

MATHEUS PEZZOTTA GONÇALVES

**QUESTÕES ESTRUTURAIS E SUAS CONSEQUÊNCIAS NA PRODUÇÃO  
MUSICAL DA OBRA ASTHMATOUR – Influências e reverberações da Ação Teatral**

Monografia do Trabalho de Conclusão de Curso apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” – IA/UNESP, como exigência parcial para a obtenção do título de Bacharel em Instrumento – Violão.

Orientador: Dr Mauricio De Bonis

São Paulo – SP

2016

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço meus pais Isa e Edson, sobre tudo, por amar;

Ao meu irmão Paulo Mantovani pelo eterno brilho no olhar;

Ao Quinteto Outono Brasileiro, Violão Brasil e Escape pela abertura de novos fazeres musicais;

Ao apartamento 225 e suas histórias;

Ao Paulo Moura por ter despertado o início desta pesquisa;

À Lisa Camargo pelas indicações e leituras que concernem ao campo de estudo teatral;

Ao meu orientador Maurício De Bonis pela disponibilidade e generosidade na troca de ideias;

Este trabalho é uma reverberação de todos professores e servidores que constroem e mantêm a universidade, principalmente àqueles que acreditam e fazem deste espaço um ambiente transformador;

## RESUMO

O presente trabalho tem como função apresentar uma reflexão sobre o gênero Teatro Musical, a partir de uma investigação das relações que se dão entre a linguagem musical e a linguagem teatral da peça *Asthmatour – para coro e percussão (1971)*, de Gilberto Mendes. Distinguindo as diferenças e similaridades das grandezas Tempo e Espaço nas linguagens tratadas, tentaremos estabelecer as relações externas e internas dos signos sonoros e imagéticos, levando em consideração o suporte e objeto da obra, assim como seu contexto e influências. Com a análise da peça torna-se verificável para onde estas relações apontam e como o compositor opera dentro deste cenário.

Esta será apenas uma interpretação de infinitas interpretações possíveis do mesmo signo, aliás, o signo nunca se esgota, ele está sempre aberto.

Palavras-chave: Teatro Musical; *Asthmatour*; Gilberto Mendes; Semiótica.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	6
<b>1. TEMPO E ESPAÇO</b> .....	10
1.1. ESPAÇO.....	10
1.2. TEMPO.....	11
<b>2. O OBJETO ASTHMATOUR</b> .....	13
<b>3. ANÁLISE</b> .....	16
3.1. MACROESTRUTURA.....	16
3.1.1. FORMA.....	16
3.1.2. DO OBJETO GRÁFICO AO OBJETO SONORO.....	17
3.2. MICROESTRUTURA.....	18
3.2.1. SOBRE OS MATERIAIS.....	18
3.2.2. SOBRE O MATERIAL  A .....	19
3.3. DESCRIÇÃO CRÍTICA.....	20
3.2. CONCLUSÃO DA ANÁLISE MUSICAL.....	22
<b>4. POR UM OLHAR DA SEMIÓTICA</b> .....	24
4.1. JINGLE – SÍMBOLO.....	24
4.2. ÍCONES.....	24
<b>5. DO TEATRO MUSICAL</b> .....	26
5.1. PONTO DE INTERSECÇÃO – ÓPTICA TEATRAL AO ACÚSTICO MUSICAL.....	28
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	30
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	31
<b>ANEXO A - Asthmatour – para coro e percussão (1971), de Gilberto Mendes: elaboração de partitura oficial supervisionada pelo compositor, de Adriana Francato</b> .....	34
<b>ANEXO B - Anotações e gráficos manuscritos feitos pelo compositor por ocasião de sua composição</b> .....	67
<b>ANEXO C - Principais Critérios de Caractereologia Sonora</b> .....	77

<b>ANEXO D - Gravação fonográfica (Coral: Madrigal Ars Viva. Regência: Roberto Martins com orientação de Gilberto Mendes).....</b>	<b>86</b>
--	-----------

## INTRODUÇÃO

Partindo de uma inquietação e duas paixões: o hibridismo entre a linguagem teatral e a musical. Afinal o que é Teatro Musical?

Um apontamento relevante neste início é esclarecer o conflito terminológico sob a perspectiva da tradução. No idioma inglês há duas expressões diferentes: *Music Theater* (advinda do alemão *Musiktheater*) que se aplica de maneira geral às obras inscritas na tradição da música de concerto. A segunda, *Musical Theater* designa espetáculos de teatro com música de caráter popular, como a Broadway. Estas expressões ao serem traduzidas ao português se tornam a mesma: Teatro Musical (SERALE, 2011).

Ao procurarmos uma definição a própria terminologia Teatro Musical já infere outro problema. Salzaman e Dési (2008) defendem que este é um conceito ainda em evolução, sem uma definição concreta, e concluem que é melhor defini-lo como não-ópera e não-musical. Já o Dicionário Oxford da Música contraria este argumento com a ideia de Teatro Musical como ~~um~~ tipo de composição, às vezes quase-operística, mas geralmente uma peça de concerto, para a qual uma apresentação semi-encenada é necessária. [...] O termo é evitado, porque uma definição precisa é impossível”. Neste sentido uma definição aproximada do Oxford é a do Dicionário Grove (1994) onde Teatro musical é

Expressão corrente desde os anos 60 para obras musicais que envolvem um elemento dramático em sua apresentação. Podem ser mini-óperas, ciclos de canções com acompanhamento instrumental que são ~~encenados~~” num palco de concerto (...), ou peças que residem a qualquer classificação (p.ex., as óperas didáticas de Cardew e inúmeras obras de Kagel). Entre exemplos mais antigos incluem-se *A História do Soldado e Renard*, de Stravinsky (Sadie, 1994, p. 936)

Porém na Enciclopédia da música do Século XX de Griffiths (1995) o termo é transposto para Teatro Musicado onde a nomenclatura aponta para o isomorfismo das linguagens musicais e teatrais, associadas com a ideia de vanguarda e dissociadas da composição para mídia mista onde reside o experimentalismo e cita que:

Algumas vezes, tem-se dado ao[sic] gênero [teatro musical] uma ancestralidade que inclui *Combattimento*, de Monteverdi, *A História do Soldado* e *A Raposa*, de Stravinsky e *Pierrot Lunaire*, de Schonberg, mas sua história continua [...] remota a

antes de 1960, e os compositores que se interessam por ele tenderam a criar suas próprias convenções, às vezes com conjuntos próprios (Griffiths, 1995, p. 224 )

Contudo, quando se fala em Teatro Musical, grande parte das referências se encontra na produção do século XX devido ao esgotamento do sistema tonal. Os elementos cênicos em peças musicais não são uma criação do século XX. Joseph Haydn finaliza a Sinfonia nº 45, „*Sinfonia do Adeus*“ (1772), com ação cênica: saída gradativa dos músicos, apagando a vela que iluminava a estante da partitura. Da mesma forma no início do século XX, período de transição, é possível notar em obras como „*Parade*“ (1917) de Eric Satie e „*História do Soldado*“ (1918) de Igor Stravinsky, elementos cênicos que se encontram como material determinante para o discurso da peça em questão e com características que não se associam à tradição operística.

O Teatro Instrumental se insere definitivamente no repertório da música erudita a partir das décadas de 1950 e 1960. Um dos ícones deste gênero é John Cage. O teatro de Cage está ligado ao pensamento que foi desenvolvido em conjunto com o grupo Fluxus. Estes realizaram uma grande produção de arte híbrida onde inúmeras linguagens artísticas são desenvolvidas numa peça, num happening ou em uma performance. Em sua famosa obra „*433*“ (1952) o compositor utiliza-se de ferramentas cênicas para a construção de uma peça musical e as desenvolve a tal ponto que ainda hoje existe grande resistência e discussões sobre a peça.

Existem outros representantes do Teatro Musical; uma das figuras centrais desta bibliografia é Maurício Kagel, argentino radicado na Alemanha. O compositor cataloga suas peças como Teatro Instrumental e, diferente do pensamento de Cage, determina grande parte dos eventos musicais e cênicos que ocorreram em suas obras. Uma de suas peças mais conhecidas é „*Match*“ (1964), onde existe um jogo de verossimilhança entre a disposição dos músicos no palco e seus gestos com uma partida de tênis. Kagel possui uma vasta produção de obras deste caráter como „*Sur Scène*“ (1960), „*Tremens*“ (1965), „*Dressur (Dressage)*“ (1977), entre outras.

Podemos citar ainda, Stockhausen, Luciano Berio, Luigi Nono, George Aperghis, Carlos Kater, José Luiz Martinez, Jorge Antunes e Willy Corrêa de Oliveira como nomes que se ligam à tradição de música cênica.

Acabamos de comentar sobre a cena entrando na música, mas podemos inverter a perspectiva e ver a música entrando na cena. O teatro nasce híbrido, sua origem está

fortemente ligada ao rito e ao mito. Das dionisíacas gregas, com seus ditirambos e canções, resultará na tragédia e comédia grega, como nos afirma Berthold:

Aromas inebriantes e ritos estimulantes reforçam os efeitos do teatro primitivo, uma arte em que tanto aquele que atua como os espectadores escapam de dentro de si mesmos. Oskar Eberle escreve: → teatro primitivo é uma grande ópera (Berthold, 2000, p. 4)

[...] é uma obra social e comunal (Idem, 2000, p. 103)

Autores como Bertolt Brecht tinham um olhar atento sobre as diferentes funções da música no teatro. Em seu trabalho com Kurt Weill e Hanns Eisler, Brecht cria uma trama onde a música torna-se elemento estrutural da dramaturgia. No espaço teatral de Samuel Beckett podemos notar que em algumas obras o som reside como elemento estrutural; é possível comparar a peça „*Not I*“ (1972) com „*Recitation N° 9*“ (1978) de G. Aperghis<sup>1</sup>, ou a peça „*Quand*“ (1981) com „*Pas de cinq*“ (1960) de Kagel.

O material de estudo encontrado sobre a terminologia e/ou a história do Teatro Musical/Teatro Instrumental/Teatro Musicado trata mais sobre casos específicos, tornando-se uma espécie de gramática do Teatro Musical de um compositor do que propriamente uma gramática geral do Teatro Musical.

Então como saber o que é Teatro Musical? Uma das possibilidades para elucidar este impasse conceitual será através de uma análise sobre o funcionamento e a sistematização entre as duas linguagens em questão. No entanto neste trabalho não temos a pretensão de chegarmos a uma definição de Teatro Musical, mas saberemos quais foram as chaves usadas entre as linguagens por um compositor ou um grupo para definir a obra, no que a chamam de Teatro Musical, e assim fazer apontamentos para uma gramática geral.

Para tanto usaremos aqui uma metáfora visual: imaginando que cada uma destas linguagens seja uma linha que corre em paralelo com a outra numa mesma obra. Sendo assim, quais são os pontos que estas linhas se encontram, que são cortadas, que se cruzam, como elas jogam entre elas? Este é nosso interesse neste trabalho.

A escolha da peça, „*Asthatour – para coro e percussão*“ (1971), deu-se primeiramente pela acessibilidade ao compositor, Gilberto Mendes, (ainda vivo quando a

---

<sup>1</sup> Na interpretação de Sarah Maria Sun e direção de Rüdiger Schestag a associação a peça de Beckket fica mais latente.



ideia saltou a mente). Outro ponto relevante foi que dentre os compositores brasileiros, Mendes tornou-se uma referência na música de invenção e no Teatro Musical com obras como *Santos Football Music* (1969), *Cidade* (1964) sobre o poema de Augusto de Campos, *Opera Aberta* (1976) que satiriza a ideia da obra aberta, dentre outras.

*Asthmatour* (1971) dentre as peças de Mendes pareceu-nos ser a proprietária de um jogo mais imbricado entre os elementos cênicos e musicais, além de existir na partitura oficial<sup>2</sup> (ANEXO A) a mistura de “fabrica cênica” com gráficos de ações de elementos sonoros.

Pensando desta forma *Asthmatour* torna-se a obra mais intrigante para o trabalho, pela potencialidade de desvendar diversos aspectos cênicos e musicais.

Para isso, pensamos numa metodologia que no primeiro momento atenha-se em distinguir quais são as diferenças e similaridades das grandezas Tempo e Espaço nas linguagens tratadas. No segundo capítulo problematizaremos a questão do objeto *Asthmatour* dentro do contexto da crise da notação no século XX e suas consequências. No terceiro capítulo faremos a análise da peça, iniciando com um olhar voltado para os aspectos musicais. Posteriormente, no quarto capítulo, investigaremos esses aspectos pela visão semiótica e no quinto capítulo dedicaremos uma análise voltada ao Teatro Musical com as questões cênicos-musicais, concluindo onde se interseccionam as linguagens.

---

<sup>2</sup> Dissertação de mestrado “*Asthmatour* – para coro e percussão (1971), de Gilberto Mendes: elaboração de partitura oficial supervisionada pelo compositor” de Adriana Francato

## 1. TEMPO E ESPAÇO

A necessidade de interrogar-se sobre o que é o Tempo e Espaço no teatro e na música provém da ideia de elucidar as diferenças e semelhança das funções e tratamentos entre as duas linguagens a partir destas duas grandezas onde se estabelece a realização dessas artes.

Neste trabalho buscamos fazer um recorte e conseqüentemente tomar um posicionamento conceitual referente ao Tempo e Espaço. Não trataremos das relações de interpretantes (receptores) ou aquelas que cabem ao campo psicológico. Abordaremos o tema apropriando-se de conceitos de outros campos de estudos como a física e a filosofia.

Sobre o tempo e espaço teatral reportaremos à encenação e não à dramaturgia, que porta consigo características essenciais da linguagem literária.

### 1.1. ESPAÇO

O *espaço musical* tem como princípio o movimento das partículas de ar. Ou seja, o espaço musical é marcado pelas leis da física que concernem ao campo da acústica. Pensar em um espaço musical é considerar os fenômenos acústicos no espaço *a priori*.

Diferentemente, e apesar da linguagem teatral utilizar-se da acústica (falas e dramaturgia sonora), este não é fator elementar quando falamos de espaço cênico. Pensar em *espaço teatral* é associar-se à ideia da luz sobre plano cênico (e não do ar). Por isso o teatro tem como elementos essenciais a cenografia, o figurino (que pode ser a “~~n~~ão-cenografia” e o “~~n~~ão-figurino”), pois o campo visual está *a priori* no espaço teatral. Isto é, trata-se do campo óptico da física. Sobre isto cabe lembrar a trajetória da linguagem teatral e sua transformação da área literária para a visual.

O nascimento do cinema e a possível transformação do teatro devem ser entendidos a partir de uma instância anterior: é que a postura ótica pertence de modo geral ao comportamento humano de nosso tempo. Não basta falar em imagem, como tanto se faz hoje; é necessário que lhe acrescente a adjetivação ótica: aí estaria o elemento propriamente originário. A reestruturação da linguagem dentro de uma perspectiva ótica começou bem antes da invenção do cinema - é ao contrário, o cinema que se deixa explicar por aquela reestruturação. Assim, a poesia de Rimbaud, por exemplo, já é puramente ótica. E as novelas de Stevenson mostram claramente que a ótica fílmica já existia (...) antes do cinema... (Bornheim, 1992, p, 112)

## 1.2. TEMPO

*“O tempo, podemos intuí-lo, mas não determiná-lo” Fernando R. de Moraes Barros*

*“Se alguém me perguntar o que é o tempo, declaro logo a minha ignorância: não sei.” José Saramago*

Para elucidar o **tempo musical** e o **tempo teatral** usaremos o **tempo objetivo**<sup>3</sup> como referência para a comparação.

Muitos teóricos afirmam que a música é uma arte prioritariamente temporal. Segundo Willy Corrêa –A música se realiza na inexorabilidade do contínuo temporal. Em um momento qualquer deste contínuo, a realidade musical se impõe como medida: um andamento qualquer, fixo” (Oliveira, 1979, p. 84). Ou seja, existe o tempo objetivo e o tempo musical. O tempo musical se impõe ao tempo objetivo sem anulá-lo. Uma vez iniciado o tempo musical a percepção do tempo objetivo é modificada, por conta da diferente mensuração que se impõe.

No primeiro, adotaremos a teoria de Newton<sup>4</sup>: a referência temporal é absoluta. –De modo equânime, o tempo absoluto, verdadeiro e matemático flui de si mesmo e a partir de sua própria natureza, sem relação com qualquer coisa externa” (Newton. I, 1980, p. 8)

No segundo este referente é móvel, o que faz da memória elemento imprescindível. Exemplo: um som só pode ser qualificado como curto ou longo após o segundo som, tornando o segundo referência temporal para o primeiro e vice-versa.

Dentro do tempo teatral existe o tempo da ficção e o tempo da encenação. Podemos analisar o tempo da ficção proveniente da linguagem literária, onde há a possibilidade do tempo descontínuo e contínuo. Exemplo: uma encenação retorna ao passado, passeia pelo futuro e volta ao tempo inicial.

Este tempo da ficção não é próprio do teatro, mas, sim, de todo discurso narrativo que anuncia e fixa uma temporalidade, remete a uma outra cena, dá a ilusão referencial de um outro mundo, parece-nos logicamente estruturado como o tempo do calendário (Pavis, 2008, p. 401)

---

<sup>3</sup> Tempo objetivo – (1) Um continuum não-espacial em que os eventos ocorrem numa sucessão aparentemente irreversível de passado, presente e futuro; (2) O físico (ou ontológico). O tempo físico é, em geral, encarado como algo objetivo.

<sup>4</sup> Mesmo sabendo que a teoria newtoniana de tempo foi parcialmente abandonada e hoje parte da física adota a Teoria da Relatividade (que ainda está em desenvolvimento conceitual) utilizaremos os conceitos de Newton, pois pensamos no tempo objetivo de ordem prática (ontológico) e seu relacionamento com a História da Linguagem. A Teoria da Relatividade é um componente novo nesta discussão, que diz respeito a ordem teórica e não ontológica.

Se o tempo musical se cria (justapõe e se impõe ao tempo objetivo) o tempo teatral age por verossimilhança em relação a este (tempo objetivo): tomando como referência relações temporais objetivas, porém condensando ou dilatando-as. Na maior parte das vezes a relação se estabelece condensando o tempo. Existe a ação –[...] em que o tempo é estirado durante um monólogo lírico e aquela em que a ação se acelera e se condensa [...]” (RYNGAERT. J, 1995, p. 77), afirmando que a verossimilhança do tempo teatral diz respeito à narrativa.

O tempo musical não trabalha num tempo de ordem exterior. O tempo teatral sim, pois se redimensiona com referência ao tempo objetivo.

Há um só caso onde o tempo musical age por verossimilhança: quando há a função (gênero) que exija a dinamogenia. Exemplo: Uma marcha tem o seu andamento definido a partir da fisicalidade do marchar. Neste caso muda o seu funcionamento, ele não se impõe e sim se redimensiona.

Entre as duas linguagens há um ponto de intersecção: a **simultaneidade temporal**. Na música diz respeito ao tratamento polifônico ou polirítmico. No teatro, trabalha tanto ao campo acústico quanto ao óptico: ela está ligada às múltiplas ações sincrônicas no mesmo espaço<sup>5</sup>. O teatro tem como potência criar uma simultaneidade temporal utilizando e jogando com os fenômenos acústicos e ópticos. Exemplo: A ação de um ator visível e uma voz de outro ator não visível em um espaço dramático diferente do primeiro.

---

<sup>5</sup> Não trataremos da simultaneidade do discurso narrativo, pois pertence mais ao campo literário do que teatral.

## 2. O OBJETO ASTHMATOUR

No decorrer do trabalho nos deparamos com um problema. Qual é o objeto<sup>6</sup> da obra *„Asthatour“*? A princípio eram dois: 1. Anotações explicativas com gráficos manuscritos feitos pelo compositor por ocasião de sua composição; (ANEXO B) 2. Gravação fonográfica<sup>7</sup> (ANEXO D).

Francato comenta que ~~havia~~ várias diferenças entre a versão escrita, que constava dos manuscritos do compositor e a versão gravada pelo Madrigal Ars Viva” (2003, p, 29-31).

Para compreender estas questões é preciso lembrar que *„Asthatour“* é uma obra produzida dentro do contexto da história da arte do século XX. Neste panorama certos paradigmas foram ressignificados em reflexões acerca do objeto artístico e suporte do objeto. Cada sistema sógnico gera e possibilita um tipo de objeto. A extinção do suporte pode ser vista como a extinção da própria composição. Quanto a isto comenta Zampronha:

A composição musical conforme o paradigma tradicional é uma construção realizada com objetos sonoros. Para que isso possa ser feito os objetos são transformados em signos inscritos sobre um suporte (...), se a composição é uma construção que depende de suportes para ser realizada, no momento em que esse suporte é retirado a construção musical não pode mais ser operacionalizada. Retirar o suporte é retirar a possibilidade de operacionalização dos signos. Daí que a obra musical como construção some. (Zampronha, 2000, p.116-117)

Entre as novas perspectivas dos processos de registros e notações, *„Asthatour“* nos aponta ora para um registro influenciado pela *Musique Concrète* ou *Elektronische Musik* onde a gravação da obra se torna o seu registro, sua referência. Neste caso seria a gravação do Madrigal Ars Viva com a regência de Roberto Martins, de 1979<sup>8</sup>. Porém este tipo de registro não abrange os elementos cênicos da peça.

As anotações e os manuscritos gráficos não possuem a necessária elaboração para que o processo de decifração do intérprete seja claro. É necessário pontuar que Gilberto Mendes, além de seu espírito *avant-garde*, encontrava-se em 1971 (ano da criação de *„Asthatour“*) na sua segunda fase, a qual denominou de Experimentalismo (1962 - 1978), pois após frequentar

---

<sup>6</sup> Entende-se por objeto indícios deixados pelo autor: partitura, gravação e possíveis rascunhos.

<sup>7</sup> Coral: Madrigal Ars Viva. Regência: Roberto Martins com orientação de Gilberto Mendes

<sup>8</sup> Disco da Emi-Odeon, Gilberto Mendes (London 063422709, 1979.).

aulas no curso de férias de Darmstadt<sup>9</sup> as reverberações foram tão potentes a ponto de mudar o rumo de seu pensamento musical e a ideia de construir sua própria linguagem musical se instaura. Sobre isto Gilberto relata:

A surpresa que nos esperava era grande. Uns dois anos antes, o compositor norte americano John Cage passara por Darmstadt e balançara o coreto da Neue Musik, estremezera os alicerces do estruturalismo musical com seu indeterminismo –zen”, com sua conferência sobre o nada, com um recado musical que não tinha coisa alguma a ver com a filosofia estética daquele verdadeiro –santuário” de celebridades europeias (Mendes, 1994, p. 69)

É interessante frisar que seu pensamento está de acordo com o pensamento modernista onde o hiato entre o conceber o fazer é eliminado (Zampronha. E, 2000, p, 117). Isto fazia com que o registro tomasse outras funções dissociadas da sua função tradicional: estabelecer uma transmissão da estrutura em um conjunto de signos de modo claro a ponto de o intérprete executar a obra com a maior proximidade com o pensamento do autor. Outro problema inserido dentro deste ponto é que Mendes categoriza esta peça como aleatória, apesar de Francato compreendê-la como indeterminada. O que sabemos é que *„Asthatour”* possui ares de “um lance de dados” e o registro é fator determinante para o indeterminado ou aleatório.

Sobre o funcionamento e processo do registro musical podemos recorrer ao pensamento de Boulez:

[...] no circuito compositor-intérprete; podemos descrevê-lo da seguinte maneira:

- A. O compositor cria uma estrutura, que ele *cifra*.
- B. Ele a cifra numa trama *codificada*.
- C. O intérprete *decifra* esta trama *codificada*.
- D. De acordo com esta decodificação, ele restitui a *estrutura* que lhe foi transmitida. (Boulez, 2013, p. 113)

Em 2003 Adriana Francato realiza a dissertação de mestrado *„Asthatour – para coro e percussão (1971), de Gilberto Mendes: elaboração de partitura oficial supervisionada pelo compositor”*, com a ideia de acabar com está ininteligibilidade. Elaborou a partitura oficial através do exame das diversas fontes: registros escritos, registros fonográficos, entrevistas com os principais regentes da obra e o próprio compositor.

---

<sup>9</sup> Em julho/agosto de 1962 ao lado de Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat.

Como conta a pesquisadora –o compositor passou a repensar sua obra e, em alguns momentos, optou por modificá-la, ora em relação à gravação, ora em relação ao esquema escrito e, em alguns momentos, chegou a recriá-la” (FRANCATO, 2003, p. 30). Mesmo sendo a partitura oficial resultado desta reordenação dos materiais cênicos e musicais da peça, não entenderemos esta partitura oficial com a mesma acepção de um registro original.

Considerando o histórico do objeto *“Astigmatour”* tomaremos para análise o registro da partitura oficial, elaborada por Francato, juntamente com a gravação do *“Astigmatour”* de 1999<sup>10</sup>. O critério usado para a escolha destes materiais foi facilitar a leitura e visualização da obra que também nos remete para um pensamento recente do compositor sobre a sua produção.

---

<sup>10</sup> CD Música Nova Para Vozes (1999), Madrigal Ars Viva – regente: Roberto Martins

### 3. ANÁLISE

Iniciamos a análise na investigação da macroestrutura, fornecendo um panorama formal a fim de facilitar a leitura da análise que se segue.

O segundo momento é um desdobramento do primeiro; verificou-se que a disposição gráfica (partitura oficial) e sua separação em Quadros possuem uma correlação com aspecto textural ou formal da peça.

Na terceiro momento prosseguimos sobre a observação das microestruturas, examinando cada um dos materiais usados na peça. Para esta investigação utilizamos os *Principais Critérios de Caractereologia Sonora* de Pierre Schaeffer e outros conceitos do mesmo autor. A análise completa se encontra no ANEXO C.

Na quarto momento averiguamos a microestrutura, porém voltada ao fonema |A| e seus derivados que são trabalhados durante a peça.

Após estas investigações sobre a micro e macroestrutura nos prestamos a fazer uma descrição crítica, com o propósito de fornecer um panorama da peça.

#### 3.1. Macroestrutura

##### 3.1.1 Forma

Sobre o aspecto formal da peça optamos por separá-la em seções a fim de facilitar a visualização das apresentações dos materiais e seus desenvolvimentos. As designações dos materiais da peça são uma criação deste trabalho com a finalidade de servir a esta reflexão.

##### Seções

1º parte	2º parte			3º parte		Coda
Seção 1	Seção 2	Seção 3	Seção 4	Seção 5	Seção 6	Seção 7
Quadro 1 Quadro 2	Quadro 3	Quadro 4	Quadro 5 Quadro 6 Quadro 7 Quadro 8	Quadro 9	Quadro 10	Quadro 10

**Seção 1** – Exposição dos materiais sonoros |A| e seus respectivos desenvolvimentos;

**Seção 2** – Material |Asthmatour|;

**Seção 3** – Variação do material |Asthmatour| em contraponto com material |Ar|;

**Seção 4** – Ponte. Muda-se completamente o bloco sonoro;

**Seção 5** – Falas;



**Seção 6** – Reexposição da parte 1 com acréscimo de outros materiais recorrente na peça em sobreposição com a ação cênica;

**Seção 7** – Coda (Jingle) e congelamento;

### 3.1.2. Do objeto gráfico ao objeto sonoro

Nota-se que a disposição gráfica da peça induz o intérprete a correlacionar os Quadros<sup>11</sup> a algum aspecto formal. Neste sentido, dedicamo-nos a verificar a fundamentação deste apontamento.

Abaixo, a tabela mostra a diferenciação dos blocos sonoros que foram analisados.

Blocos Sonoros	Quadros	Apresentação dos materiais		
1	1	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estalo (língua)</li> <li>• Ar</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Suspiro descendente</li> <li>• Palmas (revoada)</li> <li>• Pandeiro</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Maraca</li> <li>• Crotálos</li> <li>• Estalo de dedos</li> <li>• Palma</li> </ul>
2	2	Palmas – variações: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Palmas em unísono</li> <li>• Pausa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Palmas em unísono</li> <li>• Pausa</li> <li>• Palmas espaçadas (morrendo)</li> </ul>	
3	2	Bloco adensado: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Dois derivados dos estalos de língua</li> <li>• Ar (adensado)</li> <li>• Aumento das palmas</li> </ul>		
4	3	Silêncio		
5	3	Asthmatour <ul style="list-style-type: none"> <li>• Vozes solistas espaçadas               <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Diferentes regiões</li> <li>○ Movimento ascendente - descendentes</li> </ul> </li> </ul>		
6	3	Coro em tutti - <i>tour</i> ascendente		
7	4	Partitura tradicional <ul style="list-style-type: none"> <li>• Coro</li> <li>• Ostinado               <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Voz feminina/masculina</li> </ul> </li> </ul>		
8	5	1º momento <ul style="list-style-type: none"> <li>• Gargarejo</li> </ul> 2º momento <ul style="list-style-type: none"> <li>• Inspiração - Ah</li> </ul>		
9	6 e 8	Expiração – Ha		
10	9 e 10	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Solista masculino – falas</li> </ul>		
11	9	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Coro do agudo para o grave (asthma)</li> </ul>		

<sup>11</sup> Quadro, refere-se a ordenação proposta na partitura oficial de Asthmatour feita por Adriana Francato em 2003.

		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Coro do agudo para o grave (ar)</li> </ul>
12	9	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 3 vezes masculina – fala</li> <li>• Coro – repete a fala</li> </ul>
13	9	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bloco12</li> <li>• Sobreposição - reexposição <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Bloco 3</li> <li>○ Bloco 6´</li> <li>○ Bloco 8 <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Inspiração - Ah</li> </ul> </li> </ul> </li> </ul>
14	10	<p>Bloco 13 em sobreposição</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sem bloco 12</li> </ul> <p>Diálogo entre dois cantores</p>
15	10	<p>Coral a duas vozes</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Feminina e masculina</li> <li>• Jingle</li> </ul>

Como a tabela expõe, existem várias relações entre os Quadros e Blocos Sonoros. Entretanto há exceções mostrando que os Quadros pertencem ao aspecto gráfico e não são um referencial sistemático para o objeto sonoro e seus aspectos formais.

### 3.2. Microestrutura

#### 3.2.1. Sobre os materiais

Dentro do contexto de criação de „*Asthatour*“ a estética da escola de Darmstadt reverberava nas obras de Gilberto Mendes. A procura por sons não periódicos (ou menos periódicos) se torna inerente no seu pensamento. O próprio compositor comenta “Talvez *Asthatour*” seja a única obra no mundo a fazer o retrato musical da asma e a utilizar como música elementos do processo vibratório não periódico, vale dizer, ruído respiratório produzido nas pessoas atacadas por ela.” (Mendes, 1994, p. 95).

No entanto não sabemos se „*Asthatour*“ foi a única ou a primeira obra a adotar estes elementos desta forma. De qualquer forma é interessante notar que a procura por um som não periódico estava sublinhada no pensamento do compositor nesta obra.

Gilberto emprega diversos materiais com envelopes dinâmicos distintos. Separaremos os objetos sonoros em dois grupos reportando a dois conceitos de Pierre Schaeffer:

**Percussão-ressonância** — morfologia sonora específica para a qual o ataque é uma característica primordial.

**Som sustentado** — caso em que o ataque não é mais que uma característica secundária.

A inclinação do corte sobre a banda tem uma importância e o corte dito normal [isto é, em ângulo recto], também tem provavelmente as suas características próprias. A percepção dos ataques e das dinâmicas encontram-se estreitamente ligadas, e são constituintes, na sua maior parte, da percepção dos timbres (Schaeffer, 1967, p. 43)

<b>Percussão-ressonância</b>	<b>Som sustentado</b>
Estalos de língua	Ar
Palmas	Pandeiro vibrando
Percussão de maraca	Suspiro descendente
Crotálos	Asthmatour
Estalo de dedos	Tour
	Gargarejo cantado
	Ah inspirado
	Ha expirado
	Asthma

Porém estes objetos não são explorados apenas pela **história energética do som**, mas pela sua qualidade de extra-índice (abarca elementos exteriores de diferente natureza linguística) que ele carrega enquanto signo. Deste modo Gilberto utiliza alguns objetos advindos do corpo humano, com proeminência no universo sonoro do sistema respiratório, criando assim um direcionamento para associações com a temática da asma: Estalo (língua); Ar (palavra falada); Suspiro descendente; Gargarejo cantado; Ah – Inspiração; Ha -Expiração.

### 3.2.2. Sobre o material |A|

Grande parte da peça está baseada na sílaba |A| e seus derivados |Ar| e |As|. O próprio poema de Antonio José Mendes valoriza a sílaba e seus derivados na frase |A ARMA DO AR CONTRA A ASMA|.

Notemos que os objetos sonoros |Ar| e |As| funcionam como linhas para o desenvolvimento da peça.

Seção 1	Ar  Exposto e adensado.
Seção 2	Exposição do material  Asthmatour  onde  As  está contido. Aqui é como se

	Gilberto apresentasse primeiro o desenvolvimento do material omitindo a apresentação do material originário.
Seção 3	Dispõe a palavra Asthmatour para o coro. Evidencia os dois materiais  As  e  Ar  nas vozes solistas.
Seção 4	O  Ah  inspirado pode ser visto como desenvolvimento do material  As , pois a passagem de ar na inspiração de  ah  suscita a sonoridade de  S  ao fim deste som. Ainda nesta seção apresenta-se a sonoridade  Ha  expirado. Uma espécie de antítese gestual da inspiração  Ah .
Seção 5	A palavra  Asthma  pronunciada em movimento descendente acaba por se transformar em  As ; A palavra  Viajar!  pronunciada em movimento descendente acaba por se transformar em  Ar ; Logo após estes movimento é exposto a frase  A arma do ar contra a asma  que surge como síntese dos materiais  A ,  Ar  e  As  .
Seção 6	Um retorno onde retoma a seção 1, porém estas matérias se encontram nas suas formas básicas e desenvolvidas.

### 3.3. Descrição crítica

Após esta primeira investigação sobre o objeto sonoro, prosseguiremos com uma análise considerando o parâmetro textural, parâmetro textural, visto a importância deste parâmetro no contexto da música produzida na segunda metade do século xx como comenta Silvio Ferraz

[...] a textura sonora e musical só se tornou relevante como fundamento composicional através de Debussy, uma iniciativa aparentemente isolada que só foi considerada importante pelas correntes historicistas do pensamento musical em 1960, quando foi retomada por integrantes da Escola de Darmstadt (FERRAZ, 1990, p. 69)

No primeiro bloco sonoro podemos notar que Mendes faz uso de elementos com ataques rápidos, pouca manutenção sonora e de indefinição intervalar. A disposição assíncrona (ou indeterminada) dos materiais forma uma textura pontilhista de sons de diversos elementos curtos e sem definição na altura, incitando uma escuta que vise parâmetros como timbre.

Um dos materiais (Palmas), que foi exposto no primeiro bloco é desenvolvido no segundo bloco, transferindo o destaque do parâmetro timbrístico para o parâmetro de densidade. A densidade dentro do próprio bloco é modificada: Palmas em uníssono (densa); Pausa (vazia); Palmas espaçadas (densa transformando-se em rarefeita).

O terceiro bloco é uma espécie de resultante entre estes dois primeiros blocos. O compositor retoma o primeiro bloco adensando-o com o acréscimo de alguns elementos (estalos de língua) e aderindo elementos do segundo bloco.

Há então um corte sonoro súbito. A tensão e expectativa criada pelo crescendo (adensamento) do terceiro bloco tem como fim este silêncio, que podemos definir como possuidor de duas funções: tanto como fim da tensão criada no terceiro bloco, quanto como cesura da primeira grande parte da peça.

No quinto bloco sonoro é possível notar a inserção da linguagem teatral na peça. O elemento |Asthmatour| possui grande carga dramática<sup>12</sup>. Este bloco ressalta a fonte sonora (vocal) que juntamente com as percussões é utilizada por toda a peça. Apesar da fonte vocal ser empregada desde o início da peça, sua primeira operacionalização apresenta-se com características percussivas (ver ANEXO C) e neste momento o compositor explora a voz dialogando com imagens vocais da rádio, cinema e tv. Nela é feito um grande arco de frase com a palavra entre o cantado e o falado.

O fim da palavra |Asthmatour (tour)| é desenvolvido no sexto bloco. O coro todo canta tour em movimento ascendente, dando ênfase no fonema |R|. Este bloco trabalha inteiramente com a perspectiva icônica da música, pois a resultante sonora lembra um som da turbina de um avião que está decolando. Esta interpretação é reforçada quando somamos a esta imagem a carga semântica da palavra tour<sup>13</sup>. Este sentido semântico será trabalhado em português quando ao fim da peça os cantores falam |viagens aéreas|.

No sétimo bloco há uma proximidade ao uso tradicional do coro. O parâmetro da altura está em evidência. Com uma textura homofônica o coro serve-se dos fonemas da palavra |Asthmatour| e dois solistas cantam em ostinato. Repare-se também que a massa sonora do coro é colocada e retirada sem que haja a construção de tensão ou expectativa. Este processo faz transparecer um procedimento de montagem (*Musique Concrète/Elektronische Musik*), onde uma faixa sonora (gravada) é cortada enquanto a outra faixa transcorre normalmente.

Esta ideia de montagem ainda é adequada ao início do oitavo bloco. O corte súbito da sonoridade anterior e as entradas dos |Gargarejos| dão a sensação de mudança de faixa. Aqui Gilberto cria uma ponte para finalizar a segunda grande parte da música. Este pequeno bloco possui dois momentos: o primeiro dos gargarejos que possuem alturas claras, porém a manutenção do som ganha relevo juntamente com o timbre. No segundo momento na entrada do elemento |Inspiração – Ah| aspectos como o ataque, extinção e timbres são potencializados.

O fato do |Gargarejo| e |Inspiração – Ah| serem apresentados de maneira assincrônica cria uma massa densa. Neste contexto a |Expiração – Ha| cantada em uníssono tem uma massa diluída. Existe um jogo entre estas massas que formam o bloco nove e oito.

Inicia-se então a terceira grande parte da peça, onde a linguagem teatral recebe ênfase. No elemento |O NEGÓCIO É DE PASMAR!| a potência dramática é maior que a sonora, tanto que não há apontamentos advindos da linguagem musical neste momento (nas anotações, manuscritos e partitura oficial). Após esta fala o coro reproduz |Ar| em movimento

---

<sup>12</sup> Sobre isto comentaremos na análise do teatro musical.

<sup>13</sup> Tour - 1 viagem, circuito, roteiro; 2 viagem de turismo, excursão, passeio; 3 turno, plantão, tempo de serviço.

descendente, dialogando através da memória com o |tour| do bloco seis. Posteriormente esta forma é reprisada com outro texto: Solista falando - coro em movimento descendente. Mesmo levando em conta que os fonemas são variados e os perfis são mantidos a variação mais evidente está no nível semântico.

No bloco doze há um cânone com a frase –A arma do ar contra a asma”, onde aos poucos a massa sonora se adensa a ponto da textura inicialmente polifônica ir transformando-se em uma grande massa homofônica.

Gradualmente vão adentrando elementos dos blocos um, seis e oito formando uma reexposição (sendo este o bloco treze).

Os blocos, treze e quatorze são similares, diferenciando-se apenas por uma pequena mudança: a inserção de um diálogo entre um coralista, que está localizado no público, e outro coralista, no palco. Neste o momento o Teatro Musical fica em destaque. Por hora daremos importância ao aspecto espacial (falaremos sobre as questões que concernem a linguagem teatral no capítulo 5). Aqui pelo primeiro momento a fonte sonora não se encontra no palco. Esta mudança espacial cria impacto tanto na questão teatral como na musical. A finalização deste bloco, com o adensamento dramático e sonoro, representa também a finalização desta terceira grande parte.

No último bloco (décimo quinto), Gilberto Mendes trabalha com as ideias, sons e imagens da propaganda, fazendo disto a coda da peça. O coro em contraponto canta um jingle em duas vozes com encadeamentos advindos da tradição tonal, e de certo modo, representando um clichê musical.

A peça finaliza com uma fala de perfil e timbre que buscam rememorar um comercial, uma propaganda. O coro fica em silêncio durante 15 segundos criando uma tensão que tem como direcionalidade o fim da peça.

### 3.4. Conclusão da análise musical

*“Muito antes que se delineasse uma primeira composição verdadeiramente eletrônica, a nova técnica e seus resultados já se mostravam de modo bem preciso como intervenção da vontade formal musical sobre as microdimensões dos eventos sonoros” Henri Pousseur (Apud MENEZES, 2009, p. 81)*

Não só o registro da obra, mas os materiais sonoros e o desenvolvimento destes possuem influência da *Musique Concrète*, *Elektronische Musik* e pensamentos de Pierre Schaeffer como a escuta reduzida (*écoute réduit*). A supremacia do parâmetro altura e a fixação de um tempo regular são transferidos para parâmetros como textura, timbres, densidades de massas, envelopes sonoros. Rodolfo Caesar aponta que nesta nova escuta –Fanto faz se um objeto sonoro seja produzido por um inseto ou uma porta: o que está em questão é sua granulidade, sua duração, sua tessitura, seus perfis, etc” (CAESAR, 2008, p. 132)

Segundo Pousseur, apesar dos instrumentos fornecerem vibrações não-periódicas (ou menos periódicas), no que concerne sons complexos e ruídos, a notação exclui tais elementos deixando-os à margem de um pensamento musical consciente. „*Asthatour*“ acaba sendo, de certo modo, um filho da conscientização deste processo de expansão das possibilidades musicais.

## 4. POR UM OLHAR DA SEMIÓTICA

### 4.1. Jingle – Símbolo

Em „*Asthmatour*“ o único material encontrado com tratamento a nível simbólico é o jingle. Willy Corrêa adverte que –A impossibilidade da instituição de um sistema de símbolos para uma *práxis* musical é evidente para quem se relaciona com a música nos termos inequívocos de seu universo linguístico”; porém também observa que –De qualquer forma convém assinalar a existência de símbolos musicais ressaltando-se, porém, que sua ocorrência se dá na tangente ao limite da linguagem” (Oliveira, 1979, p. 45 - 46).

Estas preocupações já estavam descritas no Manifesto Música Nova:

[...] elaboração de uma "teoria dos afetos" (semântica musical) em face das novas condições do binômio criação-consumo (música no rádio, na televisão, no teatro literário, no cinema, no "jingle" de propaganda, no "stand" de feira, no estéreo doméstico, na vida cotidiana do homem), tendo em vista um equilíbrio informação semântica - informação estética. ação sobre o real como "bloco": por uma arte participante (MENDES et. tal., 1963)

Em tom irônico a peça „*Asthmatour*“ termina num jingle que rompe com toda esfera sonora e insere o ouvinte a um ambiente tonal onde a letra e os encadeamentos levam à associação com a música de propaganda. Isto é, o jingle toma outros significados uma vez que ele é extraído do seu espaço natural (a indústria, TV, rádio, internet...) e colocado no fim de uma peça como esta.

A partir de uma matéria sonora anteriormente apresentada, tanto o jingle quando este material se ressignificam por conta da memória. A ironia situa-se neste espaço de ressignificação do símbolo.

### 4.1. Ícones

Segundo Corrêa o –Ícone musical, operando por similaridade, propõe imitações (produzidas por instrumentos musicais) de sons oriundos de fenômenos não musicais” (Oliveira, 1979, p. 46).

Mendes também trabalha com certos objetos sonoros a nível icônico:



**Exemplo 1: Palmas em revoada**

Didascália: *Palmas em revoada: palmas realizadas numa sequência rápida, acelerando e diminuindo, imitando o voo de uma[sic] pássaro quando este levanta vôo. Realizar de 3 a 5 vezes, em momentos espaçados (divididas entre os músicos)* (FRANCATO, 2003, p. 21)

**Exemplo 2: Inspiração – ah**

Didascália : *Som de inspiração com a boca aberta utilizando a vogal A. Aos poucos, ir crescendo a [sic] acelerando o som desse tipo de inspiração como se fosse uma aflição asmática.* (FRANCATO, 2003, p. 25)

**Exemplo 3: Expiração – Ha**

Didascália: *Som imitando o da bombinha do aparelho Dispné-nhal, expirando o ar com o som HÁ (o som do fonema /h/ deve ser sonoro e produzido expirando-se o ar) a ser realizado por 3 vezes consecutivas* (FRANCATO, 2003, p. 35)

Os três primeiros exemplos trabalham no nível de ícone na perspectiva sonora. Discutiremos no próximo capítulo sobre a verossimilhança no espaço cênico.

## 5. DO TEATRO MUSICAL

O primeiro momento notório de intersecção entre teatro e música está na instrução do objeto sonoro:

**Exemplo 1:** | Asthmatooooouuuuuurrrrr|

Didascália: *palavra falada por uma voz de baixo solista pausadamente e com caráter fantasmagórico e cavernoso* (FRANCATO, 2003, p. 24)

Mendes dialoga com a tradição teatral através do uso da didascália<sup>14</sup> ou indicação cênica ou rubrica (denominações em uso atualmente). Dentro da grafia da peça existem duas categorias de didascálias: 1. Aquela que aponta para um objeto sonoro através do uso de extra-índices; 2. Aquela que instrui a ação cênica e não se relaciona com a linguagem musical.

–Fantasmagórico” e –cavernoso” são adjetivos de um vocabulário não pertencente ao universo musical. Logo, estes adjetivos não possuem uma definição que direciona o interprete para tal envelope sonoro (quanto aos apontamentos para o envelope a aplicação fica a cargo do símbolo gráfico). No máximo a descrição diz respeito a algum som subjetivo que tem como índice imagens sonora do cinema, rádio ou teatro. Esta imagem sonora é advinda da ação cênica. Este é um dos –entre lugares” da peça. Estaria na primeira categoria de didascália. Abaixo outros exemplos desta categoria que ocorrem no decorrer da peça:

**Exemplo 2:** O NEGÓCIO É DE PASMAR!

Didascália: *Texto falado por uma voz solista masculina e grave (dar ênfase dramática como num anúncio publicitário)*. (FRANCATO, 2003, p. 10)

**Exemplo 3:** CONHEÇA O NOVO TRATAMENTO CONTRA A ASTHMA

Didascália: *Texto falado por uma voz solista masculina grave (dar ênfase dramática como num anúncio publicitário)* (FRANCATO, 2003, p. 11)

---

<sup>14</sup> Instruções dadas pelo autor a seus atores (teatro grego, por exemplo), para interpretar o texto dramático. Por extensão, no emprego moderno: *indicações cênicas\** ou *rubricas\**.

I. No teatro grego, o próprio autor é, muitas vezes, seu próprio encenador e ator de modo que as indicações sobre a forma de atuar são inúteis e, por isso, estão totalmente ausentes do manuscrito. (...).

Mais tarde, entre os latinos, elas consistem numa breve informação acerca da peça e numa lista de *dramatis personae* (Pavis, 2008 p. 96)

#### **Exemplo 4: FUGIR DOS SANATÓRIOS**

Didascália: *Texto falado por uma voz solista masculina (com as mãos em torno da boca, imitando um megafone)* (FRANCATO, 2003, p. 13)

#### **Exemplo 5: Ha ha ha**

Didascália: *Neste momento, três cantores assustadíssimos chegam perto deles e utilizam a bombinha do aparelho dispné-Inhal, imitando o seu som.* (FRANCATO, 2003, p. 17)

#### **Exemplo 6: Reserve sua passagem com Asthmatour**

Didascália: *Uma cantora, a [sic] com a voz mais meiga e doce do grupo, vai á frente do coro, mostra uma passagem e anuncia* (FRANCATO, 2003, p. 19)

Abaixo exemplos da segunda categoria de didascália:

#### **Exemplo 7: Viagens aéreas?**

Didascália: *Uma estranha figura masculina, no meio da plateia, se levanta, vai até o palco e segura o pescoço de um cantor como quem vai esganá-lo e pergunta-lhe de modo agressivo e forte* (FRANCATO, 2003, p. 16)

#### **Exemplo 8: Asthmatour!**

Didascália: *O cantor apavorado responde* (Francato, 2003, p. 16)

#### **Exemplo 9: Viagens aéreas?**

Didascália: *Cada vez mais forte e dramático, o interrogatório continua* (FRANCATO, 2003, p. 16)

#### **Exemplo 10: Viagens aéreas?**

Didascália: *O coro emudece e se imobiliza. A estranha figura tenta estrangular a vítima* (FRANCATO, 2003, p. 17)

#### **Exemplo 11: Silêncio**

Didascália: *Todos devem permanecer imobilizados por 15 segundos, depois do que, subitamente cantam o jingle que se segue* (FRANCATO, 2003, p. 17)

#### **Exemplo 12: Silêncio**

Didascália: *Todos os cantores imóveis como numa foto* (FRANCATO, 2003, p. 19)

No que concerne à bula da partitura oficial existe um espaço para descrição chamado de **–Instruções – CENA TEATRAL**” onde há a descrição em um formato muito próximo a escrita dramaturgica. As didascálias são praticamente idênticas, porém são escritas em sobreposição à partitura musical e não por extenso.

### **5.1. Ponto de intersecção – óptica teatral ao acústico musical**

Interessante notar que Mendes serve-se das duas linguagens simultaneamente em dois momentos, congelamento e silêncio (Secção 7) para direcionar para as mesmas funções: tensão e expectativa; mas com finalizações distintas.

No primeiro momento as duas linguagens, musical e teatral, possuem a função de ponte. O silêncio apresenta-se subitamente criando uma tensão, cuja resolução dar-se-á no Coda (jingle). Este primeiro congelamento chamaremos de **estático**, pois possui uma função de ponte, um corte súbito da movimentação corporal para iniciar o jingle. Como fica claro nesta didascália:

#### **Exemplo 1: Silêncio**

Didascália: *Todos devem permanecer imobilizados por 15 segundos, depois do que, subitamente cantam o jingle que se segue.* (Francato, 2003, p. 17)

O segundo congelamento chamaremos de **Tableau Vivant**<sup>15</sup>, pois tem como origem uma imagem pictórica (existente ou inédita). Gilberto Mendes faz referência a uma imagem advinda da televisão, de chavão do discurso imagético de propaganda, neste caso um comercial turístico. Este segundo silêncio, diferente do primeiro momento, há uma tensão criada que culminará na quebra da expectativa com o fim do discurso da peça.

#### **Exemplo 2: Silêncio**

Didascália: *Todos os cantores permanecem imóveis como numa foto.* (Francato, 2003, p. 19)

---

<sup>15</sup> Segundo Pavis o quadro-vivo (tableau vivant) por definição trata-se de uma técnica na qual os atores ficam imóveis e fixos em poses expressivas que podem sugerir uma estátua ou uma pintura. (apud Almeida, S, 2008, p. 2). Lehman completa com os quadros (tableaux) foram utilizados no século XVIII por damas e senhores da sociedade que “tinham o hábito de se divertir imitando pinturas, imobilizando-se com as poses e as vestimentas correspondentes (normalmente com acompanhamento musical)” (apud Almeida, 2008, p. 2)

Isto é, no primeiro momento há um direcionamento para a Coda (jingle), no segundo momento a quebra da expectativa. O congelamento e o silêncio tornam-se uma espécie de abertura e encerramento para a Coda (jingle).

Sendo assim, como citado no primeiro capítulo, é na simultaneidade temporal que existe o ponto de intersecção entre as linguagens. O trecho analisado acima demonstra esta operação, pois através da simultaneidade temporal o óptico teatral intersecciona-se com o acústico musical, ou seja, a grandeza espacial redireciona-se para as mesmas funções.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho apresentado prestou-se a investigar os pontos de intersecção e contraposição da linguagem teatral e musical com o auxílio de algumas ferramentas metodológicas, como a revisão conceitual do termo Teatro Musical. Nesta etapa buscou-se localizar procedimentos composicionais basilares para que o gênero se defina. Observou-se uma bibliografia com distintas definições que conjuntamente sintetizam Teatro Musical como uma composição musical que prevê elementos cênicos numa peça musical.

Sendo esta definição muito abrangente buscamos, por meio da reflexão sobre o emprego das grandezas Tempo e Espaço nas linguagens, elucidar quais são as similaridades do uso delas. A partir do estudo de caso concluímos que as linguagens podem ter a mesma direcionalidade com a simultaneidade da óptica teatral e a acústica musical.

O exame sobre os diversos suportes de „*Astmatour*“; juntamente com empréstimos de conceitos da semiótica revelo-nos o diálogo com a tradição teatral mediante a didascália, extra-índices como as influências da *Musique Concrète* e *Elektronische Musik* e seus inter-índices. A análise musical somente reforçou este apontamento, deixando mais claras as características dos elementos trabalhados.

Acredito que, sob a perspectiva pessoal, o trabalho causou o aprimoramento da crítica sobre os limites das linguagens, criando um discernimento sobre suas características, funções e tratamentos. No entanto, aqueles que, por ventura, se interessarem pelo tema possam olhar este trabalho como um processo embrionário aberto à possibilidade de, posteriormente, servir para possíveis metodologias passíveis de aprofundamento e revisão bibliográfica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Livros

- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BROOK, Peter. **O Teatro e seu Espaço**. Petrópolis: Vozes; 1970.
- BORNHEIM, Gerd. **Brecht: A estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- CAESAR, Rodolfo. **Círculos ceifados**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950 – 1960)**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1987..
- \_\_\_\_\_. **Enciclopédia da música do século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HEILE, Björn. **The music of Mauricio Kagel**. Aldershot: Ashgate, 2006.
- MENDES, Gilberto. **Uma Odisseia Musical: Dos Mares do Sul Expressionista à Elegância Pop/ Art Déco**. São Paulo: Edusp – Editora Giordiano, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Viver sua música: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida**. 1º EDIÇÃO. São Paulo: EDUSP, 2008.
- MENEZES, F. **Música eletroacústica: história e estéticas**. São Paulo: Edusp, 2009 [1996].
- NEWTON, Isaac. **Mathematical Principles of Natural Philosophy**. Trad. de Andrew Motte. In: Great Books of the Western World. Chicago, Encyclopaedia Britannica, Inc., 1980.
- NEVES, José M. **Música Brasileira Contemporânea**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- OLIVEIRA, W. C. de. **Beethoven: proprietário de um cérebro**. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Signos Música, 2).
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEIRCE, Charles. **Semiótica**. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SADIE, Stanley (Ed). **Dicionário Grove de Música**. Tradução de Eduardo Francisco Alves e supervisão musical de Luiz Paulo Sampaio e Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SALZMAN, Eric; DÉSI, Thomas. **The new music theater: seeing the voice, hearing the body**. Londres: Oxford University Press, 2008

TOMÁS, L. (org). **De sons e signos: música, mídia e contemporaneidade**. São Paulo: EDUC, 1998.

SCHAEFFER, P. **Tratado dos objetos musicais**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.

ZAGONEL, Bernadete. **O que é gesto musical**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo, Brasiliense, 1990.

ZAMPRONHA, Edson S. **Notação, representação e composição: um novo paradigma da escrita musical**. São Paulo: FAPESP, 2000.

### **Dissertações e Teses**

FRANCATO, A. **Asthatour – para coro e percussão (1971), de Gilberto Mendes: elaboração de partitura oficial supervisionada pelo compositor**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2003.

GENTILE, J. **Fragmento e montagem em Mauricio Kagel uma análise de Ludwig van**. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2008.

GONZAGA, M. **Musica cênica para piano: cinco peças brasileiras**. Dissertação (mestrado em Artes). Departamento de Artes, UNICAMP, Campinas, 2002.

SERALE, Daniel Osvaldo. **Performance no Teatro Instrumental: O repertório brasileiro para um percussionista**. Dissertação (Mestrado em Música) - Departamento de Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2011.

### **Publicação seriada**

ALMEIDA, J. **Apontamentos Acerca Do Espaço No Teatro De Figuras Alegóricas**. CES – Centro de Estudos Sociais - Universidade de Coimbra / UNISO. Sorocaba. 2008

FERRAZ, S. **Análise e percepção textural**. In: *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, n. 3, PP.68-79. São Paulo: Atravéz, 1990.

GARCIA, D. **Gilberto Mendes, música eletroacústica e Cage**. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 16, 2006, Brasília. Anais do XVI Congresso da ANPPOM, UnB, pp. 495-500. 1995.

MANIFESTO Música viva, revisto e agora renegado. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 25 set. 1979.



OLIVEIRA, W. C. de. Música: a forma ABA – Linguagem e Memória. **Acta semiótica et linguística**, São Paulo: Sociedade brasileira de professores de linguística, v. 1 n°1, p 83-98, 1977.

PICKLER, Débora. **Aspectos visuais no teatro instrumental e suas implicações na perspectiva do compositor**. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 24, 2014, São Paulo. Anais do XVI Congresso da ANPPOM, Universidade Federal do Paraná. 2014

### **Imagem em movimento**

A ODISSÉIA musical de Gilberto Mendes. Direção, roteiro, fotografia e montagem de Moura Ribeiro Mendes. Produção de Carlos de Moura Ribeiro Mendes e Berço Esplêndido Produções. Brasil, 2005. DVCam (115 min), sonoro, colorido. Português

### **Documentos disponíveis em meio eletrônico**

**Dicionário Michaelis.** Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=1&f=1&t=0&palavra=tour>>. Acesso em: 02 ago. 2016

**Dicionário da Filosofia.** GREGÓRIO, S. Biagi. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/sbgdicionariodefilosofia/tempo>>. Acesso em: julho. 2016

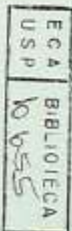
**Recitation N° 9 (1978).** Composição de Georges Aperghis. Interpretação: Sarah Maria Sun. Captação sonora e visual: Rüdiger Schestag. 5'18". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qVtJk-tQ5Mc>>. Acesso em: junho. 2016

**ANEXO A** - Asthmatour – para coro e percussão (1971), de Gilberto Mendes: elaboração de partitura oficial supervisionada pelo compositor, de Adriana Francato.

10655

Universidade de São Paulo

Adriana Alexandre Francato



**ASTHMATOUR – para coro e percussão (1971), DE GILBERTO MENDES: ELABORAÇÃO DE  
PARTITURA OFICIAL SUPERVISIONADA PELO COMPOSITOR**

**Caderno B: PARTITURA OFICIAL DE ASTHMATOUR**

*Adriana Alexandre Francato*  
*10/05/2003*  
*Rodriguez*

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da  
Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a  
obtenção do título de Mestre no curso de Musicologia do  
Departamento de Música.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos

São Paulo

2003



## ASTHMATOUR

### Peça para coro e percussão (Santos, 1971)

Música de Gilberto Mendes  
Texto de Antonio José Mendes  
Partitura elaborada por Adriana Francato

#### CONSIDERAÇÕES GERAIS

*Asthmatour* é uma peça coral que experimenta diferentes efeitos vocais e está dividida em 10 quadros.

Esta partitura apresenta um conjunto de instruções que explica, o mais detalhadamente possível, a sequência dos eventos sonoros, quadro a quadro. Está elaborada também quadro a quadro e serve como modelo gráfico de uma possível execução, visto que nesta obra, o número de vezes e os lugares em que cada evento sonoro é produzido são decididos pelos intérpretes em cada execução.

Não é uma música a ser regida tempo a tempo, com eventos sonoros cujas entradas devam ser indicadas pelo regente. Ele deve somente montar a sequência dos quadros e conduzir o seu fluxo.

A partitura é um exemplo de como a música pode resultar, mas não quer dizer que a música tenha que resultar dessa maneira. Foi elaborada sob supervisão do próprio compositor Gilberto Mendes, tomando-se como base sua bula explicativa, seus manuscritos, esboços gráficos, a gravação realizada pelo Madrigal *Ars Viva*, de Santos (também sob sua supervisão) e as sugestões por ele fornecidas em entrevistas durante a realização deste trabalho.

Comparando-se esta partitura com os materiais utilizados como base para a sua elaboração, notar-se-á que existem algumas diferenças que foram longamente discutidas com o compositor e que refletem o seu "repensar a obra". Esta versão procurou expressar, o mais fielmente possível, a sua vontade em relação a esta sua criação.

A marcação da duração dos eventos e/ou quadros foi assinalada na parte superior de cada página mas, não precisa ser rigorosamente cumprida. Ela serve como referência aproximada para a execução, que deve apresentar esses eventos sempre em defasagem, evitando qualquer tipo de periodicidade nas entradas e repetições sonoras em geral.

A palavra-título *Asthmatour*, usada no decorrer da obra como um recurso sonoro, deve ser falada sem o /h/, com pronúncia francesa para o "tour": "Asmatur".

Finalizando, Gilberto Mendes utiliza uma bombinha do antigo aparelho *Dispne-Inhal* (medicamento utilizado para amenizar crises asmáticas), como recurso cênico. No entanto, se ela não for encontrada, poder-se-á utilizar qualquer outro objeto similar que seja visualmente parecido com ela.

## ASTHMATOUR – para coro e percussão (Santos, 1971)

Partitura elaborada por Adriana Francato

Música de Gilberto Mendes

### QUADRO I

#### Instruções

#### Simbolos

- estalo da ponta da lingua contra o palato duro logo atrás dos dentes frontais (incisivos) superiores (região da papila palatina) com a arcada dentária entreaberta. Inicialmente, os lábios devem estar contritados formando um bico, a fim de produzir um som mais grave. A medida em que houver o adensamento e o crescendo, os lábios devem ir se abrindo no sentido horizontal (como num sorriso), a fim de deixar o som mais agudo.



pandeiro vibrando, acelerando e diminuindo durante 1 segundo e meio



percussão da maraca



cristalinos



estalo de dedos



palma

A partitura que acompanha esta bula explicativa serve simplesmente como um modelo de execução. Os eventos sonoros NÃO precisam, necessariamente, ser executados na ordem nela proposta. No entanto, todos eles devem ser realizados em algum momento do quadro correspondente. É de fundamental importância que os eventos sonoros sejam executados de maneira descontrada, aleatória, evitando periodicidade em suas entradas ou mesmo entre eles.

A duração dos eventos e dos quadros está sugerida na parte superior da partitura gráfica e também não precisa ser rigorosamente obedecida.

O quadro I inicia-se com a utilização dos elementos sonoros relacionados abaixo e explicitados na bula na formação de atmosfera rarefeita:

- estalos da ponta da lingua contra o palato duro logo atrás dos dentes frontais (incisivos) superiores (região da papila palatina) com a arcada dentária entreaberta. Inicialmente, os lábios devem estar contritados formando um bico a fim de produzir um som mais grave, a medida em que houver o adensamento e o crescendo no final deste quadro, os lábios devem ir se abrindo no sentido horizontal (como num sorriso), a fim de deixar o som mais agudo. Esses estalos devem ser realizados de maneira aleatória, durante todo o quadro I.
- em alguns momentos, o pandeiro deve ser vibrado ao ar, durante 1 segundo e meio, num movimento acelerando e diminuindo
- em alguns momentos, devem ocorrer uma, duas ou três percussões rápidas de maraca

## QUADRO I – continuação

### Símbolos

ar

palavra falada



som descendente entre suspiro e gemido, fixando a nota mais para grave, para que ela possa ser ouvida claramente, mesclada com um som expirado, tomando como base a vogal A



palmas em revoadas, palmas realizadas numa sequência rápida, acelerando e diminuindo, imitando o vôo de uma pássaro quando este levanta vôo. Realizar de 3 a 5 vezes, em momentos espaçados (divididas entre os músicos)

### Instruções

- d) em alguns momentos devem ocorrer um, dois ou três sons de crótalos
- e) em alguns momentos devem ocorrer um ou dois estalos de dedos seguidos, a serem realizados por um dos músicos
- f) em alguns momentos, um dos músicos deve bater palma uma ou duas vezes seguidas
- g) duas vozes masculinas e duas femininas devem emitir um som descendente entre suspiro e gemido, fixando a nota mais grave para que ela possa ser ouvida claramente, mesclada a um som expirado, tendo como base o fonema /a/. Este som dura até o fôlego permitir, inicialmente emitido individualmente e, posteriormente, realizado em conjunto por 4 cantores, em diferentes alturas
- h) em alguns momentos espaçados, de 3 a 5 vezes durante este quadro, um ou dois músicos devem bater palmas numa sequência rápida, acelerando e diminuindo e, logo em seguida, diminuindo, imitando o som de um pássaro quando este levanta vôo
- i) em alguns momentos, dois ou três cantores solistas devem falar a palavra AR em diferentes alturas e em momentos desenfocados, enfatizando a letra R.

## QUADRO II

### Simbolos



palmas em unissono



pandeiro vibrando acelerando e diminuindo durante 1 segundo e meio



estalo de dedos



crótalos



palma



percussão de maraca

### Instruções

Iniciar este quadro por uma palma executada em glissando por todos os coralistas (uma palma após outra). Em seguida, uma pausa de 3 segundos e, terminado o silêncio, deverão ser executadas mais 5 palmas em unissono por todos os coralistas. As palmas, então, deverão se desencontrar, como num aplauso. O aplauso cresce e decrece e, gradativamente, se transforma num pontilhismo de palmas que irão se espaçando em decrescendo até a dinâmica "ppp".

Antes das palmas silenciarem, retomar os elementos do Quadro I, agora com 3 músicos realizando 1 ou 2 estalos de dedos e 3 músicos batendo palmas. Excluir a palavra AR nesta retomada dos sons do Quadro I.

Nesta retomada dos sons do Quadro I, os estalos de língua sofrem modificações e se transformam em dois tipos que se sobrepõem. Inicialmente, os estalos devem ser realizados com as laterais da língua contra o palato duro e parede interna dos dentes, mantendo a ponta da língua pressionada contra o céu da boca (palato duro). Os lábios devem manter-se em forma de bico para que o som produzido seja grave. Aos poucos, Esses estalos devem ir se adensando, crescendo ao longo do II quadro. Nos momentos de adensamento, os lábios devem ir se abrindo horizontalmente (como num sorriso), a fim de se obter sons mais agudos. Aos poucos, os cantores, sob indicação do maestro, devem ir desistindo desse estalo e ir passando para o terceiro tipo de estalo, que é o estalo da ponta e meio da (partes anterior e medial) contra o céu da boca (palato duro), com a arcada dentária entreaberta.

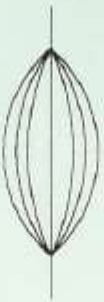
Os lábios devem, inicialmente, estar em forma de bico para que o som produzido seja mais grave. Num primeiro momento, os dois tipos de estalos coexistem mas, aos poucos, de maneira desencontrada, e sob a indicação do maestro todos os cantores passam para este terceiro tipo, que também sofre um adensamento e um crescendo numo a final deste quadro. Nos momentos de adensamento e crescendo, abrir os lábios horizontalmente (como num sorriso), para que o som resultante seja mais agudo.

## QUADRO II – continuação

### Símbolos

- estalo das laterais da língua contra o céu da boca (palato duro) e parede interna dos dentes, mantendo a ponta da língua pressionada contra o céu da boca, com a arcada dentária fechada. Este som deve, no início, ser produzido com os lábios em forma de bico, para que soe mais grave. À medida em que houver um adensamento e um crescendo, os lábios devem ir se abrindo na horizontal (como num sorriso), a fim de produzir uma sonoridade mais aguda

- estalo da porta e meio da língua (partes anterior e medial) contra o céu da boca (palato duro), com a arcada dentária entreaberta. Estes estalos devem ser iniciados com os lábios em forma de bico, para que soe mais grave. À medida em que houver um adensamento e um crescendo em direção ao final deste quadro, os lábios devem ir se abrindo na horizontal (como num sorriso), a fim de produzir um som mais agudo



som realizado por 7 cantores, iniciado em uníssono com a palavra AR. Em seguida, três deles sobem o som e descem, simultaneamente em glissando, cada um até uma altura diferente da dos outros, não além de 2 tons e meio da nota básica e retorna imediatamente à nota básica. Um dos cantores segura a nota básica enquanto os outros sobem o som e descem, como o exposto acima. Isto deve ser realizado duas vezes durante 10 segundos, obedecendo a variação de dinâmica de *f* a *ppp*. Na segunda vez, este som deve ser iniciado numa região um pouco mais aguda que o anterior



palmas em revoadas: palmas realizadas numa sequência rápida, acelerando e diminuindo, imitando o som de pássaro quando este levanta voo

### Instruções

Também, em alguns momentos, realizar palmas em revoadas, imitando o som de um pássaro quando levanta voo.

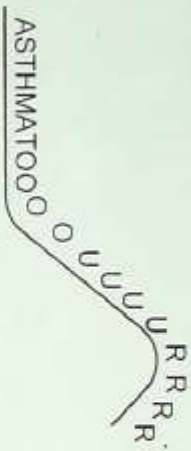
Num determinado momento, um grupo de 7 cantores ataca uma nota qualquer em uníssono usando a palavra AR. Em seguida, três deles sobem e três descem em glissando, simultaneamente, cada um até uma altura diferente dos outros, não além de 2 tons e meio da nota básica e retornar imediatamente à nota básica. Um dos cantores segura a nota básica enquanto os outros sobem e descem, como o exposto acima. A idéia, neste momento, é a de obter o som de "uma nota que incha", formando um cluster que, logo em seguida, retorna ao estado inicial. Isto deve ser realizado duas vezes durante 10 segundos, obedecendo a variação de dinâmica de *f* a *ppp*. Na segunda vez, este som será realizado numa região um pouco mais aguda que a do som anterior

Importante frisar que os blocos sonoros que constituem os Quadros I e II deverão ter seus elementos constitutivos distribuídos de modo bem espaçado e irregular, a fim de comporem uma atmosfera rarefeita, transparente

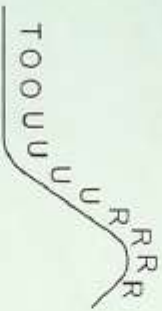


### QUADRO III

#### Símbolos



palavra falada por uma voz de baixo solista pausadamente e com caráter fantasmagórico, cavernoso



palavra falada por uma voz de baixo solista



palavra *tour* entoada num glissando ascendente, iniciando o TOU (pronúncia TU) na nota mais grave que o cantor puder executar e terminando o R na nota mais aguda possível. Os coralistas entram de modo desencontrado, aleatório

#### Instruções

O quadro anterior é cortado subitamente, num momento intenso. Em seguida, uma pausa de 15 segundos. Então, uma voz de baixo, solista, fala pausadamente, com caráter fantasmagórico, cavernoso, tenebroso: - ASTHMATOUR (o /h/ desta palavra não deve ser pronunciado).

Pausa de 8 segundos. A mesma voz, ou outra, sempre masculina, repete ASTHMATOUR.

Pausa de 3 segundos. A mesma ou outra voz, repete pela terceira vez a palavra ASTHMATOUR.

Pausa de 3 segundos. Essas mesmas vozes falam a palavra TOUR de 2 em 2 segundos por 3 vezes. Depois disso, todos os cantores entram de modo desencontrado fazendo glissandos ascendentes com a palavra TOUR. Iniciar com o TOU (pronúncia TU) na nota mais grave que o cantor (ou cantora) conseguir executar e terminar com o R final da palavra na nota mais aguda que conseguir, acentuando-o e prolongando-o por aproximadamente 1 segundo.

Entradas dos cantores espaçadas, a fim de evitar a formação de periodicidade. No geral, o conjunto dos glissandos leva a sonoridade desta parte a um timbre mais agudo (vide gráfico).

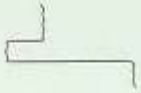
Finalizando este quadro, um corte súbito no momento mais intenso.

#### QUADRO IV

O quadro IV consta somente da partitura pois, está escrito na grafia tradicional, dispensando maiores explicações.

#### QUADRO V

##### Simbolos



gargarizeio a ser realizado por alguns coralistas que deverão se basear nos intervalos do quadro anterior (3º menor descendente e 7º Maior ascendente). A duração de cada gargarizeio é livre e o espaçamento entre os intervalos também porém, as entradas devem ser desencontradas.



som de inspiração com a boca aberta utilizando a vogal A. Aos poucos, ir crescendo a acelerando o som desse tipo de inspiração como se fosse uma atilção asmática.

##### Instruções

Este quadro inicia-se com uma pausa de 3 segundos. Em seguida alguns cantores fazem gargarizeios com água, utilizando o tema do qua anterior (3º menor descendente e 7º Maior ascendente em diferer tonalidades). Iniciar os gargarizeios de modo desencontrado e aleatoro. A duração é variada e o espaçamento entre os intervalos é livre, conforme sug o gráfico, porém, as entradas devem ser desencontradas.

Aos poucos e desencontradamente, os gargarizeios são substituídos uma inspiração sonora, realizada com a boca aberta, usando a vogal A. E tipo de inspiração vai crescendo e sendo acelerada aos poucos, como se fo uma atilção asmática, durante 5 segundos.

## QUADRO IX

### Simbolos

#### O NEGÓCIO É DE PASMAR I

texto a ser falado por uma voz masculina solista, dando ênfase dramática como num anúncio publicitário

palavra a ser pronunciada por todos os coralistas em movimento descendente, enfatizando a primeira sílaba (AS). O /th/ não deve ser pronunciado

palavra a ser pronunciada por todos os coralistas em movimento descendente

#### ARMAR DO AR CONTRA A ASTHMA

texto falado por três vozes masculinas solistas, com entradas sucessivas. Ele deve ser pronunciado na região mais cômoda de fala de cada pessoa, de maneira bem articulada e explorando a sonoridade da letra R. O /th/ da palavra ASTHMA não deve ser pronunciado

### Instruções

Iniciar o texto, falado por uma voz solista masculina grave.

As frases escritas no gráfico devem ser pronunciadas com clareza, ênfase dramática, como num anúncio publicitário. Entra a primeira frase – “O negocio é de pasmar!” e a segunda – “E de pasmar!”, pausa de 2 segundos

Terminada esta segunda frase, os coralistas entram, de modo descontraído e evitando qualquer tipo de periodicidade, falando a palavra ASTHMA (não pronunciar o /th/), enfatizando a sílaba AS. Começam pronunciando num registro agudo e aos poucos vão em direção ao grave, até permanecer um só cantor, que entoará esta palavra no seu registro mais grave. Esta palavra deve ser pronunciada mais rapidamente no início e, à medida que o registro for ficando mais grave, falada mais lentamente, lembrando a diminuição da rotação que era possível ser observada no toca-disco antigo

Em seguida, novamente um outro cantor solista, voz masculina e grave, pronuncia a frase “Conheça o novo tratamento contra a asma!” “Vaiar!” de modo claro, dando ênfase dramática, como num texto publicitário (Lembrar que o /th/ da palavra ASTHMA não deve ser pronunciado). Mais ênfase na última palavra.

Em seguida, os cantores pronunciam, de maneira descontraída e evitando periodicidade, a palavra AR, num movimento descendente, explorando diferentes maneiras de entonação. Iniciar numa região aguda e, aos poucos, ir passando à região média e grave, até que sobre somente um cantor para pronunciar esta palavra na região mais grave que conseguir. Pronunciar mais rapidamente no início e, à medida em que o registro vai ficando mais grave, falar mais lentamente, lembrando a diminuição de rotação observada no toca-disco antigo

## QUADRO IX – continuação

### Símbolos

#### a arma do ar contra a asthma

R RRRR DO RR CONTRR R RSTTHWR

frase a ser pronunciada pelos coralistas de diferentes maneiras, explorando a sonoridade das palavras, diferentes velocidades e tipos de entonação

- estalo da porta da língua contra o palato duro logo atrás dos dentes frontais (incisivos) superiores (região da papila palatina) com a arcada dentária entreaberta. Inicialmente, os lábios devem estar contraídos formando um bico. Nos momentos de maior adensamento e de crescendo, os lábios devem ir se abnndo no sentido horizontal (como num sorriso), a fim de deixar o som mais agudo



pandeiro vibrando, acelerando e diminuindo durante 1 segundo e meio



percussão de maraca



cristais



estalo de dedos

### Instruções

Uma voz masculina solista fala "Fugir dos sanatórios", articulando bem as palavras, com ênfase dramática como num anúncio publicitário, em dinâmica *f*. As mãos abertas devem ser colocadas em torno da boca, imitando um megafone.

Três vozes masculinas potentes, sucessivamente, pronunciam, de modo bem articulado, a frase "A arma do ar contra a asthma", explorando a sonoridade da letra R. Cada voz deve dizer a frase em sua região normal de fala, lembrando que o /th/ não deve ser pronunciado.

Em seguida, todo o coro repete esta frase, entrando aos poucos, de modo desenhado e tumultuado, explorando a sonoridade das palavras, diferentes velocidades, de *ff* a *pp*, por 15 segundos, aproximadamente. Depois disso, os cantores vão substituindo a frase por alguns dos sons já produzidos anteriormente no decorrer da peça, evitando repetir os mesmos sons entre si. Pouco a pouco, iniciar um esvaziamento destes sons, enquanto diminui a sua dinâmica, sobrando somente os mais suaves e sem texto, como fundo, para a ação teatral que se segue.

## QUADRO IX – continuação

### Simbolos



palma

ar

palavra falada



som descendente entre suspiro e gemido, fixando a nota mais para grave, para que ela possa ser ouvida claramente; mesclada com um som expirado, tornando como base a vogal A

● estalo das laterais da lingua contra o palato duro e parede interna dos dentes, com a arcada dentária fechada, mantendo a ponta da lingua pressionada contra o céu da boca (palato duro)

○ estalo da ponta e meio da lingua (partes anterior e medial) contra o céu da boca (palato duro) com a arcada dentária entreaberta. Estes estalos devem ser iniciados com os lábios em forma de bico, ocasionando um som mais grave. A medida em que houver um adensamento e um crescendo em direção ao final deste quadro, os lábios vão se abrindo horizontalmente (como num sorriso), a fim de produzir um som mais agudo



ahi

som de inspiração com a boca aberta utilizando a vogal A. Aos poucos, ir crescendo e acelerando o som desse tipo de inspiração como se fosse uma atilção asmática

## QUADRO IX – continuação

### Simbolos



palmas em revoadas: palmas realizadas numa sequência rápida, crescendo e decrescendo, imitando o som de pássaro quando levanta vôo

### Simbolos

## **VIAGENS AÉREAS ?**

pergunta feita por um coralista que sai do meio da plateia e se dirige ao palco em direção a outro coralista. Deve ser feita de maneira agressiva, forte, tensa

## **ASTHMATOURI**

resposta tímida e medrosa à pergunta acima pelo coralista escolhido no palco

- o estalo da ponta e meio da língua (partes anterior e medial) contra o céu da boca (palato duro) com a arcada dentária entreaberta

## QUADRO X

### Instruções – CENA TEATRAL

Uma estranha figura masculina, no meio da plateia, se levanta e vai até o palco, segura o pescoço de um dos cantores do coro como quem vai esganá-lo e pergunta-lhe, de modo agressivo e forte:

\* - Viagens aéreas?\*

O cantor, apavorado, responde:

\* - Asthmaturí\*

Cada vez mais forte e dramático, o interrogatório continua:

\* - Passagens aéreas?\*

\* - Asthmaturí\*

Mais uma vez a pergunta " Viagens aéreas?" e o coro emudece enquanto a estranha figura tenta estrangular a vítima. Nesse momento, chegam perto deles três cantores assustadíssimos e utilizam a bombinha do aparelho *Dispré-Inhal*, imitando o seu som, por três vezes consecutivas. Todos se imobilizam por 15 segundos, depois do que, subitamente, cantam o jingle proposto na partitura.

## QUADRO X – continuação

### Simbolos

- estalo das laterais da lingua contra o palato duro e parede interna dos dentes, com a arcada dentária fechada, mantendo a ponta da lingua pressionada contra o céu da boca (palato duro)
- estalo da ponta da lingua contra o palato duro logo atrás dos dentes frontais (incisivos) superiores (região da papila palatina), com a arcada dentária entreaberta

### Instruções

No final do jingle, uma cantora, aqueia com a voz mais meiga e doce do coro, vai à frente dele, com uma passagem aérea na mão e anuncia pausadamente

\*Reserve sua passagem com Astmalour!\*

Todos os cantores se imobilizam novamente, como numa fotografia durante 8 segundos.



pandeiro vibrando, acelerando e diminuindo durante 1 segundo e meio

F I M



percussão de maraca



crítalos

X X X  
ha ha ha

som imitando o da bombinha do aparelho *Dispné-Inhal*, expirando o ar com o som HA (o som do fonema /h/ deve ser sonoro e produzindo expirando-se o ar) a ser realizado por 3 vezes consecutivas

DURAÇÕES  
0

# ASTHMATOUR - para coro e percussão - PARTITURA

Gilberto Mendes (Santos, 1971)

0

REGISTROS

A G U D D O

M E D I O

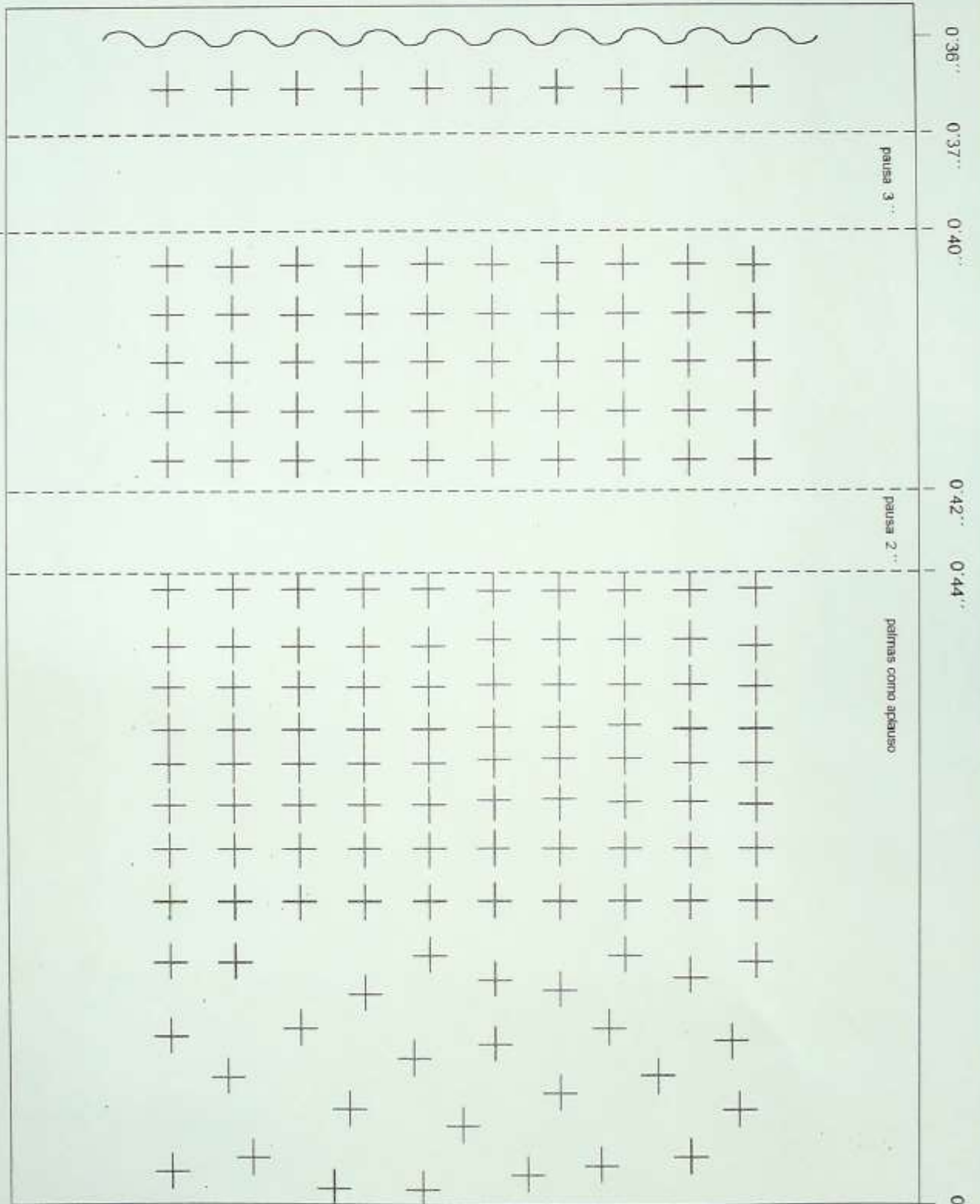
G R A V E

The musical score is organized into three horizontal staves: 'A G U D D O' (High register), 'M E D I O' (Middle register), and 'G R A V E' (Low register). The notation is spread across a grid with vertical lines indicating time points. The 'A G U D D O' staff features rhythmic patterns of vertical lines, some grouped with 'ar' (aerophone) markings, and some with '+' or 'x' symbols. The 'M E D I O' staff shows rhythmic patterns of vertical lines, some grouped with 'ar' markings, and some with '+' or 'x' symbols. The 'G R A V E' staff features rhythmic patterns of vertical lines, some grouped with 'ar' markings, and some with '+' or 'x' symbols. The score is divided into sections by vertical lines, with some sections containing multiple measures of notation.

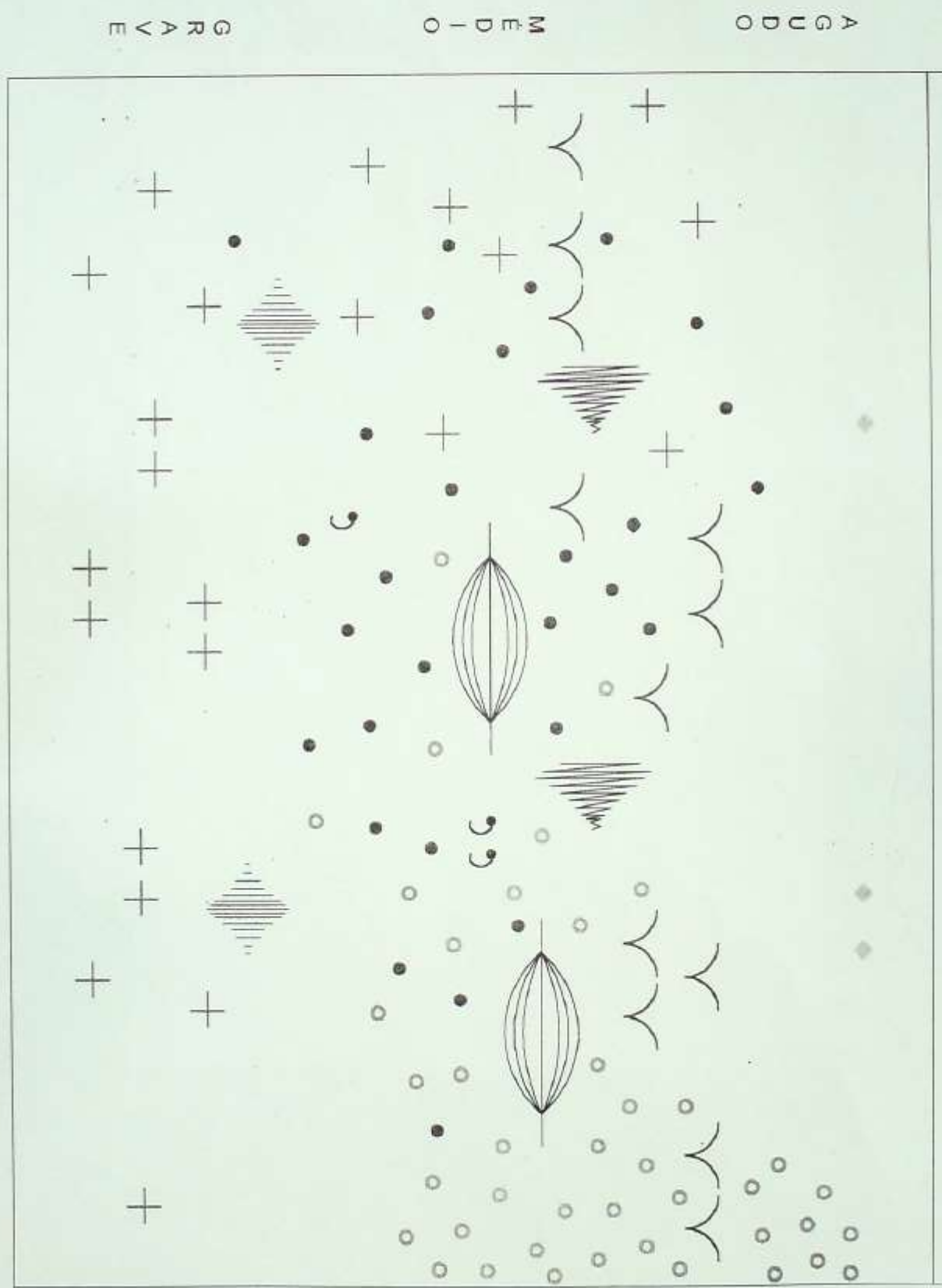
QUADRO I



AGUDO MEDIO GRAVE



QUADRO II



QUADRO II - continuação

1'27"

1'42"

1'48"

1'56"

2'0"

pausa 15"

voz solista masculina

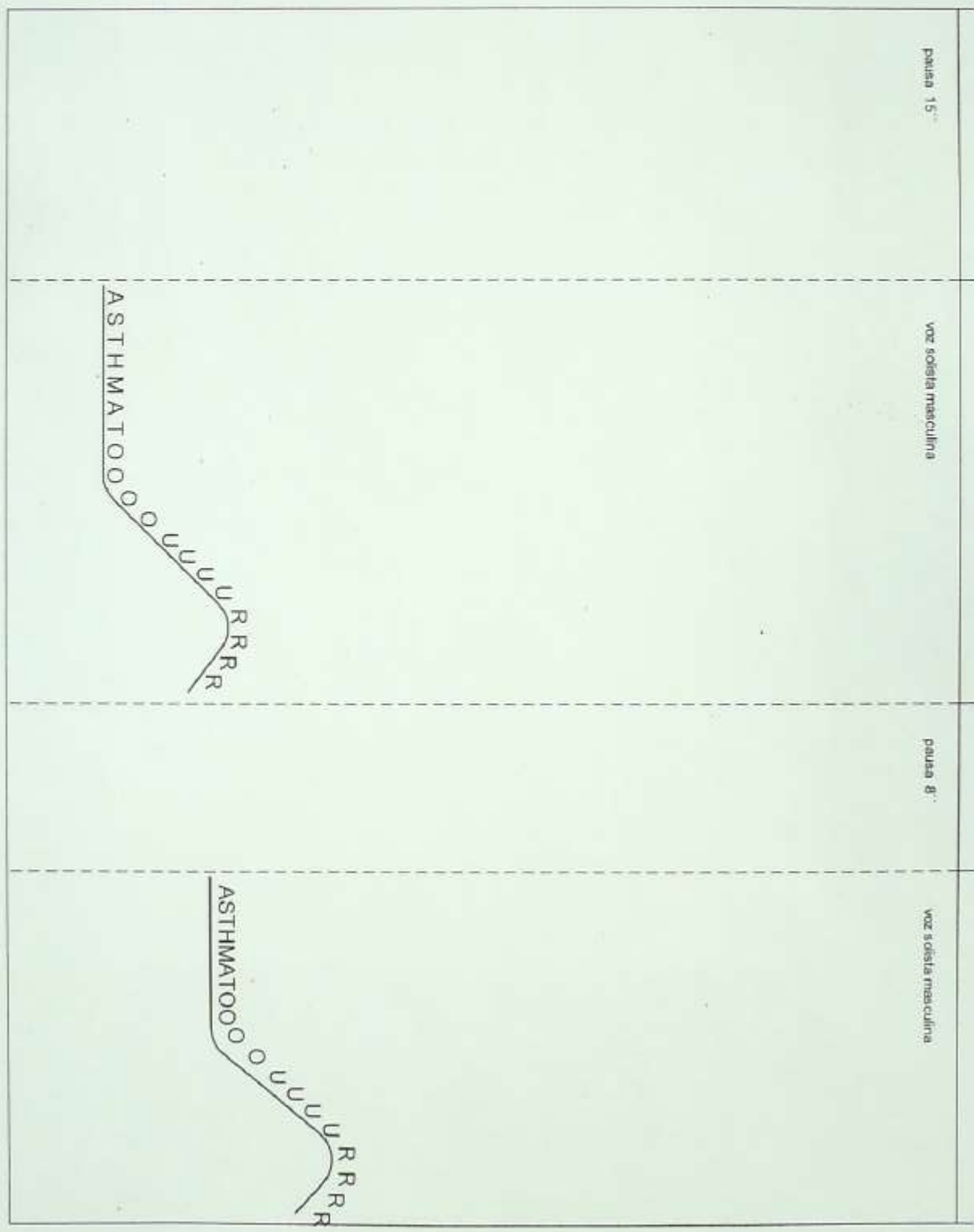
pausa 8"

voz solista masculina

AGUDO

MEDIO

GRAVE



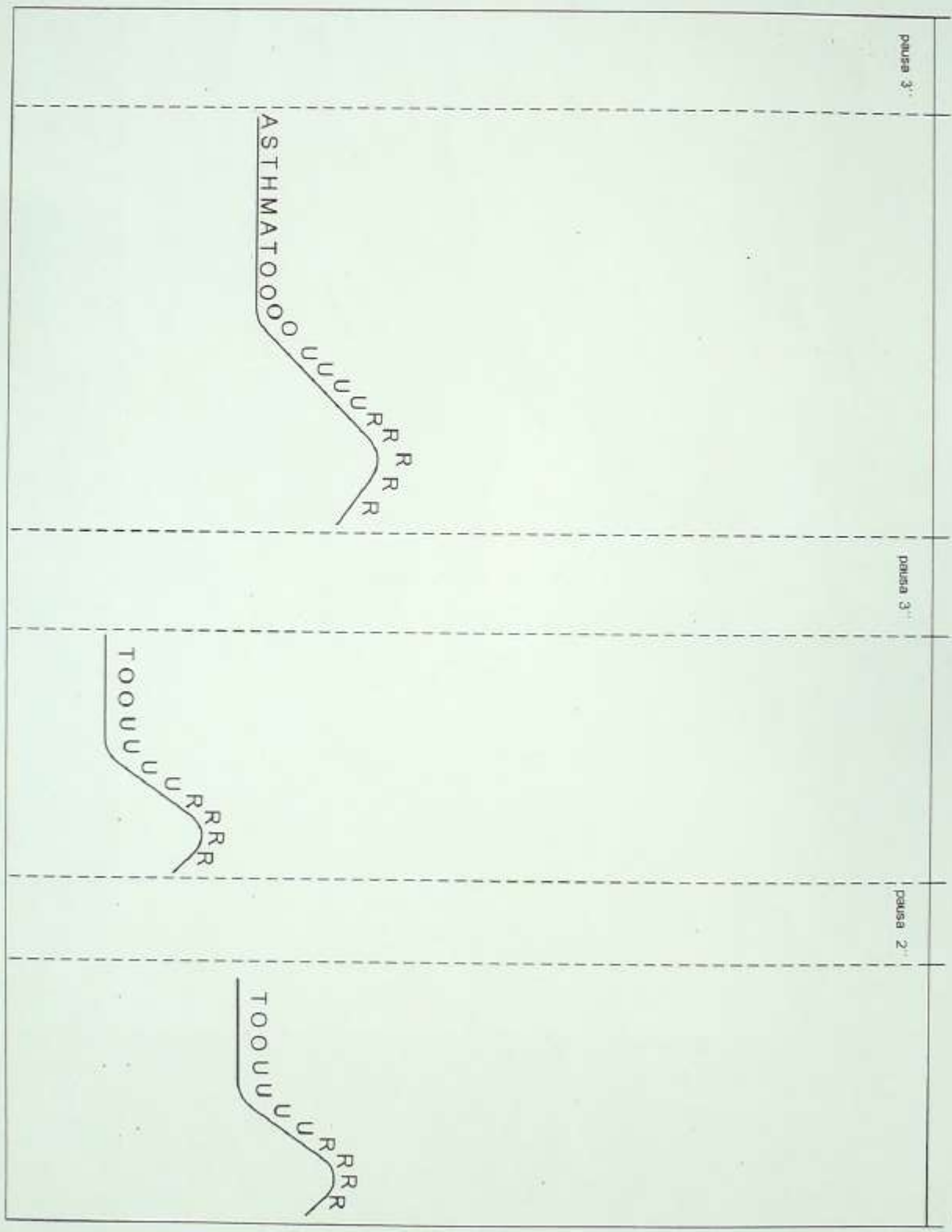
QUADRO III

2:01'' 2:04'' 2:08'' 2:11'' 2:12'' 2:14'' 2''

AGUDO

MÉDIO

GRAVE



QUADRO III - continuação

2:15'' 2:17''

2:18''

2:39''

pausa 2''

voz solista masculina

coro

AGUDO

MEDIO

GRAVE

TOOUURRR



QUADRO III - continuação

The musical score is written on ten staves. The top two staves are for vocal parts, and the bottom six staves are for piano accompaniment. The vocal parts are labeled 'Vox Masculina Solista' and 'Vox Feminae Solista'. The piano accompaniment includes parts for 'P.L.R.', 'TOSU', 'TOU', and 'S.R.R.'. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The lyrics 'ASTI MA' are written below the vocal staves. The score is divided into two systems by a double bar line.

CHORON W

A  
 X.  
 S  
 (TH) MA  
 TOU  
 RRR  
 ASTH MA  
 ASTH MA  
 AR

QUADRO IV - continuação

3°10' 3°13'

3.43'

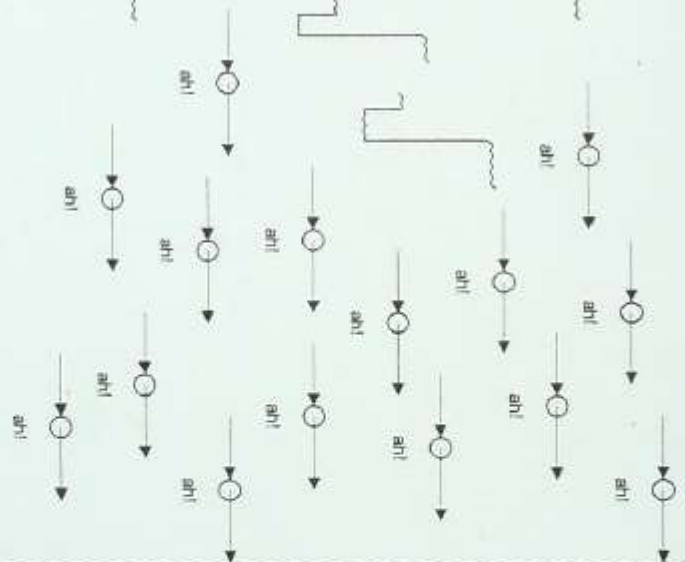
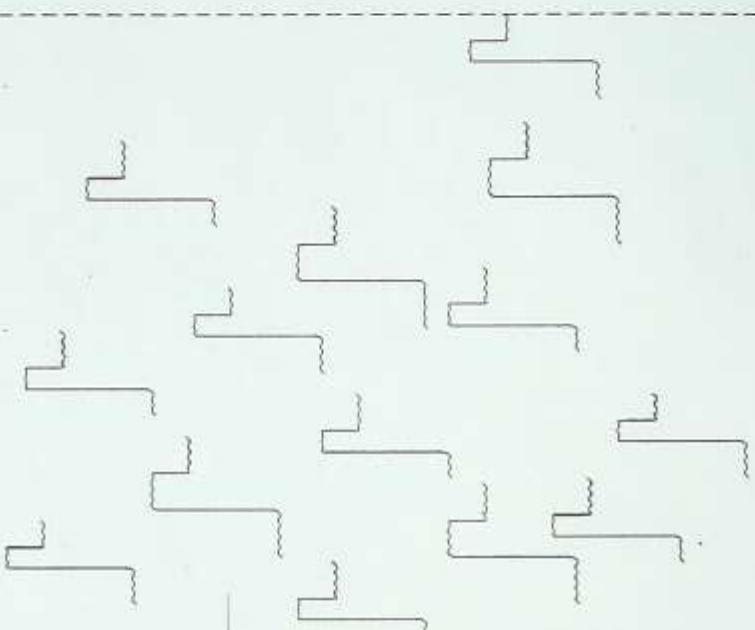
3

pausa 3'

AGUDO

MEDIO

GRAVE



X X X X X X  
 ha ha ha ha ha ha

QUADRO V

QUADRO VI 9



3'45"

3'54"

3'56"

3'59"

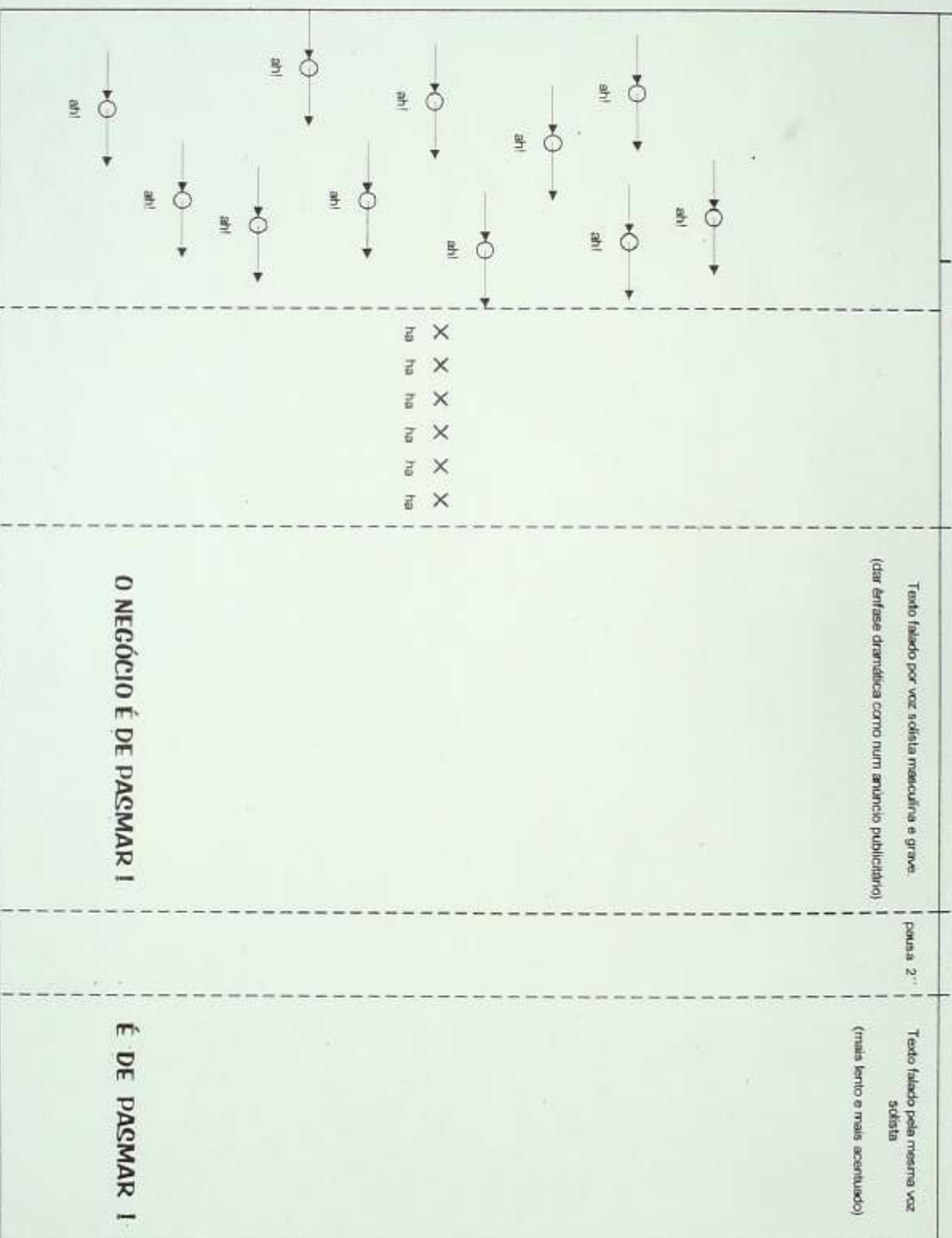
4'01"

4'0

A G U D O

M E D I O

G R A V E



4'04''

4'17''

4'2'

A G U D O

M É D I O

G R A V E

	<p>Texto falado por voz solista masculina grave (dar ênfase dramática como num anúncio publicitário)</p> <p><b>CONHEÇA O NOVO TRATAMENTO CONTRA A ASTHMA</b></p>
--	--

QUADRO IX - continuação

4'20"

4'23"

Tento falado pela mesma voz solista  
(mais lento e mais acentuado)

A G U D O

M E D I O

G R A V E

coro

a r a a a a

a r a a r a

a r a a r a

a r a

a r a

VIAJARI...

QUADRO IX - continuação

4.34''

4.37''

4.4

Texto a ser falado por uma voz solista masculina  
(com as mãos em torno da boca, imitando um megafone)

Texto a ser falado por três vozes solistas masculinas  
(na região cênica de cada uma, bem articulada, explorando a sonoridade da letra R.)

A G U D O

M E D I O

G R A V E

# FUGIR DOS SANATÓRIOS

A ARMA DO AR CONTRA A ASTHMA

A ARMA DO AR

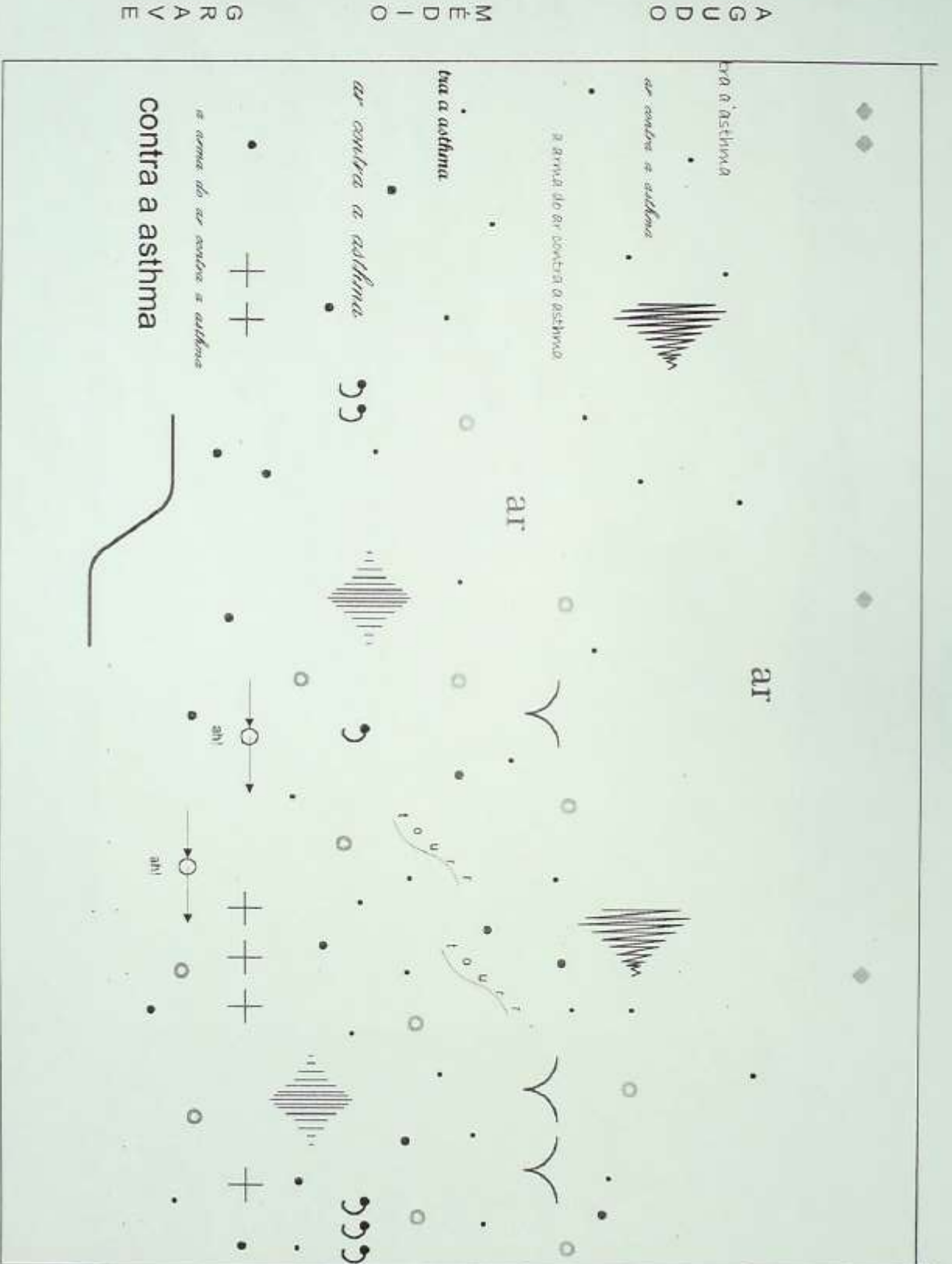
A G U D O

M E D I O

G R A V E

<p>CONTRA A ASTHMA</p> <p>A ARMA DO AR CONTRA A ASTHMA</p>	<p>COFO</p> <p>a arma do ar contra a asthma</p> <p>a arma do ar contra a asthma</p> <p>a arma do ar contra a asthma</p> <p>a arma do ar contra a asthma</p> <p>a arma do ar contra a asthma</p> <p>A ARMA DO AR CONTRA A ASTHMA</p> <p>a arma do ar contra a asthma</p>
--	---

QUADRO IX - continuação



A G U D O  
M E D I O  
G R A V E

contra a asma  
contra a asma  
contra a asma

QUADRO IX - continuação

Uma estranha figura masculina, no meio da plateia, se levanta, vai até o palco e segura o pescoço de um cantor como quem vai esganá-lo e pergunta-lhe de modo agressivo e forte:

O cantor apavorado responde:

Cada vez mais forte e dramático, o interrogatório continua:

A G U D O

M E D I O

G R A V E



QUADRO X

O coro emudece e se imobiliza. A estranha figura tenta estrangulá-la e vira:

Todos devem permanecer imobilizados por 15 segundos, depois do que, subitamente cantam o jingle que se segue.

Neste momento, três cantores assustadíssimos chegam perto deles e utilizam a borbolinha do aparelho disponível, imitando o seu som.

A  
G  
U  
D  
O

M  
E  
D  
I  
O

G  
R  
A  
V  
E

X X X  
ha ha ha

ASTHMATOR I

# VIAGENS AÉREAS ?

QUADRO X - continuação



5.47

6.01...

Co - nhe çao no vo tra - ta - men - to contraa as - ma  
o ne - go - cioe  
de pas - mar

Tumi! Tumi! Tumi! Tumi! Tumi! Tumi! Tumi! Tumi! Tumi! Tumi! Tumi!

Res - ser ve já su - a pas - sa gememnos - saa - ghen - cia,  
o ne - go - cioe  
de pas - mar  
Vi - a - jar!

Tumi! Tumi! Tumi! Tumi! Tumi! Tumi! Tumi! Tumi! Tumi! Tumi! Tumi!

QUADRO X

6:01'' 6:02''

6:07''

6:1

pausa 1''

Uma cantora, a com a voz mais melga e doce do grupo, vai à frente do coro, mostra uma passagem e anuncia

pausa 8''

Todos os cantores imóveis como numa foto

*Reserve sua passagem com Astmatour!*

A G U D O

M E D I O

G R A V E

QUADRO X - final

19

**ANEXO B** - Bula explicativa e de gráficos manuscritos feitos pelo compositor por ocasião de sua composição.

ASTHMATOUR

para vozes, percussão e aparelhos "dispositivos"

música de Gilberto Mendes

texto de Antonio José Mendes

I - a) Estáloes de língua junto aos dentes feitos por todos os canteres, acelerando e diminuindo, crescendo e decrescendo, irregularmente, conforme indicação do regente, durante toda esta parte.

b) Em alguns momentos desta parte, pandeiro vibrado ao ar, acelerando e diminuindo.

c) Em alguns momentos desta parte, 1, 2 ou 3 percussões rápidas de maracas. ~~de 2 a 3~~

d) Idem idem de cristais.

e) Idem 1 a 2 estalos de dedos por 1 músico.

f) Idem ~~XX~~ 1 músico bate com as palmas das mãos.

g) Idem 1 cantor fala a palavra "ar", cada vez numa altura, ~~de 2 a 3~~

h) 2 vezes masc. e 2 vezes fem., primeiramente uma de cada vez, ~~XXXXXXXXXXXX~~ emitem um som entre suspiro e gemido, <sup>pois</sup> fixando a nota mais grave que possa soar claramente, mesclada ao som expirado, até onde o fôlego permitir. Depois as 4 vezes ~~XXXXXX~~ suspiram juntas até serem cortadas pela entrada da parte seguinte.

II - <sup>(f)</sup> Batida de palmas das mãos em uníssono por todos os canteres. 3 segundos depois todos batem palmas como num aplauso. O aplauso se transforma gradativamente num pontilhismo de palmas que se vão espaçando em decrescendo até "ppp".

b) Antes das ~~xxx~~ palmas ~~XXXXXXXXXX~~ silenciarem, retomar a Parte I, agora com 3 músicos em "e" e "f", sem o elemento "g".

c) Nove elementos sonoros: 1 - Um grupo de 6 canteres ataca uma nota qualquer em uníssono (com a palavra "ar"), em seguida 3 deles sobem e 3 descem em glissando, fixando-se cada um numa altura diferente, não além de 2 tons e meio da nota básica; 2 vezes em qualquer ponto desta parte, durante 10 segundos, de "f" a "ppp". 2 - De alturas diferentes, entre 5 tons, 3 vezes sobem e 3 descem até formarem uníssono; 2 vezes em qualquer ponto desta parte, durante 10 segundos, de "ppp" a "f".

OBS. Os 2 blocos sonoros que constituem as partes I e II devem ter ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ seus elementos constitutivos distribuídos de um modo bem espaçado e irregular, a fim de compor uma atmosfera rarefeita, transparente.

III - Cerrar subitamente a parte anterior num momento intenso.

Pausa de 15 segundos. Voz de baixo fala pausadamente:

ASTHMATOUR. Pausa de 8 segundos. A mesma vez repete:

ASTHMATOUR; . Pausa •

BULA EXPLICATIVA  
DE GILBERTO MENDES

ASTHMATOUR. Pausa 3 segundos. A mesma voz fala "TOUR" de 3 em 3 segundos, 3 vezes; e mais 3 vezes em distanciamentos diferentes, em portamentos ascendentes com o fonema "u", acentuando o "r" final. Nestas últimas vezes mais 3 vezes entram falando "TOUR" da mesma maneira, desencontradamente..

IV - Corte súbito no momento mais intenso.

PARTITURA ANEXA

V - Pausa de 7 segundos. Voz de baixo fala :  
ASTHMATOUR

VI - Pausa de 3 segundos.

Gargarejos em alturas diferentes com o tema da partitura anexa, feito por uns 6 cantores. A partir do 10º segundo entram os gemidos "I-h", os quais aos poucos se transformam na aflição da dispnéia asmática.

Para os gargarejos e continuam solo as dispnéias 5 seg.

VII - Corte súbito e 3 cantores acionam a "bombinha" do aparelho "dispne-inhal", imitando o seu som, 6 vezes.

VIII - Recomeçam as dispnéias, 5 segundos.

IX - Igual a VII

X - Igual a VIII

XI - Igual a VII

XII - Texto publicitário falado, por uma vez:

"O negócio é de pasmar, de pasmar ..."

Diversas vezes tumultuadamente, algumas falam "asma", outras "ar", como um eco da última sílaba.. A mesma voz anterior continua:

"Conheça o novo tratamento contra a asma. VIAJAR..."

Diversas vezes, como um eco, falam "ar", desencontradamente, ~~xxxxxx~~ decrescendo; e ainda sobre elas, a primeira vez fala:

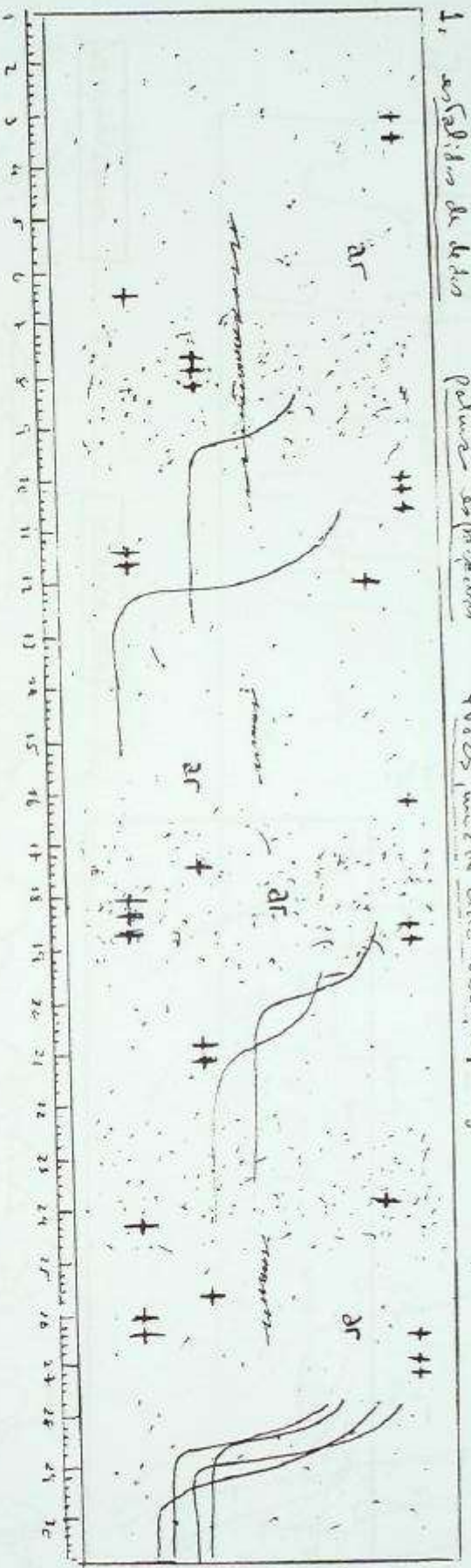
"fugir dos sanatórios ..."

3 vezes, uma de cada vez, falam:

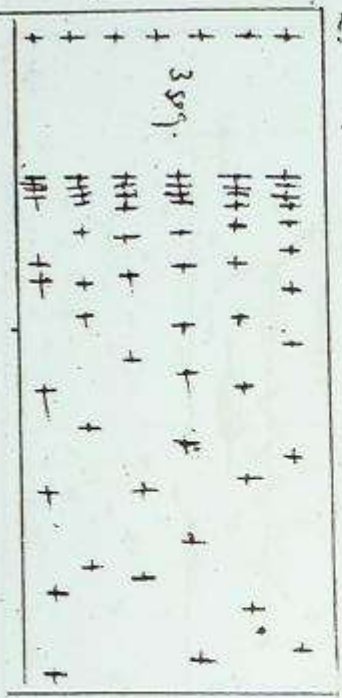
"A ARMA DO AR CONTRA A ASMA"; Depois todo o coro repete essa frase, entrando aos poucos, desencontradamente, de "f" a "ppp". Enquanto de "ppp" a "f" volta ~~xxxxxx~~ a ser feita a I PARTE mais "II-d", incluindo ainda a "bombinha" do aparelho dispne-inhal.

XIII - Corte súbito. Uma vez fala "Viagens aéreas?". Outra responde "Asthmatour". Durante ~~xxxxxx~~ <sup>algumas</sup> vezes; nas últimas quem pergunta segura o que responde pelo pescoço, como quem vai esganá-lo e o diálogo continua assim, dramático, enquanto em torno 3 cantores utilizam a bombinha. Aos poucos retorna parte I e demais elementos. Corte súbito. ~~xxxxxx~~ <sup>larga pausa</sup>. Voz grave, pausa e ASTHMATOUR

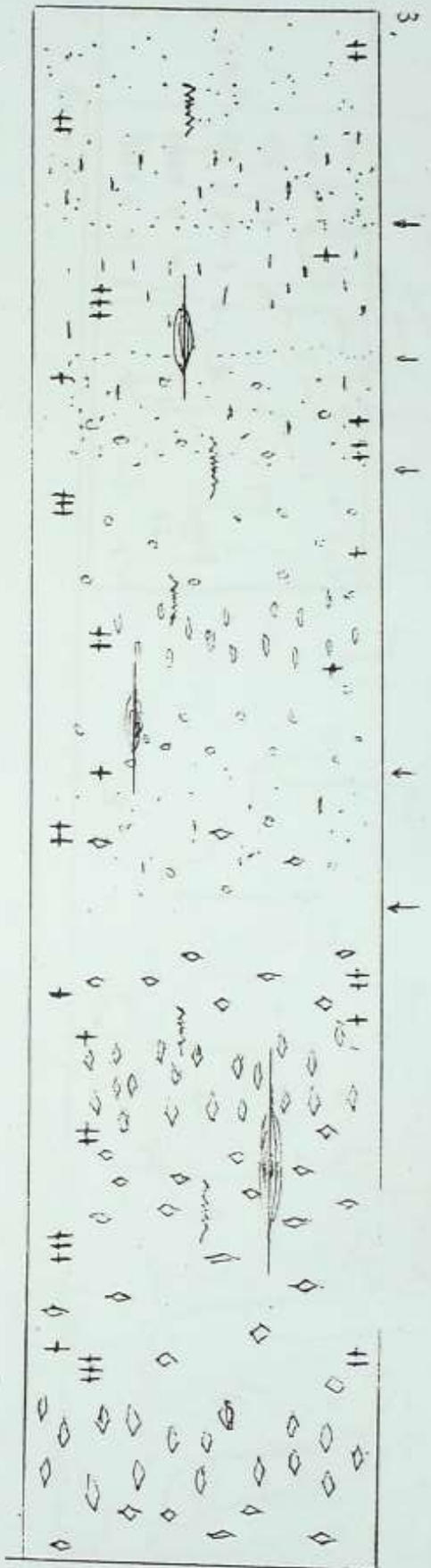
pendulum no ar      variação      cratífera      AR = (altura / altura divisória)  
 1. asfáltica de lava      pedras      separadas      quozos pouco de cada vez. Depois pouco a pouco; modo de surgir



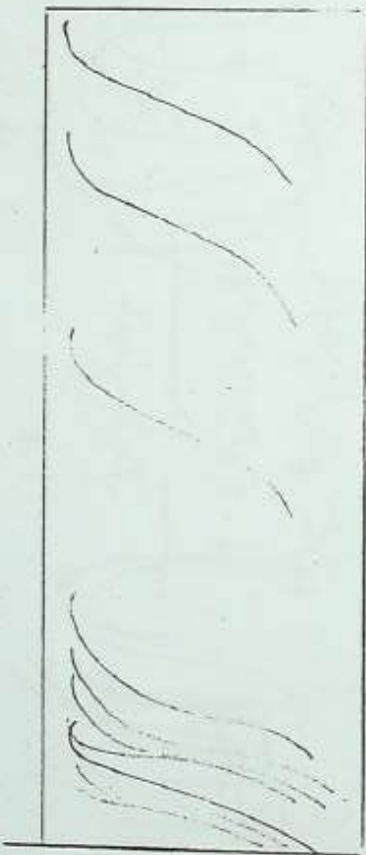
2. pedras



3.



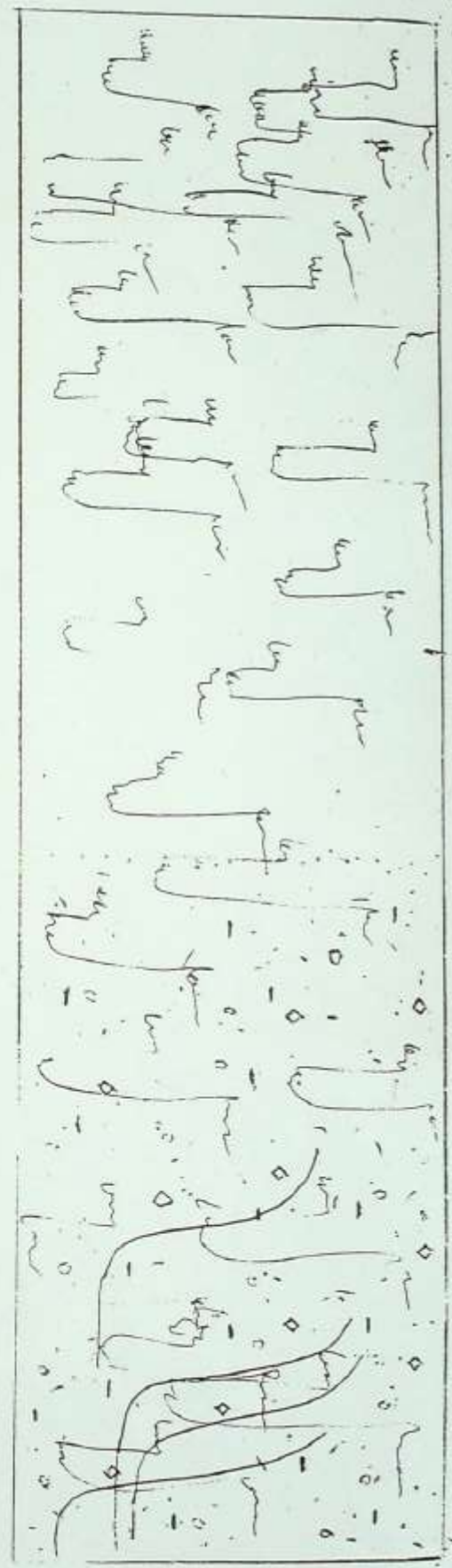
4. ASTHMATOVG 5. 8<sup>33</sup> 6. ASTHMATOVG 7. 3<sup>33</sup> 8.



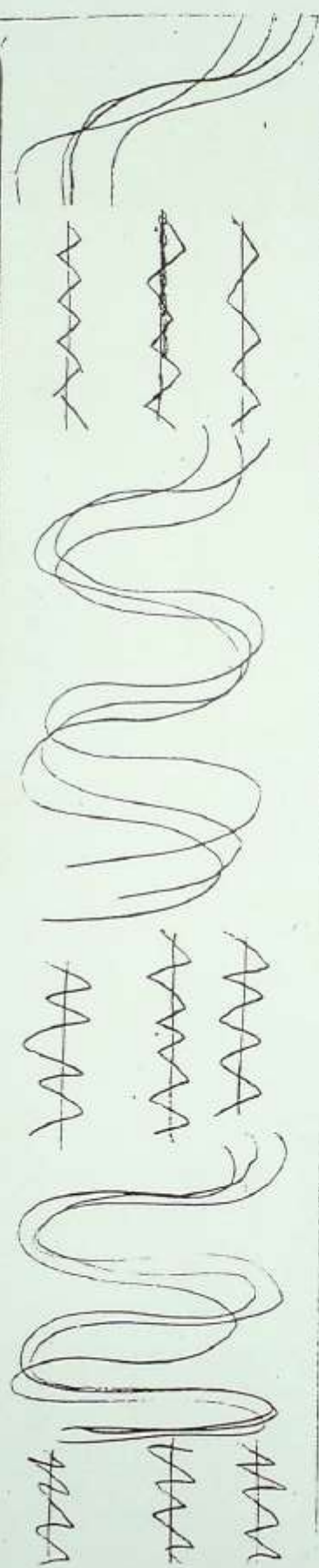
9. PARTITURA



ASTHMATOVG 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.



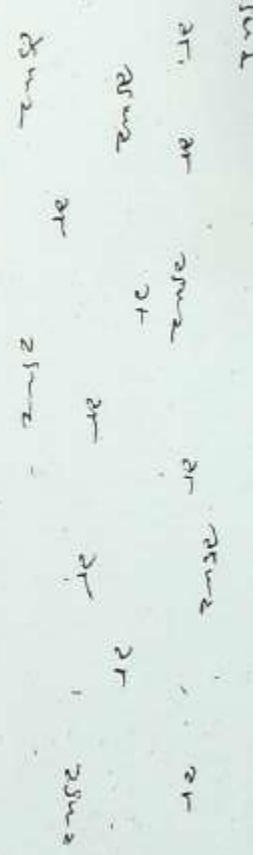
11.





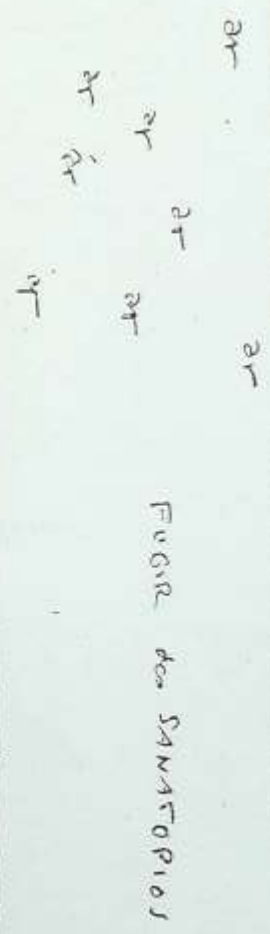
12. O negocio a' de pescar

de pescar



13.

conhaça chere Fritas e a' frito e a' frito VAIJE



14.

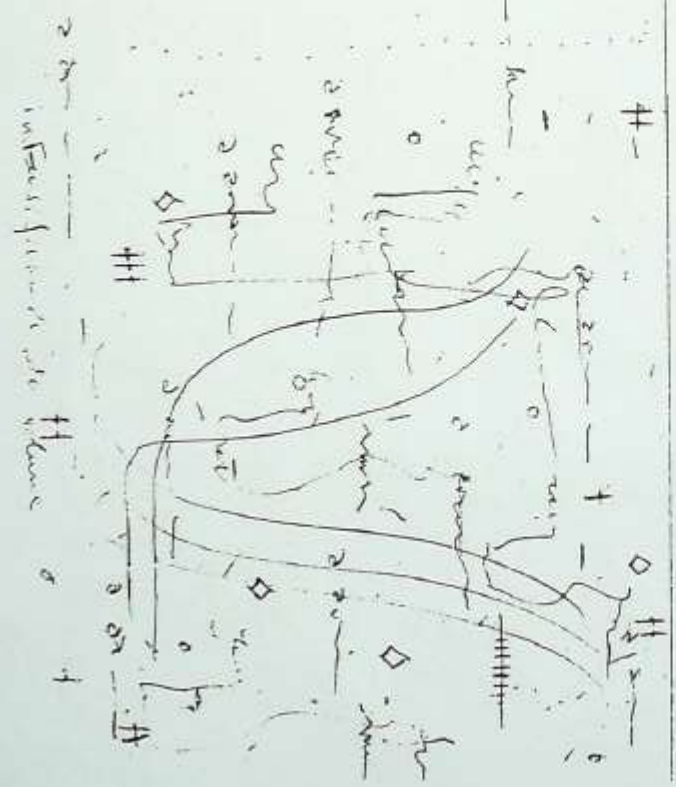
2 ovos de ar cozido e a' frito

2 ovos de ar cozido e a' frito

2 ovos de ar cozido e a' frito

2 ovos de ar cozido e a' frito

## MISTAS com a' frito



15

Vlagueus extra?

asthmasion



passive action?

asthmasion

Vegetation?

asthmasion

passive action



16.

# ASTHMATOR

Tudo e isso

3 voices: Soprano, Alto, Tenor  
 2 Solists

Soprano: *Ma rita, Ma rita*  
 Alto: *Ma rita, Ma rita*  
 Tenor: *Ma rita, Ma rita*  
 Solist 1: *Ma rita, Ma rita*  
 Solist 2: *Ma rita, Ma rita*

Musical notation includes:
 

- Staff 1: Treble clef, notes for Soprano, Alto, Tenor, and Solist 1.
- Staff 2: Treble clef, notes for Solist 2.
- Staff 3: Treble clef, notes for Soprano, Alto, Tenor, and Solist 1.
- Staff 4: Treble clef, notes for Solist 2.
- Staff 5: Treble clef, notes for Soprano, Alto, Tenor, and Solist 1.
- Staff 6: Treble clef, notes for Solist 2.
- Staff 7: Treble clef, notes for Soprano, Alto, Tenor, and Solist 1.
- Staff 8: Treble clef, notes for Solist 2.

Performance markings:
 

- 5 *ad ma ar*
- 3
- 4
- 6
- 2

LAUDA

[ ]

REDATOR

MEDIDA

[ ]

CORPO

[ ]

ESTILO

[ ]

PÁGINA

[ ]

RETRANÇA

[ ]

o negócio é de pasmar!

conheça o novo tratamento contra a asthma  
viajar!

a arma do ar contra a asthma  
viagens aéreas?

asthmaTour

passagens aéreas?

asthmaTour

reserve sua passagem com  
asthmaTour

texto de Antonio Jose Mendes

música Gilberto Mendes

ASTHMATOUR

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9
- 10
- 11
- 12
- 13
- 14
- 15
- 16
- 17
- 18
- 19
- 20

## ANEXO C – Principais Critérios De Caractereologia Sonora

### Bloco Sonoro 1

<sup>16</sup> Plano dinámico o de las formas del sonido				
<i>Elementos</i>	<i>Ataques</i>	<i>Mantenimiento en base al modo de mantenimiento del cuerpo de la nota</i>	<i>Caracterización el aspecto del cuerpo de la nota</i>	<i>Extinción de la nota</i>
Estalo(língua)	(1) Punteado	Choque	Continuo(decrescendo)	Amortiguado
Ar	(3) Eólico	Frotado	Cíclico	Normal (reverbe.)
Suspiro descendente	(3) Eólico	Frotado	Cíclico	Normal (reverbe.)
Palmas(revoada)	(2) Percusión	Almenado	Discontinuo	Reverber. Artfic. discontinua
Pandeiro	(2) Percusión	Almenado	Discontinuo	Reverber. Artfic. discontinua
Maraca	(2) Percusión	Almenado	Discontinuo	Reverber. Artfic. discontinua
Crotálos	(2) Percusión	Resonante natural	Continuo(decrescendo)	Normal (reverbe.)
Estalo de dedos	(1) Punteado	Choque	Continuo(decrescendo)	Amortiguado
Palma	(1) Punteado	Choque	Continuo(decrescendo)	Amortiguado

Plano armônico o de los timbres			
<i>Elementos</i>	<i>Espesor del sonido</i>	<i>Importancia del timbre</i>	<i>Color del timbre</i>
Estalo(língua)	Blanco	Pobre	Oscuro
Ar	Espeso	Pobre	Oscuro
Suspiro descendente	Espeso	Pobre	Oscuro
Palmas(revoada)	Blanco	Pobre	Claro
Pandeiro	Blanco	Pobre	Claro
Maraca	Blanco	Pobre	Claro
Crotálos	Puro	Rico	Brilhante
Estalo de dedos	Blanco	Pobre	Oscuro
Palma	Blanco	Pobre	Oscuro

<sup>16</sup> As terminologias foram mantidas em espanhol afim de não causar dubiedades.

Plano melódico o de las tessituras	
<i>Elementos</i>	
Estalo(língua)	Centelleante
Ar	Cíclico
Suspiro descendente	Continua descendente
Palmas(revoada)	Centelleante
Pandeiro	Centelleante
Maraca	Centelleante
Crotálos	Cíclico
Estalo de dedos	Centelleante
Palma	Centelleante

## Bloco Sonoro 2

Plano dinámico o de las formas del sonido				
<i>Elementos</i>	<i>Ataques</i>	<i>Mantenimiento en base al modo de mantenimiento del cuerpo de la nota</i>	<i>Caracterización el aspecto del cuerpo de la nota</i>	<i>Extinción de la nota</i>
Palmas em unísson	(1) Punteado	Choque	Continuo(decrecendo)	Amortiguado
Pausa				
Palmas espaçadas	(1) Punteado	Almenado	Discontinuo	Reverber. Artific. discontinua

Plano armônico o de los timbres			
<i>Elementos</i>	<i>Espesor del sonido</i>	<i>Importancia del timbre</i>	<i>Color del timbre</i>
Palmas em unísson	Blanco	Pobre	Claro
Pausa			
Palmas espaçadas	Blanco	Pobre	Claro

Plano melódico o de las tessituras	
<i>Elementos</i>	
Palmas em unísson	Centelleante
Pausa	
Palmas espaçadas	Centelleante

### Bloco Sonoro 3

Os „*Dois derivados dos estalos de língua*“ possuem as mesmas características de „*Estalo (língua)*“ dentro da catalogação proposta por Schaffer, assim como as palmas. Portanto não há a necessidade de descrever estes elementos.

Plano dinámico o de las formas del sonido				
<i>Elementos</i>	<i>Ataques</i>	<i>Mantenimiento en base al modo de mantenimiento del cuerpo de la nota</i>	<i>Caracterizacion el especto del cuerpo de la nota</i>	<i>Extinción de la nota</i>
Ar (adensado)	(3) Eólico	Frotado	Cíclico	Normal (reverbe.)

Plano armônico o de los timbres			
<i>Elementos</i>	<i>Espesor del sonido</i>	<i>Importancia del timbre</i>	<i>Color del timbre</i>
Ar (adensado)	tênuê	Rico	Claro

Plano melódico o de las tessituras	
<i>Elementos</i>	
Ar (adensado)	Contínua (descrecendo)

### Bloco Sonoro 4

Não a ferramenta para a caracterização do silêncio dentro do Solfejo dos objetos sonoros.

### Bloco Sonoro 5

Plano dinámico o de las formas del sonido				
<i>Elementos</i>	<i>Ataques</i>	<i>Mantenimiento en base al modo de mantenimiento del cuerpo de la nota</i>	<i>Caracterizacion el especto del cuerpo de la nota</i>	<i>Extinción de la nota</i>
Asthmatour Voz solistas 1 e 2	(3) Eólico	Frotado	Cíclico	Normal (reverbe.)

Plano armônico o de los timbres			
<i>Elementos</i>	<i>Espesor del sonido</i>	<i>Importancia del timbre</i>	<i>Color del timbre</i>
Asthmatour Voz solistas 1 e 2	Espeso	Rico	Claro

Plano melódico o de las tessituras	
<i>Elementos</i>	
Asthmatour Voz solistas 1 e 2	Discontinua

### Bloco Sonoro 6

Plano dinámico o de las formas del sonido				
<i>Elementos</i>	<i>Ataques</i>	<i>Mantenimiento en base al modo de mantenimiento del cuerpo de la nota</i>	<i>Caracterización el aspecto del cuerpo de la nota</i>	<i>Extinción de la nota</i>
Coro em tutti - <i>tour</i> ascendente	(3) Eólico	Frotado	Continuo (crescendo)(?)	Normal (reverbe.)

Plano armônico o de los timbres			
<i>Elementos</i>	<i>Espesor del sonido</i>	<i>Importancia del timbre</i>	<i>Color del timbre</i>
Coro em tutti - <i>tour</i> ascendente	Espeso	Rico	Brilhante

Plano melódico o de las tessituras	
<i>Elementos</i>	
Coro em tutti - <i>tour</i> ascendente	Centelleante

### Bloco Sonoro 7

Plano dinámico o de las formas del sonido				
<i>Elementos</i>	<i>Ataques</i>	<i>Mantenimiento en base al modo de mantenimiento del cuerpo de la nota</i>	<i>Caracterización el aspecto del cuerpo de la nota</i>	<i>Extinción de la nota</i>
Coro	(3) Eólico	Frotado	Estable	Normal (reverbe.)
Solista feminina	(3) Eólico	Frotado	Cíclico	Normal (reverbe.)
Solista masculino	(3) Eólico	Frotado	Cíclico	Normal (reverbe.)

Plano armônico o de los timbres			
<i>Elementos</i>	<i>Espesor del sonido</i>	<i>Importancia del timbre</i>	<i>Color del timbre</i>
Coro	Tênu	Rico	Claro
Solista feminina	Puro	Rico	Claro
Solista masculino	Puro	Rico	Claro



Plano melódico o de las tessituras	
<i>Elementos</i>	
Coro	Cíclica
Solista feminina	Cíclica
Solista masculino	Cíclica

### Bloco Sonoro 8

Plano dinámico o de las formas del sonido				
<i>Elementos</i>	<i>Ataques</i>	<i>Mantenimiento en base al modo de mantenimiento del cuerpo de la nota</i>	<i>Caracterización el aspecto del cuerpo de la nota</i>	<i>Extinción de la nota</i>
Gargarejo	(3) Eólico	Frotado	Cíclico	Amortiguado
Inspiração - Ah	(3) Eólico	Frotado	Continuo descendente	Amortiguado

Plano armônico o de los timbres			
<i>Elementos</i>	<i>Espesor del sonido</i>	<i>Importancia del timbre</i>	<i>Color del timbre</i>
Gargarejo	Espeso	Rico	Claro
Inspiração - Ah	Espeso	Pobre	Oscuro

Plano melódico o de las tessituras	
<i>Elementos</i>	
Gargarejo	Centelleante
Inspiração - Ah	Centelleante

### Bloco Sonoro 9

Plano dinámico o de las formas del sonido				
<i>Elementos</i>	<i>Ataques</i>	<i>Mantenimiento en base al modo de mantenimiento del cuerpo de la nota</i>	<i>Caracterización el aspecto del cuerpo de la nota</i>	<i>Extinción de la nota</i>
Expiração - Ha	(3) Eólico	Resonancia natural	Continuo descendente	Amortiguado

Plano armônico o de los timbres			
<i>Elementos</i>	<i>Espesor del sonido</i>	<i>Importancia del timbre</i>	<i>Color del timbre</i>
Expiração - Ha	Blanco	Pobre	Oscuro

Plano melódico o de las tessituras	
<i>Elementos</i>	
Expiração – Ha	Centelleante

### Bloco Sonoro 10

Plano dinámico o de las formas del sonido				
<i>Elementos</i>	<i>Ataques</i>	<i>Mantenimiento en base al modo de mantenimiento del cuerpo de la nota</i>	<i>Caracterización el espectro del cuerpo de la nota</i>	<i>Extinción de la nota</i>
Solista masculino	(3) Eólico	Almenado	Discontinuo	Normal (reverbe.)

Plano armônico o de los timbres			
<i>Elementos</i>	<i>Espesor del sonido</i>	<i>Importancia del timbre</i>	<i>Color del timbre</i>
Solista masculino	Espesso	Pobre	Claro

Plano melódico o de las tessituras	
<i>Elementos</i>	
Solista masculino	Centelleante

### Bloco Sonoro 11

Plano dinámico o de las formas del sonido				
<i>Elementos</i>	<i>Ataques</i>	<i>Mantenimiento en base al modo de mantenimiento del cuerpo de la nota</i>	<i>Caracterización el espectro del cuerpo de la nota</i>	<i>Extinción de la nota</i>
Coro do agudo para o grave (asthma) [Coro Asth]	(3) Eólico	Frotado	Discontinuo (almenado)	Normal (reverbe.)
Coro do agudo para o grave (ar) [Coro Ar]	(3) Eólico	Frotado	Discontinuo (almenado)	Normal (reverbe.)

Plano armônico o de los timbres			
<i>Elementos</i>	<i>Espesor del sonido</i>	<i>Importancia del timbre</i>	<i>Color del timbre</i>
Coro Asthma	Espeso	Rico	Brilhante
Coro Ar	Espeso	Rico	Brilhante

Plano melódico o de las tessituras	
<i>Elementos</i>	
Coro Asthma	Continuo (descendente)
Coro Ar	Continuo (descendente)

### Bloco Sonoro 12

Plano dinámico o de las formas del sonido				
<i>Elementos</i>	<i>Ataques</i>	<i>Mantenimiento en base al modo de mantenimiento del cuerpo de la nota</i>	<i>Caracterización el aspecto del cuerpo de la nota</i>	<i>Extinción de la nota</i>
3 voces masculinas	(3) Eólico	Almenado	Discontinuo	Normal (reverbe.)
Coro – repete a fala	(3) Eólico	Almenado	Discontinuo	Normal (reverbe.)

Plano armônico o de los timbres			
<i>Elementos</i>	<i>Espesor del sonido</i>	<i>Importancia del timbre</i>	<i>Color del timbre</i>
3 voces masculinas	Espeso	Pobre	Claro
Coro – repete a fala	Blanco	Pobre	Claro

Plano melódico o de las tessituras	
<i>Elementos</i>	
3 voces masculinas	Centelleante
Coro – repete a fala	Centelleante

### Bloco Sonoro 13 e 14

Optamos não exibir a análise do bloco 13, pois este é composto pela sobreposição do Bloco 3, Bloco 6 e Bloco 8. Ou seja, os elementos utilizados nestes blocos já foram analisados e exibidos anteriormente.

O mesmo acontece no Bloco 14 que possui os mesmos elementos do Bloco 13 com a inserção do diálogo entre dois cantores. Este diálogo possui os mesmos aspectos que |3 voces masculinas| analisadas no Bloco 12.

## Bloco Sonoro 15

Plano dinámico o de las formas del sonido				
<i>Elementos</i>	<i>Ataques</i>	<i>Mantenimiento en base al modo de mantenimiento del cuerpo de la nota</i>	<i>Caracterización el aspecto del cuerpo de la nota</i>	<i>Extinción de la nota</i>
Coro - 2 voces (Jingle)	(3) Eólico	Frotado	Cíclico	Normal (reverbe.)

Plano armónico o de los timbres			
<i>Elementos</i>	<i>Espesor del sonido</i>	<i>Importancia del timbre</i>	<i>Color del timbre</i>
Coro - 2 voces (Jingle)	Tênu	Rico	Claro

Plano melódico o de las tessituras	
<i>Elementos</i>	
Coro - 2 voces (Jingle)	Cíclica

**ANEXO D - Gravação fonográfica (Coral: Madrigal Ars Viva. Regência: Roberto Martins com orientação de Gilberto Mendes)**