

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“Júlio de Mesquita Filho”**  
**Instituto de Artes – Campus São Paulo**

**NÍCOLAS SBRANA PAULA LEITE**

**OUROBOROS:**  
**uma reflexão do passado, presente e futuro**

São Paulo  
2025

**NÍCOLAS SBRANA PAULA LEITE**

**OUROBOROS:  
uma reflexão do passado, presente e futuro**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, para obtenção do título de Bacharel em Música com Habilitação em Composição.

Orientador(a): Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sarah Brooke Hornsby

São Paulo  
2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

---

L533o Leite, Nicolas Sbrana Paula, 2001-

Ouroboros : uma reflexão do passado, presente e futuro / Nicolas Sbrana Paula Leite. – São Paulo, 2025.  
68 f. : il. color. + anexos

Nome artístico do autor: Nicolas Sbrana.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sarah Brooke Hornsby.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) –  
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Música brasileira - Séc. XXI. 2. Composição (Música). 3. Criação (Literária, artística, etc.). 4. Compositores - Narrativas pessoais. I. Hornsby, Sarah Brooke. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 781.3

---

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

**NÍCOLAS SBRANA PAULA LEITE**

**OUROBOROS:  
uma reflexão do passado, presente e futuro**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à  
Universidade Estadual Paulista (UNESP),  
Instituto de Artes, São Paulo, para obtenção do  
título de Bacharel em Música com Habilitação  
em Composição.

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado em: 31/10/2025

**Banca Examinadora**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sarah Brooke Hornsby  
Instituto de Artes da UNESP – Orientadora

---

Prof. Dr. Alexandre Roberto Lunsqui  
Instituto de Artes da UNESP

## AGRADECIMENTOS

Desafio tão grande quanto realizar este trabalho, é neste momento agradecer a todas as pessoas que fizeram parte dele.

Agradeço aos meus pais, José Luiz Paula Leite e Mariângela Sbrana, aos meus irmãos Hauanni Paula Leite e Kauã Paula Leite, aos meus amigos e à minha namorada Júlia Merino por sempre me apoiarem e estarem ao meu lado. Agradeço à Melissa Paiva por reger a Sinfonia de Agonia e de Torpor. Agradeço à João da Paz, Ale Matera, Pedro Valdetaro e novamente Melissa Paiva por dividirem esse projeto da banda Marceline comigo.

Agradeço especialmente ao cursinho Da Capo que foi o grande responsável pelo meu ingresso nessa faculdade e ao meu professor e amigo Thiago Antonietto que sem sua ajuda, não teria ingressado nem no Da Capo.

Agradeço aos meus professores do Instituto de Artes da UNESP principalmente à minha orientadora Sarah Hornsby e os professores Alexandre Lunsqui e Maurício de Bonis e ao doutorando Caio Netto que me ajudou muito com a escrita desta monografia.

Também quero agradecer muito aos instrumentistas que fizeram parte das performances de boa vontade: Yohana Granatta, Melissa Cassiano, Yara Lucia Terra e Bruna Arisa Higa por cantarem na Sinfonia de Agonia e de Torpor e Daniel Gonzaga, Vinicius Veríssimo, Rhydia Dionísio, Gustavo Takeshi, Samuel Queiros, Ruan Alves, Rhayner Marcondes, André Constantino e Lilian Boga por tocarem em Horizonte.

## RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em Bacharelado em Música com Habilitação em Composição apresenta minhas referências, processos criativos e a análise formal das quatro obras musicais que desenvolvi para a sua conclusão. As obras são: **Horizonte**, para orquestra de sopros e piano, que explora uma narrativa aérea inspirada no mangá *Vagabond* de Takehiko Inoue; **Sinfonia de Agonia e de Torpor**, para quatro sopranos, que aborda meu conflito interno da escrita composicional a partir de uma "espiral do tempo" dos períodos histórico-estilísticos da música Ocidental; e as canções **Colcha de Retalhos** e **Agora eu Entendi**, compostas para a banda Marceline, que mesclam elementos do Mathrock, Hardcore, Metal e Jazz. Reflito sobre os processos e acontecimentos que levaram à criação de cada peça, detalho as referências sonoras e artísticas que as moldaram, e ofereço uma análise detalhada dos seus planos formais, harmônicos e contrapontísticos.

**Palavras-chave:** composição musical; Marceline; processo composicional; música contemporânea; análise musical.

## ABSTRACT

In this work, I present perspectives on the references, creative processes, and analytical approaches pertaining to each of the four compositions written as part of the requirements for the bachelor's degree in music with an emphasis in Composition. These works are: ***Horizonte***, for wind orchestra and piano — a piece in which I construct an aerial and wind-inspired narrative based on a panel from Takehiko Inoue's manga *Vagabond*; ***Sinfonia de Agonia e de Torpor***, for four sopranos — a work that explores sonorities emerging from the intense internal conflict inherent in the act of composition, traced through the temporal spiral of the historical and stylistic periods of Western music; and ***Colcha de Retalhos*** and ***Agora eu Entendi***, composed for the band *Marceline*, drawing upon the sonic aesthetics of Math Rock, Hardcore, Metal, and Jazz. For each composition, I offer reflections on the processes and circumstances that led to its creation, as well as on the sounds, artists, and bands that served as references for the sonic materials employed. Additionally, I provide an analysis of the formal, harmonic, and contrapuntal structures of each work.

**Keywords:** music composition; Marceline; compositional process; contemporary music; musical analysis.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1.1 Ouroboros .....</b>	<b>10</b>
<b>2 PASSADO: HORIZONTE .....</b>	<b>12</b>
<b>2.1 Referências .....</b>	<b>12</b>
2.1.1 Referências Sonoras .....	12
2.1.2 Referência Visual.....	13
<b>2.2 Processo, contexto e análise.....</b>	<b>13</b>
2.2.1 Plano Formal.....	13
2.2.2 Plano Harmônico.....	16
2.2.2.1 Ascensão: compasso 1 ao 37 .....	17
2.2.2.2 Contemplação: compasso 37 ao 53.....	18
2.2.3 Do Contraponto .....	20
<b>3 PRESENTE: SINFONIA DE AGONIA E DE TORPOR.....</b>	<b>21</b>
<b>3.1 Referências .....</b>	<b>21</b>
3.1.1 Referências Sonoras .....	21
3.1.2 Referência Poética.....	23
<b>3.2 Processo, contexto e análise .....</b>	<b>25</b>
3.2.1 Plano Formal.....	29
3.2.1.1 Compassos 1 ao 11 – Introdução .....	29
3.2.1.2 Compassos 11 ao 20 – Primeira e Segunda Estrofe .....	29
3.2.1.3 Compassos 20 ao 26 – Transição para o <i>Dies Irae</i> .....	30
3.2.1.4 Compassos 27 ao 37 – <i>Dies Irae</i> .....	31
3.2.1.5 Compassos 37 ao 59 – Terceira e Quarta Estrofes .....	31
3.2.1.6 Compassos 59 ao 75 – Mar de Torpor .....	31
3.2.1.7 Compassos 75 ao 108 – Sessão Final .....	31
3.2.2 Plano Harmônico .....	32
3.2.2.1 Compassos 1 ao 11 – Introdução .....	32
3.2.2.2 Compassos 11 ao 20 – Primeira e Segunda Estrofe .....	32
3.2.2.3 Compassos 20 ao 26 – Transição para o <i>Dies Irae</i> .....	33

3.2.2.4 Compassos 27 ao 37 – <i>Dies Irae</i> .....	33
3.2.2.5 Compassos 37 ao 59 – Terceira e Quarta Estrofes.....	33
3.2.2.6 Compassos 59 ao 75 – Mar de Torpor .....	34
3.2.2.7 Compassos 75 ao 108 – Sessão Final .....	34
3.2.3 Do Contraponto.....	35
<b>4 FUTURO: MARCELINE .....</b>	<b>36</b>
<b>4.1 Referências .....</b>	<b>38</b>
<b>4.2 Processo Contexto e Análise .....</b>	<b>38</b>
<b>4.3 Música 1: Colcha de Retalhos.....</b>	<b>38</b>
4.3.1 Plano Formal e Harmônico .....	39
4.3.1.1 Introdução.....	39
4.3.1.2 <i>Chorus</i> /Refrão.....	39
4.3.1.3 Verso 1	39
4.3.1.4 <i>Chorus</i> /Refrão.....	40
4.3.1.5 Verso 2	40
4.3.1.6 Introdução .....	40
4.3.1.7 Ponte	40
4.3.1.8 Solo de bateria acompanhado .....	41
<b>4.4 Música 2: Agora eu Entendi .....</b>	<b>41</b>
4.4.1 Plano Formal e Harmônico .....	42
4.4.1.1 Introdução.....	42
4.4.1.2 Ponte para o verso.....	43
4.4.1.3 Verso 1	43
4.4.1.4 Ponte para o refrão .....	44
4.4.1.5 Refrão	44
4.4.1.6 Ponte para o verso 2.....	44
4.4.1.7 Verso 2	44
4.4.1.8 Ponte para o refrão .....	45
4.4.1.9 Refrão	45
4.4.1.10 Ponte para o <i>breakdown</i> .....	45
4.4.1.11 <i>Breakdown</i> .....	45

<b>5 CONCLUSÃO .....</b>	<b>46</b>
<b>Referências .....</b>	<b>47</b>
<b>APÊNDICE A – Horizonte.....</b>	<b>49</b>
<b>APÊNDICE B – Sinfonia de Agonia e de Torpor .....</b>	<b>60</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O objetivo principal deste Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) é expor e analisar os processos criativos que culminaram nas quatro peças musicais que desenvolvi como requisito para a graduação em Composição: *Horizonte*, *Sinfonia de Agonia e de Torpor*, *Colcha de Retalhos* e *Agora eu Entendi*. O presente estudo detalha o percurso composicional de cada obra, desde a concepção inicial até a escrita da nota final, abordando as decisões estruturais e as escolhas estilísticas em cada seção. Além disso, discuto as referências e influências artísticas que me serviram de base para a criação de cada composição.

Como reflexão sobre minha trajetória percorrida ao longo do curso de graduação, organizei a estrutura do trabalho em três capítulos de desenvolvimento, intitulados metaforicamente: Passado, Presente e Futuro.

1. O capítulo Passado é dedicado à obra *Horizonte*, composta em 2021 para o Festival de Verão de Campos do Jordão, marco que representou a primeira composição da qual senti orgulho autoral.
2. O Presente aborda a *Sinfonia de Agonia e de Torpor*, obra para quatro sopranos desenvolvida entre 2022 e 2025. Este capítulo explora o intenso conflito interno de identidades de escrita que moldou minha composição.
3. O título Futuro é empregado de forma metafórica para tratar do projeto da banda Marceline, que representa um dos caminhos profissionais que desejo seguir. Nele, analiso as canções *Colcha de Retalhos* e *Agora eu Entendi*, e faço uma discussão comparativa entre os processos de composição da música de concerto e da música popular dentro do contexto da banda.

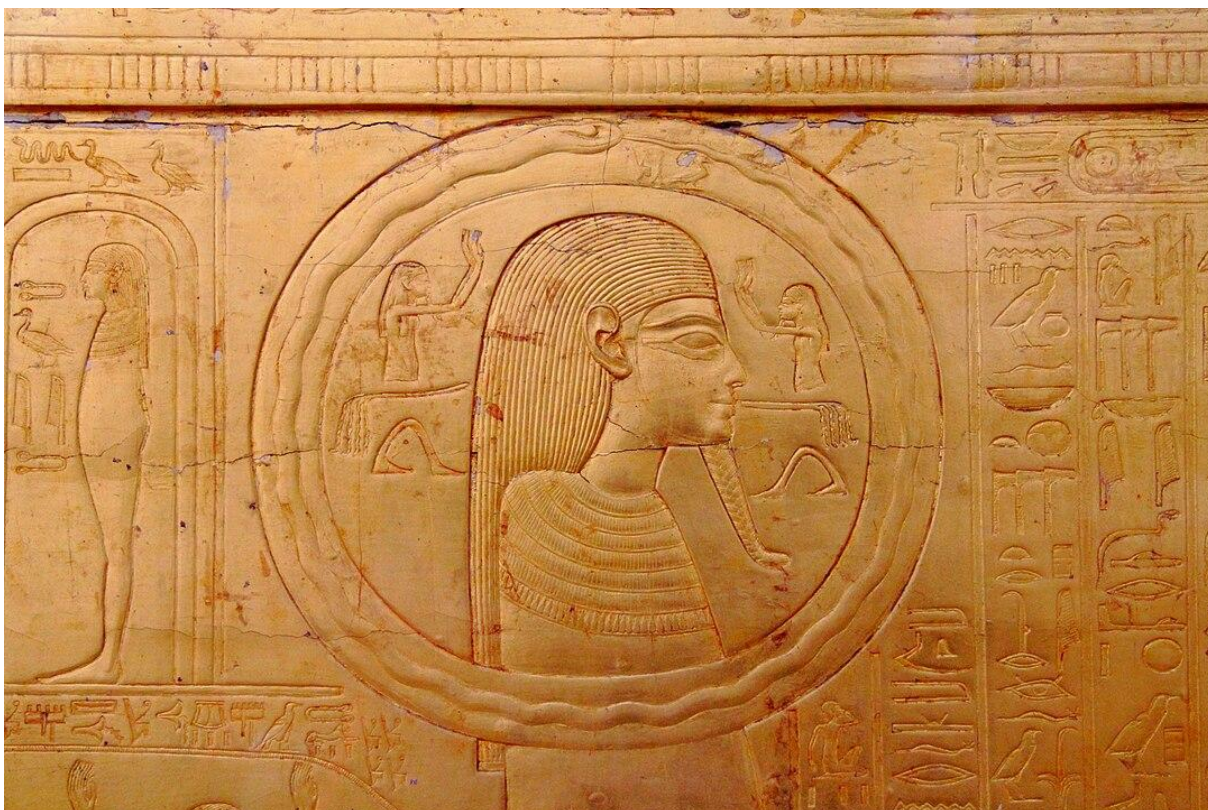
Metodologicamente, cada capítulo está subdividido nas seções "Referências" e "Processo, Contexto e Análise". A seção de análise é, por sua vez, detalhada em três planos: o formal, o harmônico e o do contraponto. O Capítulo 3 constitui uma exceção a essa regra, sendo adaptado para a análise da forma-canção, com foco em elementos como versos, refrões e pontes, visando uma abordagem mais pertinente ao gênero.

## 1.1 Ouroboros

O Ouroboros é um símbolo representado por uma cobra ou dragão que consome a própria cauda, remetendo ao ciclo eterno da vida, morte e renovação.

Um dos seus primeiros registros históricos encontra-se no "Livro Enigmático Do Mundo Inferior" (ou Livro Enigmático do Além), um texto funerário descoberto na tumba KV62, pertencente ao faraó egípcio Tutancâmon, datado do século XIV a.C. (vide Figura 1). O símbolo também esteve presente nas civilizações da Grécia e Roma antigas, bem como nas filosofias do Gnosticismo e da Alquimia. Uma de suas importantes referências alquímicas é encontrada no livro *Chrysopoeia*, da alquimista grega Cleópatra, datado do século III d.c. em Alexandria.

**Figura 1** - Primeira representação de Ouroboros conhecida pela Humanidade.



Fonte: Djehouty, 2016.

**Figura 2** - Ouroboros no livro de *Chrysopoeia*.



**Fonte:** Chrysopoea of Cleopatra, Século X.

Escolhi a figura do Ouroboros como título deste trabalho justamente por sua natureza cíclica e temporal. Ela representa a estrutura dividida em três períodos — Passado, Presente e Futuro —, em que o Futuro (simbolizado pela banda *Marceline*) marca um retorno às minhas origens como guitarrista. Esse retorno se relaciona aos primeiros aprendizados musicais, adquiridos em contextos familiares, nas aulas gratuitas da igreja frequentada por minha avó e com professores dos bairros onde vivi. Ao mesmo tempo, esse Futuro não ignora os novos conhecimentos e experiências trazidos pela graduação; pelo contrário, incorpora toda essa bagagem, formando um novo perfil de músico que se renova e se reconstrói continuamente ao longo da vida.

## 2 PASSADO: HORIZONTE

Neste capítulo, discuto as referências, o processo criativo e uma breve análise da composição Horizonte<sup>1</sup>, escrita para orquestra de sopros e piano. A peça foi iniciada em 2021 e finalizada em 2025, originalmente concebida com o intuito de ser submetida ao Festival de Inverno de Campos do Jordão, embora sua inscrição não tenha se concretizado.

### 2.1 Referências

O processo de elaboração de Horizonte foi acompanhado por duas categorias principais de referências: sonoras e visuais.

#### 2.1.1 Referências Sonoras

Desde o início da graduação, o repertório do Impressionismo Francês despertou grande interesse, com destaque para as obras de Claude Debussy (1862–1918) e Maurice Ravel (1875–1937). Dentre as peças que serviram de inspiração, destaco: *Jeux d'Eau* (Ravel, 1901), *Quarteto de Cordas em Fá Maior* (Ravel, 1903), *Introdução e Allegro* para Harpa, Flauta, Clarinete e Quarteto de Cordas (Ravel, 1905), *Voiles* (Debussy, 1909), *Clair de Lune* (Debussy, 1905), *Rêverie* (Debussy, 1890), *Estampes* (Debussy, 1903) e *Prélude à l'Après-midi d'un faune* (Debussy, 1894).

Esse interesse me levou à busca por sonoridades semelhantes, expandindo o foco para compositores como o chinês Zhu Jian'er (1922–2017), o japonês Takashi Yoshimatsu (1953) e a sul-coreana Sungji Hong (1973). As seguintes obras foram inspiração direta: *Sketches in the Mountains of Ghizou* (Zhu Jian'er, 1982), *Fisherman's Ballade Suite No.1* (Zhu Jian'er, 1965/2003), *Piano Folio... To a disappeared pleiad* (Takashi Yoshimatsu, 1977), *Lux Mundi* (Sungji Hong, 2018), *Soaring* (Sungji Hong, 2010/2017) e *Exevalen* (Sungji Hong, 2019).

---

<sup>1</sup> Disponível em: [https://youtu.be/WWuF4\\_phd8A](https://youtu.be/WWuF4_phd8A).

### 2.1.2 Referência Visual

Além das influências sonoras, a peça também incorpora uma referência visual. Trata-se de um painel do mangá *Vagabond*, de Takehiko Inoue, que foi colorido pelo usuário *u/brookchi* do site *Reddit* visível na Figura 3.

**Figura 3** - Painel colorido de *Vagabond* por Takehiko Inoue



Fonte: Takehiko Inoue, 2003.

## 2.2 Processo, contexto e análise

### 2.2.1 Plano Formal

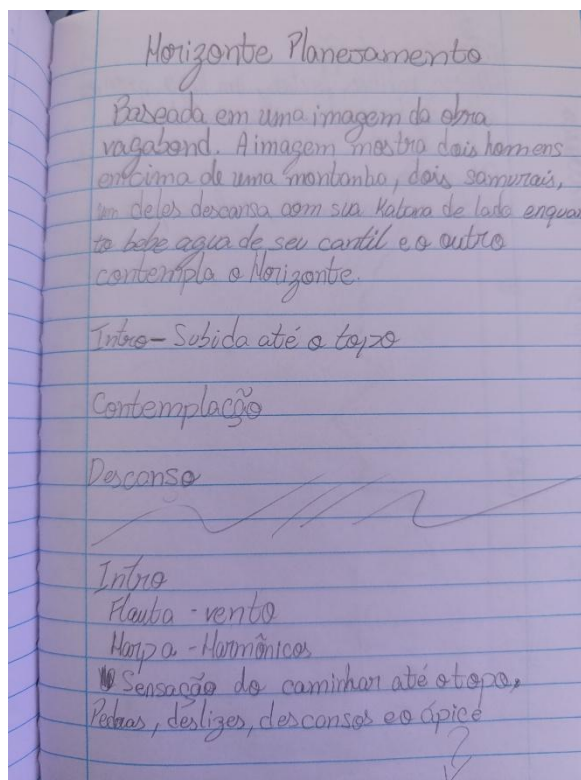
O desenvolvimento de uma peça musical baseada em uma referência visual (quadro, fotografia, pintura etc.) oferece inúmeras abordagens. No momento da composição de *Horizonte*, duas perspectivas principais nortearam minha criação. A primeira seria tratar o painel de forma instantânea, como um momento imediato, congelado no tempo, em que todas as informações visuais são apreendidas de uma só vez. A segunda, e a que escolhi, foi explorar o que não estava visível no quadro.

O painel em questão mostra dois samurais em repouso: um de costas para o observador e outro de frente, bebendo um líquido. Eles contemplam um horizonte que

se estende sobre um vasto lago azul, circundado por ilhas e montanhas. O que a imagem não revela é a jornada que os conduziu até aquele local. Dessa forma, a ideia estrutural da música foi construir a narrativa implícita à imagem, representando a jornada desde o ponto de partida até o ponto de chegada.

<sup>2</sup>Como estou tratando de um passado de 4 anos atrás, julguei importante a exibição de alguns registros da época. A seguir, algumas fotos do caderno de 2021 de quando eu estava planejando a forma da peça.

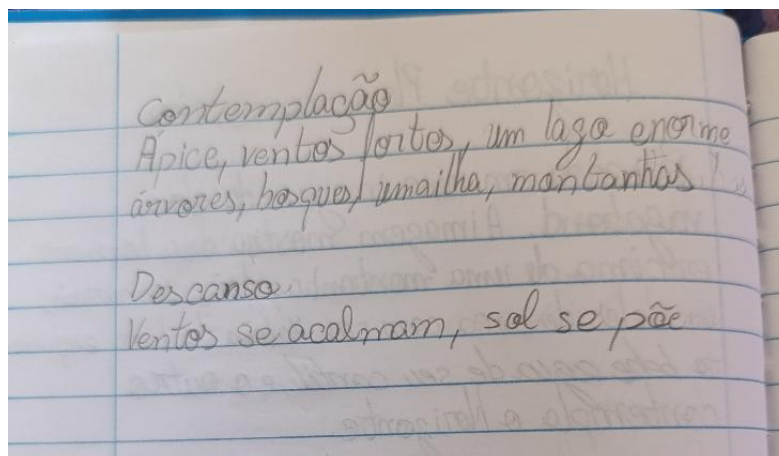
**Figura 4 – Planejamento Horizonte.**



Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

<sup>2</sup> A princípio a peça foi planejada para uma harpa, mas futuramente veio a ser adaptada para o piano.

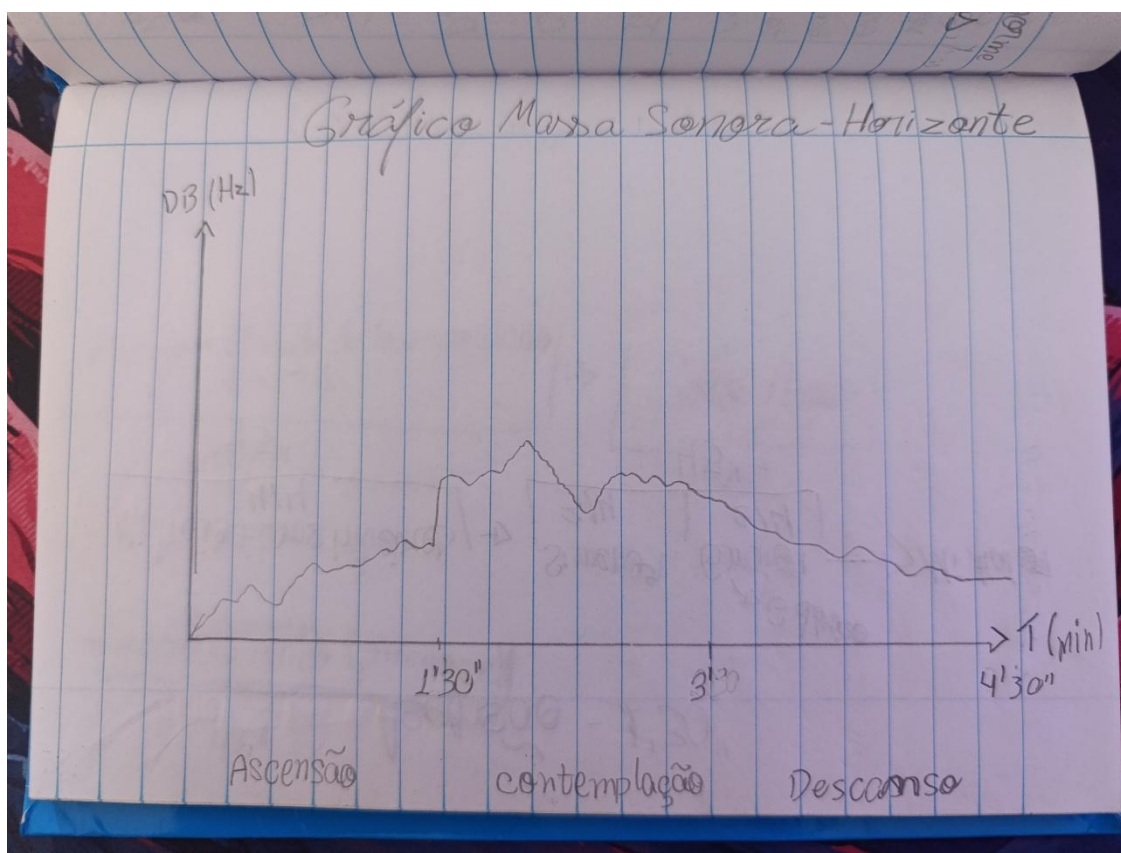
**Figura 5 – Planejamento Horizonte.**



Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

Durante esse período, o colega e amigo Lucas Rezende sugeriu a elaboração de um gráfico de massa sonora em função do tempo, ferramenta que julguei fundamental para a organização e visualização das minhas ideias para a peça.

**Figura 6 - Gráfico de massa sonora.**



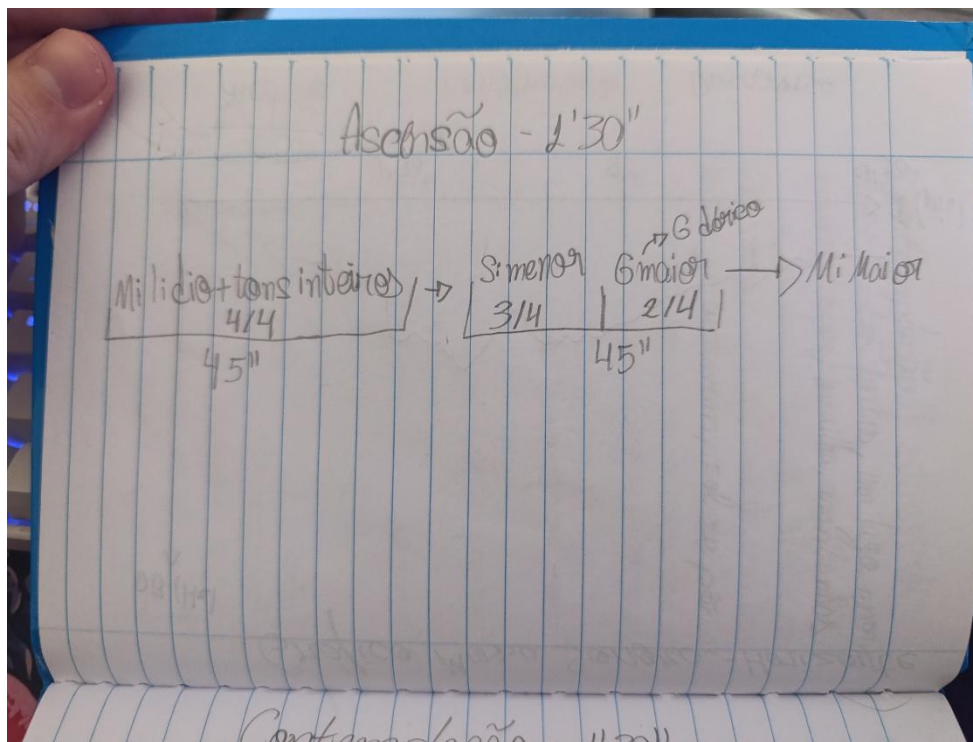
Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

A peça foi inicialmente planejada com uma estrutura ternária, dividida em três seções de duração equilibrada: *Ascensão* (introdução), *Contemplação* e *Descanso*. Contudo, ao longo do processo composicional, essa forma se transformou, resultando em uma estrutura binária, composta apenas pelas partes *Ascensão* e *Contemplação*. Essa mudança também impactou a duração total da obra: o tempo previsto de cerca de quatro minutos e meio se expandiu para aproximadamente seis minutos na versão final.

### 2.2.2 Plano Harmônico

Em *Referências Sonoras* (p.13) citei alguns nomes e obras importantes para essa peça. O que me fascina na sonoridade desses compositores é a harmonia, que proporciona uma sonoridade consonante, contudo que colore seu entorno através de dissonâncias estrategicamente posicionadas. Desde então, tentei começar a explorar harmonias que me promovessem consonâncias, contudo, ao mesmo tempo, tentando inserir dissonâncias que contrastassem com o restante do acorde de forma que ele não perdesse sua natureza harmônica.

## 2.2.2.1 Ascensão: compasso 1 ao 37

**Figura 7 - Organização harmônica Ascensão**

Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

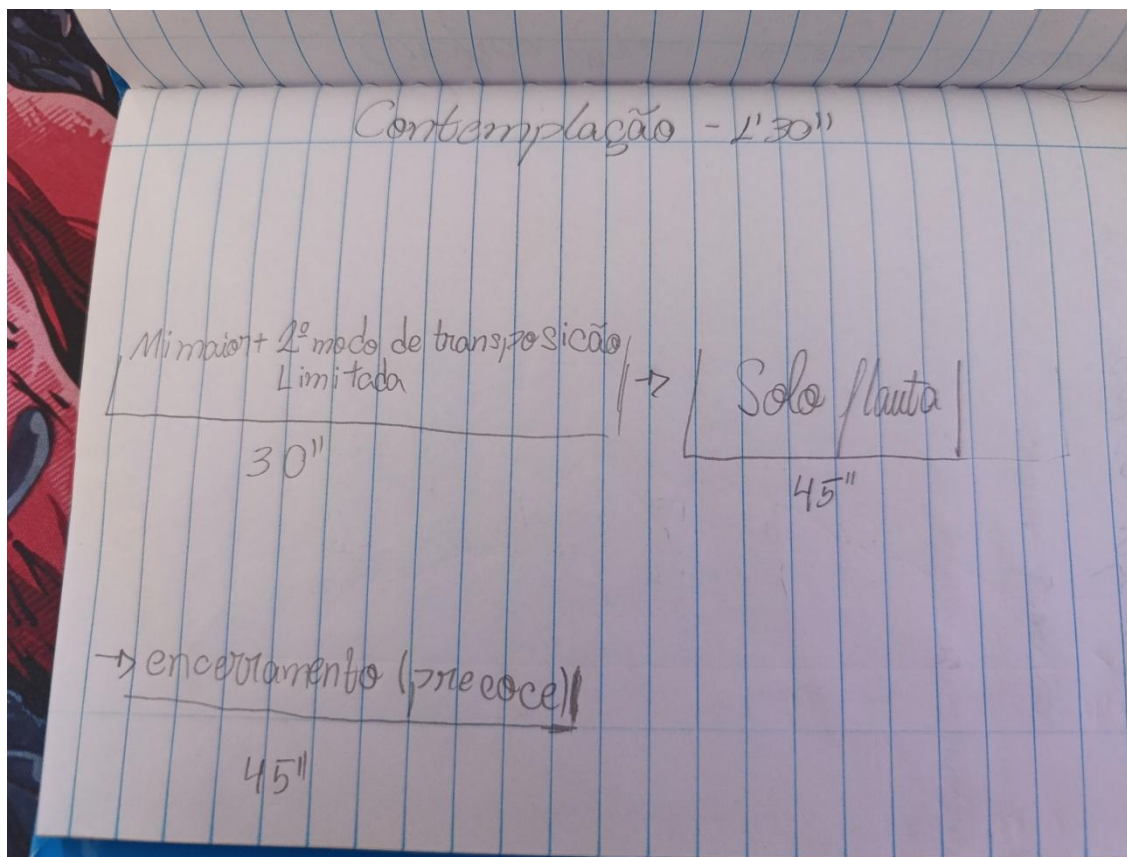
A peça começa com um som de vento e uma série de *Key Clicks*<sup>3</sup>, buscando criar uma ambientação para o momento antes da entrada harmônica dos instrumentos.

A primeira seção se desenvolve principalmente em torno de Mi Lídio, com a inserção de sonoridades de tons inteiros em um plano textural mais discreto. É frequente o uso de acordes lídios, que permitem a combinação do acorde maior com a décima primeira aumentada, a sétima e a nona, proporcionando uma "cor" específica ao cenário musical. Após essa fase, ocorrem duas modulações: uma harmônica e métrica para Si menor em 3/4, e outra para Sol Dórico<sup>4</sup> em 2/4. As modulações métricas funcionam como um simbolismo da chegada ao topo da jornada.

<sup>3</sup> *Key Clicks* é uma técnica que consiste em apertar as chaves de instrumentos que as possuem resultando em um som percussivo.

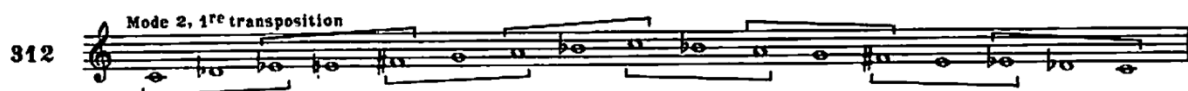
<sup>4</sup> Inicialmente planejada para Sol Maior (Vide Figura 7).

## 2.2.2.2 Contemplação: compasso 37 ao 53

**Figura 8 - Organização harmônica Contemplação**

Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

Na contemplação, as madeiras sustentam acordes e fazem pequenas frases no tom de Mi maior, enquanto o piano fornece suporte harmônico e executa linhas em cascata seguindo o segundo modo de transposição limitada. Modos esses que foram catalogados pelo compositor Olivier Messiaen em seu livro *Techniques of My Musical Language* de 1944, capítulo 16.

**Figura 9 - 2º Modo de Transposição Limitada. Primeira Transposição,**

Fonte: *The Techniques of my Musical Language* (MESSIAEN, 1944).

O Segundo Modo de Transposição Limitada, também conhecido como escala octatônica pelos brasileiros, consiste em quatro tricordes construídos por um semitom seguido por um tom. Este modo pode ser transposto apenas três vezes antes de retornar à sua forma inicial, oferecendo possibilidades harmônicas ricas, como a

presença de acordes maiores e menores sobre a mesma fundamental, acordes com quarta aumentada e acordes dominantes com sexta (MESSIAEN, 1944). A primeira parte da Contemplação se encerra no acorde de Lá com sétima maior e nona (c. 44), preparando a entrada do solo de flauta.

O solo de flauta foi construído em colaboração com o flautista Daniel Gonzaga, que ofereceu auxílio fundamental na execução das técnicas estendidas desejadas e na otimização de sua performance. O músico foi, inclusive, o responsável pela execução do solo na estreia da peça em 2025.

O solo inicia com dois sopros que remetem ao começo da peça, seguidos por dois *Jet Whistles*<sup>5</sup>. A seguir, ocorre uma transição gradativa do som de sopro para a nota Mi ondulada, que ascende ao harmônico de Mi uma oitava acima, dando início a uma série de outros harmônicos baseados nas séries harmônicas de Mi e Ré. Este momento visa criar uma passagem fluida entre os sons de ar e as técnicas convencionais, culminando na técnica de *bamboo tones* em duo com o piano.

**Figura 10** - Trecho solo de flauta Horizonte.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

O duo começa com ritmos que exigem sincronia entre flauta e piano. A textura se manifesta inicialmente em heterofonia, progredindo para agrupamentos binários e, por fim, em uma frase longa em polirritmo 5:4. O solo se encerra com uma frase que remanesce a escala octatônica, preparando a sessão seguinte através da enarmonia do Ré# para o Mi<sup>b</sup> Lídio.

<sup>5</sup> Jet Whistle é uma técnica de sopro para Flauta que consiste em soprar um jato de ar rápido e de alta pressão no instrumento resultando em um som de ar rápido e explosivo.

**Figura 11 - Trecho solo de flauta Horizonte**

The image displays a musical score for a flute solo and piano accompaniment. It is organized into two systems. The first system features the Flute 1 (Fl. 1) staff at the top and the Piano (Pno.) staff below. The flute part begins with a dynamic of *p* (piano), followed by *mf* (mezzo-forte), and ends with *pp* (pianissimo). The piano accompaniment starts with *mf* and then *pp*. The flute part includes markings for 'Bamboo Tones (B.T.)', 'com ar (B.T.)', and 'ord. (B.T.)'. The second system continues the flute part with 'ord.' and 'B.T.' markings, and the piano accompaniment. The score uses various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings.

**Fonte:** Elaborado pelo autor, 2021.

O encerramento da peça se estabelece na tonalidade de *Mib* Lídio, reiterando materiais sonoros utilizados ao longo da composição, tais como *Jet Whistles*, ruídos de sopro, trinados e frases imitativas. Essa seção final culmina em um crescendo dinâmico que atinge o ápice no acorde construído sobre o IV grau (*Abmaj7*), e se conclui com o retorno dos ruídos de sopro nos instrumentos, citando o gesto inicial da peça e fechando o ciclo formal e temático.

### 2.2.3 Do Contraponto

O contraponto da peça não foi concebido a partir de modelos didáticos tradicionais, como o contraponto em espécies. Em vez disso, a construção buscou estabelecer um fluxo orgânico entre as frases, priorizando a continuidade das linhas melódicas e de acompanhamento. O princípio orientador foi criar uma teia na qual cada novo instrumento (ou voz) desse seguimento à ideia melódica do anterior, garantindo a coesão e a fluidez do discurso musical ao longo da peça.

### 3 PRESENTE: SINFONIA DE AGONIA E DE TORPOR

A próxima peça a ser analisada é a Sinfonia de Agonia e de Torpor<sup>6</sup>, iniciada em 2021 e finalizada em 2025. Diferentemente de Horizonte, que foi majoritariamente revista em 2025, a *Sinfonia* foi composta de maneira intermitente (aproximadamente 10% em 2021, 10% em 2023 e 80% em 2025), o que justifica sua inclusão na categoria Presente. A obra é escrita para quatro sopranos e baseada em um poema homônimo de autoria de meu irmão, Hauanni Leite<sup>7</sup>, que integra o livro *Da Paranoia ao Testamento*<sup>8</sup> (LEITE, 2021). A música aborda um intenso conflito interno entre o eu que se iniciava no universo da música contemporânea e experimental, e o eu em fase final de formação, que aceita a necessidade de explorar outros gêneros musicais. Tal conflito é musicalmente evidenciado na comparação entre a harmonia e a estrutura presentes no início e no final da obra.

#### 3.1 Referências

Começando novamente pelas referências sonoras e depois ao poema. Esta peça é considerada por mim uma grande “farofa”, no que se refere ao quesito formal e sonoro dela. Ela insistentemente apresenta momentos com estilos e sonoridades muito distintas como uma escolha que representa um reflexo da minha graduação no instituto de artes da UNESP e que irei explicar nas próximas páginas.

##### 3.1.1 Referências Sonoras

Antes do ingresso na UNESP, e mesmo antes da passagem pelo curso pré-vestibular Da Capo, - elemento crucial na aprovação para o bacharelado em Composição - eu não possuía contato prévio com a música erudita. Essa introdução tardia representou um universo vasto e novo, gerando um excesso de estilos a serem explorados. Contudo, o tempo limitado, dividido entre estudo e trabalho, não permitiu meu aprofundamento ideal nas áreas de interesse. Esse cenário resultou em composições apressadas, pouco tempo para pesquisa de repertório, composição e

---

<sup>6</sup> Gravação disponível em: <https://youtu.be/GENOcdn5Fjg>.

<sup>7</sup> Bacharel em Letras pela UNESP campus Araraquara.

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Paranoia-Testamento-Hauanni-Pastini-Paula-ebook/dp/B09GNTL9GX>.

ensaio, gerando um sentimento de angústia e insatisfação com os trabalhos realizados.

Como decorrência dessa experiência, na porção da *Sinfonia* escrita em 2025, optei deliberadamente por escrever em diversos estilos, revisitando e integrando tudo aquilo que despertou meu interesse ao longo da graduação.

Alguns nomes que foram imprescindíveis para a confecção desta obra: R. Murray Schafer (1933 – 2021), Györgi Ligeti (1923 – 2006), Luciano Berio (1925 – 2003), Carlo Gesualdo (1566 - 1613) e Jacob Collier (1994). Desses nomes, as peças que foram referência para essa: *Epitaph for Moonlight* (R. Murray Schafer, 1968), *Garden of Bells* (R. Murray Schafer, 1986), *Magic Songs* (R. Murray Schafer, 1989), *Lux Aeterna* (Györgi Ligeti, 1966), *Sequenza III*<sup>9</sup> (Luciano Berio, 1966), músicas do *Sesto Libro di Madrigalis* (Carlo Gesualdo, 1611) em especial *Moro, lasso, al mio duolo*, *Moon River* (Henry Mancini, arranjada por Jacob Collier 2019). Apesar de não haver nomes específicos, o *Soul* e o *Organum* de Notre Dame também foram referências para alguns momentos da peça.

Um nome que merece destaque especial neste trabalho é o de Henri Pousseur (1929–2010), notadamente o seu conjunto de obras *Dichterliebereigentraum* (sonho da ciranda do amor do poeta) de 1993, uma releitura do ciclo de canções *Dichterliebe* (amor de poeta) de Robert Schumann (1840). Neste ciclo, a canção *Désir d'Amour* despertou grande interesse por explorar o alfabeto fonético e pela maneira como ela combina o som dissonante com o consonante, situando um no plano macro e o outro no plano micro da composição.

---

<sup>9</sup> A Sequenza III de Luciano Berio foi a música que fez eu me interessar por música contemporânea experimental e hoje está tatuada em meu braço.

### 3.1.2 Referência Poética

A seguir, o poema que foi usado como base da peça:

**Sinfonia de Agonia e de Torpor<sup>10</sup> – Hauanni Leite**

Trago em suspensão as coisas boas dessa vida  
A rima, o som, um cheiro bom,  
O trato fino de um felino  
Encimado e declarado ao luar

Mas hoje muito sinto que me arde na ferida  
A verdadeira e plena dor  
A angústia da pelúcia de meu canto  
Sinfonia de agonia e de torpor

Só quero ter no bolso um centavo de segundo  
Estar na preguiça da luz  
À sombra da cidade que imóvel veiculo  
Pelo lastro da presente ocupação afã

Estou a perseguir  
O caminho para a Distância  
Vou indo assim, faz bem pra mim.

Se arte é um ato em artifício  
Se chama é fogo em pleno ofício  
Com mais mil vícios o teu nome rimará

Dou a meia volta e me vejo sem saída,  
Do lado oposto, no vidro fosco,

Ao ver a venda que se apega  
A tudo aquilo que aprecio, justamente.

---

<sup>10</sup> No dicionário Michaelis do site UOL disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/5BZYn/torpor>. Torpor é definido como um estado de apatia, entorpecimento, inércia física ou moral, ou um estado médico onde a sensibilidade, a mobilidade e a atividade psíquica são reduzidas, resultando em perda da consciência do que ocorre ao redor.

A seguir, uma fala do autor do poema durante uma conversa entre nós:

“O poema “Sinfonia de agonia e de torpor” apresenta um contraste entre a delicadeza da arte e a intensidade da dor existencial. As imagens poéticas oscilam entre a leveza do convívio com a beleza — o felino, o luar, a preguiça da luz — e o peso do sofrimento, expresso na ferida aberta e na sensação de aprisionamento. Essa dualidade traduz a busca do eu lírico por uma saída, um caminho que, mesmo incerto e distante, ainda representa esperança e movimento. Ao ser musicado para uma formatura, o poema pode simbolizar a travessia dos formandos: entre desafios e superações, a arte permanece como guia, resistência e libertação”.

A música surge no poema como metáfora da vida: ora consonante e plena, evocando rimas, sons e memórias agradáveis, ora marcada pela dissonância da angústia e da falta de sentido.

Senti muito o estado de torpor enquanto estava compondo as peças para a graduação, a agonia de ter que fazer algo inovador ou que não fosse ultrapassado demais, ficar horas discutindo sobre o significado da arte quando as vezes o problema era só que o instrumento não tinha a nota que eu escrevi e essa música trata um pouco dessa angústia.

Durante o processo de escrita dela, fui encontrando caminhos que me devolveram o prazer do fazer artístico e muitas vezes eles estavam envolvidos ao desprendimento do ego. Talvez eu não precise fazer algo inovador, talvez eu não precise colocar uma pesquisa para validar a minha arte talvez eu o que eu precise seja apenas... fazer. Por isso nessa música muitas horas o torpor e a agonia se transformam em acordes dissonantes. Quando percebi isso, a minha escrita fluiu melhor, a minha cabeça se abriu para novas ideias e para testar novas coisas e eu senti que encontrei algo que passei minha graduação inteira procurando, arte.

### 3.2 Processo, contexto e análise

A *Sinfonia de Agonia e de Torpor* teve sua gênese como uma peça solicitada para a disciplina de Prosódia do Professor Wladimir Mattos. Seu protótipo original continha numerosas indicações de fonética baseadas no IPA (International Phonetic Alphabet<sup>11</sup>), reflexo do meu interesse na época por músicas vocais experimentais. À semelhança de *Horizonte*, a inclusão de registros do período de concepção é pertinente para documentar o processo.

**Figura 12** - Foto do caderno, *Sinfonia de Agonia e de Torpor*

The image shows a handwritten musical score on a spiral notebook. The title is "Sinfonia de Agonia e de Torpor" by Nicolas Striano, dated 2021. The score is for four parts: Soprano 1, S.2, S.3, and Contrabaixo. Each part has musical notation with notes, rests, and dynamic markings (mp, p). Above the staves, there are phonetic transcriptions in IPA: /fri/, /v/, /p/, /s/. The score includes performance instructions such as "x -> altura próxima, porém de ataque rápido" and "4 -> corte no som". The title "Sinfonia de Agonia e de Torpor" and the composer's name "Nicolas Striano" are written at the top. A page number "30" is visible in the top right corner.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

<sup>11</sup> Alfabeto Internacional de Fonética com sigla em português IFA (Alfabeto Fonético Internacional).

**Figura 13** - Foto do caderno, Sinfonia de Agonia e de Torpor.

Handwritten musical score for Sinfonia de Agonia e de Torpor, measures 30 to 60. The score is written on four staves (S.1, S.2, S.3, C.) and includes dynamic markings like 'pp', 'mf', and 'sf', as well as articulation symbols like 'x' and 'y'.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

Nesta primeira fase, a música foi concebida sem métrica, utilizando apenas marcações de tempo em segundos, uma escolha estética que busquei seguir os exemplos de obras como a Sequenza III de Luciano Berio.

**Figura 14** - Foto do caderno, Sinfonia de Agonia e de Torpor.

Handwritten musical score for Sinfonia de Agonia e de Torpor, measures 60 to 120. The score includes lyrics in Portuguese and instructions like "Deixar o acorde ressoar" and "Sussurrados". It also features dynamic markings like "sf" and "p.s.f."

Deixar o acorde ressoar

traga em sus-pen-são as coi-sas ho-ás des-sa vi-da

Sussurrados

o x x

[s] - pen-são

Ssf

o x x

[s] - pen-são

Ssf

o x x

[s] - pen-são

Ssf

Posição da língua na boca segundo Jorge Antunes em Sons: Hora, Hora a Voz.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

A continuidade da peça ocorreu em 2023, no contexto da disciplina de Contraponto a 4 vozes com o professor Maurício de Bonis, momento em que o primeiro verso do poema foi integrado à música. Utilizando melodias em heterofonia (herança dos *organum* de Notre Dame), onde uma voz executa a parte principal e a outra dobra, não necessariamente em intervalos paralelos, mas seguindo a rítmica do

texto, enquanto as outras duas vozes fazem reforços harmônicos, por vezes apenas com as vogais do texto, dando continuidade à ideia da experimentação fonética<sup>12</sup>.

**Figura 15** - Foto do caderno, Sinfonia de Agonia e de Torpor.

Handwritten musical score for Sinfonia de Agonia e de Torpor, page 20. It features four staves: S1 (Soprano), S2 (Soprano), S3 (Soprano), and C (Cello). The lyrics are: "A ni-mão sem um chei-ro bom U-trato fi-no de um fe-li-no". The score includes dynamic markings like "pp" and "mf", and time markers "20''" and "40''".

Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

**Figura 16** - Foto do caderno, Sinfonia de Agonia e de Torpor.

Handwritten musical score for Sinfonia de Agonia e de Torpor, page 35. It features four staves: S1 (Soprano), S2 (Soprano), S3 (Soprano), and C (Cello). The lyrics are: "Sin-fonia de-a-go-nia e de de tor por". The score includes dynamic markings like "mf" and "pp", and a time marker "35''".

Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

<sup>12</sup> Na primeira versão da peça, havia algumas experimentações com posição de língua durante o canto de algumas vogais, mas que mais tarde foram abandonadas.

Figura 17 - Foto do caderno, Sinfonia de Agonia e de Torpor.

Handwritten musical score for Sinfonia de Agonia e de Torpor. The score is written on four staves: S1 (Soprano), S2 (Soprano), S3 (Soprano), and C (Piano). The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked '10'' and the dynamics are 'p subito'. The lyrics are: 'mos hose muito sinto que me ande na fe-ni-da' and 'mas hose muito sinto que me ande na fe-ni-da'. The piano part includes the instruction '[md] p subito'. The score is marked 'Falado Tutti' and 'Canta...'. The page number is 35.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Na figura 18 a seguir está um trecho que representa uma homenagem à R. Murray Schafer, uma citação de um trecho de *Epitaph for Moonlight* e quando conheci sua obra foi um choque porque para mim, até então, era algo impossível de se fazer em um coral.

Figura 18 - Foto do caderno, Sinfonia de Agonia e de Torpor.

Handwritten musical score for Sinfonia de Agonia e de Torpor. The score is written on four staves: S1 (Soprano), S2 (Soprano), S3 (Soprano), and C (Piano). The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked '10'' and the dynamics are 'p subito'. The lyrics are: 'En-ci-mo-de-de-cla-ro-do-as lu-or'. The piano part includes the instruction '[m]'. The score is marked 'Attura Libre/Sempre Suave' and 'R.I.P.'. The page number is 35.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

### 3.2.1 Plano Formal

Conforme mencionei, a peça *Sinfonia de Agonia e de Torpor* explora uma justaposição de estilos e sonoridades, frequentemente transicionando de forma abrupta entre eles. Embora esses momentos pudessem ter sido mais estendidos e as transições realizadas de maneira mais gradual, optei por manter essa apresentação fragmentada, que simboliza a pressa e a falta de tempo, aspectos recorrentes vivenciados na graduação.

Em retrospecto, considero que minha passagem pelo curso poderia ter sido otimizada com um ritmo de composição diferente, como a elaboração de uma peça anual em vez de semestral, permitindo maior tempo para pesquisa e aprofundamento.

Devido ao alto número de sessões desta peça, irei dividir a apresentação dela nesta escrita pelo número de compassos.

#### 3.2.1.1 Compassos 1 ao 11 – Introdução

A introdução busca condensar diversos elementos que serão desenvolvidos posteriormente na peça, atuando como um "aperitivo" temático e sonoro. Esta seção apresenta paralelismos, explorações fonéticas, *clusters*<sup>13</sup>, harmonias quartais, imitação e homofonia, reunindo em onze compassos os principais "sabores" que serão introduzidos em detalhes.

#### 3.2.1.2 Compassos 11 ao 20 – Primeira e Segunda Estrofe

Como dito anteriormente, essa sessão foi feita para a matéria de contraponto a 4 vozes do professor Maurício de Bonis. Ela apresenta muitos elementos de heterofonia e as vozes se alternam com a melodia e o reforço harmônico. Aqui é onde se encontra a citação do *Epitaph for Moolight*, o círculo indica que podem ser executadas quaisquer notas que as cantoras desejarem, de duração curta em *staccato*<sup>14</sup> ou longa.

---

<sup>13</sup> Clusters são agrupamentos de notas que estão muito próximas umas das outras no que se refere aos seu âmbito.

<sup>14</sup> Notas de ataque muito curto.

Figura 19 - Compasso 16. Sinfonia de Agonia e de Torpor.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2025.

Figura 20 - *Epitaph for Moonlight* - R. Murray Schafer

Fonte: R. Murray Schafer, 1964.

### 3.2.1.3 Compassos 20 ao 26 – Transição para o *Dies Irae*<sup>15</sup>

Achei interessante colocar um trecho polifônico, mesmo que pouco, indo para o *Dies Irae* para simbolizar uma passagem pelos períodos históricos na textura

<sup>15</sup> O *Dies Irae* é um hino litúrgico em latim muito presente tradição católica, principalmente no *Réquiem* (missa dedicada aos mortos). O título pode ser traduzido como Dias de Ira e reflete com intensidade o dia do juízo final.

(porque na harmonia com certeza não é) indo da heterofonia do Organum, para a polifonia da renascença e a homofonia do barroco.

#### 3.2.1.4 Compassos 27 ao 37 – *Dies Irae*

A inserção da seção com o texto do *Dies Irae* está diretamente relacionada ao tema do poema, especialmente no que concerne ao torpor. Este trecho simboliza o entorpecimento, a apatia, a prostração e o tédio da espera da morte.

#### 3.2.1.5 Compassos 37 ao 59 – Terceira e Quarta Estrofes

Agora o poema volta com caráter musical homofônico tentando trazer o êxtase do Soul até, no compasso 48, iniciar-se a melodia em monofonia e a abertura do acorde no compasso 51. A sessão se encerra com uma cadência para um acorde quartal.

#### 3.2.1.6 Compassos 59 ao 75 – Mar de Torpor

Esta seção funciona como uma ponte de transição. Nela, meu objetivo foi transmitir a sensação de entorpecimento, uma espécie de mar onde o indivíduo está boiando, banhado em torpor.

#### 3.2.1.7 Compassos 75 ao 108 – Sessão Final

Esta parte apresenta uma escrita contrapontística no estilo barroco, com subdivisões rítmicas bem delimitadas. Apesar de não haver correlação harmônica com o período Barroco, a organização rítmica remete diretamente a ele.

##### 3.2.1.7.1 Compassos 75 ao 80 – Contraponto Barroco

Esta parte apresenta o contraponto à moda barroca, com as subdivisões rítmicas bem delimitadas que, apesar de não ter nada relacionado com o barroco em questões de harmonia, lembra no quesito rítmico.

##### 3.2.1.7.2 Compassos 80 ao 88 – Contraponto Renascentista

Aqui o contraponto é baseado nos modelos de imitação, tal qual, o contraponto da renascença. Enquanto no meio da massa sonora, vai crescendo a melodia da próxima parte.

### 3.2.1.7.3 Compassos 88 ao 108 – Contraponto Moderno

O encerramento da peça acontece em dinâmica forte buscando o ápice da música, com melodias extensas e acordes consonantes ela cadencia para o pianíssimo através de movimentos pequenos, até ser reduzida novamente ao *cluster*.

## 3.2.2 Plano Harmônico

A harmonia desta peça nem sempre se alinha com a textura em relação aos critérios histórico-estilísticos abordados. Frequentemente, a textura pode remeter a um período temporal distinto da harmonia. Além disso, em diversos momentos, a redução harmônica a cifras de acordes, apesar de coerente, resulta de polifonias que se baseiam em decisões de consonância *versus* dissonância. Portanto, o processo composicional não se baseia em um sistema tonal tradicional.

### 3.2.2.1 Compassos 1 ao 11 – Introdução

A harmonia se baseia em *clusters* de segundas menores, além das experimentações fonéticas que no compasso 5 os acordes de *cluster* revezam com aberturas em tons inteiros até resolver no acorde de  $G\#9b/11$ . Após esse momento a música volta o foco para os agrupamentos de segundas menores e articulações fonéticas resolvendo no acorde quartal do final do compasso 7.

No compasso 8, a música adota uma harmonia de acordes quartais que se movem em movimentos paralelos ascendentes, com algumas vozes desviando-se brevemente da estrutura paralela, apenas para retornar no compasso 9 aos *clusters* em segundas. No compasso 10, a harmonia repousa sobre o acorde de  $Eb$  Maior com 9a Maior ( $Ebmaj9$ ), enquanto a Soprano 3 executa uma melodia baseada na escala pentatônica de  $Bb$  Maior. A sessão termina com repouso sobre o acorde de  $F\#$  Meio Diminuto com sétima no baixo.

### 3.2.2.2 Compassos 11 ao 20 – Primeira e Segunda Estrofe

Esta parte começa com a soprano 1 executando o primeiro verso do poema em uma melodia sobre a escala de tons inteiros enquanto as outras vozes fazem efeitos com as palavras do verso. No próximo compasso, existem duas duplas (isso valerá para os próximos também apenas alternando quem está nas duplas) sopranos 1 e 2 em um e 3 e 4 em outro. Essa sessão foi pensada dentro do microverso dessas

duplas mirando em uma sonoridade atonal livre e se encerra com a passagem do *cluster* do compasso 18 para o acorde de D6maj7 que emenda com a transição.

### 3.2.2.3 Compassos 20 ao 26 – Transição para o *Dies Irae*

Nessa polifonia de transição tem-se a passagem do D6maj7, D6/9 e D6/9b onde a sétima (C#) vai passeando por essas extensões até voltar para o Dó# que rapidamente se transforma em sétima menor através da subida do baixo para Ré#. Essa passagem também pode ser vista como um Bm9 que vai para um B9 com a terça no baixo. Após isso, as vozes do meio se aproximam através da descida do Si da soprano 2 para Lá# formando a quinta do acorde de D#m e depois Sol# para a quarta aumentada do acorde de D11#. A ponta também desce da sétima menor Dó# para a sexta Si e depois a quinta Lá. O baixo desce novamente pra Ré e a sessão termina com um *cluster* sobre D11#.

### 3.2.2.4 Compassos 27 ao 37 – *Dies Irae*

O *Dies Irae* é feito como uma citação direta do cântico gregoriano no modo Dórico tendo Si como *finalis*, que no caso desta peça, não está no contexto que existia na prática litúrgica<sup>16</sup>. Ele apresenta algumas variações na melodia, mas o cerne dela ainda está centrado no canto tradicional.

Enquanto a soprano 1 canta o *Dies Irae* as demais vozes fazem uma harmonia em homofonia sobre os acordes de D11#, D e E9, ciclo que se repete mais uma vez e, no *Tuba Mirum*, passa para F#m7, F#sus4/11 e se encerra com F#m7sus4 e Dmaj7sus4/G com 11 no baixo.

### 3.2.2.5 Compassos 37 ao 59 – Terceira e Quarta Estrofes

Aqui a música se transforma em um coral heterofônico sem acompanhamento, onde a harmonia não é baseada em acordes, mas sim apenas na diferenciação entre intervalos consonantes ou dissonantes entre as vozes de base e a melodia principal. Isso logo muda para um jogo de pergunta e resposta entre as sopranos 1, 2 e 3,4 em terças e quartas até chegar na melodia em uníssono sobre o

---

<sup>16</sup> A *finalis* era a nota em que o modo acabava na música, mas como não se trata de um gregoriano aqui a parte acaba sobre o Dó#.

tom de Lá Maior com a segunda frase sendo na escala octatônica com o Sol# de alteração e abrindo do uníssonos em Sol# para o acorde de C#m. Do 52 ao 58 a peça volta para a homofonia acompanhada, cadenciando para um acorde quartal através de F6, Dsus2/11, Am7/E, Dm11, Am9b/E e F6sus. O acorde quartal também pode ser visto como Fmaj7sus4#.

### 3.2.2.6 Compassos 59 ao 75 – Mar de Torpor

Iniciando com um *cluster* de Am11 a sessão em polifonia faz alterações na harmonia através de graus conjuntos das vozes e novamente não foi uma sessão planejada através de acordes, mas sim dos movimentos das vozes e das rítmicas da palavra torpor. Porém, se for reduzir à sessão aos acordes, temos: Am11, A11sus2, A6/11sus2, G# meio diminuto, G#m11, G#m7/10, C+7/G#. A música vai novamente a *cluster* de semitons no âmbito de Lá a Dó.

### 3.2.2.7 Compassos 75 ao 108 – Sessão Final

#### 3.2.2.7.1 Compassos 75 ao 80 – Contraponto Barroco

Com o ponto de partida sendo um acorde construído sobre intervalos de quinta (uma diminuta e outra justa), esta polifonia também não concebi a partir de um campo harmônico ou modo específico. Sua construção baseou-se inteiramente na determinação dos momentos desejados de dissonância *versus* consonância, e nas dinâmicas *forte* ou *fraca*.

#### 3.2.2.7.2 Compassos 80 ao 88 – Contraponto Renascentista

A melodia das vozes nesse trecho é uma mistura dos Modos Frigio e Lócrio com *finalis* em G# e depois Dó# na soprano 2 (em função das alterações no quinto grau Ré# para Ré natural).

**Figura 21** - Melodia dos compassos 80 à 83.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2025.

No compasso 85, as sopranos dois e três começam a dobrar uma melodia em terças enquanto as sopranos um e quatro terminam os procedimentos imitativos iniciados anteriormente.

#### 3.2.2.7.3 Compassos 88 ao 108 – Contraponto Moderno

Esta nova melodia se concentra na região de Dó Maior, emergindo do contraponto anterior como um presságio, até culminar em uma modulação direta e abrupta para *Mib* Lídio no acorde de primeiro grau *Ebmaj9*. A partir deste momento, a harmonia permanece nessa tonalidade, mas é constantemente colorida por dissonâncias, frequentemente localizadas no baixo, como no compasso 92 (*Gm/A*) ou no compasso 93 (*Ebmaj7/D*).

A música segue para o ápice no compasso 101, agora sim, com o acorde de IV grau (*Abmaj7*) do tom de *Eb* Maior. Minha intenção foi reter esta sonoridade diatônica e plenamente consonante para este momento culminante. A peça se encerra através de uma redução por graus conjuntos, retomando o conceito de *cluster* do início, mas agora no âmbito de *Dó* até *Fá*.

Este desfecho possui um simbolismo pessoal forte, representando a libertação das "correntes" autoimpostas pela crença de que eu era obrigado a compor música de vanguarda e experimental. Atingi o entendimento de que a experimentação se tornou uma parte voluntária e aceita da minha identidade, abraçando o melhor dos dois mundos: a exigência acadêmica e a minha expressão artística genuína.

#### 3.2.3 Do Contraponto

Anteriormente, nas sessões 2.2.1 e 2.2.2, discorri sobre o contraponto para auxiliar a explicar os quesitos formais e harmônicos da peça. Porém, a forma como ele é organizado tende a seguir os a espiral do tempo histórico-estilística que citei anteriormente, passando pelo contraponto de nomes como Ligeti, Berio e Schafer, os paralelismos do contraponto medieval, imitativo da Renascença, em homofonias e em espécies do Barroco e Classicismo.

#### 4 FUTURO: MARCELINE

A Marceline é uma banda composta por Melissa Paiva (voz), Nícolas Sbrana (guitarra), João da Paz (guitarra), Pedro Valdetaro (baixo) e Ale Matera (bateria) formada em Julho de 2023. Ela começou após um sonho que tive onde eu e Melissa fazíamos um tributo ao gênero Emo dos anos 2000 no Diretório Acadêmico do Instituto de Artes da UNESP esse sonho se tornou realidade quando no dia 09/11/2023 a Festa Emo aconteceu.

Figura 22 - Poster de Divulgação da Festa Emo.



Fonte: Vinicius Brito, 2023.

Após a festa decidimos continuar enquanto grupo, dessa vez fazendo um repertório autoral que, ao longo desses dois anos, foi achando sua sonoridade com referências de Jazz, MPB, rock, hardcore, progressivo e *mathrock* e, por vezes, se rotula como EMOPB, um trocadilho com a mistura de Emo com MPB.

**Figura 23** - Foto dos membros da Banda Marceline.



**Fonte:** Marceline, 2024

Antes da UNESP, tive minha criação e formação enquanto músico sem estudo formal em grandes instituições, mas com conhecimentos passados para mim pelo meu pai José Luiz Paula Leite e professores particulares dos bairros em que passei como o Thiago Antonietto, grande mentor e hoje, amigo. Essa bagagem é muito envolta nos estilos do Rock e Metal na guitarra, mas por sorte tive um professor como o Thiago que sempre me puxou para ser um guitarrista flexível e desde cedo me trouxe para estudar Blues, Jazz, Funk e diversos outros estilos, algo que infelizmente, por conta do vestibular e mais tarde da graduação se perdeu e a Marceline me ajudou a reencontrar esse caminho e lembrar de onde eu vim.

Apesar das músicas feitas para este TCC serem de 2025, a Marceline se encaixa no futuro porque representa o caminho que eu quero trilhar daqui para frente sem abandonar o lado compositor que me foi formado durante minha estadia no IA, mas dando espaço para me conectar com as minhas raízes.

#### 4.1 Referências

As referências para as duas músicas que vou apresentar se encontram no ambiente do rock em nomes como *Dead Fish*, *Pense*, *Incubus*, *Budang*, *Queens of The Stone Age*, *Rage Against The Machine*, *Polyphia*, *Tunstile* e *Spiritbox*.

#### 4.2 Processo Contexto e Análise

Por estar muito acostumado ao estilo de composição solitário e introspectivo da composição tradicional aplicada na UNESP, foi um desafio muito grande escrever essas músicas que dependiam da coletividade em sua produção. O que é irônico porque é um estilo que eu estou muito mais acostumado e possuo muito mais vivência, apesar de ser a primeira vez compondo para banda.

Na Marceline ocorre um processo de composição bem diferente de quando escrevi músicas na graduação. É um processo muito mais compartilhado, onde ao invés de eu chegar com todas as linhas e partes prontas e os músicos lerem o que eu escrevi, eu levei uma forma, um esqueleto, que eram os *riffs* de guitarra e uma ideia geral de como cada parte deve soar. A partir dessas orientações, os músicos criam as suas partes em cima do que eu trouxe e fazemos isso coletivamente, criticando e sugerindo ideias uns para os outros.

#### 4.3 Música 1: Colcha de Retalhos

A música *Colcha de Retalhos*<sup>17</sup> se encontra mais alinhada aos gêneros do rock, *pop*, progressivo e *math* buscando um pouco da sonoridade da banda *Polyphia*, mas sem perder a identidade da Marceline. Ela fala também, na letra, sobre um balanço/uma linha tênue entre a sanidade e a insanidade de forma alegórica e fantasiosa.

---

<sup>17</sup> Disponível em: <https://youtu.be/NWs8TvMyF5Q>.

### 4.3.1 Plano Formal e Harmônico

A música apresenta a seguinte estrutura:

1. Introdução.
2. Chorus/Refrão 1.
3. Verso 1.
4. Chorus/Refrão 2.
5. Verso 2.
6. Introdução.
7. Ponte.
8. Solo de bateria acompanhado.

#### 4.3.1.1 Introdução

Esta música começa com uma introdução de duas partes, com ataques rápidos sobre o acorde de Cmaj7 tem frases rápidas sobre o tom de Dó Maior como elemento de ligadura entre as convenções tercinadas da banda, seguido por dois acordes aumentados que ligam as pequenas sessões e pode ser dividida em: A B A' C estrutura essa que é repetida duas vezes.

#### 4.3.1.2 Chorus/Refrão

Aqui a banda continua com as convenções dessa vez em síncofes ao invés de tercinas e a harmonia se move de forma paralela e cromática a partir de Cmaj7, na primeira frase de forma descendente e na segunda de forma ascendente pontuando sobre os acordes de Dmaj7, F#7, Dbmaj7 e F7. Os respiros das convenções são preenchidos por frases do baixo (Pedro) e da Guitarra (Nícolas). Após isso, a estrutura se repete podendo ser classificada como A B.

#### 4.3.1.3 Verso 1

O verso da música acontece sobre a harmonia dos quatro acordes de Cmaj7, Bbmaj7, Am e Bmaj7 sendo essa estrutura binária repetida mais uma vez. Essa também é quando entra a letra da música, composta pela vocalista Melissa Paiva:

### **Colcha de Retalhos – Letra - Melissa Paiva**

(Verso 1)

Por que tento há tanto tempo  
Me deslocar nessa linha  
Que balança  
Entre insano e são?

(Verso 2)

Se é crível invisível  
Terra e sol  
Universo  
Não sei mais o que é real ou não

(Solo de bateria acompanhado)

Já não sei  
O que há aqui  
Impulsos nervosos  
Não me dão atalhos

Já não sei  
O que há aqui  
Curto-circuito  
Colcha de retalhos

Sombra que me persegue  
Vento que me carrega  
Sobras e sedimentos  
Pensamentos  
Carregando gestos  
Sobras que carregam  
O vento assombra  
Perseguindo “eu”

#### 4.3.1.4 *Chorus*/Refrão

Aqui o *Chorus* se repete de forma quase idêntica ao primeiro com a única diferença sendo que as frases nas lacunas das convenções são agora feitas pela bateria (Ale) e Guitarra (João).

#### 4.3.1.5 Verso 2

O verso 2 é idêntico ao verso, porém com novo texto.

#### 4.3.1.6 Introdução

A mesma estrutura da introdução é repetida aqui.

#### 4.3.1.7 Ponte

A ponte apresenta novamente a ideia de acordes com sétima maior conduzidos de forma paralela, agora sobre: Cmaj7, Ebmaj7, Dbmaj7, Cmaj7, Bbmaj7,

Abmaj7 e repousando sobre C6/9. Já introduzindo alguns acordes e notas da tonalidade de Sol menor da próxima sessão.

#### 4.3.1.8 Solo de bateria acompanhado

Antes do solo, um *vamp*<sup>18</sup> é introduzido à música, sendo ele representado pela figura 24 abaixo.

**Figura 24** - Partitura do *Vamp* - Colcha de Retalhos.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2025.

O solo é feito em cima dessa estrutura e nele a bateria executa ritmos que brincam e distorcem a noção temporal enquanto o *vamp* se mantém fixo na estrutura rítmica, mas com variações na forma de tocar. Isto é o *vamp* é tocado oito vezes ao total: uma vez sozinho com som limpo e *staccato*, para fixar a estrutura, uma vez com a bateria sendo introduzidas através de ataques no aro da caixa, uma vez com a letra sendo introduzida, uma vez com distorção agora com notas longas, uma vez com *tremollo*<sup>19</sup> e uma subida na bateria, mais uma vez com *tremollo*, duas vezes volta para o *Staccato* enquanto a bateria distorce a rítmica e a música se encerra.

## 4.4 Música 2: Agora eu Entendi

Agora eu Entendi<sup>20</sup> é a música mais pesada das duas trazendo muitos elementos do *Hardcore* e fala sobre desilusões amorosas e sobre um *karma* que o eu lírico deseja que volte para quem causou sua dor e sofrimento.

<sup>18</sup> Vamp é uma sequência curta de notas ou acordes que são repetidas para que um solo seja feito sobre ele.

<sup>19</sup> Diversos ataques rápidos nas notas, mas mantendo o ritmo das mudanças.

<sup>20</sup> Disponível em: <https://youtu.be/aGaWoiDp7W8>.

#### 4.4.1 Plano Formal e Harmônico

A música apresenta a seguinte estrutura:

1. Introdução.
2. Ponte para o verso 1.
3. Verso 1.
4. Ponte para o refrão.
5. Refrão.
6. Ponte para o verso 2.
7. Verso 2.
8. Ponte para o refrão.
9. Refrão.
10. Ponte para o *breakdown*.
11. *Breakdown*.

##### 4.4.1.1 Introdução

A introdução acontece em três partes onde, na primeira, a guitarra sozinha executa uma linha de arpejos sob o acorde de Esus4 (notas Mi, Lá e Ré) onde a cada quatro tempos o baixo desce meio tom (Mi, Mib, Ré). Após essa, descida dois acordes acontecem de forma arpejada, sendo eles: Am7add4 (acorde quartal Dó, Sol, Lá e Ré) e Am7sus2/B. A segunda parte da introdução é uma repetição da primeira na guitarra, porém, agora uma melodia é feita pela voz e pelo baixo em dobras permanecendo idêntica a primeira no quesito harmônico. A diferença vem na terceira que termina com o acorde de A7 no lugar do Am7sus2/B.

**Figura 25 - Melodia da Introdução de Agora eu Entendi.**

Fonte: Elaborado pelo autor, 2025.

#### 4.4.1.2 Ponte para o verso

A ponte é uma repetição de três acordes dominantes que acontece quatro vezes, sendo eles: Aadd4/G, Badd4/A e Gadd4/F.

#### 4.4.1.3 Verso 1

Aqui entra a letra da música, também composta pela vocalista Melissa Paiva:

##### **Agora eu Entendi – Letra – Melissa Paiva**

Um ser passível de errar  
 Habita nessa pele desde que nasci  
 E minha sina é estragar  
 Tudo que toco, tudo ao redor de mim  
 Num labirinto sem saída  
 Num jogo que ainda eu não sei jogar  
 Eu perdi?

Viciei  
 Na condição  
 Que foi imposta a mim

Eu só espero que a paz que me tirou não te encontre mais, destruição voraz  
 Que volte em dobro as feridas, a dor e o ardor  
 Que o espelho dos teus atos te assombre e não deixe esquecer, de tudo até  
 Morrer  
 Quando a sua medíocre existência encontrar o fim

Não tem coragem  
 Só covardia  
 Mentiras

O brilho frio a me cercar  
 É a lembrança doce do que já vivi  
 A sua sina é perecer  
 No mais profundo do ser que existe em mim  
 Sim, fui capaz de acreditar  
 Que esse jogo eu não sei jogar  
 Não perdi

Eu só espero que a paz que me tirou não te encontre mais, destruição voraz  
 Que volte em dobro as feridas, a dor e o ardor

Que o espelho dos teus atos te assombre e não deixe esquecer, de tudo até  
Morrer  
Quando a sua medíocre existência encontrar o fim

Não tem coragem  
Só covardia  
Mentiras

Calculei  
A direção  
E arranquei de mim

Sobre o tom de Lá menor, a harmonia se move de forma arpejada sobre os acordes de Am, Gm/Bb (empréstimo modal de Lá Frigio), Am/C repetida duas vezes e depois Am, Em/G, E diminuto/G e Dm também repetida duas vezes.

#### 4.4.1.4 Ponte para o refrão

O começo da ponte para o refrão é quase idêntica à terceira repetição da introdução, com as únicas diferenças sendo que a voz e o baixo não fazem aquela melodia do começo e a levada da banda é de crescimento e após isso se repete a ponte para o verso de forma idêntica aqui.

#### 4.4.1.5 Refrão

O refrão é feito com *power chords*<sup>21</sup> em Ré menor, sendo eles D, Bb e G com pequenas frases/*riffs* em dobra feitos pela guitarra e pelo baixo, entre as respirações

#### 4.4.1.6 Ponte para o verso 2

Em estilo de *brekdown*, em ritmo lento e pesado e sobre os acordes de F7/Eb, G7/F e A7/G que, repetida mais uma vez, tem o acorde de Em7/D no lugar do A7/G de forma suspensiva para o retorno ao verso.

#### 4.4.1.7 Verso 2

Idêntico ao verso 1, porém com nova letra.

---

<sup>21</sup> Acordes que consistem em fundamental, quinta e, opcionalmente, oitava.

#### 4.4.1.8 Ponte para o refrão

Idêntico à primeira vez.

#### 4.4.1.9 Refrão

Idêntico ao primeiro.

#### 4.4.1.10 Ponte para o *breakdown*

Nesta parte, é introduzido o *riff* que será usado no *breakdown*, ele consiste em uma variação do *riff* usado no refrão ainda em Ré menor.

#### 4.4.1.11 *Breakdown*

O *breakdown* é uma sessão da música onde o andamento fica mais lento e as figuras rítmicas são dilatadas com o intuito de dar mais peso à música. Aqui, o *riff* continua igual, só que mais lento, até, após 4 repetições, usar o *power chord* IIb de Eb como empréstimo modal de Ré Frigio. Após essa sessão a música tem seu encerramento com convenções da banda.

## 5 CONCLUSÃO

Concluo, portanto, que cada peça apresenta um universo de distância uma da outra, mas que ao mesmo tempo estão conectadas por essas amarras temporais que fazem delas trabalhos de um estudante de composição que ainda está evoluindo e ainda está pesquisando sobre sua arte. É possível enxergar que eu enquanto compositor apresento uma certa dificuldade no desenvolvimento de discursos e minhas peças parecem um pouco colagens, mesmo que por vezes de forma intencional como na Sinfonia de Agonia e de Torpor. A composição e criação artística como um todo, são trabalhos que não se finalizam em uma graduação de cinco anos, mas sim na hora de nossa morte e dessa forma enxergo que este capítulo da minha vida se encerra abrindo um horizonte que me deixa entusiasmado para o quanto eu ainda tenho a aprender e a desenvolver sobre minha arte e meus processos, sejam eles individuais ou coletivos.

## REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos. **Harmonia Funcional**. 2ª. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

CAZNOK, Yara B. **Música, Entre o audível e o visível**. 3ª. ed. [S.l.]: Editora Unesp, 2015.

CLEOPATRA. Early alchemical ouroboros illustration with the words ἐν τὸ πᾶν ("The All is One") from the work of Cleopatra the Alchemist in MS Marciana gr. Z. Séc. X.

Disponível em:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Ouroboros#/media/File:Chrysopoea\\_of\\_Cleopatra\\_1.png](https://en.wikipedia.org/wiki/Ouroboros#/media/File:Chrysopoea_of_Cleopatra_1.png)

. Acesso em: 10 nov. 2025.

DJEHOUTY. **First known representation of the ouroboros on one of the shrines enclosing the sarcophagus of Tutankhamun**. 2016. 1 fotografia. Disponível em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%84gyptisches\\_Museum\\_Kairo\\_2016-03-29\\_Tutanchamun\\_Grabschatz\\_09.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%84gyptisches_Museum_Kairo_2016-03-29_Tutanchamun_Grabschatz_09.jpg). Acesso em: 10 nov. 2025.

GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna, uma História Concisa e Ilustrada de Debussy a Boulez**. 2ª. ed. [S.l.]: Zahar, 2011.

INOUE, Takehiko. **Vagabond**. Tradução de Drik Sada. São Paulo: Panini Comics, 2014. v. 17, cap. 156, "Afterglow".

LEITE, Hauanni. **Da Paranoia ao Testamento**. 1ª. ed. [S.l.]: [S.n.], 2021.

MARCELINÊ. eNtRe rAzÕes e EmOçÕes a SaldA ~~~~~ é vir na festa emo, dia 9/11 no D.A do Instituto de Artes da UNESP! São Paulo, 31 out. 2023. Instagram @bandamarceline. Disponível em:

[https://www.instagram.com/p/CzFEOUtLuZK/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CzFEOUtLuZK/?img_index=1). Acesso em 11 nov. 2025.

MARCELINÊ. Deitamos um pouco pra recarregar as energias para o nosso show do dia 04 de maio de 2024! São Paulo, 29 abr. 2024. Instagram: @bandamarceline.

Disponível em: <https://www.instagram.com/bandamarceline/p/C6WxNJ4PF37/>.

Acesso em: 11 nov. 2025.

MESSIAEN, Olivier. **The Techniques of My Musical Language**. 1ª. ed. Paris: Alphonse Leduc, v. 1, 1944.

PALISCA, Claude V.; GROUT, Donald J. **História da Música Ocidental**. [S.l.]: Gradiva, 2014.

POUSSEUR, Henri. **Apoteose de Rameau e Outros Ensaios**. Tradução de Flo Menezes e Mauricio Oliveira Santos. 1ª. ed. [S.l.]: Editora Unesp, 2009.

RAMIRES, Marisa. **Harmonia, uma abordagem prática**. são paulo: Jefe, v. 1, 2008.

ROSS, Alex. **O Resto é Ruído, Escutando o Século XX**. 2ª. ed. [S.l.]: Companhia das Letras, 2009.

SCHAFER, R. M. **A Afinação do Mundo**. 2ª. ed. [S.l.]: Editora Unesp, 2012.

SCHAFER, R. M. **O Ouvido Pensante**. 2ª. ed. [S.l.]: Editora Unesp, 2012.

SCHOENBERG, Arnold. **Exercícios preliminares em contraponto**. Tradução de Eduardo Seinemann. 1. ed. São Paulo: Lettera Editora, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Tradução de Marden Maluf. 2ª. ed. [S.l.]: Editora Unesp, 2012.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. Tradução de Eduardo Seinemann. 3ª. ed. [S.l.]: Edusp, 2015.

APÊNDICE A – HORIZONTE

# Horizonte

Para orquestra de madeiras e piano

Nícolás Sbrana

# Agradecimentos:

Daniel Gonzaga e Vinicius Veríssimo - Flautas

Rhydia Dionísio e Gustavo Takeshi - Oboés

Ruan Alves e Samuel Queiros - Clarinetes

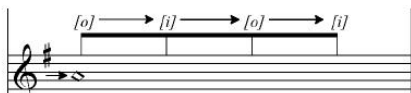
André Constantino e Rhayner Marcondes - Fagotes

Lilian Boga - Piano

## Instruções



**Sons de vento/Air Sounds/Aeolian Sounds** - Relaxando os lábios, sopra-se sobre o tubo do instrumento fazendo com que saia apenas ar, sem altura reconhecível. Sons de vento serão representados com a cabeça de nota no formato de losango;



**Formantes [o]/[i]** - Os formantes serão utilizados na peça para obter-se um maior controle sobre os parciais do soprano. Vogal [o] para parciais mais graves e [i] para parciais agudos. As vogais devem ser pronunciadas segundo a notação do Alfabeto Fonético Internacional, International Phonetics Alphabet (IPA). Estarão notadas em ritmo de colcheia sem cabeça de nota, mesmo que uma vogal dure o compasso inteiro, e terão subdivisão sempre binária. Essa notação aparecerá apenas com os sons de vento;



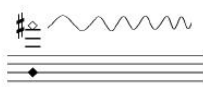
**“Jet Whistle” e setas de transição entre sons** - O Jet Whistle poderá aparecer de duas maneiras. A primeira em forma de arco indica a realização da técnica e logo em seguida a decaída para o próximo som, através de um som de ar. A nota seguinte pode ser de qualquer tipo, ordinária, Frullato, “air sounds” o importante é tentar ao máximo a transição entre um som e o outro respeitando a própria limitação que a técnica impõe a isto. Do segundo exemplo, realiza-se a mesma técnica, porém, não há volta para outro som. As setas (retas) ocorrem em diversos momentos da peça e indicam a transição gradual entre qualquer que seja o som anterior e o som que vem a seguir;



**Linhas onduladas** - A primeira das linhas acima representa um vibrato de forma exagerada fazendo com que a nota ultrapasse ou chegue próxima a  $\frac{1}{4}$  de tom. A segunda indica claramente a ordem (não o tempo) em que cada variação deve ser feita e quanto deve ser feito;



**Bamboo Tones (B.T) /com ar** - Bamboo Tones é um modo de tocar a flauta de forma que parte de suas chaves fiquem abertas, assim aumentando o fluxo de ar dentro dela. O resultado é um som aberto semelhante ao de uma flauta de bambu. Quais chaves devem ser abertas varia muito do instrumento da pessoa e dependendo se é uma flauta de chave aberta ou chave fechada pode mudar completamente o modo de tocar. Por essa razão, essa obra não possui a digitação das chaves. Quando utilizado o termo “com ar” seguido de chave, as alturas ainda devem ser ouvidas. Deve ocorrer apenas uma mescla entre o som do ar e o som das notas;



**Harmônicos** - A nota diamantada preta (em baixo) indica a posição do som real e a nota diamantada branca indica o(s) harmônico(s) a ser(em) tocado(s).



5

11

$\text{♩} = 90$  rall.

Fl. 1 *fp*

Fl. 2 *fp*

Ob. 1 *pp* *p* *mf*

Ob. 2 *mf* *mf*

Cl. 1 *mf* *mf*

Cl. 2 *mf* *mf*

Fg. 1 *p* *mf* *fp* *fp*

Fg. 2 *mf* *fp* *fp*

Pno.  $\text{♩} = 90$  *mf* *pp* *mf*

16

Tempo Primo

Ad lib.

Fl. 1 *ff* *fp*

Fl. 2 *ff* *fp*

Ob. 1 *ff* *fp* *ff*

Ob. 2 *ff* *fp* *ff*

Cl. 1 *ff* *fp* *p* *frullato*

Cl. 2 *ff* *fp* *p* *frullato*

Fg. 1 *ff* *fp*

Fg. 2 *ff* *fp*

Pno. *f* *Com abafador*

Musical score for measures 18-22. The score includes parts for Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, and Piano. Dynamics range from *fp* to *ff*. Performance markings include *tr*, *frullato*, and *suave*. A double bar line is present at the end of measure 22.

Musical score for measures 23-27. The score includes parts for Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, and Piano. Dynamics range from *pp* to *ff*. Performance markings include *Ad Lib.*, *[o]*, and *[i]*. A double bar line is present at the end of measure 27.

7

29

poco accel. . . . . A Tempo molto rit.

Fl. 1 *mf* Ad Lib.

Fl. 2 *ff* Ad Lib.

Ob. 1 *ff* [1]

Ob. 2 *fp* [1]

Cl. 1 *mf* *fp* [1]

Cl. 2 *mf* *fp* [1]

Fg. 1 *fp* *mf* *fp*

Fg. 2 *fp* *mf*

P. no. *p*



37

Largo ♩ = 45

Fl. 1 *ff*

Fl. 2 *ff*

Ob. 1 *ff*

Ob. 2 *ff*

Cl. 1 *ff*

Cl. 2 *ff*

Fg. 1 *ff*

Fg. 2 *ff*

P. no. *p* *stave*

39

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Cl. 1  
Cl. 2  
Fg. 1  
Fg. 2  
Pno.



41

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Cl. 1  
Cl. 2  
Fg. 1  
Fg. 2  
Pno.

9

43

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Cl. 1  
Cl. 2  
Fg. 1  
Fg. 2  
P.no.



Tempo Ad libitum sempre sereno

45

Fl. 1



57

Fl. 1  
P.no.



59

Fl. 1  
P.no.



11

Musical score for measures 63-66. The score is for a symphony orchestra and piano. The instruments are Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Bassoon 1 (Fg. 1), Bassoon 2 (Fg. 2), and Piano (Pno.). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score shows a complex texture with many overlapping lines. Flute 1 and Flute 2 have long, sustained notes with a *ff* dynamic. Clarinet 1 and Clarinet 2 have more active lines. The piano part has a rhythmic pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. The score ends with a double bar line and repeat dots.

=

Musical score for measures 67-70. The score is for a symphony orchestra and piano. The instruments are Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Bassoon 1 (Fg. 1), Bassoon 2 (Fg. 2), and Piano (Pno.). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score shows a complex texture with many overlapping lines. Flute 1 and Flute 2 have long, sustained notes with a *sf* dynamic. Clarinet 1 and Clarinet 2 have more active lines. The piano part has a rhythmic pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. The score ends with a double bar line and repeat dots.

**APÊNDICE B – SINFONIA DE AGONIA E DE TORPOR**

**S I N F O N I A   D E   A G O N I A  
E   D E   T O R P O R**

**NÍCOLAS SBRANA**

9 3

Sop. 1 *Estalo de Língua* //

Sop. 2 *Estalo de Língua* // *Doce* //

Sop. 3 *Estalo de Língua* // *Doce* //

Sop. 4 *Estalo de Língua* // *Doce* //

10

Sop. 1 *Boca Chiusa*

Sop. 2 *Boca Chiusa*

Sop. 3 *Doce*

Sop. 4 *Boca Chiusa*

11

Sop. 1 *mf doce*  
Tra-go em sus-pen-são as coi-sas bo-as des-sa vi-da A ri-ma o som um chei-ro bom

Sop. 2 *sussurrando sf* *mf doce*  
sus-pen-são /s/ A ri-ma o som um chei-ro bom

Sop. 3 *sussurrando sf* *p*  
sus-pen-são /s/ /m/ → /o/ → /u/ → /i/ → /o/

Sop. 4 *sussurrando sf* *p*  
sus-pen-são /za/ /m/ → /o/ → /u/ → /i/ → /o/

4

13

Sop. 1

O tra - to fi - no de um fe - li - no

Sop. 2

O tra - to fi - no de um fe - li - no

Sop. 3

[o] → [i] → [o]

Sop. 4

[o] → [i] → [o]

14

*mp*

Sop. 1

En - ci - ma - do e de cla - ra do ao lu - ar

*mp*

Sop. 2

[e] → [a]

*mp*

Sop. 3

[e] → [a]

*mp*

Sop. 4

En - ci - ma - do e de cla - ra do ao lu - ar

15

Sop. 1

[a]

Sop. 2

mas ho - je mui - to sin - to que me ar - de na fe - ri - da

Sop. 3

mas ho - je mui - to sin - to que me ar - de na fe - ri - da

Sop. 4

[a]

16

Sop. 1

[a] *f*

Sop. 2

[a] *f*

Sop. 3

[a] *f*

Sop. 4

[a] *f*

17 Tutti 5

Sop. 1

Sop. 2

Sop. 3

Sop. 4

A verdadeira e plena dor.  
A angústia da pelúcia de meu canto...

18

Sop. 1

Sop. 2

Sop. 3

Sop. 4

*mf* < *f*

sin fo - ni - a de a - go - ni - a e de tor - por

*mf* < *f*

sin fo ni - a de a - go - ni - a e de tor - por

*mf* < *f*

sin fo - ni - a de a - go - ni - a e de tor - por

*mf* < *f*

sin fo - ni - a de a - go - ni - a e de tor - por

20

Sop. 1

Sop. 2

Sop. 3

Sop. 4

*p*

(o)

*p*

(o)

*p*

(o)

*p*

(o)

35 7

Sop. 1  
Co - get\_\_\_ om - nes an - te thro - - num.

Sop. 2  
Co num.

Sop. 3  
Co num.

Sop. 4  
Co num.

37

Sop. 1  
Só que-ro ter no bol - so um cen - ta - vo de se - gun - do es - tar na pre - gui -

Sop. 2  
que-ro ter no bol - so um cen - ta - vo de se - gun - do es - tar na pre - gui -

Sop. 3  
que-ro ter no bol - so um cen - ta - vo de se - gun - do es - tar na

Sop. 4  
que-ro ter no bol - so um cen - ta - vo de se - gun - do es - tar na

42

Sop. 1  
ça da luz À som - bra da ci - da - de

Sop. 2  
ça da luz À som - bra da ci - da - de

Sop. 3  
pre - gui - ça da luz Que i - mó - vel ve - i - cu - lo

Sop. 4  
pre - gui - ça da luz Que i - mó - vel ve - i - cu - lo



59 *mp* *f* *pp* 9

Sop. 1  
Tor - por — Tor - - por Tor - por Tor - por

Sop. 2  
*mp* *f* *pp*  
Tor - por Tor - por Tor - por Tor - por Tor - por

Sop. 3  
*mp* *pp*  
Tor - por Tor - por Tor - por Tor - por Tor - por Tor - por

Sop. 4  
*mp* *pp*  
Tor - por Tor - por — Tor - por Tor - por Tor -

68 *p subito*

Sop. 1  
Tor - - por Tor - por Tor - por - Tor

Sop. 2  
*p subito*  
Tor - por Tor - por Tor por

Sop. 3  
*p subito*  
Tor - por Tor - por Tor - por Tor - por - Tor

Sop. 4  
*p subito*  
por Tor - por Tor - por Tor - por

74 **Tutti**

Sop. 1

Se arte é um ato em artifício

Sop. 2

Se chama é fogo em pleno ofício

Sop. 3

Com mais mil vícios o seu nome rimará.

Sop. 4

10 **Largo**

Sop. 1 *f* Sin - fo - ni - a *mf* de a - go - ni - a - go - ni - a - go - ni - a *mf*

Sop. 2 *f* Sin - fo - ni - a *mf* de a - go - ni - a *mf* e de tor -

Sop. 3 *f* Sin - fo - ni - a de a - go - ni - a e de tor - por *mf* Se arte é um ato em artifício

Sop. 4 *f* Sin - fo - ni - a *mf* de a - go - ni - a e

79 *p* Tor - por *p* Tor - por Sin - fo - ni - a

Sop. 2 *p* por *p* Tor - por Tor - por

Sop. 3 *p* Não - o *p* Tor - por Tor -

Sop. 4 *p* de tor - por *mf* Se chama é fogo em pleno ofício *p* Tor -

84 *mp* Tor - por Tor - por

Sop. 2 *p* Com mais mil vícios o seu nome rimará [m] *mf* Dou a - me -

Sop. 3 *p* - por [m] *mf* Dou a - me -

Sop. 4 por Tor - por Tor - por Tor - por

89

Sop. 1 *f* sem sa-í - da Do la-do o-pos - to, no\_\_ vi-dro fos -

Sop. 2 *f* ia\_vol-ta e\_\_ me ve-jo sem sa-í - da pos - to, no\_\_ vi-dro fos -

Sop. 3 *f* ia\_vol-ta e\_\_ me ve-jo sem sa-í - da pos - to, fos -

Sop. 4 *f* sem sa-í - da pos - to, fos -

95

Sop. 1 co, ao ver a ven-da que se\_a-pe - ga A tu-do a-qui-lo que a-pre-ci-o jus - ta-

Sop. 2 co, ao ver a ven-da que se\_a-pe - ga A tu-do a-qui-lo que a-pre-ci-o jus - ta-

Sop. 3 co, ao ver a ven-da que se\_a-pe - ga A tu-do a-qui-lo que a-pre-ci-o jus - ta-

Sop. 4 co, ao ver a ven-da que se\_a-pe - ga A tu-do a-qui-lo que a-pre-ci-o jus - ta-

101 *f* *pp*

Sop. 1 men - te men - te men - ti men - ti men - ti men - ti men - ti men - ti

Sop. 2 *f* *pp* men - te men - te men - ti men - ti men - ti men - ti men - ti men - ti

Sop. 3 *f* *pp* men - te men - te men - ti men - ti men - ti men - ti men - ti men - ti

Sop. 4 *f* *pp* men - te men - te men - ti men - ti men - ti men - ti men - ti men - ti