linguagem do choro

O choro possui características de composição comuns a vários outros gêneros da música brasileira. Segundo Carlos Almada (2006)⁷, o choro adota a forma rondó ⁸ para sua organização. O rondó do choro se fixou em uma forma padrão que consiste, na maioria das vezes, em 3 partes de 16 compassos. A parte principal, também conhecida como Parte A ou refrão, é apresentada até 4 vezes em um choro, as duas primeiras em ritornelo⁹ no início da música e as outras duas nas entradas entre as partes B e C.

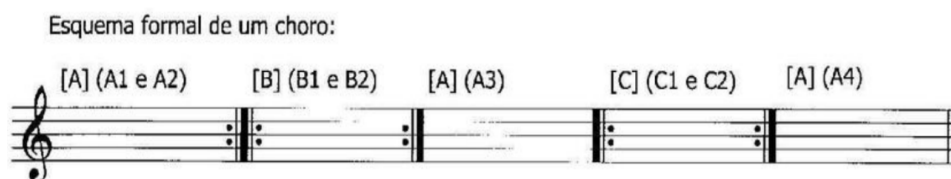


Figura 5: *Esquema formal de um choro*, ALMADA, 2006, p. 9

Vale ressaltar que a forma rondó não é adotada em todos os choros, por exemplo, o choro Sons de Carrilhões de João Pernambuco, possui duas partes ao invés

⁷ Cf.: ALMADA, Carlos. A estrutura do choro. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

⁸ O Rondó é uma das mais antigas formas de organização de um discurso musical. Consiste basicamente numa parte ou tema principal (também chamada de refrão), que sempre retorna após invenções constantes de outras partes. (Almada, 2006, p. 8)

⁹ É um sinal que indica a repetição de um determinado trecho musical.

de três e será. Além da organização das partes de um choro, existem também padrões de organização das frases dentro dessas partes, se dão pela utilização de períodos e sentenças. Para exemplificar no repertório do choro a utilização de períodos e sentenças, fizemos uma breve análise de duas obras. Como exemplo de período usamos a parte A o choro *Naquele Tempo*, que como demonstra a imagem, apresenta o motivo na frase 1, gera um contraste na frase 2, confirma o motivo na frase 3 e conclui na frase 4.

46

Legendas:

- Frase 1
- Frase 2
- Frase 3
- Frase 4

Naquele Tempo

Choro Serenata

Pixinguinha e Benedito Lacerda

Figura 6- Exemplo de Período- Extraído da obra *Naquele Tempo* de Pixinguinha e Benedito Lacerda. Fonte: O autor a partir da partitura encontrada no livro “O melhor do choro Brasileiro” Volume 3, 1997, p. 46.

Para exemplificar a utilização de sentenças utilizamos a parte A do choro *Ele e Eu* Pixinguinha. Ao analisar a partitura percebemos que na primeira frase o tema é apresentado, na segunda o tema se confirma, na terceira frase há um contraste e na última acontece a conclusão. A partir da análise da partitura e da audição da obra é possível constatar que as frases não seguem o conceito da quadratura, ou seja, não possuem o mesmo número de compassos. Segue o exemplo na figura 7:

Legendas:

- Frase 1
- Frase 2
- Frase 3
- Frase 4

Ele e Eu

Polca Choro

Pixinguinha e Benedito Lacerda

Figura 7- Exemplo de Sentença- Extraído da obra Ele e Eu de Pixinguinha e Benedito Lacerda.
Fonte: O autor a partir do livro “O melhor do choro Brasileiro”. Volume 1, 1997, p. 32.

Almada também afirma que existe um grupo de figuras rítmicas que são comuns no choro e as divide em dois grupos em dois grupos: principais (mais características) e secundárias (de apoio). Na figura 8 podemos observar os dois grupos:

Figura 8- Exemplo de figuras rítmicas características no choro. Fonte: Autor.

As anacruses também são um recurso idiomático do choro e aparecem sempre nos inícios de frase. Segue exemplos de sua utilização:



Figura 9- Exemplo de Anacruses que podem aparecer nos inícios de frases. Fonte: Autor

O choro é reconhecido pela sua construção melódica que apresenta uma diversidade de variações. Segundo Almeida, “A criatividade melódica dos músicos de choro estabeleceu características nas melodias choronas, tomando-as muito expressivas e cada vez mais ornamentadas” (Almeida, 1999, p. 106). A partir da pesquisa de Almeida(1996), é possível elencar 6 recursos melódicos característicos do gênero, são eles: Apogiatura, bordadura, arpejo maior descendente com 6°, cromatismo, escala menor harmônica descendente sobre a dominante, valorização de figuras melódicas no contratempo.

A condução das linhas de baixo neste estilo musical também tem um papel ímpar na construção do seu idiomatismo. Sobre isso, Almeida (2020), afirma que o Violão de 7 cordas no Brasil se desenvolveu no choro e no samba como um instrumento acompanhador e acabou se tornando o responsável pela condução dos baixos, criando melodias secundárias em contraponto à melodia principal, criando então o que conhecemos como “baixarias”. Almeida (1999) propõe a divisão dos tipos de condução de baixos em três possibilidades:

(1) Baixo condutor Harmônico: não possui contornos melódicos, mas conduz as harmonias invertidas. Ex:



Figura 10- Exemplo de baixo condutor harmônico- Extraído da obra Paulistinha de Manuel Cosentino. Almeida, 1999, p.115.

(2) Baixo Melódico: define ideias melódicas que podem aparecer em contraponto à melodia principal ou estabelecendo um diálogo com a mesma. Segue abaixo um exemplo:



Figura 11- Exemplo 1 de baixo melódico- Extraído da obra Chorinho N 2 de Nilson Lombardi. Almeida, p.117.

(3) Baixo Pedal: Sustenta a mesma nota durante vários compassos, tendo sempre uma nota comum ao acorde que está sendo executado. Segue abaixo um exemplo:



Figura 12- Exemplo de baixo pedal- Extraído da obra Ranzinha de Ernesto Nazareth. Almeida, 1999, p. 121.

Além dos elementos citados acima, o choro também se utiliza de recursos harmônicos característicos. O gênero passou por transformações ao longo do tempo que modificaram também a sua harmonia, por isso Almeida (1999) afirma:

Enfocar as características harmônicas do choro requer o entendimento da história deste gênero musical a partir de dois períodos distintos: o choro tradicional, produzido das últimas décadas do século XIX à terceira década do século XX, e o choro moderno, que estende-se aos dias atuais. Estes dois períodos da história do choro apresentam tratamentos harmônicos distintos [...] (Almeida, 1999, p. 121)

Segundo o autor, o choro se originou dos gêneros de danças tradicionais e por isso não apresentou uma harmonia complexa, ou seja, o choro tradicional possui uma harmonia simples com poucos acordes estranhos ao campo harmônico ou alterados. Nos choros tradicionais é comum o uso de acordes perfeitos maiores e menores, acordes com sétima, dominantes primários e secundários e acordes de sexta napolitana. Almeida (1999) ainda constata que:

Tensões como sétimas em acordes não dominantes, nonas, décimas primeiras e décimas terceiras também não eram usuais e apareciam apenas enquanto ornamentação melódica em apojaturas, retardos e bordaduras. Eram igualmente raras as modulações distantes, pois os caminhos modulatórios utilizados pelos compositores de choro geralmente envolviam tonalidades vizinhas ou homônimas. (Almeida, 1999, p. 121)

Diante dessa “simplicidade” harmônica, o choro desenvolveu sua harmonia por meio da utilização de acordes invertidos e do desenvolvimento das linhas de baixo. Sendo assim, a harmonia dos choros tradicionais se utiliza de modulações, acordes e progressões harmônicas tradicionais, que não extrapolam a harmonia tradicional europeia.

Diferente do choro tradicional, o choro moderno se utiliza de recursos harmônicos mais complexos, oriundos de uma aproximação com outros gêneros musicais. Segundo Almeida (1999), os choros produzidos a partir da década de 1930, que tem como um dos principais precursores o Pixinguinha, se utilizou de recursos harmônicos de gêneros musicais como o Jazz e a música erudita do Séc. XX, isso resultou na aplicação de harmonias modificadas com a presença frequente de tensões harmônicas, um aumento nas modulações entre tonalidades mais afastadas, harmonias utilizando aberturas quartais e inclusive a utilização de recursos modais, politonais e atonais.

3 Estratégias e desafios na composição de uma peça para violão solo

3.1 Processos de elaboração de ideias e definição do gênero musical

O processo de composição da obra se iniciou no primeiro semestre letivo de 2024. Neste ponto ainda não tinha sido definido o estilo de música que gostaria de compor. Então, fui¹⁰ orientado a iniciar um processo de experimentação acerca de ideias melódicas para criar uma frase musical. Na primeira semana, após várias tentativas de definir uma ideia, surgiu uma frase enquanto solfejava algumas melodias. Com isso, escrevi a melodia, mostrei ao meu orientador, e juntos percebemos que a ideia proposta poderia ser desenvolvida como um frevo. Nesta ocasião ainda não tínhamos delimitado o gênero musical que seria o foco desta pesquisa e passamos por um processo de experimentação. Abaixo, segue uma imagem do que foi possível desenvolver nesta ocasião:



Figura 13- Frase Inicial, desenvolvida preparada para a reunião de orientação no dia 13/03/24.
Fonte: Autor

Na semana seguinte tentei expandir a ideia inicial, ainda sem usar os conceitos de composição apresentados por Schoenberg e com isso construí uma frase mais extensa.

¹⁰ Neste capítulo, escrevi o texto em primeira pessoa, porque se trata de um relato de experiência, com dados sobre a minha própria trajetória durante a composição.

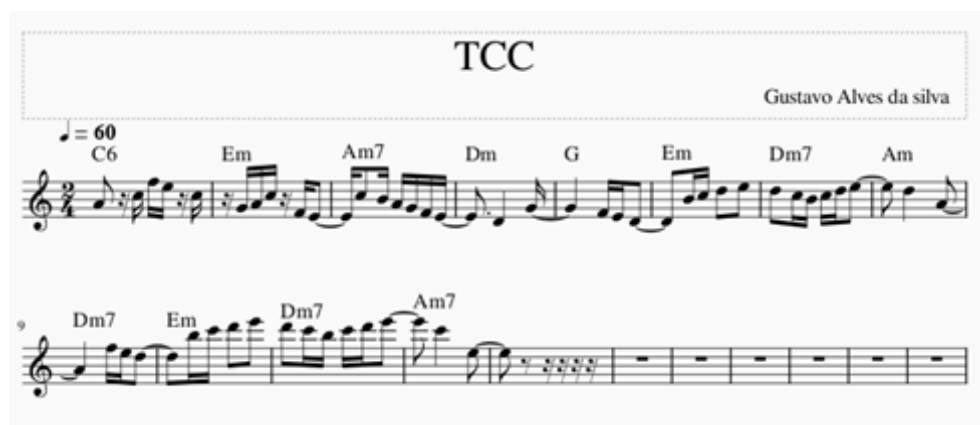


Figura 14- Frase ampliada por meio da experimentação de ideias feita no dia 26/03/24. Fonte: Autor

Na imagem acima é possível constatar uma primeira tentativa de variação de fragmentos motivicos, todavia algumas frases ficaram deslocadas da harmonia. Tendo já pesquisado sobre como construir um tema simples usando os conceitos de período e sentença, fiz algumas variações da frase de modo a ter mais de uma opção para a sequência da parte A. Segue abaixo um recorte deste trabalho:

Figura 15- Variações com período e sentença feita no dia 31/03/24. Fonte: Autor

Após a construção destas variações utilizando períodos e sentenças, tive que fazer uma escolha entre os resultados obtidos e acabei percebendo que obras mais parecia um choro do que um frevo, logo, decidi focar a composição neste estilo em

específico. O resultado obtido no primeiro semestre foi a parte A de uma música, que pode ser observada na figura abaixo:



Figura 16- Parte A criada no dia 01/04/24. Fonte: Autor

3.2 - Desafios na composição de um choro para violão

No segundo semestre de 2024 percebi que não conseguia mais desenvolver a obra iniciada e não sabia como prosseguir com o material apresentado acima. Além disso, faltava incorporar elementos idiomáticos do choro que não foram considerados antes para tentar priorizar o idiomatismo do instrumento. Esta escolha criou “violonismos” que prejudicaram o uso de recursos composicionais característicos do choro. A solução encontrada para este problema foi começar a compor visando focar em uma perspectiva melódica, que carrega traços estilísticos importantes no contexto do choro, ou seja, começamos a compor com uma modelagem sistêmica¹¹. Para isso tomei como base o Choro *Bons Tempos* de M. D’ Agostinho, para fazer um exercício de criação que consistia em manipular o material já presente nesta obra. Segue abaixo o resultado do exercício:

¹¹ A modelagem sistêmica é uma metodologia pré-composicional que tem como objetivo a proposição de um sistema composicional hipotético, ou modelo sistêmico, que descreva o funcionamento estrutural de uma determinada obra musical. (Pitombeira, 2017, p. 2)

Chorando de Alegria

Gustavo Alves

$\text{♩} = 80$

5 A7 D7 G D7 G

9 A7 D7 G Bm F#7 Bm

13 D7 G7 C Em D7 G6 To Coda

17 G6 B7 Em E7

21 Am Am 6 Em F#7

25 Co B7/D# 3 B7 B7/F# Em E7 E7/G#

29 Am Am 6 Em Am B7 1. Em 3

Figura 17- Exercício de composição na linguagem do choro feito no dia 01/08/24. Fonte: Autor

Após a composição da parte A e B da música tendo como referência a obra acima, comecei a compor a parte C da mesma, mas diferente das outras partes, tive mais liberdade criativa devido à experiência adquirida nos exercícios anteriores, o que resultou em uma parte C que apresenta um contraste interessante na obra. Segue abaixo imagem da parte C:



Figura 18- Parte C do exercício de composição na linguagem do choro feito no dia 07/08/24.
Fonte: Autor.

Essa experiência de reduzir o material a ser trabalho me ajudou a absorver e entender melhor a composição de um choro, chamei o resultado desse exercício de “Chorando de Alegria”.

A partir da experiência de composição mencionada acima, eu comecei a desenvolver a parte A e B do choro até então intitulado como TCC. Durante o processo escolhi as tonalidades de G e Em para as duas partes e as desenvolvi experimentando as melodias no violão e registrando no *software* de edição de partituras *muscore*, usando períodos e sentenças.

3.3 Até logo: o processo de finalização de um choro para violão

Neste subcapítulo faremos uma descrição do processo criativo da obra. A partir da experiência de composição mencionada acima, eu comecei a desenvolver a parte A e B

do choro até então intitulado como TCC. A primeira versão da parte A e B, ainda em uma versão somente com melodia e harmonia, pode ser observada na imagem abaixo:



Figura 19- Parte A e B da obra Até logo feito no dia 11/09/24. Fonte Autor.

A partir desse momento resolvi chamar a peça de *Até logo*, em uma tentativa cômica de retratar as inúmeras vezes que me despedi dela para novamente voltar a desenvolvê-la no outro dia.

A parte da obra que foi feita no primeiro semestre iria ser usada como parte C ao invés de A, mas a partir da experiência adquirida na composição de *Chorando de Alegria*, constatei que a terceira parte não possuía elementos idiomáticos do choro, resolvi descartar ela para fazer uma parte C que se encaixasse mais dentro do estilo proposto. O resultado inicial da parte C pode ser observado abaixo:



Figura 20- Parte C de Até Logo feita no dia 29/09/24. Fonte Autor.

Ao finalizar a composição do choro na sua versão para Flauta e Violão, iniciei um processo de arranjo da mesma para violão solo e a partir disso, novos desafios surgiram. No primeiro momento, lidar com as várias possibilidades de digitação que o instrumento oferece tornou difícil a escolha de alguns movimentos, logo tive que fazer alterações na melodia e harmonia para tornar a obra executável. Segue abaixo a parte A e B da obra, já apresentando algumas mudanças na harmonia, como por exemplo, a adição de acordes invertidos:

Até logo!

Gustavo Alves da Silva

$\text{♩} = 65$

5 9 13 17 21 25 29

Chords: G, A7, D7, Bm, F#7, Bm/D, E7, E/G#, Am, A/C#, B7/D#, Em, B7, D7, D7/F#, G/B, Am7, Am/C, B7, B7/D#, Em, E7

First ending: 1. D7 6

Second ending: 2. D7 B7/D#

Measure 26: ④

Figura 21- Arranjo da parte A e B da obra feito no dia 10/10/2024. Fonte: Autor

Como foi exposto no capítulo dois desta pesquisa, as linhas de baixo são um recurso melódico idiomático do choro, por isso comecei a inserir movimentos melódicos que lembram as baixarias feitas pelo violão de 7 cordas. Abaixo segue imagens da parte A e B com ideias de baixarias nos compassos 2 e 5.

Até logo!

Gustavo Alves da Silva

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The tempo is marked as 65. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two main sections, A and B, with measures numbered 1 through 33. The chords used include G, A7, D7, Bm7, Bm/D, E7, E7/G#, Am, A/C#, D7, B7/D#, Em, B7, D7/F#, G, G/B, Am7, Am/C, B7, B7/D#, and A7. The score includes first and second endings for measures 13-16 and 31-33.

Figura 22- Parte A e B da obra com ideias de baixaria feitas no dia 25/10/24. Fonte: Autor

Na mesma semana desenvolvi a parte C da obra na tonalidade de Dó Maior, ainda em uma versão somente com melodia e harmonia. Segue imagem da parte:



Figura 23- Parte C do choro desenvolvida no dia 25/10/2024

Neste processo percebi que a diminuição nas quantidades de notas na melodia para dar destaque ao acompanhamento, aproxima a música de choros tradicionais do violão, conferindo um caráter violonístico. Desenvolvi essa ideia na parte C junto a inclusão de novas baixarias. Segue imagem da parte C depois dessas alterações:



Figura 24- Parte C com valorização do acompanhamento e inclusão de novas baixarias feitas no dia 29/10/2024. Fonte: Autor

Durante todo o processo de elaboração da obra eu testei o que tinha composto no violão, e por meio disso fiz a digitação da obra e tive ideias que talvez não teria sem o contato com o instrumento. Como, por exemplo, o uso de cordas soltas intercaladas com a melodia feita na quarta corda do violão no compasso 27 da música. Segue imagem:



Figura 25- Exemplo do uso da melodia na quarta corda. Fonte: Autor

Neste capítulo, relatei o processo de composição da obra e seus desafios, que foram desde a digitação a dificuldade de desenvolver a peça sem a tornar pouco idiomática ou até mesmo tornar o idiomatismo em um obstáculo para se aproximar da linguagem do choro.

Conclusões

Descrevemos, neste trabalho, o processo de composição de um choro para violão solo, que aconteceu, elencando quais os recursos que podem ser usados para esta ação. Para alcançar este objetivo, tivemos que fazer um estudo de três temas principais, que são: recursos gerais de composição musical, idiomatismo do violão e características composicionais do choro. Ao longo da pesquisa não encontramos um material bibliográfico específico sobre composição para violão solo, todavia, a literatura existente sobre a construção de temas simples, idiomatismo do violão e aspectos gerais na composição de um choro, forneceram os recursos necessários para compor o choro *Até Logo*.

O resultado final deste trabalho, como foi dito anteriormente, foi a criação do choro "*Até Logo*", que além de simbolizar uma grande conquista pessoal, é a minha primeira contribuição para construção de uma bibliografia sobre composição para violão solo. Pretendo abordar novamente o tema e aprofundá-lo em pesquisas futuras, expandindo para criação de peças em vários estilos musicais.

Referências

ALMADA, Carlos. **A estrutura do choro**. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Verde e Amarelo em Preto e Branco: as impressões do choro no piano brasileiro**. 1999. 191p. Dissertação (Mestrado em música). Instituto de arte da unicamp. Campinas, 1999.

ALMEIDA, Rogério Caetano. **O violão de sete cordas de aço solo: Gravações de áudio e Vídeo e partituras digitalizadas de 10 obras.**2020. 67p. Dissertação (Mestrado em música). Escola de Música da universidade federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.

AMORIN, Humberto. **Heitor Villa-Lobos: Uma revisão bibliográfica e considerações sobre a produção violonística.** Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2007.

DELNERI, C. T. **A técnica idiomática de composição na obra de Abel Carlevaro.** 2015. 130 p. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2015

GOMES, Sabrina Souza. **A reelaboração de passagens não-idiomáticas do Estudo no 10 para violão solo de Marcelo Rauta por meio da colaboração intérprete-compositor.** 134 f. Porto Alegre. 2018.

MATTOS, Fernando Lewis. **Análise Musical I.** Porto Alegre, 2006.

PITOMBEIRA, Liduino. **Modelagem sistêmica como metodologia pré-composicional.** Trabalho apresentado no XXVII Congresso da ANPOM, Campinas, 2017.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição.** 3 Ed. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo. 1996.

SILVEIRA, J. L. D. **A vida e obra de Andrés Segovia e a evolução da Interpretação guitarrística a partir desse músico.** 2019. 200 p. Dissertação (Mestrado em música)- Escola superior de música e artes do espetáculo. Porto. 2019.

SIQUEIRA, Antônio Carlos. **Choro e Violão na composição musical de Guinga.** 2012. 277 p. Tese (Doutorado em Música) – Unirio. Rio de Janeiro. 2012

WHITE, John D. **Comprehensive Musical Analysis.** New Jersey: Scarecrow Press, 2003.

Digitalização e organização de documentação da segunda metade dos anos 1980 de performances musicais com live electronics do L'Itinéraire e do GRM

Pedro Campos Nuñez Pascoali¹

Resumo: Este artigo tem por objetivo compartilhar com a comunidade acadêmica os resultados da pesquisa de iniciação científica do autor, que digitalizou e organizou documentos a respeito de performances com live electronics feitas pelo grupo L'Itinéraire e pelo GRM durante os anos 1980. Foram digitalizadas 484 páginas de documentos com OCR. Os documentos, que são provenientes do acervo pessoal do professor José Augusto Mannis, foram organizados por meio de um procedimento sistemático de nomeação de arquivos e, complementados com informações de subtópicos, tamanho do arquivo, qualidade da digitalização e descrição do conteúdo. Os documentos trazem informações sobre como eram pensados e realizados a difusão sonora e o planejamento acústico e eletroacústico. Essa pesquisa, em sua natureza arquivológica, permite futuras pesquisas musicológicas que busquem compreender melhor como o live electronics era implementado nesse importante período da música contemporânea.

Palavras-chave: Música espectral. Live electronics. L'Itinéraire. GRM.

Digitization and organization of documentation from the second half of the 1980s of musical performances with live electronics by the Ensemble L'Itinéraire and GRM

Abstract: This paper aims to share with the academic community the results of the authors undergraduate research, which digitized and organized documents about musical performances with live electronics made by the French group Ensemble L'Itinéraire and the GRM during the second half of the 1980's. 484 pages of documents were digitized with OCR. The documents come from the personal archive of the professor José Augusto Mannis and were organized through a systematic file-naming convention and complemented with metadata relating subtopics, size and digitalization quality of each page and content description. The documents bring information about how the sound diffusion and the acoustic and electroacoustic planning were thought and realized. This research preserves important historical performances, allowing further musicological research to better comprehend how live electronics were implemented in this important period of contemporary music.

Keywords: Spectral music. Live electronics. L'Itinéraire. GRM.

Introdução

No contexto dos avanços tecnológicos, informacionais e computacionais que vinham ocorrendo na década de 1970, surge na França a corrente estética e composicional denominada “Música Espectral”, que fundamenta seus métodos

¹ Graduando em Composição, Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, Instituto de Artes, p186726@dac.unicamp.br.

composicionais a partir das propriedades estruturantes do som (SIMURRA, 2011). Em 1973, os compositores Tristan Murrail e Roger Tessier criam o L'itinéraire, um dos grupos musicais mais relevantes da Europa², que tem suas atividades voltadas à performance de música contemporânea. O grupo parisiense logo recebeu apoio de outros compositores, como Gérard Grisey, Michaël Lévinas e Hugues Dufourt (GRIFFITHS, 1995).

José Augusto Mannis, que fez parte do L'itinéraire como engenheiro de som na década de 1980, forneceu para essa pesquisa documentação original, proveniente de seu acervo pessoal, de performances de peças com live electronics do grupo francês e do GRM (Groupe de Recherches Musicales), outro importante núcleo de experimentação e criação. Esses materiais incluem, por exemplo, mapas de difusão sonora, listas de equipamentos para performances e planejamentos acústicos e eletroacústicos de concertos. Esse conteúdo oferece uma detalhada visão sobre o fazer artístico envolvido nas performances com live electronics realizadas por esses dois importantes grupos na década de 1980.

Na medida que possui natureza arquivológica, essa pesquisa visa salvaguardar, valorizar e tornar público o patrimônio musical, o que permite sua “transmissão de uma geração para outra, seu usufruto e, a partir disso, seu estudo” (CASTAGNA, 2016, p. 196). A utilização e estudo desse material é ainda facilitada em decorrência do processo de organização dos documentos realizado pela pesquisa, que nomeou de forma sistemática cada arquivo e relacionou diversas de suas características.

Além de digitalizar e organizar os documentos em questão, a pesquisa propôs-se a refletir a respeito do papel criativo que possuía o engenheiro de som nas atividades do grupo L'itinéraire no processo de concepção de obras musicais.

Coordenado pelo Prof. Dr. José Augusto Mannis, o Laboratório de Acústica e Artes Sonoras (LASom), do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA/Unicamp), forneceu suporte institucional para a realização desta pesquisa.

Metodologia

O material digitalizado, que se encontrava em pastas físicas, assim como os scanners utilizados para a realização da digitalização durante a pesquisa, foram armazenados no LASom. Havia à nossa disposição dois scanners: um com capacidade de

² Ver <http://litineraire.fr/>

produzir arquivos em melhor resolução, mas que só permitia digitalizar folhas A4 ou menores, e outro que conseguia digitalizar folhas maiores, mas em menor resolução.

A digitalização foi feita com tecnologia OCR, que converte uma imagem de texto em texto recuperável, legível por máquina. Os arquivos resultantes da digitalização foram organizados em uma pasta no Google Drive. Para isso, foi definido um padrão sistematizado de nomeação: NN_XXX_YYY_ZZZZ.

- NN: numeração ordinal indicativa da pasta física onde se encontrava o arquivo que foi digitalizado. Ex.: 01, 02, 03 etc.
- XXX: grupo referente ao contexto da documentação. Ex.: ITN para Ensemble de l'Itinéraire; GRM para Groupe de Recherches Musicales INA/GRM
- YYY: abreviação sobre o assunto do documento.
- ZZZZ: numeração ordinal indicativa do arquivo que foi digitalizado. Ex.: 0001, 0002, 0003 etc.

Por exemplo, “02_ITN_RAM_0003” corresponde ao terceiro documento digitalizado que foi arquivado na pasta dois, que contém documentação acerca das atividades do Ensemble L'itinéraire, e identificado com a abreviação “RAM”, referindo-se à peça de Tristan Murail, “Random Access Memory”, a qual tem performance documentada nesta pasta.

Nome	Última modificação	Tamanho do	
 02_ITN_RAM_0001.pdf	6 de dez. de 2023 eu	790 KB	    
 02_ITN_RAM_0002.pdf	7 de dez. de 2023 eu	2 MB	
 02_ITN_RAM_0003.pdf	6 de dez. de 2023 eu	21,1 MB	
 02_ITN_RAM_0004.pdf	6 de dez. de 2023 eu	1,3 MB	
 02_ITN_RAM_0005.pdf	6 de dez. de 2023 eu	4,8 MB	
 02_ITN_RAM_0006.pdf	6 de dez. de 2023 eu	1,6 MB	
 02_ITN_RAM_0007.pdf	6 de dez. de 2023 eu	9,3 MB	
 02_ITN_RAM_0008.pdf	6 de dez. de 2023 eu	7,1 MB	

Figura 1: Uma das pastas contendo os arquivos digitalizados.

Para registrar as informações dos documentos digitalizados, planilhas em Excel foram feitas. Seis principais dados foram relacionados e organizados: (i) código do arquivo digitalizado; (ii) descrição de seu conteúdo; (iii) divisão em subgrupo; (iv) número de páginas; (v) comentário ou observação; (vi) formato e resolução da digitalização.

O registro dessas informações permite que padrões e tendências se tornem mais facilmente perceptíveis, servindo de auxílio a um futuro estudo musicológico desses materiais.

		TOTAL : 130 pp.		
COD.	DESCR.	qt. pag.	COMET	FORMAT.
04_GRM_ACM_0001	Contrato de J. A. Mannis com o INA/GRM para o concerto de 25/04/1988 do 10ème Cycle Acousmatique	04_it 01	4 pp.	A4, 1200 DPI
04_GRM_ACM_0002	Programação Geral do 10ème Cycle Acousmatique (1988)	04_it 01	4 pp.	A4, 1200 DPI
04_GRM_ACM_0003	Programa dos concertos de 15/02/1988, Maison de Radio France (10ème Cycle Acousmatique)	04_it 02	2 pp.	A4, 1200 DPI
04_GRM_ACM_0004	Planejamento de montagem do concerto de 15/02/1988 (10ème Cycle Acousmatique)	04_it 02	2 pp.	A4, 1200 DPI
04_GRM_ACM_0005	Anotações acerca do planejamento de sonorização da peça "K" de Bruno Giner no concerto de 15/02/1988 (10ème Cycle Acousmatique)	04_it 02	3 pp.	A4, 1200 DPI
04_GRM_ACM_0006	Partitura da peça "K" para duo de flautas doce (flauta doce contralto, flauta doce tenor) e fita magnética de Bruno Giner	04_it 02	15 pp.	A4, 1200 DPI
04_GRM_ACM_0007	Programa dos concertos de 14/03/1988 do 10ème Cycle Acousmatique	04_it 03	2 pp.	A4, 1200 DPI
04_GRM_ACM_0008	Planejamento de ensaios para os concertos de 14/03/1988 (10ème Cycle Acousmatique)	04_it 03	1 pp.	A4, 1200 DPI

Figura 2: Parte da tabela de registro dos materiais digitalizados.

Resultados e Discussão

1 Etapas da realização de obras com live electronics

A pesquisa resultou em 484 páginas de documentos digitalizados, provenientes de cinco pastas do acervo pessoal de Mannis. Após análise dos documentos digitalizados, foi possível compreender de maneira mais precisa como peças com live electronics eram realizadas naquele contexto a partir do ponto de vista do engenheiro de som. A documentação mostra que havia, nesse processo, três etapas principais:

1. Mapeamento de equipamentos;
2. Planejamento acústico;
3. Performance eletroacústica.

A primeira etapa lista detalhadamente os materiais disponíveis necessários para executar uma determinada peça, como instrumentos musicais, cabos, alto-falantes, mesas de som, microfones e até elementos cênicos. Esse tipo de documento, por vezes, distingue entre o que será trazido pelos performers e o que será oferecido no local onde o concerto acontecerá.

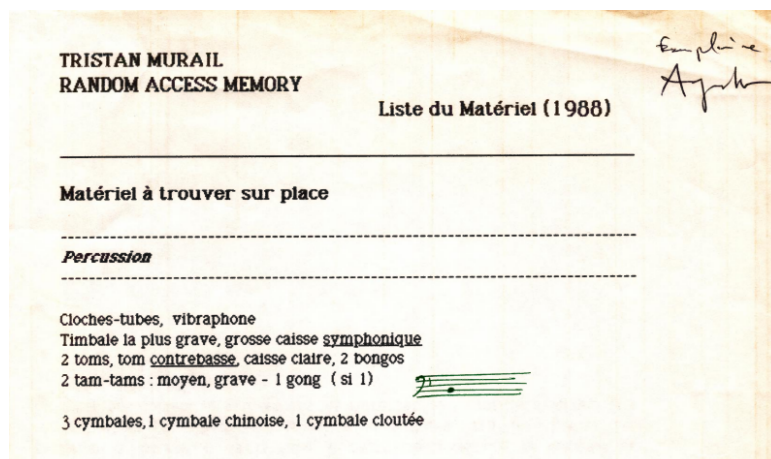


Figura 3: recorte de 02_ITN_RAM_0002, que contém listagem de materiais para a execução de “RAM”, de Tristan Murail.

A segunda etapa consiste em detalhar o dispositivo de difusão sonora, mostrando o posicionamento dos alto-falantes, cálculos de *delay*, cabeamento e organização de efeitos de *delay* e *reverb*. Esse tipo de documento frequentemente possui esboços preliminares, bem como uma versão final.

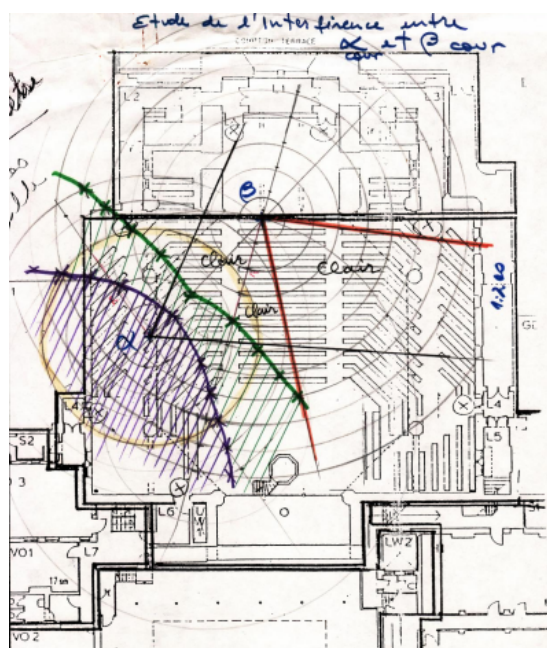


Figura 4: Arquivo 02_ITN_RAM_0003, com previsão de reflexões na Union Chapel, onde foi realizada “RAM”, de Tristan Murail.

A terceira etapa corresponde aos guias de performance eletroacústica, detalhando os movimentos de *knobs* e *faders* a serem feitos nas mesas de som.

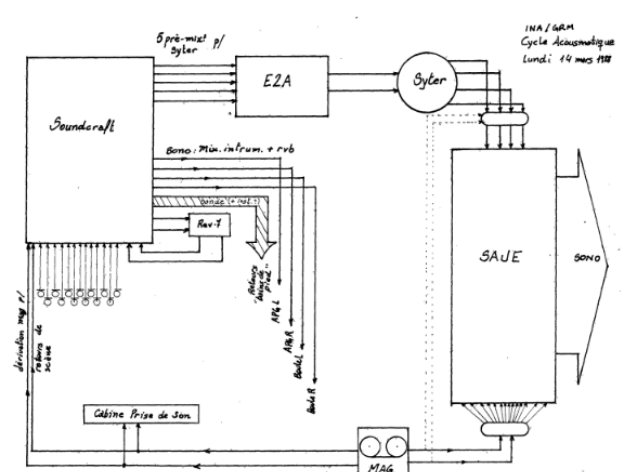


Figura 5: Arquivo 04_GRM_ACM_0009, esquema para o dispositivo de difusão espacializada para os concertos de 14/03/1988 (10ème Cycle Acousmatique).

2 O papel criativo do engenheiro de som

A obra “La Conférence des Oiseaux”, de Michaël Levinas, é resultado da maneira pela qual eram desenvolvidas as criações artísticas no L’Itinéraire, caracterizada por Mannis como um processo de “atelier”:

O processo que permitiu que essas “obras” alcançassem progressivamente um estado ideal (ou de se adaptar bem a outros contextos musicais) está estreitamente ligado a um trabalho de “atelier” desenvolvido durante os últimos anos no L’Itinéraire.

Na verdade, desde o estado mais primário da criação, compositor, intérprete e o “músico engenheiro de som” trabalham na “célula de pesquisa” em contínua troca e com um objetivo em comum, exprimido pelo criador. (MANNIS *apud* PASCOALI; MANNIS, 2024, 01_ITN_CFO_001, tradução nossa)

No processo de “atelier” descrito por Mannis, ele próprio foi o engenheiro de som e podemos, portanto, observar a mesma relação criativa em diversas partes da coleção de documentos que foram digitalizados.

A performance de “Random Access Memory”, de Murail, na pasta 02_ITN_RAM, é um outro exemplo disso: Mannis, tendo o resultado sonoro em mente, solicita a adição de alto-falantes suplementares para reforçar a difusão dos sons vindos da parte de trás do local.

Na pasta 04_GRM_ACM, também há documentação sobre as peças “K”, de Bruno Giner, e “Pau Amma”, de Arthuys, nas quais Mannis atua na performance do live electronics, controlando parâmetros de efeitos de *reverb* e *delay*. Esse tipo de ação é naturalmente influenciado por sua musicalidade, que visa um resultado artístico

adequado.

O arquivo 05_ITN_PCT_0028, por sua vez, é uma carta de Mannis a Gérard Grisey sobre o planejamento do dispositivo eletroacústico para a peça "Prologue" (1976):

Paris, 10 de julho de 1986

Caro,

Sobre a nossa conversa por telefone essa tarde, envio para você em anexo um esquema do dispositivo para o concerto de 13 out/86 em Bruxelas da sua obra "Prologue", para viola solo e dispositivo eletroacústico.

Ficaria contente de receber em retorno quaisquer observações em relação aos documentos anexados aqui.

Fico à disposição caso precise de qualquer informação adicional a respeito da realização técnica.

Aguardo notícias suas. Meus cumprimentos, Sr. Grisey.

José Augusto Mannis

(PASCOALI; MANNIS, 2024, 05_ITN_PCT_0028, tradução nossa)

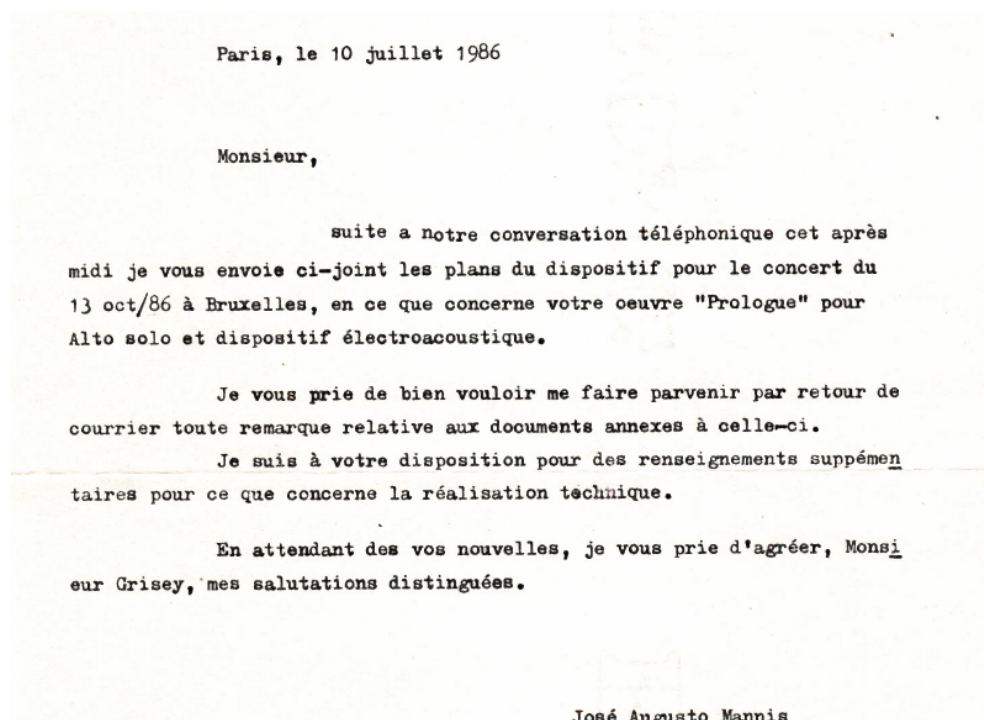


Figura 6: Parte do arquivo 05_ITN_PCT_0028, carta de Mannis a Gérard Grisey sobre planejamento de dispositivo para a peça "Prologue" no concerto de 13/10/1986 em Bruxelas.

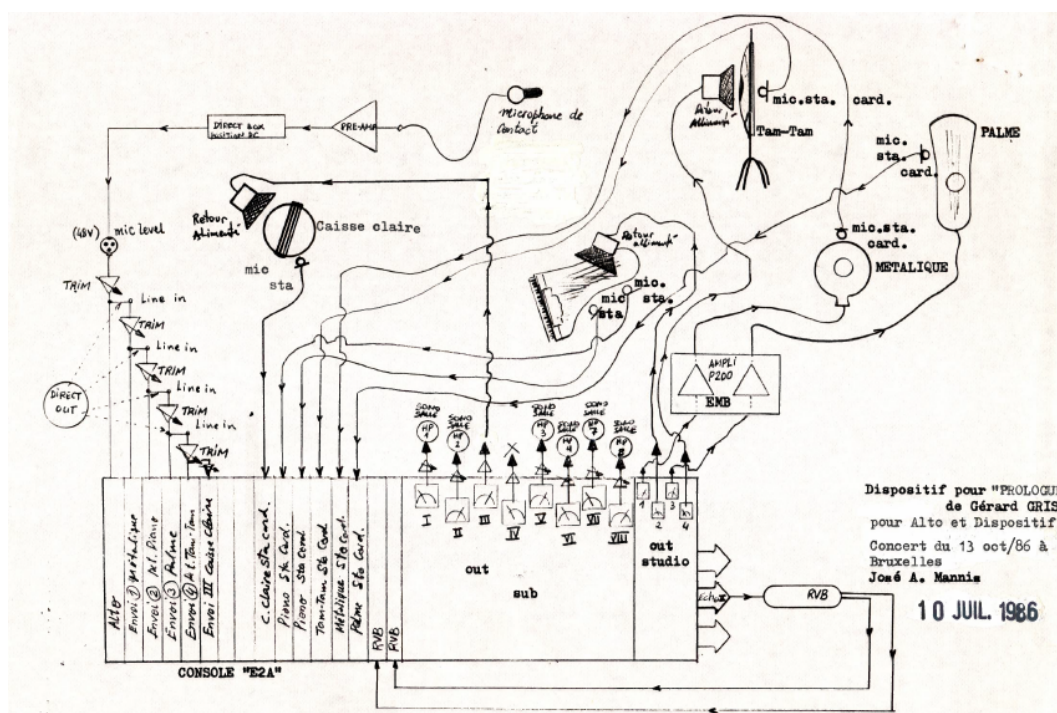


Figura 7: Arquivo 05_ITN_PCT_0030, esquema de dispositivo eletroacústico para "Prologue" de G. Grisey, para viola e tratamento eletroacústico, a ser performada no concerto de 13/10/1986 em Bruxelas.

"Prologue", além da viola solista, possui uma parte eletroacústica que consiste em ressonadores amplificados, como piano, tam-tam e caixa (GRISEY, 1976).

O esquema do dispositivo feito por Mannis para a obra de Grisey consiste em um registro de importância central para a compreensão plena da obra do compositor francês na medida que recebeu aprovação do próprio compositor e é, portanto, uma base confiável para futuras montagens dessa obra. Além disso, esse documento evidencia mais uma vez um trabalho conjunto entre compositor e engenheiro de som dentro das atividades do L'itinéraire.

3 Práticas características àquela época

Ao observar o trabalho que Mannis realizou como engenheiro de som nos documentos digitalizados, podemos perceber uma ampla gama de características específicas daquele período.

Primeiro, todo o trabalho realizado antes do concerto era manual, com nanquim e réguas específicas de arquitetura. O planejamento acústico, por exemplo, naquela época, demandava um longo período de preparação devido ao tempo necessário para se comunicar por cartas. É possível observar essa questão em 05_ITN_PCT_0028, onde em

Julho de 1986 já está pronto o dispositivo eletroacústico para um concerto que acontecerá somente em Outubro de 1986. Já a pasta 02_ITN_RAM mostra a grande preparação feita para o concerto na Union Chapel, na Inglaterra, também com bastante antecedência.

Além disso, podemos observar claramente uma abordagem consistente nos programas de concertos daquele contexto. Por exemplo, na pasta 04_GRM_ACM, podemos ver que os programas de concerto para o 10ème Cycle Acousmatique, realizado em Paris em 1988, focavam especialmente em compositores franceses ou residentes na França, e incluíam excepcionalmente alguns poucos compositores internacionalmente relevantes, como Stockhausen. Isso demonstra um esforço claro para valorizar a produção musical contemporânea local.

AUDITORIUM 105 - ACOUSMATHÈQUE GRM					présentée par François BAYLE	
	années 80	années 70	années 60	années 50		
lundi 25 avril 1988	18 h 30 POISSON Oranger bleu 1 ^{re} audition 1986 PETIT Furientanz 1985 MINJARD Peur dans l'escalier 1986 1 ^{re} audition TERUGGI Tempo lontano 1982	19 h 30 MAKINO Kei Shoh I 1973 CLAPAUD Ecritures 1976 MATICIC Trois visions 1975	20 h 30 CARSON Turmac 1961 CANTON I Palpiti 1966 PHILIPPOT Etude III 1962 REIBEL Variations en étoile 1966	21 h 30 SCHAEFFER Vestiges d'Orphée 1951 STOCKHAUSEN Etude aux mille collants 1952 MALEC Mavens 1956 HENRY Haut Voltage 1956		
lundi 30 mai 1988	18 h 30 GAIGNE Boréal 1987 1 ^{re} audition LEROUX Intercessions 1981 JUBARD Documentaire 1987 1 ^{re} audition	19 h 30 KOTONSKI Eurydice 1970 MATSUMOTO Escargot 1975 SAVOURET Valse molle 1973	20 h 30 FERREYRA Médissances 1968 RISSET Mutations 1969 FERRARI Hétérozygote 1964	21 h 30 SAUGUET Aspect sentimental 1957 ARTHUYS Pau Amma 1956 MESSIAEN Timbres-Durées 1952 XENAKIS Diamorphoses 1958		

Figura 8: Parte do arquivo 04_GRM_ACM_0002, programação geral do 10ème Cycle Acousmatique (1988).

A mesma tendência pode ser verificada em outros arquivos: 04_GRM_ACM_0029, programação de concertos do Festival des Arts et Technique Ville de Toulouse (F.A.U.S.T., 1988); no 05_ITN_PCT_0002, folder com apresentação e programação geral do Festival MANCA (Nice, 1986); 05_ITN_PCT_0009, programa de concerto do Centre Européen pour la Recherche Musicale de Metz (NANCY, 1986) e 05_ITN_PCT_0027, programa e outros materiais para concerto do L'Itinéraire (JUVISY, 1986).

Conclusão

Os documentos digitalizados contêm informações detalhadas sobre como eram realizadas no L'itinéraire e no GRM a difusão sonora, o planejamento acústico e eletroacústico. Além disso, é possível observar como eram compostos os programas de concerto e como as características específicas da segunda metade da década de 1980 se refletem nas atividades documentadas.

O papel criativo que Mannis exerceu como engenheiro de som dentro das atividades do L'itinéraire mostra a importância da presença dessa instância na concepção de uma criação musical, na medida que compreende o funcionamento de sua ferramenta de maneira mais profunda que o compositor e pode, assim, contribuir para o processo de composição compartilhando seu conhecimento técnico e musical.

Essas informações não só ampliam o conhecimento sobre o fazer artístico deste período, mas também fornecem à comunidade acadêmica um material importante para compreender o contexto em que surgiu a “música espectral” e permitem o desenvolvimento de futuros estudos e investigações musicológicas sobre esse assunto.

Referências

CASTAGNA, Paulo. **Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da musicologia**. In: ROCHA, Edite e ZILLE, José Antônio Baêta (orgs.). Musicologia[s]. Barbacena: EdUEMG, 2016. p.191-243 (Série diálogos com o som. Ensaios, v.3). ISBN 978-85-62578-68-7. Disponível em:

<https://archive.org/details/DesenvolverAArquivologiaMusical> . Acesso em: 10 mai. 2023.

GRIFFITHS, Paul. **Modern Music and After: Directions since 1945**. Oxford: Oxford University Press, 1995.

GRISEY, Gérard. **Espaces Acoustiques**. Paris: Ricordi, 1976. Partitura.

GRISEY, Gérard. **Note de Programme: Prologue**. 1976. Disponível em: <https://brahms.ircam.fr/fr/work/prologue#analyses>

L'ITINÉRAIRE, Ensemble. Paris. Disponível em: <http://litineraire.fr/>

SIMURRA, Ivan Eiji. **A Recriação timbrística na Música Espectral**. Campinas, 2011. 243f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2011.

PASCOALI, Pedro; MANNIS, José Augusto. "Repositório" Google Drive. [Online]. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1RragEUnnw_0nVZ8Ceg5GeLY8-1pVtAoq?usp=sharing. [Acesso em: 20 de setembro de 2024].

Da escuta ao construir: apontamentos acerca do horizonte aural do Escrituralismo

Austecílio Lopes de Farias¹

Lucca Perrone Totti²

Categoria: Comunicação

Resumo: O presente texto investiga o conceito de Escritura, entendida aqui, conforme a perspectiva de Theodor Adorno, enquanto prática artística e modalidade cognitiva. Distintamente de abordagens que a veem como um processo de comunicação ou de purificação artística, a escritura é apresentada enquanto caráter construtivo que se revela na experiência aural do ouvinte. Introduz-se as noções de caráter escritural, escrituralismo e escuta escritural, enfatizando a importância da escuta – conforme conceituada por François Nicolas – enquanto modo de apreensão do processo construtivo.

Palavras-chave: Escritura. Escuta. Composição musical. Escrita musical. Processos criativos.

On listening to constructing: notes on the aural horizon of Écrituralism

Abstract: This paper investigates the concept of *Écriture*, from the perspective of Theodor Adorno, highlighted as an artistic practice and cognitive modality. Unlike approaches that view it as a process of communication or artistic purification, *Écriture* is presented here as a constructive character that reveals itself in the listener's experience. We introduce the notions of écritural character, écrituralism and écritural listening, emphasizing listening – as proposed by François Nicolas – as a mode of apprehension of the constructive process.

Keywords: *Écriture*. Listening. Musical composition. Musical writing. Creative processes.

1 – O que não será a escritura

1.1. Não nos deteremos por completo no conceito amplamente reconhecido de *Escritura* em Barthes, o qual postula uma esfera poética da escrita que frustra a primazia da comunicação mediante a latência de sua configuração, liberando um jogo entre signo e significado e revelando uma dinâmica polissêmica da palavra:

¹ Mestrando em Sonologia – Processos Criativos, Universidade de São Paulo – USP, Escola de Comunicação e Artes, kinolopes1@gmail.com.

² Mestrando em Sonologia – Processos Criativos, Universidade de São Paulo – USP, Escola de Comunicação e Artes, lucca.totti@usp.br.

Os autores contam com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

“quando a linguagem poética põe radicalmente em questão a Natureza, pelo simples efeito de uma estrutura” (BARTHES, 1974. p. 146).

1.2. Também não partiremos da definição de escritura enquanto “a escrita musical que envolve a harmonia, o contraponto, a textura, os timbres e os ritmos” (GUBERNIKOFF, 2006. p. 813). De maneira análoga, esta perspectiva não se restringe a uma técnica de invenção que utiliza a representação gráfica como mero instrumento de mediação (DELALANDE, 2001).

1.3. Comumente, a noção de escritura se aproxima do termo “estilo” característico da produção de determinados compositores de música escrita, sendo a escritura entendida como um ato em que a própria ação se torna protagonista. Embora esta não seja a definição que adotaremos em nossa análise, a imagem do *ato* será enfatizada em momentos posteriores.

1.4. Pela escritura enxergar na *abstração* tanto uma estratégia para sua sustentação quanto uma consequência de sua realização (como demonstraremos a seguir), esta acaba por sugerir sua associação com algumas noções. Modernismo, construtivismo e formalismo de fato estão entre jargões que não podem ser aqui simplesmente desassociados da empreitada escritural. Ferneyhough, ao abordar o que constituirá uma “liberdade rigorosa”, que designaremos adiante como escritura (ver 2.13), enfatiza a sua imprescindibilidade para a perpetuação de um “projeto modernista” (FERNEYHOUGH, 1998. p. 4, t.n.). Mas o conceito de escritura aqui utilizado necessita se distanciar de algumas concepções que acabam por acompanhar tais noções.

1.5. A escritura não deve ser entendida aqui como a submissão do material sensível a um processo que busca transparecer os mecanismos de produção de sentido, como marca o modernismo artístico para Max Weber (1996); nem deve ser vista como um processo de purificação artística, como argumenta Arthur Danto (2010), que descreve a abstração enquanto estratégia que visa a limpeza da arte de elementos extrínsecos. Também não é adequada a visão que equipara modernismo e modernização, como faz Mário Pedrosa ao enfatizar a criação de algo novo em um “solo virgem” (PEDROSA, 2014, p. 84), ou a noção de que a escritura trata da purificação das formas do passado, conforme posto por Kazimir Malévich (2011).

2 – Caráter escritural, Escrituralismo e Escuta escritural

2.1. Finalmente, em função da centralidade atribuída à maneira como o conceito interage com o domínio da experiência estética, nossa escolha recairá sobre a concepção de escritura de Theodor Adorno, conforme analisado em seu ensaio *Sobre algumas relações entre música e pintura*.

2.2. A escritura, conforme delineada na perspectiva de Adorno, se configura como *a construção do meio enquanto caráter de aparência* de uma obra (ADORNO, 1995). O filósofo salienta que tal edificação se concretiza – assumindo uma forma objetivamente material, não se restringindo a uma dimensão psicológica, limitada à vivência do compositor durante o processo criativo – na medida em que sua natureza construtiva se torna um componente constituinte da experiência auditiva do receptor. Desta maneira, a dinâmica construtiva se revela antes de tudo como o *caráter* que caracteriza a obra. No domínio da música, tal exteriorização se manifesta por meio da organização temporal, com o ouvinte se encontrando diante de uma peça que tem como conteúdo *a construção do tempo* (id.).

2.3. Considerando a natureza temporal da arte em questão, uma que “desdobra-se no tempo”, a música “tem o tempo como seu problema”, e este dilema, sob a ótica da escritura, consiste precisamente em como manifestar o tempo como um objeto em processo de edificação, uma vez que para a música “o tempo não é autoevidente” (ibid., p. 66. t.n): não é pelo simples fato de ser música que o tempo é, a priori, refletido na qualidade de construção – nem toda obra musical possui como caráter a edificação do tempo.

2.4. Isto é dizer que a música demanda condições precisas para que o tempo se manifeste enquanto objeto em processo de edificação; embora este, de maneira objetiva, sempre irá constituir uma obra, dado que esta possui incontornavelmente o tempo como seu espaço – desdobrando-se *no* tempo. O desafio da escritura, portanto, reside em tornar não apenas o tempo, mas sua edificação, manifestamente claro: trata-se de possibilitar a “objetificação do tempo” (ibid., p. 66) enquanto uma aparência.

2.5. Obras dotadas do caráter escritural, assim,

falam em virtude da maneira como são construídas, não pelo ato de se representarem; falam com mais clareza quanto mais profundamente e completamente estão compostos em si mesmos, e as figuras dessa forma essencial são sua escrita (ibid., p. 71).

2.6. É em decorrência desta recusa da representação enquanto condição para a orientação do receptor à dinâmica construtiva que, sob a ótica do escrituralismo, o “selo de qualidade” de uma obra reside na aptidão que esta detém em expor seu “caráter imanente, não a comunicação de algo externo a esta complexão da obra” (ibid., p.71), e não por uma alegada contemporaneidade de seus materiais, ou pela negação da representação como um fim em si. Conforme adverte Adorno, “o que pode ser justificavelmente experienciado como abstração depende do princípio construtivo” (ibid., p.72) – depende da aptidão que a recusa à representação possui em redirecionar a experiência à construtividade; esta constitui o alvo da abstração.

2.7. A escritura “gostaria de carimbar a obra como escrita derivada de sua própria língua” (ibid., p. 72), e não da linguagem representativa – a “linguagem de nomeação”, que busca representar seja um idioma culturalmente cristalizado, seja o ‘planejamento’ particularmente edificado pelo artista, ambos externos ao desdobramento da obra. Como sublinha Adorno em relação a este segundo aspecto, a construtividade é “independente não apenas de sua relação como significante a algo que se pretende expressar, mas também de sua relação afim a um sujeito expressivo que é idêntico a si mesmo” (ibid., p. 72).

2.8. Consequentemente, o caráter escritural não se fundamenta exclusivamente na aptidão que uma obra ostenta para revelar sua configuração implícita, tampouco na particularidade do material de construção – como se tal excepcionalidade estivesse encerrada em si mesmo –, mas na dialética que se estabelece entre um polo discursivo e aquilo que escapa à comunicação. É essa tensão que obstrui a estabilização da forma e, assim, mantém-na vinculada à temporalidade, viabilizando um intercâmbio entre os dois elementos. É por essa razão que a escritura “envolve uma espécie de deslocamento entre o discursivo e o corporal” (FITCH, 2005. p.302, t.n). Tal tensão levará Adorno a concluir que

Na arte, o critério de sucesso é duplo: primeiro, as obras de arte devem ser capazes de integrar materiais e detalhes na sua lei imanente da forma; e, em segundo lugar, não devem tentar apagar as fraturas deixadas pelo processo de integração, preservando, em vez disso, no todo estético, os vestígios daqueles elementos que resistiram à integração. (ADORNO, 1984, p. 18).

2.9. Por fim, acreditamos, fundamentados nas concepções adornianas, que a antítese daquilo que o filósofo designou como a espacialização do tempo, “a suspensão da passagem do tempo no instante” (SOCHA, 2015, p. 175), assume a forma da escritura. Fazemo-nos valer das assertivas de Socha, que elucida a forma pela qual escritura poderia ser, no contexto de Adorno, “outro nome para construção” (ibid., p. 163). A escritura é, finalmente, o caráter construtivo. Tal fisionomia se distingue pelos “processos geradores de forma que se manifestam como um princípio idêntico no encontro com seus materiais” (ADORNO, 1995, p. 73, t.n.).

2.10. Almejaremos, então, delinear o modo de experiência que a escritura visa. Chamaremos este modo de experiência de *escuta escritural*, e de *escrituralismo* o esforço construtivo para produzir tais obras.

2.11. Tanto o escrituralismo quanto a obra escritural possuem como seu objeto de desejo a escuta escritural. Fundamentamo-nos nesta cadência em virtude do constructo denominado “escuta”, conforme delineado por Nicolas, o qual possui como alvo o “*processo* de inventar, criar, fazer aparecer” (NICOLAS, 2000, s.p., t.n, grifo nosso), em contraposição a elementos ‘estáticos’. De modo análogo, o “caráter escritural”, conforme exposto por Adorno, aborda precisamente uma “continuidade temporal percebida” (ADORNO, 1995, p. 70) em objetos artísticos, e esta “latência temporal”, conforme o filósofo incessantemente enfatiza, carrega antes de qualquer outro aspecto um “caráter”, ou seja, uma aparência: o que torna a imprescindibilidade da escuta absolutamente cristalina na crítica adorniana é a maneira como este elucida suas objeções às experimentações seriais, principalmente devido a uma impossibilidade de escuta: “não consigo mais executar, durante a audição, aquele processo de ‘compor junto’” (ADORNO, 2018, p. 377). Em síntese, a escritura “é atemporal como uma imagem do temporal. Ao fixar o temporal, é traduzido de volta ao tempo através do ato de ler, que prescreve” (ibid., p. 70). É precisamente devido a tal vinculação com o ato de leitura que estabelecemos uma proximidade entre a escritura e a escuta. Se obras “falam em virtude da forma como são construídas” (ibid., p. 71), postulamos, portanto, a hipótese de que a escritura, tal como delineada por Adorno, dirige-se à escuta, na acepção que lhe confere Nicolas.

2.12. Portanto a noção de Escritura se estende para:

2.12.1. *Caráter Escritural*: aparência da construtividade da forma na própria obra (e não enquanto representação da forma construída – obra enquanto emergência e não emergência da forma);

2.12.2. *Escrituralismo*: tradição que visa a aparência da construção da forma enquanto emergência;

2.12.3. *Escuta Escritural*: modo de experiência auditiva que tem como conteúdo central a construção da forma enquanto ato.

3 – O critério da Escritura

3.1. O ‘progresso’ da escritura é avaliado portanto não segundo sua capacidade de autonomizar e auto-legislar o meio artístico ou garantir a transparência do discurso do autor, nem mesmo a purificação dos meios. O progresso e desdobramento do escrituralismo será lido aqui sobre o prisma do desejo por possibilitar a escuta escritural.

3.2. Um exemplo elucidativo pode ser encontrado na obra do compositor Brian Ferneyhough, que aloca uma porção substancial de seus escritos à formulação de uma aprofundada crítica – ou, mais precisamente, autocrítica – em relação ao serialismo. A sua crítica, muito antes de se aventurar na análise da contemporaneidade que permeia os materiais ou as disposições agenciais em questão, estabelece como prioridade a recentralização de um paradigma de escuta, de um “alvo auditivo” (FERNEYHOUGH, 1998, p. 4, t.n.), que se configura como critério protagonista na avaliação do êxito ou insucesso dos esforços teóricos e composicionais que envolvem os objetos sob investigação.

3.3. Finalmente, parece-nos que a prática da escuta emerge como um critério fundamental na obra de Adorno e Nicolas. Assim, tomaremos como eixo central deste ensaio a elucidação e a caracterização do que denominaremos escuta escritural.

4 – Percepção, Audição, Escuta

4.1. O que configura a escuta escritural? Ao considerar a categorização proposta por Nicolas (2000), que estabelece uma demarcação entre os conceitos

de Percepção, Audição e Escuta, propomos que a escuta escritural se distingue pela primazia da escuta em relação à percepção e à audição.

4.2. Tendo por objeto a pontualidade de fenômenos sonoros captados de maneira isolada e imediata, a *percepção* trata do discernimento e identificação de objetos sônicos, englobando tanto suas dimensões fisiológicas quanto suas conotações conceituais. Assim, “a percepção apreende objetos [...], discerne, recorta, isola, identifica e, por fim, nomeia objetos musicais” (NICOLAS, 2000, s.p.).

4.3. Já a *audição* tem como questão a dedução de um princípio abstrato que situa a diversidade dos objetos da percepção. Ou seja, a “audição cuida da questão da *unidade global* de uma obra e visa construí-la *ao longo do tempo*. Seu próprio desejo é o de um *todo* possível da obra, portanto de sua *Forma*” (ibid., s.p., grifos nossos).

4.4. Ressaltamos, neste contexto, que tanto a percepção quanto a audição compartilham a característica de se debruçarem sobre a questão da identidade de um objeto pontual e estático, independentemente de sua natureza ser concreta ou abstrata. Para ilustrar essa semelhança, no domínio da percepção, um objeto concreto pode ser exemplificado por elementos como “acordes, padrões melódicos ou rítmicos, e timbres” (ibid., s.p.). Por outro lado, no que tange à audição, o objeto abstrato se manifesta em configurações formais, como um rondó, ou em mecanismos generativos, tal como uma constrição construtiva que admite apenas intervalos de terças e quintas.

4.5. De maneira inequívoca, a *escuta* não se orienta, tal como a percepção, para o objeto sônico e sua eventual designação; tampouco se dirige a uma unidade estrutural/formal subjacente que possa ser inferida, como ocorre no caso da audição. O que caracteriza o objeto da escuta é a *processualidade* que atua como mediadora entre objetos da percepção e/ou da audição. Assim, a escuta se distingue da identificação de objetos isolados ao possuir como foco a dinâmica transformacional, o dinamismo, do objeto sensível ou conceitual.

4.6. A prática da escuta, portanto, não se direciona para um objeto sônico previamente estruturado – cuja identificação e potencial reconstituição são viabilizadas pelo desdobramento musical, à semelhança do fenômeno da audição –, mas sim para o próprio ato de construção, a saber, a construtividade em plena operação. Em outras palavras, a escuta se configura como um processo que visa a

apreensão do desenvolvimento e da emergência, tanto dos objetos sônicos em si quanto da rede de interrelações que os circunscrevem e os influenciam.

4.7. As três categorias supracitadas configuram-se como elementos constitutivos da experiência auditiva de uma obra musical, porém se estruturam de maneiras díspares conforme a arquitetura da obra em questão. No que tange à escuta escritural, a categoria da escuta ocupa a posição de protagonista, uma vez que o conteúdo de uma peça reside em seu caráter processual, em detrimento de um dualismo entre o sonoro (perceptivo) e o formal (auditivo).

5.1 – Três modos de escuta

5.1.1. À luz das elucidações proporcionadas por este tríptico de categorias, propomos, ainda com o apoio de Nicolas, três modalidades de escuta. Enquanto a escuta escritural se fundamenta na primazia da escuta, procederemos a uma delimitação dos modos de escuta que enfatizam a centralidade da percepção sensorial e da audição.

5.1.2. A *escuta material* não é o mesmo que a percepção; assim como a escuta escritural, ela não se efetiva sem a sinergia entre os mecanismos perceptivo, auditivo e escutativo. O que se delineia na escuta material é uma primazia conferida à percepção, tratando assim de uma escuta que se engaja na busca pela especificidade e singularidade do objeto sônico.

5.1.3. A *escuta estrutural* manifesta uma dinâmica análoga à da audição: embora não suprimindo de forma imediata a percepção e a escuta em sua totalidade, essa modalidade de escuta catalisa um protagonismo da audição ao focalizar a dedução de princípios que governam a organização da diversidade sensível.

5.1.4. Por isso, as obras que nos facultam uma audição de natureza material ou estrutural não proporcionam a possibilidade de uma escuta de caráter escritural, uma vez que esta última se concentra no *processo como objeto*, enquanto aquelas se atêm a uma pontualidade, um objeto estático.

5.1.5. Em virtude de compartilharem uma abordagem de escuta que se orienta para um objeto específico e pontual, as modalidades de escuta material e estrutural visam, em última instância, a realização de uma escuta que se apresenta como *espacializada* (ou atomizada), como argumenta Adorno e conforme elucidado

na seção 2.9. Ou seja, apesar de a escuta material e a escuta estrutural constituírem estratégias distintas, ambas trabalham para a obtenção de uma espacialização da escuta. Espacialização que seria, para Adorno, o encerramento da própria escuta, na medida em que perde-se a processualidade temporal que caracterizaria essa dimensão.

5.1.6. Proporemos agora uma análise que busca evidenciar de que maneira as escutas de natureza material e estrutural culminam no encerramento do processo de escuta, estabelecendo, assim, uma distinção última em relação à escuta escritural.

5.2 – Escuta Material

5.2.1. No âmbito da *escuta material*, a percepção se orienta a materiais holísticos, manifestando-se de uma maneira que não se submete à delimitação de nenhuma dimensão ou parâmetro específico que os caracterize. Em outras palavras, o material construtivo se estabelece como um fenômeno perceptivo, dissociado de qualquer signo que possa ser decodificado pela audição. Dado que os objetos da percepção (os objetos sônicos) não apresentam comportamento direcional ou tendência que sugira uma configuração subjacente, a audição, que busca princípios de organização, concentra-se, neste contexto, na incomunicabilidade inerente entre os materiais construtivos e uma possível estrutura. Assim, na modalidade da escuta material, a audição tem como objeto inicial uma ausência.

5.2.2. Os materiais, na medida em que carecem de padronizações que encapsulem tendências subjacentes – as quais, por sua vez, poderiam elucidar a operacionalização das diversas dimensões dos objetos da percepção –, perseguem o contínuo impedimento da apreensão desses objetos em conformidade com uma estrutura. Deste modo, eles se tornam um obstáculo à atribuição de significados que transcenderiam a sua aparição, impossibilitando assim sua significação para além de sua possibilidade de ser percebido.

5.2.3. Dessa maneira, o material sonoro, apreendido enquanto fenômeno, inicialmente frustra a capacidade auditiva de discernir uma configuração subjacente, compelindo o próprio objeto da percepção – o objeto sônico – a manter-se como ente maior da escuta. É precisamente este que desempenhará um

papel mediador na estruturação temporal da expressão musical, assim como no desdobramento da obra em questão.

5.2.4. A escuta material requer um constante redirecionamento da percepção em direção à fisicalidade do material, de modo que sua singularidade permaneça como o foco central da escuta. Em outras palavras, a escuta material efetua sua operação por meio de um endereçamento que promove uma purificação gradual de seus conteúdos mais específicos (NICOLAS, 2000). Os materiais, portanto, são instrumentalizados com o intuito de enfatizar a frontalidade de um objeto necessariamente autocircunscrito, frontalidade propícia à autodeterminação do material sonoro.

5.2.5. Finalmente, a prática da escuta se orienta para uma temporalidade que, de maneira progressiva, desvela seja a fisicalidade de um material sonoro específico, seja a sensualidade irreduzível de um aglomerado sonoro. Este ato de escutar se concentra na autorreferencialidade do objeto sônico, o qual paulatinamente reitera a autarquia de sua identidade, empenhando-se em extinguir quaisquer elementos que possam interpor-se entre a experiência auditiva e a sua corporeidade.

5.2.6. Considerando o objeto mediador da escuta material como um fenômeno da percepção, que se distingue pela imediatez e pela resistência constante à sugestão da presença de uma estrutura subjacente, a escuta busca-se a direcionar seu foco para o dinamismo intrínseco deste objeto sônico, explorando seu comportamento imanente. Tal abordagem configura o escopo da *estética do material* (ADORNO, 1984, p. 193).

5.2.7. Aqui, a atividade de escuta não se fundamenta na emergência de objetos auditivos, que se configuram nas interrelações dos materiais construtivos, mas se concentra na idiosincrasia dos elementos percebidos. Para que a escuta pudesse apoiar-se nas dinâmicas das relações e objetos sônicos emergentes ao longo do desdobramento da obra, seria imperativo que ela se dissociasse do fluxo temporal inerente à obra, visto que este não revela qualquer forma de emergência ou evolução. Consequentemente, a escuta, ao se desconectar de seu objeto, transita para o domínio da impossibilidade. Ao seguir a trajetória da audição, no contexto de uma escuta material, a escuta se preserva até o instante em que sua intenção se dirige a uma ausência.

5.2.8. Deparamo-nos aqui com uma contradição que esclarece a razão pela qual a experiência da escuta material, uma vez viabilizada, inviabiliza a continuidade da própria escuta, além de se desfazer da percepção enquanto agente central. A síntese da proposição material reside assim no *fim da escuta*, e uma *conversão da percepção em audição*, conforme caracteriza a escuta espacializada adorniana.

5.2.9. Caso a escuta material pressuponha o contínuo isolamento do material sonoro, a fim de obstruir a eventual circunscrição de entidades auditivas (no que tange à definição de estruturas), o processo construtivo se transforma, então, na perpetuação de um objeto inexoravelmente estático, em virtude da sua incapacidade de sofrer modificações (mesmo que a partir de seus traços particulares, não motivada por uma externalidade). Modificações que poderiam insinuar uma trajetória que, por sua vez, propiciaria a emergência de um objeto destinado à escuta, o qual, em última instância, comprometeria a autarquia do material face às direcionalidades subjacentes que o permeiam.

5.2.10. Neste instante, a dinâmica inerente à obra – cuja eliminação é postulada – vê-se impossibilitada em sua potencial transformação em um objeto da escuta, já que os elementos constitutivos da percepção não revelam uma alteração emergente advinda da autossuficiência do material, mas, ao contrário, expõem sua inércia e a consequente revelação de uma estrutura igualmente imutável; a qual, por sua vez, contribui para a obstrução da compreensão do material em termos que transcendem suas propriedades pontuais. A capacidade de escuta, assim, se configura como uma impossibilidade, na medida em que se desvincula, em seu escopo, de qualquer objeto dotado de mobilidade.

5.2.11. Já a particularidade do material, quando elevada à condição de objeto privilegiado da escuta, transcende sua particularidade e se transfigura em uma totalidade abrangente: aquilo que outrora era percebido como a singularidade de uma fração específica transmuta-se na universalidade de uma obra. Assim, o material é assimilado de maneira “paramétrica” – idêntico a sua própria função – à medida que sua organicidade original se transforma em uma dimensão de privilégio, e não de exceção, como atrito a uma norma primeira. A experiência perceptiva, por sua vez, se transforma em uma audição que se concentra em uma estrutura estática e globalizada – a percepção torna-se audição.

5.2.12. Na esfera da escuta material, a possibilidade da prática da escuta, que se fundamenta na observação das metamorfoses e variações dos elementos constitutivos, tende a se esvaír progressivamente à medida que se aproxima da especificidade da pontualidade caracterizada pelo isolamento do material. Esta dinâmica estabelece uma relação de proporção inversa: à medida que a identidade pontual do material se consolida como objeto de escuta – ou seja, quanto mais efetivamente a escuta material se concretiza –, menos espaço é concedido para que a escuta possa retornar à obra enquanto um processo dinâmico, mediado precisamente pela constante transformação dos materiais e pelo potencial polissêmico que estes invariavelmente evocam. Para encobrir uma estrutura subjacente à experiência auditiva, os materiais, em nome de sua preponderância e autonomia, necessitam paradoxalmente rigidificar seu comportamento de modo a otimizar esse estado de isolamento.

5.2.13. Consequentemente, a escuta material, na sua paradoxal condição de efetividade, encontra-se vinculada à inibição da variação dos objetos que permeiam a esfera da percepção ou da audição, resultando na anulação da própria escuta. Nesse contexto, chega à superfície um ponto de confluência entre os domínios perceptivo e auditivo: a captura de um objeto que se revela como estático, culminando em uma escuta que se configura como especializada, dirigida a entidades imutáveis, e que se mostra incapaz de engendrar articulações sintéticas.

5.2.14. Caso a escuta material almeje corrigir sua predisposição à supressão da escuta e se proponha a dinamizar seu objeto, no instante em que essa dinamização ocorre, mesmo que em esferas localizadas, sínteses emergentes gerariam objetos da audição: relações emergentes atribuiriam novas valências ao material, valências estas que transcendem sua literalidade ao serem recontextualizadas. Nesse contexto, a percepção se torna um agente modulador que transforma a maneira como se apreendem os elementos perceptivos – o que se apresenta à percepção como elemento emergente e distintivo desta reconfiguração é assimilado em sua *negatividade*: inicialmente, enquanto uma fricção com a literalidade do material, configurando-se como um traço característico mas que não se manifesta na imediatez do objeto, deixando de ser um traço identitário do material. A percepção desempenha, então, o papel da audição ao discernir na

particularidade aquilo que a ela mesma escapa. Então, o material construtivo abdica de sua autodeterminação, impossibilitando-se de afirmar-se como uma modalidade de escuta material, e tende a se apoiar nas dinâmicas cadenciais da estrutura, almejando uma transfiguração em *escuta estrutural*.

5.2.15. A antinomia constituinte da escuta material – acima mesmo da sua conversão em escuta estrutural – pode ser, em última análise, sintetizada na seguinte proposição: uma escuta que possui a intenção de protagonizar os objetos percebidos em contraste com os estímulos auditivos resulta na subsequente alienação da escuta em relação à dinâmica temporal dos materiais que a constituem – assim este *modo de escuta possui como destino a liquidação da escuta, o cessamento de si mesmo*. O desdobramento da obra transforma-se, assim, em um excesso para uma composição cuja conclusão temporal (isto é, a conclusão de um caráter processual) se efetua antes mesmo de sua finalização literal, a qual, por sua vez, se reduz a uma questão cronométrica.

5.2.16. No instante em que se consuma essa transição, na qual a percepção assume a função da audição, a escuta escritural irrompe como uma potencialidade. A viabilidade de sua continuidade reside na oscilação contínua entre estes dois polos.

5.3 – Escuta Estrutural

5.3.1. Na *escuta estrutural*, a percepção é direcionada aos materiais assimilados através das dimensões que facilitam a audição na reconstrução do esquema formal ou dos mecanismos generativos subjacentes. Assim, a adequação do material sonoro à estrutura que o suporta define a essência desta modalidade de escuta.

5.3.2. Os materiais, por intermédio de padrões comportamentais manifestamente observáveis nas esferas das dimensões funcionalizadas, almejam a elucidação de um objeto elíptico que se encontra, por sua vez, ou em uma camada de significação superior (esquemas formais como a sonata ou o rondó) ou na origem de toda manifestação comportamental dos objetos percebíveis (leis de gênese, a exemplo da série na técnica dodecafônica).

5.3.3. Por isso, o substrato material, ou, de maneira mais precisa, a dimensão funcionalizada desse substrato – i.e., as únicas dimensões articuladoras

de forma –, viabiliza a apreensão da estrutura subjacente, a qual se consagra como o objeto maior da percepção. Tal dinâmica supera a imediata corporeidade dos materiais, que se resumem à condição de mediadores da audição da configuração estrutural.

5.3.4. Como condição para a escuta – ou seja, para viabilizar a observação do desdobrar da obra – impõe-se a necessidade de que esta se veja compelida a desconsiderar a aparição das dimensões não-funcionais do material sonoro. Tal abstração destas dimensões não-funcionalizadas visa reconstituir a totalidade que a emergência dos objetos da percepção e as dimensões efetivamente funcionalizadas vêm a expressar. A escuta, para se voltar ao comportamento das dimensões não-funcionalizadas da obra, deve, por conseguinte, desvincular-se do fluxo temporal inerente à obra, já que estas dimensões não se orientam para uma organização superior – assim, a escuta perde seu objeto e se torna uma impossibilidade.

5.3.5. Finalmente, a prática da escuta é orientada para uma temporalidade que, de maneira gradual, desvela tanto uma algebrização intrínseca – uma legislação geradora – quanto uma configuração topológica – um esquema formal arquitetônico. Este ato de escuta se concentra na dinâmica das dimensões funcionalizadas dos materiais, que, de forma progressiva, desoculta um objeto que, embora se apresente como distinto dos próprios materiais, demanda que estes operem sob condições específicas para que sua existência possa ser plenamente elucidada.

5.3.6. Considerando o elemento mediador sendo aquele da audição, como um objeto que ganha expressão através da interrelação das suas partes constitutivas, consolidando-se progressivamente como *conteúdo mais latente que os objetos que se apresentam à percepção*, a singularidade das partes em si torna-se uma consideração secundária quando comparada à dinâmica relacional que se instaura entre elas. Nesse contexto, a prática da escuta se orienta para a temporalidade desta estrutura-objeto, explorando suas nuances comportamentais. Consequentemente, a percepção se reconfigura para se concentrar nos elementos constitutivos de uma organização superior.

5.3.7. A escuta estrutural implica a necessidade de orientar a percepção para as dimensões funcionalizadas do material sonoro, de modo que a elucidativa

análise da estrutura, manifestada pela recursividade dos comportamentos inerentes a essas dimensões, permaneça como o objeto central da prática auditiva. Em outras palavras, a escuta estrutural “estrutura seus materiais para sustentar seu projeto musical” (NICOLAS, 2007, p. 129).

5.3.8. Neste contexto, deparamo-nos com uma antinomia que nos esclarece as razões pelas quais a escuta estrutural, ao ser facultada, obstrui o protagonismo da escuta, conforme preconizado pelo escrituralismo. Tendo em vista que a escuta estrutural está imbuída na normatização tanto dos comportamentos quanto das potencialidades perceptivas de voltarem-se às dimensões que transcendem as funcionalidades delineadas para a clarificação de sua configuração subjacente. Assim, ao possibilitar tal elucidação, a obra transfigura-se em uma representação de um objeto que é não apenas construído, mas também finalizado e estático.

5.3.9. Esta dinâmica ocorre em virtude da intencionalidade dos materiais agenciados, que visam a elucidação do objeto que se configura como a estrutura musical. A medida em que esse objeto-estrutura se apresenta de maneira mais estática, maior é o êxito dos elementos perceptivos em sua capacidade de articulá-la, promovendo, assim, uma escuta que pode ser caracterizada como estrutural. Isso se deve ao fato de que qualquer alteração na configuração dessa estrutura ao longo do desdobramento da obra culminaria em uma modificação no comportamento dos referidos elementos perceptivos. Tal variação e despadronização comportamental dos objetos da percepção acaba por desafiar a possibilidade de a audição assumir integralmente o papel protagonista na experiência auditiva, ao redirecionar o foco investigativo para os elementos perceptivos – cujo comportamento renovado ‘chama’ a escuta – em detrimento da compreensão da configuração subjacente que os sustenta.

5.3.10. Aqui, uma *configuração dinâmica*, enquanto *manifestação do processual*, encontra-se inibida em sua potencialidade de ser convertida em um objeto da audição, tendo que os objetos da percepção idealmente não mais se revelam como um fluxo contínuo, mas se apresentam como orientados a um destino pré-estabelecido, consumado no instante em que é apreendido pela consciência: a audição se restringe a uma estrutura estática. Aqui, “a sensação é a de um instante em flecha, necessário, inevitável” (NICOLAS, 2009, p. 130). Assim, a

prática da escuta se transforma em uma impossibilidade, na medida em que se desvincula de seu objeto móvel.

5.3.11. No âmbito da escuta estrutural, a possibilidade de escuta – ou seja, a observação da mutação dos elementos sônicos – experimenta um progressivo definhamento à medida que se aproxima da pontualidade que define a própria estrutura. Essa dinâmica se configura como uma relação inversa: quanto mais a plenitude da estrutura se estabelece como o objeto primário da escuta – ou seja, quanto mais a escuta estrutural se concretiza – menos espaço é concedido à percepção de transformação, que se revela mediada pela variação e pelo desenvolvimento dos materiais construtivos, bem como pelo potencial polissêmico que estes são capazes de evocar. Para que a percepção não retorne ao seu status de protagonista, faz-se necessário que o material impeça sua apreensão como um elemento externo à estrutura delineada, promovendo assim uma padronização de seu comportamento que obstrui qualquer indício de fluidez ou dinamismo nas suas interações.

5.3.12. A aporia constituinte à escuta estrutural pode ser sintetizada na seguinte formulação: a sua pretensão de assumir o papel central dos objetos auditivos em relação aos objetos perceptivos resulta, paradoxalmente, na condução da escuta a um estado de isolamento e estagnação dos elementos constitutivos. Desta forma, configura-se um paradigma auditivo que, em última instância, visa a aniquilação da própria prática da escuta.

5.3.13. Caso a escuta estrutural aspire a corrigir sua propensão à supressão da escuta, redirecionando seu foco para uma *estrutura modulante*, caracterizada por uma lei interna dinâmica e fluida, tornará imperativa a modificação dos comportamentos dos materiais para viabilizar a elucidação dessas novas normas emergentes. No instante preciso dessa transformação, emergirão outras dimensões dos materiais, ascendendo ao status de objetos da percepção: facetas insólitas e inesperadas pela estrutura original. Nesse contexto, a percepção se verá compelida a reformular sua abordagem em relação à apreensão dos elementos construtivos. O que se apresenta à audição como um agente em busca de esclarecer a estrutura subjacente será apreendido em sua *negatividade*: como uma resistência em relação à configuração original e retrospectivamente aquilo que *ainda não elucida uma configuração futura*. A audição, portanto, assume a função perceptiva ao discernir,

diante da instabilidade da estrutura, a singularidade do objeto sônico, aquilo que lhe escapa. Nesse exato momento, o material construtivo desvincula-se de sua função representativa da estrutura (como sinal), e a escuta, por conseguinte, não poderá mais reivindicar sua condição estrutural, retornando temporariamente à particularidade do material, à escuta material.

5.3.14. No instante em que se consuma essa transição, na qual a percepção assume a função da audição, a escuta escritural irrompe como uma potencialidade. A viabilidade de sua continuidade reside na oscilação contínua entre estes dois polos.

5.4 – Escuta Escritural

5.4.1. A obstrução da supressão da escuta se manifestaria portanto mediante uma incessante reconfiguração dos eixos materiais e estruturais. Este fenômeno se caracteriza por oscilações perpetuadas que culminam na centralização do desdobramento da obra como seu núcleo: o "já não" e "ainda não" que os materiais entrelaçam (FERNEYHOUGH, 1993b, p. 12, t.n.), permitindo, assim, que a escuta mantenha sua conexão com seu objeto de apreensão. Este constitui o "motivo" da escuta escritural: um direcionamento da escuta *ao construir* – não como um objeto que, em suas dinâmicas, visa a representar o que *foi* edificado, mas finalmente como uma entidade *em construção*.

5.4.2. A produção de uma escuta escritural possui como condição não somente a tensão entre os elementos materiais e suas respectivas estruturas, mas igualmente o entrelaçamento entre múltiplas estruturas que almejam se consolidar como fenômenos auditivos, bem como as múltiplas dimensões que aspiram a delinear e qualificar o material em jogo.

5.4.3. Em síntese, a análise das ramificações de uma obra propicia uma orientação tanto para a recepção escutativa em seu caráter dinâmico e temporal – que, segundo a perspectiva de Adorno, configura a obra em sua essência a priori, uma vez que sua efetivação ocorre no fluxo do tempo –, como no caso escritural; ou para o *ocultamento* de sua natureza temporal, resultando na impossibilidade de sua apreensão como um objeto da escuta, como no caso dos dois modos distintos de efetuar a espacialização da escuta (modos material e estrutural).

5.4.4. Sob a condição desse ocultamento, o receptor se vê circunscrito à contemplação de entidades que se encontram inibidas em sua capacidade de fomentar a co-determinação entre a estrutura formal e o substrato material, promovendo desse modo um deslocamento da atenção perceptiva em direção a uma significação que se propõe como “supra-contextual” e atemporal, transcendental, visto que lhe foi vedada a possibilidade de imergir no *continuum temporal* da experiência musical. (FERNEYHOUGH, 1993b).

5.4.5. A escuta portanto não deve ser considerada como o desfecho de um processo etapista; a percepção não é relegada ao plano da inércia ao se viabilizar a audição, que por sua vez se torna obsoleta ao possibilitar a escuta. No instante em que a percepção e a audição são dissociadas – conforme almejamos esclarecer anteriormente – a escuta se configura como um horizonte inalcançável. A escuta requer um tratamento da dialética entre percepção e audição, de modo que ambas as instâncias não sejam conduzidas à estase. Dado que essa dialética é constitutiva da própria percepção e da audição (não se pode conceber a audição como capaz de identificar uma configuração formal sem antes perceber os objetos que a compõem, assim como a percepção não pode reconhecer um objeto sônico sem um contexto que possibilite sua apreensão, como, no mínimo, sua própria *gestalt*), a tarefa do labor escritural, do escrituralismo, reside em centralizar essa contínua retroalimentação como o princípio construtivo maior e mediador privilegiado do tempo musical. Como bem assevera Nicolas, “a escuta emerge em um momento do desenrolar da obra”; ou, mais incisivamente, “a escuta é imanente à obra: é uma atividade (enquanto a percepção e a audição dependem de o músico individual apreender uma obra de fora)” (NICOLAS, 2000, s.p.).

5.4.6. O *projeto escritural*, novamente, trata da produção de obras que viabilizam o exercício da escuta escritural.

6 – Escrituralidade e objetividade

6.1. As modalidades de escuta – seja ela escritural, material ou estrutural – não se configuram como alternativas passíveis de serem acionadas por um ato de vontade autônoma do sujeito: não se inscrevem em uma posição subjetiva que poderia ser arbitrariamente projetada sobre qualquer objeto estético. Conforme salientado por Nicolas, a escuta deve ser compreendida não somente como

vinculada à obra em si, mas possibilitada pela obra, sendo esta última, e não as intenções subjacentes do compositor ou as disposições do ouvinte, a responsável por delinear o modo como se realiza a experiência auditiva. Nesse sentido, a escuta escritural é ativada em função de obras que se encontram especificamente organizadas e dispostas (NICOLAS, 2000).

6.2. É imperativo reconhecer que a disposição de elementos de forma a facilitar a emergência de determinadas modalidades de escuta não assegura, por si só, a consagração de uma experiência auditiva forçosa, isenta da performance do sujeito-ouvinte. Na verdade, essas configurações são organizadas de maneira a catalisar a potencialidade de um dos três modos de escuta, em decorrência da forma como articulam a dialética entre a materialidade e a estrutura, conforme elucidado anteriormente.

6.3. Não se deve interpretar a proposição em questão como uma que sugira a necessidade de suprimir a bagagem subjetiva que o ouvinte traz consigo antes de se engajar na experiência e performance de tais escutas. Essa bagagem, sendo um elemento indissociável da condição do ouvinte – no sentido de que não se pode simplesmente renunciar, sob a égide de um comando externo, aos hábitos que configuram sua posição – requer, contudo, uma abordagem dialética estratégica. Faz-se necessário que o sujeito se defronte com um obstáculo que permita que a sua aparente auto-determinação seja reconhecida como ideologicamente condicionada, a fim de que se possa apreender o objeto em seu movimento imanente.

6.4. De maneira análoga à forma como a particularidade do material se exprime mediante sua incorrespondência com uma norma inicialmente posta, o objeto estético é apreendido como mônada não apenas em sua resistência em oferecer ao receptor um desdobramento adequado aos pressupostos estéticos consagrados previamente ao ato da escuta, mas também na possibilidade do receptor em navegar pelas implicações decorrentes dessa recusa. A contraposição à livre projeção subjetiva – supondo aqui sua existência concreta –, manifestada no enquadramento passivo da escuta em relação a categorias exógenas, encontra-se imersa na própria estética da obra. É precisamente a configuração desta que, de maneira parcial, mas indubitavelmente, incidirá na resistência ao protagonismo dos hábitos auditivos do receptor.

6.5. A outra porção que confere primazia ao objeto artístico reside nos ouvidos do receptor e na sua predisposição, além de sua habilidade – certamente adquirida e aprimorada, embora de forma parcial e sempre particularizada em relação a obras específicas – para acoplar-se obra. Contudo, em última análise, a experiência *escutativa* (em oposição à percepção ou audição de uma obra) é um traço da própria obra: esta se revela à medida que o ouvinte se permite *e* (e nunca *ou*) é permitido a se devolver a um *impulso mimético* – o impulso de seguir a cadência que inicia no atrito do objeto com sua categoria (ADORNO, 1995) – e, assim, se integrar à obra em questão.

6.6. Uma dialética entre a autonomia do meio e a transparência genética será percebida, de fato, como condição para a emergência de uma escuta escritural: tanto a autonomia do meio quanto a transparência genética devem ser interpretadas como instrumentos orientados para a eficácia desse modo de escuta, e não como objetivos em si mesmos. Assim sendo, o progresso, a crítica e a autocrítica do escrituralismo não são impulsionados pela intenção de radicalizar a autonomia do meio ou a transparência genética, como se tais aspectos pudessem ser erguidos a status de fins absolutos, relegando o modo de experiência engendrado a uma mera excessividade ornamental ou a uma consequência secundária.

6.7. Ao mesmo tempo, a escuta escritural é o *fim* visado pelo escrituralismo apenas na medida em que ela é um *começo*: o propósito do projeto escritural não está no fato unicamente de *ter-se engendrado* tal modo de escuta, mas que, como buscamos demonstrar, é sob esse modo de escuta que haveria a possibilidade de uma apreensão da *singularidade* dos materiais – amplificados enquanto tais e não mais reduzidos a signos (por isso mudos) – e das estruturas – não mais reduzidas a esquemas preenchidos (por isso vazios). *A escuta escritural é um fim apenas enquanto condição primeira para uma abertura à experiência musical enquanto o construir da diferenciação.*

Referências

ADORNO, Theodor W. *Aesthetic theory*. Tradutor: Christian Lenhardt. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1984.

ADORNO, Theodor W.; On some relationships between music and painting. *The Musical Quarterly*, v. 79, n. 1, p. 66-79, 1995.

ADORNO, Theodor W. *Quasi una fantasia*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Edusp, 2010.

DELALANDE, François. *Le son des musiques: entre technologie et esthétique*. Paris: Buchet/Chastel, 2001.

FERNEYHOUGH, Brian. *Form-figure-style: an intermediate assessment*. Perspectives of new music, p. 32-40, 1993a.

FERNEYHOUGH, Brian. *Il tempo della figura*. Perspectives of new music, p. 10-19, 1993b.

FERNEYHOUGH, Brian. *Adorno Presentation*. Keynote address to the international conference on Twentieth Century Music, Goldsmith's College, London, 21 de fevereiro, 1998.

FITCH, Louis. *Brian Ferneyhough: the logic of the figure*. Doctoral thesis, Durham University, 2005.

GUBERNIKOFF, Carole. *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.

MALÉVICH, Kazimir. *Le suprématisme, le monde sans-objet ou le repos éternel*. Paris: Infolio, 2011.

NICOLAS, François. *Écoute, audition, perception: quel corps à l'œuvre?* In: BLOCH, Béatrice; CAMPAN, Véronique; JONGENEEL, Else (et al.). *Art, regard, écoute. La perception à l'œuvre*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2000. p. 131-156.

NICOLAS, François. *O que é um estilo de pensamento musical?* Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, n. 9, 2007.

PEDROSA, Mário. *Arquitetura: ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SOCHA, Eduardo. *Tempo musical em Theodor W. Adorno*. 2015. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

WEBER, Max. *Fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1996.

Diálogo entre tradição material e contemporaneidade processual: transformações em *Histos XV*, de Alexandre Lunsqui

Caio Csizmar Soares Lourenço¹

Pedro Campos Nuñez Pascoal²

Resumo: A peça para piano solo *Histos XV*, de Alexandre Lunsqui, composta em 2020, apresenta em seu discurso enorme riqueza de processualidades composicionais naturais da música contemporânea. Partindo de uma materialidade tradicional, um arpejo em Mi menor das *Variações Goldberg* de Johann Sebastian Bach, a obra toma como modelo a submissão deste material antigo a transformações advindas da música nova. Isto resulta em uma *cross-alimentação*, uma relação simbiótica entre premissas do presente e passado que acabam por emergir na aparência do discurso. O atual trabalho visa, portanto, apontar e analisar quais os processos de transformação do material e qual a natureza dessa *cross-alimentação*.

Palavras-chave: Composição. Análise. Contemporaneidade.

**Dialogue between material tradition and processual contemporaneity:
transformations in *Histos XV*, by Alexandre Lunsqui.**

Abstract: The solo piano piece *Histos XV*, by Alexandre Lunsqui, composed in 2020, presents in its speech an enormous wealth of contemporary compositional processes. Starting from a traditional material, an arpeggio in E minor from Johann Sebastian Bach's *Goldberg Variations*, the work takes as a model the submission of this old material to contemporary transformations. This results in a *cross-feeding*, a symbiotic relationship between present and past that emerges in the appearance of the discourse. The current work therefore aims to point out and analyze the material transformation processes and the nature of this *cross-feeding*.

Keywords: Composition. Analysis. Contemporary.

¹ Graduando, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, c212497@dac.unicamp.br.

² Mestrando, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, p186726@dac.unicamp.br.

Introdução

Entre 2015 e 2021, o compositor Alexandre Lunsqui escreve o ciclo *Histos*, constituído de 16 peças para piano solo. A palavra *Hystos*, de origem grega, significa teia, tecido, conceito chave nesse conjunto de obras.

Possuindo caráter intertextual³, o ciclo dialoga com autores de diversos períodos da história da música de concerto, como Bach (*Histos I, XV e XVI*), Messiaen (*Histos II*) e Villa-Lobos (*Histos IV*); assim como com autores da música popular, especialmente do jazz, como Ahmad Jamal (*Histos XIII e XIV*), George Shearing (*Histos IX*) e Wayne Shorter (*Histos VIII*). De acordo com Lunsqui (comunicação pessoal, 2024), a intenção foi gerar obras que são não uma referência estilística, mas um processo substanciado por uma natureza de homenagem afetiva e de impulso criativo.

Em *Histos XV, after J.S. Bach* (2020), peça sobre a qual este trabalho terá seu enfoque, o compositor estabelece como modelo a submissão de um único arpejo de Mi menor (Figura 1), presente no compasso 11 da ária da *Variações Goldberg* BWV 988, de Bach, a diferentes transformações provenientes da música nova. A essa mútua influência entre processualidades contemporâneas e materialidades tradicionais, protagonista em *Histos XV* (Figura 2), Alexandre Lunsqui dá o nome de *cross-alimentação*. (comunicação pessoal, 2024)



Figura 1: Arpejo em Mi menor, mm. 11, em *Variações Goldberg*, de J.S. Bach.

³ Esse processo dialoga com o conceito de reescritura (cf. FERRAZ, 2008)

HISTOS XV
(3 layers) Alexandre Lunsqui (2020)

Piano

layer 1 (always) *pp*

layer 2 (always) *mf*

layer 3 (always) *p*

pp 6 6 6 6

mf (*f*)

p 3 3 3

Figura 2: Arpejo escrito, em Histos XV

Essa *cross-alimentação* acaba por sugerir um novo destino para o material bachiano, que é propulsionado pelos novos processos de composição e pela conciliação de premissas e latências do passado e do presente. O efeito desse processo pode ser encontrado, por exemplo, no enfraquecimento do caráter tonal do arpejo de Bach.

O presente trabalho, portanto, efetua uma análise de *Histos XV* em duas vias: a primeira, a observação de seus processos de transformações harmônicas e a segunda, a determinação de suas construções morfológicas. Observando esses aspectos, elencou-se as processualidades composicionais da música contemporânea que foram aplicadas sobre o material de Bach. A partir dessa análise, foi possível também compreender as relações entre as *layers* e qual o grau de protagonismo que cada uma exibe em planos perceptíveis de escrita ao longo da peça.

Modelos e transformações harmônicas

Tristan Murail, compositor influente para Lunsqui, defende o emprego da harmonia enquanto fator estruturante e organizacional do discurso musical como algo relevante não só para a música espectral, mas para qualquer abordagem estética da música contemporânea (MURAIL, 2000). Olhar, portanto, especialmente para essa dimensão torna-se fundamental ao analisar uma obra de Alexandre Lunsqui. Para isto, iniciaremos nossa análise pelos primeiros compassos da obra (Figura 3).

HISTOS XV
(3 layers) Alexandre Lunsqui (2020)

Piano

layer 1 (always) *pp*

layer 2 (always) *mf* (*f*)

layer 3 (always) *p*

♩ = 69

Figura 3: compassos iniciais de *Histos XV*, de Alexandre Lunsqui

Em *Histos XV*, Lunsqui estabelece camadas individuais como receptáculos para materiais e processos harmônicos e morfológicos específicos. Ele divide, visualmente, a escrita em três pautas, ou seja, em três camadas, correspondendo também a três registros diferentes do piano, ou três diferentes bandas, cada qual com sua dinâmica específica que atravessa a peça. A estas três camadas, Lunsqui dá o nome de *layers*. Observando as *layers* individualmente, é possível perceber naturezas e processos característicos de cada uma delas.

A *layer 2*, a do meio, aparece, a princípio, como uma espécie de guia para a peça, tendo uma posição hierárquica de destaque. Esta *layer* apresenta o arpejo original de Mi menor, e atinge um protagonismo ao articular formalmente determinados pilares harmônicos da obra no eterno retorno desse arpejo. Ao longo do discurso, há um trajeto de afastamento gradual da região harmônica do Mi menor por meio de transformações

parcimoniosas dos intervalos do arpejo, e que, após um ponto de ruptura no compasso 16, assume configurações tetrádicas e por vezes até cromáticas. Um retorno abrupto, no último compasso, ao Mi menor em posição fundamental em dinâmica fff, restaura um território triádico.

A *layer 2* traz no primeiro e no segundo compasso, como mencionado, em maior intensidade de dinâmica, o arpejo de Mi menor de Bach. No terceiro, o material sofre uma primeira transformação intervalar: as notas Sol das pontas do arpejo são mantidas, enquanto o Mi se torna um Dó, e o Si se torna um Sib. Isto resulta em um arpejo de Dó com sétima, de qualidade e função dominante, e que retorna reiteradamente ao longo da peça com função de dominante. Por um princípio de progressão por terças (DE LA MOTTE, 1991), em relação de mediante, ocorre a resolução deste acorde de Dó com sétima em um Mi menor, de volta, no quarto compasso. Em seguida, aparecem na *layer 2* os acordes de Mi menor (tônica) e Lá menor (subdominante), acordes ainda dentro da região harmônica de Mi menor.

A partir do compasso 7, pelo acúmulo de transformações cromáticas e relações de mediante sobre o arpejo, a peça começa a apresentar acordes que se distanciam mais dessa região harmônica original, ainda que relações de cromatismo próximo entre si: Fá com sétima sem fundamental, Fá# menor, um Dó com sétima, mas dessa vez sem fundamental, em seguida Sol bemol com sétima sem fundamental, Si bemol menor, Sol menor, novamente um Dó com sétima sem fundamental, culminando em uma ruptura formal, o clímax da peça, que acontece no compasso 16 (Figura 4) com um pequeno cluster lá bemol-si bemol-ré bemol (que pode também ser entendido como um aglomerado de Si bemol com sétima, sem quinta). Isto reforça que o material tonal na peça é tratado como uma âncora sensível e histórica que é, na lógica do discurso, transformada a partir de transformações intervalares, para além de somente uma função local de tensão e repouso.



Figura 4: Compassos 15 e 16 de *Histos XV*, de Alexandre Lunsqui

É possível perceber que a forma se articula de tal maneira que o Dó com sétima, entidade ao qual na peça é atribuído um papel que podemos chamar de dominante, aparece justamente no clímax, aludindo a este tonalismo e sua reconhecibilidade enquanto ferramenta estruturante, elemento que o compositor traz como característico da intertextualidade bachiana da obra. A função de dominante atribuída ao acorde e a resolução por terças são possibilitadas pelo fato de tanto o cromatismo quanto o movimento parcimonioso de vozes serem tomados como modelos de resolução e transformação na peça. Desta forma, um acorde de Dó com sétima compartilha duas notas com Mi menor (Mi e Sol) e as outras duas (Dó e Si bemol) estão somente a um semitom de distância da nota Si, quinta de Mi menor, apresentando uma possibilidade de resolução cromática simples. O acorde também expõe, internamente, um trítone entre Mi e Si bemol a ser resolvido corroborado pela resolução cromática do Si bemol para o Si.

Do compasso 17 até o fim da peça, o compositor apresenta arpejos que são ainda mais distantes da região de Mi menor, com no compasso 21, ocorrendo por exemplo um Si menor com nona bemol (que, apesar de diatonicamente estar dentro de Mi menor, não apresentaria uma possível função, e sim uma constituição de acorde cromática), então dois acordes com aglomerados cromáticos, um formado de dó-fá-ré bemol-si e outro de dó-si-ré-fá (Figura 5). Este acúmulo, derivado do modelo de transformações cromáticas, faz com que o cromatismo que antes se dava entre notas de diferentes acordes comece a ser amalgamado dentro de um mesmo acorde. Apesar da configuração cromática desses acordes, eles mantêm uma função morfológica similar e apresentam o mesmo contorno do arpejo que toda a peça apresentou.

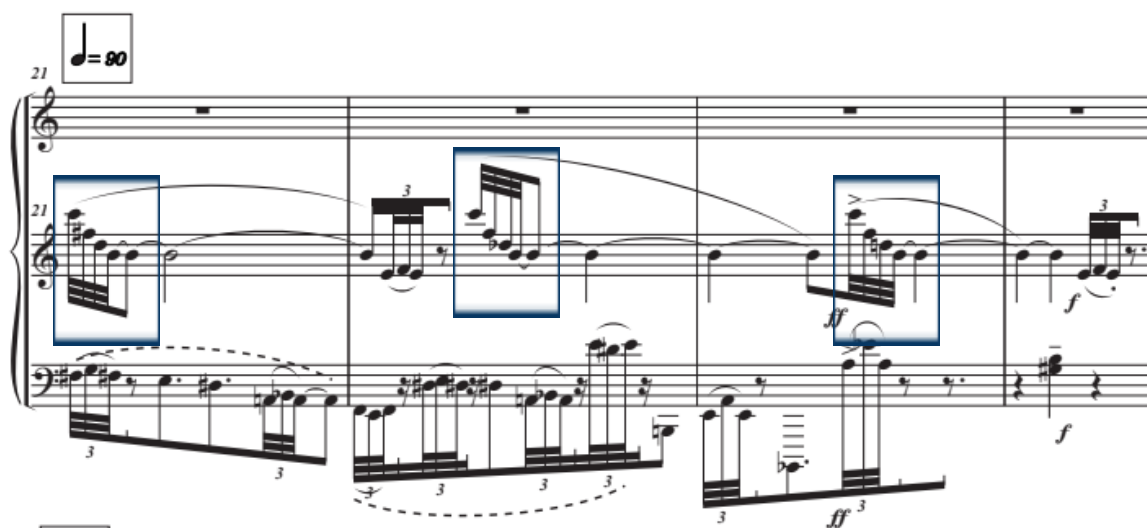


Figura 5: Compassos 21 a 24 de *Histos XV*, de Alexandre Lunsqui

A *layer 1*, derivada da *layer 2*, se posiciona em um registro mais agudo e é iniciada a partir do arpejo de Mi menor. Contudo, contrariamente à *layer 2*, ela rapidamente se cromatiza de maneira intensa dentro de um mesmo objeto, em um processo de “modulação espectral”, conforme denominou Lunsqui (comunicação pessoal, 2024), gradualmente impondo suas configurações à natureza da *layer 2* e da obra no geral. Essa cromatização leva de uma tríade a outra, exceto pelo penúltimo compasso, em que ela simplesmente se cromatiza, sem chegar a nenhuma outra tríade. Nesta *layer*, as transformações intervalares de uma instância para outra também ocorrem, com o arpejo que se inicia em uma instância tendo notas em região próxima às do arpejo que se iniciou em uma instância imediatamente anterior.

A ruptura do compasso 16 causa na *layer 1* uma inversão da direção dos arpejos, agora ascendentes, elemento que perdura até o final da peça. Isto se dá ao crescente protagonismo da *layer 3*, que a partir do compasso 15, expõe o acorde de Dó com sétima em um arpejo ascendente e impõe uma mimetização nas outras *layers*. A partir desse momento, a morfologia também é influenciada em seu comprimento: a *layer 1*, que tem sua morfologia transformada por um processo de adição e subtração de notas, vem, após a ruptura, com os maiores número de notas seguidas (24 e 30) de toda a peça, em um processo cromaticamente ascendente que vai de Si bemol menor até Dó menor e, se contarmos também a próxima aparição, até Ré menor (Figura 6).

Figura 6: Compassos 17 a 20 de *Histos XV*, de Alexandre Lunsqui

Após seu ápice dramático no compasso 20, a *layer 1* possui quatro compassos seguidos de pausa, algo bastante significativo, visto que durante o restante da obra ela não possui mais que um compasso consecutivo de pausa. A aparição seguinte, no compasso 24, atinge o ápice do registro (Sol 6).

A *layer 3*, por sua vez, contém ciclos, remetendo a um baixo de *passacaglia*, como é possível notar a partir da semelhança entre os compassos 1 e 4. Nesta camada, o mordente é objeto protagonista, proveniente também de *Variações Goldberg*, embora (assim como o arpejo inicial) escrito por extenso, e não com o símbolo do mordente. Harmonicamente, a *layer 3* é diatônica em Mi menor até perto do final do segundo compasso, tendo todas as notas da escala de Mi menor harmônico. Essa *layer* caminha de duas formas: por notas próximas e em saltos grandes, em arpejo. Quando ela apresenta essa segunda configuração, ela apresenta uma relação específica em relação à camada 2, ora de contraste grande ora de aproximação grande: nos compassos 3 e 9, por exemplo,

ela apresenta bastante dissonância em relação à camada de cima, já nos compassos 15 e 16 há um acorde absoluto, tendo o mesmo acorde da camada superior (Figura 7).

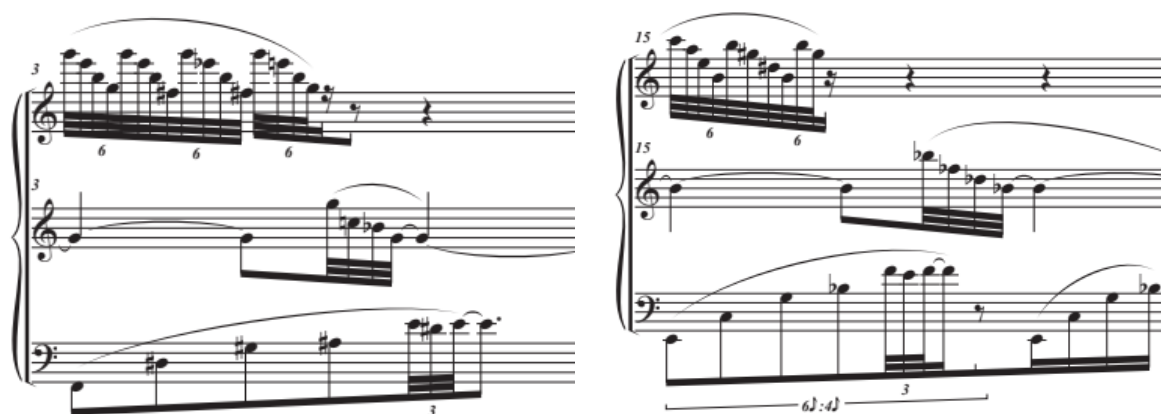


Figura 7: Compassos 3 (esquerda) e 15 (direita) de *Histos XV*, de Alexandre Lunsqui

Além disso, o diálogo com as *Variações Goldberg* se dá também de outras formas, como no pensamento de unidade formal: logo nos primeiros compassos de *Histos XV*, a lógica motriz da peça já é exposta, processo presente por toda a obra bachiana. (JONES, 2007). Ademais, uma característica marcante da escrita de Bach que também aparece em *Histos XV* é a importância dada à independência de vozes (JONES, 2007), evidenciada na obra de Lunsqui pela divisão em *layers* e sua escrita em diferentes pautas. É possível também apontar que *Histos XV* mantém a mecanicidade da ária de *Variações Goldberg*.

Depois das diversas manipulações que acontecem na peça, o último evento da obra é um acorde de Mi menor, justapondo o destino da peça à sua origem. Ao colocar lado a lado de onde partiu a peça e onde ela chegou, Lunsqui deixa em evidência o lugar central que ocupa a ideia de transformação em *Histos XV*, bem como a possibilidade de conclusão a posteriori de que “o objeto sonoro é somente um processo que foi contraído, o processo sendo nada mais que uma dilatação do objeto sonoro”. (GRISEY, 1987)

Modelos e transformações morfológicas

A formulação de transformações em *Histos XV* - um dos predicados escriturais fundamentais da obra - se propõe, assim como a harmonia, como força expoente na propulsão dramática e morfológico-funcional da peça, manifestando-se já inauguralmente em um plano igualmente frontal de escrita e escuta. Neste âmbito, a prática de tais transformações seria veiculada a partir de dois modelos observáveis: o primeiro, a aparição e reaparição de objetos que são continuamente transformados

morfologicamente pela adição e subtração de notas e durações; o segundo, em um escopo menos microscópico, as resultantes oscilações no fluxo temporal, que tanto os usos do primeiro modelo quanto as variadas gradações de temporalidades entre aparecimentos dos objetos, causam na obra, gerando blocos fraseológicos e formais de distintas densidades. Ambos os modelos, executados de maneira consistente ao longo da peça, tornam por conferir à obra seu *gestalt*, assim como, essencialmente, sua substância estilística, no âmbito da morfologia e do tempo, tanto na micro quanto na macro forma.

Delineando o uso do primeiro modelo, ao serem posicionados sequencialmente os mesmos objetos sendo transformados, o compositor define o principal método de elaboração fraseológica da obra. Esta processualidade se concretiza nos materiais da peça em convergência com o pensamento do compositor Gérard Grisey, que afirma que “[...] não é somente um som individual cuja densidade encarna o tempo, mas sim a diferença, ou a falta dela, entre um som e o próximo.” (GRISEY, 1987, p. 258, tradução nossa). Assim, “[...] pela inclusão não somente do som, mas além disso, da diferença percebida entre sons, o material real do compositor se torna o grau de previsibilidade, ou melhor, o grau de ‘pré-audibilidade’ [destes].” (GRISEY, 1987, p. 258, tradução nossa).

Para assim o fazer, Lunsqui utiliza a constante reexposição do arpejo (um dos objetos principais da peça, junto com o mordente e o baixo de passacaglia da *layer 3*) na *layer 2*, de forma ritmicamente inalterada e com o mesmo contorno, com quatro fusas descendentes, sendo a última nota prolongada, por ligaduras, de diferentes durações em cada instância. Na *layer 1*, este arpejo inicial é sempre exposto após a *layer 2* e é repetido um determinado número de vezes em rápida sequência. Na primeira instância, na *layer 1*, no compasso 1, o arpejo é repetido cinco vezes, exibindo 20 notas. Já no segundo compasso, o arpejo é repetido quatro vezes, com 16 notas. No terceiro, é repetido quatro vezes e meia, com 18 notas. As escolhas exatas de quantas notas adicionar ou subtrair são efetuadas de forma livre ao longo da peça, embora haja uma recorrência em instâncias de quatro repetições, e os números resultantes de notas sejam sempre pares.

A sistemática adoção deste ideal como modelo em *Histos XV*, por sua vez, suporta que tal arpejo, quando aparece na *layer 2*, não signifique apenas a memória de um território inalterado, mas que sirva de referência palpável para efetivar a imagem de uma constante transmutação sobre suas próprias formas com o uso da *layer 1*. Desta maneira, a relação entre estas aparições se revelaria justamente na proporção do que se modifica com o que se conserva, em cada reaparição do material. Tal lógica é reforçada no discurso em outros objetos, não somente partindo da memória de suas aparições mais

recentes, mas também pela permanência perpétua de elementos *gestálticos* e reconhecíveis do material de base, mantidos ao longo da peça e carregados desde suas origens no discurso. Isto ocorre mesmo nos maiores graus de transformação destes objetos nas *layers 1* e *3*. Desta forma, a peça evita também quaisquer células de caráter puramente ornamental, local e não estruturais, ao longo do discurso.

Este tipo de transmutação, por sua vez, faz emergirem tensões que partem precisamente da constante inexecução da repetição exata das configurações de transformação dos objetos, estabelecendo também um repouso quando o arpejo ou mordente retornam com suas morfologias originais. Em cada instância transformativa, portanto, um objeto se dará de uma forma diferente. Assim, entre um objeto e a forma transformada de si mesmo, tanto horizontalmente quanto entre *layers*, é estabelecida uma relação dialética consigo próprio, circunscrita na linearidade retida na trajetória dos materiais no discurso. É precisamente nesta dialética na qual se efetiva o que Grisey aponta como sendo a utilização de distintos graus de previsibilidade como o material discursivo do compositor.

Tais relações levam ao segundo modelo no âmbito morfológico da obra, atuando na expressão de oscilações no fluxo temporal por meio de resultantes blocos de distintas densidades. Gerárd Grisey explicita a natureza estrutural deste tipo de modelo:

Imaginemos um evento sonoro, A, seguido por outro evento, B. Entre A e B existe o que podemos chamar de densidade do presente, uma densidade inconstante mas que se expande e se contrai de acordo com o evento. Se o efeito da diferença entre A e B é virtualmente nulo, ou em outras palavras o som B é totalmente previsível, o tempo parece se mover em uma certa velocidade. Por contraste, se o som B é radicalmente diferente, e virtualmente imprevisível, o tempo se desdobra em uma velocidade diferente. (GRISEY, 1987, p. 258, tradução nossa)

De maneira complementar, em seu *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie*, Olivier Messiaen reflete que “no presente, quanto mais o tempo é preenchido por eventos, mais curto este se aparenta a nós - o quão mais destituído de eventos, mais longo este irá se aparentar agora.” (MESSIAEN, 1994, tradução nossa), de modo que a contínua alternância entre conteúdos de diferentes densidades no espaço provoque, portanto, uma contínua compressão e dilatação na percepção temporal. Tal efeito pode ser visto, por exemplo, em como a alternância de densidade de massa informacional entre *layer 2* e *1* tece uma dramaticidade morfológica no discurso. Isto é corroborado

pela constante oscilação de quantos tempos o arpejo na *layer 2* demora para retornar, em cada instância (Figura 8), atuando na ideia de uma sempre oscilatória elasticidade entre supressão e densificação temporal.

HISTOS XV
(3 layers) Alexandre Lunsqui (2020)

Figura 8: Oscilação de densidades de eventos por objetos de diferentes massas e diferentes durações de supressão rítmica da *layer 2*.

Em uma situação de crescente acúmulo de eventos e massas, o diálogo entre as *layers* aponta para a emergência de uma direcionalidade: a de amalgamação de camadas. As *layers* se iniciam isoladas e autocontidas, com uma audibilidade horizontal e vertical compartimentalizada de seus objetos, frases e processos, e paulatinamente sobrepõem e sintetizam - de maneira progressivamente indivisível à escuta - seus conteúdos individuais. Essas formações texturais ocorrem à medida que os processos acumulam e deformam os objetos e as camadas se intercontaminam, sendo canalizadas em um emaranhado polifônico. Este vetor de crescente sedimentação informacional e estratificação faz pontuar uma densificação definitiva no fluxo temporal da obra ao longo da peça, rarefazendo pouco a pouco as instâncias de repousos rítmicos. Simultaneamente, a *layer 3*, neste mesmo vetor de densificação dos objetos, acaba por tornar seu mordente inicial (Figura 9) em uma figura a ser protagonizada no discurso (Figura 10), exibindo uma influência progressivamente maior nas outras camadas ao impor a mimetização de suas próprias inversões e ritmos aos contornos dos objetos das

layers 1 e 2, com o mordente aparecendo na *layer 2* e a *layer 1* tendo o contorno de seu arpejo invertido.



Figura 9: Compasso 1, figura do mordente



Figura 10: Compasso 12, com o acúmulo e a tomada de protagonismo do mordente

A *layer 3*, da mesma forma, possui um pêndulo no que tange a sua configuração morfológico-rítmica, em que se alternam divisões do compasso ternário em três partes e em quatro partes iguais, enquanto as outras *layers*, mantém sempre a divisão em três. Essa mudança segue uma organização que não se altera até o compasso 15, e para no compasso 16, onde ocorre a ruptura formal, e consiste na repetição sequencial de um “bloco” de dois compassos divididos em quatro, seguido de um dividido em três. Essa subdivisão apresenta uma estreita relação com a figuração, quando o compasso está dividido em três, o compasso está recheado de mordentes ou possui as figuras em saltos, arpejadas, e quando a divisão é em quatro, a figuração apresenta notas de maior

duração, entremeadas de alguns mordentes em menor quantidade (Figura 11).

HISTOS XV
(3 layers) Alexandre Lunsqui (2020)

♩ = 69

Piano

layer 1 (always) *pp*

layer 2 (always) *mf*

layer 2 (always) *p*

Figura 11: Compassos 1 a 3 de *Histos XV*, de Alexandre Lunsqui, com destaque para as diferentes subdivisões métricas da *layer 3*: em azul, as subdivisões em 4, e em vermelho, subdivisão em 3.

As possibilidades de tomada de protagonismo da *layer 3* podem ser retrospectivamente traçadas, analisadas e entendidas a partir da escolha da escrita horizontalizada e por extenso de ornamentos provenientes de Bach, como o próprio arpejo em Mi menor e o mordente. Em Bach, estes objetos se dispõem unicamente a partir de símbolos de ornamentação sobre acordes escritos em blocos e notas de durações simples, diferentes da rítmica que de fato será resultante na performance (Figura 1). Esta prática se potencializa em *Histos XV* na medida que a escrita por extenso da rítmica temporal de um ornamento mune o autor da capacidade de visualização concreta e horizontal das temporalidades internas desses objetos. Desta forma, torna-se possível manipular transformações morfológicas nas durações e relações temporais exatas desses objetos, de maneira expressamente definida e sugestiva, reforçando

também o uso do primeiro modelo elencado. Este tipo de grafia permite, da mesma forma, o controle exato de como e quando as durações internas desses objetos aparecerão no tempo. Torna-se, então, concebível a relevância estrutural das temporalidades de mordentes e arpejos no discurso, estes que outrora seriam somente e, funcionalmente, ornamentais e ritmicamente ambíguos, permitindo que o mote central de transformações do discurso nestes objetos se aplique.

Como um fator central na realidade especulativa da peça, o uso de ornamentos escritos por extenso se configuraria, conjuntamente, como uma das instâncias onde um diálogo direto com práticas composicionais históricas é exposto por Lunsqui, estabelecendo uma *cross-alimentação* entre passado e presente no âmbito da morfologia. Apresenta-se como um fator que outrora fora de grande relevância na música antiga, como por exemplo na ideia do *stile moderno* nas monodias do compositor italiano Giulio Caccini em seu *Le nuove musiche* de 1602, que se tornou relevante pela uso de ornamentações em uma escrita literal e por extenso de modo a controlar a performance (MULLER, 2006). É, simultaneamente, um fazer tipicamente contemporâneo, visto na exatidão de relações de durações, presentes na música de George Enescu, Elliott Carter, Brian Ferneyhough (FERNEYHOUGH, 1995) e mesmo os spectralistas. Faz carregar, assim, a historicidade de práticas a se basear nas historicidades assimiladas na própria intertextualidade da obra.

Igualmente, o diálogo histórico existente na obra se faz emergir em outro nível: o que Lunsqui aponta como a remanescente aura de mecanicidade da *Ária*, herança da intertextualidade com as *Variações Goldberg*, de modo que a fraseologia e mecanicidade usual de uma ária se mantenha, sonora e ergonomicamente, na peça resultante. Tal impulso estilístico exerceria influências nas tomadas de decisões morfológicas e rítmicas composicionais do compositor, mas ao mesmo tempo, também submeteria as funcionalidades discursivas da peça, em última instância, ao crivo interpretativo de um instrumentista. Desta maneira, a performance da obra se fideliza como veículo e prisma manipulador das funções relativas dos objetos sensíveis do discurso, a depender da execução rítmica, fraseológica e mecânica do músico, sob a ótica da manutenção da mecanicidade da ária como um formante estilístico.

Como anteriormente disposto, *Histos XV* acaba por estabelecer, assim, a natureza de seu âmbito morfológico-temporal e sua *cross-alimentação* como a imagem de um eterno pêndulo: um pêndulo entre o arpejo e suas transformações na *layer 1* e a retomada deste na *layer 2*; um pêndulo entre diferentes *layers* tentando estabelecer seu

protagonismo; um pêndulo entre o intelecto e afeto do compositor; um pêndulo entre blocos de tensão e repouso formal, e, de forma concomitante, um pêndulo ainda entre o passado e presente na trajetória e memória do discurso⁴, da intertextualidade da obra⁵ e da historicidade morfológica e harmônica dos materiais utilizados.⁶

Considerações finais

Em *Histos XV*, a partir de todo seu diálogo com a história e com as *Variações Goldberg* de Bach, emerge uma peça criativamente autônoma, palco de invenção e de um trabalho sistemático em diferentes campos do fazer musical. Estabelece, como o próprio título diz, uma teia de construções que se sobrepõem e se emaranham, e refletem sobre o que o fazer contemporâneo tem de princípios orientadores para mesmo com um material antigo, que neste palco se transforma. Foi possível perceber que a peça apresenta uma abordagem formal que se estrutura não a partir da organização em parâmetros subdivididos, mas do agenciamento da relação de forças e dinamismos na peça, o que decorre do mergulho no som ele-mesmo, natural à criação contemporânea. (MURAIL, 2004)

A peça, por fim, torna-se uma reflexão para o instrumentista, para o teórico e para o compositor sobre o que está funcionalmente em jogo em um discurso de multiplicidades e como realizá-las de forma materialmente sensível ao longo do tempo, tendo em vista que a fenomenologia sobre todos níveis do material é central ao discurso. Não somente isto, mas a peça torna-se, também, uma reflexão sobre o dinamismo da história da música, nesta *cross-alimentação* entre premissas não somente do presente e do passado, mas também entre o eterno e si mesmo, demonstrando que um discurso epistemologicamente autônomo é plenamente atingível ainda em nosso século, ainda que o vetor para o futuro seja o de, novamente, dialogar com a história de maneira intensamente evidente.

Referências

BACH, Johann Sebastian. **Variações Goldberg**. Kassel: Bärenreiter, 1977. Partitura. Ed.

⁴ Entre arpejo inalterado e transformado, como a sempre aparição de uma janela para o passado da obra. A ideia de forma em janela é um elemento comumente utilizado, por exemplo, na música de Salvatore Sciarrino (PIECADE, 2017).

⁵ Entre o material *bachiano* de origem e o de Lunsqui.

⁶ Entre um material antigo, de Bach, e um contemporâneo, realizado por Lunsqui.

Christoph Wolff. Plate BA 5162/DVfM 8007.

DE LA MOTTE, Diether. **The Study of Harmony**: an historical perspective. 4a ed.. [n.a.]: William C Brown Pub, 1991.

FERNEYHOUGH, B. **Duration and rhythm as compositional resources**. In: BOROS, James (ed.); TOOP, Richard (ed.). *Collected Writings*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995, p.51-65.

FERRAZ, Silvio. A fórmula da reescritura. **III Seminário Música Ciência Tecnologia**. São Paulo: v. 1, n. 3, p. 47-58, 2008.

GRISEY, Gérard. Tempus Ex Machina: A Composer's Reflection on Musical Time. **Contemporary Music Review**. United Kingdom, v. 2, n. [n.a.], p. 239-275, 1987.

JONES, Richard D. P. **The Creative Development of Johann Sebastian Bach**: Music to Delight the Spirit. Nova Iorque: Oxford University Press, 2007.

MESSIAEN, O.. **Traite de rythme**, de couleur, et d'ornithologie: (1949-1992).A. Leduc, 1994.

MURAIL, Tristan. MICHEL, Pierre: **Tristan Murail, modèles et artifices (textes réunis)** Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2004.

MURAIL Tristan. After-thoughts. **Contemporary Music Review**, v. 19, n. 3, pp. 5-9, ago. 2000 <https://doi.org/10.1080/07494460000640321>

MULLER, Heloisa. **Le nuove musiche**: história e estilo no canto de Giulio Caccini. 2006. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. . Acesso em: 02 fev. 2025.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Modelação do tempo: Salvatore Sciarrino, janelas e nublamento. **Opus**. Belo Horizonte, v. 23, n. 2, p. 131-154, ago. 2017. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2306>

Colaboração compositor-intérprete na reelaboração de passagens não-idiomáticas na obra *Solilóquio*, para saxofone solo, de Homero Augusto

*Danilo Leão Couto*¹

*Rômulo Mota de Queiroz*²

Resumo: Na música contemporânea, a colaboração compositor-intérprete tem se mostrado cada vez mais importante, especialmente pela crescente especialização de ambas as partes em seus respectivos processos. Nesse contexto, refletir sobre caminhos que busquem a satisfação mútua no fazer musical se torna essencial. Aqui, analisamos o processo colaborativo na reelaboração de passagens não-idiomáticas na obra *Solilóquio* para Saxofone Solo, composta por Homero Augusto (Belém-PA-Brasil, 1996), particularmente sobre sugestões do intérprete à notação e aplicação de técnicas estendidas do saxofone. O texto apresenta reflexões sobre os conceitos de idiomatismo no saxofone, tipos de colaboração, funções desempenhadas pelo intérprete na colaboração e seu grau de intervenção sobre a partitura.

Palavras-chave: Colaboração compositor-intérprete. Reelaboração de passagens não-idiomáticas. Transformação sonora. Funções e intervenção do intérprete.

Composer-performer collaboration in revising non-idiomatic passages in *solilóquio* for solo saxophone

Abstract: In contemporary music, the composer-performer collaboration has proven increasingly important, especially due to the growing specialization of both parties in their respective processes. In this context, reflecting on approaches that seek mutual satisfaction in music-making becomes essential. Here, we analyze the collaborative process of revising non-idiomatic passages in the piece *Solilóquio* for Solo Saxophone, composed by Homero Augusto (Belém-PA-Brazil, 1996), particularly focusing on the performer's suggestions regarding notation and the application of extended saxophone techniques. The text presents reflections on the concepts of idiomatic notation, the use of extended saxophone techniques, types of collaboration, the roles performed by the performer in the collaboration, and their degree of intervention in the score.

Keywords: Composer-performer collaboration. Revising non-idiomatic passages. Sound transformation. Saxophone extended techniques. Performer's roles and intervention.

Introdução

Solilóquio, para Saxofone Solo, de Homero Augusto (Belém-PA-Brasil, 1996) se

¹Mestrando em Música, Universidade Federal do Pará - UFPA, danilo.couto@emusica.ufpa.br.

²Doutor em Música, Universidade Federal do Pará - UFPA, Mestrado Profissional em Música da EMUFPA, romulomq@hotmail.com.

apoia, nas palavras do compositor, na transformação contínua e gradual do som. Inicialmente, a peça foi concebida para saxofone soprano, mas através de nossa colaboração, hoje está sendo também trabalhada e desenvolvida no saxofone alto, e prospectamos desenvolvê-la também nos saxofones tenor e barítono futuramente. A obra faz parte de um ciclo de mesmo nome, integrado de peças solo, compostos sob a mesma concepção composicional. No caso do Solilóquio para saxofone, o compositor faz uso de técnicas estendidas³ do saxofone tais como bisbigliando⁴, multifônicos⁵, frullato⁶ e o som eólio⁷, que neste instrumento são técnicas que possibilitam mudanças tímbricas alinhadas à ideia de transformação sonora constante do compositor para a obra. Como intérpretes da obra, colaboramos com o compositor para a compreensão do funcionamento dessas técnicas no saxofone.

Neste trabalho nos concentramos na análise sobre o processo de reelaboração de passagens identificadas como não-idiomáticas em Solilóquio, realizado na etapa pós-composicional, no momento da preparação da performance, onde o intérprete observou que poderiam haver formas de potencializar a exequibilidade de algumas passagens da obra, sem perder de vista o ideal sonoro do compositor.

Idiomatismo no Saxofone

Entendemos que a própria compreensão do que seria considerado uma escrita idiomática para um instrumento musical é um tópico que pode ser acessado de diferentes pontos de vista. Algo que hoje é considerado não-idiomático pode, com o passar do tempo e tentativas de diferentes intérpretes, se naturalizar, sendo considerado idiomático.

³ Neste trabalho, consideramos como técnica estendida no saxofone aquela que, para ser realizada, exige que o saxofonista realize mudanças na embocadura, na forma de soprar e na digitação do instrumento para obter mudanças no timbre. Contudo, compreendemos, segundo Castelo, 2018, que: "O reconhecimento de um conjunto de técnicas como estendidas demanda que estas representem um rompimento a uma tradição". (CASTELO, 2018, p. 28). Reconhecemos que, do ponto de vista de outros intérpretes ou compositores, tais técnicas poderiam não ser compreendidas como estendidas, uma vez que possam fazer parte do que consideram como tradicional em sua vivência musical. Porém, em nosso caso, reconhecemos as mesmas como estendidas justamente pelo fato de romperem com aquilo que, em nossa formação musical, concebemos como a técnica tradicional do instrumento.

⁴ Bisbigliando: técnica de variação do timbre de uma nota através da digitação de outras chaves na execução desta, ou de inflexões na embocadura do instrumento.

⁵ Multifônicos: técnica através da qual é possível emitir múltiplas notas simultaneamente no saxofone através de posições específicas de digitação e mudanças na embocadura e forma de soprar.

⁶ Frullato: técnica na qual a língua ou a garganta é usada produzindo um som de "rosnado" enquanto sopra no instrumento, a fim de distorcer a emissão do som.

⁷ Som Eólio: técnica de emissão de som de vento, som de ar no instrumento, através de mudanças na forma de soprar.

Existem, na literatura do saxofone, diversos exemplos de obras que tiveram algum trecho compreendido à época como não-idiomático, e talvez um dos mais representativos tenha ocorrido com a Fantasia para Saxofone Soprano e Pequena Orquestra de Villa-Lobos (1948). Esta obra foi dedicada ao saxofonista francês Marcel Mule. Porém, nunca chegou a ser estreada por ele devido a trechos que excedem a extensão natural do instrumento (OLIVEIRA, 2019, p. 25), o que exigia dos intérpretes o domínio de uma técnica até então pouco difundida, o altíssimo⁸.

Para solucionar os problemas relativos ao registro, a obra teve sua tonalidade alterada para Mi bemol maior (um tom abaixo do manuscrito original) e difundida no mundo todo nessa tonalidade (SOARES, 2001, p. 128). Porém, a técnica do altíssimo foi, com o passar dos anos, sendo bastante difundida. Hoje em dia, a ampla maioria dos saxofonistas, que se dedicam a música de concerto, a dominam e já são diversas as gravações da Fantasia de Villa-Lobos na tonalidade original⁹.

Podemos observar também que algumas obras que usam técnicas similares às utilizadas em Solilóquio têm se consolidado no repertório do instrumento, como a Sonata para Saxofone e Piano de Edison Denisov (1970), as *Sequenzas* (Sequências) de Luciano Berio (1923 - 2003): VIIb (1969), para Saxofone Soprano e IXb (1981), para Saxofone Alto, dentre outras obras. Estas já fazem parte do programa de cursos de diversas instituições ao redor do mundo, além de constantemente estarem presentes no repertório de competições, o que demonstra uma crescente assimilação de tais técnicas pelos saxofonistas que se dedicam à música de concerto. Quanto a isto, vale a pena mencionar a compreensão de Martínez (2020), sobre a relação entre desenvolvimento da técnica instrumental e do repertório:

Também não se pode esquecer que o desenvolvimento da técnica se retroalimenta com as ideias musicais presentes no repertório de cada época. Os compositores, nos seus processos criativos, compõem segundo as possibilidades conhecidas do instrumento na época; conforme a estética muda, a procura de novas formas de expressão pode resultar na criação de novas técnicas de execução instrumental, gerando um processo dialético contínuo. (MARTÍNEZ, 2020, p. 40)

⁸ Altíssimo: popularmente conhecida no Brasil como "super agudo", é a técnica de emissão de notas além da extensão natural do saxofone através de harmônicos obtidos com mudanças na forma de soprar e embocadura do saxofone, desenvolvida inicialmente por Sigurd Rascher em seu método *Top Tones for the Saxophone: Four-Octave Range* (1991).

⁹ Vide, por exemplo, a performance de Claude Delangle (1957): https://youtu.be/2EldfdZUyrQ?si=LvRZ_HbgIn_pfseC

Compreendemos, portanto, que o conceito de idiomatismo na escrita para um instrumento musical pode ser relativo à compreensão que compositor e intérprete possuem no momento da criação e realização da obra. Nosso esforço na colaboração estabelecida para a criação de Solilóquio se dá justamente em combinar as intenções do compositor na concepção da obra com a compreensão do intérprete sobre o idiomatismo do instrumento, buscando atingir um resultado satisfatório para ambas as partes, como argumenta BÓREM, 1998:

Uma negociação saudável entre o compositor e o instrumentista se realiza no espaço entre a imaginação e a realidade ou, em última análise, entre a teoria e a prática. Nesta relação devemos buscar, simultaneamente, a satisfação de ambos. Devemos procurar a realização ideal de uma idéia musical que, se não é representada pelos ícones inicialmente imaginados, deverá traduzir-se por outros símbolos cuja cognição ainda represente a idéia inicial com uma expressividade e carga emotiva equivalentes. (BÓREM, 1998, p. 72)

Esta ‘negociação saudável’ ocorre principalmente na discussão sobre como tornar o aspecto central da obra, da transformação contínua e gradual do som, mais orgânico e confortável à execução do saxofonista, compreendendo que:

[...] o idiomatismo característico de uma determinada obra pode ser consequência do aproveitamento das potencialidades do instrumento, por meio das quais se obtém maior exequibilidade técnica e musical. Essa propriedade possibilita ao intérprete conforto psicomotor, visto que os movimentos mecânicos refletem a organicidade presente na construção da música. (SOUZA e WINTER, 2020, p.4)

Diante disso, ressaltamos que as reelaborações realizadas através da colaboração compositor-intérprete em Solilóquio têm como principal objetivo alcançar, em nosso ponto de vista, uma maior exequibilidade, para que o aspecto central da obra, da transformação contínua e gradual do som, seja mais bem manifesto. Neste trabalho, nos concentramos em analisar o processo de reelaboração realizado entre os compassos n.8 e n.19 da peça. A seguir apresentaremos cada passagem reelaborada, nos concentrando na análise destas e nas soluções propostas.

Efeito de Ranhura

No encontro realizado com o compositor, este relatou que desejava que o trecho da figura abaixo soasse o mais rápido possível, como um efeito de ranhura, sem necessariamente dar clareza das notas grafadas.



Figura 1: trecho onde se desejava um efeito de ranhura, antes da reelaboração.

Para tanto, sugerimos que a figuração demonstrasse esse caráter com mais clareza, pois as tercinas antes utilizadas, poderiam ser interpretadas de maneira totalmente contrária, dando importância para cada nota e caráter melódico, já que havia alturas específicas grafadas. Portanto, o compositor optou por trocar as tercinas por semifusas, como podemos observar na figura abaixo, omitindo as alturas exatas através da remoção da cabeça das notas e inserindo um sinal de glissando acima.

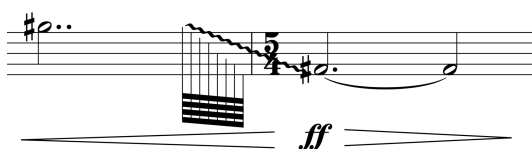


Figura 2: trecho onde se desejava um efeito de ranhura, depois da reelaboração.

Bisbigliando

O bisbigliando no saxofone não é possível de ser executado da mesma forma em todas as notas do instrumento. Isso porque as posições de digitação de algumas notas não possibilitam que sejam pressionadas outras chaves do instrumento para produzir a variação de timbre, ou se possibilitam, a variação de timbre causada é muito pequena, insuficiente para o efeito desejado. É o caso da nota sol, sob a qual foi inicialmente grafado um bisbigliando como podemos observar na figura abaixo.



Figura 3: bisbigliando sob a nota sol, antes da reelaboração.

Nesta nota há apenas uma única possibilidade de digitação alternativa para realizar o efeito, que não gera grande variação no timbre como almejava o compositor, e mudanças na embocadura, por conta da dinâmica do trecho, também não geram efeito satisfatório. Portanto, o intérprete sugeriu a mudança para a nota lá, na qual há pelo

menos 5 possibilidades diferentes de digitações alternativas que aumentam as variações de timbre.

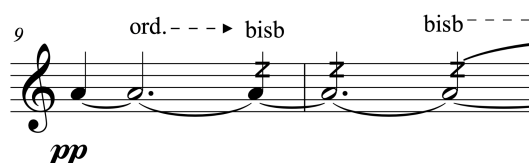


Figura 4: bisbigliando sob a nota lá, após a reelaboração.

Gestos de transformação sonora

O fragmento abaixo representa um dos pontos de maior intervenção do intérprete. Primeiramente, observe-o antes da reelaboração:

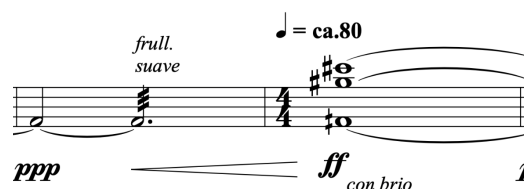


Figura 5: fragmento antes da reelaboração, composto por crescendo e frullato para conexão com multifônico.

A intenção do compositor é de que, nesse fragmento, ocorra uma gradual transformação do som partindo do som ordenado, o qual se distorce gradativamente através de um frullato suave até alcançar um multifônico. Contudo, na visão do intérprete, essa conexão poderia ser feita de maneira mais satisfatória através de uma alternância entre o som ordenado com o multifônico, iniciando esta alternância em dinâmica pianíssima, e acelerando gradualmente o movimento.

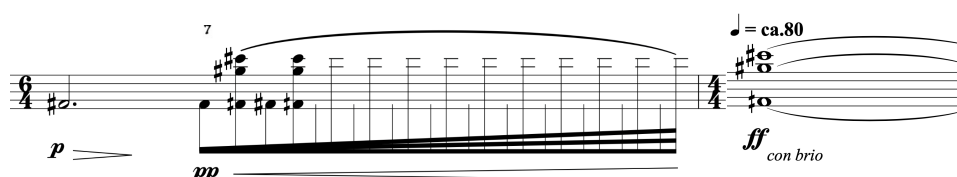


Figura 6: fragmento após a reelaboração, composto agora por uma alternância entre som ordenado e multifônico, acelerando e crescendo.

O intérprete compreendeu que esta forma seria mais efetiva para a transformação gradual do som observando que, como no início da alternância entre o som ordenado e o multifônico a dinâmica é menos intensa (pianíssimo), o resultado sonoro é similar ao de um bisbigliando - apenas mudanças no timbre do som ordenado -

pois as parciais¹⁰ mais agudas do multifônico não são ressaltadas nessa dinâmica. Conforme a dinâmica vai aumentando (crescendo), estas parciais vão se intensificando. Desse modo, compreendemos que isto seria coerente tanto com o efeito de bisbigliando que já aparecera em pontos anteriores a este na peça, quanto com conexão com o multifônico que sucede.

Ainda com o objetivo de realizar os gestos de transformação sonora de maneira idiomática no saxofone, realizamos reelaborações na figuração de alguns trechos de forma a alocar pontos para a respiração que não interrompesse o fluxo sonoro almejado pelo compositor. Observe-se a notação do trecho abaixo, antes da reelaboração:

The image shows a musical score for saxophone, measures 9 through 17. The notation includes various dynamic markings and annotations. Red circles are drawn around specific measures to indicate points for breath. The annotations include:

- Measure 9: *pp*
- Measure 10: *ord. ---> bisb*
- Measure 11: *bisb -----> ord.*
- Measure 12: *fff* and *ppp* (circled)
- Measure 13: *fff* and *ppp* (circled)
- Measure 14: *frull. suave* and *ff* (circled)
- Measure 15: *con brio* and *ppp* (circled)
- Measure 16: *f* and *p* (circled)
- Measure 17: *fff* and *pp* (circled)

Additional annotations include:

- ca. 80* (tempo marking)
- ca. 60* (tempo marking)
- parcial multifônica 6^a* (pointing to a note)
- nota real* (pointing to a note)
- precipitando* (pointing to a note)

Figura 7: trecho antes da reelaboração da notação para determinar pontos de respiração.

Observando o trecho da figura 7, especialmente nos círculos marcados na figura, percebemos que os crescendos escritos são sempre seguidos de dinâmica piano súbita ligada e que logo se conecta há um novo crescendo. Interpretativamente, compreendemos que respirar antes da chegada do crescendo à nota seguinte - único espaço possível, observando a escrita - causaria a interrupção do gesto. Portanto, a

¹⁰ Notas que compõem o multifônico.

partir da indicação do problema pelo intérprete, foram sugeridas pelo compositor mudanças na grafia rítmica, como se pode observar no mesmo trecho na na figura abaixo:

The figure displays three staves of musical notation, likely for a string instrument, with various dynamics and annotations. The first staff (measures 9-13) features a melodic line with dynamics *pp*, *fff*, and *ppp*. It includes annotations for breath points: "ord. ---> bisb" and "bisb ---> ord.". The second staff (measures 14-15) shows a sustained chord with a crescendo, marked with *pp* and *p*. The third staff (measures 16-18) contains a complex passage with dynamics *ff*, *pp*, *f*, and *p*. It includes a tempo marking "♩ = ca.80" and a breath point annotation "pp sub.". The fourth staff (measures 19-20) shows a melodic line with dynamics *p*, *ff*, *pp*, and *f*. It includes a tempo marking "♩ = ca.60" and a breath point annotation "nota real".

Figura 8: trecho após a reelaboração da notação para determinar pontos de respiração.

Aqui se subdividiu o que antes era apenas uma nota longa crescendo em duas figuras rítmicas, como se pode observar nos fragmentos marcados com círculo, sendo que a primeira possui apenas a dinâmica piano, onde o intérprete pode fazer soar como uma ressonância depois do ataque forte que recém ocorreu, e em seguida respirar para a próxima figura e então realizar o crescendo. Compreendemos que a respiração realizada no meio de um ponto com dinâmica fraca é menos perceptível e não interrompe o gesto de transformação sonora.

Ressaltamos que a técnica de respiração circular¹¹, bastante utilizada no repertório contemporâneo de saxofone, poderia ter sido adotada, permitindo ao saxofonista respirar sem interromper a emissão sonora. Porém, na prática de preparação da performance da obra, o intérprete identificou que o uso dessa técnica ao longo do trecho como um todo seria bastante desconfortável, especialmente no trecho em que se inicia a série de multifônicos (c. 16 a c. 20), porque estes elevam o gasto de ar e ainda exigem uma forma de soprar muito específica, e o sopro, no momento da respiração circular, por vezes, não é ideal para mantê-lo soando como desejado.

Isabela Alvim, considerando o ponto de vista do intérprete ao lidar com uma passagem não-idiomática no processo de preparação de uma obra, considera que: "uma obra não idiomática pode causar desgaste ao intérprete durante a preparação, já que pode ser que este sinta suas energias desperdiçadas com trechos que nunca soarão do jeito que a escrita musical pede" (ALVIM, 2012, p. 61). No nosso caso, encontrar pontos para a realização da respiração convencional se mostrou a melhor solução, uma vez que a respiração circular, embora possível, geraria desgaste na preparação da performance.

Estas foram, portanto, as reelaborações realizadas em Solilóquio, para saxofone solo, de Homero Augusto. Na figura a seguir mostramos a totalidade do trecho reelaborado e, nas notas de rodapé, o link para uma gravação¹² de nossa execução do mesmo.

¹¹ Respiração circular: técnica que possibilita realizar a inspiração do ar enquanto realiza a expiração, através do acúmulo de ar na região da bochecha, expelindo o ar acumulado no instrumento pressionando a musculatura da bochecha, enquanto inspira pelo nariz.

¹² Link para gravação do trecho reelaborado: <https://youtu.be/Hx42VkNoXE8>

A saber, a categoria diretiva tratada pelos autores acima, difere da interativa pois nesta: "[...] a notação tem a função tradicional de fornecer instruções aos músicos, conforme estabelecido pelo compositor." (HAYDEN e WINDSOR, 2007, p. 33, tradução nossa). Compreendemos, portanto, que através da abertura dada pelo compositor às sugestões do intérprete, que por fim se efetivaram em reelaborações de trechos na partitura, aproximam esta colaboração da categoria interativa.

A função desempenhada pelo intérprete na colaboração pode ser compreendida como de "intérprete consultor" (BEAL e DOMENICI, 2014, p. 1), neste caso, sendo realizada na etapa pós-composicional da obra. Ademais, o nível de intervenção do intérprete em relação a partitura pode ser entendido como moderado, de acordo com Sabrina Gomes e Leonardo Winter, quando se referiam a um processo colaborativo similar ao nosso, de reelaboração de passagens não-idiomáticas em uma obra para violão solo em fase pós-composicional, compreenderam que: "[...] o grau de intervenção do intérprete em relação ao texto musical pode ser considerado moderado, já que o mesmo não compartilha da autoria da obra com o compositor desde o início de sua criação." (GOMES e WINTER, 2020, p. 25)

Considerações Finais

Verificamos, portanto, que através das reelaborações realizadas por meio da colaboração compositor-intérprete sobre os trechos aqui analisados na obra Solilóquio para Saxofone Solo, as intenções do compositor foram mais bem manifestas, a partir de uma escrita mais idiomática e compreensível para o intérprete. O trabalho contribui para a discussão deste tema e serve de referência para que outros sejam propostos a partir da indagação sobre os processos composicionais envolvendo a busca pelo idiomatismo na escrita de novas obras para saxofone solo, bem como sobre aspectos da colaboração compositor-intérprete que refletem sobre os tipos de colaboração, funções e graus de intervenção do intérprete.

Referências

ALVIM, Izabela da Cunha Pavan. **Entre estudos e polcas: a propósito do idiomatismo pianístico de Bohuslav Martinu (1890-1959)**. Belo Horizonte, 2012. 135f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte,

2012.

BEAL, Touanda Julia; DOMENICI, Catarina. A colaboração compositor-intérprete: concepções e conceitos na ótica de compositores e intérpretes. In: SALÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UFRGS, XXVI, 2014, Porto Alegre. **Anais do XXVI Salão de Iniciação Científica**. UFRGS, 2014. p. 1-1.

BORÉM, Fausto. Lucíferes de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo. **Revista OPUS**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 5, p. 48-75, 1998.

CASTELLO, David de Figueiredo Correia. **A técnica estendida como elemento veiculador da expressão musical na performance contemporânea da flauta doce**. 2018. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2018.

HAYDEN, Sam; WINDSOR, Luke. Collaboration and the composer: Case studies from the end of the 20th century. **Tempo**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, v. 61, n. 240, p. 28-39, 2007.

MARTÍNEZ, José Antonio Rodríguez. Técnicas estendidas no repertório uruguaio para flauta doce nos séculos XX e XXI. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2020.

OLIVEIRA, José de Carvalho. **Fantasia para saxofone soprano e pequena orquestra de Villa-Lobos (1948): aspectos contextuais e análise estrutural do primeiro movimento**. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2019.

SOUZA, Sabrina Souza; WINTER, Leonardo Loureiro. A Colaboração Compositor-Intérprete na Reelaboração de Passagens Não-Idiomáticas no Violão. **Revista Vórtex**. Curitiba, v. 8, n. 3, p. 1-34, 2020.

SOARES, Carlos. **O saxophone na música de câmara de Heitor Villa-Lobos**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2001.

Género, resistência e performance: re-criação de Syrinx de Claude Debussy

Mafalda Barradas Carvalho¹
Categoria: Recital-Conferência

Resumo: Ao longo dos séculos, a figura mitológica da ninfa tem sofrido constantes adaptações e reinterpretações, embora tenha estado continuamente ligada com a noção de uma mulher idealizada e submissa. Considerando a importância de quebrar estes padrões e de desafiar configurações pré-estabelecidas, vi uma oportunidade de confrontar o que esta figura da ninfa tem de ideológico através de uma re-criação performativa da obra “Syrinx” de Claude Debussy. Pretendi com esta performance não só denunciar a referida carga ideológica como criar uma narrativa alternativa que celebrasse o empoderamento feminino. Através de sessões experimentais em laboratório, explorando elementos como som, corpo e cena, a presente abordagem reinterpreta e re-cria símbolos desmascarando alguns dos estereótipos femininos enraizados na nossa cultura. Espera-se que a nova leitura deste mito possa despertar não só a consciência para a onnipresença destes estereótipos mas também que convide o público a tomar uma atitude crítica e a refletir sobre como os podemos combater.

Palavras-Chave: Syrinx. Performance como criação. Mito e ideologia. Investigação Artística.

Gender, resistance and performance: a re-creation of Claude Debussy's Syrinx

Abstract: Over the centuries, the mythological figure of the nymph has undergone constant adaptations and reinterpretations, although it has been continually linked with the notion of an idealised and submissive woman. Considering the importance of breaking these patterns and challenging pre-established configurations, I saw an opportunity to confront the ideological nature of this nymph figure through a performative re-creation of Claude Debussy's 'Syrinx'. My intention with this performance was not only to denounce the aforementioned ideological charge, but also to create an alternative narrative celebrating female empowerment. Through experimental laboratory sessions, exploring elements such as sound, body and scene, this approach reinterprets and re-creates symbols, unmasking some of the female stereotypes rooted in our culture. It is hoped that the new reading of this myth will not only raise awareness of the omnipresence of these stereotypes, but also invite the public to take a critical stance and reflect on how we can combat them.

Key-words: Syrinx. Performance as creation. Myth and ideology. Artistic Research.

¹ Mestre em Ensino de Música pela Universidade de Aveiro e Mestre em Interpretação Artística pela ESMAE, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, mafaldabcarvalho@ua.pt.

Introdução

Este artigo reporta uma investigação artística que, como tal, assenta numa *episteme da criação*, isto é, a produção de conhecimento está essencialmente na experiência estética, na interação direta com a obra.

Los proyectos de investigación artística contribuyen a la producción de conocimiento mediante una comunicación empática que amplía nuestra conciencia individual y colectiva de nosotros mismos, del mundo y de nosotros mismos en el mundo. (CORREIA & DALAGNA, 2020, p. 19)

Nesse sentido, parti de um olhar crítico sobre a figura da ninfa, que está presente em várias mitologias, especialmente na grega, e que tem sofrido ao longo dos séculos várias reformulações, reinterpretações e adaptações, permeando o imaginário coletivo e a cultura contemporânea. Inicialmente associada a elementos da natureza e com atributos divinos, a ninfa foi progressivamente moldada por valores culturais e sociais, adquirindo também, inevitavelmente, conotações que refletem as concepções de género e os papéis atribuídos às mulheres em diferentes épocas. Constata-se assim que a figura da ninfa, ao longo da história, tem sido utilizada para perpetuar estereótipos femininos, contribuindo para a construção de um imaginário coletivo que, de alguma forma, limita e objetifica as mulheres.

Considerando a relevância da tomada de consciência da existência destes padrões ideológicos que condicionam o nosso comportamento, decidi explorar uma narrativa alternativa para a performance de *Syrinx*, de Claude Debussy, em que a *Syrinx* se transforma e se supera num ato de resistência e de empoderamento.

Espero que este olhar sobre o mito ajude a mostrar como os estereótipos estão (omni)presentes nas nossas vidas e nos incentive a assumir uma atitude crítica e eventualmente a combatê-los.

Estruturalmente, este artigo divide-se em quatro partes. Na primeira é descrita e revelada a representação da ninfa enquanto parte da perpetuação do estereótipo de género, seguindo-se, numa segunda parte, a descrição do mito de *Syrinx* e da origem da peça de Claude Debussy com o mesmo nome. Na terceira parte apresento uma mudança de perspetiva, descrevendo o processo de criação

artística que deu origem à performance que proponho, terminando com uma reflexão sobre os resultados desta investigação, que constituirá a quarta e última secção.

1. Ninfas e Género

Na mitologia grega, as ninfas eram consideradas divindades femininas, associadas à natureza e aos elementos como água, árvores, montanhas e grutas, adotando nomes diferentes consoante o local onde habitam². Eram frequentemente representadas como seres belos, jovens e exuberantes, com um profundo vínculo com a natureza, amantes da dança e da música (MARTINEZ ET AL., 1997). Os seus poderes variavam de acordo com o tipo de ninfa, mas, em geral, eram associadas à fertilidade, à cura e à proteção dos bosques e das fontes.

[...]a terra e a mulher são, ao mesmo tempo, princípios de fecundidade e forças de destruição [...] (VERNANT, J.P., 2002, p. 50)

Ao longo da história, a figura da ninfa sofreu diversas transformações, sendo reinterpretada de acordo com os valores e as necessidades de cada época. Na cultura clássica, a ninfa era frequentemente retratada como um ser idealizado, associado à beleza e à juventude eterna. Essa representação contribuiu para a construção de um padrão de beleza feminino que, até os dias de hoje, influencia a cultura popular. Por exemplo, no Canto IX dos *Lusíadas*, Camões apresenta-nos a Ilha dos Amores, um paraíso criado por Vénus para compensar os navegadores portugueses pelas suas árduas viagens. Na chegada dos navegadores a esta ilha, as ninfas são representadas na vigésima segunda estrofe do Canto IX da seguinte forma:

Ali quer que as aquáticas donzelas
Esperem os fortíssimos barões
Todas as que têm título de belas,
Glória dos olhos, dor dos corações

² As ninfas da montanha chamam-se Oréades, as dos rios Náíades, as dos campos Agrónomos, as dos freixos são chamadas Melíadas, as do mar são as Nereidas, as da floresta são as Alseides, as das árvores as Hamadríades, as das ovelhas são as Epimélides, etc. (MARTINEZ ET AL., 1997).

Com danças e coreias, porque nelas
Influirá secretas afeições,
Pera com mais vontade trabalharem
De contentar, a quem se afeiçoarem (CAMÕES, L.V., 1572, p. 392)

Na cultura contemporânea, a figura da ninfa continua a ser utilizada, embora de forma bastante diversa. Em muitas obras de arte, literatura, cinema e publicidade, a ninfa é representada como um ser frágil, passivo e submisso, existindo maioritariamente para satisfazer os desejos masculinos. Essa representação parece contribuir, do meu ponto de vista, para a perpetuação de estereótipos de género, como a ideia de que a mulher deve ser bela, disponível e submissa.

No entanto, têm existido renovadas representações de ninfas, como por exemplo a obra “Manet's Surprised Nymph” de Jeff Koons inspirada na pintura de Manet “La Nymphe Surprise”. Koons utiliza em várias obras famosas, uma bola de vidro azul em frente a uma cópia da pintura original de forma a dialogar com o passado, conectando o observador (refletido na bola), num processo metafísico, ao património cultural representado pela pintura, em tempo real.³

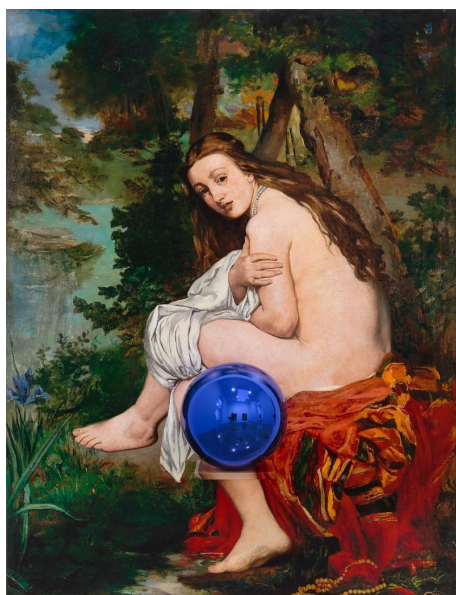


Figura 1: Obra de Je/ Koons "Manet's Surprised Nymph".

³ <https://gagosian.com/exhibitions/2015/jeff-koons-gazing-ball-paintings/> - Acedido a 1/02/2025

Foi minha intenção com este trabalho não só dialogar com o passado mas também procurar quebrar eventuais padrões e construir uma representação mais justa e de equidade para todas as mulheres. Isso implica questionar os estereótipos, promover a diversidade e valorizar as mulheres em todas as suas dimensões.

Music performance becomes both a critical and a constructive act: critical in the sense that it renegotiates the boundaries of pre-existing knowledge and practices, constructive in that, through practice, it creates its own conditions and materialities. (ASSIS, P., 2018, p. 20)

Partindo deste princípio, tentei recriar a performance da obra “Syrinx” de Claude Debussy, de forma a desafiar determinadas configurações pré-estabelecidas (estereótipos) que determinam de modo quase-inconsciente a nossa ‘visão-do-mundo’ e consequentemente os nossos comportamentos e decisões.

2. Syrinx

No Dicionário de Mitologia Clássica (1997), o mito da ninfa Syrinx é contado da seguinte forma:

Segundo refere Ovídio, Syrinx era uma ninfa do monte Nonácris, na Arcádia, que tinha consagrado a sua virgindade à deusa Ártemis e, vestida como ela, percorria os bosques caçando com um arco feito de corno. Um dia, o deus Pan apaixonou-se por ela e perseguiu-a até a alcançar nas águas do rio Ládon, mas Syrinx, ao ver-se perdida, pediu às Náiades, suas irmãs, que a ajudassem e aí mesmo, entre os braços do deus, transformou-se em cana. Em seguida, Pan escutou o ruído do vento a passar entre as canas e, julgando ouvir nele a voz triste da ninfa, quis imortalizar o seu encontro com ela, construindo um instrumento com umas canas desiguais unidas com cera, dando-lhe o nome de Syrinx. (MARTINEZ et al., 1997, p. 313).

Embora a peça que aqui se recriará tenha o título inicial de “La Flute de Pan”, de acordo com Ljungar-Chapen e Stegemann (1996) a sua origem não foi o mito de Syrinx mas sim o mito de Psyché, contado pelo autor latino Apuleios no seu livro *Metamorphoses*. A peça foi composta como música incidental para a peça

teatral Psyché de Gabriel Mourey e foi mais tarde intitulada de Syrx. (LJUNGAR-CHAPELON, A. & STEGEMANN, M., 1996).

Syrinx foi composta em 1913, e é uma obra que faz parte do repertório canônico da flauta transversal, por duas razões fundamentais, segundo Ljungar-Chapelon e Stegeman (1996). A primeira razão assenta no facto de terem passado mais de cento e cinquenta anos desde a publicação da última obra considerada de elevado nível para flauta solo, a Sonata em lá menor de Carl Philipp Emanuel Bach, publicada em 1747, e, por outro lado, por ter sido a primeira obra de destaque composta para o novo modelo de flauta desenvolvido por Theobald Boehm. (LJUNGAR-CHAPELON, A. & STEGEMANN, M., 1996)

3. Uma mudança de perspetiva: desafiando estereótipos

Baseando-me no meu trabalho de investigação anterior ⁴ em que explorei a performance como criação, a investigação que relato na preparação da performance de “Syrinx” para Flauta Solo de Claude Debussy vai também na mesma linha.

Neste relato, a performance desenvolve-se a partir de uma meta-narrativa re-criada a partir não só da história da obra inicial de Debussy, mas também do próprio mito de Syrx, onde se revelam a predominância de uma visão masculina do mundo e a subordinação da figura feminina. Esta meta-narrativa supõe um ato de resistência de Syrx, que, em vez de ser uma vítima da opressão de Pan, mostra-nos uma atitude não-conformista e rebelde com que pretendo simbolizar o empoderamento feminino.

Todos os elementos-chave da narrativa original são reinterpretados e re-significados, assim: a fuga de Syrx nesta perspetiva não se trata de um ato de fraqueza ou cobardia mas sim de libertação e afirmação da sua autonomia. A transformação de Syrx em canavial não se trata de uma punição ou castigo por encarceramento, mas antes de liberdade por passar a ser parte da natureza. A flauta que Pan constrói, deixa de ser imaginada como um símbolo da sua conquista,

⁴ <https://youtu.be/M4HjWiyChHU> - Acedido a 1/02/2025

e passa a ser a voz de Syrinx que se amplifica sempre que é tocada, como sinal de afirmação, força e independência.

A transformação que se dá no mito provoca também uma transformação na própria performance, não só visualmente, mostrando uma forma diferente de ver o palco através dos símbolos e gestos, mas também em termos sonoros com o propósito de servir a nova narrativa.

Durante as sessões de laboratório de investigação artística (exploração e criação) foi explorado o som, o corpo e a cena (com recursos multimédia), culminando numa performance final, (re-)criando símbolos a partir da narrativa escolhida e tentando desmascarar/revelar os estereótipos.

Para realizar esta transformação na re-criação de Debussy, sentia que a utilização de palavras seria um meio para adicionar uma camada de significado, criando espaço para que os ouvintes tenham uma conexão maior com a narrativa criada pela performer e que possam também eles, a partir desses estímulos, recriar o significado dado à melodia que ouvem. As palavras que inicialmente pensei: “empatia”, “intuição”, “resiliência”, “compaixão”, “força” pretendiam representar um conjunto de atributos/virtudes frequentemente associados à mulher. No entanto, não consegui evitar a sua ligação imediata ao estereótipo da mulher também ligado à religião católica (GALVÃO, F., 2022). Tal facto apartou-me do meu objetivo, para além de resultar apenas numa lista de palavras sem conexão com o texto musical.

Senti que se ia usar palavras ou texto deveria ser algo mais substancial de modo a criar um contraponto entre a palavra e a música. Iniciei então uma pesquisa de poemas que mostrassem uma transformação. Embora existam muitos poemas feministas, não encontrei de imediato poemas que achasse que pudessem conectar-se com esta peça musical. Até que encontrei dois poemas: um de Palmira Heine que mostrava a transformação que eu precisava já que estava construído num jogo de oposições entre algo que a mulher não queria, e algo que a mulher queria, e outro de Lorena Arcanjo intitulado “Sou mulher” que me pareceu perfeito para celebrar a força da mulher.

Encontrados os poemas que iria utilizar, havia outra transformação que sentia que tinha de realizar e que afetou o próprio texto da partitura musical. Olhando para a obra de Claude Debussy, reparei que a primeira frase apresenta um movimento descendente, que tem por base o Si bemol, passando pelo lá bemol e pelo sol bemol. E eu senti que deveria marcar uma posição de irreverência logo desde este início e experimentei fazer o oposto: Tocar a frase em movimento ascendente mas mantendo-a reconhecível.

The first staff of music is in treble clef, key of B-flat major (two flats), and 3/4 time. It begins with a tempo marking of quarter note = 40 and a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The melody consists of eighth and quarter notes, with a final half note and a comma. A fermata is placed over the final half note.

O passo seguinte foi perceber como encaixar a parte falada com a música. Mas para mim fazia sentido ter a primeira parte daquilo que se tenta combater com a parte sonora transformada e a parte daquilo que a mulher procura ficar conectada com a obra original de Debussy. Desta forma, existem sempre estas duas “vozes”, como podem verificar ao assistir a este excerto de vídeo:

O clímax surge com as palavras “Ela não quer ser violada”, precedido de uma espécie de loop que vai distorcendo, chegando esta passagem até ao mi sobreagudo, nota que sai do registro habitual da flauta transversal.



Figura 3: Ex. Clímax da obra, através da chega ao mi sobreagudo.

Aproximando-me do fim, depois de mostrar querer ser, de acordo com o poema, plenamente mulher, mantenho a obra original, até perto do fim, onde recito o poema de Lorena Arcanjo, representativo da mulher, possível de ouvir no seguinte vídeo:

<https://youtu.be/pomXrInlvng>

4. Considerações finais

O objetivo desta criação artística foi o de re-significar e re-criar a performance de “Syrinx” de Claude Debussy, através de uma nova narrativa para o mito de Syrinx, procurando desafiar as narrativas tradicionais que perpetuam a opressão feminina, e por outro lado, celebrar a força, a resistência e a autonomia das mulheres. A nova narrativa de Syrinx torna-se uma metáfora para a luta de todas as mulheres por um mundo com maior igualdade e mais justo.

Recuperando o estatuto de operador no momento da performance, espero poder fazer o público refletir a singularidade individual da experiência.

A emancipação do performer fugindo da ideia de autoridade de executar estritamente o que está escrito na partitura, vê-se relacionada com a emancipação da mulher, afastando-se da autoridade masculina.

Tendo em conta que “el arte no está en los objetos o en las actuaciones sino en la forma en que los percibimos” (CORREIA & DALAGNA, 2020, p. 13), espero que a reinterpretação deste mito possa servir de inspiração para outras

mulheres e que ajude a mudar a perspectiva de forma a despertar e desenvolver uma consciência crítica acerca da existência de estereótipos, assim como a reflexão de como podemos construir um futuro mais igualitário.

Referências

ASSIS, Paulo; **Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research**,. Orpheus Institute Series. Leuven: Leven University Press, 2018

CAMÕES, Luís Vaz de; **Os Lusíadas**. 3a ed. Lisboa: Ministério da Educação/Instituto Camões, 1992 (1572)

CORREIA, Jorge; DALAGNA, Gilvano. **3 er Cahier de Investigación Artística: Un modelo de Investigación Artística**. 1ª Edición. Aveiro: UA Editora, 2020

GALVÃO, Francisco; **12 virtudes da mulher**. 1ª Edição. São Paulo: Paulus, 2022

LJUNGAR-CHAPELON, Anders e STEGEMANN, Michael, **Syrinx** (La Flûte de Pan) für Flöte solo: Viena, Áustria, 1996. Partitura.

MARTÍNEZ, Constatino, GALIANO, Emilio, MELERO, Raquel. **Dicionário de Mitologia Clássica**. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

VERNANT, Jean-Pierre. . **Mito e Pensamento entre os Gregos**, 2ª Edição. São Paulo: Paz e Terra, 2022. Traduzido por Haiganuch Sarian do original em francês **Mythe et pensée chez les Grecs**. Editions La Decouverte, 1988.

