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

WILLIAN MARCEL CORDEIRO LENTZ

# O EMERGIR DA OBRA MUSICAL:
# uma análise de sete composições autorais

São Paulo
2025

WILLIAN MARCEL CORDEIRO LENTZ

# O EMERGIR DA OBRA MUSICAL:
## uma análise de sete composições autorais

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, na área de concentração em Música: Processos, Práticas e Teorizações em Diálogos, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Música.

Linha de pesquisa: Criação musical: Composição

Orientador: Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho

São Paulo
2025

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

---

L574e Lentz, Willian Marcel Cordeiro (Willian Lentz), 1986-
O emergir da obra musical : uma análise de sete composições autorais / Willian Marcel Cordeiro Lentz. -- São Paulo, 2025.
489 f. : il.

Orientador: Prof.ª Dr.ª Florivaldo Menezes Filho.
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Música. 2. Composição (Música). 3. Compositores - Narrativas pessoais. 4. Criação (Literária, artística, etc.) I. Menezes Filho, Florivaldo, 1962-. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 781.3

---

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

WILLIAN MARCEL CORDEIRO LENTZ

# O EMERGIR DA OBRA MUSICAL:

## uma análise de sete composições autorais

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, na área de concentração em Música: Processos, Práticas e Teorizações em Diálogos, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Música.

Linha de pesquisa: Criação musical: Composição

Orientador: Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho

Tese aprovada em: 17/03/2025

**Banca Examinadora**

Documento assinado digitalmente
gov.br
FLORIVALDO MENEZES FILHO
Data: 31/03/2025 14:18:02-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

_____ _____

Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho

Instituto de Artes da UNESP – Orientador

Documento assinado digitalmente
gov.br
MAURICIO FUNCIA DE BONIS
Data: 31/03/2025 21:30:58-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

_____ _____

Prof. Dr. Maurício Funcia de Bonis

Instituto de Artes da UNESP

Documento assinado digitalmente
gov.br
TIAGO CAVALHEIRO MANTOVANI GATI
Data: 02/04/2025 16:54:50-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

_____ _____

Prof. Dr. Tiago Cavalheiro Mantovani Gati

Santa Marcelina Organização Social De Cultura

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pelo cuidado incondicional.

À minha companheira, Thaís Ortiz, pelo incentivo, pela presença e pelo suporte constantes.

Ao meu orientador, Professor Dr. Florivaldo Menezes Filho, pelo incentivo e reconhecimento do meu trabalho, pelo aconselhamento criterioso e por expandir meus horizontes no universo da composição musical.

Aos Professores Dr. Maurício Funcia de Bonis, Dr. Tiago Cavalheiro Mantovani Gati e Dr. Arthur Rinaldi Ferreira, pelos comentários, observações e apontamentos de grande relevância para minha tese.

A todos os conjuntos musicais e músicos que interpretaram as obras presentes nesta tese: Vinicius Portes (*multitudinous seas*), Orquestra Filarmônica da UFPR e seu Diretor Artístico, Harry Crowl (*Cores Transversais*), Orquestra do Theatro São Pedro e convidados e Santa Marcelina Cultura (*A Fome dos Cães*), Daniel Vargas (*Gestos Lacerados*), Rogéria Holtz (*Fragmentos do Ocaso*) e Jeferson Ulbrich (*Traços em meia-luz*).

Aos amigos Anderson Zabrocki, pelo incentivo e pelas amplas reflexões, Antonio Spoladore, pelo compartilhamento generoso de seus conhecimentos na área de engenharia sonora e por ser responsável por realizar as gravações, mixagens e masterizações de *multitudinous seas* e *Cores Transversais* e pelas mixagens e masterizações de *Traços em meia-luz* e *Máquina de Chilrear*, Francisco Cardoso de Araújo, pelas conversas e pelo apoio, incluindo a edição do vídeo de *Máquina de Chilrear*, e Paul Wegmann, pelo compartilhamento de ideias sobre composição, filosofia, áudio e programação.

Ao Vinicius Baldaia, pelo suporte técnico e pelo acompanhamento dos trabalhos realizados no Studio PANaroma, incluindo a gravação e filmagem de *Máquina de Chilrear*.

Ao Professor Dr. Felipe de Almeida Ribeiro, pelo incentivo e apoio, incluindo a disponibilização do acervo de sintetizadores analógicos e demais equipamentos de áudio do Laboratório de Música, Sonologia e Áudio da UNESPAR, por meio da disciplina Práticas Laboratoriais em Música e Tecnologia.

“Music has intrinsic meanings of its own, which are not to be confused with specific feelings or moods, and certainly not with pictorial impressions or stories. These intrinsic musical meanings are generated by a constant stream of metaphors, all of which are forms of poetic transformations”.

Leonard Bernstein, *The Unanswered Question*, 1976.

## RESUMO

O processo de composição musical constitui o núcleo da investigação apresentada nesta tese. Por meio da análise poética de sete composições desenvolvidas ao longo deste trabalho, são demonstrados aspectos relacionados ao ato composicional e ao fazer artístico, sob a perspectiva da escritura musical. A discussão abrange a aplicação de procedimentos composicionais, a estruturação formal e os modos de combinação dos conjuntos materiais. Paralelamente, são examinadas as qualidades estéticas dos elementos musicais, vinculadas aos seus possíveis significados, bem como a forma como esses aspectos favorecem o desenvolvimento e a elaboração da obra musical a partir da perspectiva do compositor. Essa abordagem evidencia como uma multiplicidade de eventos, experiências e reflexões influencia o processo composicional, refletindo-se no objeto estético.



Palavras-chave: escritura musical; composição musical; procedimentos composicionais.

## ABSTRACT

The process of musical composition constitutes the core of the investigation presented in this thesis. Through the poetic analysis of seven compositions developed during this work, aspects related to the compositional act and artistic creation are demonstrated from the perspective of musical scripture. The discussion encompasses the application of compositional procedures, formal structuring, and modes of combining material sets. Simultaneously, the aesthetic qualities of the musical elements are examined, related to their possible meanings, as well as how these aspects contribute to the development and elaboration of the musical artwork from the composer's perspective. This approach emphasizes how a multiplicity of events, experiences, and reflections influences the compositional process, reflecting on the aesthetic object.



Keywords: musical scripture; musical composition; compositional procedures.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – *Concerto para duas violas, TWV 52:G3*. Exemplo 1. ....38
Figura 2 – *Concerto para duas violas*, *TWV 52:G3*. Exemplo 2. ....38
Figura 3 – Dois primeiros compassos de *Spins and Spells*....40
Figura 4 – *Spins and Spells*, acréscimo da nota ré5. ....40
Figura 5 – *Spins and Spells*, trecho de transição. ....41
Figura 6 – Início do *Quarteto de Cordas Nº5*, de Brian Ferneyhough, em que se observam aplicações do procedimento de expressões proporcionais. ....50
Figura 7 – *Quarteto de Cordas Nº5*, de Ferneyhough, compassos 15 a 17. ....51
Figura 8 – *Carceri d'Invenzione I*, de Ferneyhough, compassos 6 e 7.....51
Figura 9 – *Eight Pieces*, *I. Saëta*, de Carter, compassos 73 e 74. ....52
Figura 10 – *Phalanges*, de Kampela, compassos 1 a 3. ....53
Figura 11 – Relação 7>5 e 5>7. ....54
Figura 12 – Quiálteras geradas a partir das razões 7:5 e 5:7.....54
Figura 13 – Combinação entre os dois primeiros procedimentos.....54
Figura 14 – Variações a partir das estruturas fundamentais. ....55
Figura 15 – Notação de *bend*. ....57
Figura 16 – Notação de bend. Pressão gradual da pele. ....57
Figura 17 – Gesto inicial. ....58
Figura 18 – Processo de transformação que gerou o gesto inicial. ....58
Figura 19 – Trecho entre os compassos 156 (J) e 178. ....60
Figura 20 – Derivações e fragmentos variados do gesto inicial. ....63
Figura 21 – Quintina 5:7. ....64
Figura 22 – Novas estruturas a partir das derivações do gesto inicial. ....64
Figura 23 – Novas estruturas a partir da combinação entre fragmentos e quiáltera. 64
Figura 24 – Estruturas que se formam a partir das modulações métricas. ....65
Figura 25 – Estruturas rítmicas presentes na parte da eletrônica. ....65
Figura 26 – Gesto inicial presente na Seção 2. ....66
Figura 27 – Intercalamento entre pandeiro e as amostras. ....66
Figura 28 – Transcrição rítmica dos primeiros quatro compassos. ....67
Figura 29 – Rítmica regular. Compassos 83 a 88. ....67
Figura 30 – Estrutura de três compassos a partir do gesto inicial. ....67
Figura 31 – Estruturas derivadas.. ....68

Figura 32 – Estruturas com quiálteras, do compasso 87 ao 93.....68
Figura 33 – Estrutura regular seguida de rulo, do compasso 97 ao 102. .....69
Figura 34 – Parte que precede a Seção 3.....70
Figura 35 – Rulo infinito sobre eletrônica gerada por *sidechain gate*.....71
Figura 36 – Sons de platinelas dedilhadas, rulos, *bends* e *shakes*. .....71
Figura 37 – Trecho da Seção 4. Do compasso 207 ao 215. .....72
Figura 38 – Aglomerado de quiálteras. .....73
Figura 39 – Modulação micrométrica. .....73
Figura 40 – Figuras definidas a partir da paleta básica. .....77
Figura 41 – Representação binária da estrutura rítmica. .....78
Figura 42 – Representação gráfica das variações do padrão rítmico. .....78
Figura 43 – Presto, de Beat Furrer, seis primeiros compassos. .....79
Figura 44 – Padrão rítmico de Cores Transversais. .....80
Figura 45 – Tabela representativa das variações sobre o padrão rítmico de base. ..80
Figura 46 – Organização das fórmulas de compasso em cada seção. .....81
Figura 47 – Tabela indicando o número de repetições de cada seção. .....81
Figura 48 – Sobreposição das figuras de quiáltera sobre o padrão rítmico de base. 82
Figura 49 – Relações de simetria e assimetria da primeira entidade. .....82
Figura 50 – Entidade harmônica de referência.....83
Figura 51 – Encadeamento entre as cinco entidades harmônicas. .....83
Figura 52 – Entidades derivadas. .....84
Figura 53 – Tabela com a disposição das entidades harmônicas em cada seção. ...84
Figura 54 – Seção F, entidade harmônica III, compassos 85 ao 88. .....85
Figura 55 – Camadas por seção. .....86
Figura 56 – Linha do Violino I em paralelo ao padrão rítmico da seção N. .....87
Figura 57 – Entidades Harmônicas. .....92
Figura 58 – Perfis primários. Perfil 1 de **W**, **M** e **G**. .....92
Figura 59 – Tabela com o procedimento de *interlocking*. .....94
Figura 60– Perfil 2 de **W**, **M** e **G**. .....95
Figura 61 – Perfil 3 de **W**, **M** e **G**. .....95
Figura 62 – Perfil 4 de **X**, **Y** e **Z**. .....97
Figura 63 – Partitura com o Perfil 4 de **X**, **Y** e **Z**. .....98
Figura 64 – Estruturas rítmicas duplas **A1-A2**, **B1-B2** e **C1-C2**. .....99
Figura 65 – Ideia temática, primeira forma. .....101

Figura 66 – Ideia temática, segunda forma. ..... 102
Figura 67 – Figuras-base para improvisação, formadas a partir do Perfil 3 de **W**... 102
Figura 68 – Movimento harmônico orquestral. ..... 103
Figura 69 – Primeira frase do violoncelo no Prólogo, entre os compassos 65 e 68. Perfil 1 de **W**. ..... 105
Figura 70 – Segunda frase do violoncelo no Prólogo, entre os compassos 76 e 81. Perfil 1 de **M**. ..... 105
Figura 71 – Transição da Parte 1 para a Parte 2, compassos 26 ao 29. ..... 107
Figura 72 – Parte da percussão no início da Cena 2. ..... 108
Figura 73 – Caixas de improviso no naipe dos metais. ..... 108
Figura 74 – Solo de trompete entre os compassos 75 e 83. ..... 110
Figura 75 – *Pizzicati* nas cordas. ..... 110
Figura 76 – Trecho inicial da linha vocal da soprano na Cena 2. ..... 111
Figura 77 – Trecho da parte da soprano ao final da Cena 2. ..... 111
Figura 78 – Três primeiros compassos da Cena 3. ..... 112
Figura 79 – Trecho inicial da linha do barítono, entre os compassos 23 e 30. ..... 113
Figura 80 – Movimento ascendente da trompa em fá. ..... 114
Figura 81 – Solo de percussão. Trecho final da Cena 3. ..... 114
Figura 82 – Trecho inicial do solo de trombone. ..... 115
Figura 83 – Entidade formada a partir do Perfil 4 de **X**. ..... 117
Figura 84 – Tremolos na harpa. ..... 118
Figura 85 – Final, resta apenas a cadência da soprano. ..... 119
Figura 86 – Agrupamentos harmônicos com intervalos amplos. ..... 120
Figura 87 – Quadros parciais com alterações nos dois eixos iniciais. ..... 128
Figura 88 – Técnica de Projeção. ..... 129
Figura 89 – Representação bidimensional das redes. ..... 130
Figura 90 – Trecho da melodia de *O Mundo é um Moinho*, de Cartola. ..... 131
Figura 91 – Notas do perfil na guitarra. ..... 131
Figura 92 – Perfil-base. ..... 131
Figura 93 – Representação bidimensional das redes e projeções. ..... 132
Figura 94 – Perfis-base subsequentes. ..... 132
Figura 95 – Perfis secundários. ..... 133
Figura 96 – Perfis gestuais. ..... 134
Figura 97 – Oito primeiros compassos da partitura. ..... 135

Figura 98 – Figura de transição, compasso 10. ..... 136
Figura 99 – Extrato da variação do perfil gestual A, compasso 10. ..... 136
Figura 100 – Empréstimo da estrutura rítmica do perfil gestual B, compasso 11. .. 136
Figura 101 – Consolidação do perfil gestual A, entre os compassos 14 e 17. ..... 137
Figura 102 – Caixa de improviso, entre os compassos 94 e 96. ..... 137
Figura 103 – Subpatch *frameselection*. ..... 139
Figura 104 – Subpatch *tapetrigger*. ..... 141
Figura 105 – *Scordatura* ..... 141
Figura 106 – *Riffs* de *Gestos Lacerados*. ..... 142
Figura 107 – Delineamento do solo. ..... 143
Figura 108 – *Tapping* com as duas mãos em *Gestos Lacerados*. ..... 144
Figura 109 – Conjunto prévio. ..... 147
Figura 110 – Entidades primárias. ..... 147
Figura 111 – Nova configuração das entidades de base. ..... 147
Figura 112 – Gestos. Configuração preliminar. ..... 149
Figura 113 – Gesto 1. ..... 150
Figura 114 – Gesto 2. ..... 150
Figura 115 – Gesto 3. ..... 151
Figura 116 – Três gestos breves. ..... 152
Figura 117 – Gesto 1 recapitulado, a partir do compasso 39. ..... 152
Figura 118 – Notas pedal, a partir do compasso 60. ..... 153
Figura 119 – Tremolos e blocos harmônicos. ..... 153
Figura 120 – Estrutura em camadas. ..... 154
Figura 121 – Trecho final. ..... 155
Figura 122 – Patch para multiplicação de material. ..... 156
Figura 123 – Espectrograma do Macro-objeto 1. ..... 162
Figura 124 – Espectrograma do Macro-objeto 2. ..... 162
Figura 125 – Espectrograma do Macro-objeto 3. ..... 163
Figura 126 – Espectrograma do Macro-objeto 4. ..... 164
Figura 127 – Espectrograma do Macro-objeto 5. ..... 164
Figura 128 – Tabela com a estrutura prévia da obra. ..... 165
Figura 129 – Macro-objeto 1-Luminoso. ..... 168
Figura 130 – Macro-objeto 1-Transição 1. ..... 168
Figura 131 – Macro-objeto 1-Equilibrado. ..... 168

Figura 132 – Macro-objeto 1-Transição 2. ....169
Figura 133 – Macro-objeto 1-Saturado.....169
Figura 134 – Macro-objeto 1-Transição 3. ....169
Figura 135 – Macro-objeto 1-Escuro. ....170
Figura 136 – Macro-objeto 4-Luminoso.....170
Figura 137 – Espectrogramas do processo de filtragem do Macro-objeto 5. .....173
Figura 138 – Maxpatcher convolution-workshop. ....174
Figura 139 – Espectrograma da transição de uma amostra do Macro-objeto 4 (EMW200, “Equilibrado”) para uma amostra do Macro-objeto 3 (Behringer 2600, “Transição 2”). ....174
Figura 140 – Espectrogramas do nono verso.....175
Figura 141 – Sequência de cada uma das quatro vozes. ....178
Figura 142 – Sequência de notas para elaboração dos perfis-gorjeio. ....182
Figura 143 – Os seis perfis-gorjeio que compõem a obra. ....182
Figura 144 – Comparação entre o manuscrito e a partitura editorada. ....185
Figura 145 – Na imagem superior, está o espectrograma do Sixxen; na inferior, o espectrograma apresenta os timbres associados à nota lá agrupados, com exceção do Flexatone pequeno. ....187
Figura 146 – Perfil-gorjeio A sintetizado original. ....188
Figura 147 – Perfil-gorjeio A sintetizado brevemente encurtado/acelerado com filtragem dos sons senoidais e transientes, restando somente ruído. ....188
Figura 148 – Perfil-gorjeio A sintetizado brevemente encurtado/acelerado com filtragem dos sons senoidais, restando transientes e ruído. ....189
Figura 149 – Perfil-gorjeio A sintetizado brevemente encurtado/acelerado com filtragem de transientes, restando sons senoidais e ruído. ....189
Figura 150 – Perfil-gorjeio A sintetizado brevemente encurtado/acelerado com filtragem dos sons senoidais e transientes, restando somente ruído. ....190
Figura 151 – Espectrograma de Metagesto 1. ....190
Figura 152 – Maxpatcher elaborado para gerar um novo gesto por meio de improvisação. ....191
Figura 153 – Espectrograma de gesto-pássaro. ....191
Figura 154 – Gesto em fá♯. ....193
Figura 155 – Compasso 27, sobreposições métricas. ....194
Figura 156 – Espectrograma de Metagesto 2. ....195

Figura 157 – Seção 3. Perfil-gorjeio C variado. ..... 196
Figura 158 – Excerto do metaperfil da seção 4. ..... 197
Figura 159 – Dois acordes ressonantes, entre os compassos 79 e 81. ..... 199
Figura 160 – Espectrograma com um excerto do início do gesto experimental. ..... 200
Figura 161 – Espectrograma da Seção 6. ..... 200
Figura 162 – Trinados na região grave do piano. Compassos 157 e 158. ..... 203
Figura 163 – Espectrograma do gesto formado por sons eletrônicos. ..... 203
Figura 164 – Variações métricas da septina do perfil C. ..... 205
Figura 165 – Último gorjeio imaginário, *perfil-gorjeio* F. ..... 207
Figura 166 – Dez primeiros compassos da música no Reaper. ..... 209
Figura 167 – Ponto de sincronização entre piano MIDI e eletrônica. ..... 210

**SUMÁRIO**

**1 INTRODUÇÃO – COGITAÇÕES QUANTO À NATUREZA DA COMPOSIÇÃO MUSICAL ..... 16**
1.1 O ATO COMPOSICIONAL ..... 18
1.2 PERSPECTIVAS HOLISTAS ..... 23
1.3 O *SE MOSTRAR* DA OBRA ..... 36
1.4 O FAZER ARTÍSTICO ..... 43
1.5 ESCRITURA MUSICAL ..... 45
**2 *MULTITUDINOUS SEAS* (2021) E A VOLATILIDADE MÉTRICA ..... 49**
2.1 IDEIA E PROCEDIMENTOS ..... 49
2.2 ELABORAÇÃO DE MATERIAIS ..... 53
2.3 CONTINGÊNCIAS, SOM, INSTRUMENTAÇÃO E NOTAÇÃO ..... 56
2.4 PROPOSTAS MUSICAIS ..... 57
2.5 ESTRUTURA GERAL ..... 62
2.5.1 Seção 1 – do início ao compasso 52 ..... 63
2.5.2 Seção 2 – de D ao compasso 121 ..... 66
2.5.3 Seção 3 – de I ao compasso 178 ..... 70
2.5.4 Seção 4 – de K ao fim ..... 72
2.6 ELEMENTOS DA ELETRÔNICA ..... 73
2.7 COMENTÁRIOS ..... 74
**3 *CORES TRANSVERSAIS* (2022) E A PRÉ-CONFIGURAÇÃO ESTRUTURAL 75**
3.1 CONCEPÇÃO E REFERÊNCIAS ..... 75
3.2 ELABORAÇÃO DOS MATERIAIS ..... 79
3.2.1 Ritmo ..... 79
3.2.2 Estruturas harmônicas ..... 82
3.3 ESTRUTURAÇÃO FORMAL ..... 84
3.4 COMENTÁRIOS ..... 87
**4 *A FOME DOS CÃES* (2022) E A LAPIDAÇÃO DA OBRA ..... 89**
4.1 CONTEXTO E PROPOSTA INICIAL ..... 89
4.2 LIBRETO ..... 90
4.3 PROCEDIMENTOS PARA A GERAÇÃO DE MATERIAL MUSICAL ..... 92
4.3.1 Perfis e entidades harmônicas ..... 92
4.3.2 Estruturas rítmicas ..... 97
4.4 ESTRUTURAS-BASE ..... 100

4.4.1 Ideia temática ..... 100
4.4.2 Figuras para improviso ..... 100
4.4.3 Movimento harmônico orquestral ..... 102
4.5 SEÇÕES ..... 102
4.5.1 Prólogo ..... 103
4.5.2 Cena 1 ..... 106
4.5.3 Cena 2 ..... 107
4.5.4 Cena 3 ..... 112
4.5.5 Cena 4 ..... 114
4.5.6 Cena 5 ..... 116
4.6 COMENTÁRIOS ..... 120
**5 *GESTOS LACERADOS* (2023) E A LACERAÇÃO DO IDIOMATISMO ..... 125**
5.1 A GUITARRA ELÉTRICA ..... 125
5.2 REDES HARMÔNICAS E TÉCNICA DE PROJEÇÃO ..... 127
5.3 GÊNESE ..... 129
5.4 LACERAÇÃO ..... 133
5.5 ELETRÔNICA ..... 138
5.6 SCORDATURA ..... 140
5.7 *RHYTHM GUITAR* VS *LEAD GUITAR* ..... 141
5.8 COMENTÁRIOS ..... 144
**6 *TRAÇOS EM MEIA-LUZ* (2023) E O GESTO MUSICAL ..... 146**
6.1 CONCEPÇÃO ..... 146
6.2 CONJUNTOS DE NOTAS ..... 146
6.3 DELINEAMENTO ..... 147
6.4 GESTOS ..... 148
6.5 ELETRÔNICA ..... 155
6.6 COMENTÁRIOS ..... 157
**7 *FRAGMENTOS DO OCASO* (2023) E A FILTRAGEM DO SIGNIFICADO ..... 159**
7.1 CONCEPÇÃO E REFERÊNCIAS ..... 159
7.2 GERAÇÃO DE MATERIAL ..... 160
7.3 MANIPULAÇÃO DOS MACRO-OBJETOS ..... 164
7.4 FILTRAGEM DO TEXTO ..... 170
7.5 PROCEDIMENTOS ELETROACÚSTICOS ..... 172
7.6 COMPOSIÇÃO ..... 176

7.7 COMENTÁRIOS ..... 179
**8 *MÁQUINA DE CHILREAR* (2024) E A AUTOMAÇÃO ..... 181**
8.1 CONCEPÇÃO E REFERÊNCIAS ..... 181
8.2 PERFIS-GORJEIO ..... 181
8.3 AS POSSIBILIDADES DA MÁQUINA ..... 183
8.4 ELETRÔNICA ..... 186
8.5 ESTRUTURA ..... 192
8.5.1 Seção 1 – do início ao compasso 15 ..... 192
8.5.2 Seção 2 – do compasso 16 ao compasso 27 ..... 193
8.5.3 Seção 3 – do compasso 28 ao compasso 43 ..... 194
8.5.4 Seção 4 – do compasso 44 ao compasso 71 ..... 195
8.5.5 Seção 5 – do compasso 72 ao compasso 100 ..... 198
8.5.6 Seção 6 – do compasso 101 ao compasso 115 ..... 200
8.5.7 Seção 7 – do compasso 116 ao compasso 133 ..... 201
8.5.8 Seção 8 – do compasso 134 ao compasso 164 ..... 202
8.5.9 Seção 9 – do compasso 165 ao compasso 187 ..... 203
8.5.10 Seção 10 – do compasso 187 ao compasso 207 ..... 205
8.5.11 Seção 11 – do compasso 208 ao fim ..... 206
8.6 PERFORMANCE ..... 206
8.7 COMENTÁRIOS ..... 209
**9 O EMERGIR DA OBRA MUSICAL ..... 212**
**REFERÊNCIAS ..... 222**
**APÊNDICE A – PARTES DE ELETRÔNICA ..... 227**
**APÊNDICE B – REGISTROS AUDIOVISUAIS ..... 228**
**APÊNDICE C – PARTITURAS ..... 229**

# 1 INTRODUÇÃO – COGITAÇÕES QUANTO À NATUREZA DA COMPOSIÇÃO MUSICAL

Apreender o modo pelo qual uma obra é concebida e concretizada sempre me intrigou no contexto da composição musical. Uma busca por essa apreensão nos faz percorrer diversos polos de pensamento e investigação – sejam eles artísticos, técnicos ou filosóficos. Naturalmente, iniciamos pela coisa em si e partimos rumo a disciplinas paralelas que certamente ampliam nossa perspectiva para tal investigação. Desse modo, apresentar uma série de reflexões multidisciplinares demonstra como uma diversidade de conceitos integra o pensamento composicional, influenciando as escolhas e moldando a perspectiva estética e poética na criação musical. Essa abordagem, que se configura como uma reflexão compositiva, dialoga diretamente com o aspecto elaborativo da escritura musical.

De forma geral, compreende-se que os aspectos materiais da composição são fundamentais, e um primeiro entendimento a respeito dos elementos propostos por uma teoria da música se revela de valor. Dessa maneira, busca-se o aprimoramento quanto às particularidades técnicas, explorando os diversos procedimentos que permitem delinear a estrutura da composição. Exemplos claros incluem as técnicas de contraponto, os modos de condução de vozes por meio do estudo da harmonia, os procedimentos seriais, as formas de orquestração, entre outros. Além disso, esse entendimento, que implica o emprego e a prática a partir de procedimentos, está imerso em um contexto estético específico de cada proposta composicional.

Contudo, o que se destaca no amplo campo da composição musical são os aspectos não demonstrados pela teoria da música e pelos procedimentos técnicos; pelo menos, não de forma direta. Ou, então, o que poderia ser entendido como indescritível, irredutível; o que está por trás, ou além, dos procedimentos – “Hinten den Noten”, segundo Mahler. Parece que nem mesmo compreender o estilo dos diversos gêneros musicais é suficiente, como se para identificar determinado estilo, aparentemente, bastasse entender aspectos que são quantificados por meio de uma teoria, como o clássico uso de valores pontuados – *notes inégales* – e ornamentos do

barroco francês, os quais são reflexo do gosto e figuração retórica de um contexto social específico[1].

Assim, dediquei-me à investigação em torno do modo pelo qual a obra emerge em conformidade com a concepção do compositor e adquire forma por meio do emprego de procedimentos técnicos, explorando fundamentos teóricos desenvolvidos por alguns compositores, bem como os aspectos práticos da aplicação desses conceitos na composição.

Indiscutivelmente, o domínio técnico é essencial. Quanto mais profundo se mergulha nesta área, mais eficiente parece ser o trabalho de maneira a possibilitar o melhor manuseio da escrita musical. No entanto, ao considerar o domínio técnico inicialmente sob uma perspectiva quantificada, mecânica, sua aplicação parece não ser suficiente para a composição de uma obra. Assim, mostra-se evidente o valor de uma investigação em torno dos elementos que estão a par deste domínio, ou seja, dos elementos que apresentam qualidades intrínsecas à obra e não são passíveis de quantificação.

Mas, antes, é preciso ter em consideração que o ato de compor devém de inúmeras circunstâncias. Além disso, tem como ponto de partida a intencionalidade do sujeito, a qual é vinculada à sua experiência em relação às coisas que o cercam. Há sempre algo que motiva a composição; talvez o primeiro impulso seja uma propensão ao ato de inventar, o qual pode se desenvolver na simples manipulação de um objeto. A partir da manipulação, podem surgir novas projeções associadas às qualidades do objeto conforme uma finalidade específica, seja de acordo com sua utilidade, seja de acordo com seu aspecto estético. Em um determinado contexto, o sujeito envereda-se pelo caminho da música e, nesse âmbito, pode inventar pelo ímpeto de inventar. Como dito por Stravinsky:

> Toda criação pressupõe, em sua origem, uma espécie de apetite provocado pela antevisão da descoberta. Esse gosto antecipado do ato criativo acompanha a captação intuitiva de uma entidade desconhecida já possuída mas ainda não inteligível, uma entidade que só tomará forma definitiva pela ação de uma técnica constantemente vigilante (Stravinsky, 1996, p. 54).

Dessa maneira, o sujeito, descobrindo novas possibilidades técnicas, novas ferramentas, novos modos de ser da obra, desenvolve ao longo de sua formação um perfil compositivo decorrente de uma multiplicidade de eventos.

---

[1] Ver CURY, Thiago Alvino. ***Bon goût*: Problematização sobre a música francesa na obra de Jacques-Martin Hotteterre *Le Romain***. Monografia de conclusão de curso. Instituto de Ciências Humanas. Departamento de História, 2014.

## 1.1 O ATO COMPOSICIONAL

O ato de compor pode ser entendido como expressão da capacidade inventiva do ser humano em diálogo com seu contexto social e histórico. À condição inventiva, estaria associada a busca de realização formal, por meio da imaginação, à qual o artista submete a multiplicidade material da qual dispõe. Conjuntamente, recorre à "herança de seus predecessores para tomar posse dos meios de execução", com o intuito de realizar uma nova obra (Gilson, 2010, pp. 111-113). Dessa forma, torna-se relevante o fato de o sujeito que inventa estar inserido em um contexto histórico-social, ao mesmo tempo em que o produto de sua ação é lançado ao mundo e permanentemente aberto à interpretação.

Associada à ideia de invenção, a obra de arte musical se manifestaria conforme os diálogos que se projetam a partir dos conceitos próprios de seu desenvolvimento. No que tange à linguagem da música, sua teoria e seu código são meios que auxiliam o compositor a definir o modo de escritura musical a ser transmitido ao intérprete, de acordo com as decisões tomadas segundo a natureza estética da obra que tem em mente, isto é, ao modo de elaboração a ser aplicado no processo de composição e expresso por meio da escrita, compreendida como meio para a realização musical.

A partir disso, nossa linha de pensamento nos leva a refletir a respeito de que algo é comunicado através da música para além do código associado à escrita, mas o que comunica seria, evidentemente, divergente de um discurso linguístico devido sua natureza abstrata.

A seu modo, a obra expressa algo objetivo que pode ser apreendido pelo ouvinte. Todavia, ao considerar cautelosamente a ideia de linguagem aplicada à música, compreende-se que ela não disporia de uma língua. Como afirmado por Mikel Dufrenne, "quando muito ela é sua própria língua para si mesma, uma língua intraduzível e inapreensível" (Dufrenne, 1967, p. 123). Dufrenne introduz o conceito de "supralinguagem" quando trata da arte, considerando-a parte dos "sistemas supersignificantes". Esses sistemas, "permitem transmitir mensagens, mas sem código ou, em todo caso, tanto mais ambíguas quanto o código é menos estrito" e, devido a isso, a significação se daria por meio da "expressão" (Dufrenne, 1967, pp.109-110).

Portanto, podemos, neste momento, nos referir inicialmente, sob uma perspectiva reducionista, a duas formas de linguagem. A primeira estaria relacionada

ao código presente em partituras e bulas. Esses sistemas de escrita são interpretados, em princípio, como códigos associados às instruções necessárias para uma realização musical, imbuídos de significado que transcende o texto, requerendo interpretação. A segunda forma de linguagem estaria voltada, do ponto de vista estético, para a *expressão* inerente à obra. Essa expressão seria entendida como a intencionalidade comunicativa e/ou a necessidade expressiva do artista ao concebê-la.

Tomando como referência uma reflexão gadameriana sobre a busca pela compreensão do que a obra diz para além de seu sentido literal, surge a sugestão da literalidade da música. Essa literalidade pode ser compreendida por meio de aspectos redutíveis, que são passíveis de análise pela teoria musical e pela acústica, por exemplo. Ou seja, o literal na música compreenderia os códigos de escrita e instruções técnicas, incluindo a intencionalidade expressiva representada por indicações de dinâmica e articulação.

Para além desses aspectos, o que talvez se busque compreender como compositor é o sentido unitário do que é comunicado pela obra. Segundo Gadamer, deve-se deixar que a obra diga algo, isto é, o ouvinte/compositor deve “ver-se afetado pelo sentido do que é dito”, pelo que é expresso pela obra. O querer expressar da obra de arte, em suas possibilidades finitas, seguiria orientação rumo ao infinito e seria expresso por meio de uma supralinguagem que revelaria o que se quer expressar por meio dos elementos da experiência seguindo sua própria lógica. A obra de arte poderia ser usada para expressar aquilo que não é possível de ser dito pela linguagem verbal. Entretanto, é possível intuir que os elementos da experiência estão associados a um tipo de linguagem. Assim, pode ser dito que o sentido do que nos afeta devém do significado intencionalmente posto em uma linguagem artística.

Dessa maneira, observamos que a presente reflexão em torno da composição envolve o modo como aquilo que é escrito, ou seja, aquilo que vem a ser obra, é obra por si mesma enquanto resultado de um processo de invenção. Além do mais, o modo como a obra vem a ser entendida como expressão de algo para além do que se apresenta na escrita se revela a partir dela mesma. Contudo, tratando-se do ato de compor, essas questões são colocadas sob a perspectiva do compositor, o que faz surgir o interesse em observar o fazer composicional a partir da relação entre as qualidades expressivas em jogo e os critérios técnicos envolvidos. Dessa maneira, supera-se a perspectiva reducionista inicialmente apresentada.

No entanto, para fins de uma organização de nosso pensamento, inicialmente nos parece útil delinear dois campos gerais que estariam em jogo no processo de composição interrelacionando-se constantemente, ou, de outro modo, que constituem o mesmo objeto. Em relação ao primeiro campo, podemos considerar os aspectos técnicos, referindo-nos à teoria, ao código da escrita, à acústica e demais elementos que anteriormente associamos às possibilidades de redução mecanicista. Ao segundo, os elementos de expressão, relacionados à imaginação, à intencionalidade expressiva e à inventividade do sujeito. Todavia, ambos os aspectos, como já dito, são compreendidos por nós como contíguos do processo de composição, isto é, não há de fato uma separação entre eles.

De modo geral, cada indivíduo, de acordo com sua experiência, compõe à sua maneira, tem sua própria visão artística e suas concepções estéticas; contudo, suas escolhas estão sempre relacionadas com sua formação e contexto social. Formação, no sentido que é observado por Gadamer, em que “é possível apropriar-se totalmente daquilo em que e através do que alguém é instruído”, isto é, tudo que é assimilado pelo sujeito integra-se a ele (Gadamer, 2021, p.47). Dessa maneira, o sujeito faz música de acordo com o meio no qual está inserido e conforme as características assimiladas em sua formação, o que permite definir os aspectos gerais de suas invenções. Dessa forma, a criação musical se caracterizaria pela pluralidade de eventos experienciada pelo compositor, disposta em seu horizonte histórico e que definiria suas decisões composicionais.

O compositor, ao que a própria história indica, toma como modelo figuras nas quais reconhece lugar de autoridade – é suficiente tomar como exemplo a relação Haydn-Mozart-Beethoven. Isto é, tratando-se de “uma atribuição a pessoas...reconhece-se que o outro está acima de nós em juízo e visão e que, por consequência, seu juízo precede, ou seja, tem primazia em relação ao nosso próprio juízo” (Gadamer, 2021, p. 371). Isso nos leva a inferir que os modelos são tomados como referência para o desenvolvimento do próprio compositor que, a partir deles, irá elaborar seus próprios modelos. Esses, em geral, associam-se ao modo de fazer artístico e estão relacionados às ferramentas de trabalho do compositor; seus procedimentos. Paralelamente, aquele que toma outro como modelo inspira-se tanto no modo de fazer quanto na expressão que apreende através das produções do artista que o influencia.

Por um lado, apresentam-se os elementos da técnica e procedimentos de composição musical, dos quais seria possível identificar e prever relações de causa e efeito. Do ponto de vista metodológico da composição, os conhecimentos derivados das especulações e determinações teóricas desempenham uma função estrutural indispensável à obra. A título de exemplo, quando se estabelece uma sequência de acordes ou conjunto de entidades harmônicas, sua combinação sempre se relaciona ao que já está estabelecido teoricamente e historicamente, conforme uma determinada convenção e prática em relação às possibilidades de encadeamento e direcionalidade harmônica. Naturalmente, essas relações são carregadas de sentido, o que também define os modos de combinação.

Por outro lado, para além do que já está dado, o compositor, no decorrer de suas especulações quanto às possiblidades harmônicas, irá desenvolver seu próprio modo de combinar os conjuntos, podendo descobrir novos meios de conceber e encadear entidades harmônicas e expandir seu horizonte semântico. Evidentemente, esta perspectiva se aplica aos demais aspectos da música. Em um procedimento eletroacústico, o ato de lapidar um objeto sonoro a fim de se definir um som específico parte do mesmo princípio de especulação sobre o material.

Quando o compositor se volta para as ferramentas, ou seja, para os procedimentos técnicos de elaboração material, estas já compõem o conjunto da obra; seu olhar para elas compreende suas possibilidades expressivas. Em outras palavras, a escolha dos procedimentos técnicos seria vista como o meio ideal para a concretização da obra ou, em último caso, o melhor recurso à disposição do compositor naquele momento. À medida que se gera material com essas ferramentas, as características dos materiais passam a definir o conjunto da obra em níveis diversos. Os modos como tais procedimentos são compreendidos determinam as regras gerais a serem aplicadas no processo de composição. Assim sendo, essas regras definem o *modo de jogo* da obra.

De forma geral, como estas regras atuariam durante o processo de composição?

Buscando uma resposta, recorremos à observação de como Diether de la Motte, ao tratar do contraponto segundo Josquin des Prez, orienta quanto ao uso do que ele define como “material tonal”. Aqui é possível observar como as regras definem o modo de proceder em relação à composição. De la Motte apresenta as regras ao estilo de Josquin relacionadas às cadências, em diálogo com a prática comum do

século XVI. No caso em que são utilizadas notas estranhas à escala – definida em seu livro como “Material I”: uma escala ascendente de Dó Maior – como sensíveis cromaticamente elevadas, estas podem estar dispostas em relação às notas de 2º, 5º e 6º graus, bem como às sensíveis naturais da escala, dirigidas ao 4º ou ao 8º grau. Quanto ao 3º grau e ao 7º grau, esta regra não se aplica, ou seja, não era comum na época direcionar sensíveis para esses graus (Motte, 1995, pp. 43-44). Ora, evitar cadências cromáticas em direção ao 3º e ao 7º grau delimita a natureza desse contraponto, da mesma forma que as cadências permitidas. Tratam-se de procedimentos próprios daquela linguagem.

Ao submeter-se às regras de composição ou, dito de outra forma, ao estabelecer as regras para sua composição, o compositor lança mão dos meios técnicos pelos quais irá elaborar a obra. Ao seguir as regras propostas, envereda-se por um caminho no qual, apesar de estar intuído, submete-se a uma série de imponderabilidades. Essas imponderabilidades não apenas decorrem das intenções do compositor quanto à obra, mas também das próprias regras e do modo como realiza cada jogada, muitas vezes por meio de experimentação.

Criando uma hipótese com base no contexto apresentado sobre o contraponto segundo Josquin, suponhamos que um compositor hipotético tenha decidido que, para o final de uma frase melódica, a última nota deve ser a nota de 7º grau do Material I, alcançada por meio de uma cadência usando sua sensível. Ora, isso não é permitido de acordo com as regras estabelecidas conforme o modo apresentado por De la Motte. Assim sendo, o compositor teria inicialmente duas opções: abandonar essa proposta de cadência ou optar por continuar a compor seguindo as regras derivadas do estilo de Josquin. Na segunda opção, essa cadência poderia ocorrer de forma que a solução envolvesse uma progressão mais ampla do fraseado melódico, alcançando o 7º grau por meio de um processo de modulação. Para aqueles familiarizados com os apontamentos de De la Motte, a modulação era um recurso usado por Josquin, mas considerado um caso particular do tratamento harmônico adotado pelo compositor.

Desse modo, as regras atuariam de forma que, a partir dos limites que elas impõem, o compositor buscasse através de sua inventividade traçar caminhos que, segundo sua própria concepção, estivessem de acordo com seus propósitos poéticos – neste caso, considerando a ideia da obra e as possíveis qualidades expressivas inerentes a ela. Na medida em que seu próprio modo de compor estaria sujeito a

imponderabilidades, estas seriam resolvidas a partir da sua capacidade de invenção e imaginação associadas ao domínio técnico.

Podemos supor uma outra possibilidade em que o compositor desejasse apenas fazer alusão aos ares da música renascentista. Logo, o uso dessas regras poderia servir como meio para se fazer referência ao estilo. Entretanto, no momento que optasse por romper com as regras, o compositor conduziria o processo de elaboração da obra para um novo contexto, direcionando-o para uma nova proposta em que a regra dada seria ressignificada para adequar-se às intenções poéticas do compositor. Ademais, mesmo que se busque fazer a música do passado, essa é realizada sempre a partir de um contexto e perspectiva presentes.

Assim, levando em conta os modelos tomados pelo compositor, seu contexto e referências, constata-se que as técnicas já são em si mesmas significantes:

> por um lado, são decorrentes de motivações específicas que se originam em certa poética musical; e, por outro, implicam aquisições da linguagem musical e atribuem recursos precisos à mão do compositor, constituindo seu específico significado (Menezes, 2013, p. 93).

O modo de observar a obra como surgimento de uma multiplicidade formativa, técnica, contextual e expressiva nos leva a explorar teorias que defendem uma visão integral dos objetos e fenômenos.

## 1.2 PERSPECTIVAS HOLISTAS

Diante disso, voltamo-nos à observação do processo de composição musical pela perspectiva da teoria das *propriedades emergentes*, relacionada aos sistemas complexos, que compreendem a interação entre partes e sua capacidade de gerar novas qualidades de forma espontânea em uma nova estrutura superior (Bertelle; Aziz-Alaoui, 2009). Segundo esta perspectiva, a obra de arte poderia ser compreendida como propriedade emergente do ato de composição. Assim, até certo ponto, seria válido manter alguma noção de emergência que pudesse dialogar em sentido relativo a certas qualidades presentes no processo composicional.

O conceito de emergência refere-se ao que é novo[2], portanto, emergir como novidade estaria associado ao não previsto, e a investigação sobre sua natureza não

[2] "Evolution, in the broad sense of the word, is the name we give to the comprehensive plan of sequence in all natural events. But the orderly sequence, historically viewed, appears to present, from time to time, something genuinely new. Under what I here call emergent evolution stress is laid on this incoming of the new" (Morgan, 1927, p. 1).

se satisfaria por meio de método reducionista. Esse conceito apresenta-se como uma perspectiva para tratar de fenômenos que surgem como novas entidades autônomas por meio de um sistema complexo, formado por um conjunto de elementos de base que interagem dinamicamente entre si seguindo regras locais, sem que haja instrução direta de nível mais alto que conduza seu comportamento. A partir dessa interação, emerge uma entidade de nível superior que apresenta leis irredutíveis às leis que regem a interação daqueles elementos individuais, isto é, refere-se ao surgimento — a partir de um conjunto formado por agentes autônomos que interagem entre si e que atingem um certo grau de complexidade — de uma nova propriedade com qualidades que não se reduzem à mera soma da interação entre seus agentes (Lentz, 2017).

Dessa forma, a expressão "o todo é mais que a simples soma de suas partes[3]" (Ablowitz, 1939, p. 2, tradução minha) é frequentemente encontrada nos textos de diversos pesquisadores que tratam dessa teoria. No entanto, em nosso entendimento, no campo da arte, o surgimento do novo, como algo que é mais que a soma das partes, estaria associado aos aspectos qualitativos do objeto estético.

Os denominados "emergentistas britânicos" foram os primeiros autores a apontar esta perspectiva observacional destes fenômenos. Suas publicações datam do final do Século XIX e início do XX. O primeiro deles, John Stuart Mill, apresentou em sua obra *A System of Logic* as "leis heteropáticas", que regem as causas do surgimento de entidades complexas sendo diferentes das leis que regem os agentes em sua condição individual. Por meio destas leis ocorrem os "efeitos heteropáticos" que, na proposta de Mill, se referem aos fenômenos vitais. As leis heteropáticas, que não seguem princípio mecanicista, o qual permite deduzir um fenômeno por meio do procedimento de redutibilidade aos agentes que o compõem, identificam-se com a pluralidade de leis que determinam causa e efeito, possibilitando a ampliação do grau de complexidade que interfere na inter-relação entre os agentes individuais tornando a dedução de seu efeito imprevisível.

No início do século XX, Charlie Dunbar Broad inferiu as "leis trans-ordinárias", semelhantes às heteropáticas de Mill. Essas leis são opostas às "leis intra-ordinárias", associadas ao mecanismo puro, e referem-se às propriedades encontradas em um conjunto superior não dedutíveis de seu agregado inferior subjacente. São associadas, por meio da argumentação do autor, aos "atributos diferenciados", a partir

---

3 No original: "The whole is more than the sum of its parts" (Ablowitz, 1939, p. 2).

dos quais seria possível definir o tipo da substância considerando certo comportamento característico do todo. Todavia, tal comportamento não poderia ser deduzido nem mesmo do mais completo conhecimento sobre o comportamento de seus componentes, seja quando tomados separadamente, seja quando organizados em combinações diversas. Esses atributos diferem da visão mecanicista, onde o comportamento do todo pode ser deduzido a partir de um conhecimento suficiente do comportamento de seus componentes.

Portanto, a teoria da emergência apresenta-se como via contrária à posição investigativa da ciência clássica que encontra abrigo na metodologia analítica reducionista – com base cartesiana –, como indica Jacques Ricard. O método reducionista descontrói um sistema complexo e envolve o estudo de seus componentes de forma independente do todo, com a esperança de que será possível entender a lógica do conjunto. Naturalmente, esta metodologia tem relevância e levou à maioria das realizações da ciência clássica – como afirma Ricard. Entretanto, estudos mais recentes têm demonstrado que as propriedades globais de um sistema nem sempre podem ser previstas a partir do estudo independente dos subsistemas correspondentes (Ricard, 2006, p. v).

Na área da música, há pesquisas acadêmicas nas quais a teoria da emergência é aplicada para investigar o processo de composição musical. O trabalho de Rodolfo Coelho de Souza e Regis Rossi Alves Faria, por exemplo, parte da definição de Boden de que a "criatividade é a habilidade de gerar ideias ou artefatos que sejam *novos, surpreendentes e valiosos*" (Boden *apud* Souza; Faria, 2013, p. 2, grifos no original). Os autores aplicam o conceito de emergência à criatividade na composição algorítmica, que estaria vinculada **"**ao aparecimento de certas propriedades emergentes que podem ser tanto uma faculdade do criador quanto atributo da criação" (Souza; Faria, 2013). Isto é, as propriedades de alto nível seriam resultado da interação entre compositor e processos computacionais. Além disso, seriam oriundas da qualidade criativa de um novo elemento que ocorre de forma imprevisível, e estaria associado ao "processo que ocorre nos domínios da mente humana, estando correlacionado à interpretação da significação do novo elemento…Fruto da sua observação e interpretação pela mente humana", passando pelos processos de "síntese (objetivo)" e de "análise/interpretação (subjetivo)" definida por meio da semiótica, que permitiria seu reconhecimento e significação. Em seu estudo, a aplicação da composição algorítmica está voltada à geração de melodias e

progressões harmônicas que podem ser geradas estocasticamente e assimiladas na composição por meio de um teste destes elementos em conformidade com regras de seleção incorporadas *a priori* ao algoritmo. Para avaliar o surgimento de tais propriedades, os autores utilizam método analítico aplicado à obra *Metrópolis* de Rodolfo Coelho de Souza, buscando rever as etapas do processo criativo da simbiose "homem-máquina".

Essa mesma relação também é discutida por Gabriel Rimoldi e Jônatas Manzolli quanto ao suporte computacional que, além de ampliar as possibilidades sonoras, interfere nas "representações simbólicas que regem os próprios processos da criação", a partir dos quais a sonoridade emergiria da relação entre a diversidade de elementos "postos em jogo" (Rimoldi; Manzolli, 2017, p. 7). Os autores discorrem a respeito da "arte generativa", a qual implica "a autonomia por parte dos mecanismos mediadores de forma tal que a experiência artística resulte de uma ação compartilhada". A partir deste contexto, apresentam uma série de mediações tecnológicas como autômatos celulares, *swarm music* e os modelos de inteligência distribuída, computação evolutiva e algoritmos genéticos, ecossistemas musicais, seguidos de diversos exemplos de aplicação em criações artísticas.

Em outra pesquisa, Danilo Rossetti e Jônatas Manzolli tomam como referência a teoria dos sistemas dinâmicos, os quais evoluem em uma direção com o passar do tempo e são "normalmente instáveis e formados por um grande número de variáveis ou estados isolados" (Rossetti; Manzolli, 2019, p. 206). Neles, "manter a energia potencial...possibilita a interação entre suas variáveis, e essa ideia é a base dos sistemas emergentes" (Rossetti; Manzolli, 2019, p. 206). Considerando que na música estão envolvidos aspectos de padrão, repetição e variação ao longo do tempo, os pesquisadores aplicaram esses fatores à análise da música acusmática granular. Por meio de gráficos, demonstraram o fluxo sonoro e a emergência de qualidades sonoras provenientes dos sons granulares, que definiram como "timbre emergente":

> as interações entre os grãos que ocorrem no domínio do microtempo (abaixo de 100 milissegundos) resultam em uma macroestrutura (timbre percebido) que exibe novas propriedades não compartilhadas pelos grãos isolados. Ou seja, a macroforma emerge da atividade produzida pela interação dos grãos em microtempo, do controle paramétrico aplicado à geração de nuvens sonoras ou das técnicas de edição aplicadas ao som nesta escala de tempo. É importante enfatizar que um único grão, mesmo que morfologicamente analisável, não é audível. A construção sonora no Paradigma Granular só cria objetos sonoros (que são percebidos como textura ou timbre) na medida em que os grãos são organizados em nuvens ou massas sonoras (Rossetti; Manzolli, 2019, p. 206).

A ideia de auto-organização está associada às propriedades emergentes, e é a partir desta perspectiva que Jônatas Manzolli (1995) observa que “o compositor estabelece um sistema de organização e, gradualmente, interage com a sua própria composição no processo criativo” por meio de “ciclos reflexivos ou retroalimentação”.

Inicialmente, nosso ponto de vista sobre o conceito de emergência dialoga com aspectos subjetivos, considerando que o processo de composição ocorreria em um campo virtual[4], influenciado pela experiência do compositor. Nesse campo, a ideia da obra, levando em conta o sentido de conteúdo expressivo e ideal de realização, estaria dada e por si só seria considerada propriedade emergente. Portanto, sua materialização se apresentaria como possibilidade[5] do conjunto virtual, a partir do qual o compositor buscaria concretizar o objeto estético[6].

À medida que a obra toma corpo, os elementos, imbuídos de significado, voltam-se para o compositor e influenciam no direcionamento formal do conjunto. Tais elementos podem ser vistos como propriedades emergentes de nível mais baixo em relação à macroestrutura da obra, a qual se apresentaria como fenômeno emergente de nível mais alto. Por outro lado, a própria obra surgiria como propriedade emergente objetiva, a partir da combinação do material em uma rede complexa de conexões. Em última instância, a obra, apreendida por meio da escuta ao longo do tempo musical, tomaria forma, e sua imagem global, apreendida na totalidade, também poderia ser considerada uma nova propriedade emergente.

O artista partiria da projeção do objeto virtual, considerando suas qualidades inerentes, e buscaria, por meio dos materiais disponíveis, concretizá-lo conforme sua concepção, que se daria como consequência da observação e compreensão do conjunto. Assim, o sujeito se empenharia em elaborar um projeto eficaz, de acordo com sua concepção e projeções, mesmo que isso não garantisse o sucesso quanto à concretização das qualidades observadas. Desse modo, deparar-se-ia com a maneira

---

4 Blachowicz (2012) trata da “virtualidade da sensação”, relacionada a um certo “tipo de ‘universal’”. O sujeito não está estritamente limitado à singularidade de um determinado estado atual, mas, ao contrário, está “situado no contexto de um conjunto de estados possíveis”, o qual não é um “conceito”, mas um “espectro sensorial virtual” que confere significado a qualquer elemento individual em seu interior. Assim, o sujeito é passível de apreender virtualmente uma realidade que transcende o campo material.

5 No pensamento estético de Étienne Souriau, no momento em que o artista apreende o que se tornará obra, a própria obra “ignora se será quadro ou sinfonia. A obra é virtual.” (“ignore si elle sera une tableau ou symphonie. L’oeuvre est virtuelle”) (Cloutier, 1977, pp. 17-18, tradução minha).

6 Figurelli, ao explicar a estética de Dufrenne, aponta que o “objeto estético é a obra de arte percebida como obra de arte. Ou: a obra de arte percebida esteticamente” (Figurelli, 2007, p. 84).

como o conjunto material poderia ser constituído a partir da multiplicidade de fatores que incidem sobre a natureza do objeto; logo, o ato criativo e a concretização do objeto estético se dariam a partir da multiplicidade de fatores que interferem neste processo.

A partir disso, seria possível estabelecer uma situação hipotética do ato composicional. Esta situação, evidentemente, apresenta-se apenas como uma ilustração representativa de um processo de composição, considerando que há incontáveis maneiras de se conceber uma obra. Consideremos como ponto de partida uma proposição para compor para um conjunto instrumental – por ora, a definição da instrumentação não é relevante. Pode ocorrer que em uma primeira impressão do grupo de instrumentos surja uma série de referências musicais, todas já presentes na memória do compositor. Junto a essas memórias, poderiam surgir outras memórias de experiências feitas anteriormente envolvendo o instrumental, ainda que não necessariamente todo o grupo, mas ao menos alguns instrumentos.

Subsequentemente, surgiria a necessidade de estabelecer a ideia geral da obra. Embora essa ideia pudesse surgir de uma só vez, neste estágio pode não ser possível definir claramente o conteúdo, apenas haveria uma impressão inicial desse novo objeto sob uma perspectiva global. Seria necessário um momento de maturação, reflexão e observação – um primeiro estágio *adumbrativo*[7] da experiência do compositor – para que ele pudesse esclarecer a si mesmo a natureza e as características da ideia, a fim de poder dar início ao processo de escrita.

Não seria necessariamente preciso esperar até que houvesse total clareza da ideia. Assim, mesmo com a visualização da ideia ainda incompleta, o compositor iniciaria a escolha das ferramentas e procedimentos. Estes, uma vez selecionados, passariam a definir e seriam intrínsecos à obra, refletindo a ideia original e estabelecendo a natureza da composição. Além disso, há de se considerar que parte dessas ferramentas técnicas poderia ter sido tomada de empréstimo de outro compositor.

Aqui, a maneira de utilizar as ferramentas se adequaria à nova proposta musical de acordo com as regras estabelecidas pelo compositor. Após definir quais

---

7 *Adumbração* (traduzido do termo *Abschattung*), ou modos-de-aparecimento, conceito empregado por Edmund Husserl, refere-se ao modo como a experiência de observação de um objeto (material ou imaginário) ocorre de momento a momento, de forma parcial, a partir de um número infinito de perspectivas – e não de uma única vez –, a fim de uma síntese. Ver CERBONE, David R. **Fenomenologia**. Tradução de Caesar Souza. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 50; e HUSSERL, Edmund. **Meditações cartesianas: uma introdução à Fenomenologia**. Tradução de Fábio Mascarenhas Nolasco. São Paulo: Edipro, 2019, § 17.

são as ferramentas, isto é, os procedimentos técnicos, o compositor poderia refletir sobre seu uso relacionado à instrumentação, imaginar maneiras de associá-los ao idiomatismo de cada instrumento e, então, explorar novas possibilidades de execução. Considerando, como hipótese, que tenham sido definidas entidades harmônicas, estruturas rítmicas gerais e tenha sido visualizada a forma geral da obra, isto é, tenham se estabelecido concepções prévias, o compositor daria sequência ao processo de escrita da obra.

À medida que concebesse a partitura, colocaria no papel o que definiu previamente conforme a ideia geral. Porém, à medida que ordenasse os eventos, organizasse as camadas instrumentais e prosseguisse com o direcionamento da composição, sua experiência reflexiva seria dirigida para o que já foi escrito. A obra se voltaria para o compositor e, ao ver parte do objeto concretizado, novas ideias surgiriam, ou então, o horizonte da experiência do compositor seria expandido, trazendo à luz um novo aspecto que ainda não havia sido concretizado.

Todavia, essa nova experiência poderia aparecer como independente dos fatores que vinham influenciando o trabalho de escrita. Além do mais, essa ampliação de horizonte poderia influenciar no desenvolvimento do trabalho; isto é, considerando que já houvesse um planejamento e o compositor estivesse decidido neste caminho, essa nova perspectiva carregaria a potencialidade de alterar o curso da obra. Tendo isso em mente, é evidente que estes eventos ocorreriam com frequência durante todo o processo de composição e seriam responsáveis pelo aspecto final da música.

Mas quais características desse processo poderiam ser vistos como propriedades emergentes?

A partir dessa descrição hipotética é possível apontar elementos que aparentam condizer com as definições emergentistas, isto é, que são imprevisíveis, irredutíveis a uma experiência específica e que devêm da complexa relação entre os diversos elementos envolvidos no processo.

Talvez o primeiro aspecto emergente possa estar relacionado ao surgimento da ideia geral, esse conjunto que se forma e se desenvolve para dar sentido à obra. Nesse contexto, cabem os apontamentos de Schoenberg: “Eu mesmo considero a totalidade de uma peça como a *ideia*: a ideia que seu criador queria apresentar...O

método pelo qual o equilíbrio é restaurado me parece a *ideia* real da composição"[8] (Schoenberg, 1950, p. 49, tradução minha, grifos no original). Levando em conta a concepção schoenberguiana, pode-se entender que o adumbramento da ideia se dá no decorrer do processo, a partir dos meios pelos quais se busca alcançar o equilíbrio entre os elementos que dão forma à música. Ou seja, no próprio desenvolvimento da obra ocorreria a manifestação da ideia.

O caráter adumbrativo da experiência, em relação à ideia, diz respeito ao revelar da obra para o artista. Assim como os objetos no mundo, que não são apreendidos em sua integridade num único instante, é necessário que, por meio da experiência do sujeito, o objeto seja observado momento a momento, parte por parte, de forma que, a partir da observação parcial e contínua das diversas perspectivas, seja delineada uma unidade sintética de multiplicidades.

Na produção artística, o caráter adumbrativo seria inerente à concretização da obra que, ao ser observada momento a momento, toma forma defronte ao processo reflexivo atuante como faculdade de julgamento estético. Ademais, no decurso da experiência factual e transcendental do sujeito, advêm experiências possíveis, ou seja, não atualmente reais (Cerbone, 2014, p. 154), nas quais intercorre a capacidade projetiva do compositor, que é a "habilidade de confrontar sua situação presente não apenas em termos de realidades, mas também em termos de possibilidades".

Dessa forma, abre-se um "espaço livre" para se "projetar imaginativamente" as características intrínsecas da obra (Cerbone, 2014, pp. 191-192). A esse processo, estaria associada a perspectiva de uma intenção ainda "vazia" no sentido de que, à medida que se busca concretizar a obra, os elementos procurados de sua constituição, que ainda não foram desvelados nem apreendidos pelo juízo do compositor, estão ali presentes e passíveis de serem observados pela consciência ocupada em apreender (Merleau-Ponty, 1999, p. 56).

Um outro aspecto emergente refere-se aos novos elementos que surgem no decorrer do processo e são subjacentes à ideia. Esses elementos podem ser entendidos como os modos pelos quais o compositor resolve problemas de ordem poética, os quais surgem no decorrer do processo. Dentre eles se encontram os

---

[8] No original: "I myself consider the totality of a piece as the *idea*: the idea which its creator wanted to present...The method by which balance is restored seems to me the real *idea* of the composition" (Schoenberg, 1950, p. 49).

desvios, as falhas e os enganos que ocorrem a partir de contingências e de novas revelações quanto ao todo da obra.

Por fim, a obra concretizada pode ser vista como propriedade emergente de todo o processo, isto é, como produto da inter-relação entre os diversos fatores que estiveram em jogo durante a composição.

Pode ocorrer que o compositor, imerso no processo de invenção, não reflita imediatamente sobre o desenvolvimento do conjunto. Dessa forma, seria possível compreender que, no fluxo de jogo em que se encontra, o compositor estaria envolvido como peça do jogo, e certos resultados presentes no interior da obra seriam decorrentes de atos estimulados pelo próprio jogar. Desse modo, seria possível rastrear como certos elementos emergiram a partir do próprio modo de jogar do compositor.

Aqui, o conceito de jogo se destaca e é observado, a princípio, do ponto de vista subjetivo, no que tange à liberdade e ao livre jogo da faculdade de imaginação. Por outro lado, esse conceito diz respeito também ao modo de ser do jogo no qual o sujeito se encontra como peça, sendo jogado, diferente do modo arbitrário de agir. Na experiência do fazer artístico, mesmo atento e consciente, o compositor encontra-se em jogo, mas o próprio jogo permanece independente da consciência de quem joga (Gadamer, 2021, p. 155).

Naturalmente, muitas das decisões composicionais são conscientes, pois estão vinculadas à intenção do compositor. No entanto, compreende-se que a cada decisão, que determina um evento musical, embala-se um novo movimento no jogo que conduz à decisão subsequente. Nos momentos de movimento do jogo, o compositor está imerso na experiência; logo, seria a partir do movimento do jogo e da imersão do compositor que ocorreriam os processos emergentes, as epifanias que permitem encontrar soluções para os enigmas que despontam durante a concepção da obra. Encontrar essas soluções torna-se um dos principais trabalhos do compositor.

Seguindo esse raciocínio, as elaborações técnicas em torno dos materiais também apresentariam aspectos emergentes. As epifanias relacionadas ao jogo próprio da elaboração técnica podem apresentar tais características. À medida que se toma um procedimento e, na busca de adequá-lo às ideias composicionais, o compositor, durante o processo de manipulação, pode se deparar com novas formas de trabalho sobre o mesmo procedimento, observando, dessa maneira, novos modos de aplicá-lo ao material. A partir do momento em que uma solução se apresenta, esta

pode ser caracterizada como emergência de um novo aspecto relacionado à intenção especulativa do processo de manipulação.

Voltando-nos para outra perspectiva, esse modo de observação holista é compartilhado pela já muito abordada Teoria da Gestalt. *O todo é mais que a soma das partes*. Esta declaração também delineia a perspectiva da Psicologia da Gestalt.

Com mais incidência que a teoria da emergência, a Gestalt foi empregada por diversos autores no campo da música, principalmente para investigar os aspectos da percepção musical e associá-los à composição. Talvez um dos trabalhos que se destaque neste contexto é a obra *Meta ⌿ Hodos* (1988), de James Tenney.

A Gestalt surgiu como uma via apropriada para os estudos em psicologia ao trazer a discussão em torno do sentido e do significado, partindo do questionamento a respeito da perspectiva atomista das ciências naturais. O diálogo com esta teoria pode auxiliar na investigação das propriedades globais emergentes, considerando os aspectos perceptivos do compositor em relação aos elementos presentes na composição.

Kurt Koffka, em *Principle of Gestalt Psychology* (1936), desenvolveu uma ampla argumentação em torno das concepções das ciências naturais, indicando que a base para os estudos e análises utilizados para explicar os fenômenos restringem-se apenas às características materiais e ocorrem por meio de processos reducionistas baseados em combinações moleculares. Ou seja, parte-se de uma concepção do mundo a partir da análise de microestruturas. Contudo, aponta que, para os estudos na área da psicologia, destacam-se em primeiro plano a análise dos fenômenos molares, unificantes. Essa referência o autor toma da teoria *Behaviorista* de Tolman, que distingue os tipos de behaviorismo: o molecular e o molar.

No entanto, a discussão inicial de Koffka, que remonta à investigação de Wertheimer – a qual o levou à fundação da Psicologia da Gestalt –, gira em torno dos conceitos de sentido e significado, os quais não seriam possíveis de serem investigados em um sistema molecular. Assim, os processos fisiológicos deveriam ser concebidos como fenômenos molares. Dessa maneira, propõe-se que as propriedades molares dos processos fisiológicos, se considerados como fenômenos molares, "serão as mesmas que as presentes nos processos da consciência às quais supõe-se estarem subjacentes"[9] (Koffka, 1936, p. 56, tradução minha). Assim,

---

[9] No original: "will be the same as those of the conscious processes which they are supposed to underlie" (Koffka, 1936, p. 56).

> os gestaltistas argumentam que a experiência perceptual está organizada em todos significativos, por exemplo, em figura-e-fundo, cuja significância não pode ser entendida como o resultado ou produto da combinação de átomos sensórios simples, menos-que-significantes (Cerbone, 2014, p. 147).

Embora o objetivo aqui não seja aprofundar essa discussão em torno das concepções que levaram à validação da Gestalt, torna-se necessário, para uma compreensão geral dos aspectos discutidos no trabalho, pontuar elementos que se destacam e dialogam com o propósito da investigação.

Um ponto que chama a atenção é a citação de Tolman feita por Koffka:

> Nós argumentaremos...que os "atos comportamentais", embora sem dúvida estejam em completa correspondência um a um com os fatos moleculares subjacentes da física e da fisiologia, têm, como um todo "molar", certas propriedades emergentes próprias?[10] (Tolman, 1932 *apud* Koffka, 1936, p. 56, tradução minha).

Observa-se o diálogo em torno da concepção de propriedades emergentes. Além disso, reforça determinados aspectos compartilhados entre as teorias, a saber, a investigação científica que toma como referência a observação das macroestruturas, partindo da noção de que estas apresentam qualidades próprias que não estão presentes nos elementos subjacentes.

De forma geral, as argumentações no campo da Psicologia da Gestalt ressaltam a importância de se considerar as inter-relações dinâmicas referentes às características dos processos e materiais analisados (Köhler, 1947, p. 115). O mesmo é observado nas argumentações que levaram ao desenvolvimento da Teoria da Emergência.

Agora, voltando ao campo da composição musical, observaremos como James Tenney desenvolveu sua teoria fenomenológica dos materiais musicais do século XX a partir dos conceitos da Gestalt.

Inicialmente, o autor toma por referência os modelos aplicados na percepção visual, característicos das pesquisas de Wertheimer:

> O caráter gestáltico geral da coisa vista é, portanto, em grande parte determinado ou condicionado pela escala em que a vemos, e isso depende não apenas das condições físicas, como tamanho e distância, mas também do conjunto mental e das atitudes intencionais do observador. Se imaginarmos novamente a situação descrita anteriormente – uma pessoa cujas impressões de uma pintura ainda estão desconectadas e não relacionadas –, fica evidente que as configurações que ela percebe podem

---

[10] No original: "It will be contended by us...that 'behavior-acts', though no doubt in complete one-to-one correspondence with the underlying molecular facts physics and physiology, have as 'molar' wholes, certain emergent properties of their own?" (Tolman, 1932 apud Koffka, 1936, p. 56).

> ser apenas os detalhes de uma configuração maior e que sua atenção a essas unidades menores pode, na verdade, impedir sua percepção da configuração maior e mais essencial[11] (Tenney, 1988, p. 19, tradução minha).

A partir de uma analogia com os aspectos da Gestalt na percepção visual, Tenney traça um paralelo com as estruturas musicais. Em sua teoria, ele apresenta seis fatores gestálticos (*gestalt-factors*) da percepção, sendo a proximidade e a similaridade os primários, e a intensidade, a repetição, os conjuntos objetivos e os conjuntos subjetivos, os secundários. Assim sendo,

> um ou mais desses fatores serão decisivos na definição dos limites de qualquer clang ou sequência, e o compositor – quer o faça conscientemente ou não – deve inevitavelmente colocar esses fatores em jogo na organização de seus materiais sonoros[12] (Tenney, 1988, p. 53, tradução minha).

Há dois termos que se destacam sob nosso ponto de vista: conjuntos objetivos e conjuntos subjetivos. Ambos podem ser colocados, respectivamente, em paralelo com as características materiais da composição e com a intencionalidade do compositor. No trabalho de Tenney, esses termos estão associados essencialmente à percepção. Além disso, existe a relação mútua entre a percepção do compositor em relação ao material elaborado e sua intencionalidade criativa. Segundo a definição de Tenney,

> o termo *conjunto objetivo* é emprestado diretamente de Wertheimer, que o usou para descrever um fator que influencia os agrupamentos visuais e que tem uma contrapartida análoga na percepção musical. O termo *conjunto subjetivo* é adotado aqui como uma extensão das implicações do primeiro termo e refere-se a todo um grupo de fatores, como experiência passada, aprendizado, hábito, associação etc.[13] (Tenney, 1988, p. 43, tradução minha, grifos no original).

---

11 No original: “The overall gestalt-character of the thing seen is thus to a great extent determined or conditioned by the scale on which we view it, and this depends not only on physical conditions such as size and distance, but also on the mental set and purposive attitudes of the viewer. If we imagine again the situation described before – a person whose impressions of a painting are still disconnected and unrelated – it is apparent that the configurations he does perceive may be only the *details* of a larger configuration, and that his attention to these smaller units may actually prevent his perception of the larger and more essential configuration” (Tenney, 1988, p. 19).

12 No original: “One or more of these factors will be decisive in the delineation of the boundaries of any clang or sequence, and the composer – whether he does so consciously or not – must inevitably bring these factors into play in the organization of his sound-materials” (Tenney, 1988, p. 53).

13 No original: “The term *objective set* is borrowed directly from Wertheimer (op. cit.) who used it to describe a factor influencing visual groupings that has an analogous counterpart in musical perception. The term *subjective set* is adopted here as an extension of the implications in the first term, and refers to a whole group of factors such as past experience, learning, habit, association, etc.” (Tenney, 1988, p. 43).

Assim, o conjunto objetivo está associado aos elementos percebidos durante a experiência, enquanto que o conjunto subjetivo envolve os elementos prévios da experiência do sujeito, que podem influenciar na percepção presente. O primeiro se refere às “expectativas ou antecipações que surgem durante uma experiência musical” a partir da obra presente, e o segundo, às “expectativas ou antecipações que são o resultado de experiências *prévias*”, isto é, da relação gerada entre a escuta presente e a memória de experiências passadas. Em uma perspectiva geral, ambos se referem a aspectos subjetivos, devido estarem relacionados à percepção do compositor.

Naturalmente, esses fatores estão em jogo no processo composicional, pois é a partir deles que o compositor observa a obra – seja no que já está escrito, seja nas características do objeto virtual – e pode visualizar, a partir da configuração presente, novas trajetórias por meio das quais a obra pode se desenvolver. Os apontamentos da Gestalt auxiliam na compreensão de como a estrutura musical é apreendida em sua totalidade. Embora a atenção possa estar focada em um único parâmetro, é o conjunto formado por todos os elementos da música que é apreendido. Essa totalidade, na qual se identificam os diferentes parâmetros musicais, constitui o plano geral que propicia a compreensão da obra, seja em uma escuta real, seja em uma escuta mental. Tal concepção, vinculada à teoria da emergência, permite ampliar a perspectiva de compreensão da totalidade da obra em termos de propriedade autônoma, na medida em que esta emerge da combinação de elementos subjacentes que compõem a rede de parâmetros musicais.

Da perspectiva do compositor, como estes elementos atuariam e interagiriam de forma a tornar possível, através do ato composicional, o emergir da obra em conformidade com a ideia germinal?

O compositor, ao compor, está constantemente em contato com o presente da obra. Ao manusear os materiais e os procedimentos, sob a intencionalidade expressiva vinculada à ideia, encontra-se imerso na realidade que se revela em seu fazer criativo. Na experiência dessa realidade, revela-se o significado de cada entidade subjacente à composição. Na revelação dos elementos, associados aqui ao conjunto objetivo, surgem constantemente novas incógnitas e, junto a elas, novos impulsos que visam sua resolução. A caneta sobre o papel pautado, o ato de escrever as notas, a observação das figuras de duração, das indicações de articulação, dos gráficos etc. compõem o campo de ação inerente à criação. O tempo necessário para

escrever e interpretar simultaneamente o significado de cada elemento carrega a potencialidade de revelar, por meio da escritura, a obra. A experiência da escrita, levando em conta o solfejo, abre caminhos para seu próprio desenvolvimento. Esses novos caminhos permitem o surgimento de novos elementos, novas entidades, de caráter musical, as quais podem ser incluídas como material e que transformam a condução da escrita.

Concomitantemente, adequadas ao conjunto subjetivo, estão presentes, no processo de composição, o senso comum e o contexto de uma tradição, os quais se refletem no modo como o compositor compreende sua prática musical e interpreta o conjunto de práticas associadas à sua formação. É a partir do conjunto subjetivo que o compositor desenvolve seu modo de concepção artística. Em outras palavras, ao estar vinculado a um determinado contexto, este é inerente aos julgamentos estéticos e à propensão artística do sujeito – aspecto já considerado no início de nossa reflexão e associado à formação. A partir desse nexo, as decisões que irão definir o conjunto da obra advêm de intenções imanentes desse contexto, pois trata-se da realidade na qual o compositor se encontra e por meio da qual interpreta os elementos que se revelam durante a composição.

## 1.3 O *SE MOSTRAR* DA OBRA

Dissemos que a obra é expressão e que comunica algo. Comunicar indica que há intenção por parte de um remetente de transmitir uma mensagem. No caso da obra musical, esta é o meio pelo qual algo seria comunicado. Todavia, essa perspectiva parece não se adequar completamente à arte, na medida em que o fazer artístico e o caráter abstrato de uma obra abrem um universo semântico amplo, repleto de diversas possibilidades de significado.

O ato do artista se encontra no campo da factividade[14], ou seja, no domínio do fazer. Esta ação tem como finalidade a produção de um objeto estético que, ao ser finalizado – é claro que essa decisão, às vezes, pode ser apenas um ponto final por esgotamento, após um longo período de trabalho árduo –, é exposto para um público.

Dessa maneira, não seria então mais adequado dizer que a obra se desvela, *se mostra*?

---

14 Ver GILSON, Étienne. **Introdução às artes do belo**. Traduzido por Érico Nogueira. São Paulo: É Realizações, 2010.

Voltando ao termo expressão – *expressio*, ação de espremer –, este compreende o ato de exprimir. A etimologia desta remonta a *exprimere*, que significa “apertar com força” (Nascentes, 1966, p. 310), espremer, pôr para fora. Por meio dessa acepção, é possível estender tal significado ao próprio trabalho artístico. O fazer que está em obra, no qual opera o empenho do artista. Nesse contexto, a expressão seria o próprio trabalho do artista que busca dar forma ao objeto estético. *Estar em obra* pode também, neste sentido, evidenciar o *estar em jogo* do processo criativo. Aqui, o empenho estaria no *jogar bem*. E nesse jogar, operariam as decisões como reflexo das ideias.
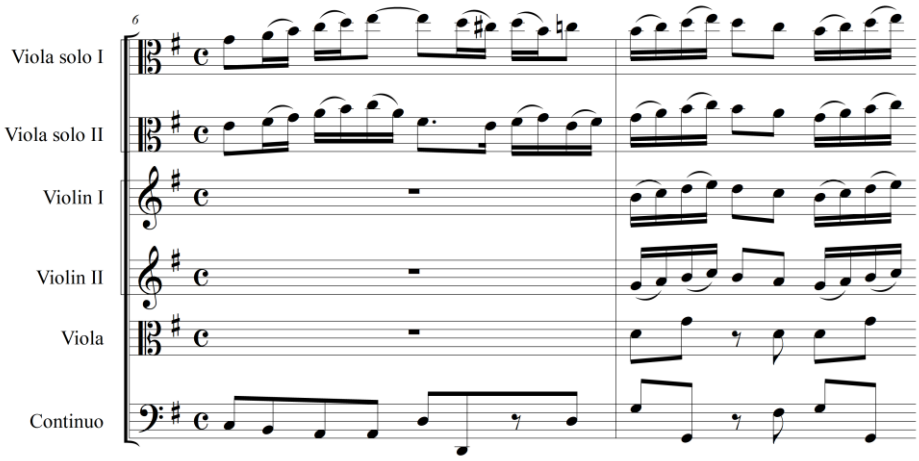
Desse modo, *a obra como expressão reflete o labor do artista em seu projeto de arte, na medida em que transforma o material em obra concretizada*. A isso não há como evitar a asserção de que a obra é expressão. Evidentemente, o expressar da obra pode estar associado ao ato de se comunicar um sentimento, uma sensação, uma ideia, ou, então, a neutralidade, o não-sentimento etc. – aspectos estes que compreendemos serem intrínsecos à intencionalidade do artista. No entanto, o comunicar da obra, em um sentido além do de expressão como apresentado aqui, traz consigo uma série de ambiguidades.

Quando nos voltamos para o fator comunicação, somos impelidos para a Semiologia. A obra, vista como código, símbolo de linguagem, passa a denotar significado por meio de um significante. No sentido de que “o código estabelece que um dado significante denota um determinado significado” (Eco, 1976, p. 25). Tratando-se de obra de arte, contudo, parece mais apropriado dizer que seu significante *conota* um significado – como apontado por Umberto Eco –, pois a obra traz consigo uma série de abstrações. Por outro lado, ao se dizer que a obra denota, este fator poderia estar associado aos códigos da própria teoria musical, como quando se observa uma cadência tonal.

Tomemos uma breve passagem do *Concerto para duas violas em Sol Maior*, TWV 52:G3, de Telemann. A passagem do sexto para o sétimo compasso denota uma cadência autêntica; para a tônica (Figura 1). A mesma figura se repete no compasso 9 denotando, em um primeiro momento, a mesma cadência, mas desta vez se estende por mais dois compassos incluindo uma figura ornamental. Passa pela tônica, pelo acorde de dominante secundária de Lá Menor, pelo acorde de Lá Menor (segundo grau), pela dominante, pela tônica, pela subdominante e atinge sua resolução no sexto
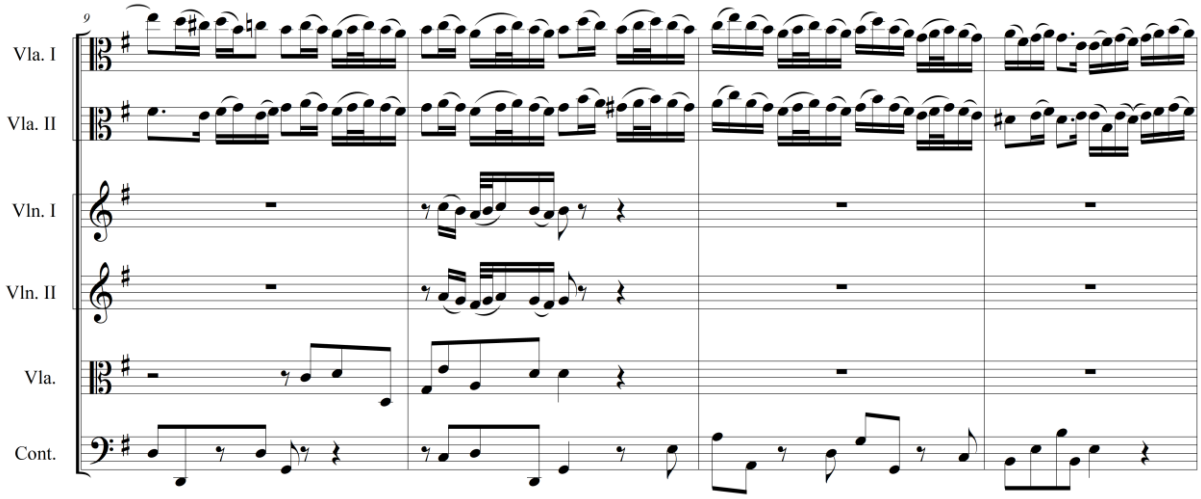
grau por meio de sua dominante: o acorde de Si Maior com sétima. Toda essa progressão denota uma modulação para a relativa menor (Figura 2).

Figura 1 – *Concerto para duas violas, TWV 52:G3*. Exemplo 1.




Fonte: Telemann, c1740.

Figura 2 – *Concerto para duas violas*, *TWV 52:G3*. Exemplo 2.




Fonte: Telemann, c1740.

Naturalmente, essas denotações podem ser entendidas como tal devido ao código compartilhado – um sistema organizado segundo convenções, ensinado e aprendido por meio da teoria.

Por outro lado, pode-se apontar o sentido conotativo presente neste exemplo, o qual está igualmente vinculado a uma linguagem compartilhada. No caso da modulação, Figura 2, pode-se dizer que conota um aumento de ansiedade, de dúvida, pois a resolução tarda e, quando a cadência é finalizada, há a quebra da expectativa que levava a crer que a progressão resolveria no acorde da fundamental.

Indo além, no campo da semiologia, entende-se que a obra de arte carregaria uma “mensagem com função estética” – como observado por Eco –, uma mensagem “*estruturada de modo ambíguo em relação ao sistema de expectativas que é o código*” (Eco, 1976, p. 52, grifos no original). A partir da ambiguidade característica dessa estrutura, “a obra *transforma continuamente suas denotações em conotações*, e seus significados em significantes de outros significados” (Eco, 1976, p. 58, grifos no original). Neste processo de transformação, estariam presentes “*subcódigos emotivos*”. Infere-se, a partir da observação de Eco em torno da semiologia, que, tratando-se da mensagem na obra de arte, esses subcódigos, associados à expressão, encontram-se em “níveis inferiores da comunicação poética” e, sob nossa ótica, poderiam estar relacionados às qualidades inefáveis da obra de arte, ou seja, ao que em princípio é indescritível.

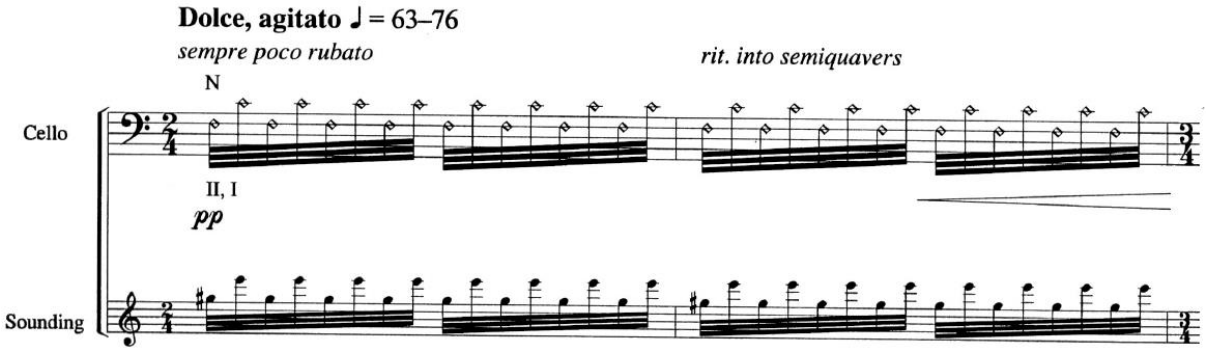
Contudo, podemos inverter essa perspectiva da mensagem com função estética ao resgatarmos a definição de supralinguagem apresentada por Dufrenne. Justamente, é o que está além de um sistema de expectativas que definiria efetivamente uma obra de arte do ponto de vista estético.

Ao mesmo tempo, no campo da poética, o artista pode querer ou não comunicar algo. A comunicação pode estar presente em sua intencionalidade. Entretanto, podemos entender que a ação criativa não exigiria, necessariamente, uma comunicação, mas, a princípio, apenas estaria em jogo. Em um sentido mais geral, a intencionalidade do compositor estaria voltada para o ato de jogar. E, desse jogar com materiais e procedimentos, emergiria um objeto com a finalidade de ser um objeto estético, o qual pode estar repleto de múltiplos significados.

No envolvimento do artista com o processo de criação, é claro o surgimento de uma diversidade de significados devenientes de seu olhar sobre o que vem sendo criado. Estes significados entram em jogo com suas próprias intenções, que dialogam com uma ideia global, a qual também carrega significados, e deste jogo surgem novos significados que definem o decurso da criação. Muitos desses podem se apresentar como inexprimíveis. Deve-se considerar que, em muitos casos, o modo como o compositor se vê afetado por tais significados o move para exprimi-los. Além disso, a obra é o expressar do próprio jogo; isto é, do modo pelo qual o compositor opta por jogar. Assim sendo, na composição, se observam expressas as intricações dos materiais e o modo de operação do compositor.

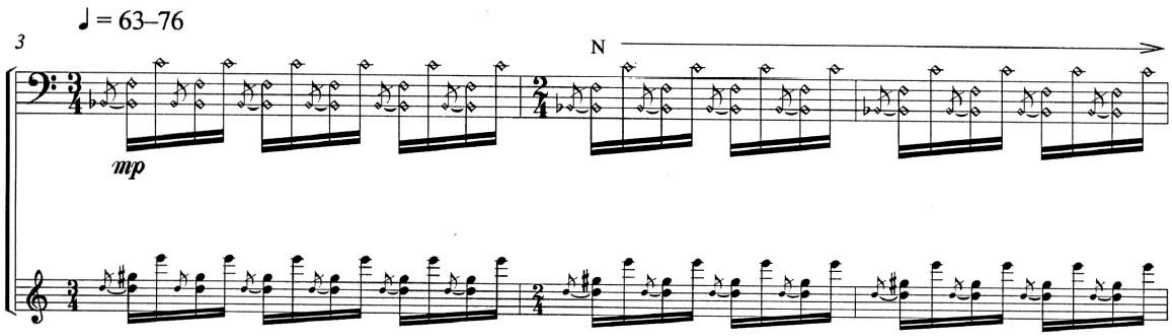
A fim de ilustração, observemos a obra para violoncelo solo de Kaija Saariaho, *Spins and Spells*, de 1997. O primeiro elemento musical compreende a iteração, por dois compassos, de dois harmônicos naturais, que formam um intervalo de sexta menor – sol♯5-mi6 (Figura 3)[15]. Um movimento de *ritardando* conduz as figuras em fusas, em compasso binário, para as colcheias do terceiro compasso, ternário. Aqui o mesmo gesto é repetido com o acréscimo de um intervalo de trítono abaixo do sol♯5, ou seja, se acrescenta a nota ré5. A partir do quarto compasso, retorna para binário com mudança do ponto de contato do arco em direção a *sul ponticello*. Ao chegar no sexto compasso, é acrescentado mais um intervalo: o de sexta maior abaixo da nota ré5 – nota fá4 (Figura 4). O gesto se modifica, concluindo, nos compassos 8 e 9, no trítono formado pelas notas ré5 e sol♯5 em uma situação estática, encerrando a exposição deste primeiro elemento – um grande gesto em harmônicos.

Figura 3 – Dois primeiros compassos de *Spins and Spells*
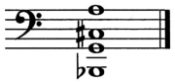



Fonte: Saariaho, 1997.

Figura 4 – *Spins and Spells*, acréscimo da nota ré5.

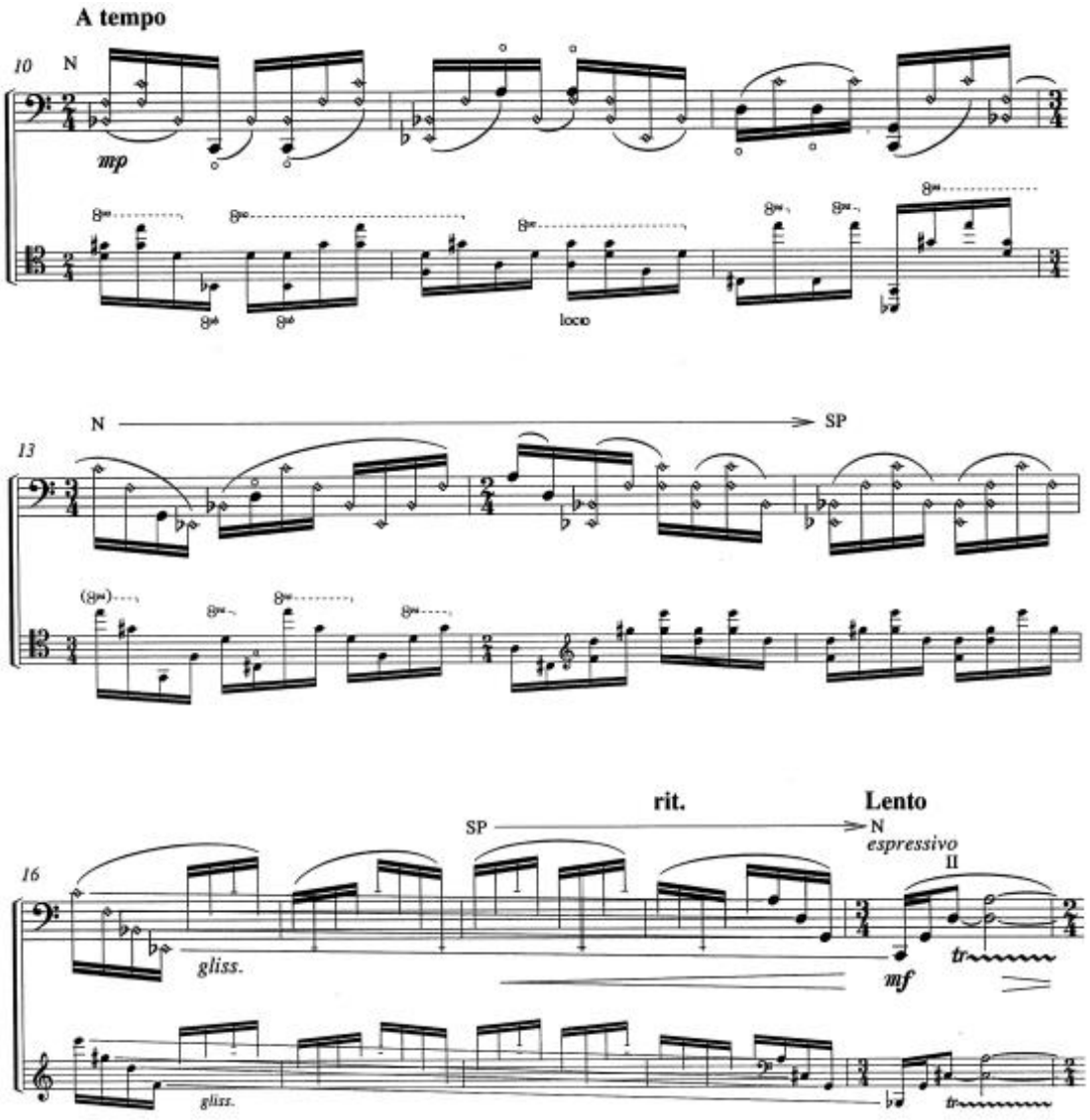



Fonte: Saariaho, 1997.

15 *Scordatura* do violoncelo: 

Na sequência, seguem 10 compassos de transição nos quais, aos poucos, o som das notas reais se junta aos harmônicos (Figura 5). Na seção seguinte, compasso 22, há a exposição dos gestos com notas reais soando no registro grave do instrumento, agora com nova configuração rítmica e um conjunto diferente de notas[16].

Figura 5 – *Spins and Spells*, trecho de transição.




Fonte: Saariaho, 1997.

Observa-se que o primeiro grande gesto é autossuficiente. Agora, o que pode ser visto como uma primeira situação a se resolver é o modo como a segunda forma deste elemento será inserida na obra. Levando em conta sua estrutura geral, há o

16 Os gestos principais da obra são definidos como *spinning tops* e *timeless moments* pela própria compositora, segundo nota de programa encontrada em seu site. SAARIAHO, Kaija. **Spins and Spells**. Roubaix, Kaija Saariaho [2023]. Disponível em: https://saariaho.org/works/spins-and-spells. Acesso: 29 set. 2023.

contraste entre o que a compositora define como *spinning tops* e os “momentos atemporais”. Portanto, consideraremos o modo como cada forma se apresenta em cada momento. Uma opção seria, ao fim da exposição da primeira forma, a súbita inserção da segunda. Contudo, o que traz interesse ao modo de jogar, é a decisão da compositora em inserir o elemento de transição. Destacam-se o contraste entre agudo e grave, o timbre dos harmônicos e notas reais e, entre os compassos 16 e 20, o estado inconstante do som gerado pelo direcionamento do agudo ao grave através do gesto em *glissandi*, formado pela entidade harmônica apresentada no primeiro grande gesto. Esta passagem gera instabilidade e expectativa enquanto se direciona para a sua finalização, novamente, em direção a um momento estático, mas desta vez com notas reais.

Obviamente, este exercício analítico tem como finalidade apontar o jogo expresso e não investigar as intenções psicológicas e pessoais da compositora. Dessa forma, fica claro que a partitura revela o modo do jogo; expressa-o.

A maneira como nos aproximamos da composição evidencia o se mostrar da obra. O que foi analisado, constitui apenas um, ou alguns, dos aspectos que se revelam quando nos defrontamos com ela. É a partir deste encontro e reencontro com a composição que se revelam mais aspectos. O horizonte se expande. A obra permanece aberta para interpretações.

Vale destacar a diferença entre os signos associados à escrita, isto é, ao código musical voltado à interpretação técnica, visando a execução musical, e aquelas características que emergem do próprio fenômeno musical, não apenas na escuta, mas que emergem no próprio fazer composicional e conduzem à apreensão da obra. Dessa forma, a ideia se revela para o compositor no próprio fazer enquanto obra. E com isso, por meio do processo de adumbramento, ao observar a obra a cada vez sob uma nova perspectiva, o compositor captaria novas qualidades.

## 1.4 O FAZER ARTÍSTICO

Dito isso, podemos nos voltar para o ofício do artista, percebido aqui como artesão[17]. Podemos inferir que o fazer em arte acontece em conformidade com a ação inerente ao processo artesanal.

Didier Schwint, em *La routine dans le travail de l'artisan* (1983), aponta para o conceito grego de *métis* que, segundo Marcel Détienne e Jean-Pierre Vernant (1992), seria “uma inteligência comprometida com a prática, confrontada por obstáculos que é preciso dominar sendo astuto, para obter êxito nos domínios mais diversos da ação” e manifestada também “na habilidade do artesão” (Détienne; Vernant, 2008, p. 10).

Junto à *métis*, Schwint posiciona a rotina no centro da produção artesanal. Da rotina associada à *métis*, o modo de conhecimento do artesão desdobra-se em:

> [1] um conhecimento global que reúne os elementos comumente separados em nosso entendimento (teoria e prática, concepção e execução, formal e informal, inteligível e sensível), [2] um conhecimento centrado na situação, ligado ao indivíduo e elaborado de acordo com uma abordagem em grande parte indutiva e experimental[18] (Schwint, 2005, p. 521, tradução minha).

Ou seja, no ofício do artesão atuam tanto o conhecimento teórico quanto o conhecimento prático em uma perspectiva contextualizada, que pode ser entendida a partir de um enfoque indutivo aliado ao procedimento experimental.

A partir disso, o autor desdobra o saber técnico em conhecimento situacional e a arte da combinação[19] (Schwint, 2005). O primeiro trata da capacidade de criação a partir de um conhecimento global da situação prática, de forma indutiva, integrando aspectos teóricos e práticos. O segundo envolve a elaboração de soluções voltadas à prática (*combines*) e a habilidade de combinação em um sentido amplo, incluindo a capacidade de fazer associações, previsões e o “esforço a qualquer custo para encontrar uma solução”.

Esses apontamentos trazem à luz determinadas características associadas aos dois campos da composição apresentados anteriormente: o campo do conhecimento técnico e o campo da expressão. Quanto ao conhecimento técnico, estariam

---

17 Uma visão histórica sobre a noção de artesão e artista pode ser encontrada em MOULIN, Raymonde. De l'artisan au professionnel: l'artiste. In: **Sociologie du travail**, 25e année n°4, Octobre-décembre 1983. Les professions artistiques. pp. 388-403.

18 No original: “un savoir globalisant qui ré-unit les éléments communément séparés de notre connaissance (théorie et pratique, conception et exécution, formel et informel, intelligible et sensible), un savoir centré sur la situation, attaché à l’individu, et s’élaborant selon une démarche largement inductive et expérimentale” (Schwint, 2005, p. 521).

19 No original: “le savoir de situation et l’art de combiner” (Schwint, 2005, p. 521).

presentes as soluções direcionadas à teoria e à prática, abarcando os procedimentos que envolvem a capacidade de combinação, incluindo a escolha de materiais, procedimentos, o planejamento da obra e os métodos de combinação que guiam o processo de elaboração com base em um entendimento abrangente das possibilidades de invenção.

Tais características podem ser entendidas como abordagens inerentes à emergência fraca, pois condizem com a concepção das estruturas fundamentais para a elaboração da obra, derivadas de um conhecimento prévio e que permite rastrear a origem dos processos gerativos dos materiais. No entanto, devemos reafirmar que a tomada de decisão em torno dos procedimentos estaria vinculada ao significado manifestado na concepção da obra, e não se trata simplesmente de uma decisão arbitrária.

A partir dessa perspectiva, o fazer artístico estaria calcado em um modelo derivado de um pragmatismo, isto é, onde se destaca o valor prático. Seria através desta ótica que o artista se voltaria para a determinação dos elementos concretos do ofício, que atuariam diretamente na elaboração estrutural do objeto estético. A prática, associada ao processo de rotinização[20] (Schwint, 2005, p. 522), permite que o artista desenvolva o domínio técnico dos procedimentos. Através da repetição, que traz regularidade e ritmo ao fazer, seriam agregadas soluções específicas, interiorizadas ao fazer artístico, que, em futuras elaborações, passariam a compor o repertório de possibilidades voltadas à ação. Isto exemplifica a aplicação de um conhecimento prévio adquirido que permite, até certo ponto, prever os efeitos de sua aplicação, ao mesmo tempo que permite identificar e corrigir falhas na estrutura.

Até o momento, nossa discussão sobre o fazer se aproxima mais do antigo significado do termo, a saber, a *technē* grega – encontrado no verbete *Art* em *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon* (Chateau, 2014, p.42). Esta é compreendida em um sentido muito amplo, que envolve o *saber-fazer*. Dessa forma, pode ser situada entre a prática empírica e a ciência. Com isso, subentende-se que no fazer artístico há um entendimento sobre causa e efeito, a partir do qual descobrem-se padrões para a elaboração de algo visando determinado fim – em nosso caso, a finalidade de se criar um objeto de arte. Contudo, ela se volta para o

---

20 “Nous envisageons le travail de l’artisan comme un processus de routinisation du procès de fabrication, routinization qui comprend trois stades: la création du procès de fabrication (avec la création fondamentale de ‘combines’), le rythme, puis la routine. Cette dernière représente alors la forme la plus élaborée du travail pratique” (Schwint, 2005, p. 522).

contingente, no sentido em que atua sobre as possibilidades de concreção de algo e não em uma solução baseada em uma necessidade dirigida ao útil.

Seguindo deste ponto, inserimos a postura reflexiva, isto é, do pensamento crítico voltado à obra, que também é intrínseco ao fazer artístico – aqui, aproximando-se da noção de artista que emergiu na Renascença, aquele consciente de sua capacidade criativa e intelectual (Chateau, 2014, p. 45). Neste caso, apresenta-se a dialética do artista consigo mesmo. A obra em processo volta-se para o artista; é espelhada. Daí surge a reflexão que leva à postura especulativa do compositor, “que não se entrega direta e imediatamente à estabilidade disponível dos fenômenos ou ao que se tem em mente enquanto se mantém numa determinação fixa” (Gadamer, 2021, p. 601).

Esta reflexão interfere no juízo crítico do artista, conduzindo-o por meio de novas decisões a fim de elaborar a obra. Pode-se considerar que no juízo crítico entram em jogo as possibilidades de combinação e de experimentação vinculadas à faculdade de imaginação, por meio da qual se buscaria traçar uma projeção da obra acabada. Nesse sentido, essa perspectiva se aproximaria dos aspectos não reducionistas, isto é, daquelas características emergentes do processo de composição, que estariam vinculadas à expressão, às epifanias, aos significados conotativos e aos aspectos inefáveis, a partir dos quais o artista seria conduzido para a realização do objeto estético.

Agora, após este primeiro processo meditativo sobre a natureza da composição musical, no qual buscamos formas de explicação para o surgimento de uma obra ao aproximar a perspectiva musical de outras teorias, chegamos à questão:

*Como seria possível conceber o surgimento da obra musical a partir dos atributos do fazer artístico em composição?*

## 1.5 ESCRITURA MUSICAL

Ao abordarmos o ato de compor música, utilizamos anteriormente exemplos de obras por meio de excertos de suas partituras. Em um primeiro momento, ao tratar da composição musical, referimo-nos ao código que, em nossa prática, se atém principalmente à notação, por meio da qual o compositor consegue transcrever suas ideias utilizando um sistema que abrange um conjunto de sinais gráficos.

O termo escrita, em um sentido amplo, pode ser compreendido como qualquer forma de notação, seja física ou digital, incluindo a notação musical. Todavia, em nossa investigação, *escrita* e *escritura* são termos que apresentam significados diferentes. A escrita, por si só, remete ao ato de escrever, de pôr por escrito, de registrar por meio de símbolos gráficos. Já a escritura refere-se aos recursos da invenção, à concepção criativa que organiza e estrutura as ideias de forma intencional.

De certa forma, a atividade musical criativa, enquanto prática que envolve repetição e memorização, estaria vinculada a algum nível de elaboração própria da escritura. Mesmo na ausência de um sistema de notação formal, a obra memorizada por um músico pode ser considerada uma forma de escritura, sendo concretizada por meio da repetição de gestos no instrumento, da memorização para a definição dos próximos passos e da experimentação. É a partir dessa particularidade elaborativa e reflexiva que se chega ao conceito de escritura. Tal conceito, o qual é ampliado e discutido por Flo Menezes, é intrínseco ao processo de composição:

> A *escritura* musical é, pois, o que motivara o nascimento da *escrita* musical para que, dela se valendo, pudesse ela mesmo se desenvolver, e isto a tal ponto que, muitos séculos depois, em fase onde ela atinge seu apogeu, adentrando até mesmo na *composição do som* – tal como ocorreu tipicamente com o advento das poéticas eletroacústicas –, ela acabara por prescindir da própria escrita. E, no entanto, mesmo sem *escrita* subjaz a *escritura* (Menezes, 2022, p. 9, grifos no original).

Francisco Torrinha, em seu Dicionário Português-Latim, de 1942, define composição a partir dos termos *scriptio* e *scriptura*: “composição (duma obra literária ou que exige engenho)”. Dessa forma, podemos entender o ofício do compositor a partir da noção de escritura associada à faculdade inventiva do sujeito.

Sergio Kafejian sintetiza: “podemos entender por *escritura musical* os processos de elaboração que manipulam, organizam e direcionam o desenvolvimento dos materiais musicais” (Kafejian *in*: Menezes (org.), 2022, p. 41, grifos no original). Esses aspectos relacionados à escritura musical são inerentes ao contexto formativo e cultural específicos do ambiente que envolve o compositor, sendo a notação – isto é, a escrita – resultado de uma convenção determinada a partir desse contexto.

Chegamos assim à qualidade do código: ele representa a escritura, e o modo como surge em determinado contexto reflete a consequência de escolhas e experiências coletivas, no sentido de que a notação é ferramenta de comunicação. No caso da notação musical, embora atualmente apresente um alto nível de detalhamento, ainda exerce “uma compartimentalização do som” (Menezes, 2013, p.

22). Todavia, o modo de escrita reflete diretamente as singularidades da escritura de um determinado compositor. Logo, a maneira como a partitura se apresenta pode ser vista como realização, em um determinado nível de escrita, das ideias fundamentais que levaram à criação da obra.

Ademais, como evidencia Pierre Boulez, a escrita, no sentido de escritura, “ultrapassa muito o domínio do signo escrito propriamente dito” (Boulez, 2012, p. 357). Contudo, ela está ligada ao pensamento por meio da significação; ou seja, o código carrega o significado da ideia musical, sendo expresso por meio da escrita. Por sua vez, essa relação da escritura com os processos de elaboração é intrínseca até mesmo na tradição oral, “que, embora não seja individualmente redigida, obedece a leis de arranjo, de desenvolvimento, de responsabilidade dos elementos entre si” (Boulez, 2012, p. 357). O que corrobora o aspecto transcendente associado à escritura. Desse modo, ela abarca, portanto, todos os aspectos relacionados à criação musical, pois reflete o fazer em um sentido amplo, abrangendo a própria intencionalidade voltada para a invenção.

À vista disso, seria a partir da noção de escritura em música que os atributos do fazer artístico na composição musical poderiam ser observados e tornados salientes, de modo a analisar os meios pelos quais a obra emerge.

Levando isso em conta, observaremos como se dá o processo de composição musical mediante as características intrínsecas da experiência da escritura. Para observar esse processo, discorreremos sobre um conjunto de sete obras elaboradas durante o período da presente pesquisa. Nessas análises, buscaremos revelar os aspectos técnicos relacionados à geração de material e as concepções estruturais que deram forma às músicas. Além disso, apontaremos as características associadas aos contextos nos quais os processos estiveram envolvidos. Assim, ao abordar as composições, foi estabelecido um diálogo entre reflexão e prática, entre formas de expressão e de formulações teóricas.

De modo geral, o método de descrição dos procedimentos composicionais e a organização analítica das obras tomam por base duas vias: a primeira está relacionada à Musicologia Genética, associada ao estudo dos manuscritos do compositor (Menezes, 2018, p. 8); a segunda dialoga com a análise semiológica, elaborada por Jean-Jacques Nattiez, a partir da qual são analisados os aspectos paramétricos presentes na partitura, bem como as perspectivas poiéticas e estésicas, em que se examina “como as três dimensões podem ser reunidas na análise de uma

única peça” (Nattiez, 1990, 138). Todavia, devido à natureza especulativa do processo composicional, foram seguidos caminhos que a própria investigação alumbrou. Assim, uma série de aspectos foram organizados conforme a perspectiva do compositor, que busca identificar, em seus próprios manuscritos e esquemas, a natureza inventiva de sua escritura.

# 2 *MULTITUDINOUS SEAS* (2021) E A VOLATILIDADE MÉTRICA

## 2.1 IDEIA E PROCEDIMENTOS

A ideia para a composição de *multitudinous seas*, para pandeiro brasileiro e eletrônica, surgiu da especulação em torno das possíveis combinações entre ritmo, métrica e andamento. Por ser a obra que inaugura o conjunto de composições de minha pesquisa, optei por limitar o trabalho aos aspectos relacionados à duração dos sons, concentrando-me, mais especificamente, no encadeamento rítmico e na métrica. A partir dessa proposta, surgiu o que chamei de *volatilidade métrica*, referindo-me a algo que frequentemente muda de forma. Desse modo, dediquei-me a buscar ferramentas que pudessem orientar o processo de materialização dessa ideia, aplicada à transformação contínua da estrutura rítmica.

Assim, tomei como referência as relações proporcionais entre estruturas métricas e ritmo iterativo presentes nos procedimentos de Bryan Ferneyhough – levando em conta sua visão de que os compassos podem ser entendidos como um "espaço" ocupado por processos musicais[21] (Boros; Toop, 2003, p. 52) –, bem como as propostas de modulação métrica, com referência em Elliot Carter[22], e de modulação micrométrica, concebida por Arthur Kampela[23].

Dessa forma, ao estudar os procedimentos de Ferneyhough, observei a possível mobilidade da duração de cada compasso, sobre o qual são aplicadas expressões proporcionais do ritmo[24] (Boros; Toop, 2003, p. 53). Este procedimento pode ser definido como um "entrelaçamento da métrica e do impulso subdivisional".

---

21 "In particular, I start from the standpoint that a measure is not primarily a unit of emphasis, of agogic priorities, but a space, serving to delimit the field of operations or presence of specific sound qualities, of musical processes".

22 "The idea of 'metrical modulation' may be described concisely means of going smoothly, but with complete accuracy, from one absolute metronomic speed to another, by lengthening or shortening value of the basic note unit" (Goldman, 1957, p. 161).
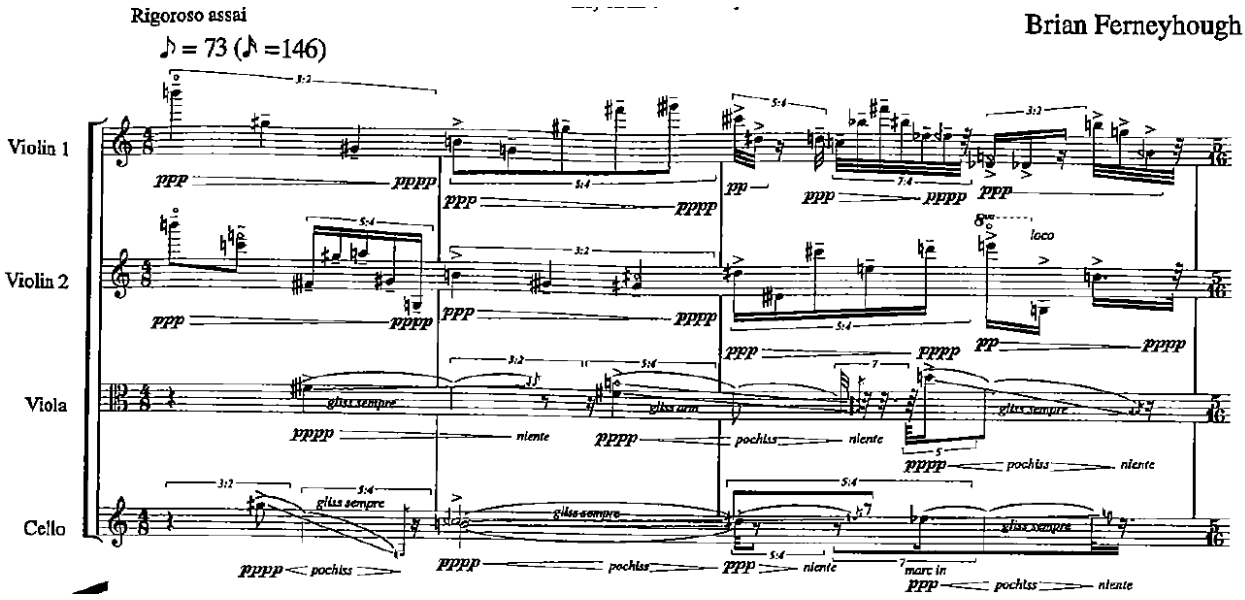
23 "O propósito da modulação micrométrica é o de criar uma transição suave entre duas velocidades, proporcionando ao corpo e mente do intérprete a possibilidade de responderem às mudanças organicamente. Ao contrário de outros compositores que adotam a escrita rítmica complexa de Ferneyhough, Kampela utiliza a modulação micrométrica tanto como uma ferramenta estrutural, como uma forma de expressar velocidades excessivamente entrópicas na superfície, mas que em sua organização oferecem ao intérprete a possibilidade de captar essas velocidades em termos matemáticos *e* físicos, ou, como prefere dizer Kampela: 'ergonômicos'" (Bortz, 2006, p. 97).

24 "Where the measure duration is also mobile, on the other hand, many more and variously related ratio expressions are conceivable; a case in point would be alternating measures of 4/8 and 5/8 where density values of 'four in four', 'five in five', 'four in five' and 'five in four' are realizable".

Assim, a partir do entrelaçamento das estruturas rítmicas e fórmulas de compasso, é possível dar forma a estruturas complexas com grande variedade métrica e rítmica.

Este procedimento é claramente observável nos primeiros compassos de seu *Quarteto de Cordas Nº 5*. No primeiro violino, primeiro compasso, uma tercina com semínimas é sobreposta às duas semínimas que completariam o compasso em 4/8; no compasso seguinte, cinco figuras de colcheia, uma quintina, sobrepõem-se às quatro colcheias do compasso em 4/8. O mesmo procedimento é aplicado na parte do segundo violino, no segundo compasso. Sua utilização aplica-se também a partes menores do compasso, como observamos na parte do violoncelo, primeiro compasso, em que na primeira parte do compasso, três colcheias são sobrepostas a duas e cinco semicolcheias são sobrepostas a quatro. O mesmo é observado na parte da viola, segundo compasso (Figura 6).
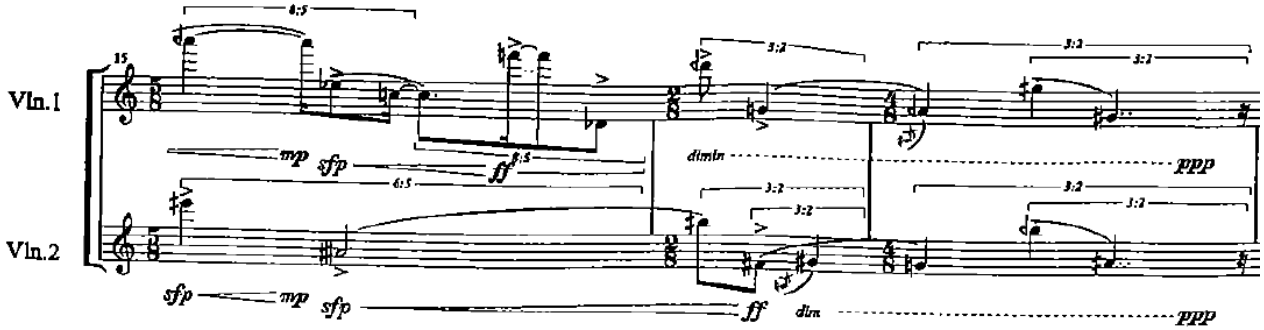
Figura 6 – Início do *Quarteto de Cordas Nº5*, de Brian Ferneyhough, em que se observam aplicações do procedimento de expressões proporcionais.




Fonte: Ferneyhough, 2006.

Na mesma composição observa-se o seu emprego envolvendo mudanças consecutivas de fórmulas de compasso. Na seção entre os compassos 15 e 17 há a sequência de fórmulas de compasso: 5/8, 2/8 e 4/8. Na parte do segundo violino, compasso 15, uma quiáltera de seis colcheias ocupa o espaço de cinco; na parte do segundo violino, compasso 16, três colcheias ocupam o espaço de duas; e no compasso seguinte, primeiro violino, três semínimas sobrepostas a duas (Figura 7).

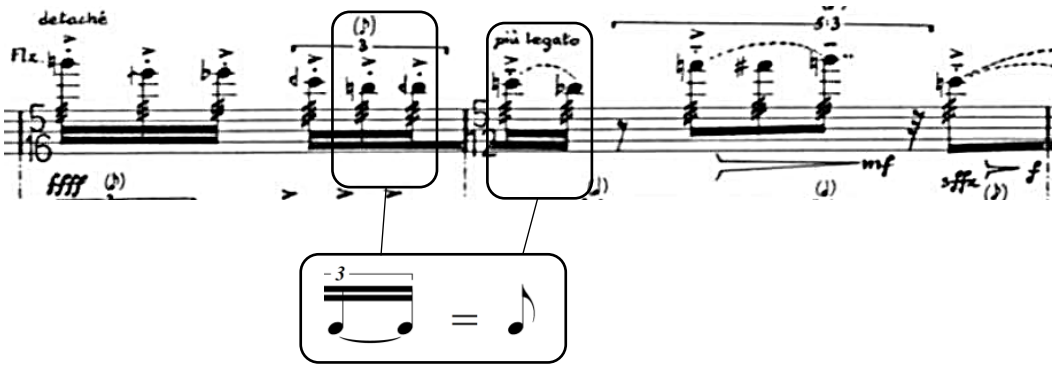
Figura 7 – *Quarteto de Cordas Nº5*, de Ferneyhough, compassos 15 a 17.




Fonte: Ferneyhough, 2006.

Quanto à modulação métrica nas obras de Ferneyhough, sua aplicação está relacionada às fórmulas de compasso irracionais, ou métrica irracional, de onde surgem as fórmulas com o denominador diferente do padrão binário (1, 2, 4, 8, 16, 32, 64), ocorrendo relações baseadas em quiálteras, resultando em denominadores tais como 3, 5, 6, 7, 9, 10, 12, 14, 18, 20, 24. Observamos a aplicação deste procedimento na obra *Carceri d'Invenzione I*. Destacamos os compassos 6 e 7, parte do flautim. No compasso 7 há a fórmula de compasso 5/12, a qual indica que o valor de cada colcheia está relacionado a uma parte de uma tercina (ou a duas partes de uma sextina). No sexto compasso há a fórmula 5/16, ou seja, 5 semicolcheias por compasso. É nesta relação entre os compassos 6 e 7 que podemos observar a modulação métrica. Na parte do flautim, compasso 6, sobre as duas últimas semicolcheias é sobreposta uma tercina com três semicolcheias que, relacionadas à fórmula do compasso seguinte, estabelecem a unidade de tempo do compasso 7, considerando que o valor de duas semicolcheias da tercina somadas, presentes no final compasso 6, correspondem ao valor da colcheia do compasso 7 (Figura 8).
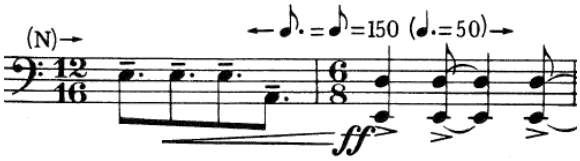
Figura 8 – *Carceri d'Invenzione I*, de Ferneyhough, compassos 6 e 7, parte do flautim.




Fonte: Ferneyhough, 1983.

Ainda tratando-se de modulação métrica, na obra de Elliott Carter, *Eight Pieces*, para quatro tímpanos, primeiro movimento (*I. Saëta*), encontramos um exemplo básico no quarto sistema da sexta página, a unidade de tempo do compasso 12/16, a colcheia pontuada, torna-se a unidade de referência da duração da colcheia do próximo compasso em 6/8 (Figura 9).

Figura 9 – *Eight Pieces*, *I. Saëta*, de Carter, compassos 73 e 74.




Fonte: Carter: 1968.
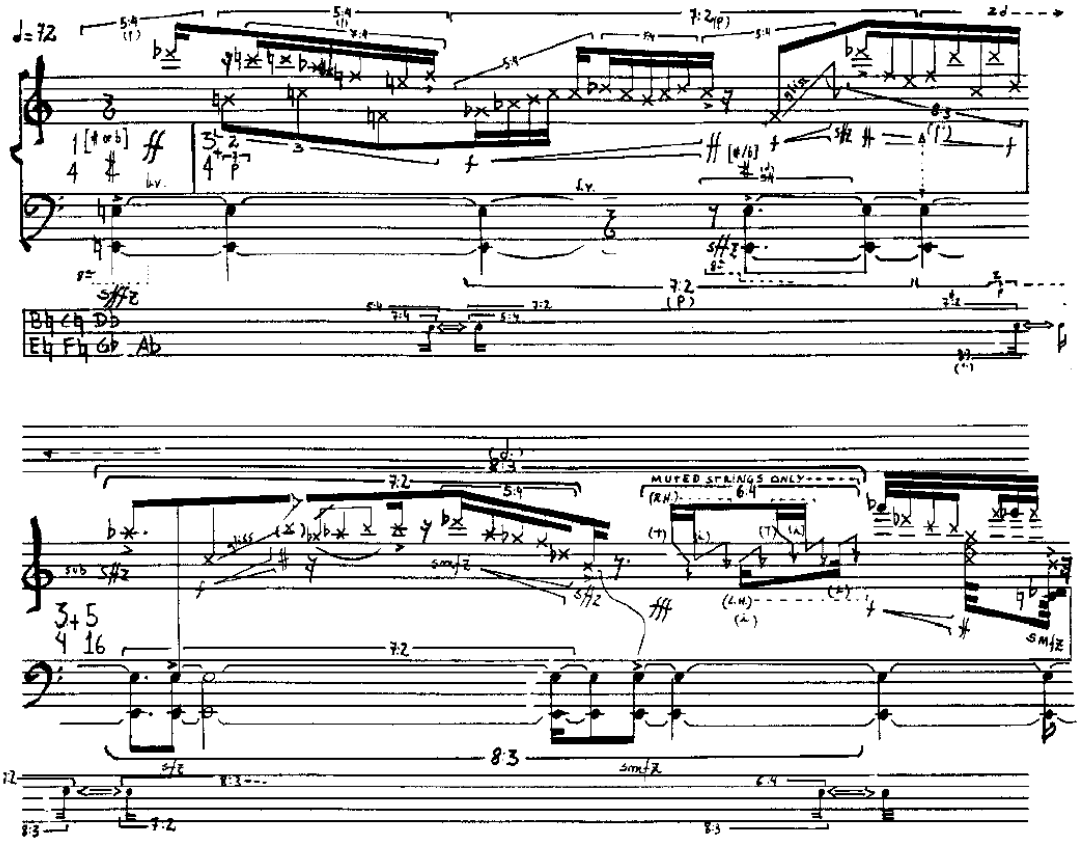
Na obra *Phalanges*, de Arthur Kampela, analisada em *Rhythm In The Music Of Brian Ferneyhough, Michael Finnissy, And Arthur Kampela: A Guide For Performers* (2003), de Graziela Bortz, a aplicação da modulação métrica assemelha-se em nível de complexidade com o modo de aplicação observado em Ferneyhough, contudo, em Kampela, este tipo de procedimento é caracterizado como modulação *micrométrica*. Dentre as numerosas passagens em que ela ocorre, utilizamos um exemplo encontrado no trabalho de Bortz.

Neste excerto, observamos uma quiáltera de proporção 8:3 no final do segundo compasso. Essa unidade de oito semicolcheias por três colcheias é inserida sob a estrutura de septinas superior. A última unidade de tempo desse compasso compreende duas partes de uma septina de colcheias, as quais são concatenadas às duas últimas semicolcheias da septina anterior. A quiáltera 8:3 passa a agregar o conjunto de oito semicolcheias que compreende o espaço ocupado por três partes da septina de colcheias, derivadas da conexão entre as duas unidades. Cada semicolcheia da quiáltera 8:3 é equivalente às semicolcheias da septina que se apresenta no compasso seguinte. Desse modo, o compositor realiza a modulação micrométrica (Figura 10).

Ao observar e analisar esses procedimentos, pude visualizar a possibilidade de gerar diversos pontos de variação da estrutura rítmica de forma que o movimento sonoro pudesse ser moldado em um nível mais profundo de sua estrutura. Além disso, percebi a capacidade de transformar a dinâmica musical de uma forma flexível,

evitando mudanças abruptas tanto no ritmo quanto no andamento. A partir dessa observação que surgiu a noção de volatilidade métrica.

Figura 10 – *Phalanges*, de Kampela, compassos 1 a 3.
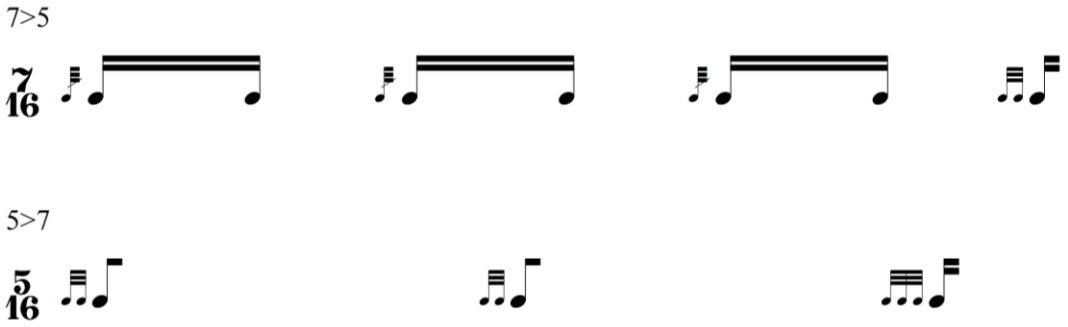



Fonte: Bortz, 2003.

## 2.2 ELABORAÇÃO DE MATERIAIS

O ponto de partida para a elaboração dos materiais foi a fração 7/5. A partir dela especulei sobre as possibilidades de combinação que seriam utilizadas para a formulação de estruturas rítmicas de base.

Em um primeiro momento, optei por relacionar valores primários – escritos como notas reais –, de maior duração, a valores secundários, de menor duração – escritos como apogiaturas. Dessa maneira, estabeleci que, se 7>5, então são atribuídos 5 valores de apogiatura como valores secundários para o total de 7 valores primários; e, se 5>7, são atribuídas 7 apogiaturas para o total de 5 valores primários (Figura 11).

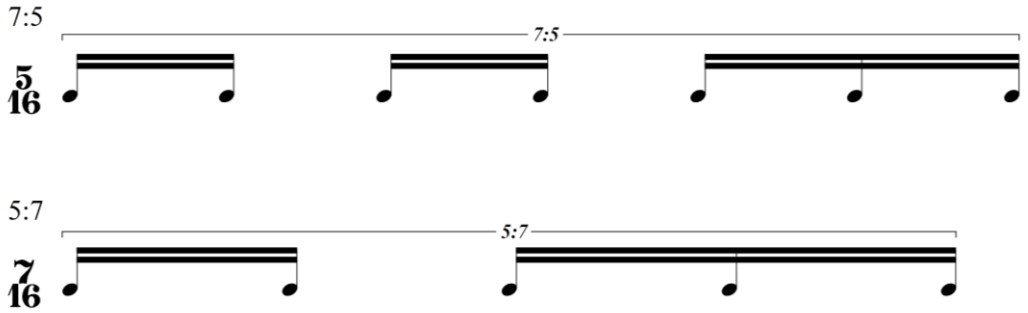
Figura 11 – Relação 7>5 e 5>7, respectivamente. Ilustra a relação entre valores primários, notas reais, e valores secundários, apogiaturas.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

Em um segundo estágio, considerei o uso de razões numéricas que seriam utilizadas na elaboração de quiálteras. Partindo da relação 7/5 e sua inversão, foram inferidas as quiálteras 7:5 e 5:7. Assim, defini que no interior de um compasso de cinco tempos haveria uma quiáltera de sete valores e no interior de um compasso de sete tempos haveria uma quiáltera de cinco valores (Figura 12).
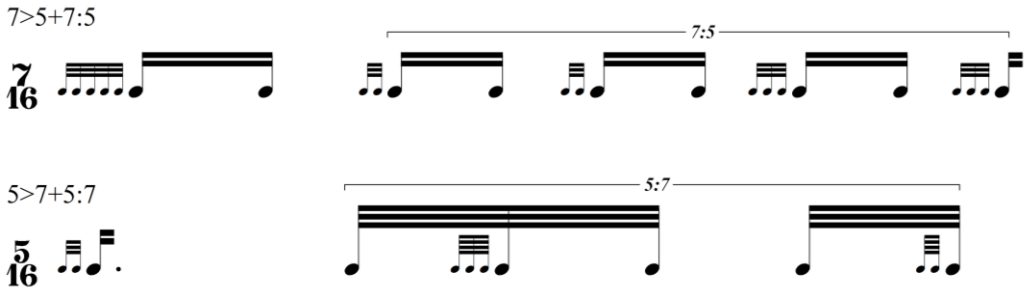
Figura 12 – Quiálteras geradas a partir das razões 7:5 e 5:7.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

O próximo passo foi combinar os dois primeiros procedimentos, o que resultou no entrelaçamento entre apogiaturas e quiálteras (Figura 13).
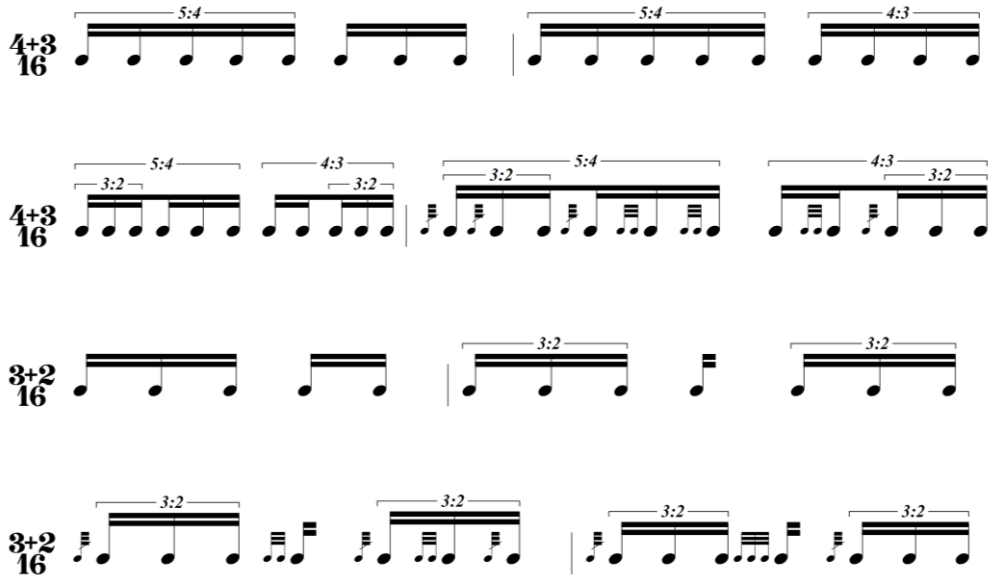
Figura 13 – Combinação entre os dois primeiros procedimentos. Como resultado há a interpolação entre apojaturas, quiálteras e fórmulas de compasso.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

Da elaboração dessas primeiras estruturas, foram derivadas variações e expansões, bem como a divisão das fórmulas de compasso em grupos menores, por exemplo: 4/16+3/16, ao invés de 7/16. Isso gerou novas possibilidades métricas a partir do mesmo procedimento (Figura 14).

Figura 14 – Variações a partir das estruturas fundamentais.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

Essa primeira etapa da composição caracteriza-se pelos procedimentos essencialmente matemáticos, os quais permitiram a geração de um amplo conjunto de materiais. Nessa fase, embora seja possível intuir que tais elaborações não seriam propriamente música, elas carregam em si todos os aspectos associados à ideia musical. Tratam-se de combinações matemáticas que possibilitaram visualizar o panorama de possibilidades a serem empregadas na geração de conteúdo musical, embora não houvesse a necessidade de utilizá-las em sua forma literal durante o processo de escritura.

Como apontado anteriormente, o processo de elaboração da obra demanda uma visão ampla que abrange um conjunto muito maior de fatores, os quais permitem a concreção do objeto estético. Além disso, as ideias e reflexões em torno da concepção da obra abarcam uma série de questionamentos sobre suas características inerentes, bem como a tomada de decisões em relação ao todo. Foi de acordo com proposições dessa natureza que se deu a escolha da instrumentação.

## 2.3 CONTINGÊNCIAS, SOM, INSTRUMENTAÇÃO E NOTAÇÃO

Considerando que o foco principal da composição incidia sobre aspectos do ritmo, métrica e tempo, optei por empregar um instrumento de percussão inarmônico. Essa escolha possibilitaria, inicialmente, concentrar-me exclusivamente nesses aspectos. Ou seja, apesar de levar em conta a qualidade tímbrica do instrumento, não seria necessário, a princípio, preocupar-me com um sistema de alturas definidas.

Por fim, tomei a decisão de compor para pandeiro brasileiro, a qual decorreu de um conjunto de razões. Embora as qualidades sonoras do instrumento e os aspectos do ritmo tenham sido levados em conta, o contexto social de 2021, ano em que decidi fazer essa composição, influenciou minha decisão. A necessidade de isolamento social, devido à pandemia da covid-19, fez-me ponderar sobre a composição de uma obra para um instrumentista solo. Nesse momento considerei trabalhar em parceria com o percussionista Vinicius Portes[25] e, conhecendo sua atuação musical direcionada ao estudo e aprimoramento técnico sobre pandeiro brasileiro, considerei relevante, bem como desafiador, compor para esse instrumento com o qual tinha pouca familiaridade. Dessa forma, a composição seria resultado da interação entre instrumentista e compositor.

Em seguida, direcionei minha atenção para a notação específica para pandeiro. Nas obras da tradição clássica, a notação da parte do pandeiro (*tambourine*) consiste em uma única linha com as notas escritas sobre ela, sem detalhes adicionais sobre digitação. Evidentemente, aplicam-se as indicações de dinâmica, articulação e indicações técnicas, como o rulo feito com o polegar ou então, o uso de baquetas. Ao observar as possibilidades do instrumento, concluí que, dada a natureza das técnicas associadas ao pandeiro brasileiro, deveria aprimorar a notação tradicional com a inclusão de novos elementos.

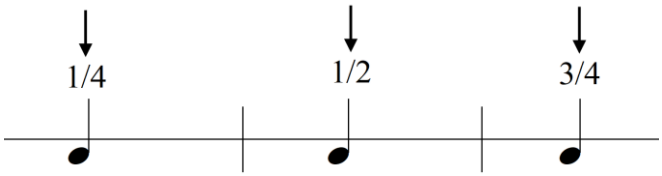
Mais adiante, deparei-me, por meio da indicação de Vinicius Portes, com a notação para pandeiro brasileiro apresentada pelo percussionista Vina Lacerda em seu método *Pandeirada Brasileira* (2007). Sua notação correlaciona digitação e

---

[25] Vinicius Portes é Bacharel em Percussão pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná-UNESPAR/EMBAP. Têm trabalhado como músico convidado da Orquestra Sinfônica do Paraná, da Camerata Antiqua de Curitiba e da Orquestra Erudito Philarmonic Orchestra. Percussionista da Orquestra Filarmônica da UFPR, Orquestra sinfônica de Ponta Grossa e da Opera Orchestra Curytiba. Atua no projeto UM2UO Percussion, (duo de percussão focado em música nova e composições brasileiras), duo que em 2016 foi premiado no concurso internacional de música de câmara Villa-Lobos no Rio de Janeiro (biografia cedida por Vinicius Portes ao autor).

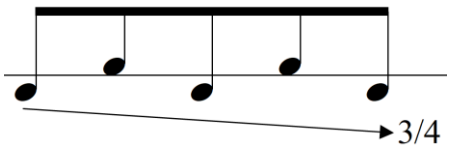
escrita, permitindo indicar aspectos técnicos mais detalhados para a performance. Além disso, a colaboração com o Vinicius Portes permitiu investigar ainda mais possibilidades sonoras, o que ampliou o vocabulário e a notação a serem utilizados na obra. Um exemplo disso é a técnica de pressionar a pele, denominada com o termo inglês *bend* (Figura 15 e Figura 16). Embora seja uma técnica já praticada, não havia encontrado qualquer tipo de notação para indicá-la. Logo, propus minha própria notação de acordo com as características projetadas para a obra.

Figura 15 – Notação de *bend*. Pressionar (↓) a pele após percuti-la (1/4: pouca pressão, 1/2: pressão média, 3/4: muita pressão).




Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

Figura 16 – Notação de *bend*. Pressão gradual da pele.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

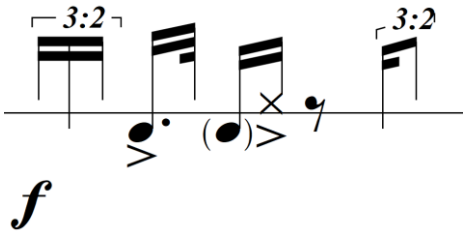
Além dos aspectos relacionados ao instrumento, minha intenção, desde o início, foi realizar uma composição que incorporasse sons eletrônicos. Para isso, considerei que a parte eletrônica deveria ser concebida inicialmente como uma expansão do instrumento. Foi, inclusive, a partir da gravação das amostras de pandeiro que pude identificar com mais detalhes suas possibilidades sonoras, bem como compreender sua técnica e tomar decisões quanto à notação.

## 2.4 PROPOSTAS MUSICAIS

A partir da reflexão em torno das características sonoras do instrumento, bem como do contexto musical tradicional de seu uso, defini o *gesto inicial*, o qual é gérmen para a elaboração da obra. Este gesto faz referência à música popular brasileira, especificamente ao samba (Figura 17). Essa dedução em torno da referência ao samba ocorreu posteriormente à sua concepção. O gesto e sua possível significação

são consequência do próprio processo composicional, a partir de experimentações sobre os materiais de base.

Figura 17 – Gesto inicial.
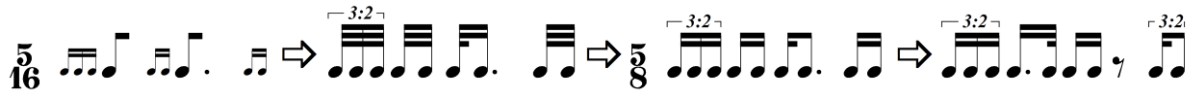



Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

Qual a relação do gesto inicial com o material previamente elaborado?

Levando em conta a complexidade rítmica da obra, optei por transformar as apogiaturas em notas reais notando-as por extenso. No entanto, nem sempre a notação se reflete fielmente o que seria, de fato, sua escrita por extenso. Um exemplo disso é a primeira figura de tercina, a qual, inicialmente, tratava-se de uma apogiatura, mas que ocupa o espaço de um pulso. Esse gesto é derivado de um processo de transformação que se deu a partir de uma figura anterior (Figura 18).

Figura 18 – Processo de transformação que gerou o gesto inicial.




Fonte: Elaborada pelo autor: 2021.

Na Figura 18, observa-se a elaboração do gesto inicial que se deu a partir da relação 5>7. Foram estabelecidas as durações dos valores reais – que seriam cinco semicolcheias –, agrupados em duas figuras, colcheia e colcheia pontuada, e os sete valores de apogiatura. As três primeiras semicolcheias da apogiatura foram convertidas em uma tercina de fusas. Do primeiro valor real, foi subtraída sua metade, dando lugar a uma fusa referente à quarta figura de apogiatura. Do segundo valor real, foi subtraído um sexto de seu total, dando lugar para a quinta figura de apogiatura convertida em fusa. Ainda do segundo valor real, sua terceira parte deu lugar para as duas últimas figuras de apogiatura, convertidas em fusas. Visando uma escrita mais clara, converti a fórmula de compasso de 5/16 para 5/8. Por fim, de acordo com a escrita e sua relação com a natureza sonora do pandeiro, encurtei ainda mais o segundo valor real, convertendo-o em semicolcheia. No quarto pulso do compasso,

incluí uma pausa de colcheia e transformei a última figura de duas notas em uma tercina – sendo a primeira nota uma semicolcheia e a segunda uma colcheia.

Um processo semelhante foi aplicado às demais figuras presentes na partitura, todas vinculadas ao gesto inicial. Este procedimento compreendeu a elaboração das estruturas conforme a lógica interna do material e a ideia principal da obra – a volatilidade métrica.

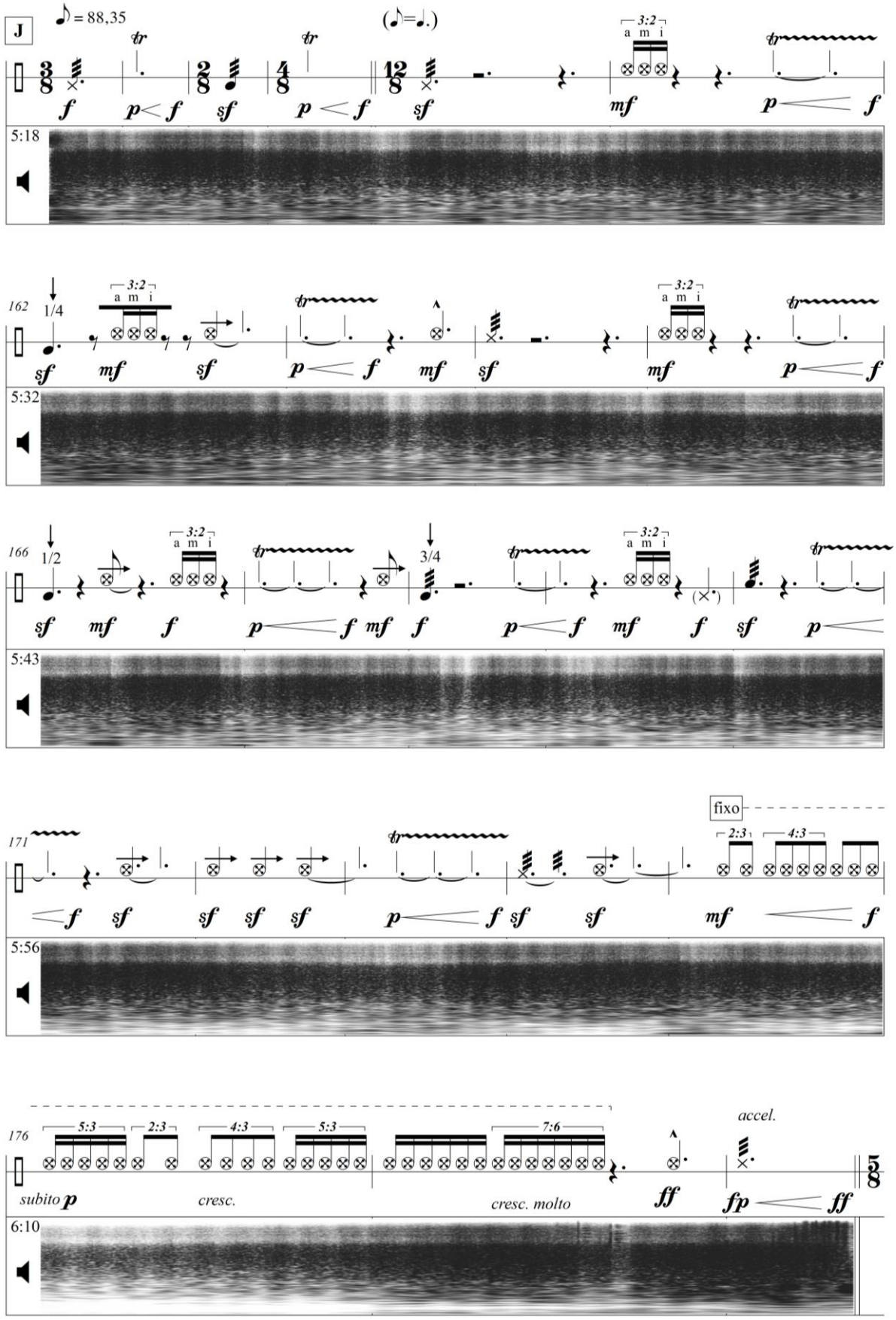
Essa abordagem, como já mencionado, resultou da reflexão sobre o material e as possibilidades de sua concretização em música, de acordo com as ideias composicionais. Além disso, o próprio processo musical, que incluiu solfejo, experimentos com percussão e a elaboração da escrita, propiciou o surgimento de novos elementos que se mostraram adequados ao conjunto. Nesse estágio, as escolhas e decisões foram tomadas de forma consciente, uma vez que estão relacionadas à concretização do material. Enquanto que o surgimento desses novos elementos ocorreu por meio do jogo livre das associações de ideias. Isso quer dizer que há sempre espaço para liberdade e ação do jogo inventivo, que se manifesta a partir da especulação em torno das possibilidades materiais de concretização da ideia musical. No entanto, as escolhas são feitas de forma consciente, sempre em relação à lógica do jogo.

Um exemplo que pode ilustrar esse fenômeno ocorre no trecho compreendido entre os compassos 156 (J) e 178 (Figura 19). Essa parte, com proeminência dos sons eletrônicos, foi concebida a partir da imagem de *oceanos multitudinários*, a qual não estava prevista no planejamento da obra.

Inicialmente, havia a ideia da volatilidade métrica e os materiais elaborados, juntamente com o gesto inicial e algumas figuras associadas a ele. Estabelecido o processo de escrita e concretização de parte da obra, diversos elementos intrínsecos à composição foram se revelando, e o próprio material induziu à continuidade do processo.

O título da obra, que também não foi previsto inicialmente, surgiu de uma série de especulações em torno da ideia, dos materiais e do que já havia se constituído musicalmente. Ademais, tenho o hábito de buscar referências em textos poéticos. As palavras *multitudinous seas* estão presentes na obra *Galáxias* de Haroldo de Campos.

Figura 19 – Trecho entre os compassos 156 (J) e 178.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

Como uma resposta que surge em um momento em que a busca se torna demasiadamente cansativa, deparei-me com a expressão “multitudinous seas incarnadine” e instantaneamente associei as duas primeiras palavras com minha proposta composicional. Tal expressão já se apresenta como referencialidade metalinguística na obra de Haroldo:

> Esta celebração do mar-livro começa por um verso de Shakespare (*Machbeth,* II, cena II), referência ao mar multitudinoso, que de verde se transmuda em vermelho-sangue, verso da predileção de Ezra Pound e também de Borges. Termina com o vocábulo grego *polüphloisbos* (‘polissonoro’), aplicado por Homero (*Ilíada*, I, 34) ao bater das ondas na praia. Odorico Mendes, tradutor ‘macarrônico’ dos poemas homéricos (‘a dedirrósea aurora’), é também invocado de passagem, na tradição épico-marinha da língua portuguesa, que remonta a Camões, maneirista, pré-barroco (Campos, 2011, p. 119, grifos no original).

“multitudinous seas” ilustra de forma poética a ideia de *volatilidade métrica*. Além disso, ao fim do texto, o vocábulo grego *polüphloisbos* (“polissonoro”), indicado na nota do próprio Haroldo, dialoga com a proposta programática que me motivou na elaboração musical de uma sonoridade “multitudinária” e “polissonora” associada aos sons das ondas do mar.

A expressividade dessa proposta foi viabilizada pela manipulação dos sons do pandeiro por meio de procedimentos eletroacústicos. Neste contexto, os sons eletrônicos fazer submergir os sons do instrumento sob uma densa sonoridade que evoca mares imaginários.

Qual é essa sonoridade e como foi elaborada?

Desde o início do processo, tive a intenção de elaborar uma obra com eletrônica em tempo diferido – *tape*. Dessa maneira, a concepção dos sons eletrônicos ocorreu ora a partir do emprego das elaborações rítmicas presentes na escrita para o pandeiro, ora com uma concepção mais aberta da organização dos sons. No segundo caso, os sons foram representados no manuscrito por meio de linhas e pontos, indicando de forma abstrata o comportamento dos sons eletrônicos.

O material sonoro foi coletado através da gravação de amostras do pandeiro. Após uma sessão de gravação, na qual registramos um amplo conjunto de sonoridades possíveis no instrumento, separei uma série de amostras, totalizando 89. Dentre as amostras, estão os sons com seus respectivos nomes, definidos a partir das técnicas do instrumento, que são: a) *bend forte*, b) *rulo longo piano* e c) *shake com ataque médio*. Inicialmente, esses sons foram manipulados no programa de

computador PaulXStretch[26], por meio do qual as três amostras foram alongadas. Com esse procedimento, a sonoridade de cada amostra aproximou-se da de um ruído branco.

Em seguida, as sobrepus, cada qual com suas próprias características, em sete faixas na plataforma de trabalho de áudio digital Reaper – fazendo referência à figura de linguagem “sete mares”[27]. Em cada faixa (uma com amostra do *bend*, três do *rulo* e três do *shake*), foram elaboradas automações envolvendo volume, espacialização (estéreo), *reverb* e demais procedimentos experimentais envolvidos na mixagem dos sons, formando, desse modo, a *multitudinosidade* sonora de ruídos.

## 2.5 ESTRUTURA GERAL

Por ser uma obra eletroacústica mista, uma das propostas de concepção foi a de que a eletrônica fosse elaborada como extensão das possibilidades sonoras do instrumento, mas que pudesse ser concebida somente por meio de procedimentos específicos das manipulações eletroacústicas. Desse modo, há uma conexão intrínseca entre ambas as partes que resulta na fusão das sonoridades apresentadas, de forma que, na escuta, a distinção entre ambas é tênue, principalmente na Seção 1.

No entanto, como demonstrado anteriormente, o processo de composição fez com que a sonoridade inicial da eletrônica, ainda muito semelhante aos sons do instrumento acústico, fosse transformada gradativamente, de maneira que sua qualidade, embora derivada dos sons do pandeiro, se afastasse dos sons originais, apresentando atributos próprios.

Levando em conta essa transformação, foi possível dividir a obra em quatro seções principais.

---

26 Disponível em: https://sonosaurus.com/paulxstretch/.

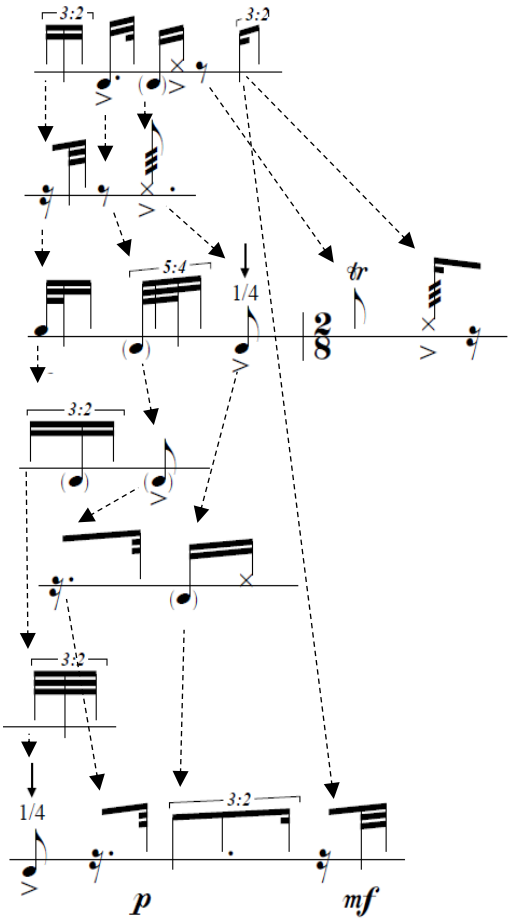
27 “The Seven Seas is an ancient reference – dating to before the 15th century – to what were then the seven known major "seas" of the world. They included the Indian Ocean, Black Sea, Caspian Sea, Adriatic Sea, Persian Gulf, Mediterranean Sea, and Red Sea. A more modern interpretation, made popular by the British writer Rudyard Kipling (1865-1936), is the larger known oceans, not seas: the Antarctic, Arctic, Indian, North Atlantic, North Pacific, South Atlantic, and South Pacific oceans” (Svarney; Barnes-Svarney, 2000, p. 28).

### 2.5.1 Seção 1 – do início ao compasso 52

Na primeira seção, o aspecto de expansão da sonoridade do pandeiro, como metainstrumento, apresenta-se de forma mais clara. Os sons presentes na eletrônica são muito semelhantes aos sons do pandeiro.
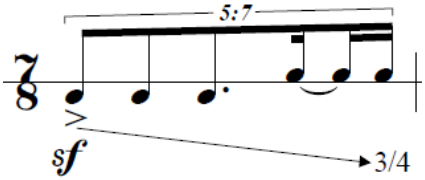
A estruturação rítmica geral advém de figuras que têm relação com o gesto inicial. Essas figuras podem ser interpretadas como fragmentos variados, derivados do gesto, envolvendo particularidades sonoras do idiomatismo do instrumento – como rulos e *shakes* (Figura 20). Além disso, há a recorrência da quiáltera de cinco notas conforme a proporção 5:7 apresentada anteriormente (Figura 21). Observa-se também que as figuras derivadas, quando unidas, passam a constituir novas estruturas que são replicadas e variadas (Figura 22). Processo semelhante ocorre com a quiáltera 5:7, somada aos fragmentos incluindo variações sobre essas estruturas (Figura 23). Ademais, há ocorrências de estruturas que se formam a partir das modulações métricas (Figura 24).

Figura 20 – Derivações e fragmentos variados do gesto inicial.



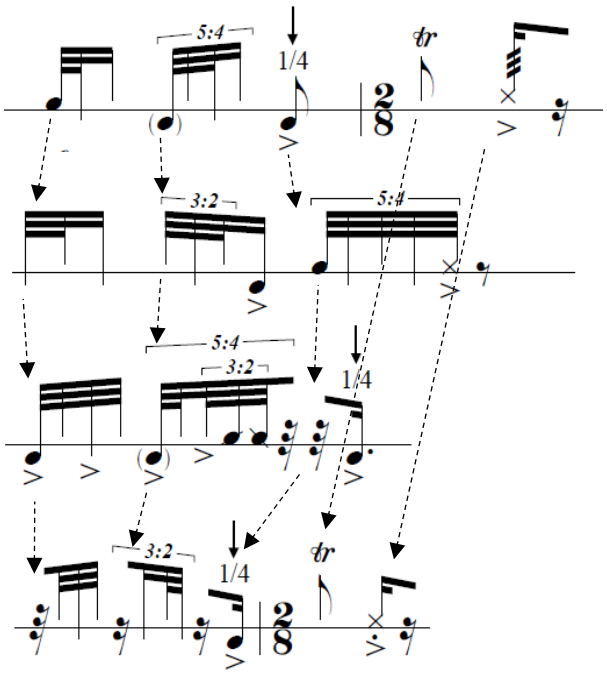

Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

Figura 21 – Quintina 5:7.



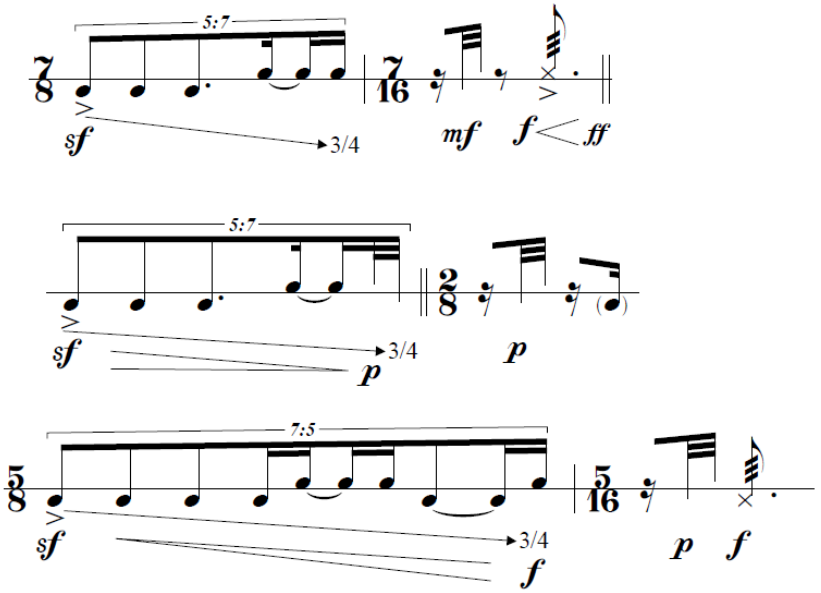

Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

Figura 22 – Novas estruturas a partir das derivações do gesto inicial.



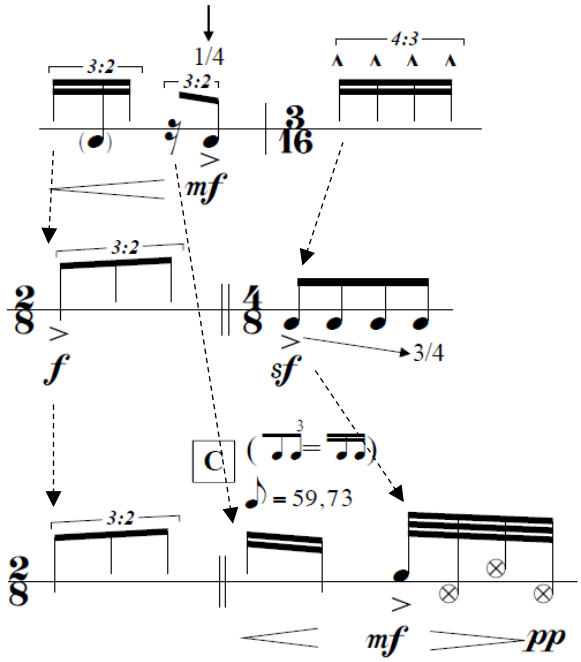

Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

Figura 23 – Novas estruturas a partir da combinação entre fragmentos e quiáltera.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

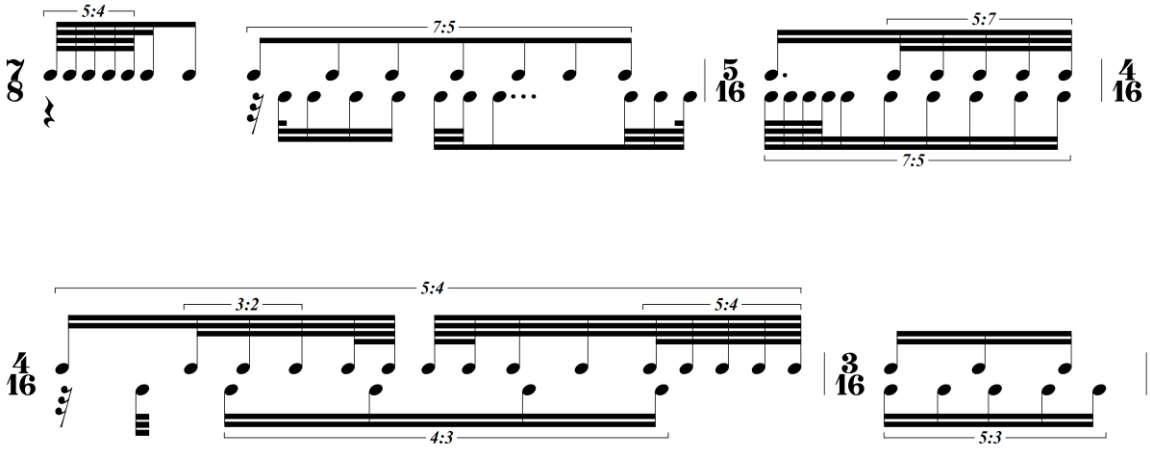
Figura 24 – Estruturas que se formam a partir das modulações métricas.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

Entre os compassos 41 e 52, a eletrônica avança para o primeiro plano. As estruturas rítmicas são mais complexas e envolvem um número maior de quiálteras, construídas a partir da sobreposição de duas vozes – essas estruturas estão presentes desde o início da obra (Figura 25). O processo de elaboração da música, a partir dessas estruturas, foi realizada com um *max patcher* criado por mim, no qual é possível inserir as amostras de áudio e tocá-las de acordo com uma estrutura rítmica predeterminada.

Figura 25 – Estruturas rítmicas presentes na parte da eletrônica entre os compassos 41 e 44.
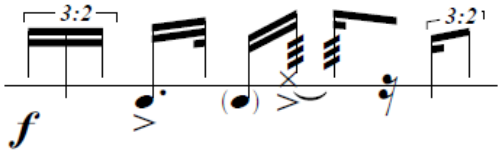



Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

### 2.5.2 Seção 2 – de D ao compasso 121

A Seção 2, que se apresenta após o momento de preponderância da eletrônica comentado acima, tem como eixo a recorrência do gesto inicial com uma pequena variação, caracterizada pelo acréscimo do *shake* (Figura 26).

Figura 26 – Gesto inicial presente na Seção 2.



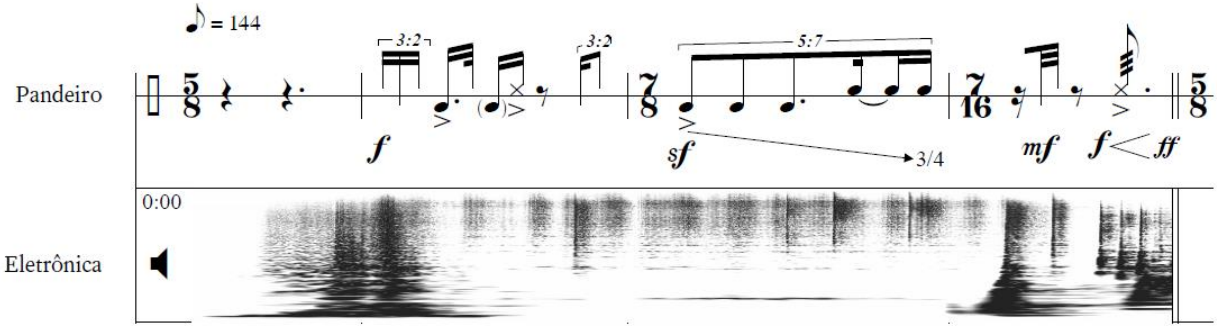

Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

Aqui o material da eletrônica passa por uma primeira transformação, definida pela predominância de sons com maior duração – resultantes do procedimento de alongamento (s*tretching*) citado anteriormente. Além disso, ocorre o intercalamento entre pandeiro e sons da eletrônica – o que também pode ser verificado na Seção 1.

Como isso foi organizado?

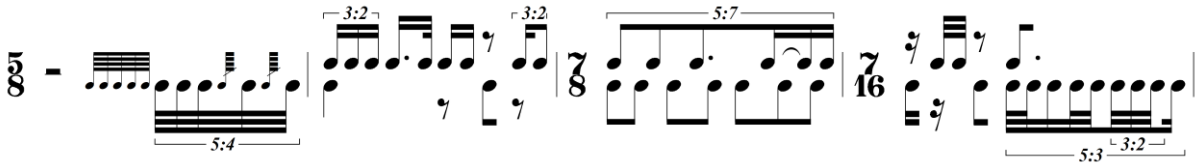
Há uma troca de funções entre instrumento e eletrônica que ocorre da seguinte forma: a) quando há uma quiáltera em uma das partes, em geral, a outra é organizada de acordo com os pulsos do compasso; b) quando há pausa para uma, a outra preenche essa pausa com um som. Esse formato se aplica para a dinâmica, tipos de som e articulação (Figura 27 e Figura 28). O procedimento fica muito claro na Seção 2, em que também ocorre a suspensão da complexidade rítmica que dá lugar à rítmica regular, apresentada como elemento contrastante (Figura 29).

Figura 27 – Intercalamento entre pandeiro e as amostras. Primeiros quatro compassos da obra.



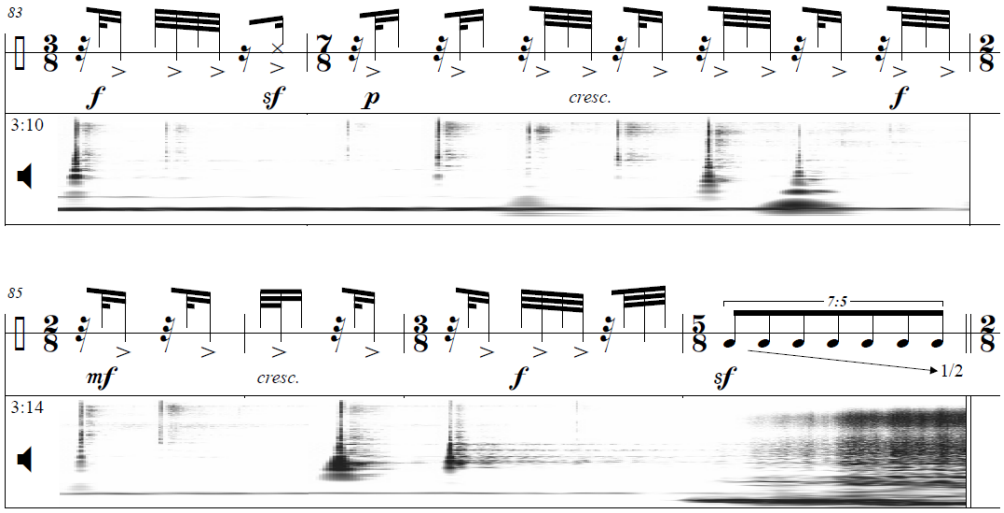

Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

Figura 28 – Transcrição rítmica dos primeiros quatro compassos.



Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

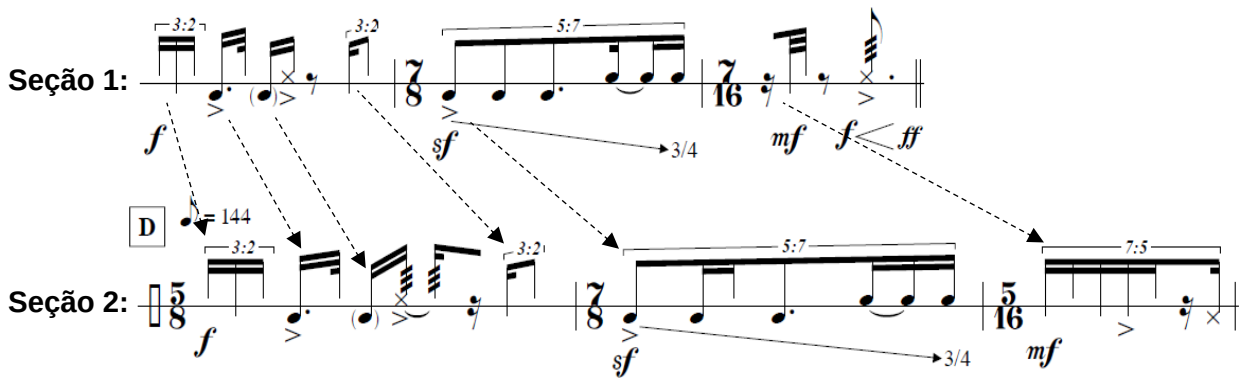
Figura 29 – Rítmica regular. Compassos 83 a 88.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

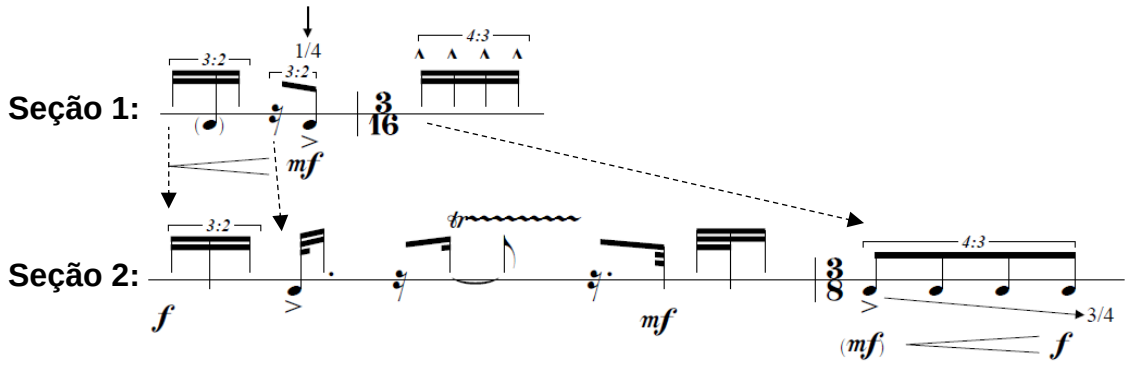
Essa seção inicia-se com o gesto inicial alterado por uma breve variação. Desde sua primeira aparição, o encadeamento do gesto com as figuras dos compassos seguintes institui uma estrutura mais ampla, de três compassos (Figura 30). Há também a ocorrência de estruturas derivadas das demais estruturas da Seção 1 (Figura 31).

Figura 30 – Estrutura de três compassos a partir do gesto inicial.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

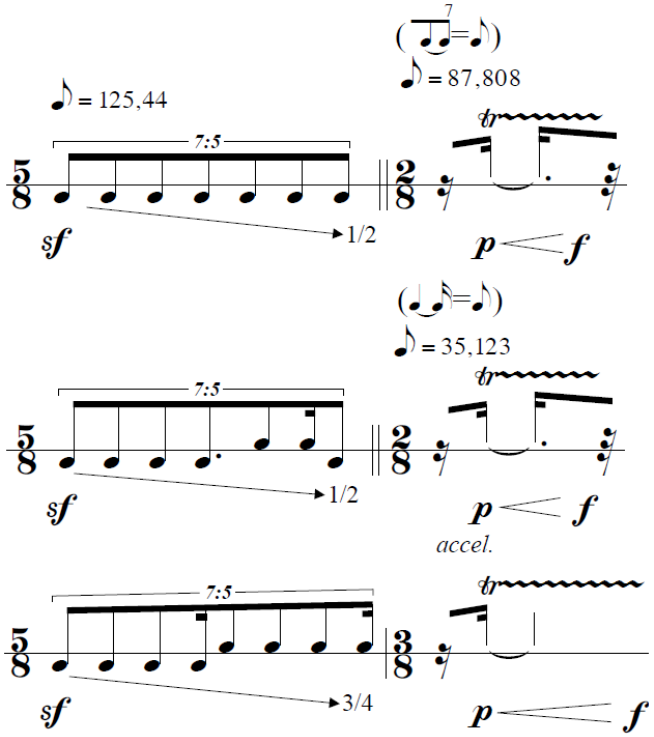
Figura 31 – Estruturas derivadas. Seção 1: compassos 28 e 29, Seção 2: compassos 56 e 57.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

Ademais, novas estruturas derivadas das relações de quiáltera (5:7 e 7:5) passam a ter destaque nessa seção (Figura 32). A quiáltera 7:5 faz relação direta à quiáltera 5:7 da estrutura inicial de três compassos. No entanto, aqui organizada em uma estrutura de dois compassos em que no segundo há o rulo – identificado pelo trinado (tr) –, que se torna cada vez mais extenso a cada aparição. A sequência, que inclui a repetição variada da mesma estrutura, se dá por meio da mudança de andamento a partir de modulação métrica que torna o rulo mais extenso. Essa modulação toma como referência para o novo andamento duas partes da septina, que se tornam a unidade de tempo do compasso seguinte.

Figura 32 – Estruturas com quiálteras, do compasso 87 ao 93.

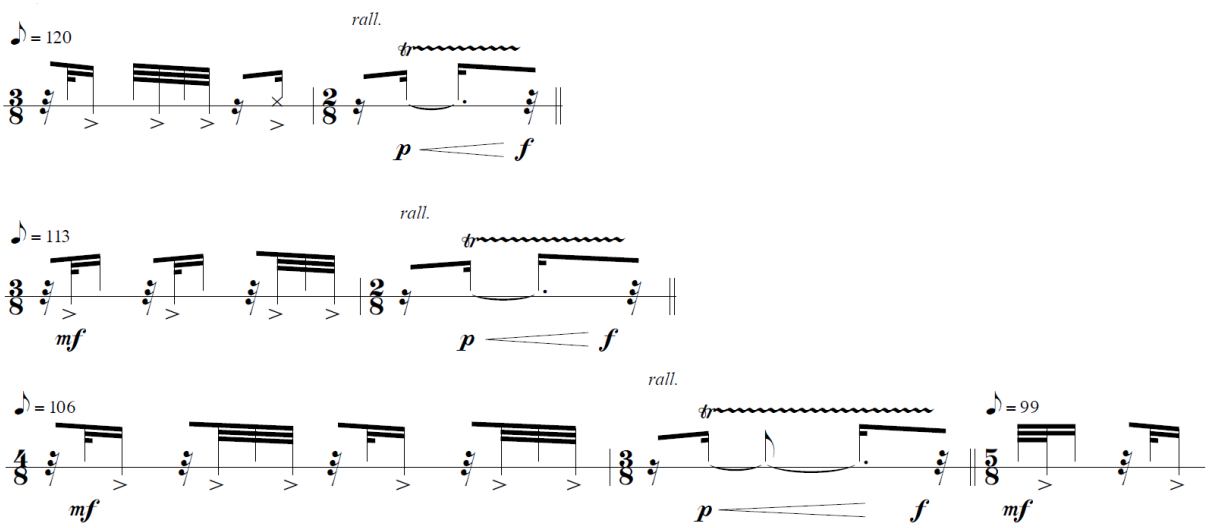



Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

Quanto à modulação métrica, cabe uma breve explicação sobre seu uso. Para a maioria das modulações métricas foi tomada como referência parte do valor de uma quiáltera para definir a unidade de tempo que se dá no compasso seguinte. Como exemplo, será descrito o procedimento presente na Figura 32. Considerando como indicação metronômica de referência a colcheia igual 125,44 – valor derivado de modulação métrica prévia –, a modulação a partir desse valor se dá na música por meio de duas partes da septina presentes em um compasso de 5 tempos. Logo, os cálculos matemáticos empregados se apresentam na seguinte ordem: a) o valor metronômico dividido pela quantidade de pulsos do compasso; no atual exemplo: 125,44 ÷ 5 = 25,088; b) o resultado da divisão é multiplicado pela quiáltera; logo: 25,088 x 7 = 175,616; c) o resultado do segundo cálculo é dividido pela parte da quiáltera que será considerado como nova unidade de tempo: 175,616 ÷ 2 = 87,808[28].

Em resposta a essas figuras com quiálteras, há, entre os compassos 97 e 102, a reincidência de um rulo. Relacionado a ele, há o desacelerando que ocorre por meio da subtração de valores metronômicos tomando como base o número 7 (Figura 33).

Figura 33 – Estrutura regular seguida de rulo, do compasso 97 ao 102.
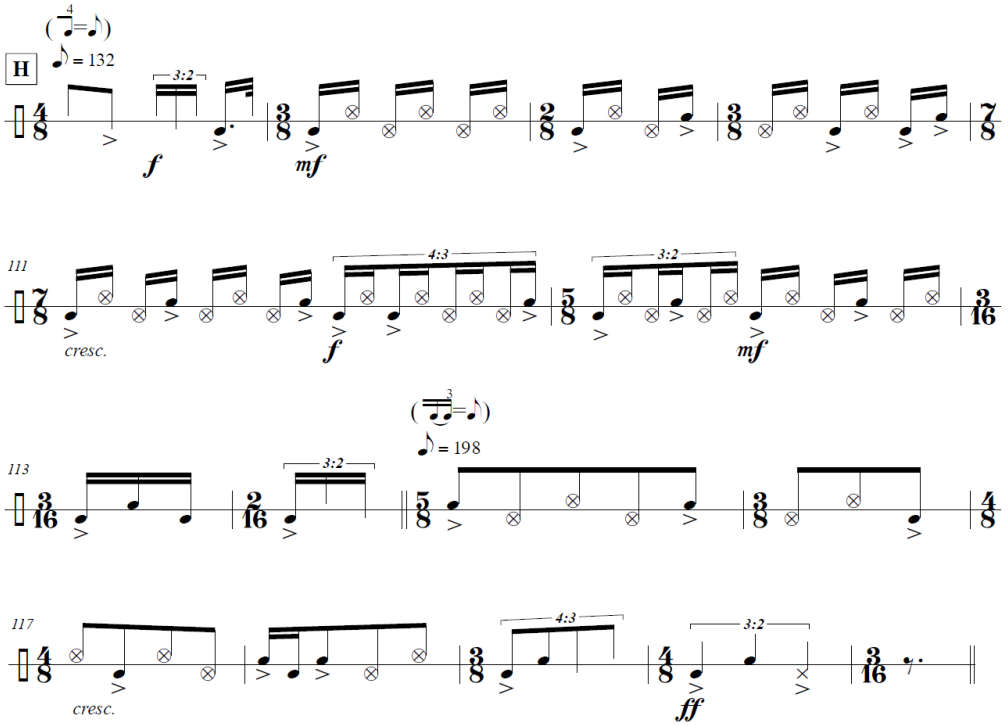



Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

Essas figuras seguidas de rulo encaminham o movimento musical aos compassos que precedem a Seção 3. Aos poucos, esse gesto, o rulo, vai se estendendo e, a partir do alongamento de sua duração, alcança seu ápice performático na Seção 3. No entanto, esse direcionamento não é direto. Como já

[28] A viabilidade de se executar os valores metronômicos com partes decimais deve-se ao clique de referência transmitido ao instrumentista por meio de fones de ouvido.

comentado, desemboca em uma parte prévia em que a técnica aplicada ao instrumento se altera. Na cifra de ensaio H, o rotacionar do pandeiro sem percuti-lo, que faz soar as platinelas, é intercalado com acentos gerados pelos golpes de mão direita (Figura 34).

Figura 34 – Parte que precede a Seção 3. Rotação do pandeiro, fazendo soar as platinelas, com golpes de mão direita.



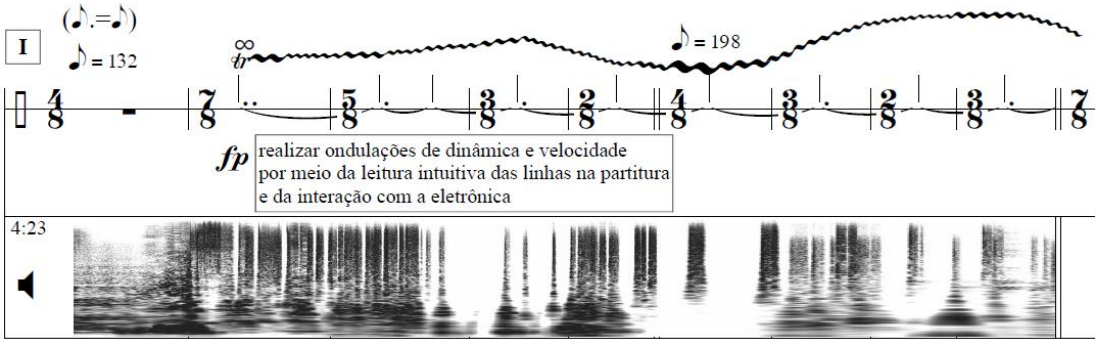

Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

### 2.5.3 Seção 3 – de I ao compasso 178

Os sons eletrônicos disputam espaço com o rulo *infinito* – indicado pelo símbolo de trinado seguido do símbolo de infinito (Figura 35). Na partitura definitiva, permaneceram os resquícios do planejamento presente no manuscrito. Primeiramente, eu havia incluído nesta seção novas estruturas rítmicas para a parte da eletrônica, organizadas sobre a sequência de fórmulas de compasso, observadas na partitura atual, e envolvendo as alterações de andamento geradas por modulação métrica. Todavia, durante o processo de composição considerei mais relevante utilizar um outro procedimento na elaboração da eletrônica. Esse procedimento – conhecido como *sidechain gate* –, envolve um processo de filtragem, usado com a finalidade de definir uma organização rítmica em que uma forma de onda – no caso dessa obra, dos sons relacionados às estruturas presentes na eletrônica da Seção 1 – serve de

fôrma a ser preenchida por outro som. Ou seja, o sinal principal que está sendo processado pelo *gate* assume as características do sinal que está em *sidechain*. Ele muda o comportamento da saída principal. É como se o primeiro som fosse esvaziado, permanecendo somente o espaço vazio da forma de onda que, posteriormente, é preenchido com o outro som – aqui foram usados os sons alongados das amostras (*bend, rulo* e *shake*) utilizados no trecho associado aos sete mares.

Figura 35 – Rulo infinito sobre eletrônica gerada por *sidechain gate*.

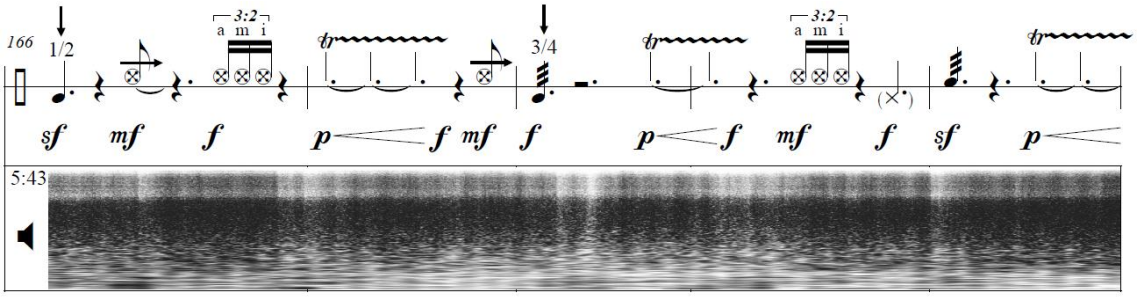



Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

Junto a essas estruturas, encontram-se um conjunto de sons que passaram por uma série de manipulações envolvendo outros procedimentos. O que se ouve na eletrônica é o resultado dessas combinações. Sendo assim, desviei-me do que havia notado no manuscrito; porém, mantive as fórmulas de compasso e as alterações de andamento, sobre as quais reorganizei as novas estruturas geradas a partir da técnica de *sidechain gate*.

O trecho que apresenta o rulo infinito deságua na sonoridade dos oceanos multitudinários presente no trecho entre as cifras J e K. Aqui o som do pandeiro é consumido pelos sons eletrônicos. Contudo, os sons sutis das platinelas dedilhadas, intercalados com os sons de rulos, *bends* e *shakes*, ajudam a moldar o todo do conjunto sonoro (Figura 36).

Figura 36 – Sons de platinelas dedilhadas, rulos, *bends* e *shakes*.

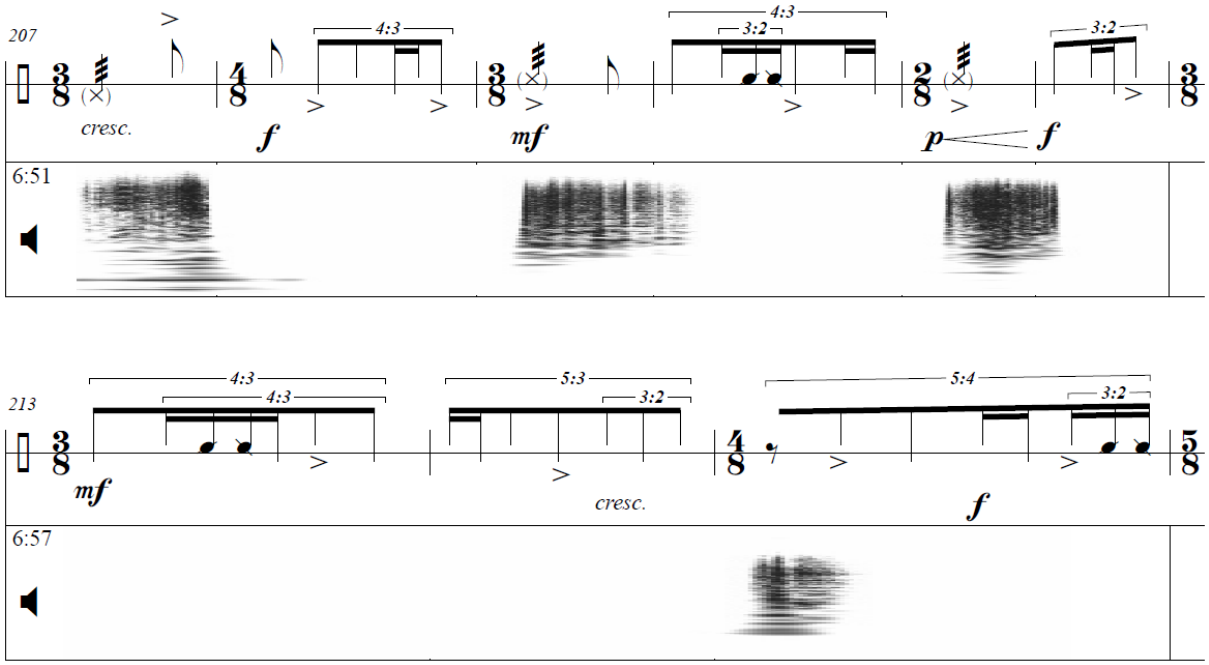



Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

### 2.5.4 Seção 4 – de K ao fim

Esta seção caracteriza-se por uma nova emancipação do pandeiro e revela-se como uma fórmula cadencial. Isso deve-se à complexidade gestual e à agilidade necessária para a realização das estruturas musicais, bem como o direcionamento que se encaminha para o final da música (Figura 37).

Figura 37 – Trecho da Seção 4. Do compasso 207 ao 215.

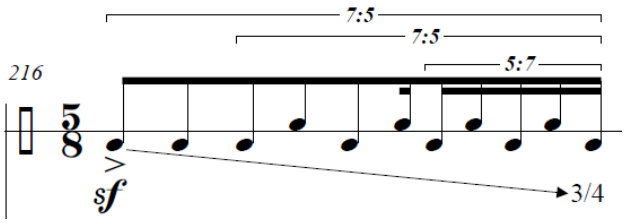



Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

Ocorrem breves intervenções da eletrônica que complementam e impulsionam as figuras gestuais presentes na parte instrumental, alcançando o que pode ser entendido como uma espécie de figura de retórica da notação musical. Trata-se de um aglomerado de três quiálteras sobrepostas que, na execução, soa como um *accelerando*, o qual deve ser interpretado justamente dessa maneira. Essa figura se apresenta como uma síntese do processo de composição do gesto sobre a ideia geradora de todo o material musical, baseada na relação entre os números 7 e 5 (Figura 38). Além do mais, é a figura por meio da qual ocorre a única modulação micrométrica da obra, em que o valor de quatro partes da quintina torna-se a unidade de tempo do compasso seguinte[29] (Figura 39).

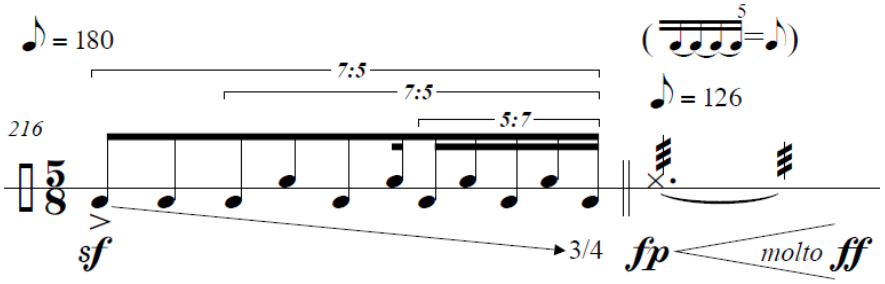
[29] Esse foi o cálculo para encontrar a indicação metronômica do valor de quatro partes da quintina: 180 ÷ 5 = 36; 36 x 7 = 252; 252 ÷ 5 = 50,4; 50,4 x 7 = 352,8; 352,8 x 2 = 705,6; 705,6 ÷ 7 = 100,8; 100,8 x 5 = 504; 504 ÷ 4 = 126. Ou seja, a soma das quatro semicolcheias da quintina 5:7 resulta no valor metronômico de 126 batidas por minuto.

Figura 38 – Aglomerado de quiálteras.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

Figura 39 – Modulação micrométrica.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

## 2.6 ELEMENTOS DA ELETRÔNICA

Muito do que envolveu a composição da eletrônica já foi descrito. Entretanto, é pertinente discorrer sobre alguns procedimentos que ainda não foram considerados. O primeiro envolve a característica sonora geral da eletrônica que é resultado de um reverb por *convolução*[30]. Neste tipo de procedimento, que nada mais é que um processo de filtragem, cria-se um ambiente, uma sala, a partir de uma amostra de um som gravado, em geral um som de um espaço real, porém, utilizei o som do próprio pandeiro como amostra para a convolução. Logo, é como se o ambiente ressonante fosse o próprio pandeiro – como se o mesmo estivesse soando dentro de si. Disto resulta o som específico da eletrônica, que se dá a partir de conjuntos espectrais oriundos da reverberação por simpatia do instrumento consigo mesmo.

Um segundo procedimento relevante envolve as manipulações dos formantes e dos tons das amostras, por meio das quais foi possível variar a sonoridade,

30 "One way to conceptualize convolution is as a filtering process in which one signal is passed through a filter whose frequency response is the spectrum of the other signal. Because multiplication is commutative, it is not possible to state which input is the one being filtered and which determines the parameters of the filter; they essentially filter each other. However, passing a sound through a filter that varies dynamically in sympathy with the spectrum of another sound has the potential to yield some musically interesting results" (Dodge, 1997, p. 328).

ampliando a quantidade de registros e sua qualidade tímbrica. As decisões com relação aos tons e formantes foram tomadas diretamente no processo de composição do conjunto eletrônico. Me guiei pelas necessidades internas de direcionamento, contraste e simetria, todavia, não elaborei nenhum sistema que delimitasse sua organização.

## 2.7 COMENTÁRIOS

A partir da ideia de volatilidade métrica, uma série de elementos passaram a ser empregados para a concreção da obra. O que envolveu os entrelaçamentos proporcionais e as modulações métricas e micrométricas. Além disso, observam-se as propriedades relacionadas à aperiodicidade e periodicidade das estruturas musicais, bem como o desenvolvimento da direcionalidade rítmica por meio da aumentação e diminuição dos valores através de modulação métrica, que carregam igualmente o potencial de direcionamento rítmico.

O meio eletroacústico permitiu ampliar o espectro sonoro do instrumento. Dessa maneira, determinados sons, que executados no âmbito acústico são dificilmente percebidos através da escuta, destacam-se na eletrônica. Além disso, por meio da transformação eletroacústica de todas as amostras, foram gerados novos objetos sonoros com características que se distanciam do objeto de origem.

Observa-se também que, mesmo com o planejamento prévio da estrutura e dos materiais, o ato de compor propiciou a geração de novos elementos, novos materiais, que, por meio de decisões tomadas de acordo com as características idealizadas da obra, deram forma ao todo.

Além disso, percebe-se a influência direta de outros compositores, naquele sentido apresentado na Introdução, que se refere à herança dos predecessores para tomar posse dos meios de execução, uma herança histórica, por assim dizer, assim como à presença de uma autoridade (virtual) que influencia nas escolhas composicionais. A isso somam-se os aspectos conotativos associados ao material musical, que passaram a orientar o processo de composição e culminaram na epifania mais marcante da obra: os sons de oceanos multitudinários.

# 3 *CORES TRANSVERSAIS* (2022) E A PRÉ-CONFIGURAÇÃO ESTRUTURAL

## 3.1 CONCEPÇÃO E REFERÊNCIAS

*Cores Transversais* é uma obra para orquestra de câmara[31]. Seu título sustenta as características da construção musical e do modo de organização dos materiais, os quais foram derivados das propriedades relacionadas à instrumentação previamente definida do conjunto. A obra foi estreada pela Orquestra Filarmônica da UFPR[32], sob minha regência, em seu concerto de Abertura da Temporada de 2022.

A instrumentação da orquestra serviu como referência principal no primeiro estágio de organização da ideia geral. Dediquei-me a especular sobre as possibilidades dos objetos sonoros, consequentemente musicais, a serem concebidos a partir da perspectiva da instrumentação e da orquestração. De imediato, ocorreu-me a ideia de realizar experimentos com as *cores*[33] derivadas da combinação entre os instrumentos. Aqui, o conceito de cor é entendido como timbre, ou seja, consideram-se as qualidades gerais de cada instrumento, seu registro, técnicas específicas e combinações.

Assim, organizei uma paleta básica de possibilidades sonoras associadas à cada naipe: 1) Madeiras: somente ar, som e ar, som ordinário, transição gradual de ar para som e vice-e-versa, e *bisbigliando*; 2) Metais: surdinas; 3) Percussão: regiões de ataque em cada instrumento (borda, centro e ord.); 4) Piano: com e sem pedal; 5)

---

31 Fl., Ob., Cl. em si♭, Fg., Cor. em fá, Tpt, Timp., Perc., Pno., Vlns. I e II, Vla., Vlc. e Cb.

32 "A Orquestra é um Grupo Artístico da Universidade, vinculado à Coordenadoria de Cultura e à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFPR, que oferece a seus integrantes o desenvolvimento artístico através da prática de orquestra em ensaios, concertos, viagens e outros eventos culturais...A formação instrumental da Orquestra Filarmônica da UFPR é o de uma 'orquestra clássica', trabalhando com um grupo reduzido a fim de desenvolver a riqueza de repertório que caracteriza a Orquestra em um nível cada vez mais elevado de realização técnica e artística". Fonte: http://www.proec.ufpr.br/links/cultura/grupos_artisticos.html.

33 Tomo como referência a concepção de Gérad Grisey: "l'instrument comme micro-synthèse et source complexe doit être utilisé en tant que tel" (Grisey, 2008, p. 36). Ou seja, adotar como material musical as qualidades intrínsecas do instrumento, afastando-se da concepção tradicional de seu uso, somente com fins de "colorir" uma harmonia ou conceber um "belo som" (Grisey, 2008, p. 36, tradução minha). Apesar de considerar essa concepção para compor com sons instrumentais, não utilizei os procedimentos característicos do Espectralismo.

Cordas: [*molto*] *sul ponticello*, *sul tasto*, *pizzicati*, *glissandi* e *ricochet*; e, de maneira geral, registros, harmônicos, dinâmicas e articulações[34].

No decorrer da composição, pude avaliar de que forma cada aspecto poderia ser empregado e, dessa maneira, defini figuras específicas para cada instrumento, as quais se tornariam recorrentes no desenrolar do processo, dando sustentação formal a cada seção (Figura 40).

Por conseguinte, decidi criar uma estrutura de base com o objetivo de estabelecer um padrão rítmico constante, através do qual seriam interpostas estruturas contrastantes. Para elaborar essa estrutura, utilizei um procedimento encontrado na análise de Mohammad H. Javaheri (2021) da obra *Presto*, para flauta e piano, de Beat Furrer. Destaca-se nessa análise o exame de Javaheri quanto à organização estrutural da obra, que ocorre a partir da variação por deslocamento das figuras presentes no padrão rítmico principal realizado ao piano.
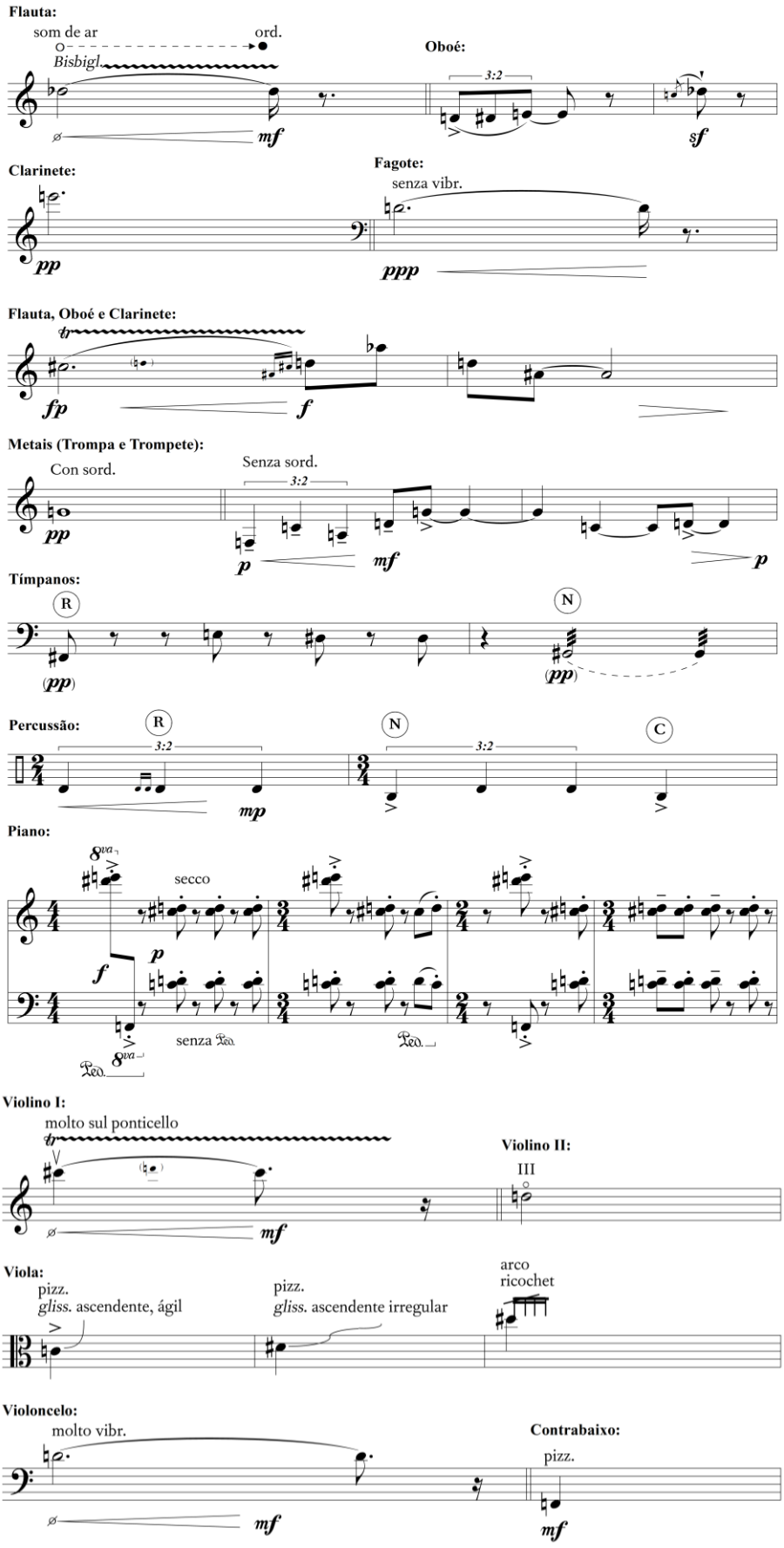
Em sua análise, Javaheri identifica a gradativa alteração de um padrão rítmico cíclico, o qual sustenta a estrutura principal e suas variações. O procedimento aplicado às variações é organizado de forma sistemática, a partir do deslocamento de pausas entre um ciclo e outro. Cada ciclo consiste na repetição do padrão rítmico por uma extensão de 30 compassos:

> As it can be observed, in the A section, there is a strong focus on the rhythmic pattern. The piece starts with a pulsive piano, and its loop repeats after every 15 sixteenth notes, creating a half-mixture of attacks and rests. The piano has a duration of (2-1-3-2-1-2-1-2-1) which the first (2) indicates the starting rest of the rhythmic pattern. The notes are on the 3rd, 4th, 7th, 9th, 11th, 12th, 13th, and the 15th sixteenth notes of the pattern as seen in Fig. 1.13 below, which shows the initial loop, lasting over the first four measures. The rests are complemented with the flute…The changes in the A section's rhythmic pattern are divided into five subsections that are all equal to 30 measures each. Every 30 measures, the rhythmic patterns proceed to another variation. This change happens after the appearance of the rhythmic pattern nine times, which indeed the last time (9th time) only includes 9 sixteenth notes instead of 15. In other words, eight multiple 15 sixteenth notes plus nine sixteenths, which is equal to 129 sixteenths, is the content of each 30 measures…Upon more careful observation, one can see that the change to the pattern is done systematically. The pattern shifts towards the left, which creates a series of rests in a diagonal shape; however, the columns A, F, and K always stay unaffected. They always have a rest, and they are the constants of the pattern. For instance, E1 goes to D2, C3, B4, and A5. Also, L1 goes to K2, then J3, and it continues with the same logic. The same trend happens for O5 as well (Javaheri, 2021, pp. 20-24).

---

[34] A OFUFPR é uma orquestra formada por muitos jovens estudantes de música. Nesse contexto, este grupo propicia para alguns deles o primeiro contato com a prática de orquestra. Devido a isso, decidi limitar as qualidades tímbricas por razões pedagógicas e de viabilidade técnica. No caso dos metais, por exemplo, por não possuírem um conjunto variado de surdinas, limitamo-nos ao uso da surdina *straight*.

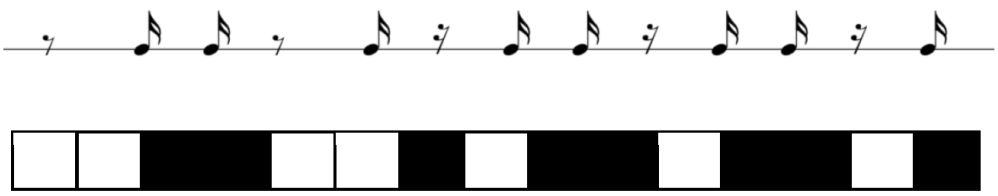
Figura 40 – Figuras definidas a partir da paleta básica.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

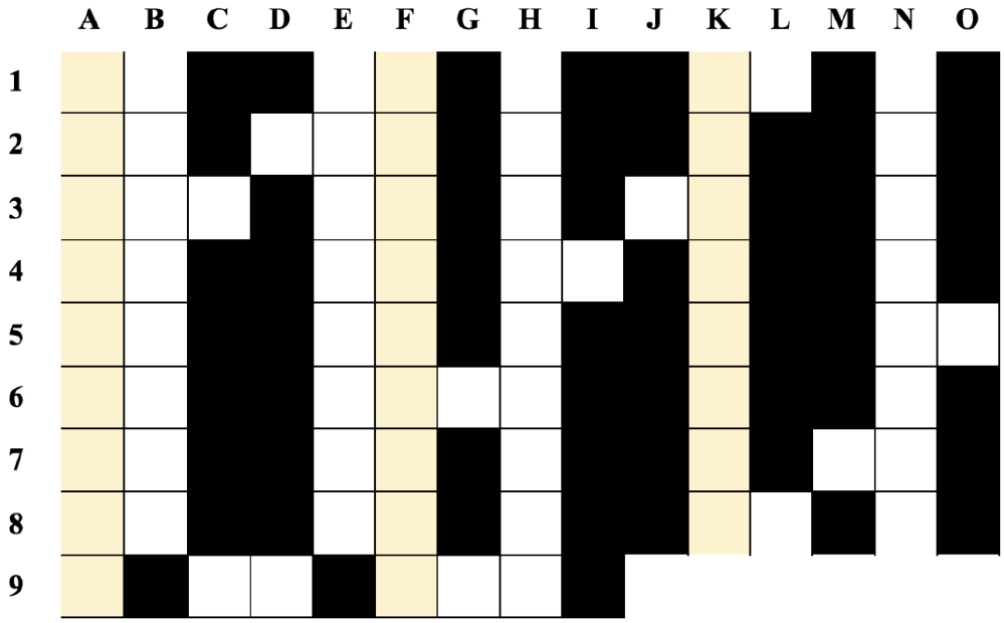
O autor representa a estrutura rítmica da obra por meio de um gráfico organizado em configuração binária, constituída por valores de semicolcheias e suas respectivas pausas (Figura 41). O gráfico nos mostra que a estrutura principal é variada no decorrer da obra de acordo com o deslocamento das pausas em sentido diagonal para a esquerda (Figura 42).

Figura 41 – Representação binária da estrutura rítmica. “Fig. 1.13” da análise de Javaheri, (2-1-3-2-1-2-1-2-1).



Fonte: Javaheri, 2021.

Figura 42 – Representação gráfica das variações do padrão rítmico entre os compassos 31 e 60, elaborada por Javaheri. Observa-se o deslocamento de E1 para D2, C3, B4 e A5, de L1 para K2, J3 chegando em D4, e o deslocamento a partir de O5.
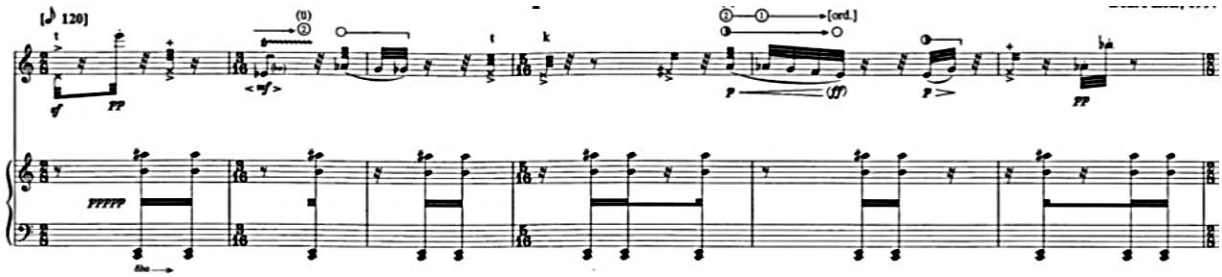



Fonte: Javaheri, 2021.

Um aspecto da obra de Furrer, observado na primeira seção de *Presto*, que dialoga com *Cores Transversais* envolve o movimento dinâmico da linha da flauta. Enquanto a parte do piano se mantem constante ritmicamente e harmonicamente, a parte da flauta apresenta certa liberdade no desenvolvimento de sua estrutura. Primeiro, há a complementação rítmica entre piano e flauta representada no jogo entre pausa e nota. Segundo, há as diferenças de timbre, articulação e modos de ataque. Esses elementos apresentam recorrência na forma de aplicação, mas não se atém a

um padrão tão rigoroso como observado na parte do piano, apesar de ser mantida a intercalação de som e pausa entre os dois instrumentos (Figura 43).

Figura 43 – Presto, de Beat Furrer, seis primeiros compassos.



Fonte: Javaheri, 2021.

Em *Cores Transversais*, eu optei por manter o rigor rítmico na maior parte do tempo. Todavia, como veremos adiante, há momentos em que o movimento dinâmico da música sugeriu a maleabilidade no delineamento de certos perfis melódicos. Adicionalmente, determinei que a parte da percussão desempenharia o papel de atravessar a configuração de base da orquestra, destacando-se pelo timbre e pelas configurações métricas.

## 3.2 ELABORAÇÃO DOS MATERIAIS

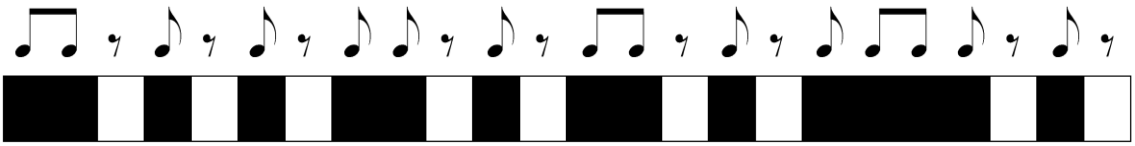
### 3.2.1 Ritmo

A partir da análise de Javaheri e sob influência dos aspectos da música de Furrer, decidi criar um padrão rítmico a ser utilizado em minha composição. Todavia, antes de elaborar tabelas ou elaborar um padrão, optei por encontrá-lo por meio da prática musical, que consistiu na execução, ao teclado, de acordes indeterminados. Dessa forma, cheguei ao padrão de base para a obra.

Esse padrão constitui-se de uma sequência de 24 colcheias interpoladas por suas respectivas pausas (Figura 44). Assim, como observa-se na obra de Furrer, utilizei o procedimento por deslocamento[35]. Esse procedimento é identificado na representação gráfica pelos deslocamentos, na diagonal e para a esquerda, dos espaços em branco. O direcionamento que ocorre por meio desse processo leva ao esvaziamento da estrutura na última seção (Figura 45).

[35] Não apenas a pausa é deslocada, mas também estendida; ou seja, a pausa da estrutura anterior é prolongada para a estrutura seguinte, aumentando assim seu valor.

Figura 44 – Padrão rítmico de Cores Transversais e sua transposição para o gráfico binário.



Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

Figura 45 – Tabela representativa das variações sobre o padrão rítmico de base.

| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| A | ■ | ■ | | ■ | | ■ | | ■ | ■ | | ■ | | ■ | ■ | | ■ | | ■ | ■ | ■ | ■ | | ■ | |
| B | ■ | | | ■ | | ■ | | ■ | ■ | | ■ | | ■ | ■ | | ■ | | ■ | ■ | ■ | ■ | | ■ | |
| C | | ■ | | | | ■ | | ■ | ■ | | ■ | | ■ | ■ | | ■ | | ■ | ■ | ■ | ■ | | ■ | |
| D | ■ | ■ | | ■ | | | | ■ | ■ | | ■ | | ■ | ■ | | ■ | | ■ | ■ | ■ | ■ | | ■ | |
| E | ■ | | | ■ | | ■ | | ■ | | | ■ | | ■ | ■ | | ■ | | ■ | ■ | ■ | ■ | | | |
| F | | ■ | | | | ■ | | | ■ | | | | ■ | ■ | | ■ | | ■ | ■ | ■ | ■ | | ■ | |
| G | ■ | ■ | | ■ | | ■ | | ■ | ■ | | ■ | | ■ | | | ■ | | ■ | ■ | ■ | | | ■ | |
| H | ■ | | | ■ | | | | ■ | | | ■ | | | ■ | | | | ■ | ■ | | ■ | | | |
| I | | ■ | | ■ | | ■ | | | ■ | | ■ | | | ■ | | ■ | | ■ | ■ | | ■ | | ■ | |
| J | ■ | ■ | | | | ■ | | ■ | ■ | | | | | | | ■ | | | ■ | | | | | |
| K | ■ | ■ | | ■ | | | | ■ | ■ | | ■ | | | ■ | | ■ | | ■ | ■ | | | | ■ | |
| Z | ■ | | ■ | ■ | | | | ■ | ■ | | ■ | | | ■ | | ■ | | ■ | ■ | | | | ■ | |
| Y | ■ | | | ■ | | | | ■ | | * | ■ | | | ■ | | ■ | | ■ | ■ | | | | ■ | |
| X | ■ | | | | * | | | ■ | | | ■ | | | ■ | | | * | | ■ | | | | ■ | |
| W | ■ | | | | | ■ | | ■ | | | | ■ | | ■ | | | | ■ | ■ | | | | | * |
| V | ■ | | | | | | * | ■ | | | | | ■ | ■ | | | | | ■ | | | | | |

Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

A tabela apresenta as seções da obra, identificadas pelas letras, e o padrão rítmico referente à cada seção. Observa-se o movimento diagonal das pausas no deslocamento dos espaços em branco. Da linha A, onde está presente o padrão de base, para a linha B, observa-se o deslocamento e extensão da pausa entre a coluna 3 e a coluna 2. Da linha B para C, a primeira pausa desloca-se da coluna 2 para a coluna 1, e a segunda pausa, da linha 5 para a linha 4. Esse processo é constante e sucessivo. A cada linha consecutiva, ocorrem novos deslocamentos de pausas. Esse movimento segue até a linha K.

Na linha Z, não só seu direcionamento é alterado, como também a pausa deixa de ser a referência e dá lugar para a figura de colcheia. A partir dessa linha, o

deslocamento da colcheia na diagonal ocorre para a direita e, a cada variação, a estrutura se esvazia de forma linear: em Z, há 14 pausas; a cada linha subsequente, é acrescentada mais uma pausa, obtendo, em V, o total de 18 pausas de colcheia e apenas 6 figuras de colcheia.

Essas estruturas foram organizadas em um conjunto formado por quatro compassos simples. A primeira inicia na sequência 4-3-2-3 – compassos quaternário-ternário-binário-ternário simples. A fim de variar a métrica no interior dessas estruturas, esse conjunto é alternado (Figura 46).

Figura 46 – Organização das fórmulas de compasso em cada seção.

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **A** | 4 | 3 | 2 | 3 | **G** | 4 | 3 | 2 | 3 | **Y** | 2 | 4 | 3 | 3 |
| **B** | 3 | 4 | 3 | 2 | **H** | 2 | 3 | 4 | 3 | **X** | 3 | 2 | 4 | 3 |
| **C** | 4 | 3 | 2 | 3 | **I** | 3 | 4 | 3 | 2 | **W** | 4 | 2 | 3 | 3 |
| **D** | 2 | 3 | 4 | 3 | **J** | 4 | 3 | 2 | 3 | **V** | 4 | 3 | 2 | 3 |
| **E** | 4 | 3 | 2 | 3 | **K** | 3 | 2 | 3 | 4 | | | | | |
| **F** | 3 | 4 | 3 | 2 | **Z** | 4 | 3 | 2 | 3 | | | | | |

Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

Cada letra da tabela indica uma seção da obra. Cada seção se repete de acordo com a organização numérica 2-3-5-7-12[36] (Figura 45).

Figura 47 – Tabela indicando o número de repetições de cada seção.

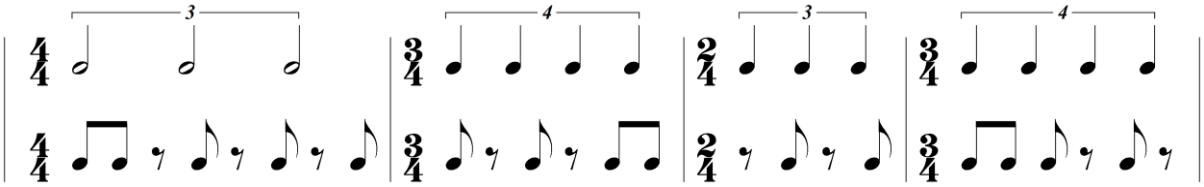
| | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **A** | 7x | **B** | 5x | **C** | 3x | **D** | 2x | **E** | 3x | **F** | 5x | **G** | 7x | **H** | 12x |
| **I** | 5x | **J** | 3x | **K** | 2x | **Z** | 3x | **Y** | 2x | **X** | 5x | **W** | 2x | **V** | 5x |

Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

Junto às fórmulas de compasso, incluí um procedimento utilizado em *multitudinous seas*, o qual se caracteriza pelo o uso de quiálteras. No compasso quaternário são inseridas quiálteras com 6, 5 ou 3 notas; no ternário, quiálteras com 4 notas; e no binário, quiálteras com 3 notas. Essas proporções estão presentes na parte da percussão; nas demais partes instrumentais, seu uso é restrito. Dessa forma, a parte da percussão destaca-se devido às transversalidades rítmicas e de timbre, pois está sobreposta aos padrões rítmicos de base (Figura 48).

[36] Embora seja possível intuir que essa sequência tenha sido baseada na Série de Fibonacci (1-1-2-3-5-8-13-21, etc.), não houve essa intenção.

Figura 48 – Sobreposição das figuras de quiáltera sobre o padrão rítmico de base.



Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

### 3.2.2 Estruturas harmônicas

Quanto à organização dos conjuntos de notas, decidi elaborar um encadeamento entre entidades harmônicas que serviria de suporte para cada seção da obra. Esse encadeamento envolve cinco entidades harmônicas. A primeira, com 11 notas, serve de referência para a derivação das outras quatro, e sua estrutura intervalar é organizada conforme os seguintes intervalos, do grave para o agudo: 5ªJ, 5ªd, 3ªM, 3ªm, 2ªM, 4ªJ, 3ªm, 3ªM, 5ªd e 5ªJ[37]. É uma estrutura quase simétrica, pois em seu centro há uma disjunção formada por uma assimetria intervalar, a qual envolve os intervalos de 2ªM e 4ªJ (Figura 49). A proposta de organização dessa entidade tem como base o intervalo de sétima maior composto, o qual foi preenchido com os demais intervalos internos. A disjunção é consequência do número total de notas estabelecidos para a entidade, o que resulta em um total de 10 intervalos. Caso fossem incluídos mais dois intervalos de 2ªM no lugar do intervalo de 4ªJ, haveria uma disposição intervalar perfeitamente simétrica, mas com um cluster diatônico de cinco notas no centro da entidade harmônica, o qual decidi evitar.

Figura 49 – Relações de simetria e assimetria da primeira entidade.

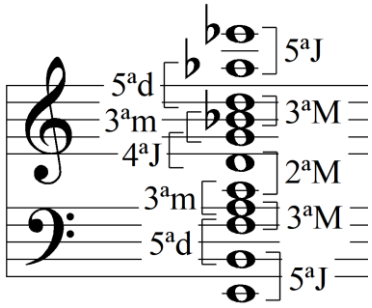



Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

[37] Classificação dos intervalos: J=Justo, d=diminuto, M=Maior e m=menor.

Ao analisar a instrumentação conforme a nota mais grave disponível nos instrumentos de corda, o contrabaixo, decidi que a nota Mi seria a fundamental da entidade. O seguinte acorde foi constituído após aplicar as proporções intervalares (Figura 50):

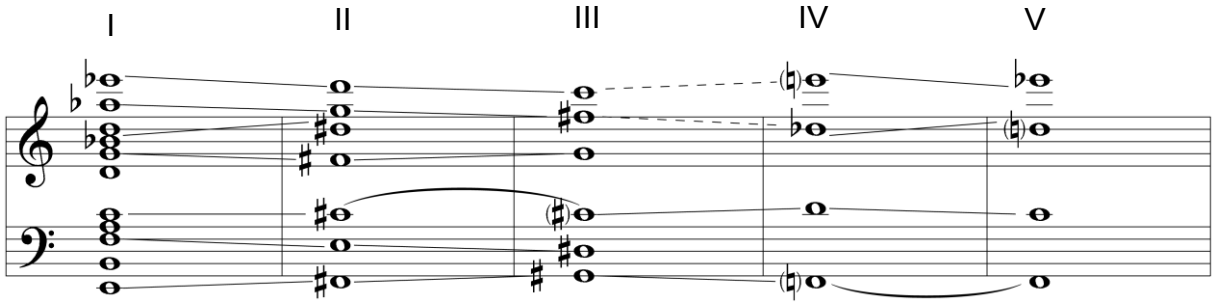
Figura 50 – Entidade harmônica de referência.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

A segunda entidade foi gerada por meio da condução cromática ascendente e descendente das notas a partir da entidade de referência, bem como da subtração de quatro notas. Da segunda entidade para a terceira, observa-se duas conduções por intervalo de 2ªM, três conduções cromáticas, uma nota a menos e o prolongamento da nota dó♯. Da terceira entidade para a quarta, uma nota é omitida, há uma condução cromática ascendente, uma por 2ªA descendente (sol♯-fá), uma por 3ªM ascendente (dó-mi) e uma por quarta justa descendente (fá♯-ré♭). Da quarta para a quinta, seguem três conduções por segundas e a nota fundamental é prolongada (Figura 51). Observa-se o esvaziamento progressivo dos acordes, assim como ocorre com as variações do padrão rítmico em cada seção.

Figura 51 – Encadeamento entre as cinco entidades harmônicas.

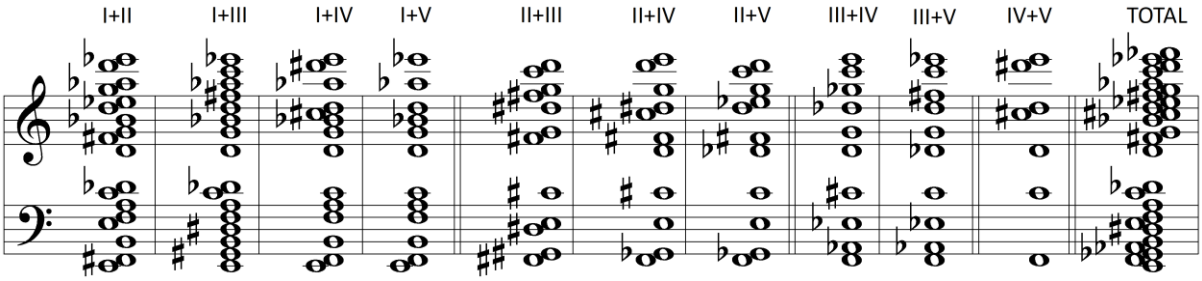



Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

Após estabelecer o conjunto de entidades harmônicas, realizei um novo procedimento que consistiu em mesclar uma entidade à outra, gerando novas

entidades. Dessa maneira, estabeleceu-se um conjunto de 16 entidades harmônicas. Resultado da seguinte combinação: I+II, I+III, I+IV, I+V, II+III, II+IV, II+V, III+IV, III+V, IV+V. Por fim, a última entidade é resultado da soma de todas as cinco (Figura 52).

Figura 52 – Entidades derivadas.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

## 3.3 ESTRUTURAÇÃO FORMAL

Uma das principais características da obra envolve a iteração das estruturas, conforme observado na análise de Javaheri. Seguindo essa proposta, cada acorde foi associado a uma seção, mantendo sua própria coloração harmônica relacionada às entidades. Além disso, concebi um grande arco harmônico que pode ser entendido como uma macroprogressão, a qual compreende uma grande cadência em direção à primeira entidade (Figura 53).
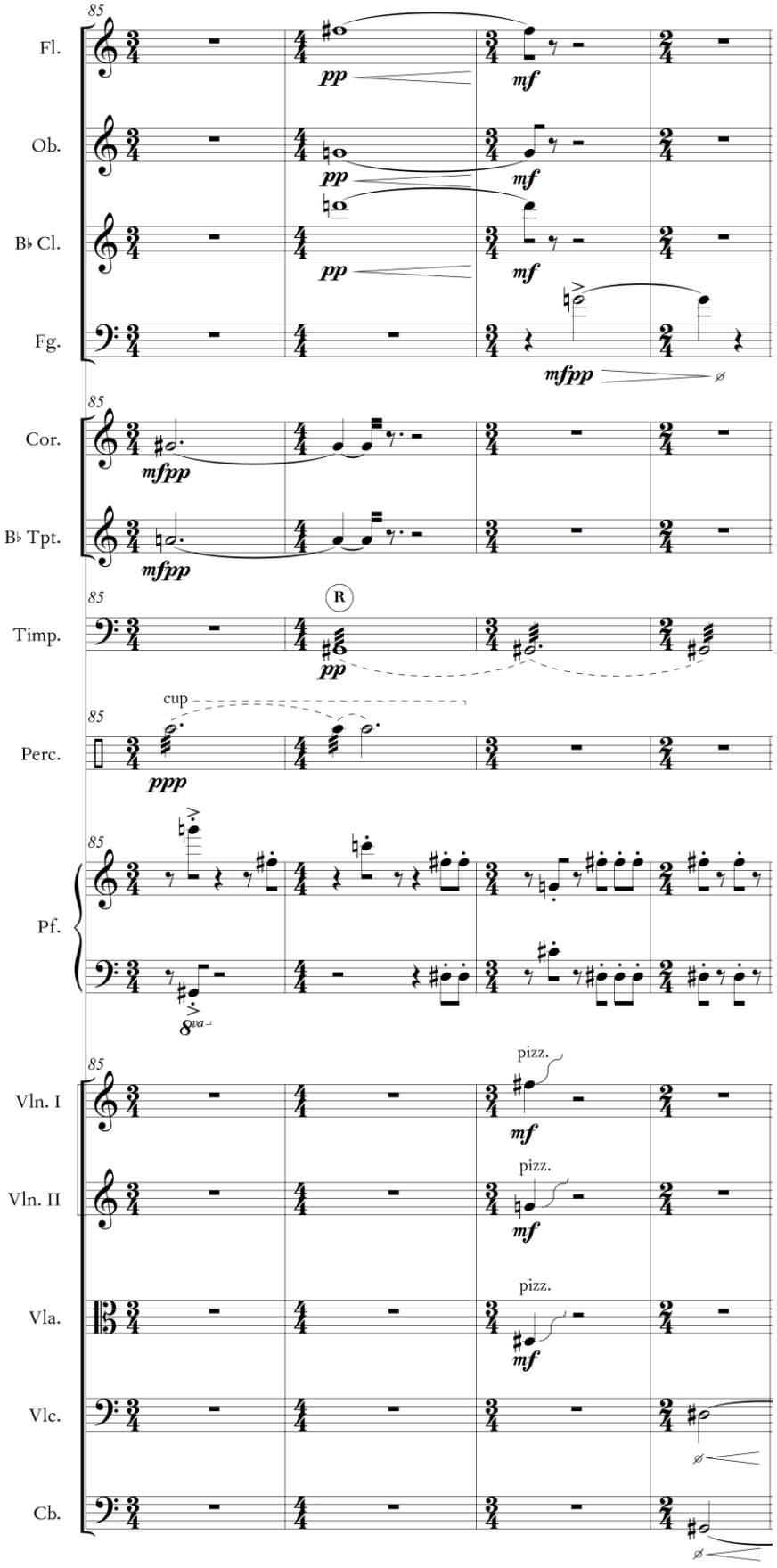
Figura 53 – Tabela com a disposição das entidades harmônicas em cada seção.

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **A** | IV+V | **B** | IV | **C** | II+IV | **D** | II | **E** | II+III | **F** | III | **G** | III+IV | **H** | I+IV |
| **I** | I+V | **J** | V | **K** | II+V | **Z** | III+V | **Y** | I+III | **X** | I+II | **W** | I | **V** | I |

Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

Uma regra geral estabelecida sobre a combinação das entidades harmônicas envolve a permanência de cada nota em seu respectivo registro, de acordo com a estrutura de cada entidade. Contudo, no que diz respeito ao contrabaixo, todas as notas sempre soam uma oitava abaixo. Além disso, há a liberdade no piano de fazer transposições de oitavas acima e abaixo. Nos demais instrumentos, a regra permanece mais rigorosa (Figura 54).

Figura 54 – Seção F, entidade harmônica III, compassos 85 ao 88.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

Mantendo a obra *Presto* de Furrer como referência, decidi que o piano conduziria o movimento musical de acordo com os padrões rítmicos de cada seção, juntamente com suas respectivas entidades harmônicas. Entretanto, à medida que a obra foi sendo desenvolvida, optei por diluir os padrões no interior do conjunto orquestral. Por consequência, foi estabelecida, de forma geral, uma estrutura com três camadas. A primeira, Camada 1, caracteriza-se pela condução do padrão rítmico, a Camada 2, pela *transversalidade rítmica* e, por fim, a Camada 3, pela *transversalidade livre*. Esta apresenta três possibilidades: a) preencher as pausas do padrão rítmico – na obra de Furrer, essa função é atribuída à flauta, conforme observado em Javaheri (2021), b) adequar-se ao padrão rítmico e c) movimentação livre, esta última é deixada à margem da invenção, mas sempre de acordo com as propostas estruturais.

Definidas as regras, dei início à configuração da orquestração para cada seção, conforme a função dos instrumentos em cada uma das três Camadas (Figura 55). À medida que o processo avançava, a função de cada naipe/instrumento, inicialmente bem definida, tornou-se mais complexa, de modo que na seção N observa-se um amplo desenvolvimento da Camada 3, ainda que elementos da Camada 2 e aspectos da Camada 1 sejam mantidos de forma subjacente (Figura 56).
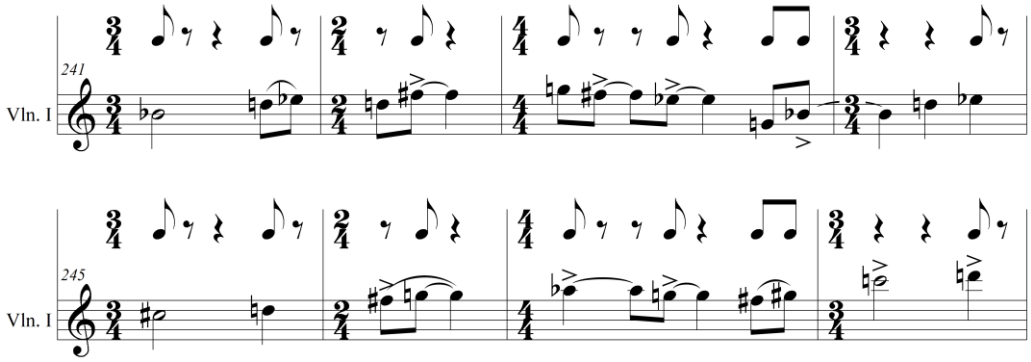
Figura 55 – Camadas por seção[38].

| Seção | Camada 1 | Camada 2 | Camada 3 | Seção | Camada 1 | Camada 2 | Camada 3 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **A** | Pno. | Perc. | Cds. | **I** | Pno. e Cds. | Perc. e Timp. | Mad., Cds. e Pno. |
| **B** | Pno. | Perc. | Mad. e Cds. | **J** | Cds. e Mad. | Perc. | Pno., Mad. e Cds. |
| **C** | Pno. | Perc. | Mad. e Cds. | **K** | Mad., Cor., e Pno. | Perc. | Pno. e Perc. |
| **D** | Pno. e Cds. | Perc. | Mad. e Cds. | **Z-L** | Cds., Mad. e Pno. | – | Cds. e Mad. |
| **E** | Pno., Mad., Cds. e Timp. | Perc. | Vlc., Cb. e Perc. | **Y-M** | Perc. | – | Cds., Mad. e Timp. |
| **F** | Pno. e Mad. | – | Met., Cds., Perc. e Mad. | **X-N** | Timp., Mad. e Vln. I | – | Mad., Met. Timp. e Cds. |
| **G** | Mad., Timp. e Cds. | Timp. e Met. | Cds. | **W-O** | Pno. | – | Mad. Met. e Cds. |
| **H** | Pno., Cds., Mad. | Met., Timp. e Perc. | Mad., Timp. e Cds. | **V-P** | Pno. | Perc. e Met. | Mad., Met., Timp. e Cds. |

Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

38 Mad.: Madeiras; Met.: Metais; Timp.: Tímpanos; Perc.: Percussão; Pno.: Piano; Cds.: Cordas; Vln.: Violinos; Vlc.: Violoncelos; Cb.: Contrabaixos.

Figura 56 – Linha do Violino I em paralelo ao padrão rítmico da seção N. Do compasso 241 ao 245.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

## 3.4 COMENTÁRIOS

A partir dessa descrição, é possível compreender que a concepção da obra ocorreu a partir da relação, aparentemente antagônica, entre parâmetros restritos e invenção livre – ambos condicionados de acordo com a ideia geral da transversalidade das cores. As regras gerais preestabelecidas permitiram delinear a direção do processo de composição conforme os parâmetros idealizados.

Uma última observação deve ser considerada e diz respeito à parte da percussão. No decorrer da obra, esse naipe transfigura-se com certa autonomia, pois, como mencionado, sua parte está relacionada com a transversalidade rítmica. No entanto, esse naipe dialoga com o grupo por meio do acréscimo de novos instrumentos – novos timbres – no desenrolar da música. A cada seção, um naipe da orquestra é acrescentado. Inicialmente, apresentam-se as cordas; em seguida, na seção B, as madeiras; na próxima seção, E, participam os tímpanos; e, por fim, os metais na seção F. O piano é o instrumento condutor fundamental. A partir dessa configuração, cada instrumento de percussão acompanha a entrada de um naipe da orquestra: associados às cordas, estão os tom-tons; às madeiras, os *woodblocks*; e, aos metais, os pratos.

Observa-se que a ideia de cor, inicialmente relacionada ao timbre orquestral, expande-se para a ideia de *transversalidade* a partir da intervenção rítmica. O elemento estático de base permite identificar os movimentos transversais, seja do ponto de vista harmônico e tímbrico, seja do ponto de vista rítmico. Essas características, advindas da combinação entre objetos elementares, determinam o movimento dinâmico dos subconjuntos instrumentais que levam à transformação

tímbrica da sonoridade geral, a qual se apresenta como estrutura complexa. Embora houvesse uma organização prévia bem delimitada, foi possível, por meio da observação e reflexão sobre as estruturas prévias, encontrar novas possibilidades de combinação que permitiram concretizar o conjunto da composição.

Além disso, evidencia-se novamente a influência de uma figura de autoridade tomada como referência para os meios técnicos da composição, especialmente com base nas relações estruturais presentes na obra de Furrer. Consequentemente, uma perspectiva gestáltica inicial torna-se proeminente, pois é a partir dela que as decisões composicionais são orientadas. Os atributos objetivos estão relacionados à concepção material, enquanto os atributos subjetivos referem-se às decisões que escapam às matrizes, estando principalmente vinculadas à Camada 3. Essa inter-relação entre os diferentes ângulos observados ao longo do processo define o aspecto final da obra.

# 4 *A FOME DOS CÃES* (2022) E A LAPIDAÇÃO DA OBRA

## 4.1 CONTEXTO E PROPOSTA INICIAL

Ópera de câmara em um ato, *A Fome dos Cães*[39] foi resultado da parceria com a libretista Carina Murias, por meio do Atelier de Composição Lírica do Theatro São Pedro, em São Paulo.

A principal característica observada na elaboração dessa obra é o fato de que o tema relacionado ao enredo operístico foi dado previamente, isto é, não fez parte de uma decisão compositiva. A escrita e as revisões do libreto ocorreram paralelamente à composição. Na primeira etapa de elaboração musical, a geração e escolha do material harmônico foi realizada independentemente do tema central do libreto. As entidades harmônicas que compõem esse material de base foram tomadas de empréstimo dos dois colegas de composição que também participaram do mesmo atelier[40].

A proposta de compartilhar os acordes entre si, visando, como resultado da interação, certo aspecto unitário relacionado à harmonia – o qual não aconteceu devido aos procedimentos utilizados individualmente, que deram destaque às poéticas de cada compositor –, surgiu em nossos primeiros encontros. Dessa forma, foram estabelecidas as três entidades harmônicas principais que são utilizadas nessa composição. Sendo assim, a peculiaridade dessa obra abarca materiais externos, no sentido de que foram escolhidos por meio de acordo mútuo e não por uma decisão individual. Esses materiais, as entidades harmônicas, foram absorvidos e moldados de acordo com minhas próprias ideias, previamente concebidas para uma forma geral da obra. Além disso, optei por interferir o mínimo possível do desenvolvimento do libreto, deixando espaço para que a Carina pudesse expressar suas próprias ideias quanto à natureza poética do texto.

A concepção sonora se deu antes mesmo da presença do libreto. A proposta envolveu em primeiro plano a dilatação do tempo musical. Dessa maneira, as estruturas, mesmo que recorrentes e previamente definidas, carregariam sempre um

---

39 Para soprano, mezzosoprano, barítono, flauta (dobrando flautim e flauta alto), oboé, clarinete em si♭ (dobrando requinta e clarone), fagote, trompa em fá, trompete em dó, trombone tenor, percussão, harpa, dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo.

40 Participaram dessa primeira edição do Atelier de Composição Lírica do Theatro São Pedro a compositora Marina Figueira e o compositor Gabriel Xavier. Nós três recebemos orientação do compositor Flo Menezes.

aspecto afigural. No que tange às durações, apliquei procedimentos de combinação rítmica e métrica, envolvendo deslocamentos e sobreposições – os quais são observados nas análises das duas obras anteriores. No campo das alturas, cada perfil foi configurado a partir de uma ampla cadeia intervalar complexa, com aspecto amorfo, resultado de técnicas de multiplicação do material.

Outra particularidade relevante no processo de composição da ópera é o número de cortes realizados – *lapidações* –, que envolvem a exclusão ou a redução de trechos. No decorrer do processo foram necessários diversos cortes tanto no libreto quanto na parte musical. A obra como um todo é resultado desse processo intenso de lapidação. À medida que recebia as versões do libreto, direcionava minha atenção para o conteúdo musical. A partir da reflexão em torno do libreto e da música, esta última, na maioria dos casos, preconcebida, realizava procedimentos de experimentação com o material para que posteriormente pudesse fazer as devidas escolhas e possíveis adequações. Por não participar diretamente da criação do libreto, delineei essa metodologia: a escrita de uma grande quantidade de material, prevendo seções de corte e/ou redução.

## 4.2 LIBRETO

O tema central do texto é a fome, explorado através de quatro personagens principais: o Menino-cão[41], a Professora e dois Juízes. Para o Menino-cão não há texto; ele é apresentado simultaneamente como réu e vítima, sendo julgado pelos Juízes. Estes, ao mesmo tempo em que realizam o julgamento, que se assemelha mais a julgamentos populares do que a julgamentos jurídicos, narram os acontecimentos que levaram o Menino-cão à audiência. Em paralelo, a Professora realiza um discurso reflexivo, buscando encontrar e apontar, de certa forma, as causas que levaram o Menino-cão à sua situação de réu. Trata-se de um roteiro que dialoga com temas relevantes ao período em que foi concebido, considerando eventos ocorridos, principalmente, entre os anos 2021 e 2022 no Brasil, como o aumento das

[41] No libreto, consta “menino e cão”; no entanto, em minha interpretação, entendo que se trata de um personagem duplo e ambíguo. Assim, optei por utilizar a terminologia *Menino-cão*.

taxas de pobreza[42] e, consequentemente, da fome[43], e as manifestações arbitrárias e violentas presentes nas redes sociais[44]. Foi este o contexto que influenciou a concepção da primeira versão do libreto, o qual foi apresentado e discutido em reuniões entre libretistas e compositores.

Aproximando-se da versão final, a Carina inseriu mais duas cenas com a inclusão de um novo personagem: o Açougueiro, que é a vítima do crime que levou o Menino-cão a julgamento. Ambas as cenas expõem a relação entre Açougueiro e Menino-cão: uma relação de violência em que o primeiro ensina ao segundo, de forma indireta, por meio de suas ações e de sua forma de comunicação, como cometer um crime; ensina-o a matar e, consequentemente, cultiva o florescimento de seu próprio assassino.

Por fim, na versão final, foi inserido o Prólogo, com a inclusão da personagem Velha, que traz em seu discurso a visão universal na qual subsumi o enredo a ser apresentado nas cenas da ópera.

A ópera é estruturada, conforme o libreto, da seguinte forma: *Prólogo*, com a presença da Velha; *Cena 1*, apresentando o Açougueiro, o Menino e o Cão; *Cena 2*, Menino e Cão, Professora e Juízes; *Cena 3*, Açougueiro, Menino e Cão; e *Cenas 4 e 5*, Menino e Cão, Professora e Juízes.

---

42 Segundo o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) do governo brasileiro: “A pobreza no Brasil registrou, de 2020 para 2021, o maior aumento em pontos percentuais desde 1990, com um avanço entre 1,8 p.p. e 4,7 p.p.”. INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. **Taxas de pobreza no Brasil atingiram, em 2021, o maior nível desde 2012**. 26 jan. 2023. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/categorias/45-todas-as-noticias/noticias/13509-taxas-de-pobreza-no-brasil-atingiram-em-2021-o-maior-nivel-desde-2012?highlight=WyJ0YXhhcyIsInRheGFzJ2VsZXZhZGFzIiwicG9icmV6YSIsInBvYnJlemEnIl0=. Acesso em: 07 fev. 2024.

43 De acordo com a notícia *Brasil atinge novo recorde de brasileiros sem condições para se alimentar, mostra pesquisa*, publicada no site da Fundação Getúlio Vargas: “A parcela de brasileiros que não teve dinheiro para alimentar a si ou a sua família em algum momento nos últimos 12 meses subiu de 30% em 2019 para 36% em 2021”. FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. **Brasil atinge novo recorde de brasileiros sem condições para se alimentar, mostra pesquisa**. 2 jun. 2022. Disponível em: https://portal.fgv.br/noticias/brasil-atinge-novo-recorde-brasileiros-sem-condicoes-se-alimentar-mostra-pesquisa. Acesso em: 07 fev. 2024.

44 De acordo com a notícia *Denúncias de crimes com discurso de ódio na internet crescem em 2022*, publicada no site da Agência Brasil: “mais de 74 mil denúncias de crimes envolvendo discurso de ódio pela internet foram encaminhadas para a Central Nacional de Denúncias de Crimes Cibernéticos da Safernet...e representou aumento de 67,7% em relação a 2021”. CRUZ, Elaine Patrícia. Denúncias de crimes com discurso de ódio na internet crescem em 2022. **Agência Brasil**, São Paulo, 7 fev. 2023. Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2023-02/denuncias-de-crimes-na-internet-com-discurso-de-odio-crescem-em-2022. Acesso em: 07 fev. 2024.

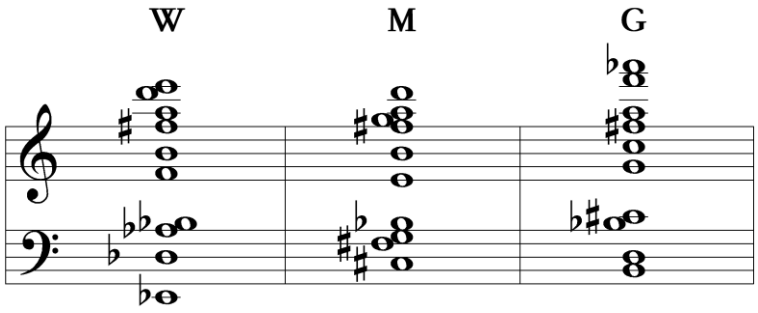
## 4.3 PROCEDIMENTOS PARA A GERAÇÃO DE MATERIAL MUSICAL

### 4.3.1 Perfis e entidades harmônicas

A elaboração dos materiais musicais teve início com a configuração de três entidades harmônicas, cada uma composta por 10 notas. Cada uma dessas entidades foi concebida por um dos três compositores participantes do Atelier. A proposta visava que essas entidades servissem como elementos unificadores das três óperas, as quais foram apresentadas em sequência durante cinco récitas. No entanto, cada compositor aplicou seus próprios procedimentos sobre às entidades. Como resultado final, não houve a conexão harmônica esperada.

Nomeei cada entidade com a inicial de um compositor: ***W*** (Willian), ***M*** (Marina) e ***G*** (Gabriel) (Figura 57).
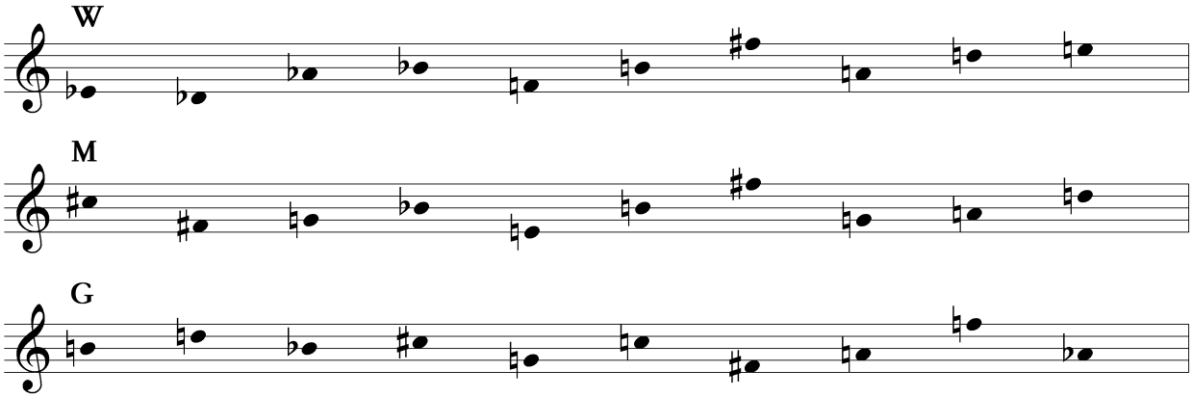
Figura 57 – Entidades Harmônicas.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

A partir de cada entidade, construí um perfil primário – Perfil 1 (Figura 58). Nesse perfil, composto pelas notas de cada entidade, não há determinação básica envolvendo o registro das notas; logo, os intervalos podem ser invertidos.

Figura 58 – Perfis primários. Perfil 1 de **W**, **M** e **G**.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

Em seguida, sobre o Perfil 1, apliquei a técnica de *interlocking retroativo*[45], utilizando o conjunto intervalar entre cada nota do perfil primário e duas sequências numéricas para elaborar os entremeamentos. Cada perfil primário tem sua própria sequência intervalar, enquanto as duas sequências numéricas são fixas para os três perfis. Dessas duas sequências numéricas, a primeira define a quantidade de intervalos suprimidos e a segunda, a quantidade de intervalos mantidos. A ordem dos intervalos de cada perfil primário é lida da esquerda para a direita. Nesta leitura, aplicam-se as duas sequências numéricas, das quais definem-se os intervalos suprimidos e mantidos. Dessa maneira, a estrutura do perfil é multiplicada no interior de sua própria estrutura.

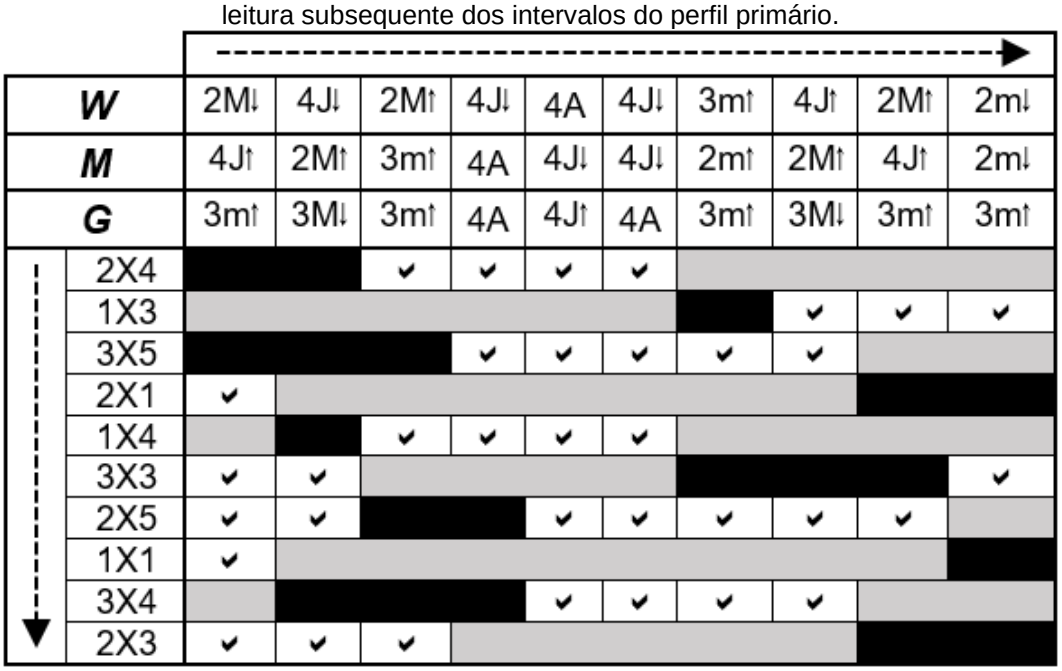
A leitura da esquerda para direita pode ser repetida diversas vezes, mantendo a conformidade com as duas sequências numéricas, as quais defini de forma livre. A primeira consiste na sequência que indica a quantidade de intervalos adjacentes a serem suprimidos: 2 – 1 – 3. Ou seja, primeiro suprimem-se dois intervalos do perfil, em seguida, suprime-se um intervalo, e, por fim, suprimem-se três intervalos. Este procedimento é cíclico: após suprimir três intervalos, volta-se para o início e suprimem-se dois, depois um, e assim por diante. A segunda sequência indica a quantidade de intervalos a serem mantidos: 4 – 3 – 5 – 1. Logo, na primeira leitura, são mantidos quatro intervalos adjacentes, depois, três, em seguida, cinco etc.

Essas duas sequências são combinadas, tomando um número da primeira e um número da segunda. Começa-se pelo primeiro número de cada sequência. Nota-se que a segunda contém um número a mais, o que caracteriza uma decisão composicional voltada para a variação das resultantes desse processo. Portanto, a partir da quarta combinação, há um deslocamento que altera a disposição subsequente entre os dois números. No início da leitura, são geradas as seguintes combinações: 2x4, 1x3, 3x5. Em seguida, o primeiro número da primeira sequência é combinado com o último número da segunda sequência; assim: 2x1. Seguindo essa lógica, obtém-se: 1x4, 3x3, 2x5, 1x1, 3x4, 2x3 etc. (Figura 59). A leitura cessa quando se alcança a última nota do Perfil 1.

---

[45] *Interlocking* é uma técnica desenvolvida pelo compositor suíço Klaus Huber. “Consiste basicamente em ‘enganchar’ (do inglês *interlock*) duas estruturas melódicas uma na outra, de forma que a enunciação da primeira é de quando em vez interceptada por notas enunciativas da segunda sequência...Como consequência direta desse procedimento, tem-se a alteração e ampliação do perfil/contorno melódico da sequência inicial”. No caso do *interlocking retroativo*, é uma técnica resultante da especulação realizada entre Michael Jarrell e Flo Menezes, na qual se realiza “o *interlocking* de uma sequência de notas com sua própria estrutura intervalar” (Menezes, 2002, pp. 422-424, grifo no original).

Figura 59 – Tabela com o procedimento de *interlocking*. A sequência de intervalos presente em cada perfil primário é lida da esquerda para a direita. A coluna numérica à esquerda da tabela indica a relação entre a quantidade de intervalos a ser omitida e a quantidade de intervalos a ser mantida na leitura subsequente dos intervalos do perfil primário.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

A partir desse processo obtém-se o Perfil 2, formado pela primeira nota do Perfil 1 e seguido pelas notas geradas por meio do esquema apresentado na tabela. Sobre **W**, obtém-se a seguinte sequência intervalar que define o Perfil 2 de **W**: 2M↑, 4J↓, 4A, 4J↓, 4J↑, 2M↑, 2m↓, 4J↓, 4A, 4J↓, 3m↑, 4J↑, 2M↓, 2M↑, 4J↓, 4A, 4J↓, 2m↓, 2M↓, 4J↓, 4A, 4J↓, 3m↑, 4J↑, 2M↑, 2M↓, 4A, 4J↓, 3m↑, 4J↑, 2M↓, 4J↓, 2M↑[46].

Sobre **M,** obtém-se: 3m↑, 4A, 4J↓, 4J↓, 2M↑, 4J↑, 2m↓, 4A, 4J↓, 4J↓, 2m↑, 2M↑, 4J↑, 3m↑, 4A, 4J↓, 4J↓, 2m↓, 4J↑, 2M↑, 4J↓, 4J↓, 2m↑, 2M↑, 4J↑, 4J↑, 4J↓, 4J↓, 2m↑, 2M↑, 4J↑, 2M↑, 3m↑.
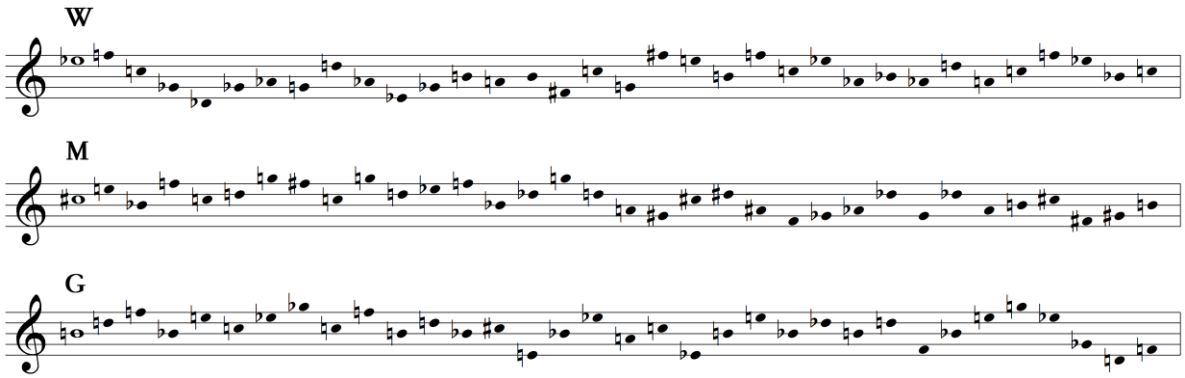
Por fim, sobre **G**: 3m↑, 4A, 4J↑, 4A, 3M↓, 3m↑, 3m↑, 4A, 4J↑, 4A, 3m↑, 3M↓, 3m↑, 3m↑, 4A, 4J↑, 4A, 3m↑, 3m↑, 3M↓, 4J↑, 4A, 3m↑, 3M↓, 3m↑, 3m↑, 4J↑, 4A, 3m↑, 3M↓, 3m↑, 3M↓, 3m↑.

Dessa maneira, foram geradas as sequências de notas que definem o Perfil 2 de cada entidade (Figura 60).

---

46 Nesse processo matemático, não considerei o registro das notas; dessa maneira, reduzi os intervalos à menor distância. Quando há, por exemplo, uma sexta maior descendente, reduzo-a a uma terça menor ascendente. Dessa forma, mantém-se a proporção e a mesma nota resultante quando escrita na partitura. As setas indicam acima (↑) e abaixo (↓).
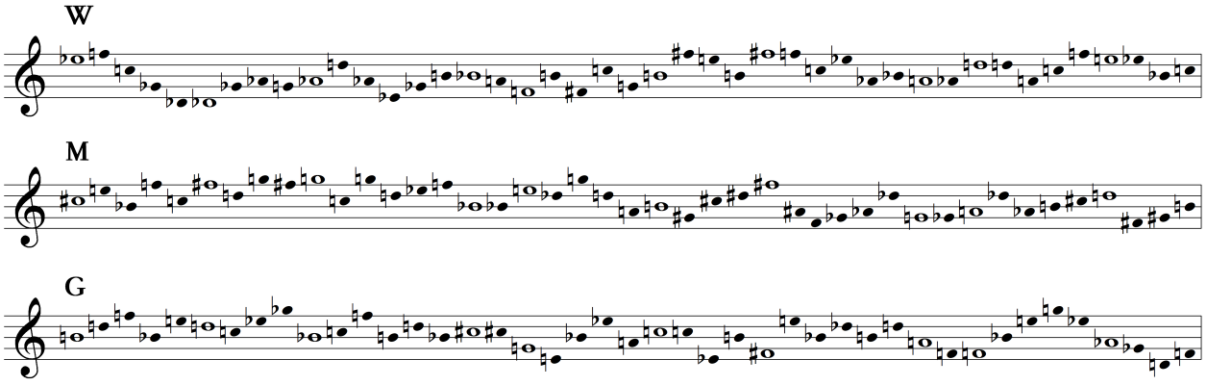
Figura 60– Perfil 2 de **W**, **M** e **G**.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

Em seguida, foi realizado um terceiro procedimento a partir do qual foi gerado o Perfil 3 de cada entidade, em que são combinadas as notas do Perfil 1 e as notas do Perfil 2 por meio do procedimento de interlocking, isto é, pelo intercalamento entre as notas dos dois primeiros perfis, mas seguindo apenas a lógica dos intervalos mantidos. Cada nota do Perfil 1 é intercalada pelo número de intervalos adjacentes indicados pela sequência numérica: 4 – 3 – 5 – 1. Logo, tomando como referência o Perfil 1 da entidade **W**, parte-se da nota mi♭, que é seguida pelos primeiros quatro intervalos do Perfil 2. Em seguida, após a segunda nota do Perfil 1, ré♭, são incluídos três intervalos do Perfil 2. Este processo pode seguir de forma cíclica e gerar uma ampla sequência de notas. Porém, decidi encerrá-lo ao chegar no total de 43 notas, que é equivalente ao uso das dez notas presentes no Perfil 1 (Figura 61).

Figura 61 – Perfil 3 de **W**, **M** e **G**.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

A teorização dos procedimentos foi resultado de uma análise posterior ao processo de composição da obra e ocorreu do exame dos manuscritos. Ou seja, no

momento em que me encontrava compondo, as manipulações do material ocorreram em um contexto no qual, em decurso criativo, o cruzamento de ideias e eventos diversos é constante. Este estado propicia a abertura de um campo de ocorrências contingentes que, à primeira vista, podem não chamar atenção. É neste campo que ocorrem lapsos e erros que podem não ser percebidos imediatamente, ou, então, nunca são percebidos. O ato experimental exige que o compositor assuma os riscos. Portanto, até o momento em que se proponha a fazer uma análise minuciosa do material, sem levar em conta o conjunto de anseios que permeiam o processo de composição, as contingências são vistas como intrínsecas ao processo. Logo, a partir da análise posterior de meus esquemas, todos feitos à mão, deparei-me com algumas falhas – no sentido decorrente da comparação entre partitura e teorização dos procedimentos –, que alteraram o conjunto estrutural dos perfis e, por consequência, definiram a natureza da obra. Este fato ilustra como os lapsos e as falhas acabam se tornando inerentes ao processo de invenção[47].

Ao analisar com atenção a partitura da sequência do Perfil 2 de **G**, percebi uma falha estrutural que se deu logo no início: o que deveria ser um intervalo de 4A foi confundido pela repetição do intervalo de 3m↑. Desse modo, a sequência a partir da primeira nota, si, seria: si, ré, sol♯, dó♯ etc. Porém, encontra-se no manuscrito: si, ré, fá, si♭ etc. Ou seja, por uma falha ao trocar o segundo intervalo, a sequência intervalar a partir da quarta nota foi transposta uma terça menor abaixo. Outra alteração encontra-se entre as notas de ordem 30 e 31: aqui, há um intervalo de 2M onde deveria ocorrer um intervalo de 3M, portanto, mais uma transposição: desta vez, uma segunda maior acima.

Voltando-me para a análise da sequência sobre **M**, encontrei uma alteração entre as notas de ordem 37 e 38: há um intervalo de 3m onde deveria ocorrer um intervalo de 2m, causando uma transposição de segunda maior acima.

Consequentemente, essas falhas alteraram a natureza do material e, de forma contingente, fizeram com que o conteúdo musical fosse delineado de maneira divergente do procedimento teórico deduzido. Além disso, observa-se uma ordem quanto à ocorrência das falhas: em **W**, não há qualquer falha; em **M,** há uma; e em **G,**

---

47 Segundo a formulação de Flo Menezes, o caso citado pode ser definido como resultado de uma *falha*: “A falha nada mais é que o erro proveniente da falta de atenção, operando uma substituição entre termos aparentados, porém com significados distintos. Faz equivaler um termo por outro semelhante, mas que aponta, porém, para outro caminho, acarretando uma quebra da lógica estrutural” (Menezes, 2018, p. 40).

há duas falhas. Estas determinaram um novo percurso que alterou as relações intervalares das sequências, provocando transposições no interior do Perfil 2 de cada uma delas – como uma espécie de refração. Isso gerou um paradoxo na interpretação dos procedimentos técnicos associados à natureza do material utilizado de fato na composição.

Finalmente, um último procedimento aplicado às alturas: as interpolações entre o Perfil 2 de **W**, de **M** e de **G**. A base destas interpolações é a mesma sequência utilizada para gerar, por meio de interlocking retroativo, o Perfil 3: 4 – 3 – 5 – 1. Dessa forma, é gerado o Perfil 4 (Figura 62). Cada um dos novos perfis recebeu uma nova identificação: **X**, resultante da sequência intercalada entre **W**, **M** e **G**; **Y**, definido pela sequência **M**, **G** e **W**; e **Z**, que segue a ordem **G**, **W** e **M** (Figura 63).

Figura 62 – Perfil 4 de **X**, **Y** e **Z**.

| | ***W*** | ***M*** | ***G*** | ***W*** | ***M*** | ***G*** | ***W*** | ***M*** | ***G*** | ***W*** | ***M*** | ***G*** | ***W*** | ***M*** | ***G*** |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ***X*** | 4 | 3 | 5 | 1 | 4 | 3 | 5 | 1 | 4 | 3 | 5 | 1 | 4 | | |
| ***Y*** | | 4 | 3 | 5 | 1 | 4 | 3 | 5 | 1 | 4 | 3 | 5 | 1 | 4 | |
| ***Z*** | | | 4 | 3 | 5 | 1 | 4 | 3 | 5 | 1 | 4 | 3 | 5 | 1 | 4 |
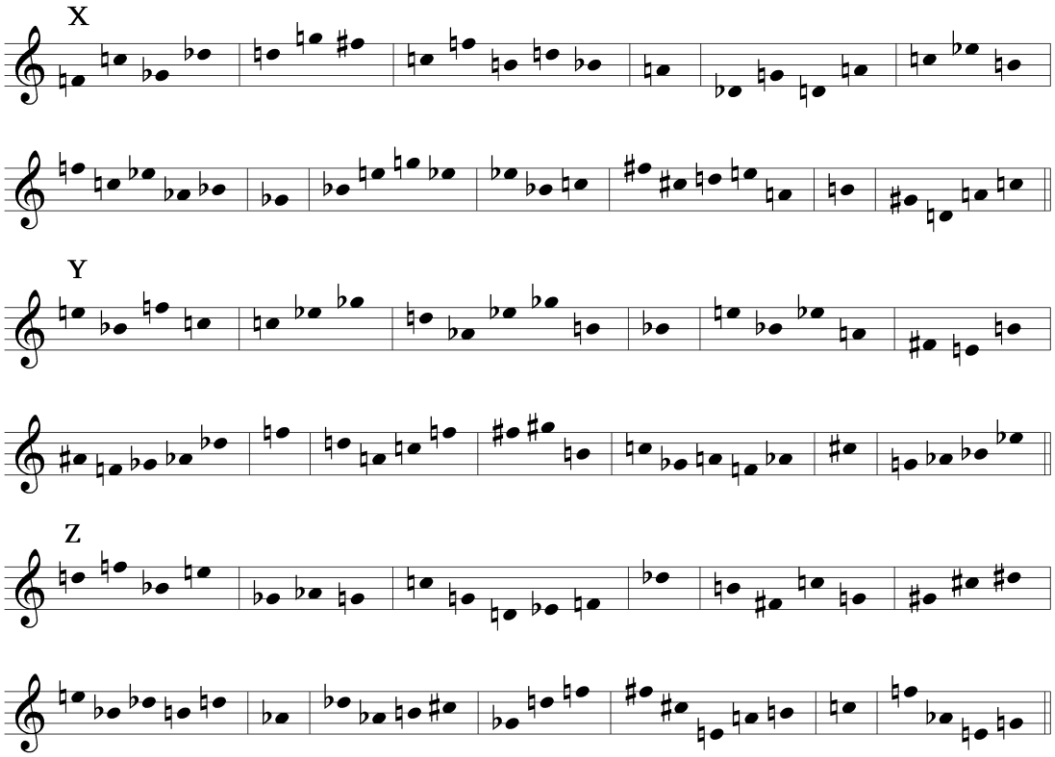
Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

Com a apresentação deste último procedimento, conclui-se a análise da geração dos materiais relacionados às entidades harmônicas e aos perfis.

### 4.3.2 Estruturas rítmicas

As estruturas rítmicas foram elaboradas a partir da relação 3x5, semelhante ao procedimento adotado em *multitudinous seas*. O entrelaçamento métrico foi aplicado na combinação entre fórmulas de compasso e quiálteras. Dessa forma, no interior do compasso, pode haver duas alternativas iniciais: três figuras que ocupam o lugar de cinco ou cinco figuras que ocupam o lugar de três. Além disso, considerei a possibilidade de dividir o compasso quinário em duas partes, gerando dois novos compassos: um ternário e outro binário.

Figura 63 – Partitura com o Perfil 4 de **X**, **Y** e **Z**.
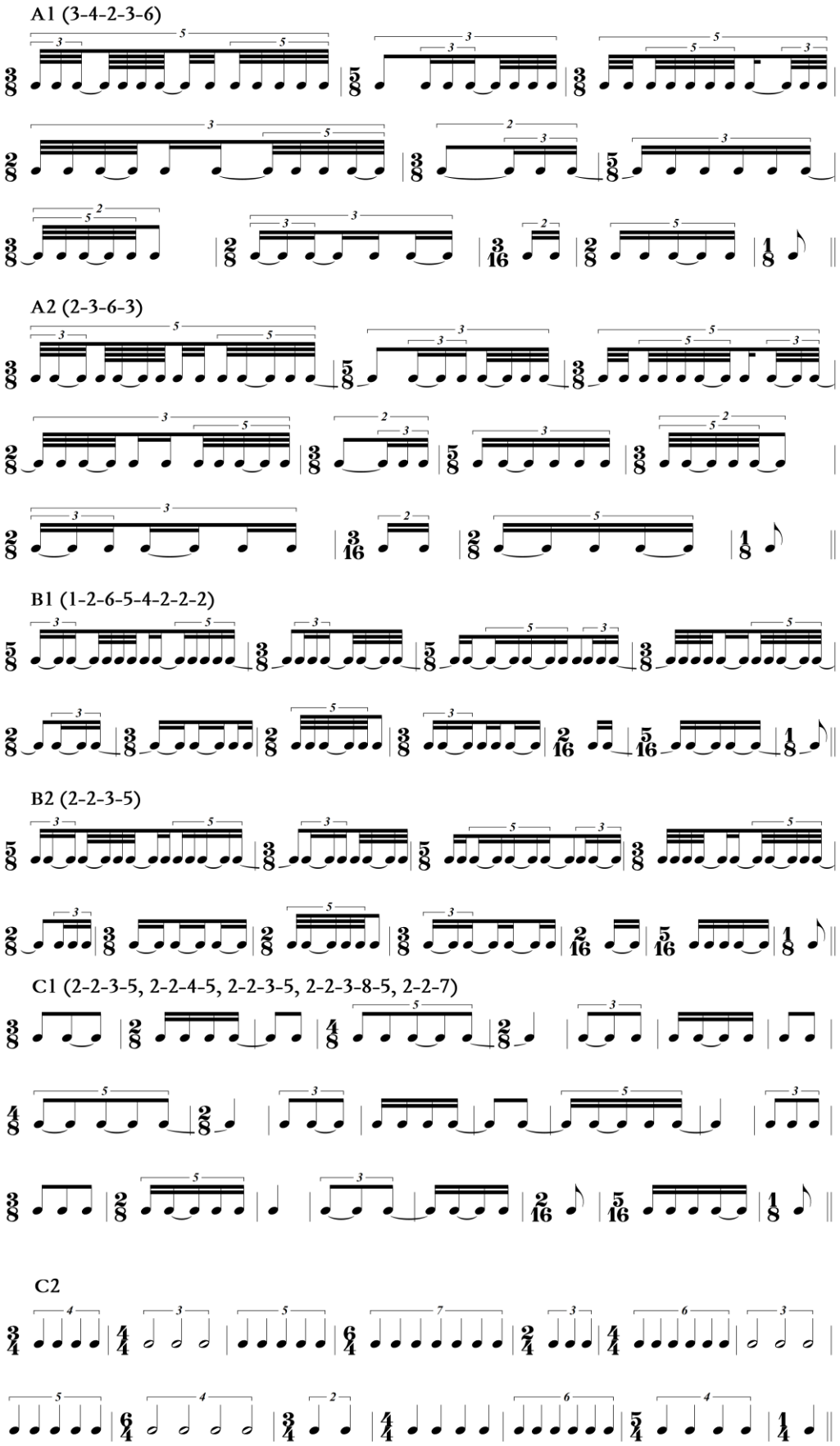



Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

O processo de elaboração rítmica se deu a partir da especulação em torno das diversas possibilidades de combinação no interior dos compassos. Por meio desse processo, pude organizar três estruturas rítmicas duplas, identificadas da seguinte maneira: **A1-A2**, **B1-B2** e **C1-C2**. Cada estrutura dupla se diferencia pelo arranjo das ligaduras de prolongamento inseridas entre seus respectivos valores rítmicos. Esse arranjo varia de acordo com uma sequência numérica: **A1**: 3-4-2-3-6; **A2**: 2-3-6-3; **B1**: 1-2-6-5-4-2-2-2; **B2**: 2-2-3-5; e **C1**: 2-2-3-5 2-2-4-5, 2-2-3-5, 2-2-3-8-5, 2-2-7. **C2** não segue uma sequência numérica específica.

Para exemplificar o procedimento, consideremos a estrutura **A1** (3-4-2-3-6). A primeira ligadura é inserida no terceiro valor da estrutura rítmica, conectando-o ao valor seguinte à direita; a partir deste valor, contam-se quatro valores para a direita. Ao chegar ao quarto valor, este recebe a segunda ligadura, que o conecta ao valor adjacente à direita. Esse procedimento é aplicado sequencialmente aos demais valores, conforme a sequência numérica restante: 2, 3 e 6, e é repetido ciclicamente até o final da estrutura. O mesmo procedimento foi aplicado às três estruturas duplas (Figura 64).

Figura 64 – Estruturas rítmicas duplas **A1-A2**, **B1-B2** e **C1-C2**.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

## 4.4 ESTRUTURAS-BASE

### 4.4.1 Ideia temática

A inexistência de um texto a ser cantado pelo personagem Menino-cão levou-me a conceber uma *ideia temática*, a qual é utilizada como *leitmotif*, estando sempre vinculada ao personagem, e serve como guia dramático nos momentos em que ele entra em ação, destacando-se nas Cenas 1, 2 e 3.

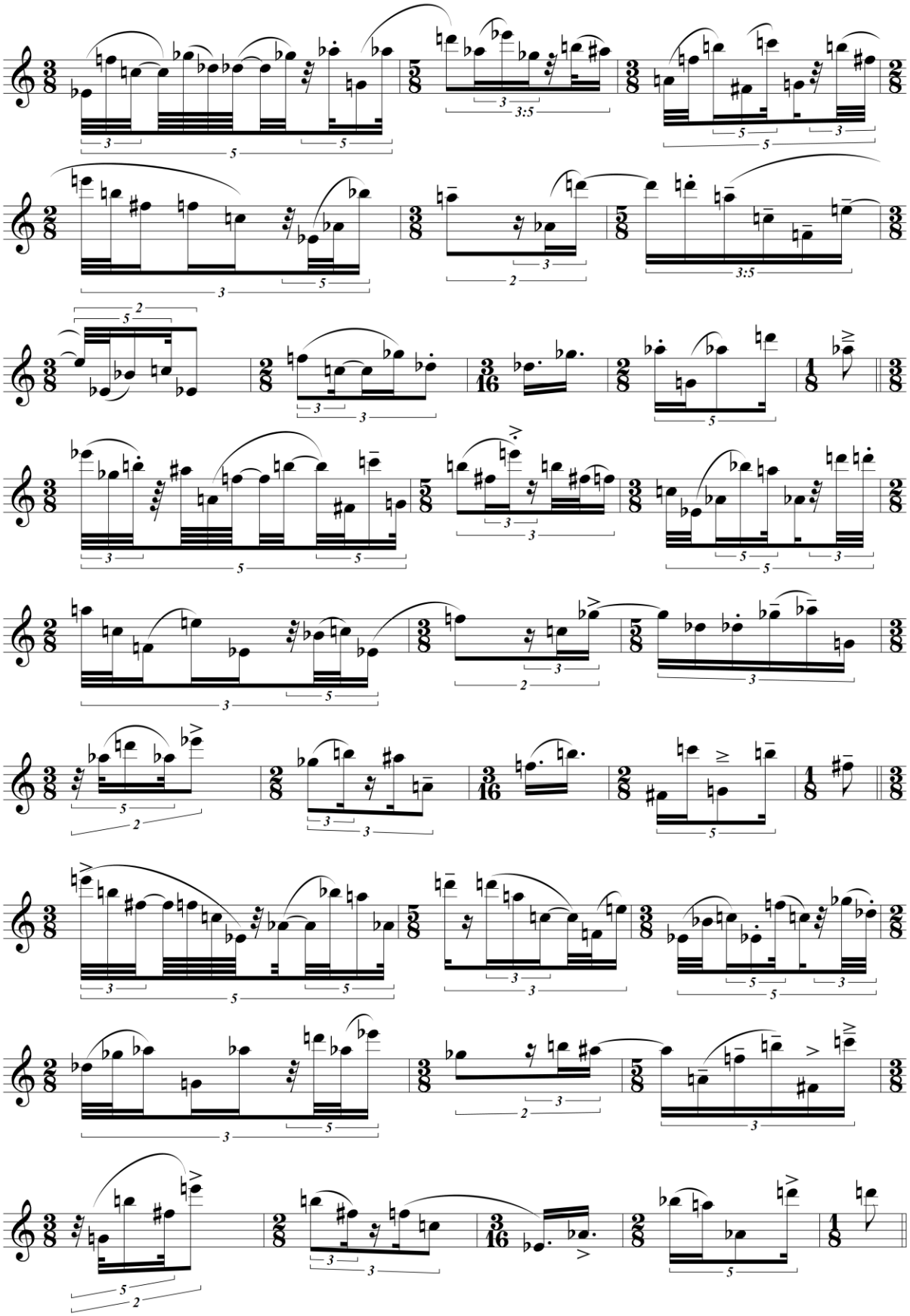
O perfil melódico dessa ideia foi resultado da combinação entre os perfis e as estruturas rítmicas previamente organizadas e é apresentado de duas maneiras: a primeira, mais complexa no que tange à configuração rítmica, destaca-se, em sua estrutura, pela sobreposição de quiálteras. Tem como base a estrutura rítmica **A1** (Figura 65). A segunda maneira caracteriza-se pelo descerramento da primeira estrutura, de modo que as quiálteras desta se tornam as fórmulas de compasso da segunda, cuja base é a estrutura **B1** (Figura 66).

### 4.4.2 Figuras para improviso

A proposta de improvisação esteve presente nas primeiras reflexões sobre a natureza da composição. Dessa forma, optei por elaborar 3 estruturas básicas (*figuras-base*) a serem utilizadas em performances improvisatórias (Figura 67). Estas três estruturas foram organizadas a partir de fragmentos do Perfil 3. As notas reais são as mesmas das entidades harmônicas, enquanto que as notas ornamentais foram geradas por meio de interlocking retroativo.
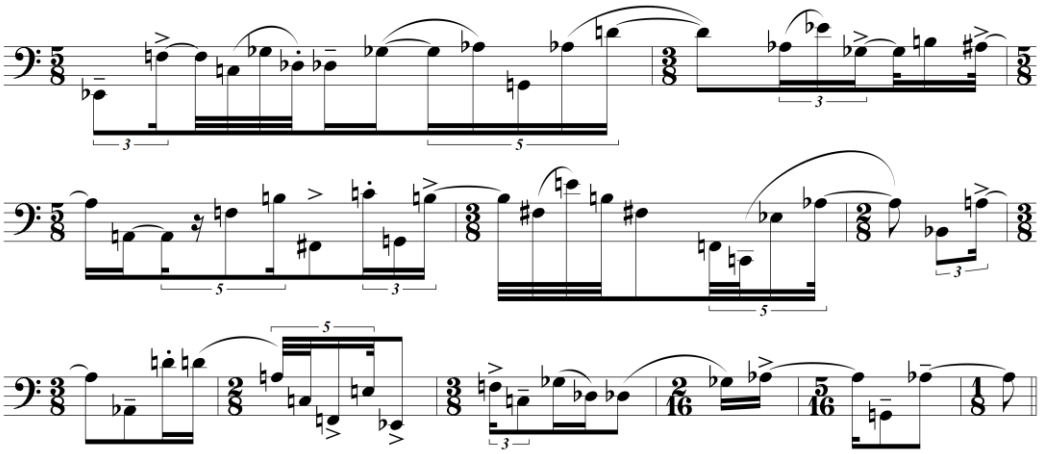
A regra proposta sugere ao instrumentista omitir parte das notas ornamentais, mas é necessário manter no mínimo uma delas. Essas estruturas apresentam um comportamento independente no interior do conjunto instrumental, estando vinculadas a fórmulas de compasso e a andamentos individuais. Além disso, as articulações e o fraseado são de livre escolha interpretativa do instrumentista.

Figura 65 – Ideia temática, primeira forma.
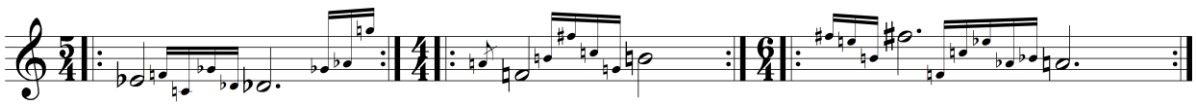


Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

Figura 66 – Ideia temática, segunda forma.



Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

Figura 67 – Figuras-base para improvisação, formadas a partir do Perfil 3 de **W**.



Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.
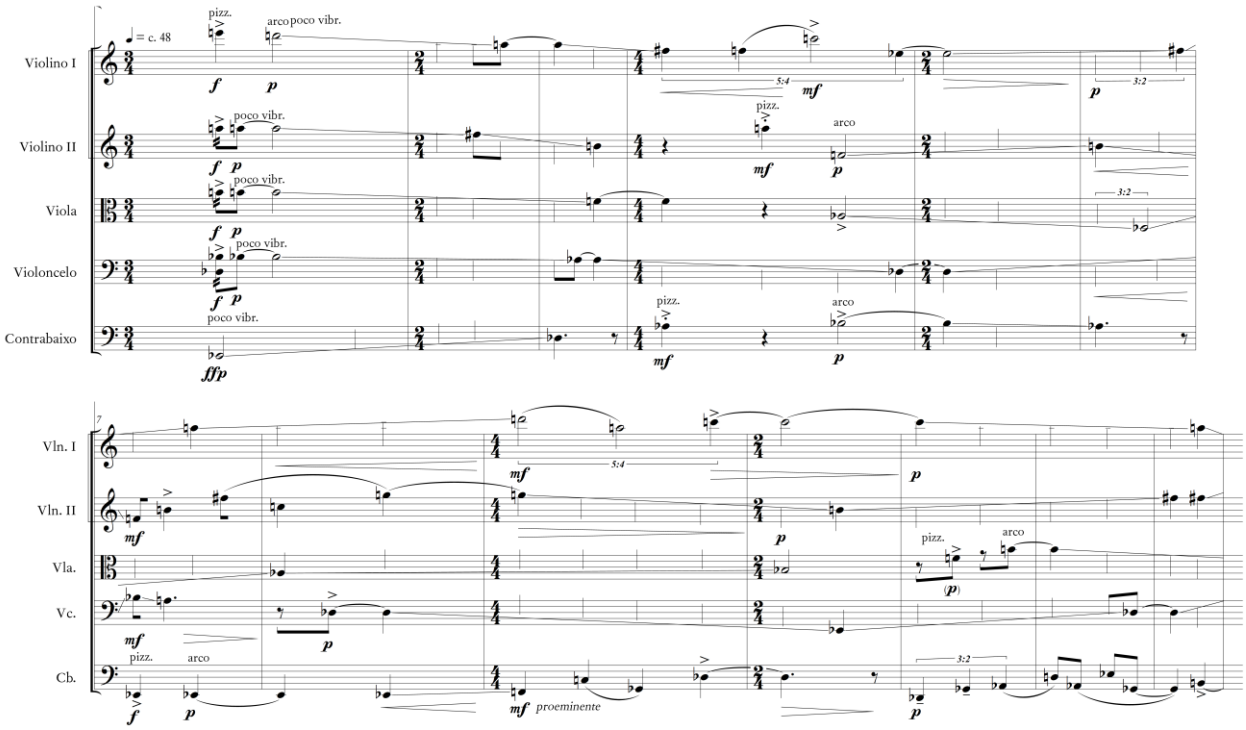
### 4.4.3 Movimento harmônico orquestral

Na etapa de preparação do material, voltei-me para as estruturas associadas ao conjunto harmônico orquestral. Estas foram elaboradas a partir da condução harmônica entre as partes instrumentais, começando do naipe das cordas. De forma geral, o deslocamento entre as notas ocorre por meio de amplos *portamenti*, que geram uma sonoridade volúvel. Dentro dessa textura, destacam-se notas com articulações contrastantes (Figura 68).

## 4.5 SEÇÕES

O Prólogo e as Cenas 1 e 3 foram as últimas a serem acrescentadas ao libreto. A primeira versão da ópera iniciava-se com a parte que atualmente, na versão final, é a Cena 2. Assim, a primeira versão da composição musical foi elaborada a partir desta cena. Em uma versão subsequente, foram acrescentadas as Cenas 1 e 3, e, por fim, foi concebido o Prólogo. Dessa forma, *A Fome dos Cães* divide-se em seis seções: Prólogo e cinco Cenas.

Figura 68 – Movimento harmônico orquestral.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

### 4.5.1 Prólogo

O Prólogo é o único momento da ópera em que a personagem Velha é apresentada. Por meio da voz de mezzosoprano, expressa um aspecto ancestral que reflete o conteúdo universal do texto. Seu argumento é imbuído dos temas que serão apresentados em sua particularidade no decorrer do enredo: os atos de agressão, a fome e a morte.

O processo de composição musical da obra como um todo foi iniciado a partir da Cena 2 e, antes que eu a concluísse, dei início à composição da Cena 1. Portanto, a música do Prólogo teve origem nos elementos das duas primeiras cenas. Seu primeiro aspecto está relacionado à estrutura harmônica presente nas cordas da Cena 2. No Prólogo, essa estrutura tende à estaticidade das partes nas cordas, que executam conjuntos de harmônicos, combinada aos gestos proeminentes da percussão, derivados da Cena 1, e aos golpes de *thunder effect* da harpa, ambos constituindo os segundos aspectos principais da parte musical.

A estrutura formal foi modelada conforme a combinação de fórmulas de compasso da estrutura rítmica **B**. No entanto, houveram alterações derivadas da união de compassos binários e ternários e da dissolução do compasso 5/16 para a

reorganização de novos compassos. Além disso, os valores foram dobrados – da colcheia como unidade de tempo para a semínima. Dessa maneira, foi definida a seguinte sequência de fórmulas de compasso: 5/4|3/4|5/4|3/4|2/4|5/4|3/4|3/4|3/8.

Como observado na análise de *multitudinous seas*, a divisão métrica é utilizada no Prólogo como parâmetro para a criação livre. Embora haja estruturas rítmicas e perfis predeterminados, certos elementos são organizados de forma independente e espontânea, tendo como referência as estruturas de base. Dessa maneira, o Prólogo caracteriza-se por ser a seção da ópera na qual houve mais decisões nesse sentido, e sua forma é proveniente dessa perspectiva. Ou seja, as decisões quanto aos elementos musicais desprenderam-se dos limites inerentes aos conjuntos preestabelecidos.

O Prólogo pode ser dividido em quatro partes:
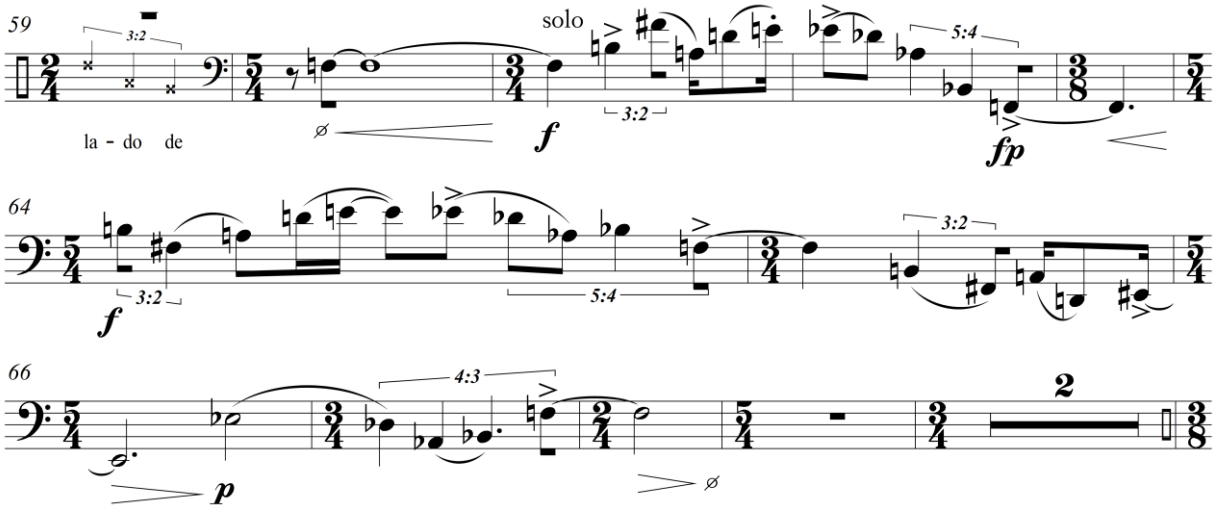
#### 4.5.1.1 Parte 1 – do início ao compasso 45

Do ponto de vista harmônico, inicia-se com a entidade **W**, sendo encadeada subsequentemente à **M** no compasso 12 e à **G** no compasso 28, retornando ao final dessa parte para **W**, no compasso 44. Na linha do fagote, uma nota fundamental é apresentada de forma recorrente, sobre a qual ressoam as demais notas da entidade nos harmônicos dos dois violinos e da viola. A percussão baliza o movimento musical, sempre em diálogo com a métrica e em contraponto com a voz. A harpa desempenha uma dupla função: como instrumento percussivo, através do *thunder effect* – um golpe ágil e intenso faz com que as cordas ressoem por meio de seu atrito; e como instrumento melódico harmônico, por meio do dedilhado que faz soar as notas da entidade harmônica; seus breves gestos foram concebidos como comentários no interior do movimento sonoro. A voz da mezzosoprano é falada: na partitura, a notação rítmica indica o delineamento abstrato do movimento da voz, vinculado à prosódia. Há momentos com maior determinação rítmica e momentos com maior liberdade, sempre de acordo com a expressão do texto. Somadas a esses aspectos, encontram-se as indicações de estado de ânimo, sugeridas com o objetivo de alterar a morfologia da voz, unidas às indicações de acentuação e articulação do fraseado vocal.

### 4.5.1.2 Parte 2 – do compasso 46 ao 81

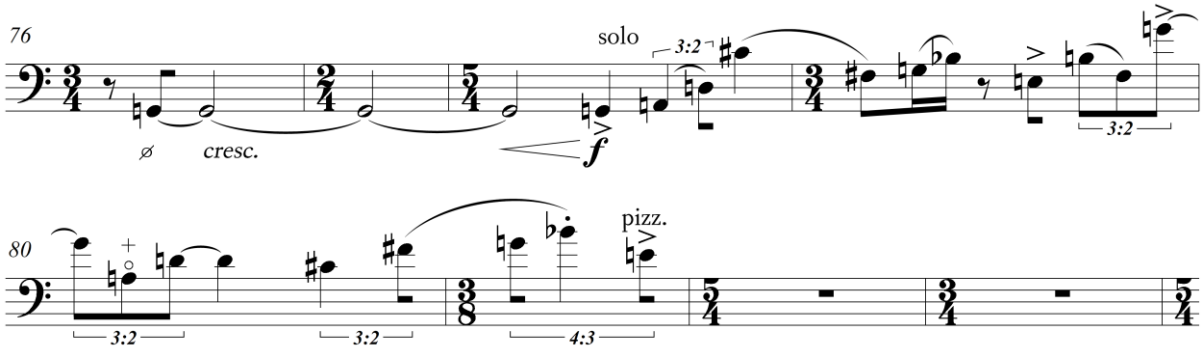
Esta parte segue com a constituição harmônica de **W** e, no compasso 63, alterna para **M**, permanecendo no campo desta entidade. Mantêm-se as características presentes na primeira parte; contudo, ocorre a primeira intervenção do violoncelo, que apresenta o Perfil 1 de **W,** entre os compassos 65 e 68, antecedendo a entrada da voz (Figura 69). Entre os compassos 76 e 81, em uma nova intervenção, apresenta-se sob o Perfil 1 de **M** (Figura 70).

Figura 69 – Primeira frase do violoncelo no Prólogo, entre os compassos 65 e 68. Perfil 1 de **W**.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

Figura 70 – Segunda frase do violoncelo no Prólogo, entre os compassos 76 e 81. Perfil 1 de **M**.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

### 4.5.1.3 Parte 3 – do compasso 82 ao 113

Na terceira parte ocorre uma transformação na parte vocal: a fala é substituída pelo s*prechgesang*.

Do compasso 102 ao 113, os gestos melódicos do violoncelo expandem-se para as demais cordas e para a harpa, desenvolvendo o mesmo perfil de forma ascendente para os demais instrumentos, sob o Perfil 1 de **G**.

Quanto ao emprego das entidades harmônicas, predomina a entidade **M**. A partir do compasso 102, é empregada a entidade **G**, que é mantida até o final do Prólogo.

#### 4.5.1.4 Parte 4 – do compasso 114 ao fim

A última parte caracteriza-se pela recapitulação dos elementos presentes na primeira, encaminhando-se para a Cena 1 por meio de modulação métrica. A unidade do último compasso em 3/8, a semínima pontuada, torna-se unidade de tempo da Cena 1.

### 4.5.2 Cena 1

Esta cena torna presente a proposta contrapontística que se sobressai como principal procedimento de elaboração musical. É construída a partir de um conjunto instrumental reduzido, compreendendo flauta alto, oboé, fagote e percussão, além da voz de barítono.
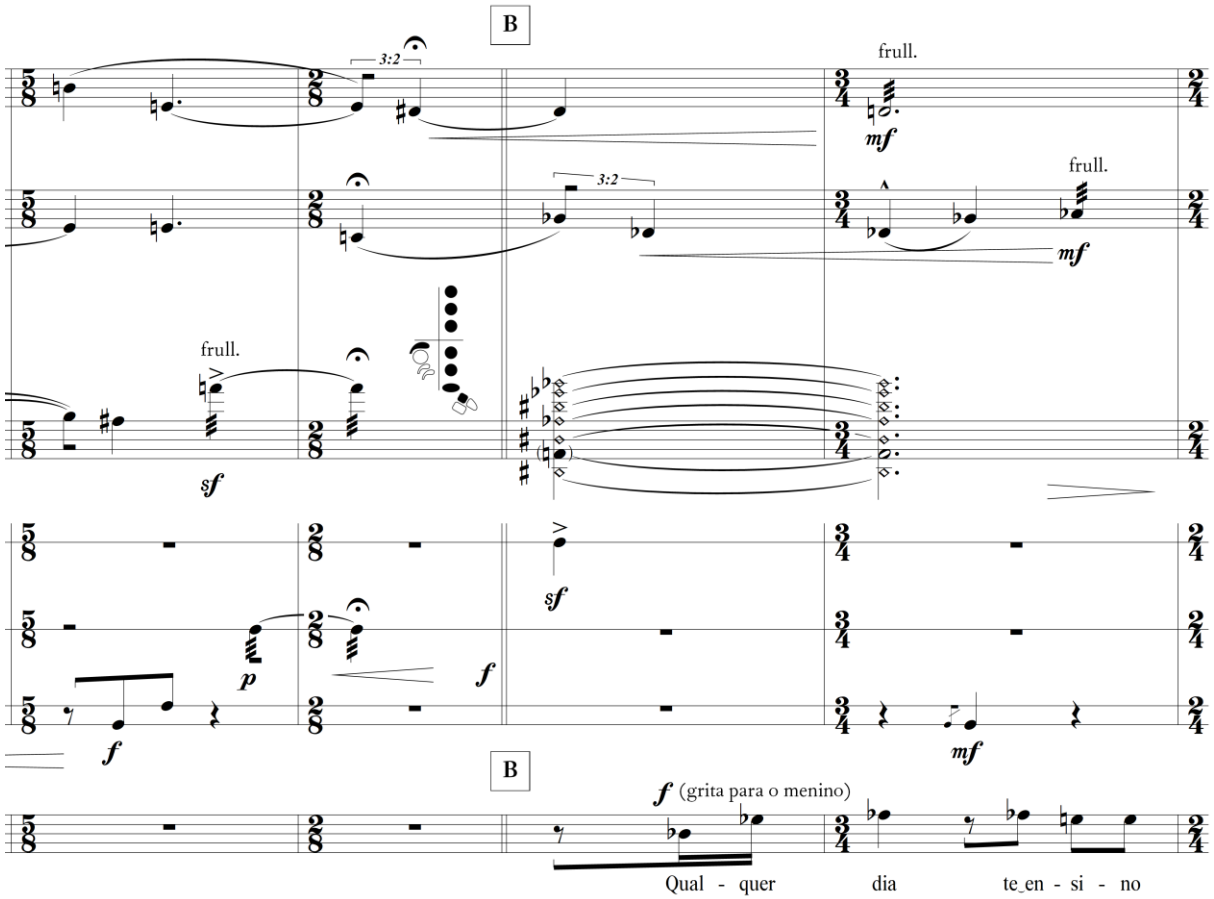
Na flauta alto, é empregado o Perfil 3 de **W** a partir da nota de 4ª ordem, sol♭. A linha da parte do oboé é tomada de empréstimo da parte do segundo violino da Cena 2. O fagote apresenta a ideia temática em sua segunda forma, enquanto a percussão é mantida de acordo com as mesmas características de composição livre presentes no Prólogo.

A métrica envolve a mesma sequência de compassos do Prólogo, ou seja, a estrutura **B**. Predomina o conjunto harmônico da entidade **W**.

#### 4.5.2.1 Parte 1 – do início ao compasso 27

Trata-se de um momento instrumental caracterizado pelo contraponto entre os três instrumentos de sopro, que são acompanhados pelos gestos da percussão em diálogo com as estruturas melódicas. O *frullato* seguido de multifônico na parte do fagote marca a transição para a próxima seção (Figura 71).

Figura 71 – Transição da Parte 1 para a Parte 2, compassos 26 ao 29.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

#### 4.5.2.2 Parte 2 – do compasso 28 ao fim

Nesta parte, a voz de barítono é predominante, enquanto o fagote permanece em *tacet*. Os aspectos vocais envolvem a técnica clássica do canto lírico operístico, com a linha melódica derivada do perfil presente no oboé e na flauta.

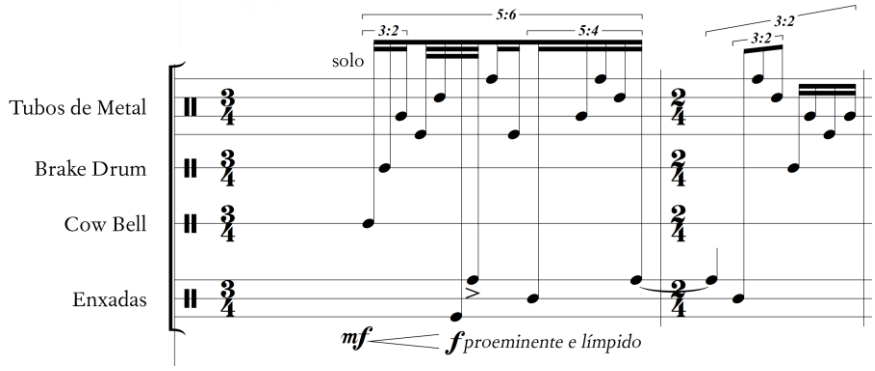
A partir do compasso 64, o som do fagote reaparece para dar suporte aos sete últimos compassos, executando o mesmo multifônico apresentado na Seção 1.

### 4.5.3 Cena 2

A Cena 2 é à seção mais extensa da obra, resultado da fusão de duas cenas das primeiras versões do libreto. Do ponto de vista musical, é a mais densa, abarcando quase todo o conjunto instrumental, com exceção da harpa. Predomina o emaranhado contrapontístico e a densidade no movimento das vozes.

Em relação ao conjunto harmônico, tem início com a entidade **W**, incluindo o Perfil 3 e a ideia temática em sua primeira forma, presente no oboé do compasso 4 ao 8, remetendo novamente ao personagem Menino-cão. O mesmo padrão rítmico presente na parte do oboé é empregado na parte da percussão, logo no início da cena, agora com a predominância dos sons de metal (Figura 72), ao contrário do Prólogo e Cena 1, onde há a predominância dos instrumentos de madeira.

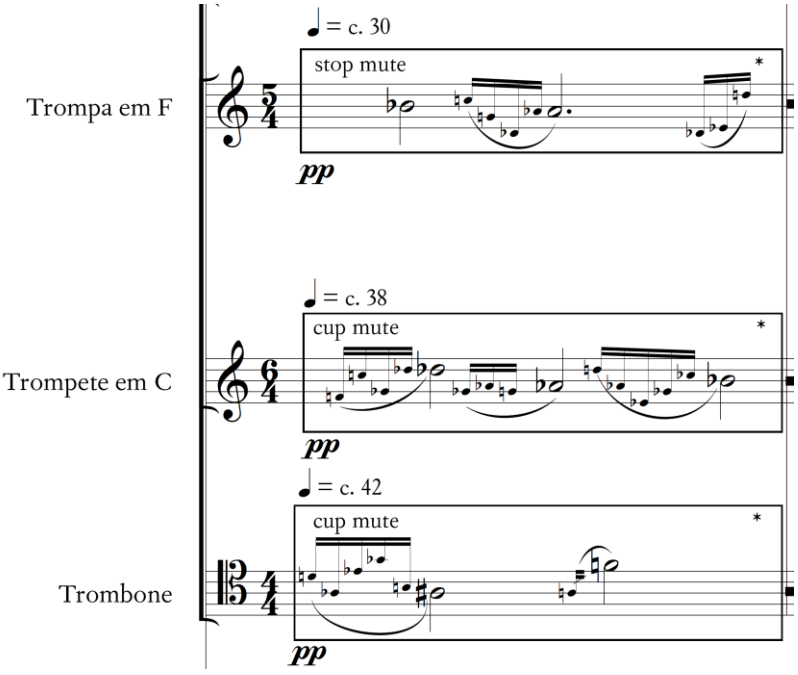
Figura 72 – Parte da percussão no início da Cena 2.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

O conjunto harmônico instrumental envolve literalmente o material previamente elaborado, incluindo variações no decorrer da cena, bem como as figuras para improviso. O uso dessas figuras ficou restrito a esta cena e são introduzidas no início pelos metais: trompa em fá, trompete e trombone (Figura 73).

Figura 73 – Caixas de improviso no naipe dos metais. Observam-se as diferentes fórmulas de compasso e indicações de andamento.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

A combinação desses elementos dá forma a uma estrutura por camadas: em primeiro plano encontra-se a ideia temática envolvendo percussão e oboé; em segundo, o conjunto harmônico nas cordas; e, no plano de fundo, os improvisos dos metais. Estes foram imaginados como ressonâncias decorrentes de todo o movimento musical principal, de modo que sua perceptividade é frágil, saltando aos ouvidos em breves momentos da cena.

#### 4.5.3.1 Parte 1 – do início ao compasso 25

Na primeira parte, são apresentados em sequência o Menino-cão, por meio da ideia temática, e os Juízes, nas vozes de barítono e mezzosoprano. A forma musical é organizada conforme a noção de ciclicidade, o que ocorre de modo geral por toda a ópera. As estruturas formadas pela disposição das fórmulas de compasso inerentes a cada uma das três estruturas rítmicas de base (**A**-**B**-**C**) são justapostas continuamente e em seu interior estão presentes todos os demais elementos, como os perfis melódicos, as entidades harmônicas, os processos de condução das vozes, bem como as próprias figuras rítmicas das estruturas-base. Na parte 1 da Cena 2, há predominância da entidade **W** e das estruturas métricas de **C**.

#### 4.5.3.2 Parte 2 – do compasso 26 ao 74

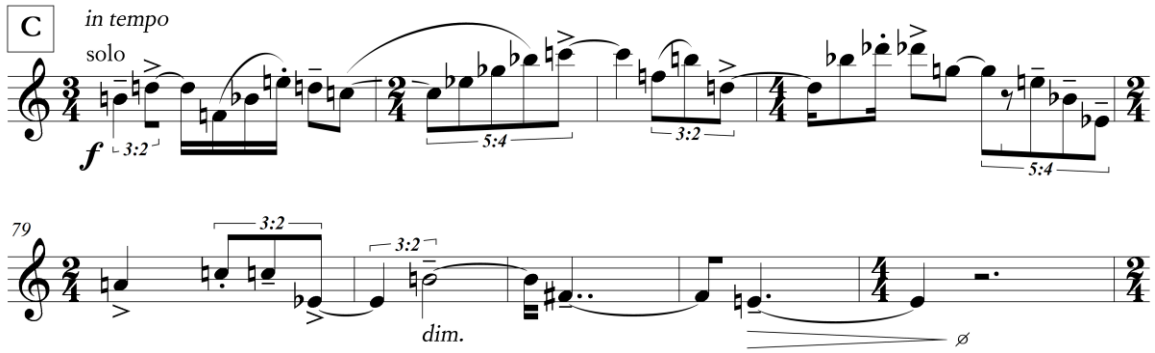
Na segunda parte, ocorre a primeira aparição da personagem Professora, interpretada pela soprano. A linha vocal foi estruturada inteiramente com o Perfil 3 de **W**, e essa estrutura se repete ciclicamente ao longo da cena. No que diz respeito ao conceito de lapidação observado no processo, a parte da soprano foi a única que sofreu poucas alterações no âmbito de sua estrutura musical desde a primeira versão da partitura. Em relação aos aspectos técnicos aplicados à voz, a interpretação varia entre o canto lírico e a fala entoada. Seu discurso reflexivo é pontuado por intervenções dos Juízes, que alternam entre canto falado, fala e canto lírico. A rítmica vocal foi concebida por meio do texto, ou seja, cada linha foi projetada considerando os aspectos da prosódia, sem se restringir às estruturas rítmicas de base. No entanto, a prosódia foi submetida à métrica inerente às fórmulas de compasso. Quanto à parte instrumental, de modo geral, prevalecem a segunda camada, ainda nas cordas com a

estrutura harmônica, e a terceira, na manutenção do improviso. No caso da percussão, esta foi empregada de modo livre como intervenções no decorrer da dinâmica musical.

#### 4.5.3.3 Parte 3 – do compasso 75 ao 124
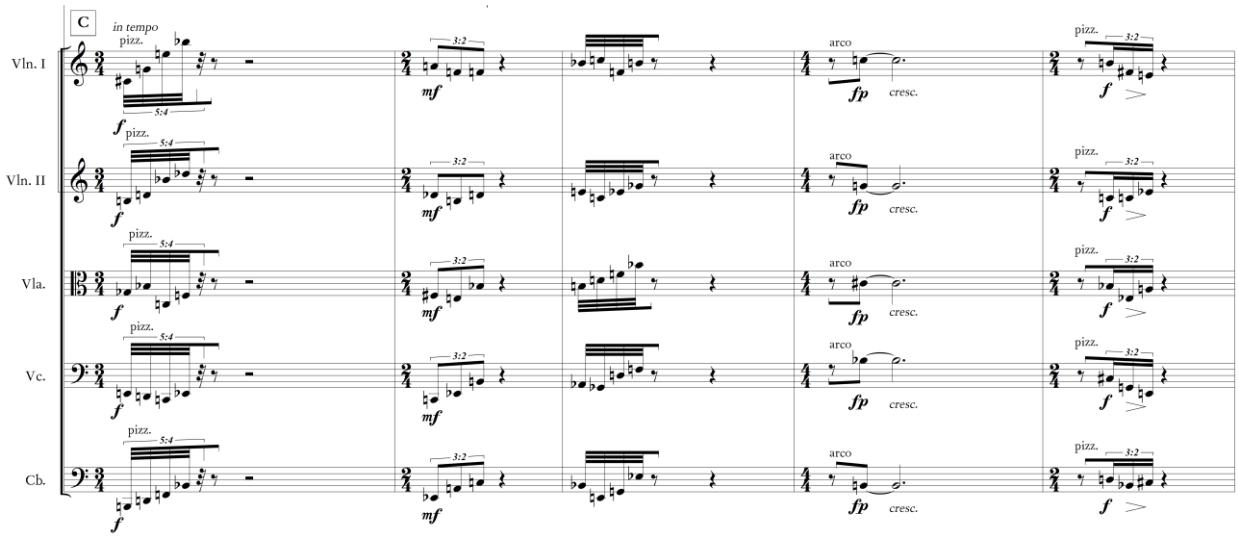
Nesta parte, ocorre uma mudança harmônica por meio do emprego da entidade **G** e de suas derivações. A ideia temática é brevemente apresentada em sua segunda forma pelo trompete, estendendo-se por 8 compassos, do 75 ao 83 (Figura 74). O desenvolvimento do conjunto harmônico instrumental é modificado por meio da inclusão de breves gestos em *pizzicato*, realizados em ritmo paralelo por todo o naipe de cordas, com intervenções de arco (Figura 75).

Figura 74 – Solo de trompete entre os compassos 75 e 83.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.
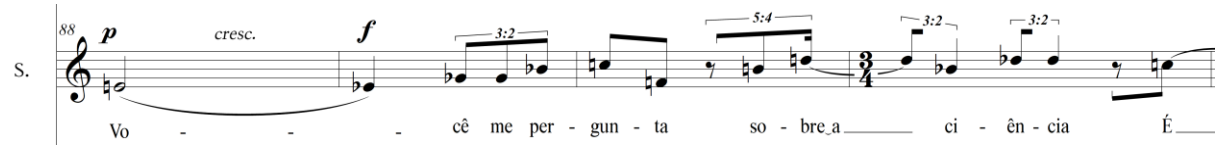
Figura 75 – *Pizzicati* nas cordas.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

Após o solo de trompete, destaca-se em primeiro plano a parte da soprano, sob a personagem da Professora, a partir do compasso 88. Desta vez, é utilizado o Perfil 3 de **G** a partir da oitava ordem, iniciado por uma apojatura em mi♮ (Figura 76). Ao fim da parte da soprano, sobressai-se a ideia temática no fagote, em sua segunda forma, apresentando-se brevemente em um espaço de 8 compassos.

Figura 76 – Trecho inicial da linha vocal da soprano na Cena 2, a partir do compasso 88.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.
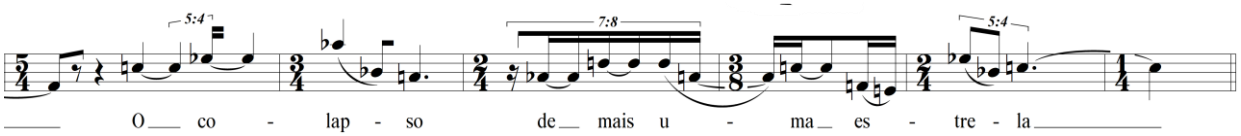
A flauta em dó, o oboé e o clarinete em si♭ desempenham a função de acompanhamento, geralmente organizado com o uso de notas de valores longos, considerados, neste contexto, como terceira camada.

A Parte 3 é finalizada por um esvaziamento orquestral e pela suspensão do movimento contrapontístico. As cordas mantêm-se sob as notas da entidade **G**. A mezzosoprano e o barítono pontuam essa parte com o texto falado.

### 4.5.3.4 Parte 4 – do compasso 125 ao fim

Na quarta parte, ocorre uma nova mudança na função dos naipes. A terceira camada, que envolve improvisação, é destacada nas cordas, sendo expandida por meio de entradas defasadas dos instrumentos: primeiro pelos violinos, seguidos pela viola no compasso 128 e pelo violoncelo e contrabaixo no compasso 136. A ideia temática é apresentada pela flauta e estende-se por seis compassos, do 125 ao 130. A cena se encerra com o solo de soprano, em canto lírico, sob o Perfil 3 de **W** (Figura 77).

Figura 77 – Trecho da parte da soprano ao final da Cena 2, a partir do compasso 141.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

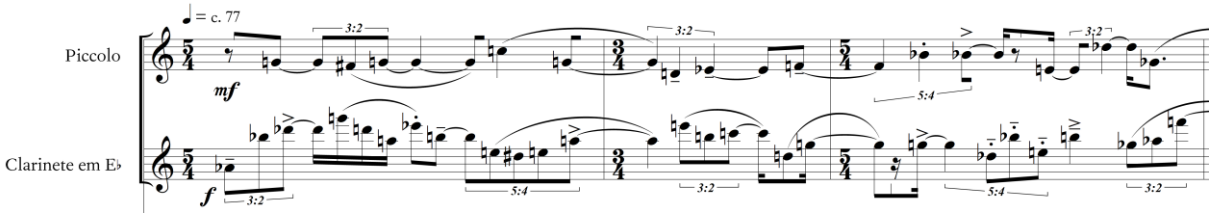
### 4.5.4 Cena 3

A Cena 3 dialoga com a Cena 1, tanto em termos musicais quanto no libreto. Trata-se da última interação entre Açougueiro e Menino-cão, culminando com o menino matando o açougueiro. A parte instrumental inclui quatro instrumentos. Optei por aumentar o contraste entre registros nesta Cena, incluindo flautim e requinta nos registros agudos, trompa em seu registro mais grave e mantendo as intervenções da percussão.

#### 4.5.4.1 Parte 1 – do início ao compasso 22

A entidade harmônica utilizada nesta cena é a **M** e suas derivações. A ideia temática é inicialmente apresentada primeiramente na requinta, sob o Perfil 3 de **M** (Figura 78), estendendo-se até o compasso 10. No compasso seguinte, a ideia temática é exposta no flautim a partir da nota de 40ª ordem, seguindo a sequência de notas do perfil. A sequência de compassos é a **B**, com a supressão do quarto compasso em 3/8.

Figura 78 – Três primeiros compassos da Cena 3. Requinta em primeiro plano com a ideia temática.
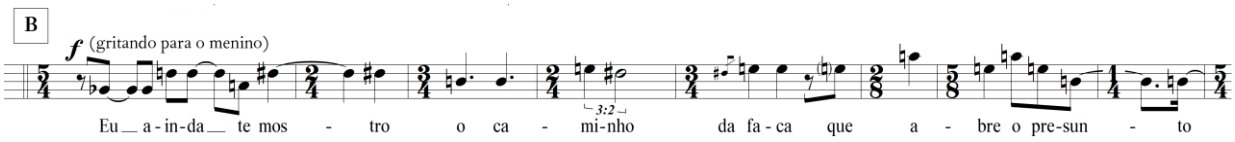



Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

#### 4.5.4.2 Parte 2 – do compasso 23 ao 70

A parte vocal, semelhante à Cena 1, com a interpretação do barítono solo, tem início no compasso 23 (Figura 79). Esta parte tem como referência as notas do acompanhamento da requinta e do flautim[48].

[48] De forma geral, as partes vocais foram construídas com base nas estruturas de acompanhamento, ou seja, seguem, de maneira indireta, o padrão dos perfis.

Figura 79 – Trecho inicial da linha do barítono, entre os compassos 23 e 30.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

#### 4.5.4.3 Parte 3 – do compasso 71 ao fim
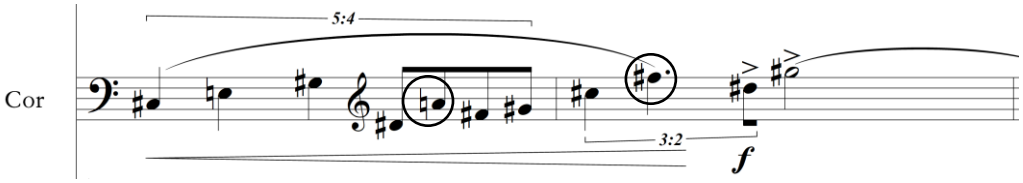
A última parte da Cena 3 culmina com o assassinato do Açougueiro pelo Menino-cão. Tem início no compasso 71 com a última linha vocal referente ao Açougueiro. A parte do flautim é mantida conforme o Perfil 3 de **M** até o compasso 86, sobre a nota ré, 7ª do perfil. Nos próximos quatro compassos, a sequência é interrompida por um conjunto de notas da entidade **M**. Sua sequência não segue as configurações do perfil de base. Esta característica, observada por meio da análise, é um elemento que já aponta para a transformação do material musical que ocorrerá adiante.

Da mesma maneira, a parte da requinta permanece em conformidade com o Perfil 3 de **M**, encerrando a sequência na 24ª nota do perfil, sol♯, no compasso 85. Em seguida, ela se integra ao conjunto harmônico que se desconecta no perfil de base. A parte da trompa, que desde o início da cena estava no registro grave do instrumento, ao alcançar o compasso 83, perfaz uma trajetória ascendente. Ao chegar na região médio-aguda, a ordem das notas do perfil é alterada. Essa decisão foi tomada para tornar o desenho melódico ascendente mais expressivo, levando em consideração a disposição intervalar (Figura 80). Além disso, a nota fá, 4ª do perfil, foi omitida na sequência final, que compreende os seis compassos com semibreves, entre 85 e 90 (seria um lapso?[49]). Esta parte se encerra com o solo de percussão, sobre o par de bongôs, acompanhado pela trompa (Figura 81). Este solo difere da forma como a percussão vinha sendo apresentada, pois incorpora aspectos que sugerem a execução militar característica do idiomatismo da caixa clara, gerando expectativa por meio de sua estrutura rítmica. Essa mudança de caráter indica a transformação expressiva que ocorrerá no desenvolvimento musical subsequente.
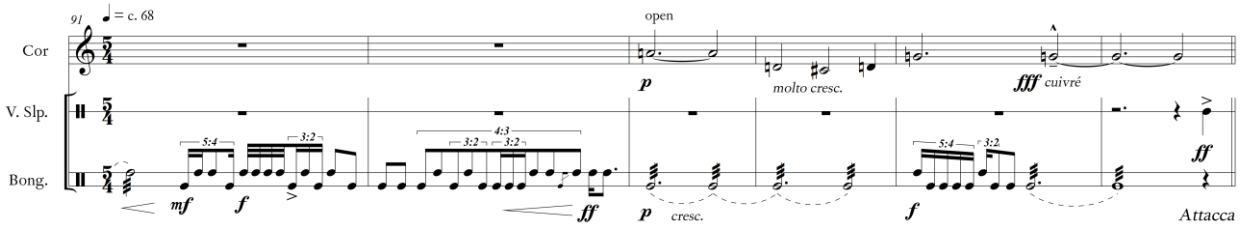
---

49 “O lapso é um deslize casual. Na linguagem verbal, ele é o ato falho, porta de acesso aos desejos, porque as manifestações verbais, para fora da poesia e da literatura, sempre carregarão aquela espontaneidade do fenômeno que se dá em tempo real e que, enquanto tal, pode ser reveladora de intenções ou de anseios inconscientes” (Menezes, 2021, pp. 17-18).

Figura 80 – Movimento ascendente da trompa em fá com alteração na ordem das notas do perfil. A nota lá (ré transposta), de 40ª passou para 38ª, e a nota fá♯ (si transposta), de 43ª passou para 42ª.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

Figura 81 – Solo de percussão. Trecho final da Cena 3.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

### 4.5.5 Cena 4

A composição da Cena 4 foi espelhada no Prólogo, reexpondo seus elementos fundamentais. Assim como no Prólogo, foi elaborada sobre a entidade **W**. No entanto, a instrumentação foi ampliada com a inclusão dos seguintes instrumentos: flauta em dó, oboé, clarone, trombone, harpa e todas as cordas, além das três partes vocais. Destaca-se pela ausência da percussão.

Em relação aos personagens, esta cena compreende o Menino-cão, os Juízes e a Professora, como na Cena 2, mas, ao contrário desta, a música resgata o clima estático do Prólogo. As cordas executam predominantemente harmônicos, e o clarone substitui o fagote.
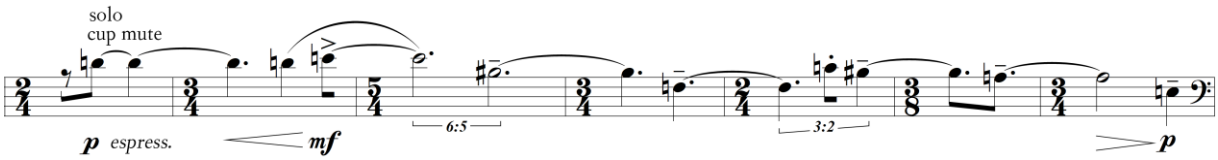
A estrutura métrica empregada consiste na **A**, na qual as duas últimas fórmulas de compasso, 2/4 e 1/4, foram reunidas em um compasso ternário. Assim como no Prólogo, essa estrutura serve como espaço para a organização livre dos elementos musicais.

#### 4.5.5.1 Parte 1 – do início ao compasso 20

Em primeiro plano, destaca-se o solo de trombone, elaborado com o do Perfil 2 de **W** a partir da nota de 14ª ordem (Figura 82). O uso desse perfil é uma das

características que distingue essa cena, pois é nela que ocorre seu primeiro emprego. O solo de trombone estende-se por toda a seção, mas a partir do compasso 11 divide espaço com as linhas vocais da mezzosoprano e do barítono: a primeira em *sprechgesang* e o segundo em canto lírico. A linha vocal da mezzosoprano tem como base o Perfil 2 de **W**, mas sua estrutura é alterada de acordo com a condução harmônica. A linha do barítono tem como base o Perfil 2 de **G**, mas também sofre alterações conforme o conjunto harmônico.

Figura 82 – Trecho inicial do solo de trombone, escrito na clave de dó, quarta linha.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

#### 4.5.5.2 Parte 2 – do compasso 21 ao 40

Nesta parte, evidencia-se a linha da soprano, com técnica lírica. Nesta linha vocal foi empregado o Perfil 2 de **M** com alterações de acordo com a condução harmônica. A linha da soprano se estende até o compasso 29, dando lugar, no compasso 30, à linha da mezzosoprano em *sprechgesang*, novamente em diálogo com o barítono com técnica lírica.

#### 4.5.5.3 Parte 3 – do compasso 41 ao 50

Na terceira parte, ressalta-se o solo de clarone sob o Perfil 2 de **G** a partir da nota de 35ª ordem. Nesta cena, tanto o solo de clarone quanto o solo de trombone, não seguem literalmente os parâmetros rítmicos de base. Ambos foram elaborados de forma livre sobre as estruturas de base. De maneira geral, a flauta e o oboé desempenham a função harmônica por meio da execução de notas longas, em contraste com os momentos de maior densidade rítmica no naipe das cordas.

#### 4.5.5.4 Parte 4 – do compasso 51 ao fim

Uma série de transformações ocorrem nesta parte, com destaque para a sobreposição entre as três vozes, sendo a soprano a mais proeminente. Nessa

sobreposição, a intenção da mezzosoprano e do barítono é direcionada para a intepretação da mesma personagem, a Professora; assim, sua postura interpretativa evoca uma extensão da personagem. Ambos se apropriam de seu texto e, consequentemente, de sua intenção de fala.

Outra particularidade desta parte é a inserção de mais gestos para a harpa, os quais dialogam com os gestos do Prólogo. Além disso, despontam dois solos nos violinos e cessam os harmônicos nas cordas. O solo do primeiro violino compreende o Perfil 3 de **M**, começando na última nota. A partir do compasso 54, perfaz novamente seu ciclo desde o início, encerrando-se na nota de 33ª ordem. A linha do segundo violino compreende o mesmo perfil, mas começando na nota ré, 13ª ordem, a partir do compasso 57, e terminando na última nota do perfil, si♮, juntamente com o primeiro violino e a harpa.

### 4.5.6 Cena 5

A última cena caracteriza-se pela transformação de todas as estruturas relacionadas aos perfis, pela mudança de caráter e dos aspectos harmônicos das linhas vocais, além do emprego de todo o efetivo instrumental.

Concebida como ápice da ópera, busquei conduzir o fluxo musical como uma forma de libertação do *status* anterior, levando em consideração que os eventos presentes no próprio libreto sugerem essa interpretação.

O momento em que o Menino-cão se transforma no Açougueiro é acompanhado do questionamento da Professora: “E o cão?” O enredo nos leva a entender que açougueiro e o menino são agora a mesma pessoa. O menino, a princípio inocente, foi induzido a se tornar um assassino e emancipou-se como tal. Essas questões e reflexões sobre o texto inspiraram a imagem que deu forma ao conjunto musical desta cena.

Aqui foram empregados os Perfis 4, resultantes da interpolação entre os Perfis 3.

#### 4.5.6.1 Parte 1 – do início ao compasso 14

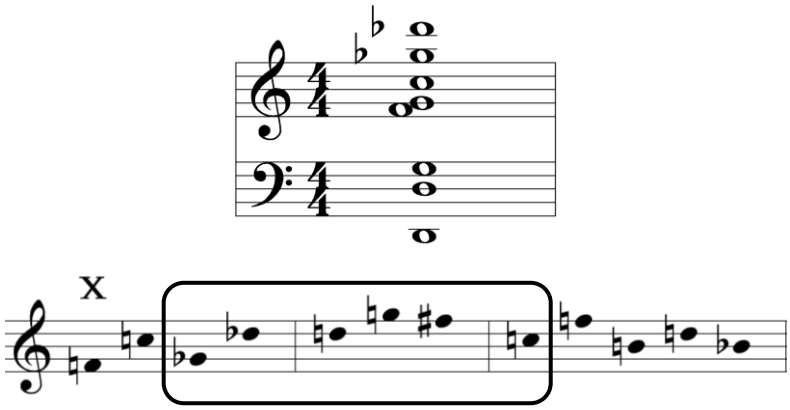
A parte 1 se define como um momento instrumental, formado pela combinação do mesmo perfil, que se apresenta de forma independente em cada instrumento. Além

disso, envolve a presença de três solos: de flauta, de trompete em dó e de primeiro violino, simultâneos. Cada solo tem sua própria linha melódica e têm como base o Perfil 4 de **X**.

Na flauta, a exposição do perfil se inicia na nota lá, 13ª do perfil. Isso ocorre após as três notas iniciais que se destacam da sequência. O perfil é retomado do início, de forma cíclica, com a ausência da nota si♭ de ordem 27, e é interrompido na nota fá♯, 7ª ordem. No trompete em dó, da mesma forma, a exposição do perfil tem início na nota lá, 13ª do perfil, após a nota sol, que faz parte da entidade harmônica apresentada no primeiro compasso desta cena. O clico é retomado e encerra-se na nota si♮, 10ª ordem. Por fim, no primeiro violino, a primeira nota já faz parte do perfil – o dó♯ de 4ª ordem. O ciclo não é retomado e, assim como nos casos anteriores, o perfil apresenta-se incompleto, encerrando-se na nota fá♯ de 34ª ordem.

A entidade harmônica presente no primeiro compasso é derivada do Perfil 4 de **X**. Sua estrutura contém, do grave para o agudo, a seguinte relação intervalar: 8J, 4J, 7m, 2M, 4J, 5d, 5J, que envolve a sequência de notas do perfil entre a 4ª e a 9ª ordens (Figura 83). As linhas de cada instrumento foram elaboradas a partir da ideia de dilatação do perfil, envolvendo a duração das notas conforme a proporção gerada entre os três solos e organizada de forma que, nos graves, há valores de maior duração e, inversamente, nos agudos, valores de curta duração.

Figura 83 – Entidade formada a partir do Perfil 4 de **X**.
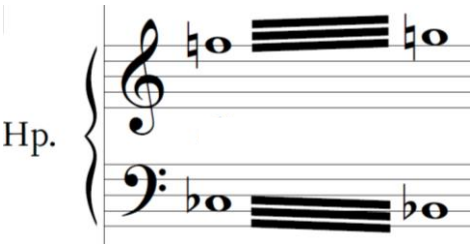



Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

### 4.5.6.2 Parte 2 – do compasso 15 ao 28

O ápice dinâmico do conjunto instrumental é pontuado pela entrada da voz de barítono no registro agudo, com a breve frase: “o assassino foi visto”. De súbito, resta

somente a harpa, de forma que a voz se destaca em toda sua potência dramática. No entanto, devido ao caráter da proposta artística que defini a partir de minha interpretação do texto, tudo retorna a um estado mais estático, à neutralidade afetiva referente aos personagens dos Juízes. Assim, a parte instrumental se desenvolve com formações menores, de duos a quartetos, sempre executando notas de valores longos, referentes à dilatação do movimento musical. Após o diálogo entre mezzosoprano e barítono, o conjunto instrumental é radicalmente reduzido a partir do compasso 24, e a harpa, neste contexto, realiza gestos associados às transições entres as partes da cena. Estes gestos são formados por tremolos duplos, envolvendo quatro notas (Figura 84).

Figura 84 – Tremolos na harpa.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

#### 4.5.6.3 Parte 3 – do compasso 29 ao 42

A terceira parte se caracteriza pelo destaque dado à soprano, que é acompanhada por um grupo instrumental reduzido, o qual executa figuras de longa duração. Observa-se neste momento a intenção de resgatar o estilo arioso ao canto. O conjunto de notas presente nas partes vocais, incluindo aqui a parte do barítono, derivam do conjunto de notas presente na parte instrumental que, por sua vez, respeitam o conjunto de notas do Perfil 4 de **X** sem seguir sua sequência intervalar, conforme a proposta de composição livre.

#### 4.5.6.4 Parte 4 – do compasso 43 ao 70

A partir da quarta parte, a proposta de unificação da personagem Professora passa a se concretizar, ou seja, as três vozes amalgamam-se à mesma personagem. Por outro ângulo, esse recurso pode ser compreendido como a desintegração da personagem, a partir da qual resta apenas um discurso reflexivo. De modo geral, o

canto aqui se estabelece no estilo arioso já invocado na parte anterior, embora haja passagens com falas.

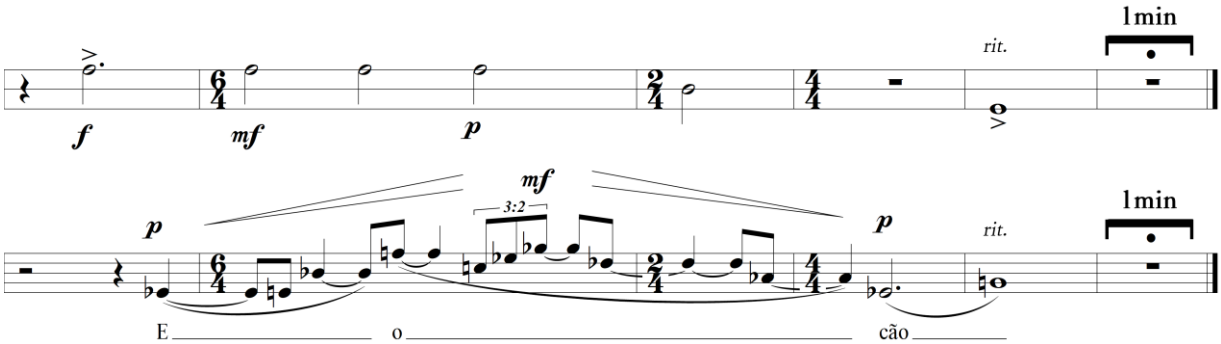
No início dessa parte, há fragmentos das figuras presentes na Cena 2, realizadas em pizzicato nas cordas. Estes dialogam com a fala da mezzosoprano, que é a mesma presente na Cena 2: “que destino frouxo”; a qual estimulou o resgate dos materiais. Tanto o conjunto instrumental quanto a densidade de notas em cada parte são reduzidos. No entanto, a partir do compasso 57, advém o aumento progressivo do conjunto instrumental, o qual direciona o movimento sonoro para a quinta e última parte.

Desde a primeira parte, ocorre um processo de aceleração progressiva que busca alcançar esse segundo momento de maior intensidade sonora. Esse processo se revela como um distanciamento do padrão estabelecido desde o início, nas cenas anteriores, e corrobora a intenção de estabelecer um novo estado de espírito, através da transformação musical presente no início desta cena.

#### 4.5.6.5 Parte 5 – compasso 71 ao fim

A parte 5 inicia-se como ponto de chegada da progressão presente na parte anterior. O primeiro compasso apresenta o acúmulo sonoro que logo se esvai por meio de um rápido decrescendo e redução do efetivo orquestral. A partir do compasso 77, restam somente as três vozes e a percussão. Por fim, a obra se encerra com um breve solo de soprano acompanhado pela percussão (Figura 85).

Figura 85 – Final, resta apenas a cadência da soprano com acompanhamento da percussão.
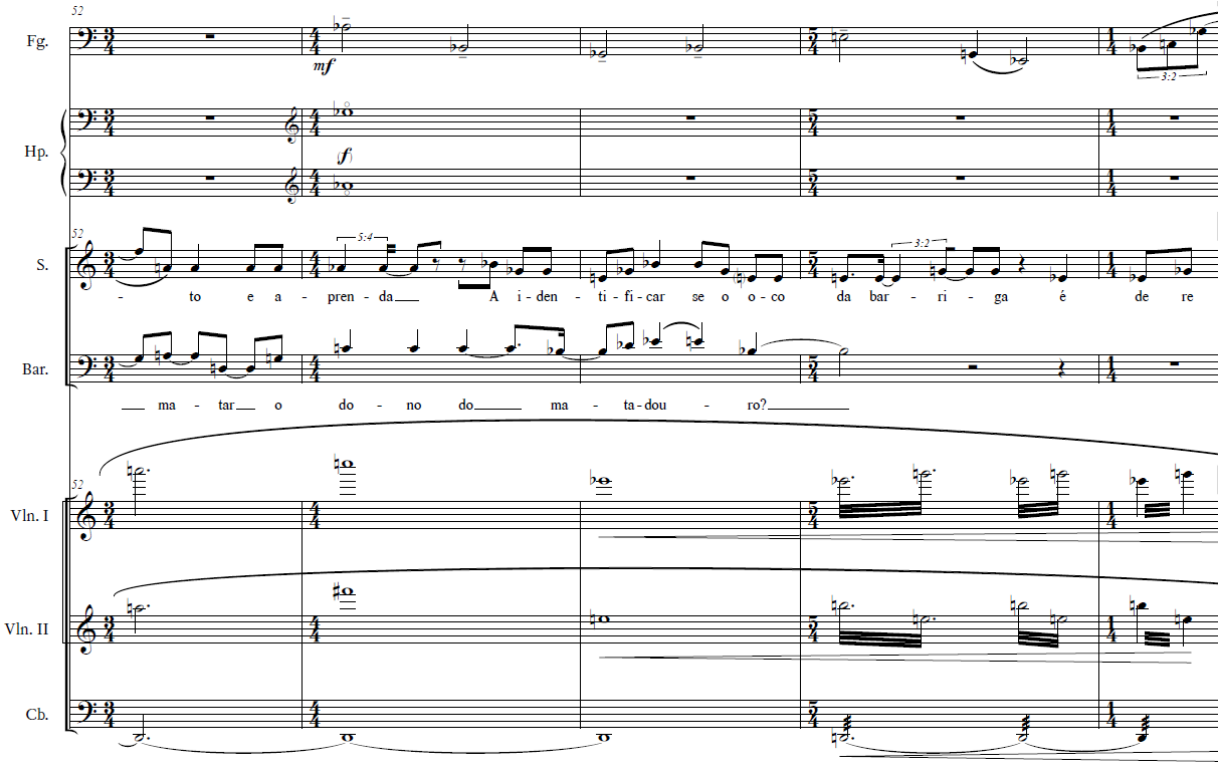



Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

O final da obra é antípoda da complexidade e tensão presentes no início. Desvelam-se alguns recursos utilizados para mudar as características da música e enfim encerrar a obra. O primeiro, explorado desde a segunda parte dessa cena, é o

esvaziamento orquestral vinculado às notas de longa duração. O segundo se define pela combinação arbitrária das notas presentes nos perfis, de forma que são escolhidas visando agrupamentos harmônicos com intervalos amplos, com a intenção de atenuar seu aspecto dissonante, como exemplificado pelo excerto entre os compassos 53 e 56 (Figura 86). O terceiro envolve a tendência a aspectos modais-tonais, que podem ser observados na combinação vocal, principalmente a partir da cifra F, em que a nota mi♭ soa como fundamental (Figura 85).

Figura 86 – Agrupamentos harmônicos com intervalos amplos, entre os compassos 53 e 56.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

## 4.6 COMENTÁRIOS

A intenção de elaborar um material com aspecto afigural e amorfo revela a dubiedade entre a determinação dos conjuntos, concebidos por meio de processos matemáticos, e a percepção sonora da obra. Na organização dos perfis, há uma complexa multiplicação de notas que, na escuta, excede a apreensão do delineamento completo do conjunto. Essa multiplicação resulta de recursos matemáticos empregados nos procedimentos, os quais, embora relativamente simples, engendraram uma sequência extensa de notas. Dos perfis determinados a

partir desses procedimentos, apresentados em diversos momentos de forma literal e com mesma sequência de notas, emerge sua qualidade afigural.

Essa característica advém também do delineamento rítmico que, assim como os perfis, se estende de modo que o todo supera a possibilidade de apreensão em curto prazo. Além disso, não há agrupamentos rítmicos regulares, tampouco estruturas motívicas ou reiterações de semifrases temáticas, o que reforça o aspecto amorfo das estruturas musicais. Assim, como observado na música serial, embora a matemática permita controlar o traçado das estruturas, o resultado sonoro frequentemente se aproxima de concepções estocásticas.

Recorrendo à perspectiva de Tenney, essas características podem ser classificadas, pela percepção, como uma “sequência monomórfica”. O processo polifônico, constante em quase toda a composição, destaca-se como característica unificadora. Devido à sua complexidade, mesmo com variações internas de articulação dinâmica, timbre, métrica e ritmo ocorrendo simultaneamente, é apreendido como um único aspecto sonoro[50]. Esse aspecto monomórfico também está relacionado a estruturas de improviso, que também geram uma textura sonora a partir de concepções estocásticas.

De certa maneira, tal aspecto pode ser deduzido a partir da irregularidade das estruturas que permeiam e se manifestam em diversos parâmetros. As estruturas formadas pelo encadeamento das fórmulas de compasso, que servem como base métrica para a organização da obra, são, por sua natureza, irregulares. Embora cada estrutura seja recorrente (cíclica) no interior de cada cena, devido à sua extensão, a escuta não permite reconhecer sua ciclicidade, que, na macroforma, se estabelece como padrão.

No interior dessas estruturas, encontram-se padrões rítmicos que se deslocam da métrica do compasso, diferenciando-se das estruturas predeterminadas. Quando essas irregularidades rítmicas se combinam com os demais parâmetros — harmônicos, melódicos, de timbre e de articulação —, cada um com seu nível próprio de variação, geram camadas de maior irregularidade, introduzindo características entrópicas.

Embora os perfis tenham sido gerados por meio de um procedimento cíclico, sua complexidade, derivada da extensão e das relações intervalares internas, dificulta

---

50 Sobre “sequência monomórfica”, ver Tenney, 1988, p. 79.

a identificação de padrões pela escuta. Entretanto, a constância desses elementos promove a emergência do aspecto monomórfico nas macroestruturas.

Outra relação com a Gestalt é observada no processo de composição que parte das partes, sem que, inicialmente, exista uma perspectiva clara do todo. Podemos contrastar essa abordagem com a proposta de *Cores Transversais*, em que uma estrutura global foi definida previamente. Em *A Fome dos Cães*, priorizou-se, em primeiro plano, a potencialidade de replicação e extensão dos materiais, permitindo o desenvolvimento de ramificações para a composição do conjunto. Nesse contexto, o conceito de lapidação se destaca especialmente quando há uma visão integral da obra, refletindo-se nos cortes realizados em cada seção.

A proposta de gerar um grande volume de material musical dialoga também com o fazer artístico vinculado à rotina. A produção constante possibilitou a consolidação de determinadas estruturas musicais e a previsão de combinações específicas entre os elementos, revelando, assim, o aspecto artesanal do processo composicional. Trabalhar em minúcia cada pequeno conjunto da obra propiciou uma compreensão mais aprofundada sobre como seu encadeamento pode ser articulado. Desse modo, o conjunto global apresenta-se como uma unidade coesa, caracterizada como uma única obra.

Essa postura composicional revelou-se como uma estratégia para garantir uma quantidade suficiente de material para a obra, considerando que o libreto estava sendo desenvolvido simultaneamente, sem previsão clara sobre o desenrolar do enredo. Tal característica foi intrínseca à intenção de construir elementos de base, dos quais os não utilizados permaneceram como possibilidades excedentes. Em certa medida, o acúmulo de material é uma característica dos procedimentos que envolvem matemáticas multiplicadoras. O compositor, ciente desse excedente, deve decidir quais possibilidades dentre todas as geradas serão incorporadas à composição.

Dessa situação, destaca-se a Cena 2 como representante do processo de lapidação, pois foi a que sofreu mais cortes. Essa cena, como as anteriores, foi organizada por ciclos determinados dos conjuntos rítmicos – **A**, **B** e **C**. Essa ciclicidade foi utilizada metodicamente para delimitar as partes de cada cena. Assim, ao elaborar as cenas das quais havia previsão de cortes, organizei cada parte, considerando o corte. Portanto, ao efetuá-los a obra não perderia sua essência, ou seja, o corte não afetaria a sequência das partes – e, de fato, não afetou. Isso porque certas partes já eram vistas de certa maneira como excedentes. Ao mesmo tempo em que o libreto

era lapidado e revisado, a parte musical era adequada às mudanças do texto. O fato de considerar, no início do processo, a parte musical como algo independente do libreto, permitiu um trabalho mais fluido. Os espaços em aberto da construção da obra e a relação com o conteúdo temático do enredo permitiram elaborar a música considerando os afetos do tema geral e sua adequação às revisões, as quais ocorreram até os ensaios gerais.

Além disso, o método empregado caracteriza-se pela geração automatizada, representada pelo processo de interlocking retroativo, por meio do qual se alcança um extenso limite de intervalos gerados. Todavia, tal conjunto cria a sensação de "ausência de diretividade", aspecto que dialoga diretamente com o caráter afigural da obra. Essa observação remete à reflexão feita por Boulez:

> Ao deixar intervir o automatismo dos parâmetros, não se criou, pois, verdadeiramente um todo, mas retalhou-se no tempo um fragmento que permanecerá obrigatoriamente no estado de fragmento de um todo, impossível de se aperceber na sua integralidade, já que este todo é sem limites, e as permutações e outras manipulações podem prosseguir-se indefinidamente, se não se tomar a decisão arbitrária de as deter num dado momento (Boulez, 2012, p. 407).

A partir da perspectiva do autor, surge um paradoxo na relação parte-todo. Segundo Boulez, o processo automático conduz à fragmentação do conjunto. Contudo, são as decisões composicionais que delimitam os contornos necessários para que o conjunto possa ser apreendido como uma totalidade, mesmo que sua natureza formal se configure como um fluxo contínuo em direção ao indeterminado.

Um exemplo que reflete a decisão poética do compositor em relação à infinidade material pode ser observado na transformação da música após a Cena 3. Tal mudança está alinhada à obsolescência da ideia temática, que funciona como elemento de reconhecimento do personagem Menino-Cão, mas deixa de ser apresentada após essa cena. Isso se dá em decorrência da transformação do próprio personagem, que deixa de ser o Menino e torna-se o assassino do Açougueiro. Esse momento do roteiro abre espaço para que a música também se transforme.

Após quatro cenas de muita tensão, intuí a necessidade de reorganizar os parâmetros musicais com o propósito de equilibrar a estrutura. Embora a ideia temática desapareça, os novos perfis presentes nas linhas dos três instrumentos solistas no início da Cena 5 carregam aspectos gerais das estruturas de base, estes incluem a natureza irregular do ritmo e o intrincado delineamento melódico. A reorganização dos perfis, submetidos à escolha de conjuntos menores de notas,

associada a figuras rítmicas prolongadas e à instrumentação reduzida, decorreu da necessidade de gerar equilíbrio na macroforma. O ápice desse processo é representado pela frase final da soprano, a qual apresenta aspectos de tonalismo-modalismo.

# 5 *GESTOS LACERADOS* (2023) E A LACERAÇÃO DO IDIOMATISMO

## 5.1 A GUITARRA ELÉTRICA

Partindo de uma primeira observação, pode-se dizer que a guitarra elétrica tem um modesto espaço do repertório da música de concerto, levando em conta compositores e compositoras proeminentes. *Gruppen* (1955-57), de Stockhausen, *The Straits of Magellan* (1961), de Feldman, *Professor Bad Trip* (1998-2000), de Romitelli, *Sahaf* (2008) e *Knights of the strange* (2015), de Chaya Czernowin, são obras para grupos de câmara com guitarra elétrica. Além dessas, há obras para guitarra solo, *The Possibility of a New Work for Electric Guitar* (1966), de Feldman, *Vampyr!* (1984), de Tristan Murail, *Electric Counterpoint* (1987), de Steve Reich, *Trash TV Trance* (2002), de Romitelli, *Black Flowers* (2018), de Chaya Czernowin – para citar nomes mais conhecidos.

Parece ser evidente que um dos motivos para essa produção discreta se deve ao fato de que o instrumento tenha surgido na primeira metade do século XX[51]. Ademais, é relevante considerar suas particularidades técnicas e as características de sua sonoridade. As variações dinâmicas, por exemplo, dependem basicamente da regulagem do volume diretamente por meio de um *knob*, diferindo da mudança de velocidade de ataque comum nos instrumentos acústicos. Embora se assemelhe a outros instrumentos de cordas dedilhadas, como o violão, sua diferença fundamental reside no fato de ser um instrumento elétrico. Dessa forma, o repertório direcionado para o instrumento é recente na história da música. Por outro lado, poucos compositores voltados à música de concerto demonstraram interesse em compor para a guitarra elétrica. Neste contexto musical, há poucas referências quando a pesquisa é direcionada para a investigação de seu repertório.

No entanto, o som da guitarra elétrica é arquetípico dos estilos populares, principalmente do Jazz e do Rock. Logo, as primeiras associações com a sonoridade e a estética do instrumento são típicas desses estilos, que se tornaram modelos do modo de se compor música para guitarra. Em geral, podemos identificar duas características básicas. Ao observar a sonoridade das *big bands* e dos grandes nomes

---

51 “A commercially produced, electrically amplified acoustic guitar can be traced back as far as 1928, although there have been very dubious attempts to push this date further back in order to claim to have been the first” (Atkinson, 2021, p. 10).

como Wes Montgomery e Joe Pass – para citar alguns de uma longa lista –, deparamo-nos com o som limpo que é resultado apenas da captação direta do som das cordas – obviamente, há de se considerar o amplificador, mas de forma geral, aqui é considerado o som sem distorção; pelo menos, sem distorção intencional. No caso do Rock, seu estilo envolve o emprego da distorção como elemento estético básico. Além disso, em ambos os estilos, a guitarra é utilizada tanto como instrumento de acompanhamento quanto como instrumento solista.

Meu interesse pela guitarra elétrica nasceu com minha disposição em estudar e compor música. Embora até então não tivesse criado nenhuma composição de concerto para o instrumento, ansiava pelo momento que surgisse a oportunidade – em algumas situações iniciei peças que não foram concluídas. Desta forma, a partir do momento em que o amigo, compositor, violonista e guitarrista, Daniel Vargas[52] me pediu uma peça para guitarra elétrica, a qual faria parte de seu projeto intitulado *MPB-Música Pesada Brasileira*, decidi definitivamente me dedicar ao desafio.

A ideia que me induziu a compor *Gestos Lacerados* surgiu de uma reflexão dos elementos observados na técnica da guitarra. Principalmente aqueles associados ao seu idiomatismo, como o *bend*, o *palm mute* e o *vibrato* de alavanca. Incluindo um elemento crucial: a distorção. Dessa forma, decidi lançar mão das manipulações eletrônicas, e a ideia central foi inicialmente estabelecida a partir do diálogo entre o som limpo e a distorção.

A princípio, me deparei com o desafio de ampliar as possibilidades sonoras do instrumento e, como guitarrista, enxergar para além de minha própria técnica – o que

---

52 Daniel Vargas, (1985), compositor, violonista e guitarrista. Em 2010, começou suas atividades como compositor e foi três vezes contemplado no Prêmio Nacional de Composição Clássica da FUNARTE, pela primeira vez em 2012 e duplamente premiado em 2014. Em 2017, concluiu o mestrado em Composição na ArtEZ University, na Holanda, aonde estudou composição com Alex Manassen e Wilbert Bulsink. Foi premiado com a Holland Scholarship do Ministério Holandês da Educação, Ciência e Cultura e com a ArtEZ Scholarship. Em 2014, terminou seu bacharelado em violão na EMBAP, aonde estudou com Orlando Fraga. Desde os 19 anos, Vargas vem se especializando em música contemporânea e no seu repertório há obras de Arthur Kampela, Brian Ferneyhough, Luciano Berio, Lelo Nazário, Pauxy Nunes. Estudou violão com Fábio Adour e guitarra elétrica com Clécio Eduardo. Apresentou-se no Brasil e na Holanda em eventos como: Festival Internacional de Violão de Belo Horizonte, tocando com Arthur Kampela, Bienal Internacional de Música Nova de Curitiba (2014), XX Bienal de Música Contemporânea do Rio de Janeiro (2013-15), Splendor Theater, em Amsterdam (2017), ArtEz Conservatorium, na Holanda (2015 a 17). Vargas lecionou palestras na UFRJ, UFPR e UNESPAR sobre técnicas estendidas, ritmos complexos e processos de TransCriação em Guimarães Rosa. Desenvolveu três programas de pesquisa científica em artes, financiado pelo governo brasileiro. Sua pesquisa foi sobre ritmos complexos, técnicas estendidas e TransCriação em Guimarães Rosa. Tem artigo publicado na UFMG - “A Complexidade Rítmica no Estudo de Percussão II de Arthur Kampela" (biografia cedida por Daniel Vargas ao autor).

se tornou um impasse central que, de certa forma, me impediu de compor, ou então, de dar sequência às tentativas de composição para o instrumento. No entanto, ao invés de pelejar contra a natureza intrínseca de minha técnica, decidi utilizá-la de forma que, por meio do emprego de elementos tradicionais, eu pudesse elaborar uma obra que expressasse as características estéticas de minha poética.

## 5.2 REDES HARMÔNICAS E TÉCNICA DE PROJEÇÃO

Tendo isso em mente, recorri ao estudo das redes harmônicas de Pousseur, levando em conta que tal recurso nasceu de uma proposta que visava o diálogo entre as diversas relações harmônicas observadas tanto na história da música ocidental quanto em outras culturas[53]. Ao elaborar seu procedimento de redes[54], Pousseur considera inicialmente uma rede bidimensional conforme dois eixos: o primeiro compreendido pelo intervalo de quinta, que "é o elo elementar de uma de suas coordenadas" (Pousseur, 2009, p. 221); o segundo, da terça maior. Em seguida, Pousseur acrescenta a cada uma das notas "uma nota (inferior) fixa", acarretando no que ele define como uma "hierarquia de *intervalos*" (Pousseur, 2009, p. 221, grifo no original). A partir da geração de quadros envolvendo diferentes intervalos fixos, ocorre o deslocamento da simetria interna dos quadros parciais "paralelamente à variação de seu intervalo fixo" (Pousseur, 2009, p. 222) (Figura 87).

A partir disso, o autor propõe agrupamentos dos quadros e conjuntos de quadros de acordo com uma definição hierárquica dos acordes, conforme as notas que permanecem fixas, as que variam e suas transposições. Como aponta Flo Menezes, essa maneira de transitar entre os grupos hierárquicos catalogados significaria "'transitar' de uma harmonia monteverdiana a outra weberniana" (Pousseur, 2009, p. 225, nota do tradutor). Dessa forma, a concepção das redes harmônicas determina um "espaço combinatório" a partir do qual se estabelecem relações entre conjuntos de acordes. A elaboração final das redes harmônicas se estabelece com definição de três eixos intervalares: a oitava, a quinta e a terça,

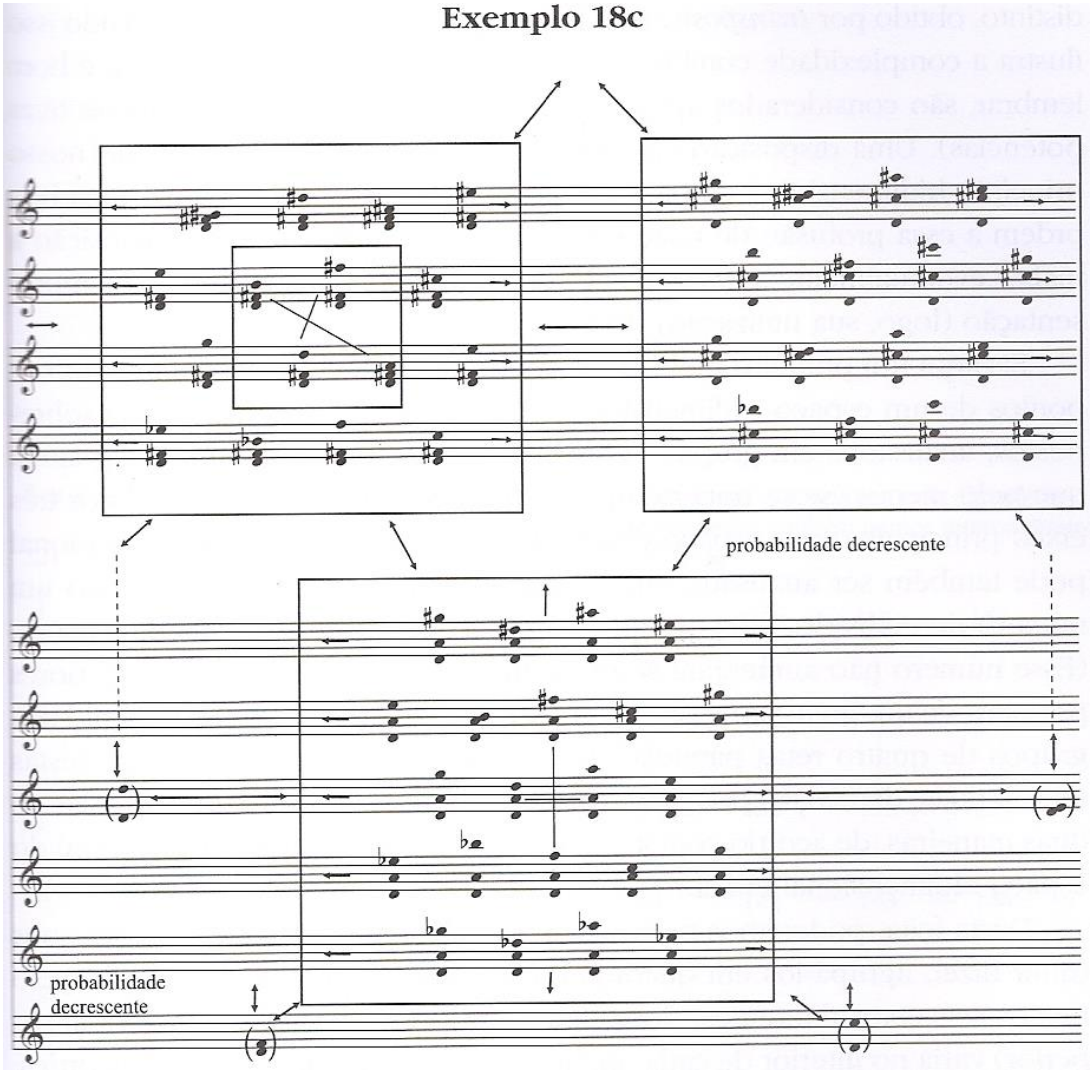
---

53 "Quando ouvia uma *Sinfonia* de Monteverdi ou um *Lied* de Schumann, ou uma *Raga* hindu ou uma obra sinfônica de Debussy, não podia deixar de pensar, com certa nostalgia, que nos privávamos voluntariamente de algo insubstituível, e que eu faria indubitavelmente melhor se deixasse de me privar disso" (Pousseur, 2009, p. 192).

54 Para uma descrição completa e detalhada sobre as redes harmônicas ver POUSSEUR, Henri. **Apoteose de Rameau e outros ensaios**. Tradução de Flo Menezes e Mauricio Oliveira Santos; seleção dos textos e notas críticas Flo Menezes. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

respectivamente, considerando os aspectos harmônicos e melódicos dos dois últimos intervalos.

Figura 87 – Quadros parciais com alterações nos dois eixos iniciais: o das Quintas e o das Terças maiores.

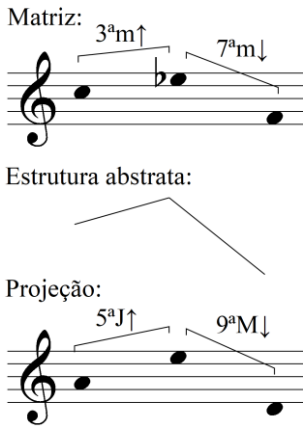



Fonte: Pousseur, 2009.

Em seguida, aplica-se às redes a técnica de projeção, que consiste na modulação de uma estrutura conforme as propriedades de uma matriz. Da matriz se deduz uma estrutura abstrata formal que servirá como modelo para definir as posições das notas a partir de uma rede harmônica. O perfil da matriz é mantido enquanto que as características melódico-harmônicas de sua projeção são transformadas conforme as propriedades da rede. A título de exemplo, podemos supor uma matriz melódica de três notas, o primeiro intervalo é uma terça menor ascendente, o segundo, uma sétima menor descendente. Aplica-se a matriz a uma rede com outra configuração intervalar, digamos que esta esteja configurada por meio de intervalos de quinta.

Mantendo-se o perfil da matriz, que se define pela direção dos intervalos, primeiro ascendente, depois descendente, temos uma nova configuração que é determinada por um intervalo de quinta ascendente e um intervalo de nona maior descendente (Figura 88).

Figura 88 – Técnica de Projeção.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Este procedimento permite aproximar "'acordes' que, na rede, são mais ou menos distanciados uns dos outros" (Pousseur, 2009, p. 240), ou seja, possibilita o trajeto por diferentes estilos conforme suas características harmônicas. Evidentemente, participam desse processo as decisões e escolhas do compositor, as quais estão relacionadas à ideia geral e aos resultados sonoros adequados a ela. A respeito da composição de *Couleurs Croisées*, Pousseur expressou:

> Eu tinha necessidade de uma estrutura harmônica bem perceptível e desejava um movimento geral que partisse, no início, de uma espécie de explosão cromática bem "expressionista"...e que fosse até uma possibilidade final de apaziguamento relativamente diatônico...passando por todos os entrecruzamentos conflituosos possíveis e imagináveis (Pousseur, 2009, p. 244).
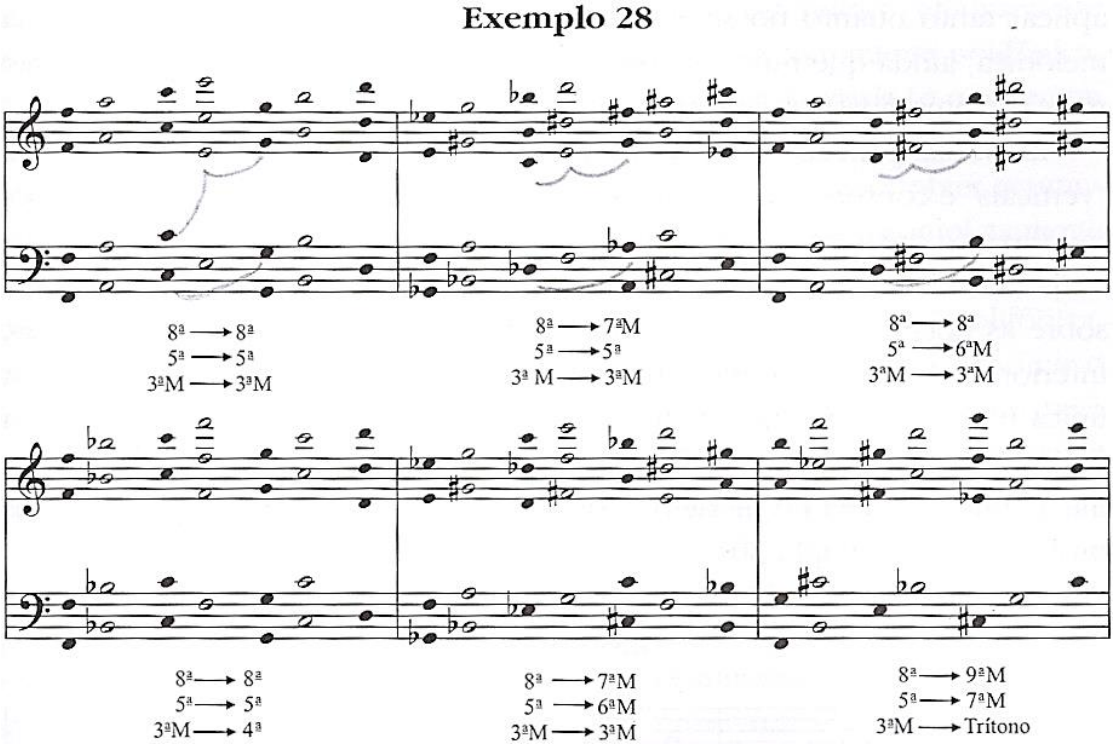
Desse modo, considerei relevante a aplicação desses procedimentos na composição de *Gestos Lacerados*, conforme a proposta de relacionar elementos harmônico-melódicos de diversos estilos.

## 5.3 GÊNESE

O estudo da técnica de redes de Pousseur serviu como referência para uma proposta pessoal que se diversifica tanto na intenção do uso do procedimento em relação à estética da composição quanto no modo de sua aplicação em meu processo

especulativo. O modo de organizar as redes para *Gestos Lacerados* se assemelha ao exemplo 28 presente em Apoteose de Rameau, onde trata da composição de sua obra *Couleurs Croisées* (Figura 89).

Figura 89 – Representação bidimensional das redes com suas variantes geradas por meio da técnica de projeção. No primeiro compasso temos os intervalos de referência retirada do coral *We Shall Overcome* (as linhas à mão são minhas).



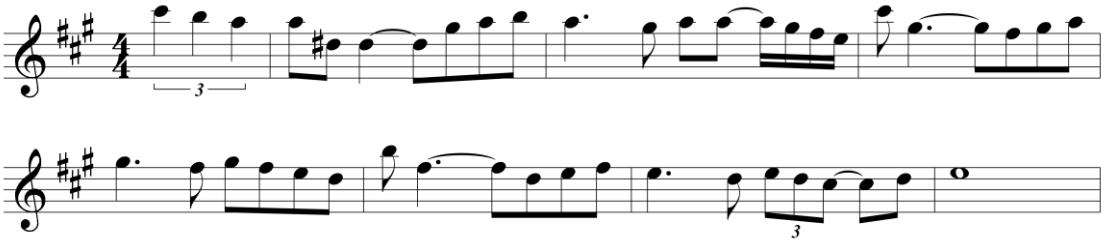

Fonte: Pousseur, 2009.

O material de base para a estrutura da rede de *Gestos Lacerados* foi derivado das notas presentes em uma melodia popular. Sua escolha ocorreu como consequência de uma associação contingente que surgiu enquanto eu tocava de forma descompromissada ao violão a canção *O mundo é um moinho*, de Cartola (Figura 90). Após algum tempo contemplando a beleza de sua melodia, tomei a decisão de utilizá-la como material de base. O trecho que selecionei está em Mi Maior, na dominante relativa da tonalidade da canção, Lá Maior. Ao considerar as seis cordas da guitarra para montar um acorde, selecionei um conjunto de seis notas.

As seis notas selecionadas para o acorde da guitarra foram: mi, lá, sol♯, ré♯, si e dó♯ - neste caso, a nota fá♯ foi omitida (Figura 91).
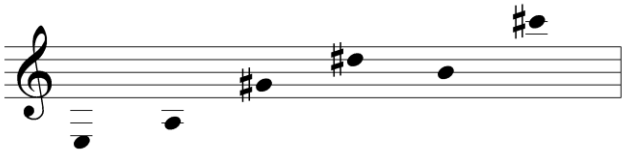
Ao desenvolver o *perfil-base*, organizei as sete notas em uma disposição ascendente de terças maiores e menores (Figura 92). A partir desses intervalos foram definidos os eixos da rede.

Figura 90 – Trecho da melodia de *O Mundo é um Moinho*, de Cartola.
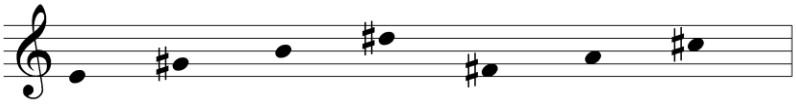


Fonte: Cartola, 1998.

Figura 91 – Notas do perfil na guitarra.



Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Figura 92 – Perfil-base.
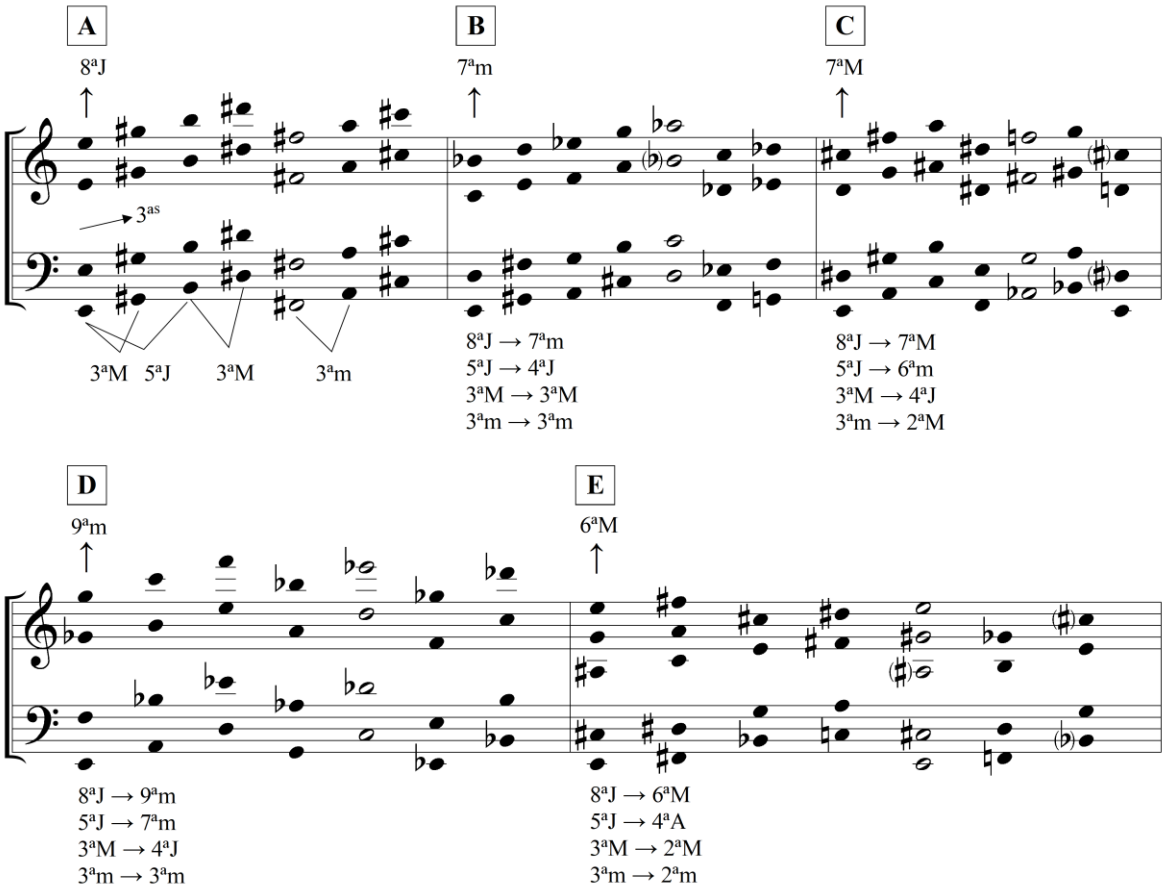


Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Em seguida, estabeleci cinco combinações conforme o procedimento das redes harmônicas. O perfil-base serviu de matriz para a aplicação da técnica de projeção. Enquanto que o eixo vertical permanece fixo após a alteração intervalar da oitava, o eixo horizontal se estende de acordo com os diferentes intervalos gerados na combinação entre as notas do perfil, envolvendo os intervalos de 3ªm, 3ªM e 5ªJ (Figura 93).

Desse processo extraí perfis-base subsequentes, cada qual com sua própria estrutura intervalar derivada por meio da técnica de projeção (Figura 94).

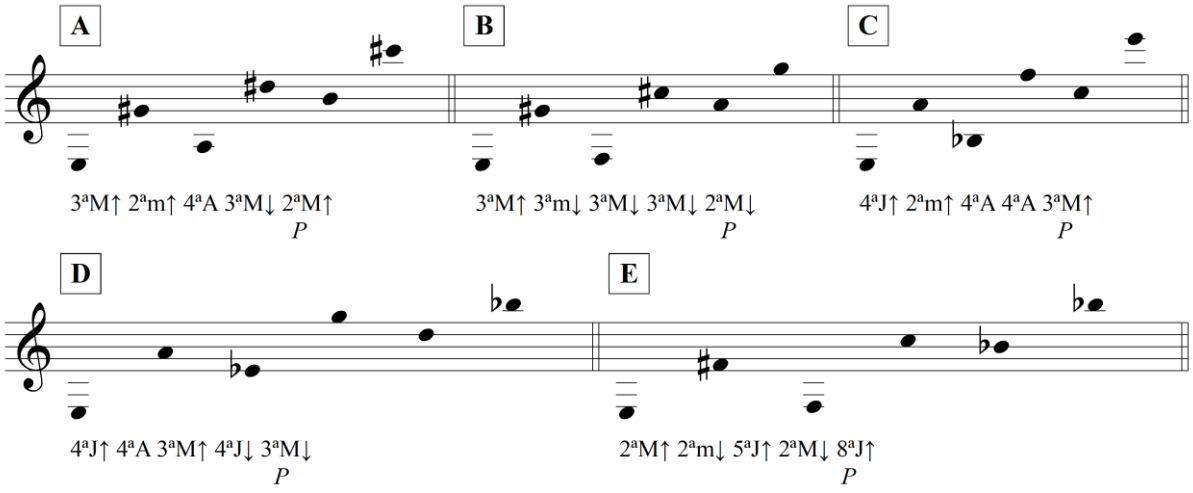
Na sequência, apliquei a técnica de interlocking retroativo, combinando as notas dos perfis das redes com sua própria sequência intervalar e tomando como ponto de partida (P) o último intervalo de cada perfil-base. Assim, foram gerados os *perfis secundários* (Figura 95).

Figura 93 – Representação bidimensional das redes e projeções.
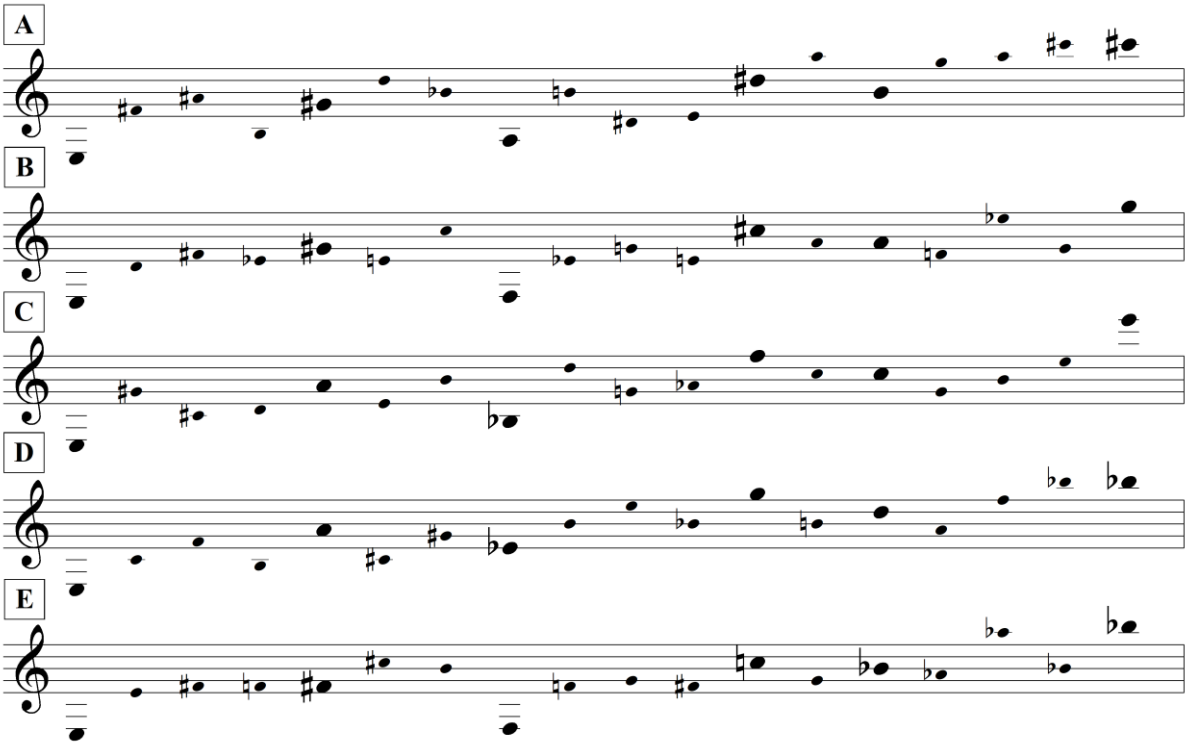



Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Figura 94 – Perfis-base subsequentes.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Figura 95 – Perfis secundários. As notas em proporção menor foram geradas por meio da técnica de interlocking retroativo. As notas em tamanho convencional constituem o perfil-base.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Em seguida, elaborei *perfis gestuais*, agora envolvendo parâmetros de duração e tendo em vista gestuais associados ao idiomatismo do instrumento (Figura 96).
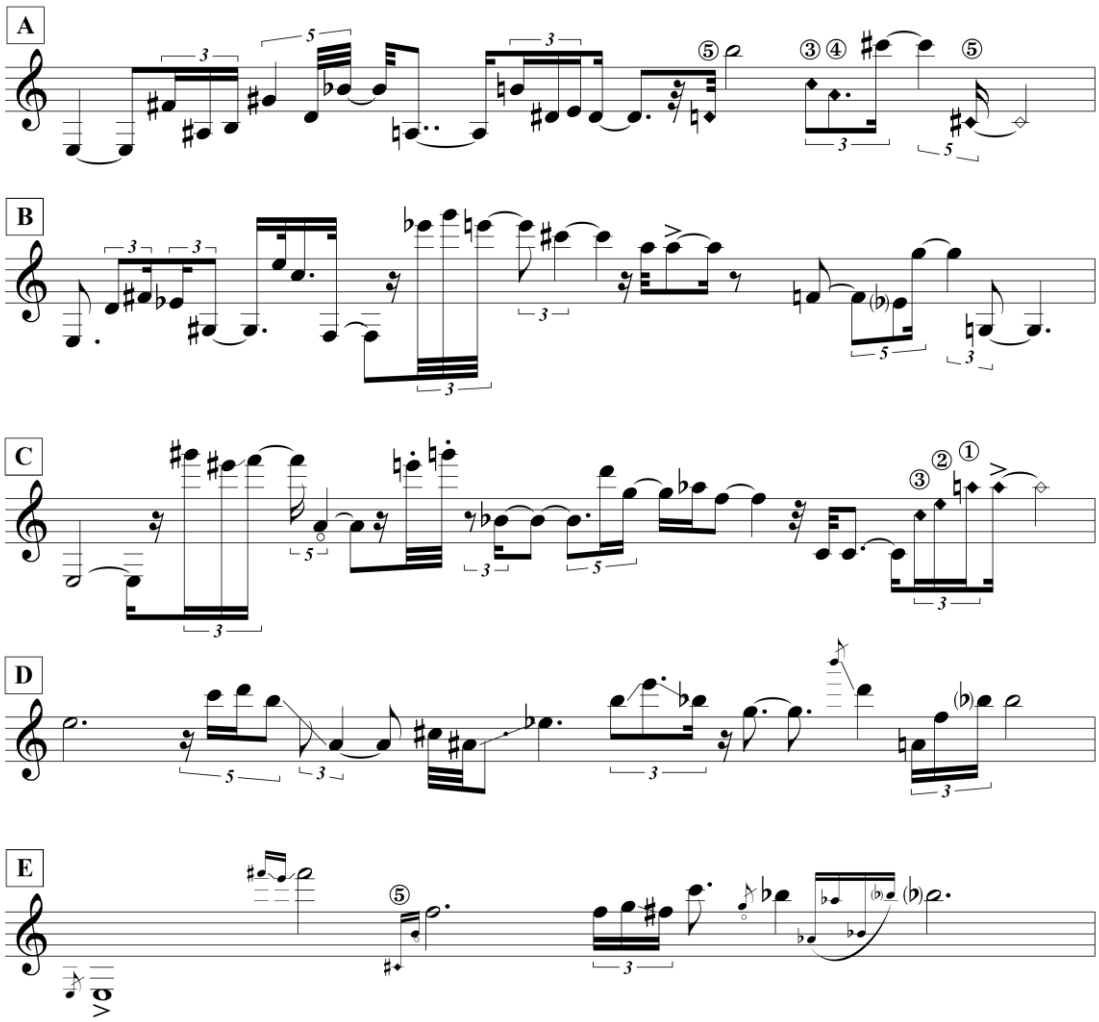
Os perfis gestuais são de fato a materialização da música, pois tratam-se das estruturas perceptíveis da obra, sendo explícita sua forma básica no decorrer da composição. Naturalmente, o material passa por determinadas variações, mas neste caso trata-se do modo de elaboração da escritura musical.

## 5.4 LACERAÇÃO

A *laceração* indicada no título está presente no procedimento de escritura da música. Por *lacerado*, deve ser entendido o procedimento no qual os perfis gestuais passam pela dissociação de suas partes – os próprios perfis são formados por células que podem ser apreendidas individualmente, logo, sua ordem pode ser recombinada ou algumas células podem ser omitidas. Ainda assim, esse não foi um procedimento que se estabeleceu por uma ordem predefinida, como no caso do interlocking retroativo, por exemplo; as dissociações ocorrem a partir de uma necessidade poética *in loco*. A elas também estão relacionados procedimentos de variação do material,

que ocorrem em diversos parâmetros – durações, alturas, métrica, articulações, técnicas particulares da guitarra, entre outros. Juntamente, foram empregadas transposições, considerando características harmônicas e a extensão da guitarra.

Figura 96 – Perfis gestuais.



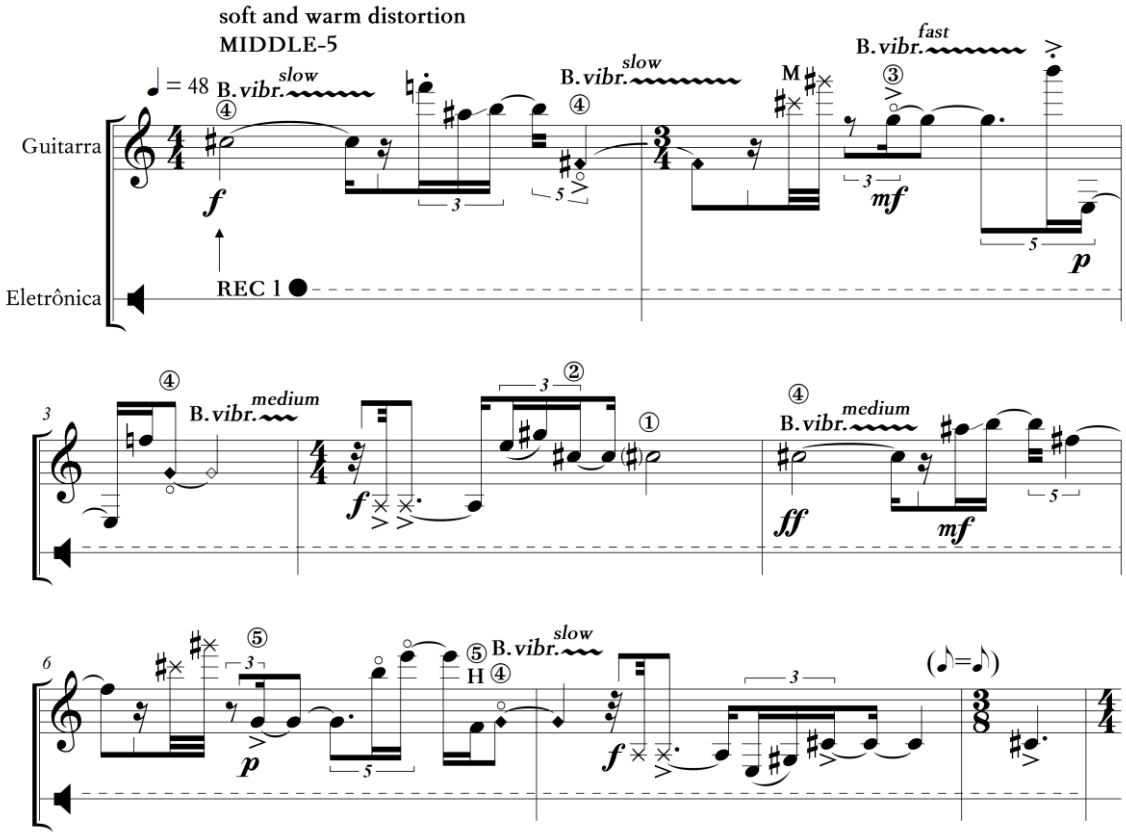

Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Na primeira seção da obra, uma dissociação ocorre na transição de um perfil gestual para outro: do perfil gestual C para o perfil gestual A. Considerando a parte da guitarra do início da obra, foi instaurado o perfil gestual C, transposto uma sexta maior acima, o qual é apresentado nos primeiros 4 compassos com uma alteração rítmica na 12ª nota, prolongada uma semínima devido ao emprego da alavanca. A partir do quinto compasso, o perfil gestual C é retomado do início e, ao fim do sétimo compasso, a última nota sofre uma alteração em sua duração e é repetida no compasso seguinte, em 3/8 (Figura 97).

Neste ponto observa-se uma dissociação na estrutura interna do perfil gestual C: ao invés do perfil ser retomado exatamente do início, junto com a variação rítmica,

suas três primeiras notas foram omitidas – é importante atentar que o perfil inicia e termina com a mesma nota.
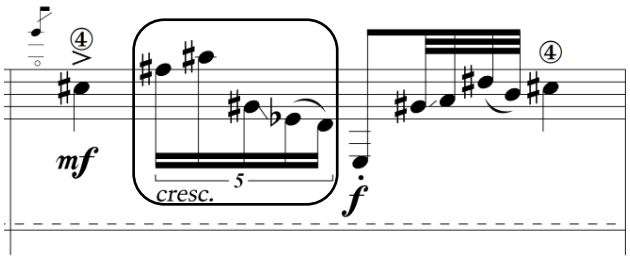
Figura 97 – Oito primeiros compassos da partitura.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

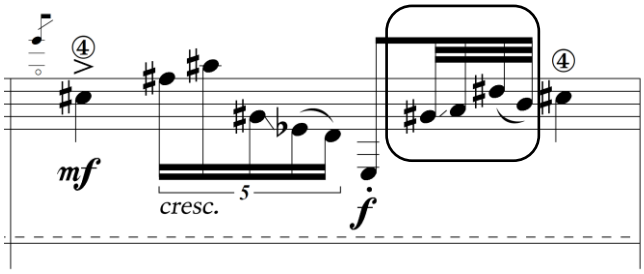
Ainda na primeira seção da obra, ocorre a transição entre dois perfis gestuais. No final do compasso 9, a sequência intervalar do perfil C é alterada: as notas de ordem 9 e 10 são omitidas e, no segundo tempo do compasso 10, é incluída uma nova figura, a qual denominei *figura de transição* (Figura 98), seguida, no terceiro tempo do compasso, por uma variação do perfil gestual A (Figura 99). Logo adiante, a sequência de notas do perfil gestual C é reinstaurada no quarto tempo. No entanto, sua estrutura rítmica é ligeiramente variada, tomando de empréstimo o padrão rítmico presente nas figuras em tercinas do início do perfil gestual B (Figura 100). As variações, de modo geral, dialogam com elementos dos demais perfis gestuais e são elaboradas de acordo com a direcionalidade musical. Além disso, as transições ocorrem, geralmente, a partir do encurtamento de um primeiro perfil e o desvelamento de outro.

Figura 98 – Figura de transição, compasso 10.



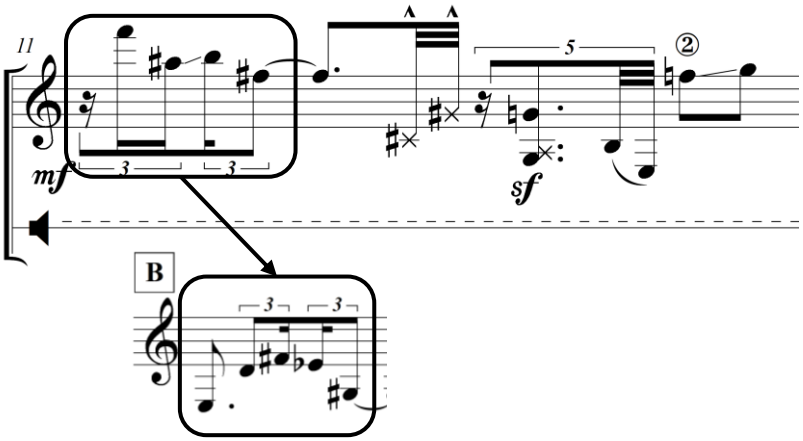

Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Figura 99 – Extrato da variação do perfil gestual A, compasso 10.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

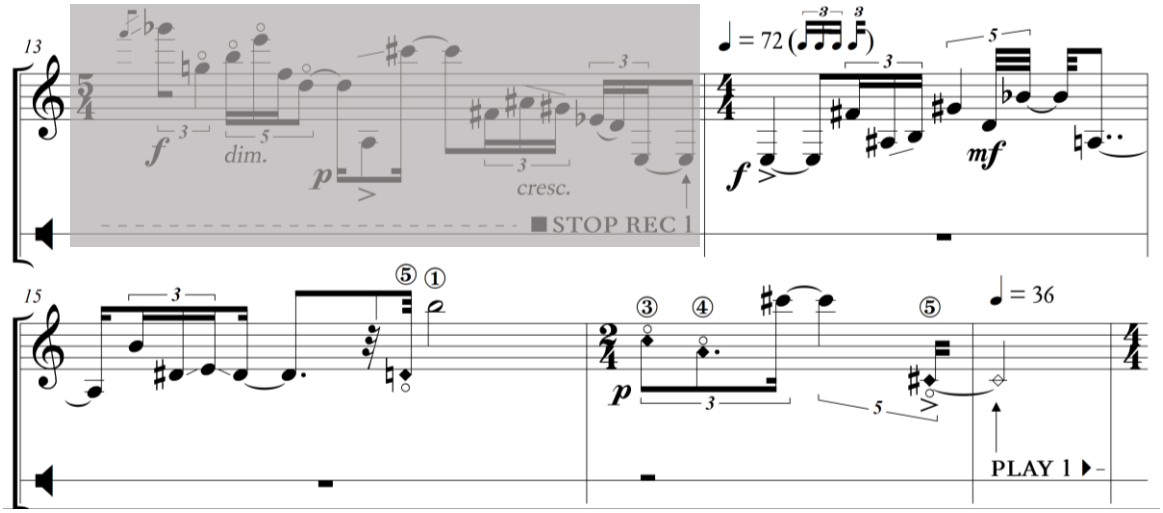
Figura 100 – Empréstimo da estrutura rítmica do perfil gestual B, compasso 11.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Dando sequência à análise da seção inicial da peça, após as ocorrências descritas até o compasso 13, o perfil gestual A é apresentado em sua forma primária a partir do compasso 14 e estende-se na íntegra até o compasso 17. Sua consolidação coincide com a mudança de andamento (♩. = 72) decorrente de modulação métrica (Figura 101).

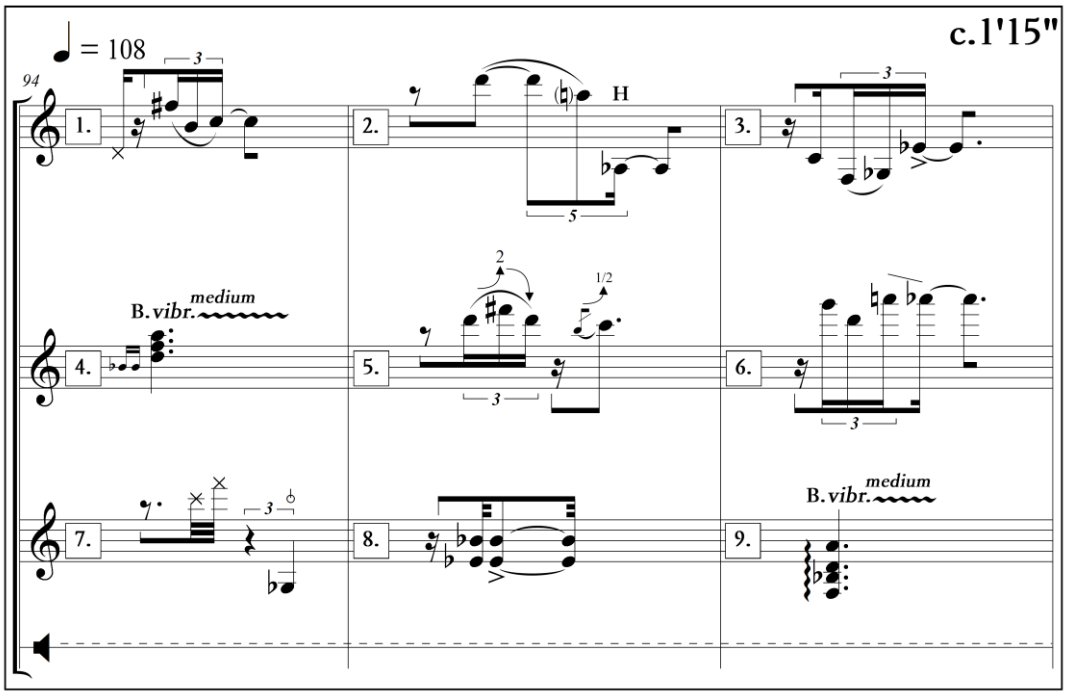
Figura 101 – Consolidação do perfil gestual A, entre os compassos 14 e 17.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Com relação à parte instrumental, o nível mais acentuado do procedimento de laceração, ou dissociação, é observado no encadeamento das células que compõem a seção com as caixas de improviso entre os compassos 79 e 102 (Figura 102).

Figura 102 – Caixa de improviso, entre os compassos 94 e 96.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Por outro lado, quando observamos a parte da eletrônica, a laceração é ainda mais intensa. No trecho entre os compassos 79 e 102, a elaboração da eletrônica envolve o processo de granulação, aplicado a uma amostra da parte da guitarra

gravada ao vivo. Esse processo estocástico apresenta um nível de complexidade elevado, pois permite uma série de mudanças de parâmetro sobre a amostra. Não só é possível realizar sons granulados, ou seja, extratos muitíssimo breves, como também recortar trechos maiores, criando um emaranhado irregular. Além disso, é possível aplicar modulações de altura, timbre, tempo, *delay* e reverberação. Na composição, a amostra utilizada na parte da granulação compreende a seção entre a metade do compasso 48 e o acorde do quarto tempo do compasso 63.

## 5.5 ELETRÔNICA

A relação entre a eletrônica e a performance instrumental foi concebida sob a forma estrutural mais elementar presente nos processos contrapontísticos tradicionais: a imitação. Durante a performance, a parte da guitarra é gravada e reproduzida ao vivo em três momentos distintos. No primeiro, a reprodução do som gravado ocorre de trás para frente; no segundo, reproduz-se o som gravado na ordem regular em velocidade mais lenta (a duração da amostra é multiplicada por 3,7); e no terceiro, reproduz-se de trás para frente com velocidade ligeiramente reduzida (a duração da amostra é multiplicada por 1,3).

Sob uma avaliação simplificada, a imitação, nesse contexto, pode ser associada ao cânone, incluindo a retrogradação do perfil melódico – salvo que nos casos em que o som é reproduzido de traz para frente, o que se ouve é literalmente o envelope sonoro invertido e não o resultado de um movimento retrógrado. No entanto, essa associação se restringe à visão geral de seu emprego, pois, devido aos procedimentos eletrônicos aplicados sobre o trecho gravado, a qualidade sonora e de perfil melódico do som reproduzido podem ser alterados a ponto de se tornarem irreconhecíveis. Essa característica foi previamente idealizada.

A parte central da obra é composta por um extenso momento, com duração de 8 minutos e 30 segundos, onde ocorre a improvisação entre guitarra e eletrônica em tempo real sobre um *tape*, o qual é disparado a partir dos sons da guitarra. Este mesmo *tape* serve de base para as lacerações sobre a eletrônica da última seção.

Na última seção, do compasso 218 ao fim, a parte da eletrônica consiste em um *patch* do Max que foi programado para disparar fragmentos previamente selecionados do *tape* da seção central, com base na leitura de determinadas frequências da guitarra, por meio do *subpatch frameselection* (Figura 103).

Figura 103 – Subpatch *frameselection*.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Por coincidência, as frequências correspondem às notas dó3 = 130.81Hz, fá4 = 349.23 Hz e sol3 = 196Hz – é relevante observar que a guitarra está afinada meio tom abaixo, de modo que o que se houve está transposto uma nona menor abaixo,

levando em conta o registro da guitarra. Dessa forma, não só a parte da guitarra consiste em gestos agrupados e dissociados ao longo da obra, na própria interpretação do guitarrista, mas também, por meio da performance em tempo real da eletrônica, o nível de lacerações atinge graus de maior complexidade, envolvendo também o material da seção acusmática.

A ideia de incluir o *tape* surgiu da proposta de fazer com que, a partir da guitarra, sons eletrônicos fossem disparados. O primeiro evento ocorre entre os compassos 103 e 124. Esta seção deve ser repetida indefinidamente até que a eletrônica seja acionada. A seguir, veremos como isso é feito do ponto de vista da programação do patch.

O subpatch denominado *tapetrigger* (Figura 104) funciona de forma simples: primeiro, ele recebe o sinal da guitarra; em seguida, a intensidade do sinal é medida pelo objeto *meter~*; a partir desse objeto, um valor é atribuído e, se for maior que 0.7[55], outro tipo de sinal é emitido: um *bang*. Um objeto *counter* conta quantas vezes o *bang* é emitido até alcançar o total de 350 vezes. Quando este limite é atingido, o *tape* é disparado. O momento em que o *bang* ocorre é determinado pela intensidade do sinal de entrada da guitarra. Além disso, há um controle manual que permite aumentar ou diminuir a intensidade do sinal da guitarra e pode ser manipulado pelo intérprete da eletrônica. Em princípio, nem o guitarrista nem o intérprete da eletrônica conseguem prever o momento em que o *tape* será disparado. Dessa maneira, a duração desse trecho varia em cada performance.

## 5.6 SCORDATURA

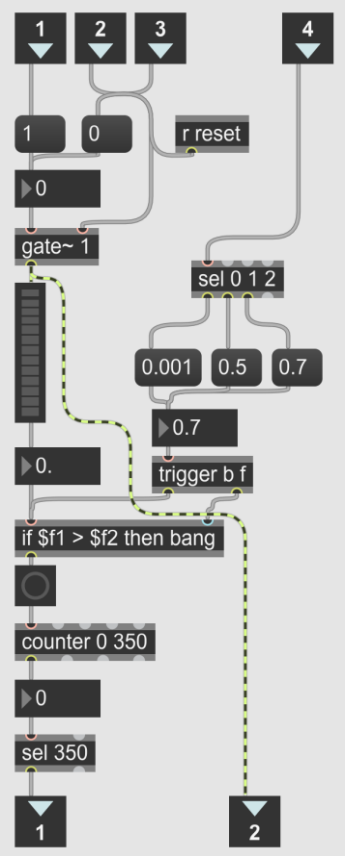
A *scordatura* do instrumento foi uma das últimas decisões a respeito das características harmônicas da peça. Evidentemente, que o uso de uma afinação abrangendo microtons (tendo como referência a série harmônica) poderia estar associada a uma perspectiva estrutural, sobre a qual as redes podem ser organizadas. No entanto, visualizei a *scordatura* como uma espécie de filtro com a função de matizar o delineamento dos perfis. Aliás, permite que o instrumentista explore possibilidades de digitação que influenciem diretamente nas características dos perfis.

---

55 Esse limiar pode ser alterado de acordo com a intensidade do sinal de entrada.

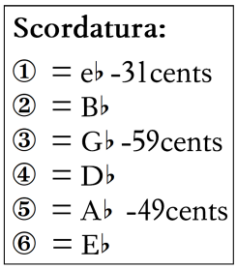
Além disso, a afinação geral foi abaixada em meio tom, a fim de tornar o som do instrumento mais grave, conferindo-lhe mais peso (Figura 105).

Figura 104 – Subpatch *tapetrigger*.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Figura 105 – *Scordatura*




Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

## 5.7 *RHYTHM GUITAR* VS *LEAD GUITAR*

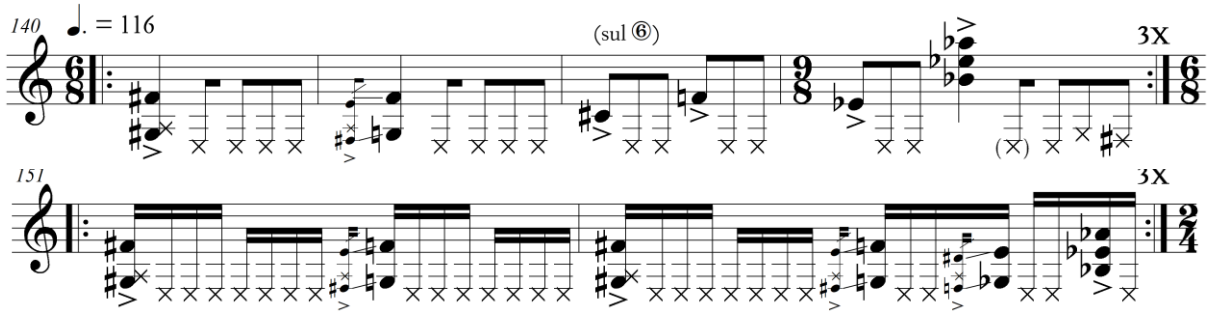
Após a seção improvisada sobre o *tape*, segue-se a parte constituída pelo *riff* e pelo solo de guitarra. Esta parte reflete minhas próprias experiências com a guitarra e as influências dos diversos gêneros relacionados com o *heavy metal*. No contexto da obra, é um momento de inquietação contra as regras preestabelecidas. Pareceu

conveniente inserir algo deste gênero com a finalidade de dialogar com a proposta de *música pesada*. Logo, decidi resgatar, com certa nostalgia, elementos desse estilo.

Em *The Harvard Dictionary of Music* (2003), *riff* é definido como “um breve motivo repetido sobre uma sequência harmônica”, tendo como referência o Jazz. A mesma definição se aplica aos estilos derivados do *heavy metal*. Contudo, a estética se caracteriza, principalmente, pela sonoridade carregada de distorção. Sendo muito comum sua construção sobre uma única corda, em que se alternam notas presas com o som da corda solta, havendo também o uso de *power chords* – díades em quintas; *sus5*. Tomando essa referência geral, elaborei o *riff* presente na seção entre os compassos 136 e 221. A métrica comum aos estilos derivados do *heavy metal* envolve predominantemente compassos quaternários simples, havendo ocorrências de ritmos regulares em colcheias e semicolcheias, além de figuras em quiálteras ternárias. Do ponto de vista harmônico, de modo geral, emprega-se progressões modais, derivadas do eólio e frígio, e cromatismos, envolvendo o uso de dissonâncias.

As referências para a elaboração do *riff* presente em *Gestos Lacerados* vêm da escuta de diversas bandas – Megadeth, Pantera, entre outras. Do ponto de vista rítmico, emprega-se figuras binárias em compasso quaternário simples, bem como o uso de figuras adequadas a compassos compostos – que também pode ser encontrado no repertório do gênero. Do ponto de vista harmônico, o *riff de Gestos Lacerados* está submetido aos conjuntos de notas preestabelecidos, adequando-se essencialmente à rede bidimensional **B**. Em vez de *power chords*, as estruturas córdicas envolvem intervalos de quarta e intervalos de sétima menor – deve-se considerar a *scordatura* na resultante sonora (Figura 106).

Figura 106 – *Riffs* de *Gestos Lacerados*.
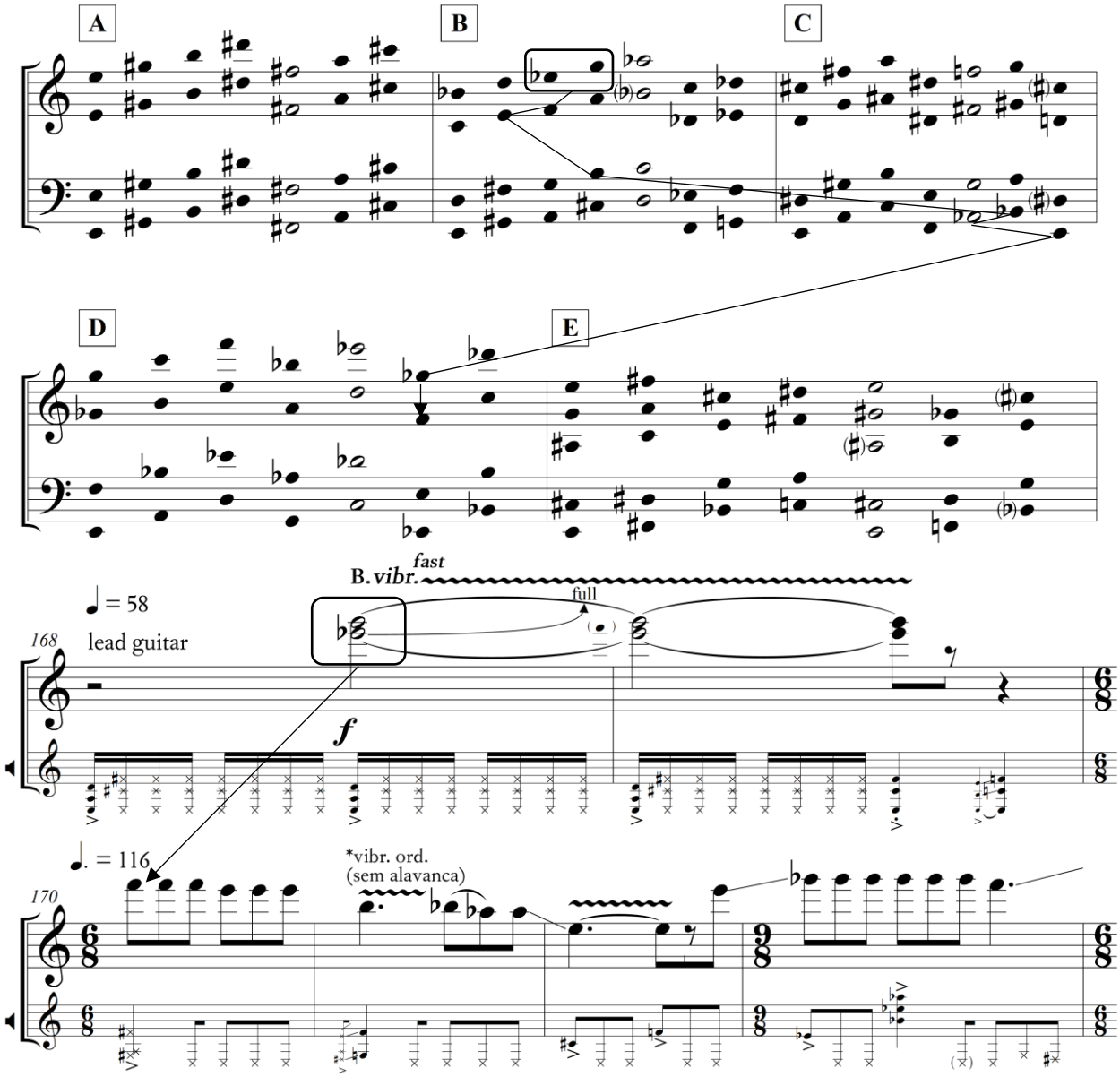



Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

A parte do solo foi elaborada de forma ainda mais livre. A sequência de notas percorre as redes bidimensionais, traçando linhas no interior das estruturas (Figura

107). De certa forma, é um procedimento semelhante ao empregado em *A Fome dos Cães* para recompor a parte vocal. Lá, as notas escolhidas para o desenho das linhas vocais têm origem nas estruturas harmônicas da parte instrumental, que seguem os perfis de base. Aqui, o solo é construído através de uma conexão livre das notas presentes na rede, mas também de acordo com a relação estrutural derivada de uma escrita que se desenvolve por graus conjuntos. Aqui a ideia de laceração pode estar associada à desfiguração da estética desenvolvida desde o início da composição.

Figura 107 – Delineamento do solo.

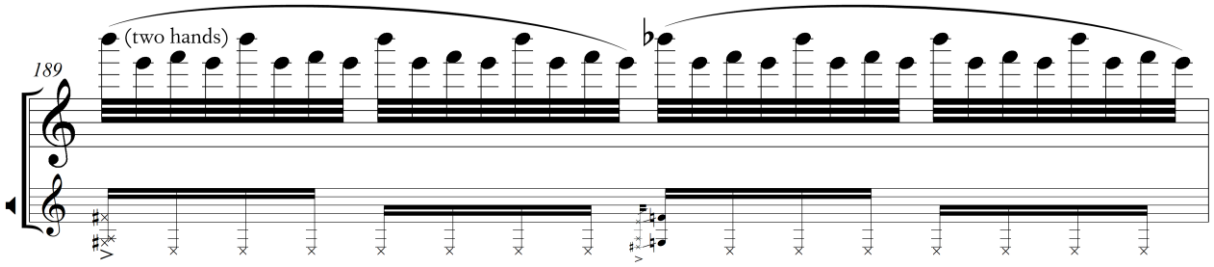



Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Outro elemento característico dos gêneros derivados do *heavy metal* está relacionado à técnica de *tapping* com as duas mãos (Figura 108). Isso ilustra o modo

pelo qual essa seção foi idealizada: pela inserção de diversos elementos que são relacionados imediatamente com o gênero.

Figura 108 – *Tapping* com as duas mãos em *Gestos Lacerados*.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

## 5.8 COMENTÁRIOS

*Gestos Lacerados* é apresentada como proposta musical não discursiva a partir de elementos que derivam de uma sintaxe musical própria do repertório do instrumento. Essa não-narrativa intrínseca da fraseologia lacerada da peça, traz um desafio ao intérprete: encontrar um gestual geral, no sentido fraseológico musical, que permita, na medida do possível, trazer inteligibilidade ao que é realizado por meio da interpretação. *É um fazer que se desfaz*. A todo instante, as linhas parecem interrompidas, dando a impressão de que a música jamais se constitui por completo.

No entanto, a obra resgata uma possibilidade discursiva a partir de uma proposta que pode ser vista como caricatural e paródica de um gênero comum ao instrumento, o *heavy metal*; porém, desgastado pela estranheza de parecer não pertencer ao contexto atual da peça. Essa seção é composta pelos elementos mais comuns do gênero – incluindo um *power trio* virtual, com guitarra, contrabaixo elétrico e bateria, no *playback*.

É possível dizer que nessa peça há o “silenciar os significados” (Ferraz, 2012, p. 286), observado desde o início da música. Embora tenha sido concebida a partir de uma série de relações entre estilos diferentes e com o uso de um procedimento que permitiria transitar entre esses estilos (as redes harmônicas), há a impressão, à medida que se desenvolve, de que não traz sentido algum. Ocorrem interrupções nas relações de significados vinculados a cada gesto, uma espécie de entropia discursiva. A quebra dessa sensação ocorre com o aparecimento do *riff*, do qual um conjunto de significados pode ser imediatamente reconhecível.

Os perfis gestuais, derivados das técnicas de rede e de projeção estabelecem, de certa forma, a natureza monofônica da parte instrumental. Evidentemente que a natureza do próprio instrumento e a maneira como a obra foi escrita reforçam esta característica.

O processo de composição apresenta três giros principais. O primeiro deles é a inserção do longo trecho de improvisação, não previsto nos primeiros estágios de elaboração, mas derivado da ideia germinal que visava associar o gesto instrumental a um evento sonoro externo. O segundo giro trata-se da imaginação de um solo de guitarra sobre um *riff* de base, que pode ser entendido como o abarcamento de uma possibilidade latente ao idiomatismo do instrumento. Por fim, uma seção de recapitulação, que nada mais é que o resgate das estruturas presentes no início da obra, mas, no momento final da obra, do compasso 222 ao fim, as estruturas são filtradas pela distorção mais densa da guitarra.

Novamente, observamos a presença de uma herança musical representada por três elementos principais: a melodia de Cartola, as redes harmônicas de Pousseur e o estilo *heavy metal*. O que se destaca nesse conjunto de referências é como *Gestos Lacerados* emerge como algo novo e, embora fortemente influenciada por esses aspectos, mantém-se distinta. Esse fenômeno ocorre devido ao desvio semântico das propriedades musicais, gerado por configurações características do idiomatismo e da linguagem do instrumento. Tal desvio também é consequência do processo de automatização das estruturas que, como discutido por Boulez (2012), é fragmentário e, por sua natureza entrópica, faz-nos perder o senso de direção. Isso reflete uma poética anarquista, que rejeita a construção tradicional do fraseado clássico, mas que, paradoxalmente, inclui em sua forma elementos próprios de uma prática comum ao instrumento.

# 6 *TRAÇOS EM MEIA-LUZ* (2023) E O GESTO MUSICAL

## 6.1 CONCEPÇÃO

*Traços em meia-luz* é uma composição para piano e eletrônica, que consiste em derivações, fragmentos e reconfigurações de três grandes gestos. Estes gestos são interpretados alegoricamente como *traços* que se desvelam a partir de uma projeção sonora que remete à profundidade da caixa acústica ressonante do piano, de onde são derivados os sons da parte eletrônica, criando uma atmosfera em penumbra.

Nessa obra, os procedimentos adotados carregam semelhanças com os aplicados nas obras anteriores, no sentido de elaboração de perfil e ornamentação. Todavia, é antípoda quanto ao nível de complexidade do material, pois os perfis gerados contêm um número muito menor de elementos sobre os quais não foi aplicada nenhuma técnica de expansão – como modulação cíclica, interlocking etc.

Inicialmente, a ideia para o material é simples: criar dois perfis harmônicos principais entremeados por figuras de ornamentação. Além disso, o que foi definido como traço, ou linha, deriva diretamente do gestual realizado sobre as teclas. Este gestual se revela como perfil estrutural que se desenvolve como sequência linear monódica, embora o uso do pedal permita experienciar diacronicamente o conjunto harmônico, por meio da ressonância das cordas.
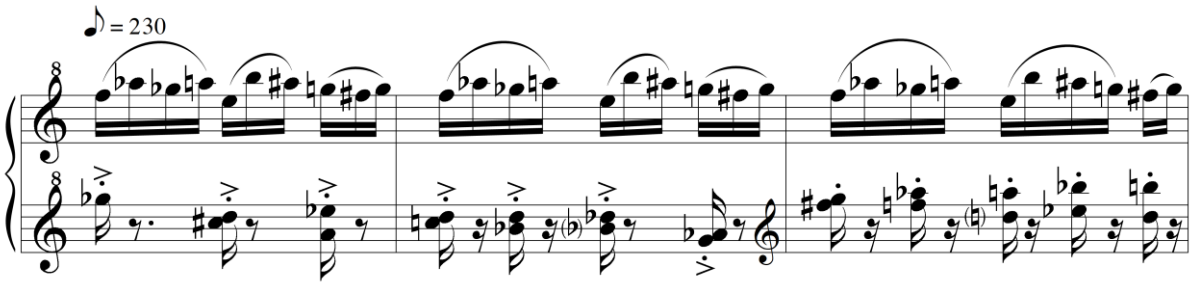
## 6.2 CONJUNTOS DE NOTAS

O material principal da composição é derivado de um conjunto de notas concebido diretamente ao teclado. Neste conjunto, predominam o ritmo regular e a combinação cromática entre as notas (Figura 109). A possibilidade de utilizar este conjunto conforme concebido inicialmente foi descartada, pois não se encaixava no contexto mais amplo do universo criado a partir dos sons eletrônicos.

A partir dos grupos de notas da mão esquerda, sistema inferior, defini duas entidades primárias, A e B, e duas secundárias, C1 e C2 (Figura 110), estas últimas com a intenção de serem aplicadas como notas de passagem e ornamento – consideradas notas estranhas às entidades principais. Contudo, minha intenção se direcionou para a elaboração complexa de uma obra a partir de um material mais
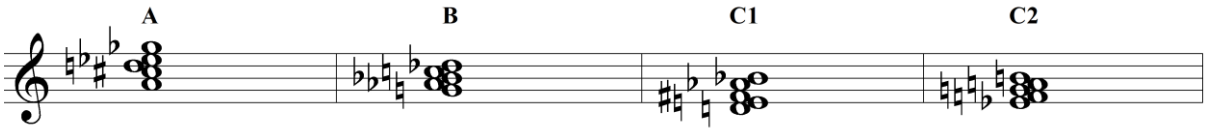
limitado. Desse modo, mantive as entidades A e B, e para cada uma estabeleci uma sequência de notas, indicadas no manuscrito pelo termo *ornam.* (ornamentação). Essas sequências cumpririam o papel das entidades C, que estão contidas nas novas sequências. As sequências de A e de B contêm cinco notas, enquanto o conjunto de notas ornamentais contém sete (Figura 111).

Figura 109 – Conjunto prévio.
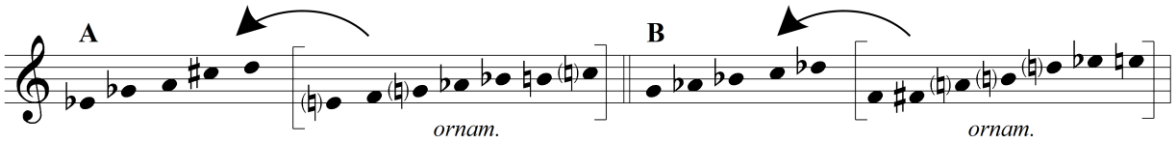



Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Figura 110 – Entidades primárias.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Figura 111 – Nova configuração das entidades de base.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

## 6.3 DELINEAMENTO

Uma característica proeminente é a liberdade inventiva da configuração rítmica dos traços. Para sua elaboração, foram consideradas as possibilidades de movimentos ascendentes e descentes sobre as teclas do piano. Isso evidencia a perspectiva visual presente na forma como observo o delineamento de certos eventos sonoros. Em casos como o dessa obra, antes da escrita, uma imagem visual é impressa a partir de uma escuta virtual da música – um tipo de sinestesia, uma síntese

visual do objeto musical-sonoro imaginado. A partir disso, é possível realizar experimentos diretamente no instrumento antes da escrita da partitura.

Os traços foram *desenhados* sobre uma unidade de tempo específica, a semínima. Diferente das obras anteriores, a escrita de *Traços em meia-luz* se diferencia justamente pela natureza rítmica e métrica do texto musical. Praticamente toda ela é organizada em compasso quaternário simples, devido à unidade de base sobre a qual toda a sequência rítmica é moldada. Tomando como pivô a semínima, os gestos foram se arqueando conforme este valor. No entanto, a métrica dos traços não segue o peso dos pulsos como entendidos tradicionalmente; eles são desenhados de forma livre sobre a quadratura do compasso.

## 6.4 GESTOS

O conceito de gesto é aplicado aqui, em um primeiro momento, como imagem sonora. Naturalmente, está vinculado à performance ao piano, mas origina-se, antes disso, de uma experiência associada à visualização diretiva do fluxo sonoro. Surge como algo expressivo por si só, transcendendo as propriedades mecânicas da execução e aproximando-se mais da sensação gerada pelo fluxo musical[56]. Pode, portanto, ser entendido como um “gesto mental” (Iazzetta, 1997).
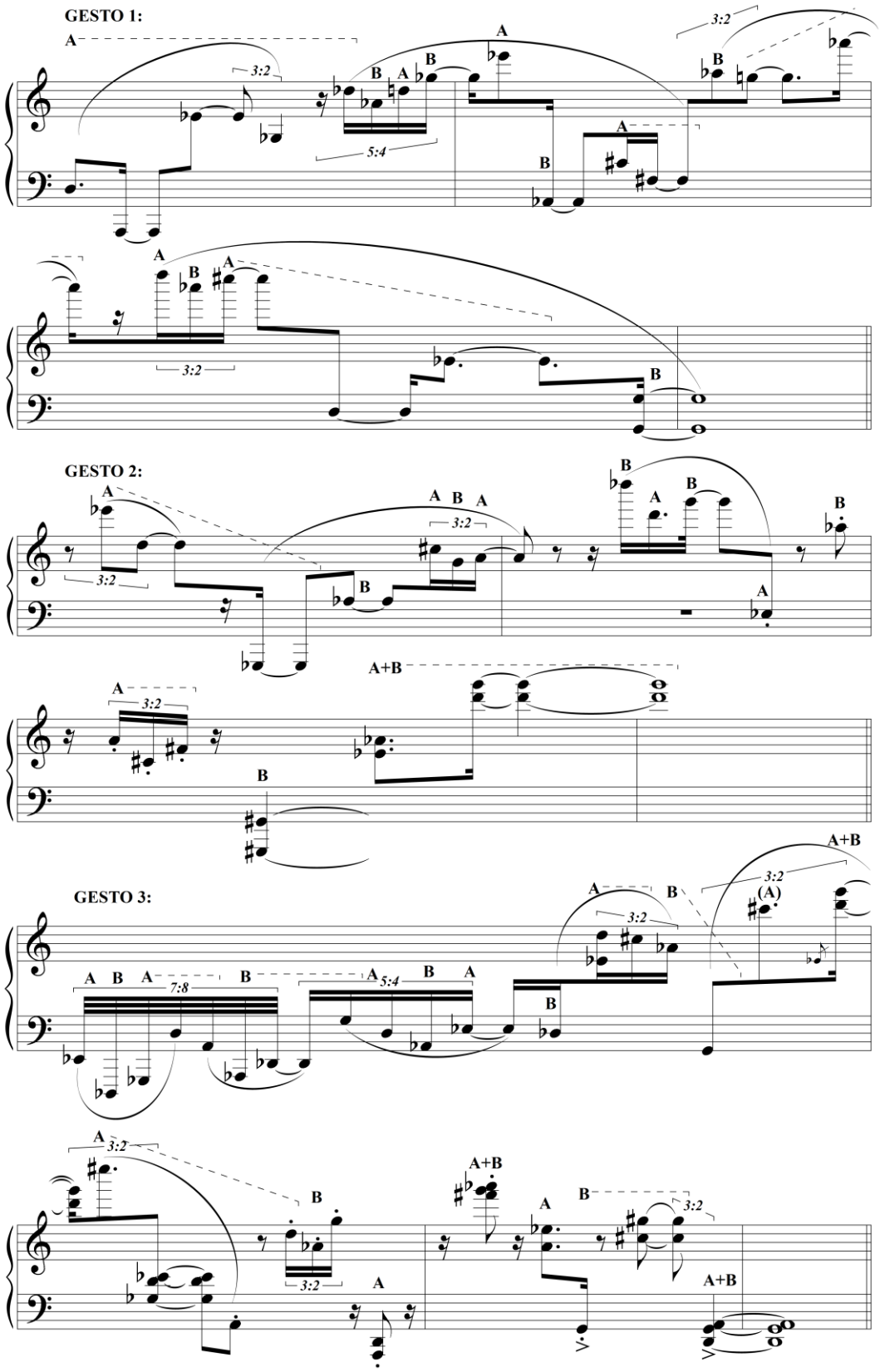
Esse gesto mental refere-se também aos sons eletrônicos, embora existam duas características gerais relacionadas à eletrônica: uma voltada para a criação de um espaço de ressonância, associado aos sons contínuos, e outra ligada aos ataques, que se configuram como gestos musicais propriamente ditos, definidos por seu movimento e função diretiva. Essa característica é proveniente do ato da escuta musical, por meio do qual “focamos no som em si” (Bachratá, 2010).

No que diz respeito à combinação de notas que formam os gestos do piano em *Traços em Meia-luz*, em vez de limitá-los a uma única sequência, A ou B, optei por organizá-los de modo que ambos os conjuntos estivessem presentes. Contudo, para acentuar suas diferenças, há a predominância de um ou outro em seções distintas. (Figura 112).

---

[56] Although music has always been strictly related to gesture, only in the past few decades this issue has deserved some attention by musicologists. Gesture is taken here in a broad sense. It does not mean only movement, but a movement which can express something. Therefore, it is a movement which embodies a special meaning. It is more than a change in space, or a body action, or a mechanic activity: gesture is an expressive movement which becomes actual through temporal and spatial changes (Iazzetta, 1997).

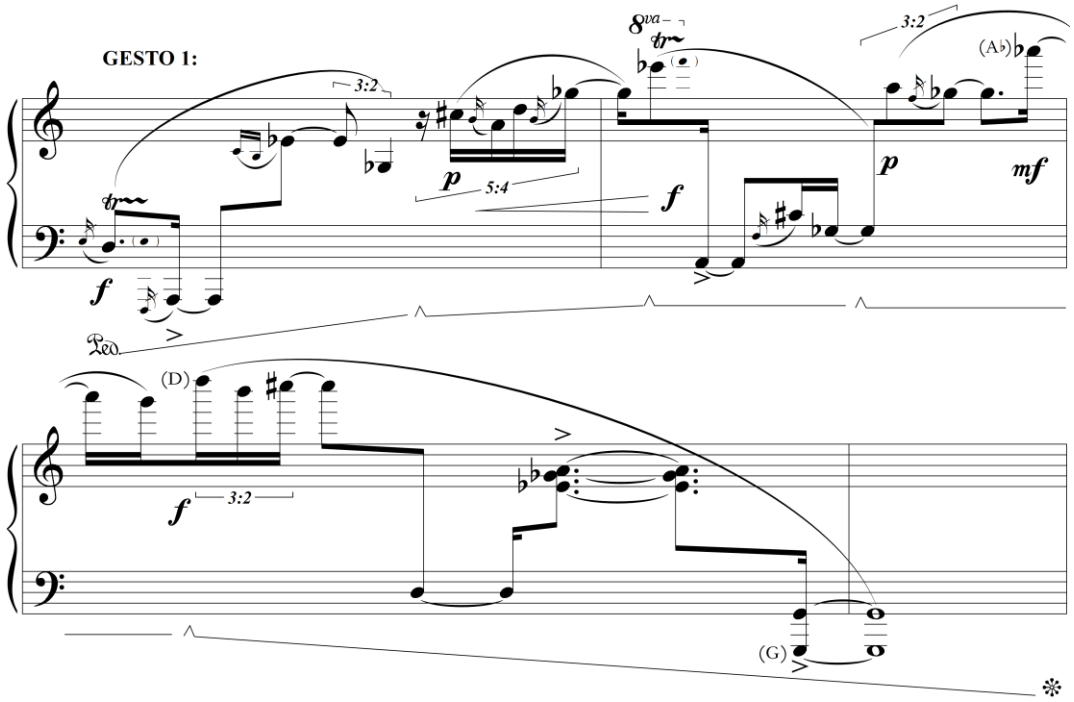
Figura 112 – Gestos. Configuração preliminar. Acima das notas a indicação dos conjuntos A e B.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

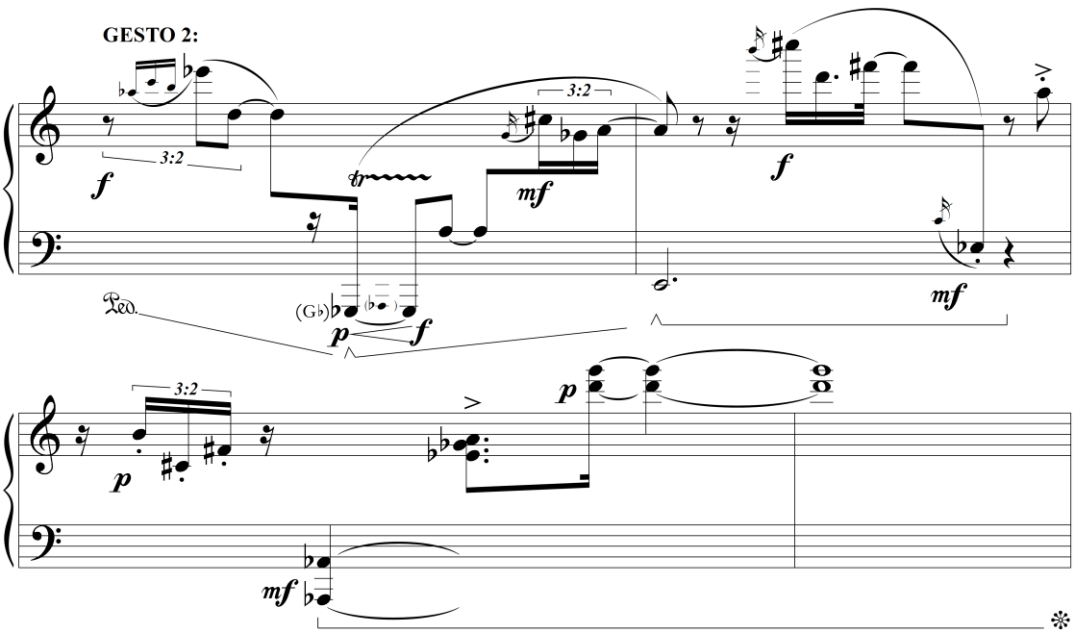
Em seguida, decidi restringir o uso das entidades A e B, aumentando ainda mais a predominância do conjunto de notas de A na primeira seção. Por fim, refinei as estruturas, incluindo os conjuntos ornamentais, como evidenciado pela notação. Além disso, acrescentei dinâmicas, pedalização e refinamentos relacionados às articulações (Figura 113, Figura 114 e Figura 115).

Figura 113 – Gesto 1.



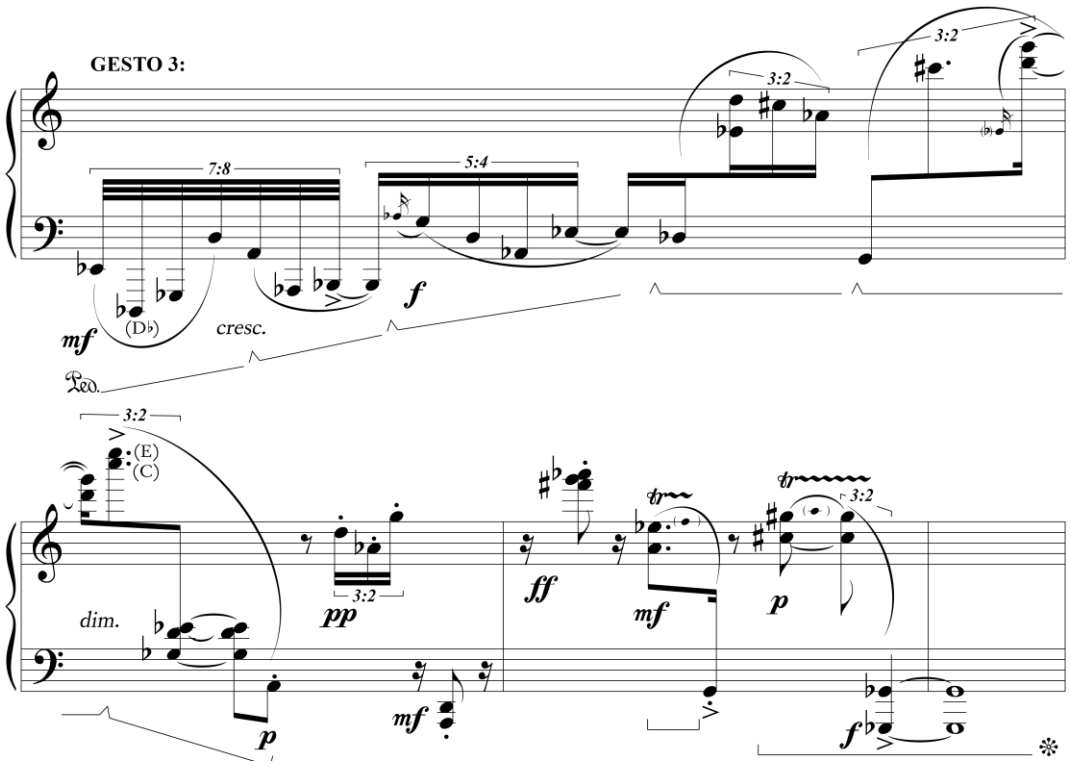

Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Figura 114 – Gesto 2.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Figura 115 – Gesto 3.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

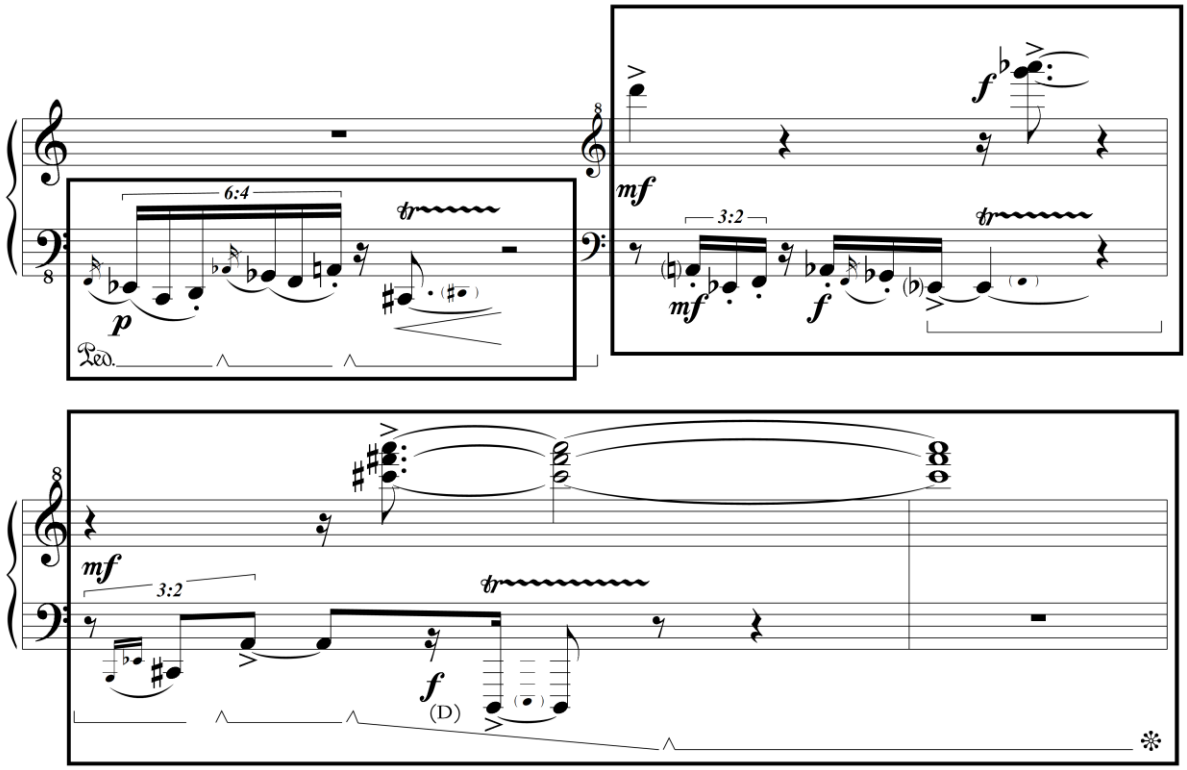
Esses três gestos são apresentados logo no início da peça, entre os compassos 1 e 20.

O desenrolar da obra envolve uma série de gestos breves que derivam dos gestos principais. Essas estruturas são consideradas autônomas, apreendidas como figuras completas. Contudo, ao se considerar uma perspectiva linear da obra, cada pequeno gesto se articula a outro, formando, assim, novas combinações estruturais (Figura 116).

A partir do compasso 39, ocorre a recapitulação dos grandes gestos, desta vez, com alterações no conjunto harmônico, variações rítmicas e mudanças de registro (Figura 117).

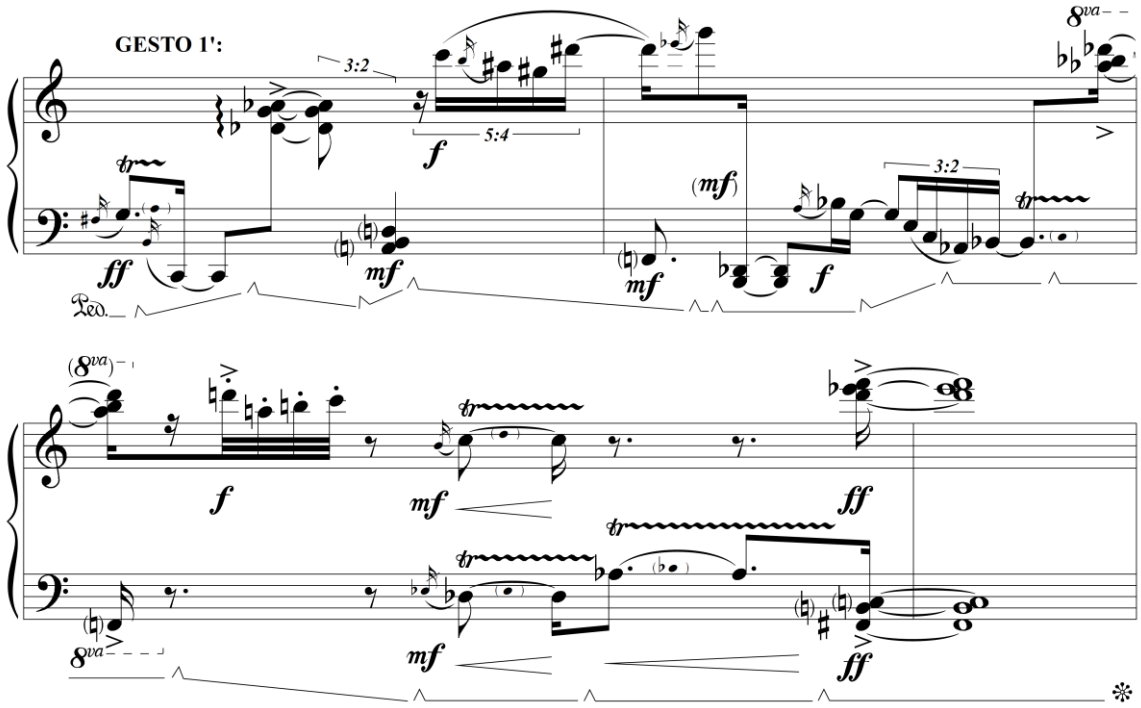
Em grande parte da composição, é mantida uma configuração monódica das estruturas; todavia, uma primeira alteração desse aspecto ocorre no compasso 60, onde há o acréscimo de notas pedal (Figura 118). A partir dessa alteração, sucede-se a seção iniciada no compasso 65, que envolve o entremeamento de blocos harmônicos e tremolos (Figura 119), culminando na seção final, a partir do compasso 83, em que há uma estrutura com quatro camadas (Figura 120).

Figura 116 – Três gestos breves.



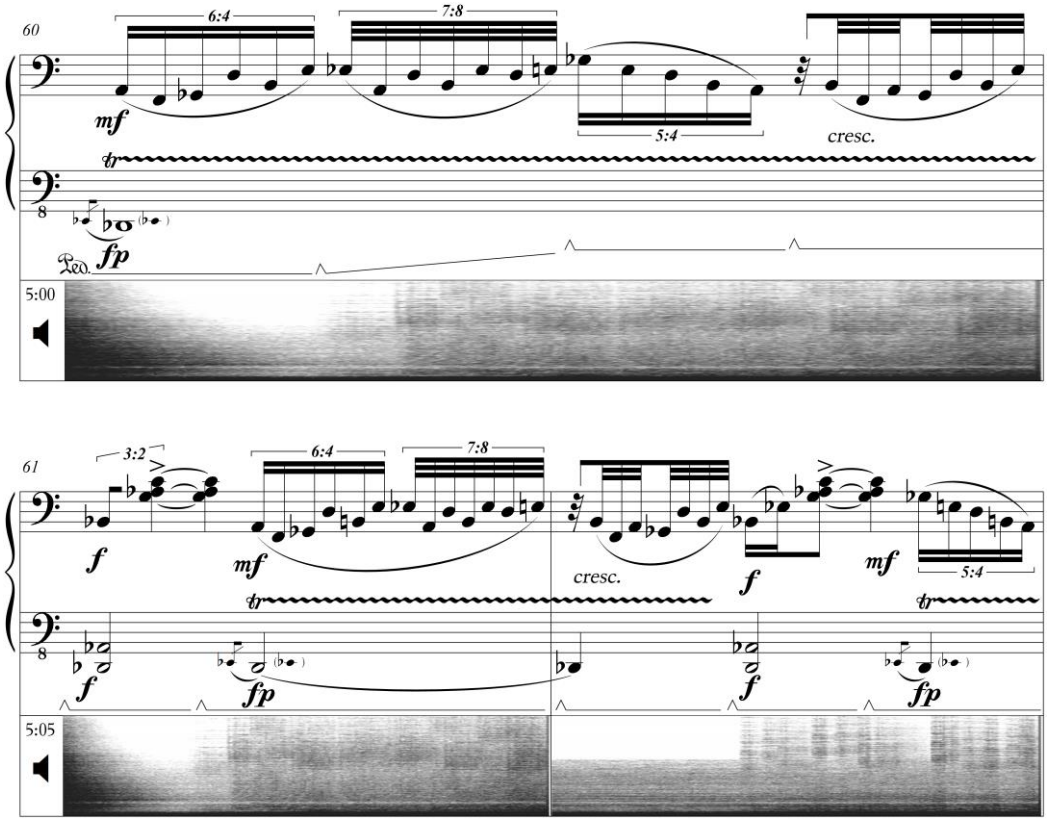

Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Figura 117 – Gesto 1 recapitulado, a partir do compasso 39.



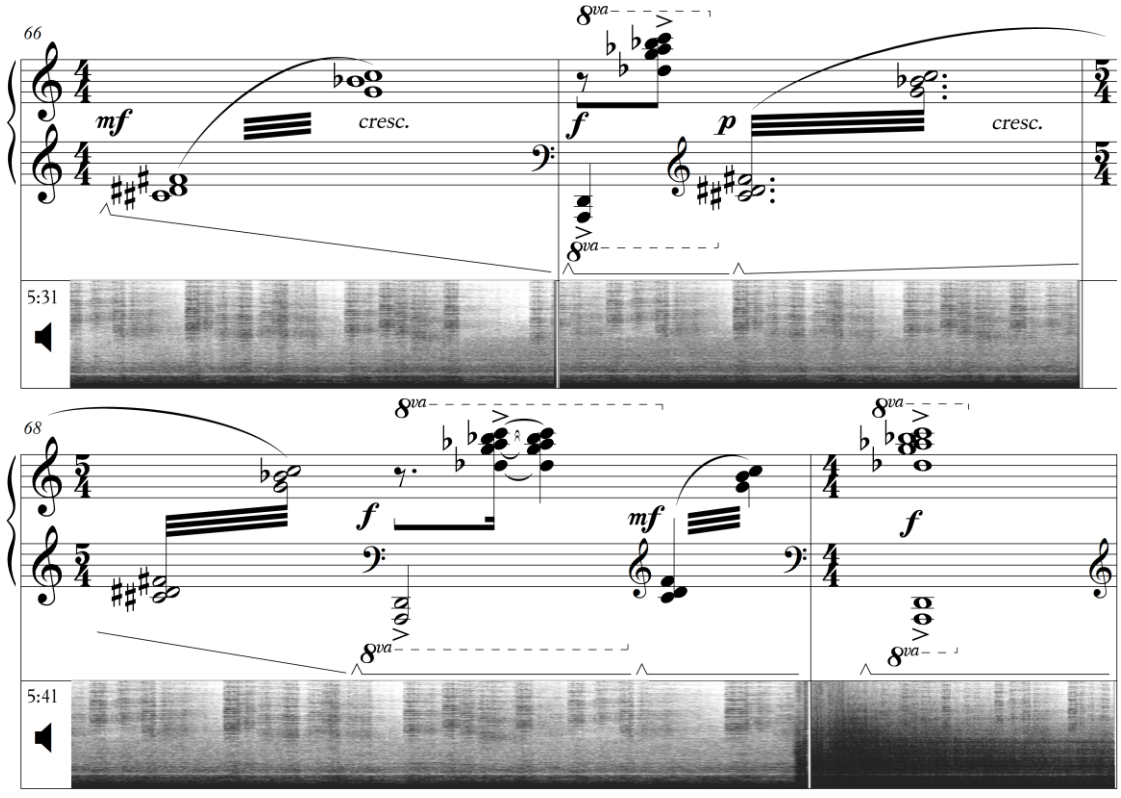

Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Figura 118 – Notas pedal, a partir do compasso 60.
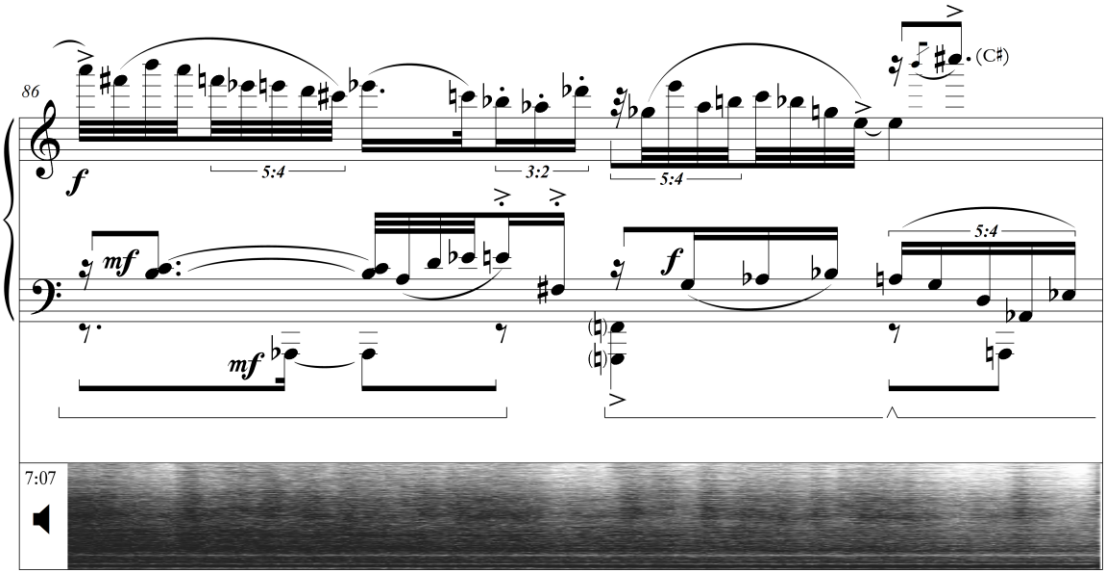



Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Figura 119 – Tremolos e blocos harmônicos.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Figura 120 – Estrutura em camadas.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

O material musical apresentado no início da obra é recapitulado em um outro contexto, apontando para uma proposta narrativa na qual o material recapitulado se mostra em processo de transformação. Nesse contexto, abrem-se horizontes que exigem novos direcionamentos, pois após a apresentação do argumento, em princípio, seria necessário seu desenvolvimento, ou então um contra-argumento. Surge, então, a necessidade de uma conclusão. Desse modo, foi necessário estabelecer o processo de direcionamento narrativo que levaria a tal encerramento conclusivo.

O uso de nota pedal, com referência nas obras de Bach para teclado, desempenha a função de estabelecer uma fundamental. Enquanto na voz superior, a figuração rítmica é contínua e permite expressar o fluxo de um movimento direcional. Essas figuras da voz superior são derivadas das figuras presentes nos grandes gestos de base.

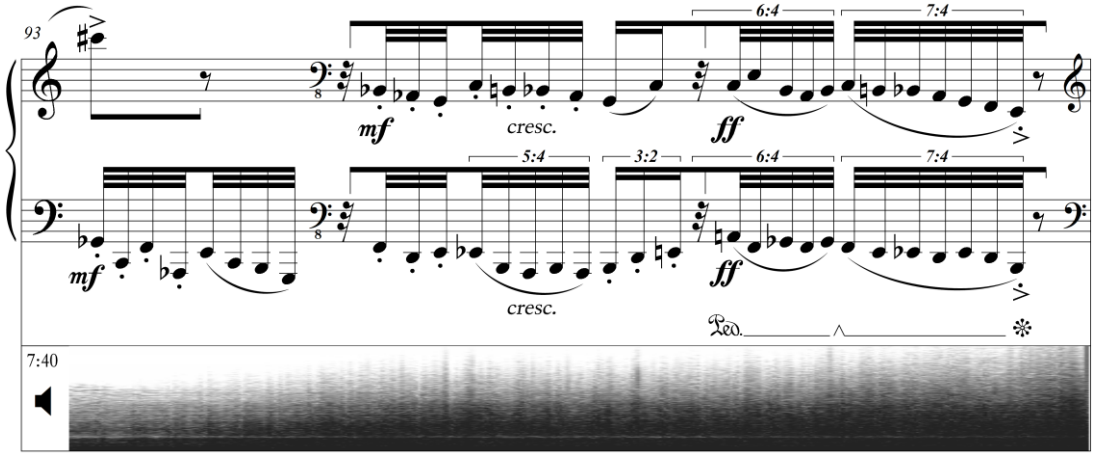
As figuras em trêmulos estão presentes no ponto de contraste e desestabilização da natureza monódica da obra, entremeando-se com ataques sobre blocos harmônicos com a intenção de saturar o conteúdo musical.

Neste trecho, observa-se a intensificação da eletrônica, que, mais densa e turva, representa a intencionalidade de desestabilização e saturação sonora. O último ataque do piano sobre um bloco harmônico se dissipa junto com a eletrônica a partir do compasso 78, pontuando essa seção.

Como momento conclusivo, a seção final, a partir do compasso 83, traz os elementos presentes nos grandes gestos e na seção de saturação, agora repensados em uma nova configuração concebida a partir da organização com quatro camadas, que são ora independentes, ora formando um único gesto. Cada camada é percebida por meio de seu registro – agudo, médio e grave.

No compasso 86, por meio da partitura, fica mais claro observar essa concepção. Todavia, não se trata de uma ideia estrita, que obrigatoriamente demandaria a manutenção constante dessa elaboração. Dessa forma, o próprio jogo conclusivo se interrompe (Figura 121), não havendo, como pode ser esperado em uma situação narrativa, uma espécie de cadência conclusiva.

Figura 121 – Trecho final.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

A música do piano cessa subitamente.

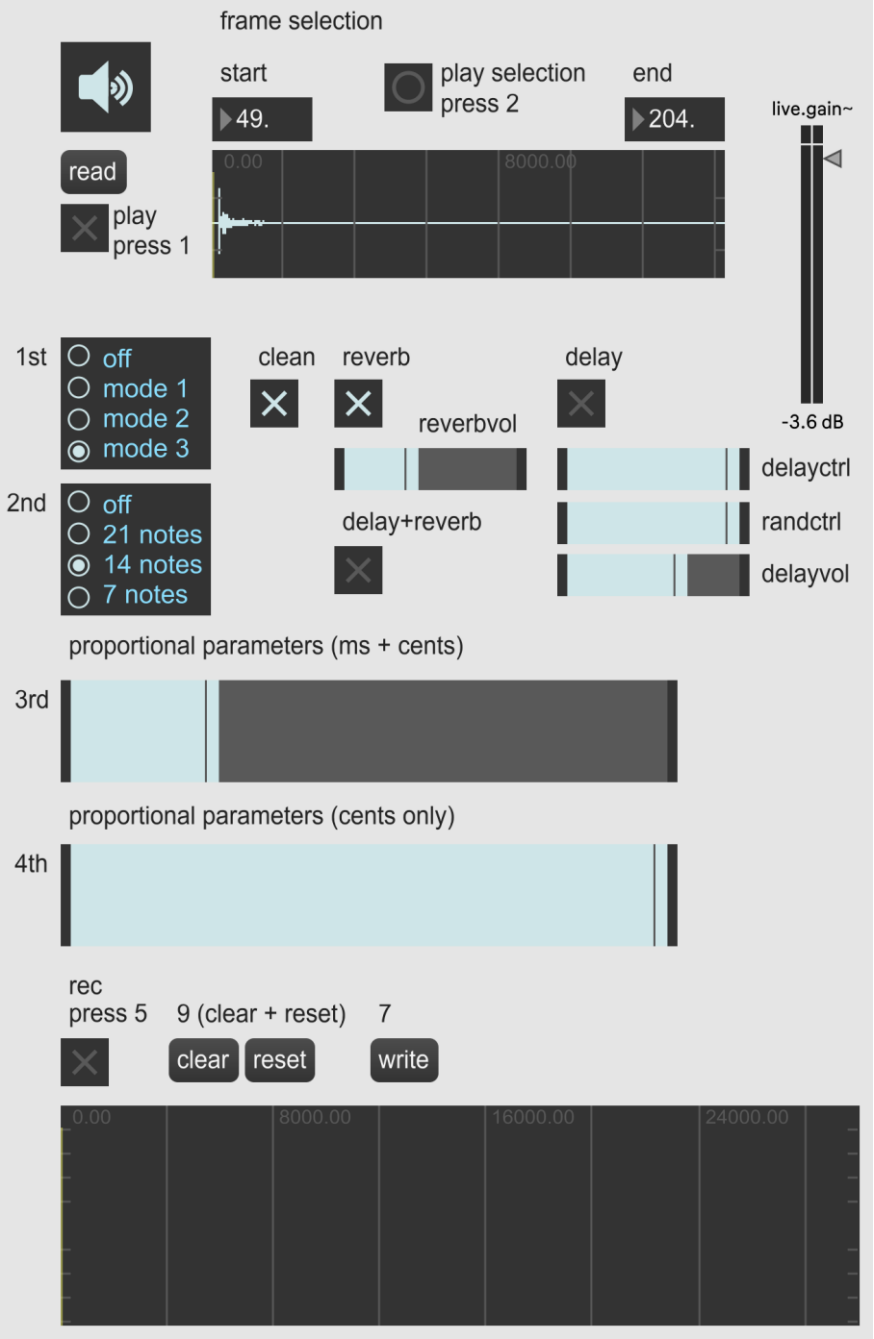
## 6.5 ELETRÔNICA

Como mencionado no início do capítulo, os sons utilizados na parte da eletrônica são oriundos de um piano[57]. Eles se dividem em dois tipos: um é o ataque seco do martelo sobre uma corda abafada, seguido de sua ressonância através das demais cordas e caixa acústica. O outro consiste em um som de ataque ordinário, somado à vibração de uma régua de metal sobreposta a um grupo de cordas, incluindo a corda percutida, resultando na geração de um ruído metálico trastejado.

57 Um piano Fritz Dobber, meia-cauda, pertencente ao acervo do SESC-PR, localizado na Sala de Atos do SESC Paço da Liberdade, em Curitiba.

Foi conduzida uma série de experimentos com esses dois materiais. Um deles envolveu a elaboração de um patch no Max, com a função de multiplicar uma amostra (Figura 122). Essa multiplicação ocorre a partir de dois fatores: duração, em milissegundos, e altura, em *cents* (incluindo microtonalidade).

Figura 122 – Patch para multiplicação de material.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Defini três *modos*, cada um baseado nos três grandes gestos fundamentais. Eles são organizados de acordo com a configuração rítmica e intervalar de cada gesto, respectivamente. Através do patch, é possível alterar a quantidade de notas em cada

modo: 7, 14 ou 21 notas. Além disso, é possível aplicar a esse processo a alteração proporcional dos dois parâmetros. No que diz respeito às durações, estas podem ser encurtadas ou estendidas, enquanto em relação às alturas, os intervalos podem ser diminuídos ou aumentados, proporcionalmente.

Pode-se fazer recortes sobre a amostra, o que possibilita selecionar apenas o transiente de ataque ou somente o som ressonante, por exemplo. Além disso, há a opção de incluir reverb e delay. Dessa forma, com procedimentos relativamente simples, foi possível alterar a natureza de cada som. Isso permitiu gerar um grande número de novas sonoridades, das quais o material para a eletrônica foi selecionado.

Outro procedimento foi o de esticar o som, através do programa PaulXStretch – o qual utilizei também nas outras composições da atual pesquisa. Foram alteradas a quantidade de harmônicos, a quantidade de ruído e a propagação de frequência. Para os demais procedimentos, utilizei o próprio Reaper: alteração das alturas dos sons, dos formantes, uso de delay, filtros, saturadores, reversão, entre outros.

## 6.6 COMENTÁRIOS

*Traços em Meia-luz* diferencia-se consideravelmente das obras anteriores. Primeiro, pela restrição de materiais: os gestos carregam um conjunto limitado de notas e apresentam configurações métricas e rítmicas mais simples. Em segundo lugar, os procedimentos para geração de material foram mais intuitivos, desvinculados de quaisquer processos multiplicadores ou gerativos automatizados, como os observados principalmente em *A Fome dos Cães* e *Gestos Lacerados*.

Além disso, não foi tomado como referência nenhum procedimento específico herdado, digamos assim, de outro compositor. Todavia, ao avaliarmos as qualidades estéticas da obra, percebemos que ela carrega, em sua superfície, algumas características herdadas historicamente, principalmente no uso das ornamentações. Embora tenhamos destacado J. S. Bach ao apontarmos a característica das notas pedais, tanto a prática ornamental quanto a breve estrutura polifônica presente no final da obra remetem, de modo geral, à prática musical do período Barroco.

A obra expressa um modo de jogo que reflete a busca pela realização formal com base em uma narrativa. Esse processo evidencia como o adumbramento ocorreu durante a composição. Não houve uma estruturação prévia da música; existia apenas a imagem do conjunto gestual, tanto em relação ao piano quanto aos sons

eletroacústicos. À medida que partes da obra se concretizavam, o caminho a seguir tornava-se mais claro, de acordo com a natureza da música. A partir da situação presente, foi possível vislumbrar combinações que conduziram à configuração geral do conjunto.

# 7 *FRAGMENTOS DO OCASO* (2023) E A FILTRAGEM DO SIGNIFICADO

## 7.1 CONCEPÇÃO E REFERÊNCIAS

*Fragmentos do Ocaso* é uma composição acusmática que toma como base o poema *Sinfonias do Ocaso*, de João da Cruz e Souza. Sua elaboração teve início a partir da pesquisa e manipulação de sintetizadores analógicos na disciplina Práticas Laboratoriais em Música e Tecnologia, oferecida pelo professor Dr. Felipe de Almeida Ribeiro na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (UNESPAR-Curitiba I), no segundo semestre de 2022.

Inicialmente, todo o material sonoro foi gerado sem ter em mente a referência ao poema – a ideia de usá-lo surgiu em um momento posterior. Dessa forma, as primeiras etapas do processo envolveram essencialmente experimentação. Contudo, os sons criados por meio das manipulações dos sintetizadores analógicos carregavam o gérmen que daria forma à obra finalizada. Foi no ato de composição, através da manipulação do conjunto sonoro previamente gerado, que emergiu o interesse de apoiar a configuração formal da música em um poema. A propósito, seu uso surgiu de uma necessidade subsequente de estabelecer um elemento condutor para o desenvolvimento musical. Assim, durante o processo de composição, houve um estágio intermediário no qual compus uma versão provisória que recebeu o título do poema. Embora na versão definitiva haja o uso da voz, na versão provisória criei, a partir da manipulação dos sons eletrônicos, articulações associadas aos fonemas de cada sílaba. A importância da primeira versão esteve associada ainda aos processos de experimentação vinculados às possibilidades de organização formal e geração de novos objetos sonoros.

Ao desenvolver a versão definitiva da obra, o estilo simbolista do poema foi absorvido durante o planejamento musical. Certas características do movimento Simbolista, como a atração pelo efeito estético, refletido principalmente no uso de aliterações e assonâncias, estão presentes na maneira como a obra se apresenta. Todavia, as características da música, apesar do uso de um estilo do final do século XIX, devém da dialética com o presente e com o contexto da música eletroacústica.

Para destacar um aspecto mais profundo do movimento Simbolista, é válida a observação de Alfredo Bosi (1994, p. 263):

> O *símbolo*, considerado categoria fundante da fala humana e originariamente preso a contextos religiosos, assume nessas correntes [Simbolismo e Romantismo] a função-chave de vincular as partes ao Todo universal que, por sua vez, confere a cada uma o seu verdadeiro sentido (grifo no original).

É, de fato, o que se observa no poema selecionado:

> Musselinosas como brumas diurnas
> Descem do ocaso as sombras harmoniosas,
> Sombras veladas e musselinosas
> Para as profundas solidões noturnas.
> Sacrários virgens, sacrossantas urnas,
> Os céus resplendem de sidéreas rosas,
> Da lua e das Estrelas majestosas
> Iluminando a escuridão das furnas.
> Ah! por estes sinfônicos ocasos
> A terra exala aromas de áureos vasos,
> Incensos de turíbulos divinos.
> Os plenilúnios mórbidos vaporam...
> E como que no Azul plangem e choram
> Cítaras, harpas, bandolins, violinos...

A música, de certa forma, está contida nesse universo. A partir dele, os sons eletrônicos foram combinados e manipulados sob as impressões do poema. Uma primeira observação revela a descrição, através dos sentidos, de um crepúsculo. Por outro lado, em uma reflexão mais profunda, revela uma perspectiva sobre a própria morte. Essa ambiguidade é intrínseca ao poema e à música derivada; todavia, tomei como referência para a manipulação do material minhas impressões imaginativas sobre o pôr-do-sol, as quais são advindas de minha própria experiência e memórias visuais. Desse modo, busquei transferir essas impressões ao material sonoro.

## 7.2 GERAÇÃO DE MATERIAL

A geração dos sons eletrônicos envolveu o uso de quatro sintetizadores analógicos: um EMW-200 semimodular, um EMW modular (incluindo: Oscilador (VCO), Gerador de Envelope (ADSR), Gate e Triggers, Patch, Gerador de Ruído, Filtros (VCF), Oscilador de Baixa Frequência (LFO), Sequenciador, Eco/Delay, Sample and Hold, Mixer e Amplificador (VCA)), um Behringer K-2 e um Behringer 2600 semimodular.

O sintetizador EMW-200, produzido pela Electronic Music Works, é uma recriação baseada no EML-200 de 1969. O Behringer K-2 é uma recriação dos sintetizadores Korg produzidos entre 1978 e 1983. O Behringer 2600 é também uma recriação, baseada no ARP 2600. Além dos sintetizadores, gerei material a partir da

gravação de voz, com a recitação do poema pela cantora, compositora e locutora Rogéria Holtz. Sua voz foi gravada utilizando um microfone Neumann TLM 102 e um pré-amplificador 4-710d da Universal Audio[58].

As sonoridades geradas por meio do EMW modular e do Behringer 2600 caracterizam-se pelo longo processo de desenvolvimento e evolução linear de um único material. São objetos sonoros de longa duração, os quais denominei *macro-objetos*. Os objetos gerados no EMW-200 e no Behringer K-2, embora não tenham sido gerados do mesmo modo que os dois primeiros, também resultam de um processo evolutivo de determinados parâmetros sonoros, mas sem um desenvolvimento linear. No entanto, por se tratarem, cada um, de um mesmo objeto em desenvolvimento, também são denominados macro-objetos – assim como a parte da voz gravada.

Macro-objeto 1: com duração de 11 minutos, foi elaborado no EMW modular a partir do gerador de ruído. Sobre ele, foram realizados processos de filtragem e variações de eco/delay (delay, repetition e dry/effect). Seu desenvolvimento ocorre de forma contínua, através de sutis modificações nos níveis de repetição, delay (ms) e reverberação, combinadas com tênues mudanças no filtro passa-baixas. O som inicia de forma suave, lembrando o murmúrio do vento, gerado principalmente pelo reverb. O *continuum* sonoro evolui gradativamente, alcançando a abertura máxima do filtro passa-baixas, a diminuição do reverb e o aumento do volume, gerando um ruído extremo que remete ao ronco estrondoso e grave de um motor. Ao final, dissolve-se em um curto espaço de tempo (Figura 123)[59]. Tomando como referência a terminologia schaefferiana, podemos denominar este objeto como contínuo, com massa variada e de feitura[60] inexistente, devido à extensão do objeto. Porém, na parte final do objeto, com maior volume, pode ser definido como iterativo por percebermos uma sequência de ataques consecutivos.

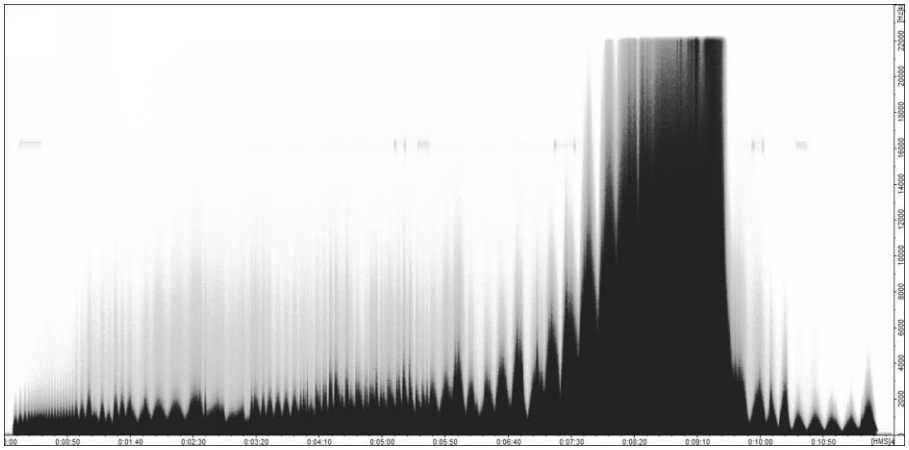
---

58 Todos os equipamentos descritos fazem parte do acervo do Laboratório de Música, Sonologia e Áudio (LaMuSA) da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (UNESPAR) - Curitiba 1.

59 Todos os espectrogramas foram gerados por meio do programa Acousmographe.

60 Decidi utilizar o termo *feitura* para traduzir *facture*, em francês, pois, quando Schaeffer utiliza esse termo em seu tratado, refere-se ao modo como um som é feito. Trata-se de uma característica tipológica que envolve a percepção de uma estrutura unitária do som, passível de ser memorizada. Embora a definição de Schaeffer seja bastante subjetiva, ela pode ser esclarecida pela distinção entre sons “sem feitura”, ou com “feitura inexistente” – homogêneos, contínuos ou iterativos – e sons de “feitura imprevisível”, como acumulações e amostras, os quais se diferenciam das formas fechadas, associadas aos micro-objetos.

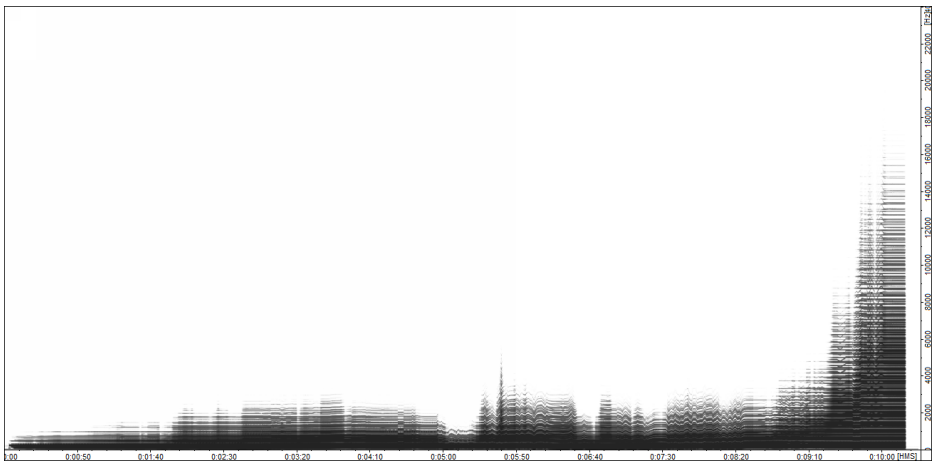
Figura 123 – Espectrograma do Macro-objeto 1.



Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Macro-objeto 2: gerado no Behringer 2600, segue o mesmo modelo do Macro-objeto 1, com a significativa diferença de tratar-se da evolução de um som com altura definida. Este objeto foi gerado por meio de síntese aditiva, a partir das frequências de mi3 (164.814 Hz), si3 (246.942 Hz) e lá2 (110.000 Hz). Dois procedimentos foram aplicados no continuum sonoro: filtro passa-baixas e suaves alterações de afinação das frequências. Ao final da evolução deste objeto, a nota ré♭ é alcançada através das alterações das três frequências de base em conjunto com a abertura do filtro e alteração do volume. O som é interrompido de forma súbita (Figura 124). No interior da sonoridade ocorrem alguns acidentes, derivados de mudanças bruscas nos osciladores e no *pitch bend* do controlador MIDI. Este macro-objeto caracteriza-se por apresentar massa fixa, sonoridade sustentada e homogênea.

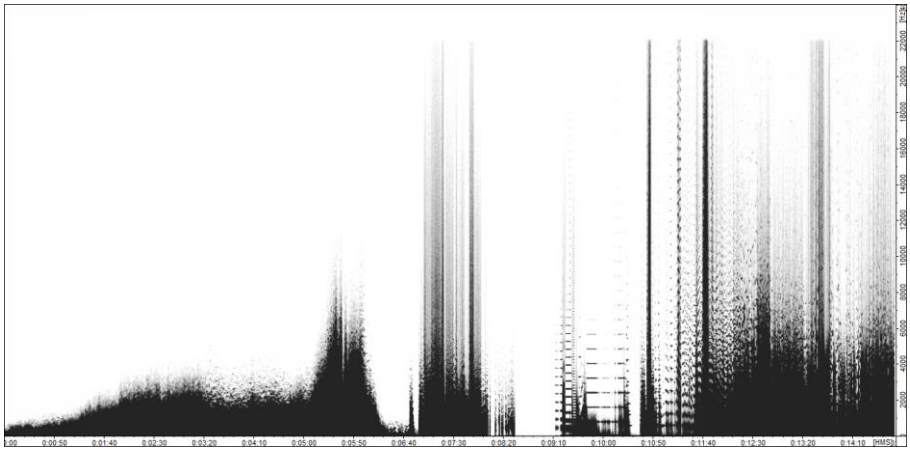
Figura 124 – Espectrograma do Macro-objeto 2.



Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Macro-objeto 3: foi gerado no EMW-200. A partir de um controlador MIDI, gravei uma sequência improvisada de notas. Por meio de filtragens, do controle de delay e modulação de frequência, foi gerado um objeto complexo, sem desenvolvimento linear. O material gravado contém uma série de experimentações, destacando-se as alterações no processamento de delay e no envelope sonoro (Figura 125). Caracteriza-se por ser um macro-objeto de sonoridade complexa com massa variável e feitura imprevisível. Apresenta uma textura rugosa, formada por micro-objetos de sons de altura definida. De modo geral, poderia ser definido como um objeto ostinato (P), de acordo com a terminologia de Schaeffer.

Figura 125 – Espectrograma do Macro-objeto 3.



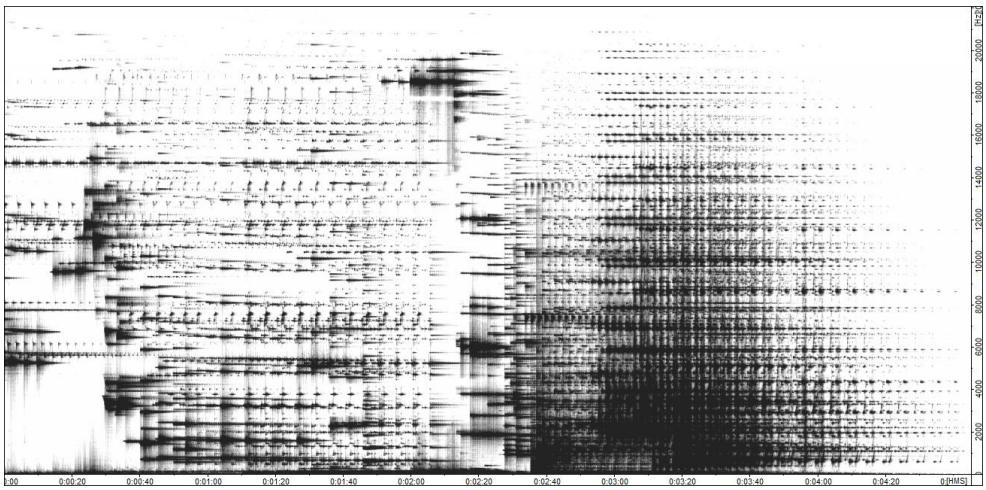
Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Macro-objeto 4: resultado de experimentos sobre o Behringer K-2, tendo por objetivo gerar sons percussivos metálicos, com ataque rápido e breve ressonância. Posteriormente, a partir de um patch improvisado no Max pelo professor Dr. Felipe Ribeiro, que organizou uma sequência de objetos *tapin* e *tapout* para criar um sistema simples de delay, foi possível processar em tempo real os sons gerados no sintetizador (Figura 126). Este macro-objeto apresenta textura granular, composta por impulsos (micro-objetos) de massa fixa. À medida que evolui, apresenta iteração e variação da massa. Considero-o como sendo um objeto sonoro de acumulação (A), conforme terminologia schaefferiana.

Macro-objeto 5: o último a ser realizado e o mais relevante da obra, trata-se da voz gravada, que nada mais é do que o poema completo recitado pela Rogéria Holtz. Foi levado em consideração o modo de interpretação por parte da Rogéria, a partir do qual chegamos, após uma série de testes, a um caráter que denominei como *noturno*. A recitação é quase sussurrada e feita em uma cadência calma, de caráter taciturno.

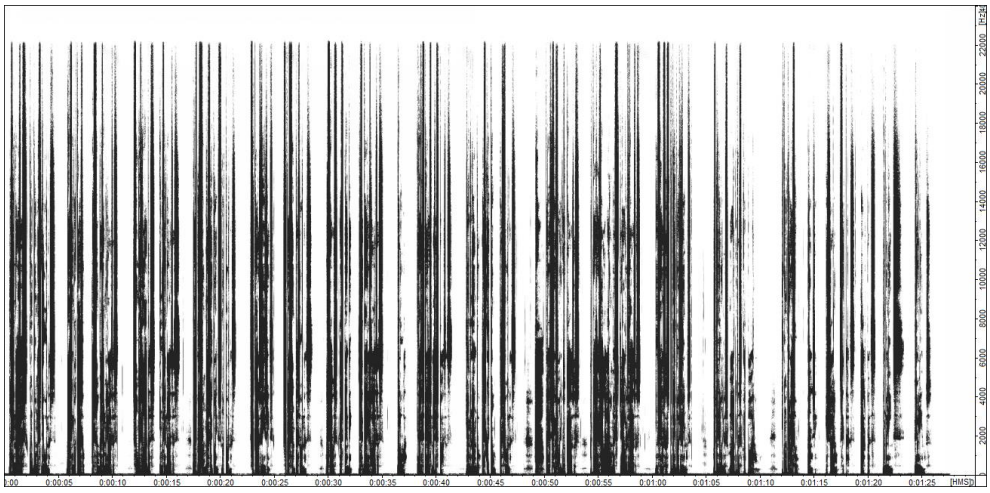
Quanto aos equipamentos, foram essenciais o microfone Neumann TLM 102 e o pré-amplificador 4-710d da Universal Audio, que proporcionaram uma sonoridade aveludada e consistente, destacando a qualidade vocal da Rogéria (Figura 127). Trata-se de um objeto complexo devido à riqueza de conteúdo. Várias definições poderiam ser adequadas, como massa fixa, feitura previsível, descontinuidade.

Figura 126 – Espectrograma do Macro-objeto 4.



Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Figura 127 – Espectrograma do Macro-objeto 5.



Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

## 7.3 MANIPULAÇÃO DOS MACRO-OBJETOS

A partir das estruturas e qualidade estética do poema, decidi organizar previamente a forma da obra em quatro seções, correspondendo ao número de estrofes do soneto. Entre cada seção (S), inseri um ponto de transição (T). Para cada

seção, estabeleci uma qualidade associada ao nível de luminosidade de um céu imaginário (Figura 128).

Figura 128 – Tabela com a estrutura prévia da obra.

| Seção | S 1 | T 1 | S 2 | T 2 | S 3 | T 3 | S 4 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Duração | 1:41 | 0:45 | 1:19 | 0:52 | 1:23 | 0:53 | 2:07 |
| Qualidade | Iluminado | → | Equilibrado | → | Saturado | → | Escuro |

Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Tratei cada macro-objeto de acordo com as quatro qualidades predeterminadas. Para as transições, os procedimentos foram realizados levando em conta a busca por uma sonoridade intermediária entre as qualidades principais, permitindo algum nível de liberdade para experimentação; são pontos de instabilidade que aos poucos se transformam em elementos de direcionamento sonoro. Em todas as partes, trabalhei com dois procedimentos gerais: equalização e distorção. A equalização foi usada para atenuar certas bandas de frequência e realçar outras, enquanto a distorção serviu para acentuar as características associadas ao timbre.

A título de ilustração, tomaremos o Macro-objeto 1. Para a qualidade “Iluminado”, no processo de equalização, foram realçados primeiramente os agudos, utilizando um filtro de pico (*bell*) com frequência central de 7561.7Hz, fator Q igual a 0.402 e aumento de volume para +2.24dB. Além disso, houve realce na região média com frequência central de 575.54Hz e volume de +1.55dB, Q de 1.020. Por fim, foi aplicado um filtro passa-altas para atenuar os graves a partir de 300Hz.

Para a Transição 1, o procedimento de filtragem foi baseado no primeiro mencionado. Houve uma suave atenuação da região aguda com frequência central de 7981.6Hz, volume em +1.55dB, com Q de 0.394. Houve também um sutil realce da região média com frequência central de 701.65Hz, volume em +1.74dB e Q de 0.714. O filtro passa-altas foi alterado para 700Hz.

Em seguida, para a qualidade “Equilibrado”, houve maior realce da região média com frequência central 602.04Hz, Q de 0.734 e volume em +3.24dB. Também houve realce na faixa aguda com frequência central de 7910Hz, Q de 0.398 e volume em +2.17dB, além do ajuste do filtro passa-altas a partir de 500Hz e do filtro passa-baixas em 20KHz.

Na Transição 2, foram realçados os agudos com frequência central de 4249.1Hz, Q de 0.448 e aumento de +7.34dB, assim como os médios com frequência

central de 1071.4Hz, Q de 0.734 e volume em +3.24dB; filtro passa-altas a partir de 200Hz; e passa-baixas a partir de 17.500Hz.

Na seção de qualidade “Saturado”, foi aplicado o filtro de pico na região aguda, com frequência central de 4249.1Hz, Q=0.448 e volume para +7.34dB. A região média permaneceu com os mesmos valores da Transição 2, sendo mantidos os valores de passa-altas e passa-baixas anteriores.

Tanto a Transição 3 quanto a última seção permaneceram inalteradas em relação à Seção 3. Nessas seções finais, embora não haja alterações na equalização, os efeitos de distorção foram fundamentais para diferenciar sua qualidade.

Desse modo, nos voltamos para os efeitos de distorção. Esses efeitos envolvem a filtragem digital do sinal por meio da simulação do som de válvulas, o qual envolve quatro parâmetros: característica da válvula, nível de distorção, tonalidade e volume.

Mantendo nossa análise sobre o Macro-objeto 1, iremos apresentar os parâmetros de distorção aplicados às Seções e Transições. Os parâmetros foram alterados sempre tomando como referência a alterações prévias do macro-objeto, ou seja, cada manipulação partiu das configurações aplicadas sobre o objeto da seção anterior.

Na Seção 1, “Iluminado”, foi aplicado um filtro de válvula *clean*, com 62.92% de distorção (*drive*), com realce dos agudos em +9.72dB e dos médios em +6.37dB, atenuação dos graves em -0.79dB e da presença (*presence*) em -11.66dB, além de um nível de volume geral atenuado em -5.67dB.

Para a Transição 1, foi aplicado o filtro de válvula aquecida (*warm tube*) com nível de distorção de 62.92%, realce dos médios em +12.69dB, dos agudos em +8.82dB, graves em +2.21dB, presença em +0.79 e volume geral alterado para -9.30dB.

Na Seção 2, “Equilibrado”, foi aplicado o filtro de válvula sutil (*subtle tube*), com nível de distorção de 62.92%, realce dos graves em +9.72dB, atenuação dos médios para +1.41dB e dos agudos para +4.96dB, presença para -0.02dB e volume geral em 0.00dB.

Para a Transição 2, foi estabelecida a válvula clean, com nível de distorção mantido em 62.92%, realce dos médios em +8.82dB, atenuação dos graves para +4.32dB e dos agudos para -0.55dB, realce da presença em +8.82dB e volume geral reduzido para -12.86dB.

Na Seção 3, “Saturado”, foi aplicada uma variação mais drástica dos parâmetros, incluindo a quantidade de *feedback* em 4.053% e a frequência de feedback para 393.75 Hz. Isso foi associado ao tipo de filtro, que simula uma válvula quebrada, com nível de distorção de 37.06%, realce dos graves para +24.00dB, dos médios para +10.66db e dos agudos para +4.96dB, atenuação de presença para +2.20dB e volume ajustado para -7.22dB.

Na Transição 3, esses parâmetros foram acentuados. Foi mantido o filtro de válvula quebrada, com alteração da frequência de feedback para 227.68Hz, aumento da distorção para 54.76%, manutenção dos graves em +24.00dB e dos médios para +10.66dB, realce dos agudos para +13.78dB e da presença para +10.67dB, com volume geral igual a -4.03dB.

Por fim, para a última seção, “Escuro”, foi usado o filtro de válvula aquecida com distorção em 86.28%. Houve uma redução drástica da frequência de feedback para 10Hz e do feedback geral para 1.404%. Os graves foram mantidos em +24.00dB, os médios atenuados para +0.20dB, os agudos para -9.72dB e a presença para -4.89dB, com volume geral alterado para -11.28dB.

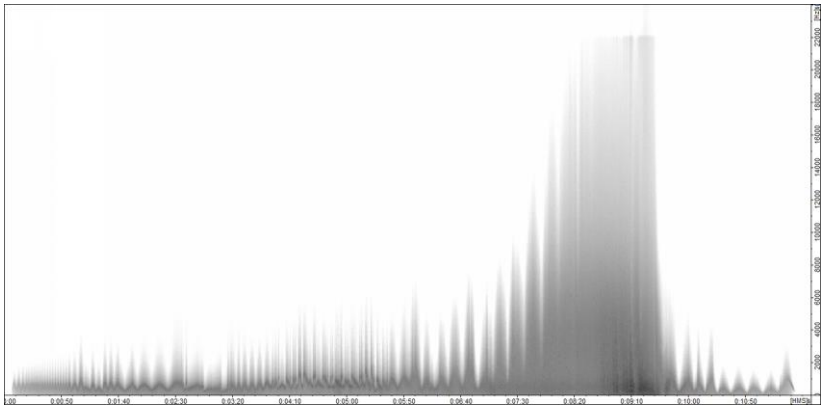
As diferenças resultantes da aplicação dos procedimentos eletroacústicos sobre o Macro-objeto 1 podem ser observadas em seus respectivos espectrogramas (Figura 129 à Figura 135).

Embora a apresentação dos dados numéricos envolvendo a aplicação dos processos de filtragem seja relevante para observar matematicamente as diferenças de cada material, deve-se levar em conta que o modo como tal procedimento foi aplicado envolveu essencialmente a experiência da escuta, visando uma qualidade sonora específica. Ou seja, apoiei-me em uma noção geral de quais parâmetros poderiam ser alterados e, em seguida, tomei a liberdade de fazer experimentos sobre aspectos sutis de cada parâmetro para alcançar determinada qualidade, comparando-a com o modelo abstrato que tinha em mente.

Aos demais macro-objetos foram realizados procedimentos semelhantes envolvendo os mesmos parâmetros: equalização e distorção. Devido à natureza de cada objeto, o modo como as bandas de frequência foram realçadas e/ou atenuadas envolveu diferentes níveis de configuração. Como no caso do Macro-objeto 4, na Seção 1, “Luminoso”, em que foi aplicado um filtro passa-baixas com corte de 96dB/oct a partir de 12411Hz, fator Q de 0.300, além da atenuação em quatro bandas

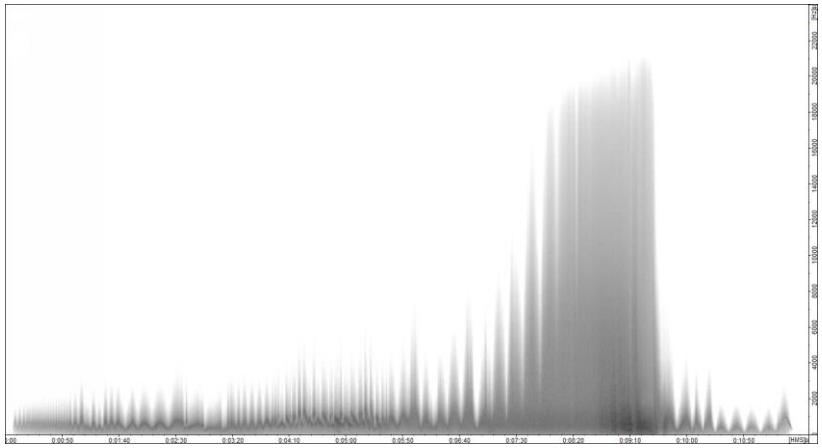
nos registros médios e graves e realce em duas bandas no registro agudo (Figura 136).

Figura 129 – Macro-objeto 1-Luminoso.



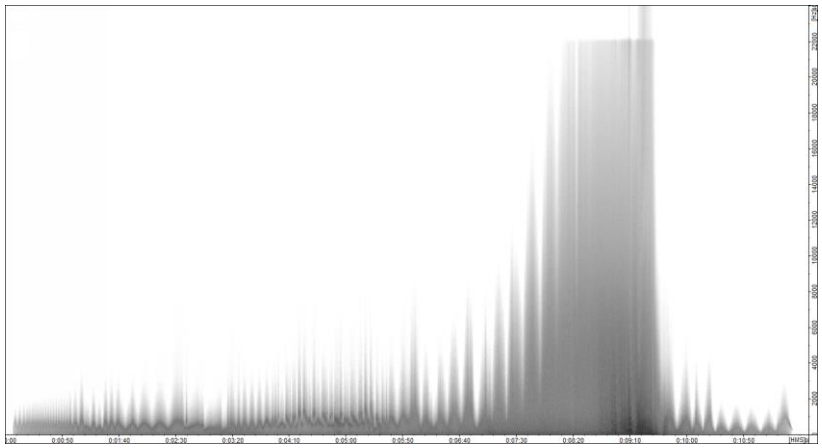
Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Figura 130 – Macro-objeto 1-Transição 1.



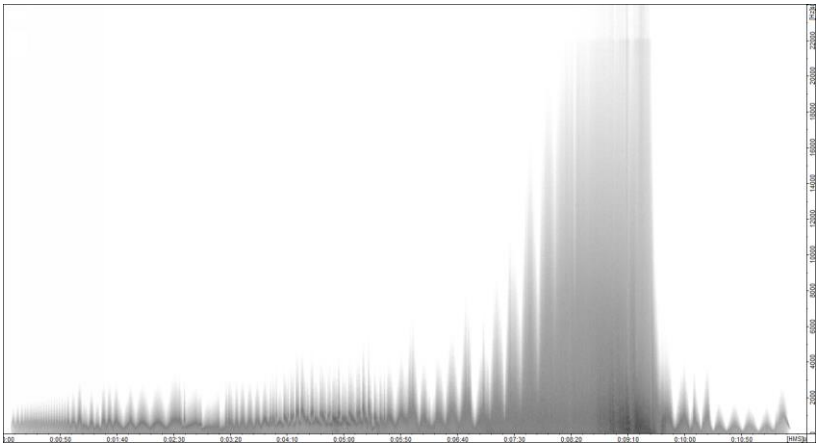
Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Figura 131 – Macro-objeto 1-Equilibrado.



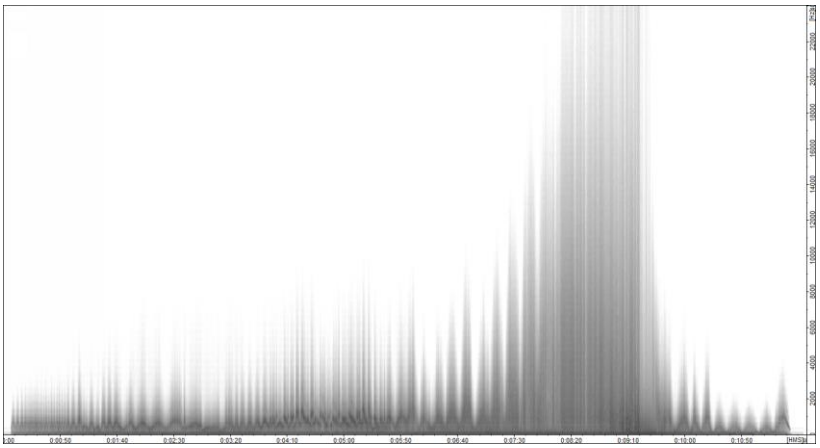
Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Figura 132 – Macro-objeto 1-Transição 2.



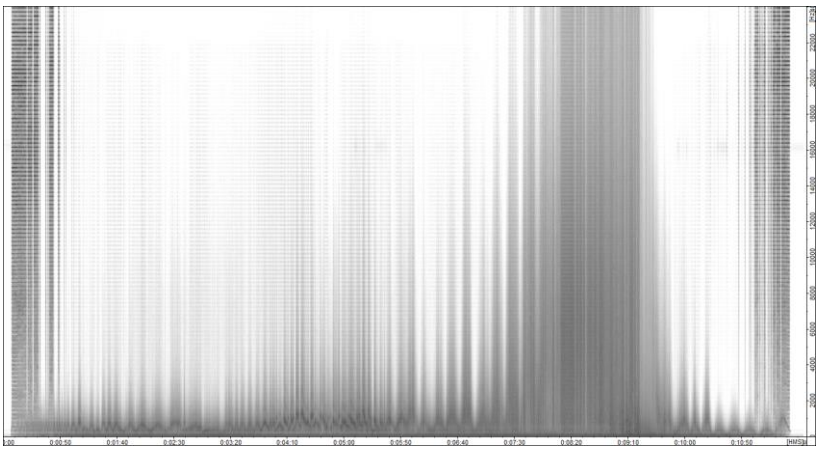
Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Figura 133 – Macro-objeto 1-Saturado.



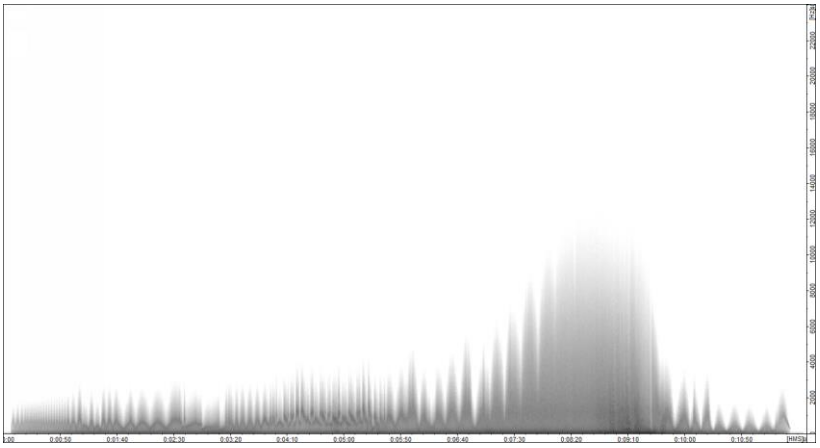
Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Figura 134 – Macro-objeto 1-Transição 3.



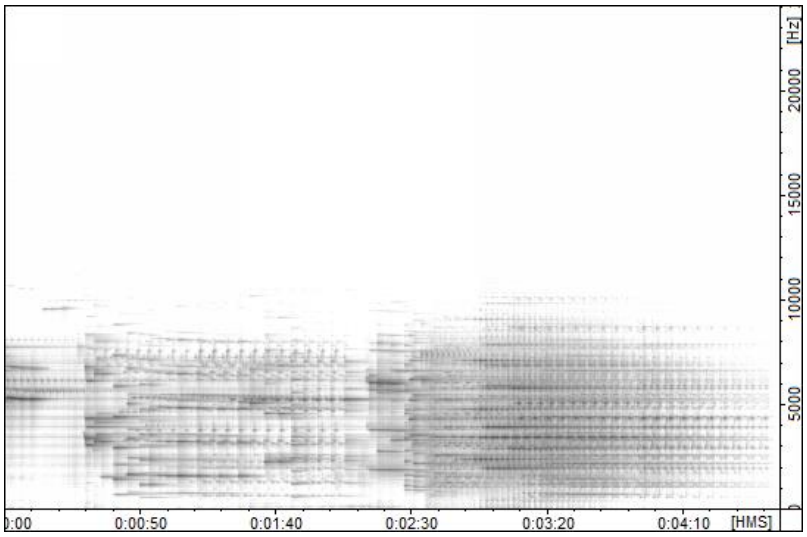
Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Figura 135 – Macro-objeto 1-Escuro.



Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Figura 136 – Macro-objeto 4-Luminoso.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

## 7.4 FILTRAGEM DO TEXTO

O processo de filtragem do texto revela, essencialmente, um processo de filtragem da sonoridade do poema recitado. Contudo, não apenas foi realizado um tratamento das qualidades de timbre, como presente nos procedimentos anteriores, mas também um tratamento da configuração estrutural do poema. Esse processo envolveu a omissão progressiva de determinadas consoantes do texto, de forma a provocar a dissolução das palavras. O ponto de partida foi a omissão das sibilantes, que definiu o que determinei como a *versão 2* a partir do poema original. Em seguida, na *versão 3*, foram omitidas, além das sibilantes, as fricativas e as nasais. E, por fim,

na *versão 4*, foram omitidas também as vibrantes, como apresentado no quadro abaixo.

**Filtragem do texto:**

**Versão 1** (Original)**:**

Musselinosas como brumas diurnas
descem do ocaso as sombras harmoniosas,
sombras veladas e musselinosas
para as profundas solidões noturnas.

Sacrários virgens, sacrossantas urnas,
os céus resplendem de sidéreas rosas,
da Lua e das Estrelas majestosas
iluminando a escuridão das furnas.

Ah! por estes sinfônicos ocasos
a terra exala aromas de áureos vasos,
incensos de turíbulos divinos.

Os plenilúnios mórbidos vaporam …
E como que no Azul plangem e choram
cítaras, harpas, bandolins, violinos …

**Versão 2** *(ausência das sibilantes)***:**

Mu__elino_a_ como bruma_ diurna_
de__em do oca_o a_ _ombra_ harmonio_a_,
_ombra_ velada_ e mu__elino_a_
para a_ profunda_ _olidões_ noturna_.

_acrário_ vir_en_, _acro__anta_ urna_,
o_ _éu_ re_plendem de _idérea_ ro_a_,
da Lua e da_ E_trela_ ma_e_to_a_
iluminando a e_curidão da_ furna_.

Ah! por e_te_ _infônico_ oca_o_
a terra e_ala aroma_ de áureo_ va_o_,
in_en_ô_ de turíbulo_ divino_.

O_ plenilúnio_ mórbido_ vaporam …
E como que no A_ul plan_em e __oram
_ítara_, harpa_, bandolin_, violino_ …

**Versão 3** *(ausência das sibilantes, fricativas e nasais)***:**

_u__eli_o_a_ co_o bru_a_ __ur_a_
_e__e_ do oca_o a_ _o_bra_ har_o_io_a_,
_o_bra_ _elada_ e _u__eli_o_a_
para a_ pro_u_da_ _olid___ _otur_a_.

_acrário_ _ir_e__, _acro__a_ta_ ur_a_,
o_ _éu_ re_ple_de_ de _idérea_ ró_a_,
da Lua e da_ E_trela_ _a_e_to_a_
ilu_i_a_do a e_curid__ da_ _ur_a_.

Ah! por e_te_ _i__ô_ico_ oca_o_
a terra e_ala aro_a_ de áureo_ _a_o_,
i__e__o_ de turíbulo_ _i_i_o_.

O_ ple_ilú_io_ _órbido_ _apora_ …
E co_o que _o A_ul pla__e_ e __ora_
_ítara_, harpa_, ba_doli__, _ioli_o_ …

**Versão 4** *(ausência das sibilantes, fricativas, nasais e vibrantes)***:**

_u__eli_o_a_ co_o __u_a_ __u__a_
_e__e_ do oca_o a_ _o___a_ ha__o_io_a_,
_o___a_ _elada_ é _u__eli_o_a_
pa_a a_ __o_u_da_ _oli**d**___ _otu__a_.

_a**c**_á_io_ _i__e__, _a__o__a_ta_ u__a_,
o_ _éu_ _e_ple_de_ de _idé_ea_ _o_a_,
da Lua e da_ E___ela_ _a_e_to_a_
ilu_i_a_do a e_cu_íd__ da_ _u__a_.

Ah! po_ e_te_ _i__ô_ico_ oca_o_
a te__a e_ala a_o_a_ de áu_eo_ _a_o_,
i__e__o_ de tu_íbulo_ _i_i_o_.

O_ ple_ilú_io_ _ó_bido_ _apo_a_ …
E co_o que _o A_ul pla__e_ e __o_a_
_íta_a_, ha_pa_, ba_doli__, _ioli_o_ …

O procedimento de filtragem do texto foi realizado sobre a voz gravada, por meio de cortes na faixa de áudio. A localização das vogais e das poucas consoantes que restaram foi mantida intacta, deixando um espaço vazio entre elas. Essa ação sobre o material propiciou níveis de variação do objeto, incluindo possibilidades de sobreposição. Além disso, com esse modo de tratamento do material, visava dissolver também o sentido do texto e a relação com o significado da palavra, que tende a prevalecer sobre a percepção sonora. Minha intenção foi levar a escuta também para

o campo dos objetos sonoros. Os cortes podem ser observados na comparação entre os espectrogramas de cada versão (Figura 137).

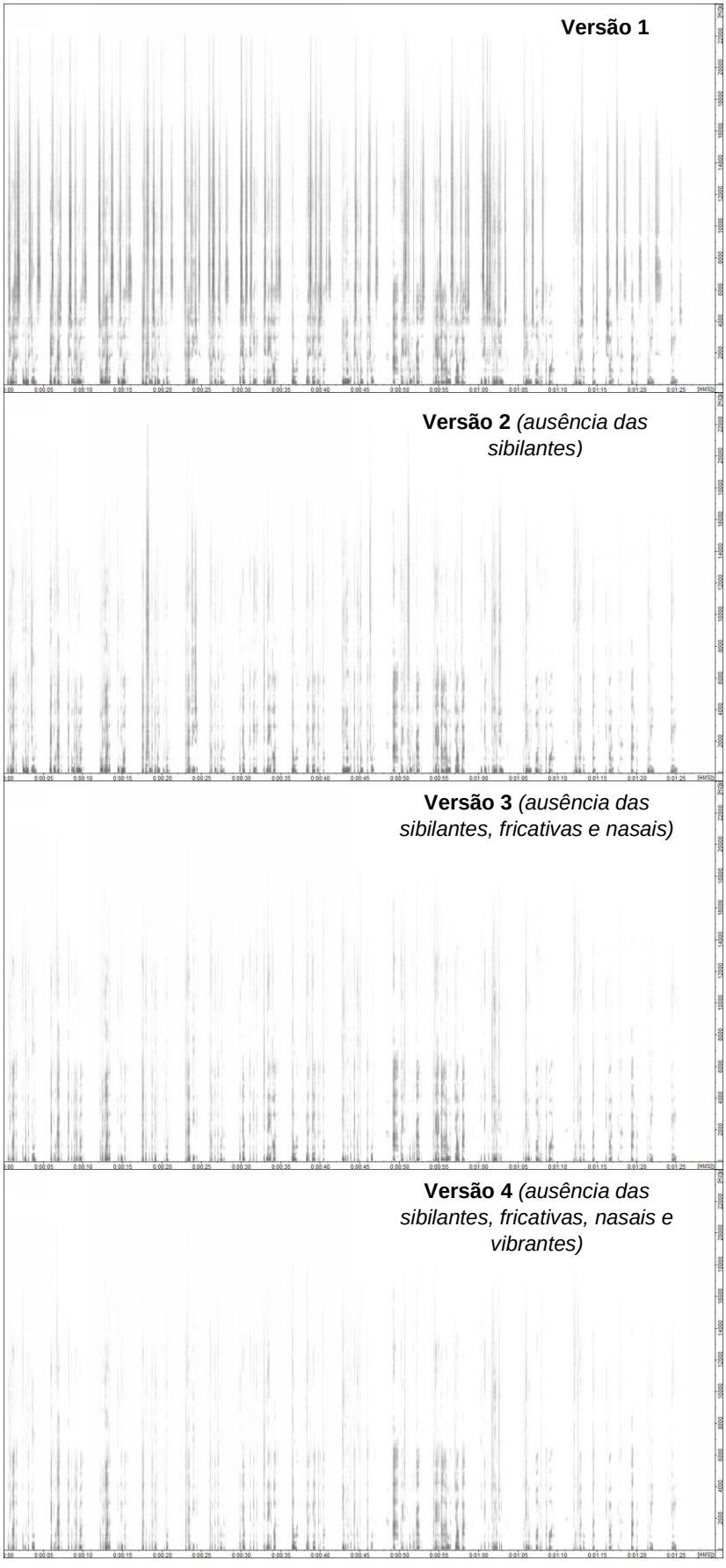
## 7.5 PROCEDIMENTOS ELETROACÚSTICOS

É evidente que certos procedimentos básicos como cortes, sobreposições, inversões, distensão e contração dos sons, seriam realizados. Todavia, buscava novas formas de manipular os sons já definidos para obter novas configurações materiais. Um procedimento que se mostrou útil foi o de convolução, através de um maxpatcher nativo do próprio Max, presente em *Help>Examples>fft-fun*, o *convolution-workshop.maxpat* (Figura 138) realiza processamento por meio de FFT (Transformada Rápida de Fourier) em tempo real.

A partir dele, pude gerar amostras da transição de um som para outro. Por exemplo, selecionei duas amostras: uma do Macro-objeto 1 e outra do Macro-objeto 5, isto é, uma amostra de ruído e uma da voz. Defini um período de tempo para que ocorresse a transição de um som no outro. No ponto central da mescla entre os dois sons, surge um novo som. Utilizei este procedimento para duas finalidades, a primeira esteve associada aos pontos de transição, nestes casos um objeto “Luminoso”, por exemplo, transitava para um objeto “Equilibrado”. A segunda esteve associada com a geração de um novo material, aquele presente no centro de convolução entre os dois objetos, e que foi utilizado de forma independente no interior das seções. Na Figura 139, observa-se o espectrograma da transição de uma amostra do Macro-objeto 4 (EMW200, “Equilibrado”) para uma amostra do Macro-objeto 3 (Behringer 2600, “Transição 2”).

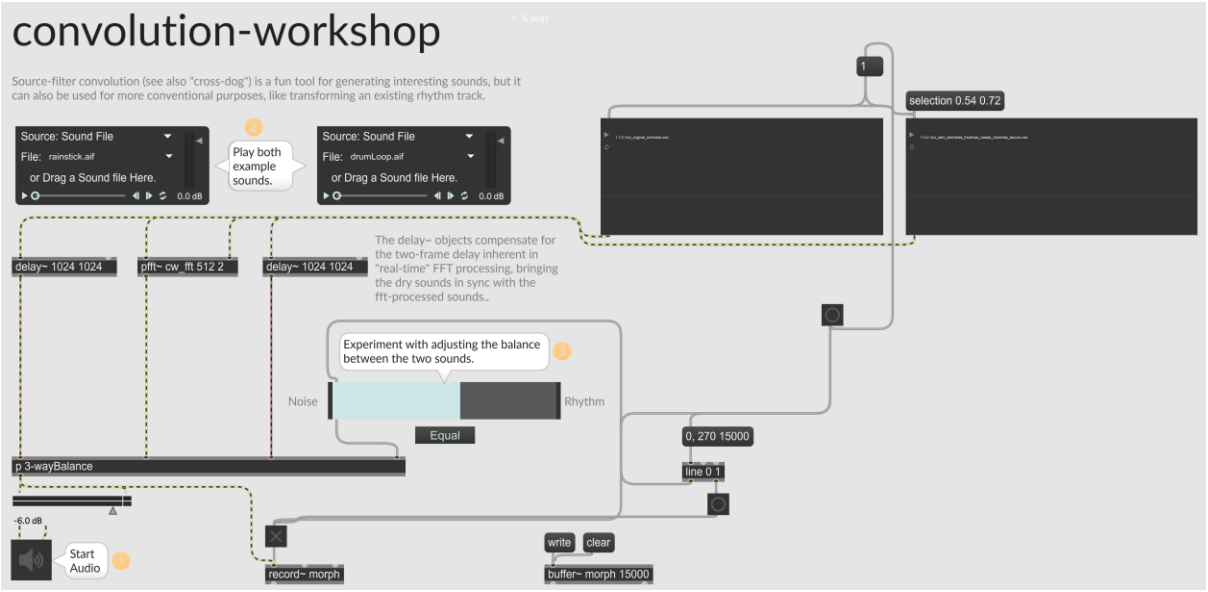
Outro recurso que utilizei para a geração de novos objetos sonoros foi a distensão de amostras por meio do programa TS2 do Ircamlab. De modo geral, é um programa que permite manipular e editar arquivos de áudio a partir de distensão do som (*time-stretching*), transposições, remixagem dos transientes, ruídos e de componentes sinusoidais, entre outras possibilidades.

Figura 137 – Espectrogramas do processo de filtragem do Macro-objeto 5.



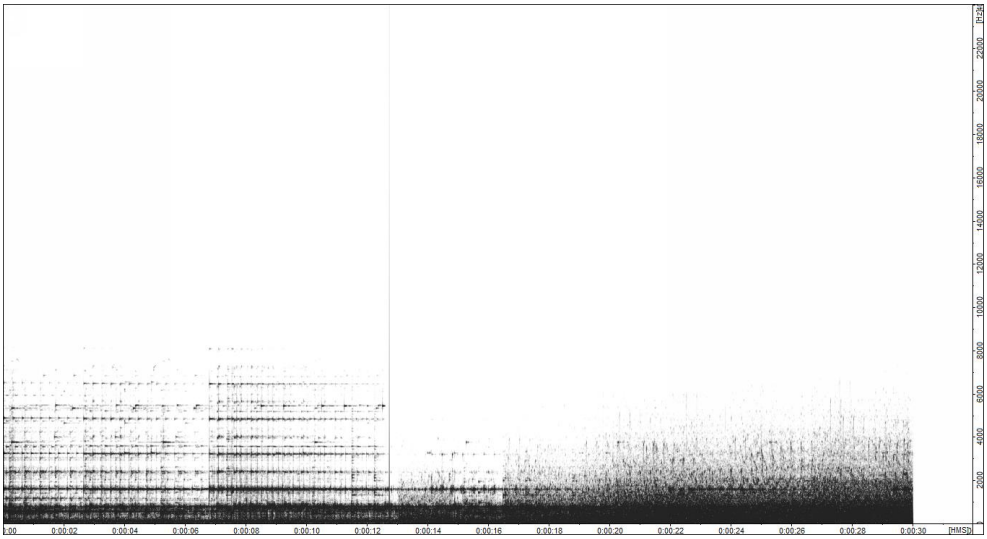

Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Figura 138 – Maxpatcher convolution-workshop, com pequenas adaptações feitas por mim.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Figura 139 – Espectrograma da transição de uma amostra do Macro-objeto 4 (EMW200, “Equilibrado”) para uma amostra do Macro-objeto 3 (Behringer 2600, “Transição 2”).



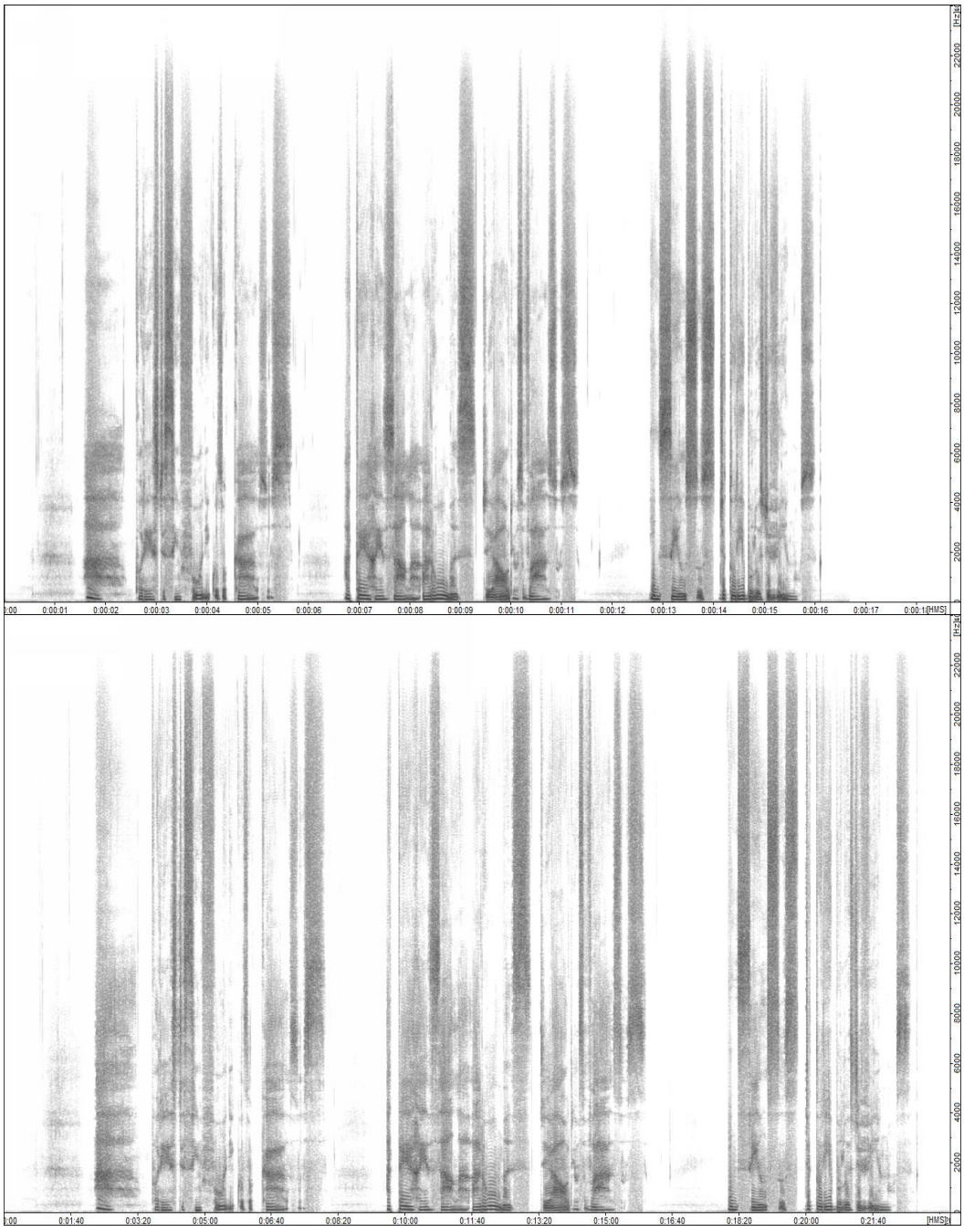
Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

Usei este programa como recurso para manipular os sons vocais, alterando-os principalmente com o uso da opção *extra stretching*, sendo possível distender o som em até 100 vezes. Os resultados foram devenientes da experimentação e foram escolhidos e definidos a partir de sua adequação com a imagem sonora necessária para a composição da obra. Tratam-se de sons complexos, os quais denominei como *superdistendidos*, de massa variável, com um desenvolvimento lento, devido à dilatação do material em cerca de 90 vezes. Esses sons situam-se entre a sonoridade

de um grupo tônico e um grupo nodal, segundo a terminologia schaefferiana, isto é, encontram-se no campo dos sons canalizados.

Estes sons foram utilizados em uma camada mais profunda da música, saltando aos ouvidos em breves momentos. Um deles pode ser ouvido despontando logo nos primeiros 30 segundos da música. A diferença deste material em relação aos outros envolve seu tempo de desenvolvimento, que é mais lento que os demais (Figura 140).

Figura 140 – Espectrogramas do nono verso, “Ah! por estes sinfônicos ocasos”, com qualidade “Saturada”. Acima, o original, abaixo, a versão distendida.



Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

## 7.6 COMPOSIÇÃO

O processo de composição se desenvolveu tendo como base a estrutura prévia formada pelas sete partes: Seção 1 (Luminoso), Transição 1, Seção 2 (Equilibrado), Transição 2, Seção 3 (Saturado), Transição 3, e Seção 4 (Escuro), incluindo suas respectivas durações previamente definidas. Naturalmente, a duração de cada seção foi brevemente alterada de acordo com as necessidades poéticas do processo. Cada seção está associada a uma estrofe do poema, considerando o material vocal, enquanto que as transições incluem fragmentos do poema.

Utilizei fragmentos (micro-objetos) de todos os macro-objetos iniciais e utilizei como plano de fundo os Macro-objetos 1 e 2. Estes foram inseridos em sua totalidade embora seu fluxo seja interrompido em determinados momentos, dando espaço aos demais elementos sonoros.

A primeira seção inicia com um aglomerado formado por micro-objetos derivados do Macro-objeto 4, apresentado de forma proeminente, e com fragmentos das diversas versões do poema recitado. Ao fundo, apresenta-se o Macro-objeto 1 entrecortado pelos fragmentos em primeiro plano. A este, são sobrepostos micro-objetos recortados do Macro-objeto 3. Este conjunto de elementos se estende até cerca de 44 segundos, momento em que a parte da voz é destacada brevemente de forma isolada. Para chegar neste momento, busquei construir um processo de evolução direcional dos objetos tendo como ponto culminante e elemento de impulso um objeto recortado do Macro-objeto 4, caracterizado pelo timbre metálico.

O material vocal, devido ao procedimento de filtragem, a todo instante carrega a estrutura de micro-objeto artificial, no sentido schaefferiano, o qual não se caracterizaria como um som “bem formado”, isto é, sem início, meio e fim. Isto ocorre porque a filtragem elimina os pontos de ataque e finalização das palavras. Por outro lado, gera uma nova escuta, isola determinado som e revela uma nova característica particular. Há o fragmento da palavra evidenciado naturalmente, mas o som recortado traz um aspecto que se afasta do texto e revela o objeto. No entanto, a escuta abarca ambos os aspectos.

A primeira parte se desenvolve a partir das conexões desses elementos, todos associados com a qualidade “Iluminado”, estendendo-se até 01:43. A partir deste marco vem a primeira transição, que tem como elemento demarcador a interjeição “Ah!”, que apresenta uma breve distorção em sua sonoridade. No entanto, um

elemento que surge e se destaca nesta primeira fase de transição, é um ruído recortado do Macro-objeto 1, um som complexo, como um ruído branco, o qual estabelece pontos de demarcação entre inserções dos demais objetos, que se apresentam interpostos no decorrer da temporalidade musical. O final da primeira transição é consolidado pelo mesmo ruído, mas, desta vez, mais intenso e prolongado, o qual tem a função de pontuar a seção.

A segunda seção, associada à qualidade “Equilibrado”, inicia com o objeto vocal isolado, claro e bem pronunciado, o que reforça o aspecto desta seção, em 02:29. Este objeto é sucedido pelo Macro-objeto 1, em seu desenvolvimento linear, sobreposto a ele está um dos objetos superdistendidos. No decorrer de seu desenvolvimento, novos fragmentos da parte vocal foram inseridos gradativamente. Essa seção tem um aspecto mais contemplativo. Os fragmentos vocais sessam dando espaço novamente aos fragmentos de ruído, que desempenham a função de direcionamento sonoro que leva ao final da seção. Em 03:40, recortes do Macro-objeto 4 reaparecem enquanto os objetos-ruído são acumulados e direcionam-se para o fim da seção, a qual apresenta sonoridade incisivamente grave e levemente saturada a partir da sobreposição dos fragmentos vocais, em 03:46.

A mudança para a segunda seção de transição é evidenciada pela modulação dos sons vocais que inicia em 03:56. Novamente, recortes do Macro-objeto 4 foram inseridos. De modo geral, há uma espécie de continuidade associada à transformação dos objetos, contudo, esses não são apresentados de forma linear; ao contrário, são justapostos e sobrepostos de forma fragmentária. Aqui, o objeto vocal é modulado por convolução com um recorte do Macro-objeto 1, que vem se estendendo desde o início da obra. A partir de 04:24, destaca-se um novo objeto superdistendido. Estes objetos superdistendidos são oriundos de transformações de fragmentos do objeto vocal. Segundo a ótica schaefferiana, podem ser definidos como objetos excêntricos, de massa excessivamente variada – podemos associá-los às notas longas, representadas pela letra W da tabela de Schaeffer.

Em 04:38, temos a terceira seção, de qualidade “Saturada”, na qual inseri novamente o recorte do Macro-objeto 4, o qual se estende à terceira aparição da interjeição “Ah!”, agora conectada ao contexto do poema recitado, sem filtragem do texto. Ao término deste verso, em 04:53, o som se torna mais complexo, com uma trama que inclui diversos recortes e micro-objetos justa e sobrepostos. Novamente, o ruído se destaca, inclusive, com uma movimentação espacial mais intensa e linear,

circular, que culmina em um ruído ainda mais estrondoso, fragmento do ponto culminante do Macro-objeto 1.

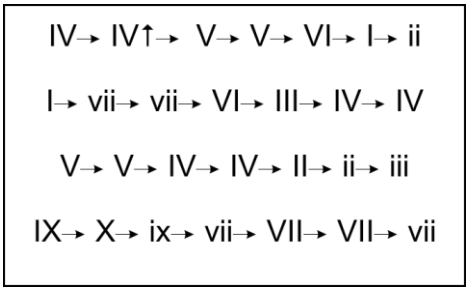
Em 05:55, inicia a terceira e última transição, novamente, com a proeminência dos objetos vocais. Além disso, os sons são mais saturados e um conjunto maior de objetos é sobreposto, gerando uma nova trama. A partir de 06:35, o Macro-objeto 2 é apresentado de forma mais proeminente, somado ao Macro-objeto 1 e a um grande recorte do Macro-objeto 3. Todos se apresentam no estágio mais avançado da evolução do som gerado e manipulado por meio dos sintetizadores analógicos. Além do mais, o objeto vocal saturado permanece presente durante todo o ápice da seção. Nessa parte, a espacialização também foi mais elaborada, envolvendo a movimentação cruzada dos macro-objetos 1 e 2.

Ao fim da transição, em 07:19, incluí um momento de silêncio, que causa a impressão de que a obra chegou ao fim. A partir do silêncio, emergem sons de menor volume e ainda mais obscurecidos, indicando a qualidade final “Escuro”. Simultaneamente, foi inserido o último objeto superdistendido, presente por toda a última seção. Juntamente com ele, a voz, com o uso do filtro passa-baixas, dando ainda maior proeminência aos graves, desenvolve-se aos poucos.

O trabalho de espacialização neste trecho foi elaborado buscando concentrar os objetos vocais mais próximos do ouvinte, enquanto circundados por um conjunto harmônico gerado a partir de recortes do Macro-objeto 2. Ocorre, dessa maneira, uma progressão harmônica, no sentido tradicional do termo, que serve como conclusão.

Pode parecer um tanto obsoleto recorrer a este recurso, mas me pareceu apropriado por dialogar com o próprio texto, que fala de harpas, bandolins e violinos. O modo como os conjuntos harmônicos foram elaborados, seguiu mais a condução de vozes que a própria perspectiva vertical. Na Figura 141 consta a sequência das quatro linhas que em conjunto formam a sequência harmônica.

Figura 141 – Sequência de cada uma das quatro vozes que compõem a progressão harmônica presente na última seção. Letras maiúsculas indicam os intervalos justos e maiores, a seta em IV↑, indica o intervalo de quarta aumentada, as letras minúsculas indicam intervalos menores.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.

As frequências das notas são levemente alteradas de modo que valores microtonais enriqueçam o conjunto sonoro. Além disso, o ponto de partida foi o som tônico do Macro-objeto 2, a partir dele, estabeleci os graus da escala para organizar o direcionamento na condução das vozes. Evidentemente, algumas breves alterações foram realizadas, tanto em relação às variações microintervalares quanto no prolongamento ou encurtamento de algumas notas.

## 7.7 COMENTÁRIOS

O processo de filtragem, como demonstrado, apresenta dois princípios. O primeiro refere-se à eliminação literal de frequências, partes, volume e outros parâmetros relacionados à manipulação técnica dos materiais sonoros. O segundo está associado ao conteúdo semântico, tanto do texto quanto do objeto sonoro. Naturalmente, cada som, assim como cada palavra, carrega um significado que, em um primeiro momento, está vinculado à impressão inicial que surge a partir de nossa percepção, como, por exemplo, quando identificamos o som que se assemelha ao “ronco estrondoso de um motor”. Contudo, a obra, em sua intencionalidade narrativa, faz emergir novos significados para os mesmos elementos por meio do encadeamento sonoro. No caso desse mesmo som, o ronco do motor, ao alcançar o ápice da obra, onde o volume, a quantidade de elementos e a distorção se intensificam, foi integrado a partir da busca por representar o som imaginário de um crepúsculo que se encerra na escuridão da noite — uma qualidade profundamente subjetiva, mas refletida na obra.

Esse tipo de associação revela os supersignificados gerados por um processo contínuo de conotação — uma conotação que gera outra. O vínculo entre texto e som, bem como suas manipulações submetidas a um roteiro previamente estipulado, abre espaço para a modificação semântica dos materiais. Essa modificação, por sua vez, induz uma nova ação sobre a manipulação do material, resultando em um processo cíclico e reflexivo na composição musical.

Dessa maneira, a obra também expressa esse jogo de significâncias, tanto pela preservação do sentido das palavras quanto pelo uso fragmentado dos sons como objetos sonoros. Cada fragmento carrega sua própria identidade, apresentando-se como um elemento individual. Contudo, é por meio da intencionalidade narrativa e expressiva que seu significado individual transcende sua identidade, gerando um

sentido mais amplo que emerge da concatenação da pluralidade de fragmentos. Simultaneamente, o significado original do poema é preservado, graças à integridade dos versos, que são apresentados espaçadamente ao longo do fluxo organizado dos fragmentos. Dessa interação emergem novas qualidades semânticas, resultantes da superposição e da justaposição entre o poema e os objetos sonoros.

# 8 *MÁQUINA DE CHILREAR* (2024) E A AUTOMAÇÃO

## 8.1 CONCEPÇÃO E REFERÊNCIAS

Obra para piano MIDI e eletrônica em oito canais, *Máquina de Chilrear* encerra o conjunto de sete composições que constituem esta pesquisa. O título surgiu durante o processo de elaboração da obra. O piano MIDI, especificamente o Disklavier C7X ENSPIRE PRO da Yamaha, utilizado na realização desta obra, é, afinal, um tipo de máquina. Embora possa ser tocado da maneira tradicional – a partir do dedilhado sobre suas teclas –, seu propósito é ser controlado digitalmente, sendo um tipo moderno e mais avançado de pianola de cauda. Há certa magia em observar as teclas sendo acionadas, realizando gestos e saltos complexos que seriam desafiadores para um pianista. Essa imagem da máquina com capacidades sobre-humanas permeou minhas escolhas poéticas.
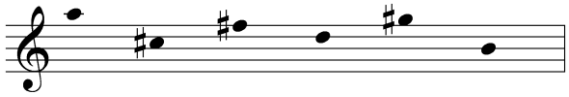
Durante uma leitura do poema *A Máquina de Chilrear e seu uso doméstico*, presente na obra *Gramática Expositiva do Chão*, de Manoel de Barros, deparei-me com o título e por meio dele descobri sua relação com a pintura de Paul Klee, *A Máquina de Chilrear* (*Die Zwitscher-Maschine*). Dessa forma, a obra evoca, de certo modo, o fascínio pelas máquinas observado na produção artística da primeira metade do século XX.

## 8.2 PERFIS-GORJEIO

Do ponto de vista sonoro, a referência que fez despertar a ideia musical da obra foi a escuta de um grupo de pássaros. Uma revoada, todos chilreando, gorjeando simultaneamente, inspirou o modelo para a geração dos perfis que compõem a música.

Em vez de buscar um catálogo de cantos de pássaros ou realizar um trabalho de campo para gravar cantos específicos a serem utilizados como conteúdo musical, decidi escrever *gorjeios imaginários*. Parti de uma sequência de seis notas: lá, dó♯, fá♯, ré, sol♯ e si (Figura 142).
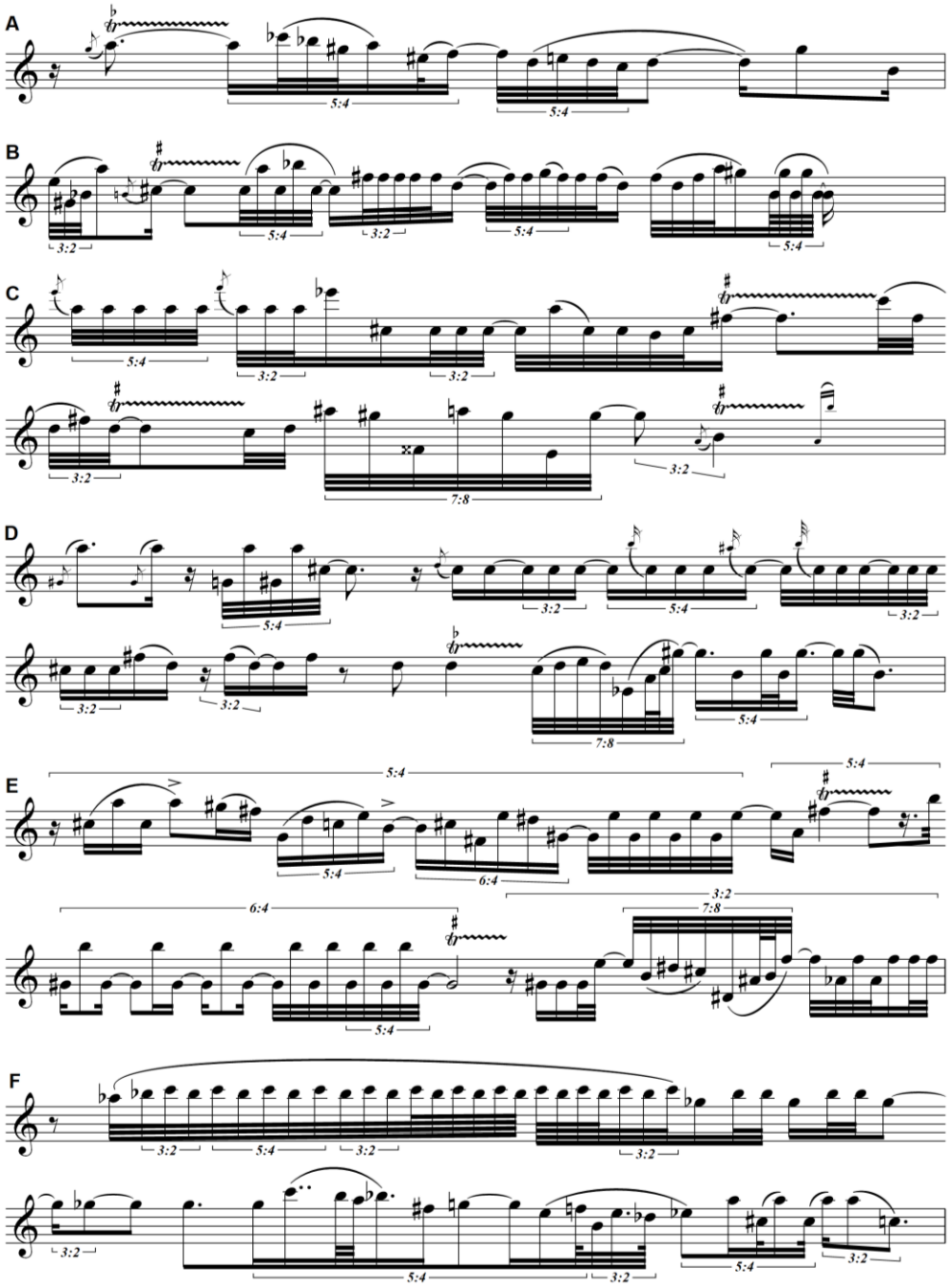
Figura 142 – Sequência de notas para elaboração dos perfis-gorjeio.



Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

Com base nessa sequência, criei, inicialmente, quatro *perfis-gorjeio*: A, B, C e D (Figura 143) – o quinto e sexto perfis, E e F, foram gerados posteriormente no decorrer da composição.

Figura 143 – Os seis perfis-gorjeio que compõem a obra.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

A estrutura de cada perfil é caracterizada por propriedades ornamentais que moldam sua forma. Utilizei quatro características gerais associadas à ornamentação: apojatura, *acciaccatura*, trinado e iteração. A definição do corpo de cada perfil como unidade musical ocorre a partir da combinação entre o conjunto determinado de notas e os grupos ornamentais. À medida que as propriedades ornamentais são incorporadas à estrutura básica, as características relacionadas ao ritmo e à métrica também são esculpidas. Ademais, no caso da ornamentação iterativa, não se limita à repetição de uma única nota, mas inclui também a repetição de determinados intervalos e figuras.

A escrita inicial desses gestos contém poucos elementos relacionados à dinâmica e à articulação. Essa escolha foi intencional, pois considerei que tais características seriam definidas posteriormente com base nas qualidades poéticas de cada evento musical durante o processo criativo. Esse método reflete a particularidade intuitiva na elaboração do material. Ainda assim, pode ser entendido como um desdobramento das experiências anteriores, especialmente aquelas ligadas a procedimentos matemáticos autogerativos, como as permutações intervalares. Nesse contexto, as escolhas de notas e relações intervalares não seguem uma regra matemática previamente estabelecida, mas ainda preservam sua função estruturante.

O resultado, portanto, emerge de escolhas feitas a partir de uma projeção sonora aberta, que ao longo do processo se ajustam às qualidades de uma imagem sonora definida.

## 8.3 AS POSSIBILIDADES DA MÁQUINA

A proposta de trabalhar com uma máquina me levou a imaginar possibilidades musicais próprias de uma realização mecânica, o que me conduziu a ouvir as obras para piano mecânico de Conlon Nancarrow (1912-1997), especialmente seus estudos. Um dos aspectos que chamam atenção nessas obras é a organização da estrutura temporal. Nota-se o uso de modulações métricas e proporções rítmicas que contribuem para a variação do andamento e para a independência de cada voz nas passagens polifônicas em cânone.

Margareth E. Thomas analisa as relações de proporção de tempo observadas em seus cânones e destaca três aspectos do método composicional de Nancarrow:

> (1) a proeminência do cânone em sua produção, como presente na maioria de suas obras; (2) a ênfase principal nos cânones com proporções temporais,

> utilizando proporções em âmbitos de 2:3:4 a 60:61 a $e{:}\pi$ ; e (3) a performance por meio do piano mecânico, que propicia uma realização acurada de tais proporções de tempo, vinculadas com extraordinárias complexidades rítmicas (Thomas, 2000, p. 108, tradução minha)[61].

Alguns desses aspectos podem ser observados na partitura de *Máquina de Chilrear*, embora esta não apresente uma estrutura típica de cânone. Por outro lado, a maneira como os perfis foram utilizados revela propriedades encontradas em estruturas musicais imitativas, já que há reinserção e repetição dos perfis-gorjeio em diferentes registros. Nesse caso, a imitação nem sempre é literal, pois envolve alterações de certos elementos estruturais, como transposição e variação por encurtamento e por extensão, e não segue uma sequência linear na entrada das vozes. De forma geral, não é possível acompanhar as entradas de cada perfil, o que se deve à qualidade textural resultante das combinações, que deve emergir por sobre o emaranhado de vozes independentes, incluindo os sons eletrônicos.

O uso do recurso de transposição não seguiu um rigor estrutural, sendo as escolhas sobre as propriedades intervalares no encadeamento entre os perfis feitas a partir da observação e avaliação do conjunto harmônico. No entanto, prevalece a recorrência de alguns intervalos, como de terças maiores, quartas e quintas justas e segundas menores, tanto ascendentes quanto descendentes.

O recurso de encurtamento refere-se à omissão de partes do perfil, seja do início e do fim ou de partes internas. Já o recurso de extensão está associado à repetição de algum elemento, geralmente ornamental, ou então de um elemento considerado motívico ou figural.

Quanto às proporções temporais, resgatei os procedimentos métricos presentes desde *multitudinous seas*: os procedimentos de modulação métrica e de sobreposição métrica. Em algumas obras de Nancarrow, observa-se a sobreposição de diferentes andamentos, recurso que não utilizei nesta composição. No entanto, também é comum em Nancarrow a sobreposição de compassos, aspecto que implementei em minha composição por meio de quiálteras. Esse procedimento, já destacado nas análises das demais obras, altera o aspecto métrico do ponto de vista
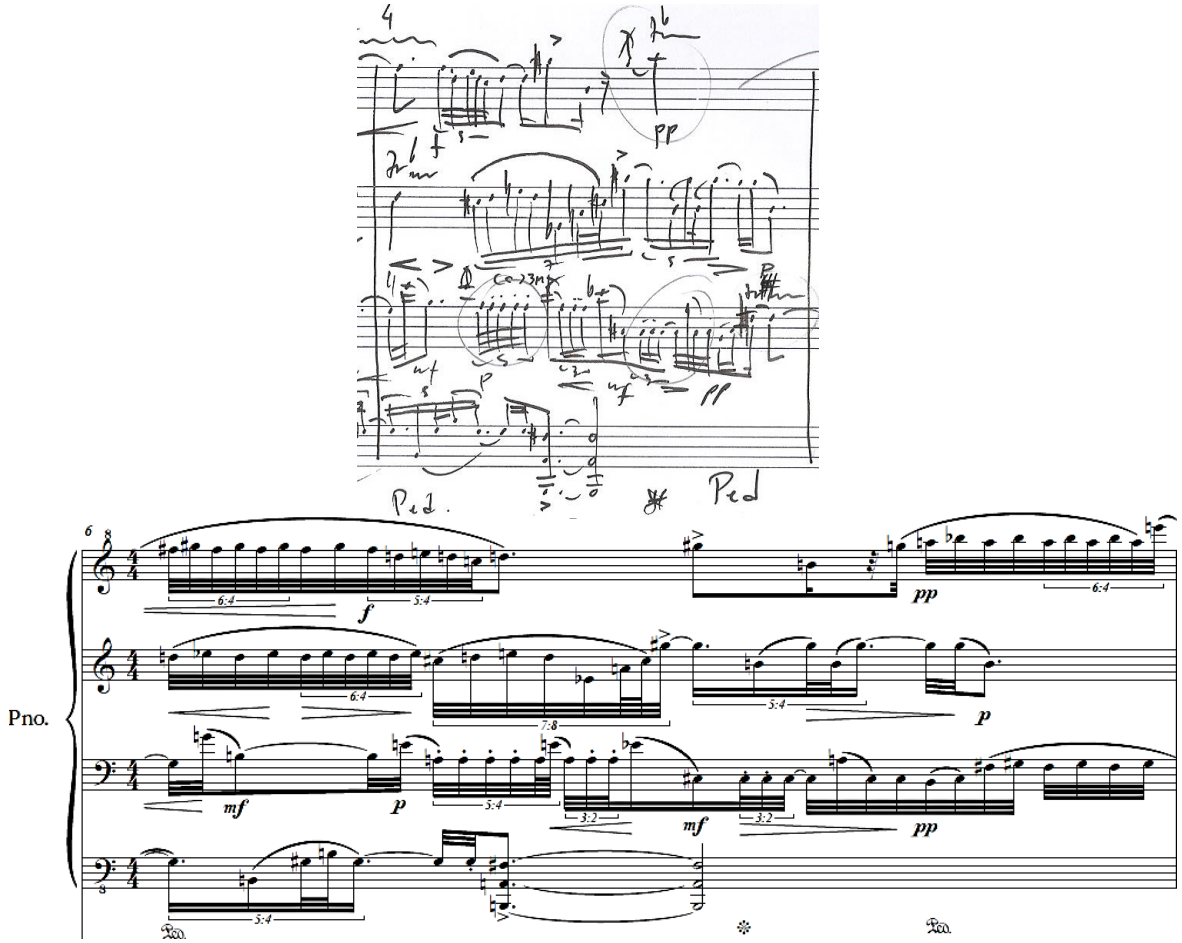
---

61 No original: “(1) the prominence of canon in his output, appearing as it does in the majority of his works; (2) his primary emphasis on tempo-proportion canons, utilizing proportions that range from 2:3:4 to 60:61 to $e{:}\pi$; and (3) the performance medium of the player piano, which enables the accurate realization of such tempo pro portions, coupled with tremendous rhythmic complexities” (Thomas, 2000, p. 108).

vertical, uma vez que as sobreposições métricas ocorrem frequentemente dentro de um único compasso, sendo reorganizadas no compasso seguinte.

Observa-se também um certo nível de complexidade em cada perfil-gorjeio de *Máquina de Chilrear*, intensificado quando ocorrem as sobreposições. Tendo em mente a execução da obra por meio do piano MIDI, considerei explorar a complexidade da trama musical como característica própria de uma obra destinada à execução mecânica. Assim, o nível de complexidade não se limitou ao ritmo, mas se manifesta claramente nas articulações, nas dinâmicas e na riqueza ornamental, elementos que podem ser observados na partitura.

Embora o manuscrito apresente a notação convencional das ornamentações, para a versão MIDI decidi escrever tudo por extenso. Dessa forma, pude definir em detalhe as durações e pontos de ataque das apojaturas, as irregularidades e a dinâmica interna dos trinados, bem como as articulações e acentuações nas notas iteradas (Figura 144). Assim, a partitura assume também a função de controle automatizado quando convertida para o formato MIDI.

Figura 144 – Comparação entre o manuscrito e a partitura editorada (compasso 6).




Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

## 8.4 ELETRÔNICA

A parte da eletrônica surge como uma extensão do instrumento, embora apresente também passagens independentes, desvencilhando-se assim de sua função extensiva. O material sonoro dos sons eletrônicos foi extraído de um banco de sons do Estúdio PANarona – local onde também foram realizados alguns processos de elaboração da parte da eletrônica, principalmente em relação à espacialização, bem como todos os testes com o Disklavier. O banco de sons inclui amostras de diversos instrumentos de percussão de metal.

Tomei como ponto de partida as notas de base para a elaborações dos perfis – lá, dó♯, fá♯, ré, sol♯ e si – e, para cada nota, busquei um conjunto de timbres:

Lá: Flexatone grande (sem lingueta, percutido com glissando descendente), Flexatone pequeno (sem lingueta, percutido com glissando ascendente), Glockenspiel (Lá7, baqueta de metal, dinâmica forte), Crotales (Lá7, baqueta de borracha, dinâmica forte), Bell Plate Irregular (feltro, percutido na borda), Sixxen (baqueta de acrílico, forte) e Gongo Tailandês (Lá3, baqueta de caixa, madeira, invertida, percutido no centro, mezzo forte);

Dó♯: Gongo Kulintang Circular (Dó♯6, baqueta de acrílico e silicone, mezzo forte), Gongo Ópera Pequim (Dó♯4, baqueta de borracha macia, piano), Crotales (Dó♯6, baqueta de madeira, mezzo forte), Sixxen (Dó♯, baqueta de linha, piano) e Gongo Tailandês (Dó♯4, baqueta de Tamtam pequena no centro, mezzo forte);

Fá♯: Gongo Kulintang Circular (Fá♯6, baqueta de acrílico e silicone, forte), Crotales (Fá♯6, baqueta de borracha, forte), Gongo Ópera Pequim (Fá♯3, baqueta de borracha macia, piano), Glockenspiel (Fá♯6, baqueta de acrílico fosco, piano), Sixxen (Fá♯ grave, baqueta de feltro, forte) e Gongos Tailandeses (Fá♯4, baqueta de Vibrafone, no centro, forte);

Ré: Gongo Ópera Pequim (Ré4, baqueta pequena de Gongo, com glissando forte), Crotales (Ré7, baqueta de madeira, piano), Waterphone (ataques com ressonância em glissando, forte e piano), Gongo Tailandês (Ré4, baqueta de Vibrafone, no centro, forte) e Sixxen (Ré, baqueta de linha, piano);

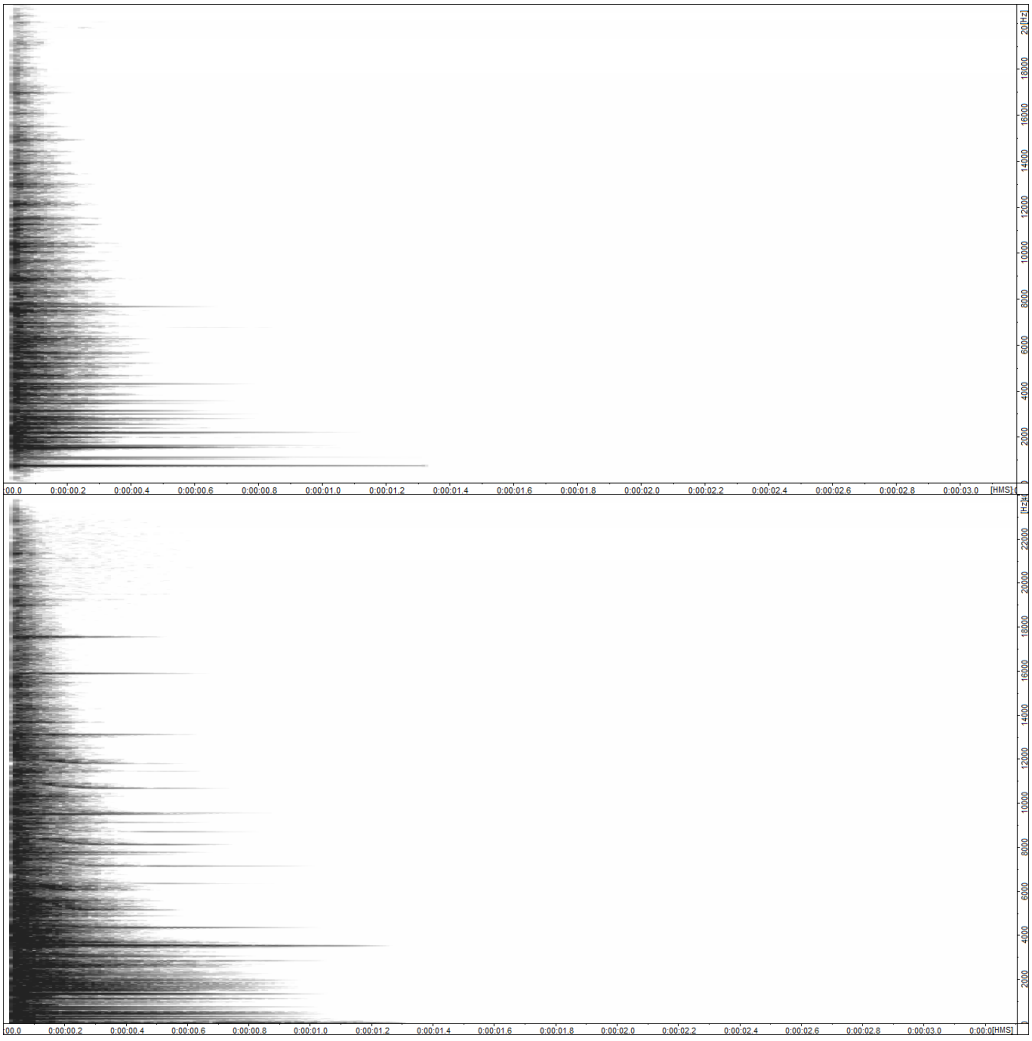
Sol♯: Gongo Ópera Pequim (Sol♯4, baqueta de metal (Triângulo), na borda, mezzo forte), Crotales (Sol♯7, baqueta de plástico, forte), Sixxen (Sol♯ grave, baqueta

de acrílico, forte) e Gongos Tailandeses (Sol♯4, baqueta de metal (Triângulo), no centro, forte);

Si: Gongo Ópera Pequim (Si4, baqueta de caixa, madeira, pianíssimo), Sixxen (Si, baqueta de feltro, forte), Crotales (Si7, baqueta de metal, forte) e Gongo Tailandês (Si4, baqueta de caixa, madeira, invertida, na superfície, forte).

Cada grupo de sons, a partir da mesma nota de referência, foi mixado de modo a gerar novos timbres, com alterações de ataque, dinâmica e ressonância, mas sem aplicação de filtragem ou efeito (Figura 145).

Figura 145 – Na imagem superior, está o espectrograma do Sixxen; na inferior, o espectrograma apresenta os timbres associados à nota lá agrupados, com exceção do Flexatone pequeno.

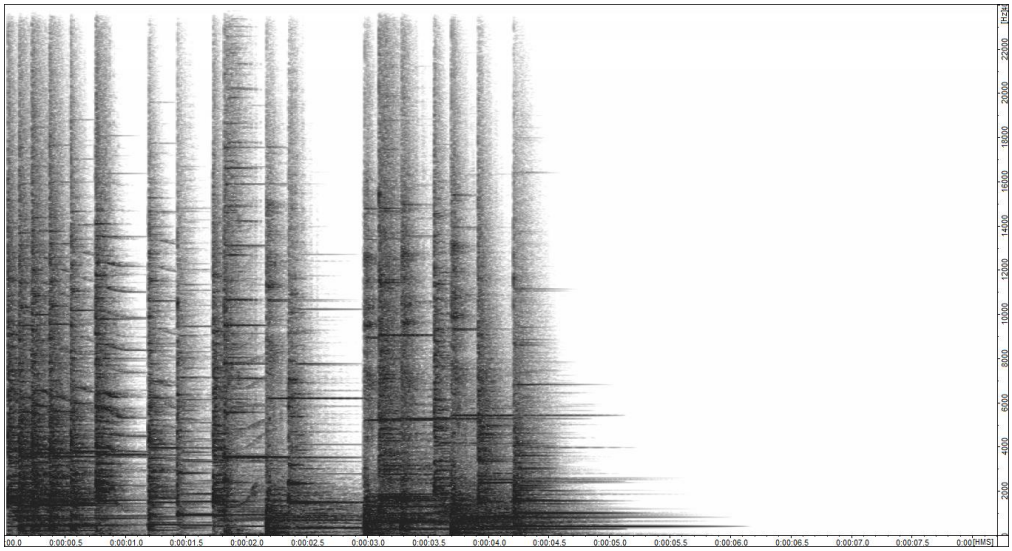


Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

Foram realizados novos objetos a partir deste tipo de procedimento sintético para cada nota, com uma variação no número de objetos em cada grupo. Para a nota lá, temos quatro novos objetos; para dó♯; cinco, para fá♯, seis; para ré, sete; para sol♯,

seis; e para si, cinco. Com esses novos objetos, sintetizei os quatro primeiros perfis-gorjeio. Para isso, utilizei inicialmente como base os perfis originais e os objetos vinculados às seis notas fundamentais, montando manualmente, no Reaper, cada perfil a partir dessa base (Figura 146). As notas relacionadas aos ornamentos foram geradas por meio de transposição das mesmas amostras.

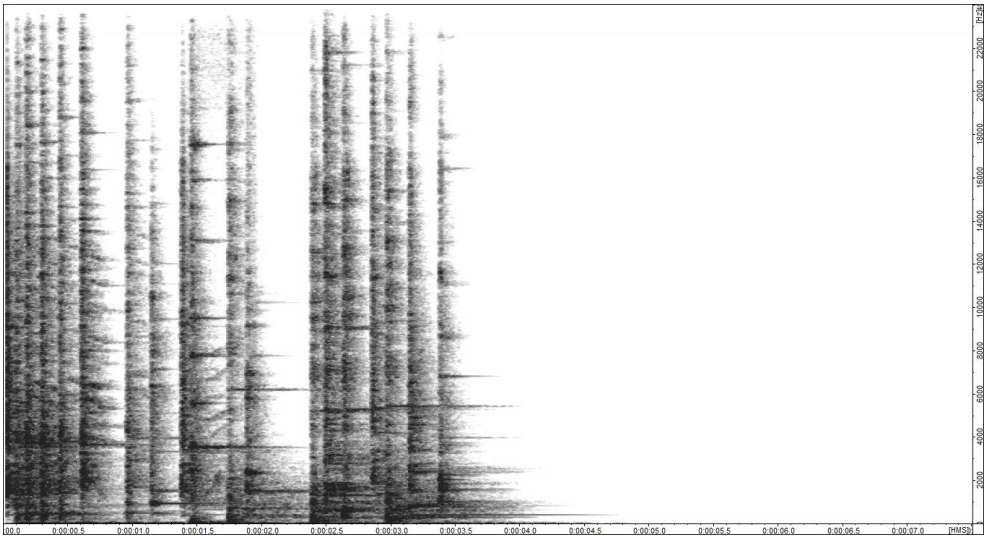
Figura 146 – Perfil-gorjeio A sintetizado original.



Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

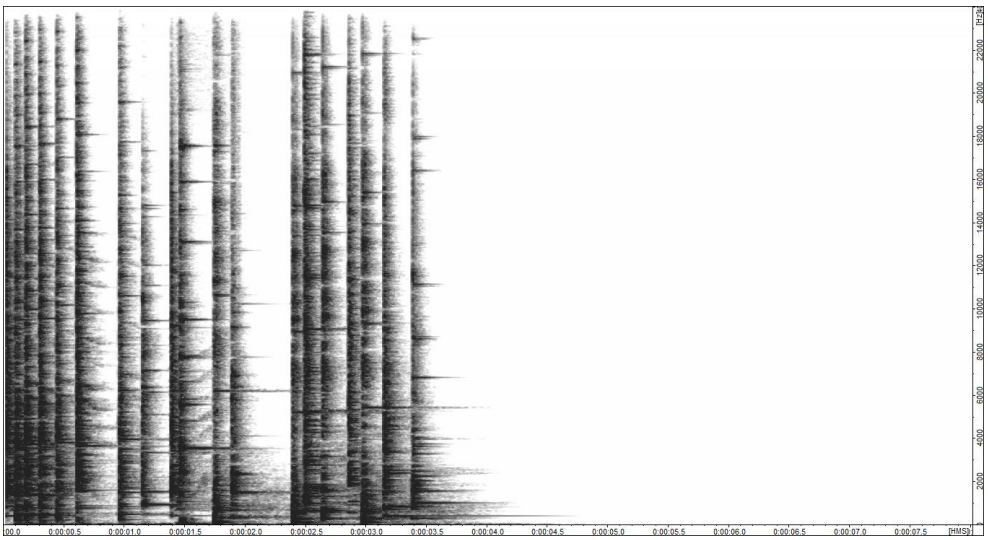
O passo seguinte envolveu processos de filtragem e alterações de andamento. Para isso, utilizei novamente o programa TS2, alterando essencialmente seis parâmetros: transposição, formantes, senoides, ruídos, transientes e alongamento/encurtamento (Figura 147 à Figura 149).

Figura 147 – Perfil-gorjeio A sintetizado brevemente encurtado/acelerado com filtragem dos sons senoidais e transientes, restando somente ruído.



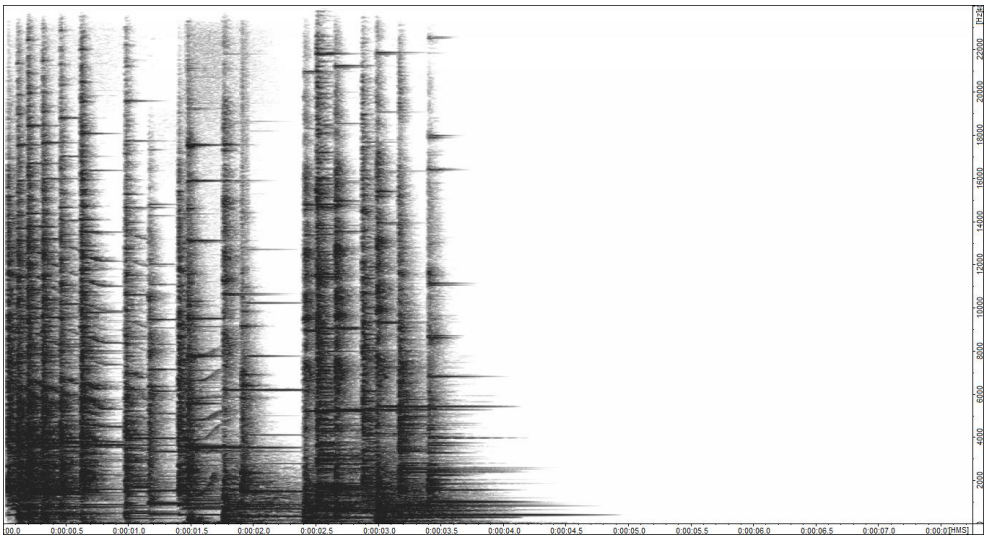
Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

Figura 148 – Perfil-gorjeio A sintetizado brevemente encurtado/acelerado com filtragem dos sons senoidais, restando transientes e ruído.



Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

Figura 149 – Perfil-gorjeio A sintetizado brevemente encurtado/acelerado com filtragem de transientes, restando sons senoidais e ruído.



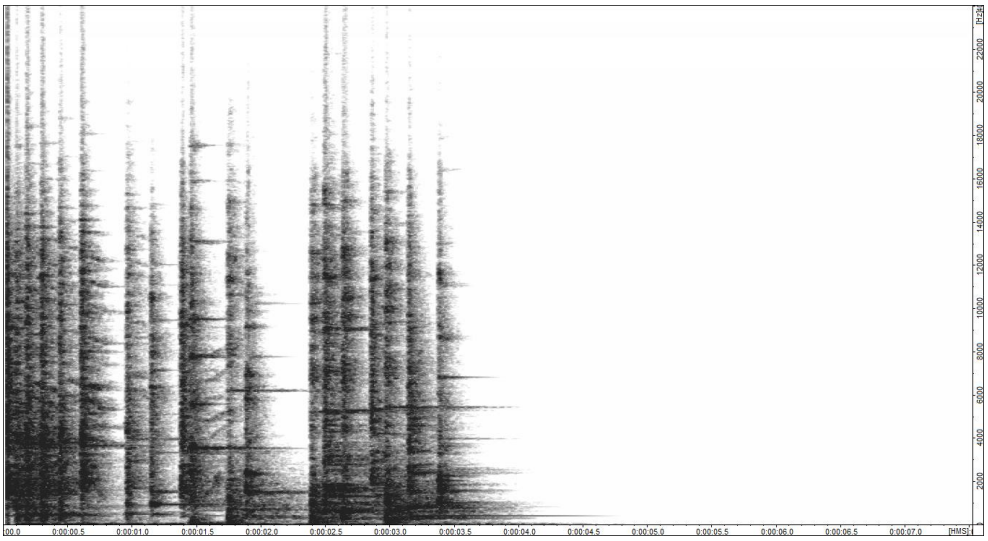
Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

Esses mesmos procedimentos foram aplicados a alguns dos objetos individuais, inseridos em passagens específicas onde considerei importante destacar ataques mais nítidos desses sons. Alguns deles foram extremamente alongados para serem usados como pedal em certas seções.

Em cada um desses sons, foram realizados tratamentos específicos visando destacar transientes, equalizar e evidenciar suas qualidades características – como reforçar transientes ou salientar graves (Figura 150). Também utilizei um som sintetizado analogicamente, o mesmo presente em *Fragmentos do Ocaso*, o objeto

feito com ruído e delay (o “ronco de motor”). Além disso, usei amostras de um piano Steinway como VST, por meio do qual gravei trechos da partitura, que foram incorporados como fragmentos da parte do Disklavier na parte da eletrônica. Para complementar, incluí ainda sons reais de gorjeios de pássaros.

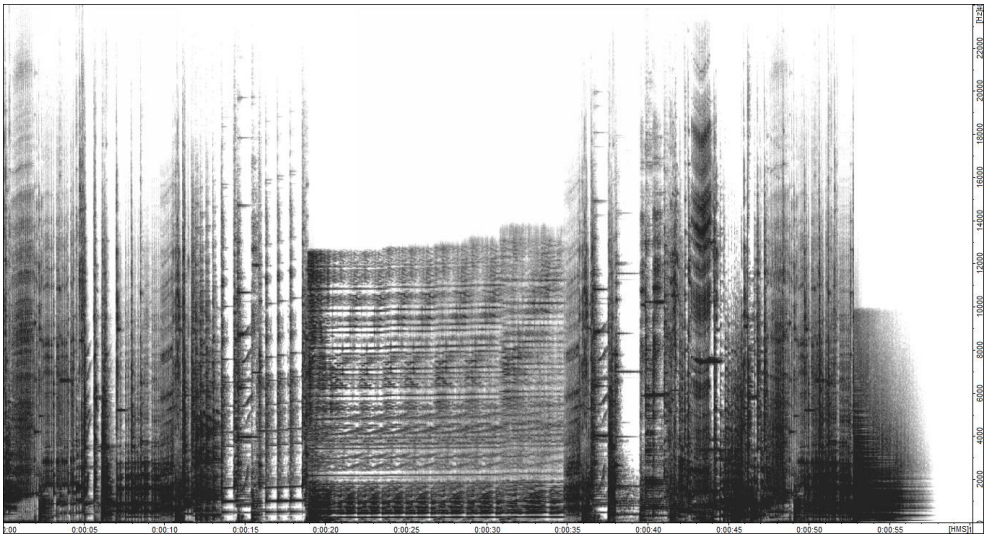
Figura 150 – Perfil-gorjeio A sintetizado brevemente encurtado/acelerado com filtragem dos sons senoidais e transientes, restando somente ruído, com tratamento.



Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

Além desses sons, elaborei dois metagestos derivados da combinação dos quatro gestos sintetizados com fragmentos de outros objetos individuais (Figura 151).

Figura 151 – Espectrograma de Metagesto 1.

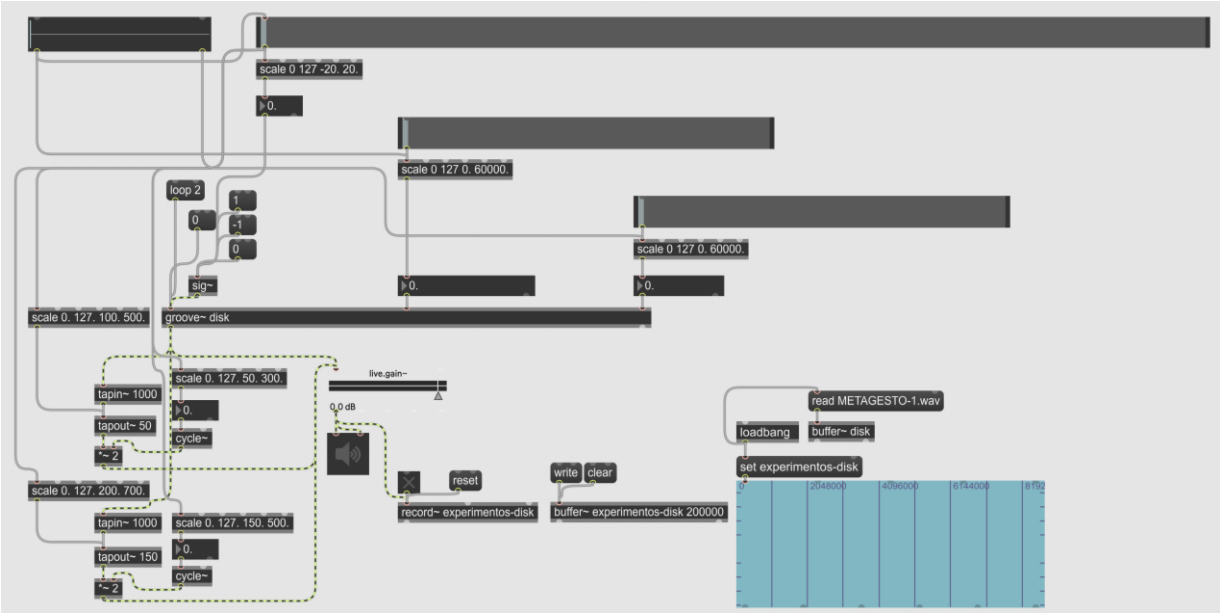


Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

Outro procedimento consistiu em elaborar um maxpatcher para gerar novos gestos a partir de improvisação (Figura 152). Utilizei o Metagesto 1 como base e,

essencialmente com o objeto *groove*, realizei uma série de experimentos com velocidades de reprodução.

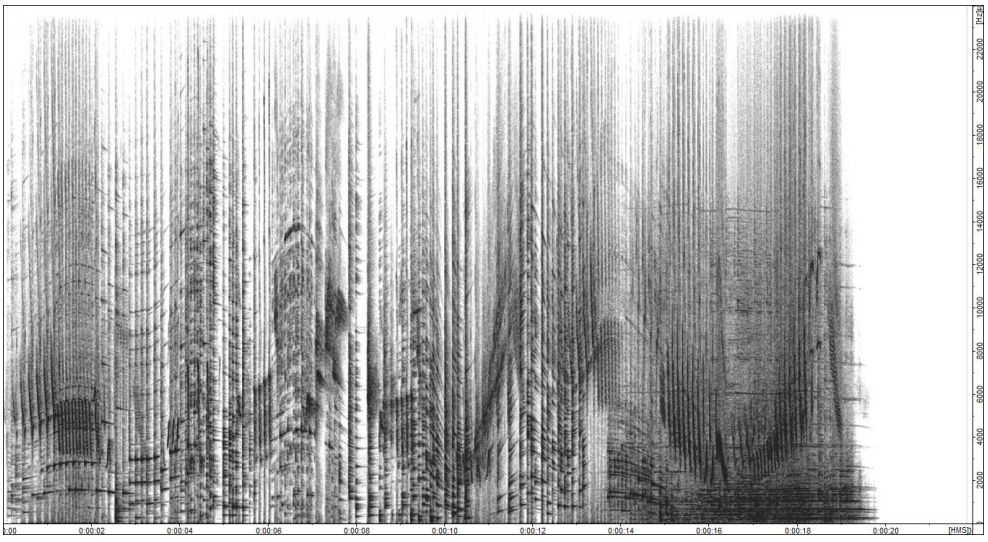
Figura 152 – Maxpatcher elaborado para gerar um novo gesto por meio de improvisação.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

Em seguida, selecionei e recortei trechos do objeto gerado no Max e os mesclei com os demais objetos disponíveis, criando um novo metagesto. A última etapa envolveu experimentação sobre este metagesto no TS2, onde realizei uma série de automações que incluíram todos os parâmetros do programa. O resultado foi a criação do gesto que aparece ao final da obra, o qual denominei *gesto-pássaro* (Figura 153).

Figura 153 – Espectrograma de gesto-pássaro.



Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

## 8.5 ESTRUTURA

### 8.5.1 Seção 1 – do início ao compasso 15

A obra se inicia com aspectos principais ligados à ideia de uma revoada – não uma imitação literal, mas sim uma evocação da pluralidade de eventos semelhantes em temporalidades variadas. De modo geral, os mesmos gestos são usados ao longo da peça, isto é, cada gesto-gorjeio é repetido inúmeras vezes no decorrer da composição. Estruturalmente, a escrita se divide em quatro vozes, divididas pelos diferentes registros do piano, e cada voz apresenta uma sucessão de gestos-gorjeio.

A primeira voz apresenta a seguinte sequência: A-C-A'-C'-A5J↑-A-D'[62]. A segunda voz apresenta: C-B-D-B6m↑-A-C*f*-C-B2m↑-C3m↓. Na terceira voz, observa-se a sequência: D'-B*f*-D*f*-C3M↓-D. Por fim, na quarta voz: D-D*f*-A3M↑-B3M↑-D4J↑-D6M↓.

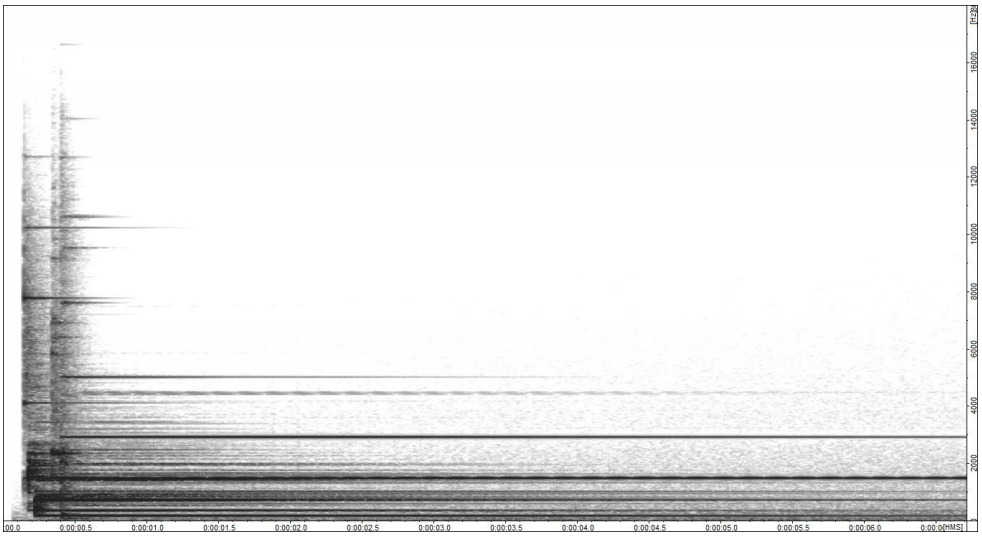
O mesmo princípio é aplicado na eletrônica, com a presença dos perfis-gorjeio sintetizados. Nota-se as propriedades imitativas da textura sonora, que estão presentes não só entre a combinação de vozes no piano, mas estendem-se para os sons eletroacústicos. Além disso, na eletrônica, alguns objetos individuais e grupos de objetos com envelope de ataque rápido definem pontos de início, direcionamento e finalização de certas passagens, como o gesto inicial, composto por uma série de ataques assíncronos, que defini como *gesto em fá♯* (Figura 154).

A primeira seção é finalizada por dois compassos, 14 e 15, – um binário e outro quaternário – de pausa para o piano, enquanto que os movimentos dos sons eletrônicos são mantidos. Nesses dois compassos, os movimentos dos perfis sintetizados continuam presentes, conduzindo à próxima seção, que é preparada por um ataque grave.

---

62 O sinal (') indica variação; os números indicam o intervalo transposto: se acima, ↑; se abaixo, ↓. No caso de intervalos justos, usa-se J; para intervalos maiores, M; menores, m; aumentados, A; e diminutos, d. O símbolo *f* indica fragmento.

Figura 154 – Gesto em fá♯.



Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.
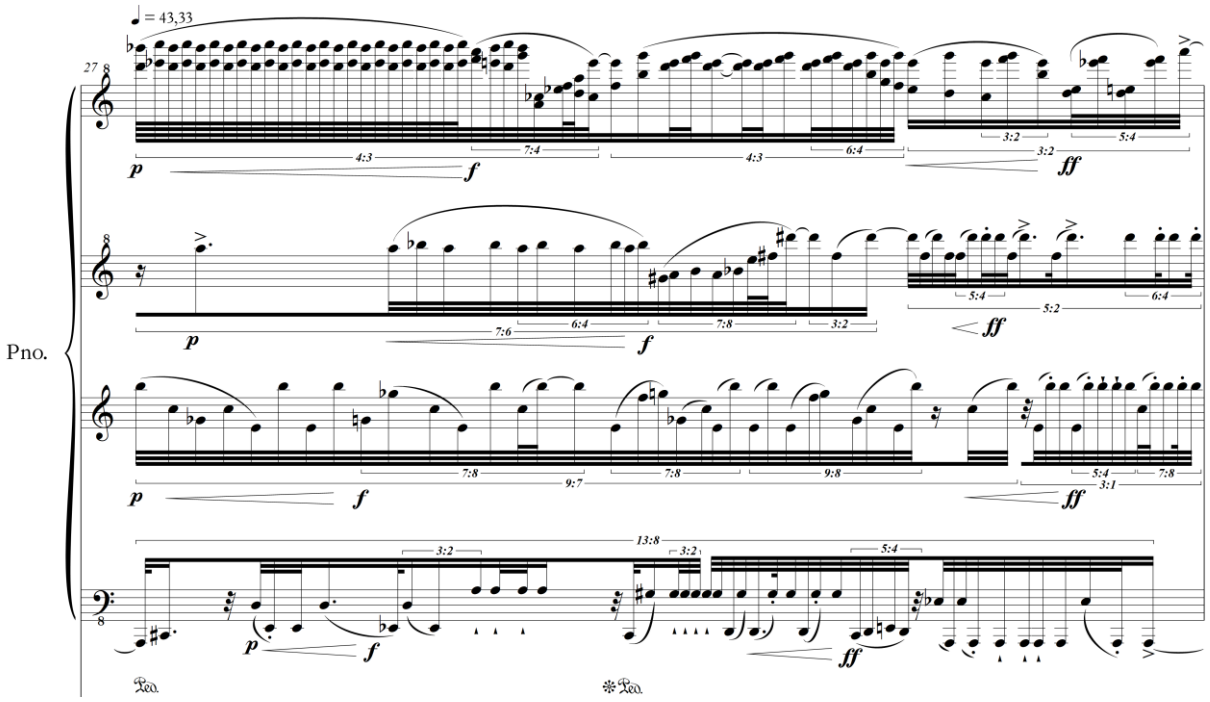
### 8.5.2 Seção 2 – do compasso 16 ao compasso 27

A segunda seção caracteriza-se pelo acréscimo na parte de piano de uma linha melódica paralela inferior em cada perfil-gorjeio. Tal linha segue a mesma configuração rítmica do perfil. Além disso, há na quarta voz, mais grave, a permanência de uma sequência de notas derivadas do perfil D e que apresenta a cada compasso uma configuração métrica irregular sobreposta, a partir do compasso 21. Nos cinco compassos que antecedem essas estruturas métricas, apresentam-se nesse mesmo registro blocos harmônicos sustentados de forma que as notas presentes nas vozes superiores façam ressoar as parciais relacionadas aos blocos.

Na terceira voz, a partir do compasso 22, a insistência de uma figura envolvendo as notas mi3, si4 e dó4, reforça a presença do tipo de ornamentação iterativa. Ou seja, trata-se de uma seção tão plural quanto a primeira que apresenta um número maior de eventos sobre o piano. Além disso, destaca-se pela complexidade gerada a partir das sobreposições métricas, realizadas por meio de quiálteras (Figura 155).

A sequência de perfis-gorjeio na primeira voz é: A3M↓-D3M↓-D3M↓’. O nível de variação na primeira voz, envolve uma sequência de trinados, partindo de uma única linha e se estendendo até três linhas, entre os compassos 22 e 26. A partir do compasso 27, são inseridos fragmentos de D.

Figura 155 – Compasso 27, sobreposições métricas.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

Na segunda voz, há a sequência C4J↓-D4J↓'-D4J↓, seguida por fragmentos variados de D. Nesta voz, também é inserida uma linha secundária abaixo do perfil, seguindo a mesma estrutura rítmica. Na inserção completa de D4J↓, o perfil é apresentado sem a linha inferior e o que segue após sua aparição completa permanece em uma única linha.

A terceira voz segue com D6M↓'. As variações sobre D envolvem a repetição de fragmentos que modulam para a figura iterativa (notas mi3, si4 e dó4). Na metade do compasso 26 retorna a estrutura fragmentária.

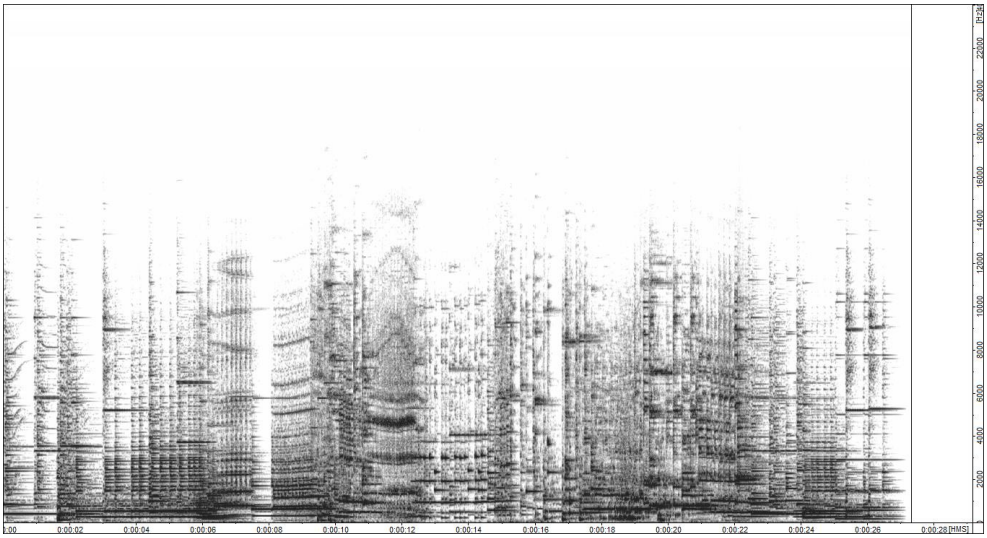
Os sons eletrônicos, nesta seção, aparecem de forma dilatada, com inclusão dos fragmentos de piano e de gorjeios de pássaros. Os objetos sintetizados caracterizam-se pela constância de espectros senoidais agudos, resultantes do super alongamento dos objetos.

### 8.5.3 Seção 3 – do compasso 28 ao compasso 43

A terceira seção inicia com os sons eletrônicos, onde são apresentados simultaneamente os Metagestos 1 e 2 (Figura 156), no decorrer de quatro compassos. Ao final do quarto compasso, inicia-se uma sequência com a entrada escalonada das

vozes, de forma linear, da primeira à quarta. A primeira voz apresenta apenas o perfil C variado (Figura 157). Dois compassos após sua entrada, segue-se a segunda voz, com o perfil A3M↓ também variado. No compasso subsequente, a terceira voz entra com o perfil B6M↓ variado. A quarta voz é inserida apenas no compasso 39, estendendo-se pelos cinco compassos finais.

Figura 156 – Espectrograma de Metagesto 2.



Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

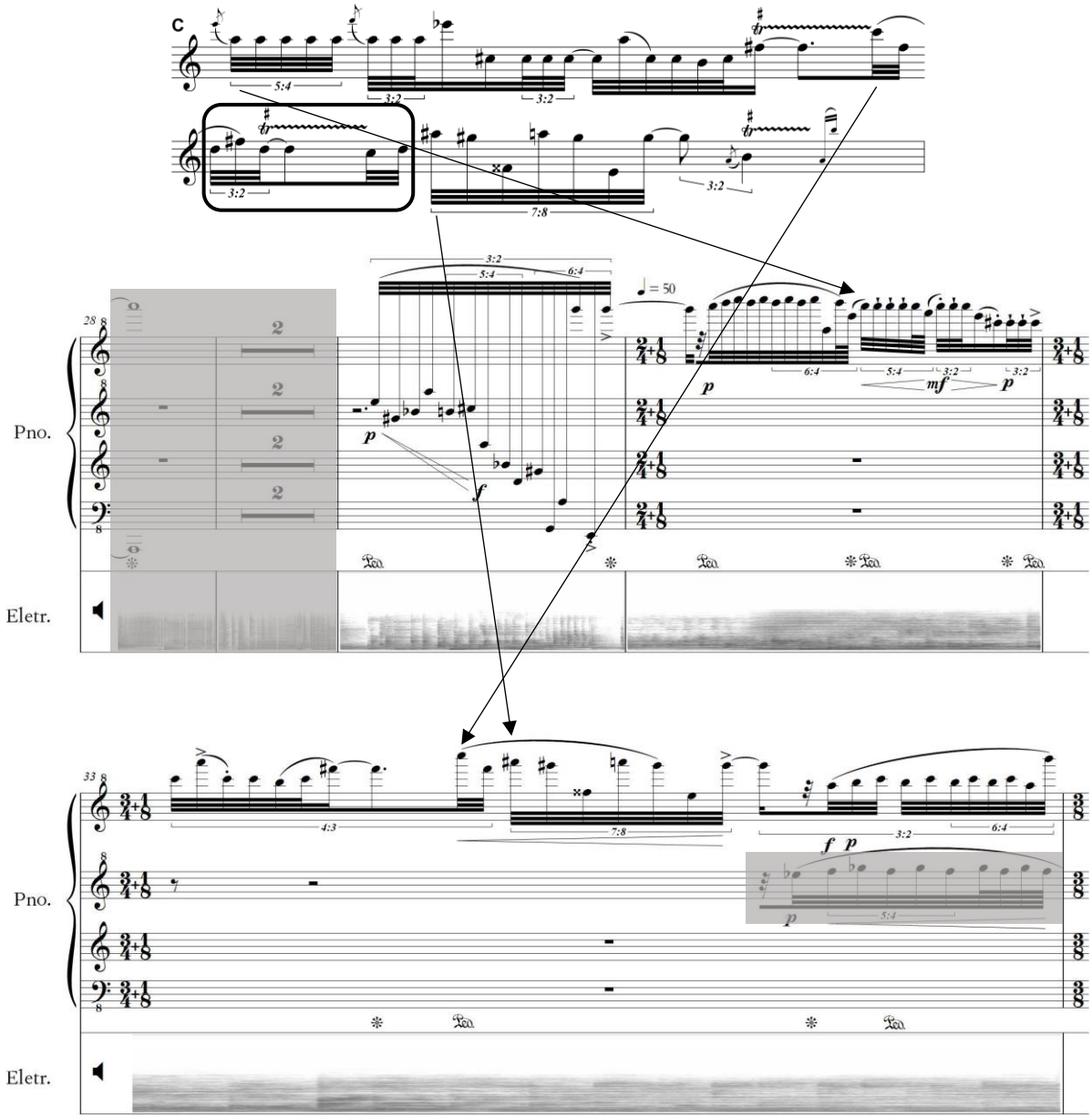
Nesta seção, o uso de sobreposições métricas, notáveis desde a segunda seção, é mantido, embora com um grau menor de complexidade.

### 8.5.4 Seção 4 – do compasso 44 ao compasso 71

Nos compassos 44 e 45, estão presentes apenas os sons eletroacústicos. Esses sons atuam como ressonâncias do gesto anterior, ao mesmo tempo que integram os sons subsequentes. Toda a eletrônica desta seção é construída com sons prolongados, que desempenham a função de pedal, enquanto que seu fluxo dinâmico impulsiona o movimento sonoro da música como um todo. Os procedimentos para a geração desses sons envolveram o uso de plug-ins com osciladores de frequência, filtragem e delay na manipulação dos perfis e objetos sintetizados.

A partir do compasso 46, apresenta-se um fragmento do perfil-gorjeio D3m↑, o qual compreende as figuras dos três últimos pulsos do perfil. Um breve elemento de transição, com um tremolo de quinta justa, antecede a inserção de um fragmento do perfil-gorjeio A3m↑, a partir do segundo pulso.

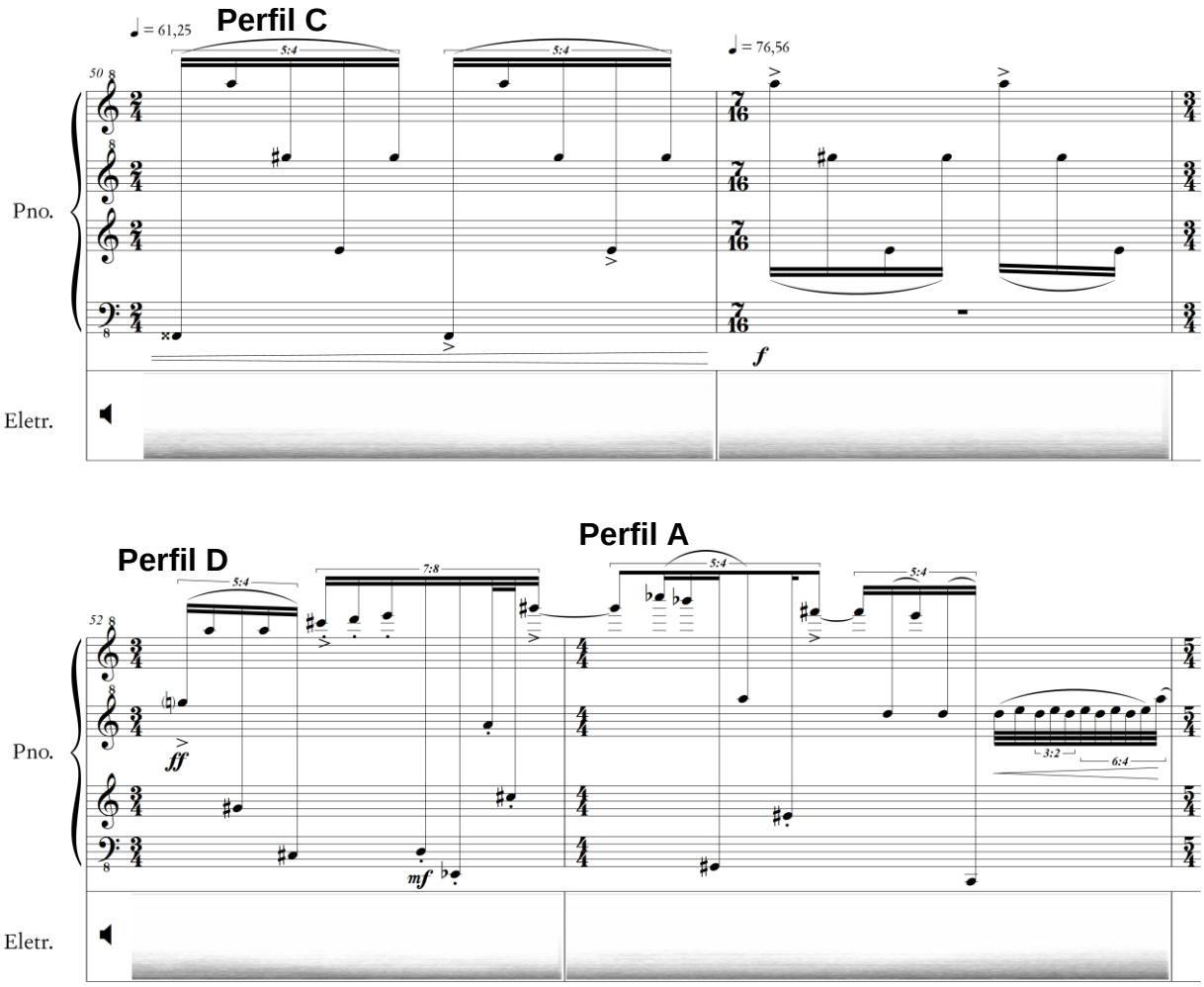
Figura 157 – Seção 3. Perfil-gorjeio C variado. Há a omissão de um trinado e de uma célula do original.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

Um aspecto novo introduzido nessa seção envolve a disposição das notas, que se espalham por todos os registros do piano, gerando uma dissociação perceptiva em relação às caraterísticas dos perfis originais. Diferente das seções anteriores, nas quais vários perfis são apresentados em quatro registros distintos, nesta seção há um único perfil distribuído entre os registros, o que resultou na criação de um metaperfil, gerado pela justaposição de fragmentos dos quatro primeiros perfis-gorjeio (Figura 158).

Figura 158 – Excerto do metaperfil da seção 4. Entre os compassos 50 e 53, há conexões entre fragmentos dos perfis C, D e A.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

No primeiro tempo do compasso 49, encontra-se a finalização do perfil A, conectada aos três pulsos finais do perfil-gorjeio C, a partir da figura de septina. Esses fragmentos ora são conectados a figuras ornamentais novas, de modo a conectar um ao outro, ora aparecem com variações em sua própria estrutura. Em geral, tais variações estão associadas aos aspectos ornamentais das figuras ou aos aspectos rítmicos utilizados para realizar uma sequência de modulações métricas característica dessa seção.

No compasso 52, é inserido um fragmento do perfil D, a primeira quintina que inicia sua estrutura. O perfil é recortado, seguido pela septina presente no final de sua estrutura, começando na nota dó♯. No compasso seguinte, foi inserido um fragmento do perfil A, com as duas primeiras quintinas conectadas ao sol♯ da figura anterior. No compasso 54, inseri fragmentos do perfil C, transpostos uma terça menor acima.

A partir do compasso 56, há uma sequência de cinco modulações métricas ao longo de cinco compassos. O conjunto de notas é derivado do final do perfil C, conectando-se, no compasso 59, a fragmentos de D transpostos uma terça menor acima.

No decorrer da obra, o processo de modulação métrica se repete com um espaçamento maior entre os compassos, como pode ser observado entre os compassos 60 e 71. Nesse trecho, predomina uma sequência derivada do perfil D.

Nos compassos 66 e 67, surge parte do perfil A transposta uma segunda maior acima, conectando-se ao perfil C, também alterado e transposto uma segunda maior acima, a partir do compasso 66 e estendendo-se até o compasso 71.

### 8.5.5 Seção 5 – do compasso 72 ao compasso 100

Na quinta seção, os fragmentos voltam a ser associados a vozes independentes nos quatro registros de base. No compasso 72, há fragmentos do perfil D4J↑ na terceira e na primeira voz e um fragmento de B4J↓ na segunda voz. No compasso seguinte, um fragmento de D4A é introduzido na quarta voz, estendendo-se para a primeira, depois para a segunda e, no compasso seguinte, alcançando a primeira e terceira vozes até chegar à quarta voz no compasso 75. Em seguida, no terceiro pulso do compasso 75, é apresentado um fragmento do perfil C, transposto uma quarta aumentada, com variações da figura de septina, espalhado por todos os registros. No compasso 77, o mesmo perfil é mantido, com delimitação das vozes, embora fragmentado entre elas.

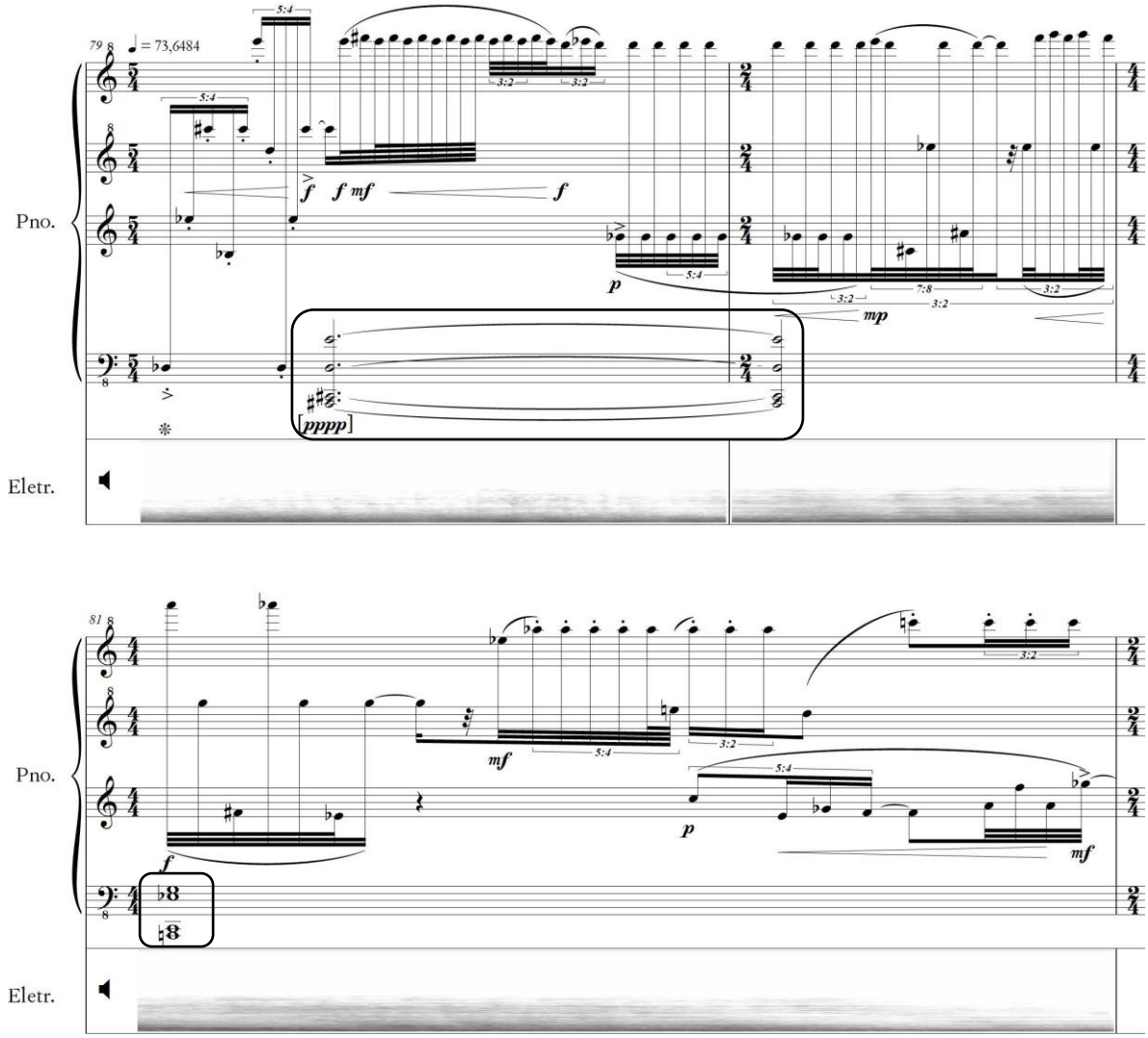
A partir do compasso 81, foi inserido o perfil B, transposto uma terça maior abaixo. Nesta parte, a trama gradualmente se torna mais complexa com a sobreposição dos perfis em registros fixos. No compasso 82, é apresentado o perfil A, transposto uma terça menor abaixo. Já no compasso 85, o perfil D também transposto terça maior abaixo espalha-se entre os três registros superiores.

Um novo aspecto desta seção é definido pelos acordes ressonantes, inseridos entre os compassos 79 e 89. Esses acordes são formados por conjuntos de notas comuns entre os perfis das vozes superiores. Para preservar as ressonâncias das notas específicas desses acordes, o pedal não é utilizado (Figura 159).

A partir do compasso 90, há um esvaziamento da trama que compreende a parte do piano. O perfil-gorjeio D permanece na mesma transposição, apresentando

variações em sua estrutura rítmica. Novamente, um único perfil se espalha pelos registros, chegando, no compasso 93, a se fixar em um único registro, neste caso, o mais agudo. Duas intervenções ocorrem no registro grave nos compassos 93 e 96. A partir do compasso 97, a nota mi♭ é polarizada.

Figura 159 – Dois acordes ressonantes, entre os compassos 79 e 81.

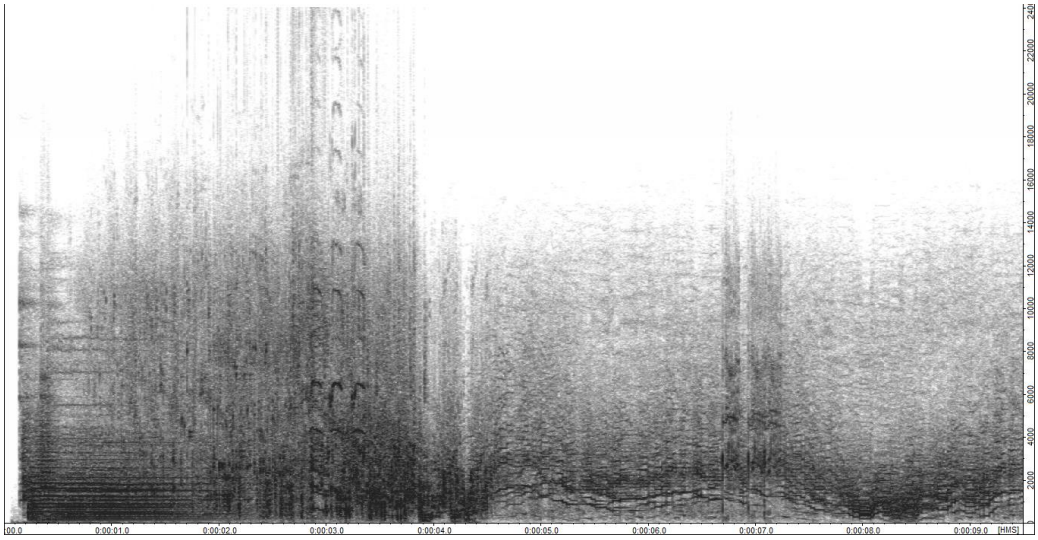



Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

Quanto à parte da eletrônica, até o compasso 90, permanecem os sons dilatados apresentados da seção anterior, com dinâmica e textura gradualmente intensificadas. Diversos procedimentos de manipulação de áudio são empregados com este efeito, incluindo modulação de frequências e uso de delays. Essa intensificação sonora visa o direcionamento da textura, antecipando o material da próxima seção já no compasso 91, onde é apresentado um conjunto de fragmentos

extraídos de um material que denominei *gesto experimental* (Figura 160), gerado a partir dos procedimentos de improvisação no maxpatcher.

Figura 160 – Espectrograma com um excerto do início do gesto experimental.

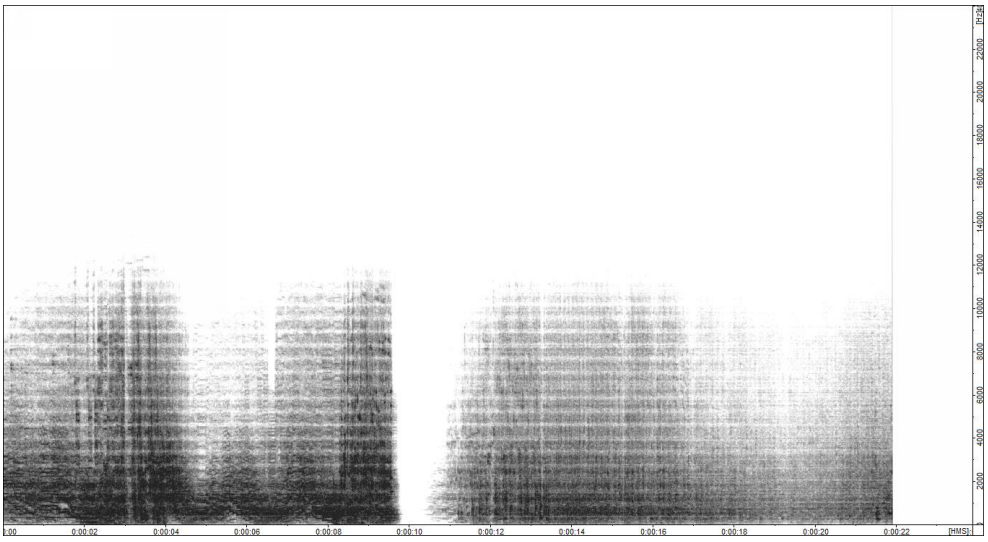


Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

### 8.5.6 Seção 6 – do compasso 101 ao compasso 115

Esta breve seção contempla somente os sons eletrônicos e se estende por 15 compassos da partitura (Figura 161), surgindo como um prelúdio para a seção seguinte. A música aqui é construída por um encadeamento de fragmentos do gesto experimental, que se desenvolve para a seção seguinte.

Figura 161 – Espectrograma da Seção 6.



Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

O gesto experimental tem como base o metagesto 1, processado através do maxpatcher usando principalmente o objeto *groove*, que permite “rotacionar” o som para frente ou para trás em diferentes velocidades, de maneira semelhante a um toca-discos. Além disso, foi elaborado um sistema associado ao groove que altera paralelamente o registro do som e gera atrasos (delay) em dois níveis de reprodução. Essa seção não é composta exclusivamente por fragmentos do gesto experimental; ao longo do movimento, são inseridos fragmentos de outros objetos, incluindo as amostras de gorjeios. A paleta sonora dessa seção influenciou diretamente a música da seção final, que será discutida adiante em nossa análise.

### 8.5.7 Seção 7 – do compasso 116 ao compasso 133

Na sétima seção, surge um novo perfil-gorjeio, o *perfil E*. Sua estrutura se diferencia dos perfis anteriores por incorporar variações métricas em seu desenvolvimento. Essas variações resultam de quatro justaposições de quiálteras, organizadas na seguinte ordem: 5𝅗𝅥:4𝅗𝅥 – 5𝅘𝅥𝅮:4𝅘𝅥𝅮 – 6𝅗𝅥:4𝅗𝅥 – 3𝅗𝅥:2𝅗𝅥. Cada uma dessas proporções é encadeada sobre fórmulas de compasso individuais, trazendo uma complexidade rítmica distinta à seção.

Na primeira aparição, o perfil E é apresentado transposto uma terça acima de sua forma original, disposto de forma espacejada pelos quatro registros de base. Ao longo dessa seção, ocorrem intervenções independentes no registro grave, inseridas como objetos que impulsionam o movimento musical. O primeiro desses fragmentos no grave é uma parte da figura de septina da quarta estrutura do perfil, destacando-se como um elemento de contraste e de intensificação da dinâmica sonora.

Assim como os perfis anteriores, o perfil E é apresentado ciclicamente, reiniciando após quatro compassos de sua exposição inicial. A partir desse ponto, são introduzidas modulações métricas, que intensificam a volatilidade do fluxo temporal, criando uma sensação de instabilidade devido à complexidade rítmica. Esses ajustes métricos trazem uma dinâmica fluida e imprevisível, reforçando a identidade expressiva da seção.

A partir do compasso 122, são reintroduzidos os perfis anteriores com variações em estrutura, transposição e fragmentação. Nesse compasso, há um fragmento do perfil C, e no compasso 126, é apresentado o perfil D3M↑, com variações e alteração métrica. Um fragmento do perfil D em sua forma original é

inserido no compasso 129, seguido pela transposição do mesmo fragmento uma segunda menor acima no compasso 130.

O perfil E predomina nesta seção, enquanto fragmentos dos demais perfis contribuem para uma trama que resgata as caraterísticas apresentadas no início da obra. No compasso 132, a septina presente na última parte do perfil E é utilizada como figuração fixa no registro agudo, transposta uma terça maior abaixo do original. No compasso seguinte, o conjunto de notas é reduzido para cinco: lá-si-fá♯-sol-ré♭.

A partir do compasso 131, a eletrônica se reduz à ressonância do último gesto, abrindo caminho para a finalização desta seção e preparando a entrada do grande gesto da seção seguinte.

### 8.5.8 Seção 8 – do compasso 134 ao compasso 164
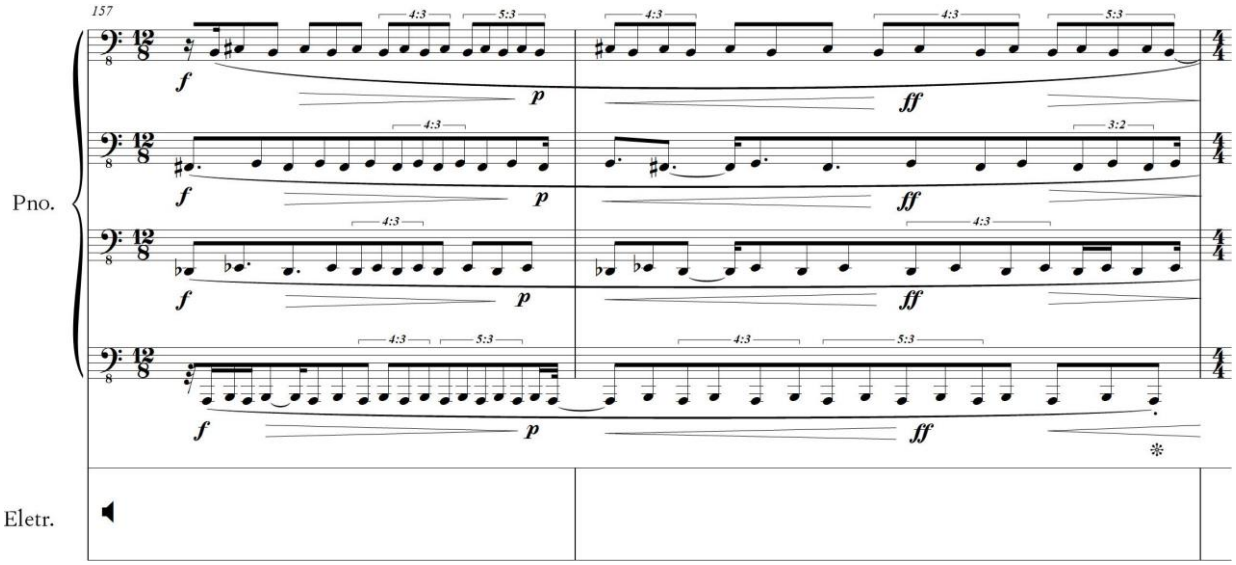
A oitava seção caracteriza-se por uma textura gerada a partir das cinco notas estabelecidas na seção anterior: lá-si-fá♯-sol-ré♭. Esse conjunto é sutilmente alterado no decorrer da seção, criando sutis variações harmônicas. Outro aspecto notável é a ausência da eletrônica, permitindo que a textura acústica do piano assuma o protagonismo.

À medida que a seção avança, esse conjunto se desloca gradualmente para o registro grave do piano, culminando no compasso 157 com uma série de trinados superiores sobre quatro notas: do grave para o agudo, lá(si), ré♭(mi♭), fá♯(sol) e si(dó♯) (Figura 162). Esse movimento conduz ao compasso 159, onde três figuras de septina marcam o direcionamento para o final da seção. A primeira septina, no quarto pentagrama no início do compasso e novamente no primeiro pentagrama ao fim do compasso, é recortada do perfil D, transposto uma segunda menor abaixo. A segunda septina, do terceiro pentagrama, segundo pulso, deriva de C, também uma segunda menor abaixo. A terceira, localizada no terceiro pulso, é derivada de E, igualmente uma segunda menor abaixo da original.

A seção culmina no compasso 162 com uma grande entidade harmônica composta pela fusão de todos os conjuntos e é reforçada por um gesto formado por sons eletrônicos que se estende por três compassos. Esse gesto é composto sobre uma amostra utilizada em *Traços em meia-luz*, consistindo em um ataque seco no registro grave do piano, caracterizado por uma ressonância intensa. Fragmentos dos

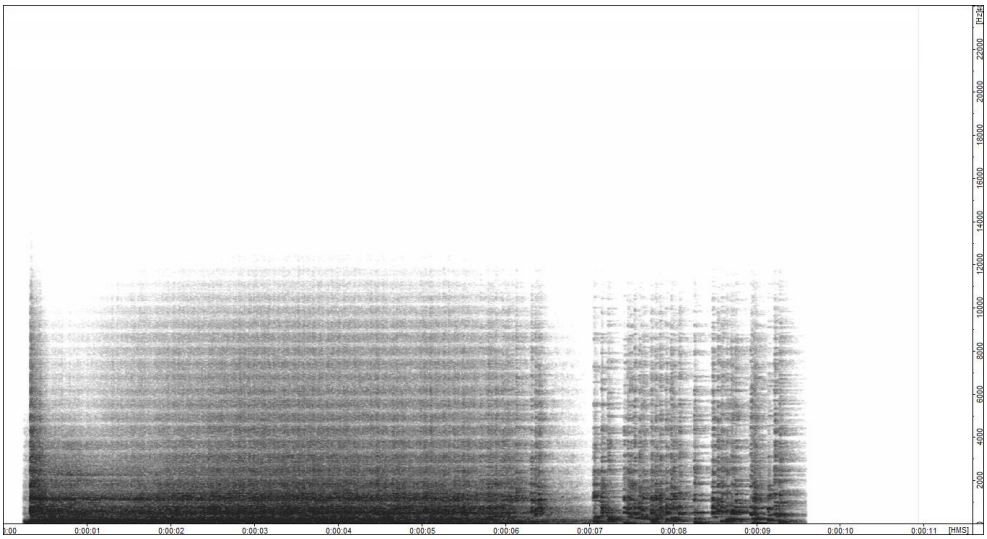
perfis sintetizados são adicionados a esse som, intensificando a textura sonora (Figura 163).

Figura 162 – Trinados na região grave do piano. Compassos 157 e 158.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

Figura 163 – Espectrograma do gesto formado por sons eletrônicos entre compassos 162 e 164.



Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

### 8.5.9 Seção 9 – do compasso 165 ao compasso 187

Esta seção inicia com um ataque sobre a nota mi♯, que integra o perfil D transposto uma terça maior acima. Novamente, os sons eletrônicos são silenciados, permitindo que o som do piano permaneça isolado ao longo de oito compassos.

Uma estrutura que circunda a nota mi♯ permanece por sete compassos. Sobre a rítmica do perfil D, elaborei alterações ornamentais que deram forma à essa passagem, necessária para preparar o arco final da obra, que abrange as três seções seguintes – a nona, a décima e a décima primeira.

A polarização em torno de mi♯ antecede uma nova sequência, caracterizada pela entrada escalonada de cada voz e pela presença dos cinco perfis-gorjeio. Ao final do compasso 171, o perfil A5J↓ é apresentado no segundo pentagrama, seguido pela entrada do perfil D2M↓. Esses perfis propagam-se ciclicamente, com algumas variações estruturais, sustentando a continuidade e o desenvolvimento sonoro dessa etapa da composição.
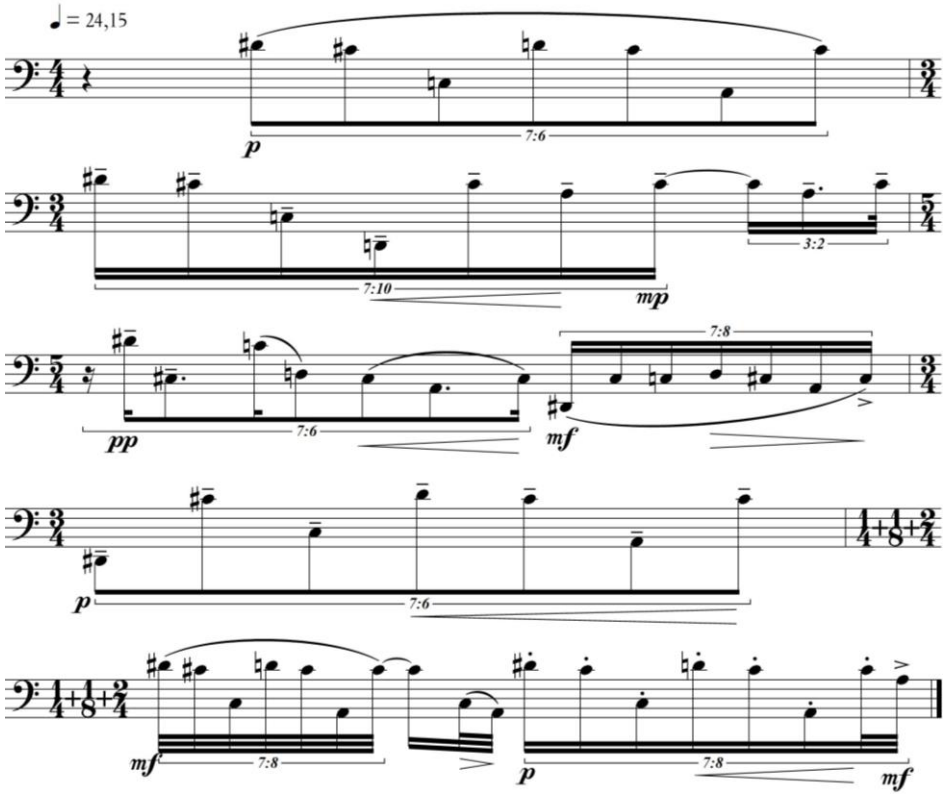
A partir do compasso 173, os sons eletrônicos emergem de maneira sutil, apresentando exclusivamente sons de piano – gerados via VST (*Virtual Studio Technology*) com amostras de um piano Steinway, diretamente no software de editoração, o Finale. Nesse contexto, destaca-se a aplicação de modulações graduais por microtons que se desenvolvem até o final da seção. A ideia para este momento está relacionada à expansão dos sons do piano através dos alto-falantes, buscando gerar uma impressão onírica em que a distorção gerada pela modulação microtonal desestabilize a referência do som real do piano.

Os gestos da eletrônica envolvem fragmentos do que é tocado no Disklavier, dispostos com algum atraso, o que resulta na impressão de eco, que gradualmente se funde com a sonoridade do instrumento, criando uma textura sonora em que as fronteiras entre o som acústico e o eletrônico tendem a se tornar indistintas.

No compasso 180, é inserida a septina do perfil C5J↓, no registro médio grave, que passa por diversas variações métricas e ocupa diferentes proporções a cada recorrência, como 7:6, 7:10 e 7:8 (Figura 164). As demais vozes também apresentam variações métricas, esta combinação visa gerar uma flutuação diversa a partir das proporções temporais que geram uma textura complexa.

A seção é pontuada por um ataque breve de um bloco sonoro, composto por notas derivadas dos perfis, inserido em um compasso de 1/8. Esse mesmo ataque dá início à próxima seção.

Figura 164 – Variações métricas da septina do perfil C presentes na seção 9, a partir do compasso 180.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

### 8.5.10 Seção 10 – do compasso 187 ao compasso 207

Nesta breve seção, a eletrônica traz novamente os sons metálicos que inauguram a obra (gesto em fá♯), evocando a memória auditiva da primeira seção. O perfil-gorjeio B3M↑ é apresentado de maneira espaçada nos quatro registros ao longo de vinte compassos. Resgatei a sobreposição de notas por meio de linhas secundárias, formando aglomerações de até três notas sobre a mesma estrutura rítmica, adensando a textura do perfil.

Além disso, os sons do piano se entrelaçam com a eletrônica, que apresenta uma textura de sons variados que inclui amostras de piano, fragmentos dos perfis sintetizados e gorjeios. Essa combinação sonora prenuncia o último grande gesto eletrônico que marcará a seção final.

### 8.5.11 Seção 11 – do compasso 208 ao fim

Sob minha perspectiva composicional, é nesta seção que a eletrônica sublima, incorporando todos os aspectos presentes na obra, abrangendo também a espacialização por meio do movimento dinâmico que tenciona representar novamente o voo de um pássaro. Nesse grande gesto, que denominei gesto-pássaro, já introduzido no subcapítulo “Eletrônica”, permanece o conjunto de sons do gesto experimental e de outros fragmentos, com a proeminência de gorjeios reais. Esse material é monofônico, assim como grande parte do material eletrônico da obra, o que permite a disposição individual de diversas camadas nos diferentes canais.

No compasso 208, os quatro registros são ocupados. No registro mais grave, estão presentes blocos harmônicos, formando uma sequência harmônica que se desdobra por cinco compassos. Essa sequência é caracterizada pela condução gradual das vozes, que se direcionam para uma entidade harmônica formada pelas notas ré-ré♯-lá♯-mi, dispostas respectivamente do agudo para o grave. No primeiro registro, mais agudo, compasso 208 encontra-se uma estrutura residual do perfil D. Já no compasso seguinte é inserido perfil E2M↑. Na segunda voz, ainda no compasso anterior, é apresentado o perfil C2M↑ e, na terceira voz, o perfil D.

A partir do compasso 213, o perfil-gorjeio D original prevalece com três transposições diferentes: na primeira voz, D3M↑; na segunda, D original; na terceira, D2M↑; e, na quarta, D2M↓. O motivo da septina é apresentado em todos os registros e passa por processos de redução e acumulação, culminando em um conjunto de quatro notas no compasso 216, onde a densidade é intensificada pela eletrônica.
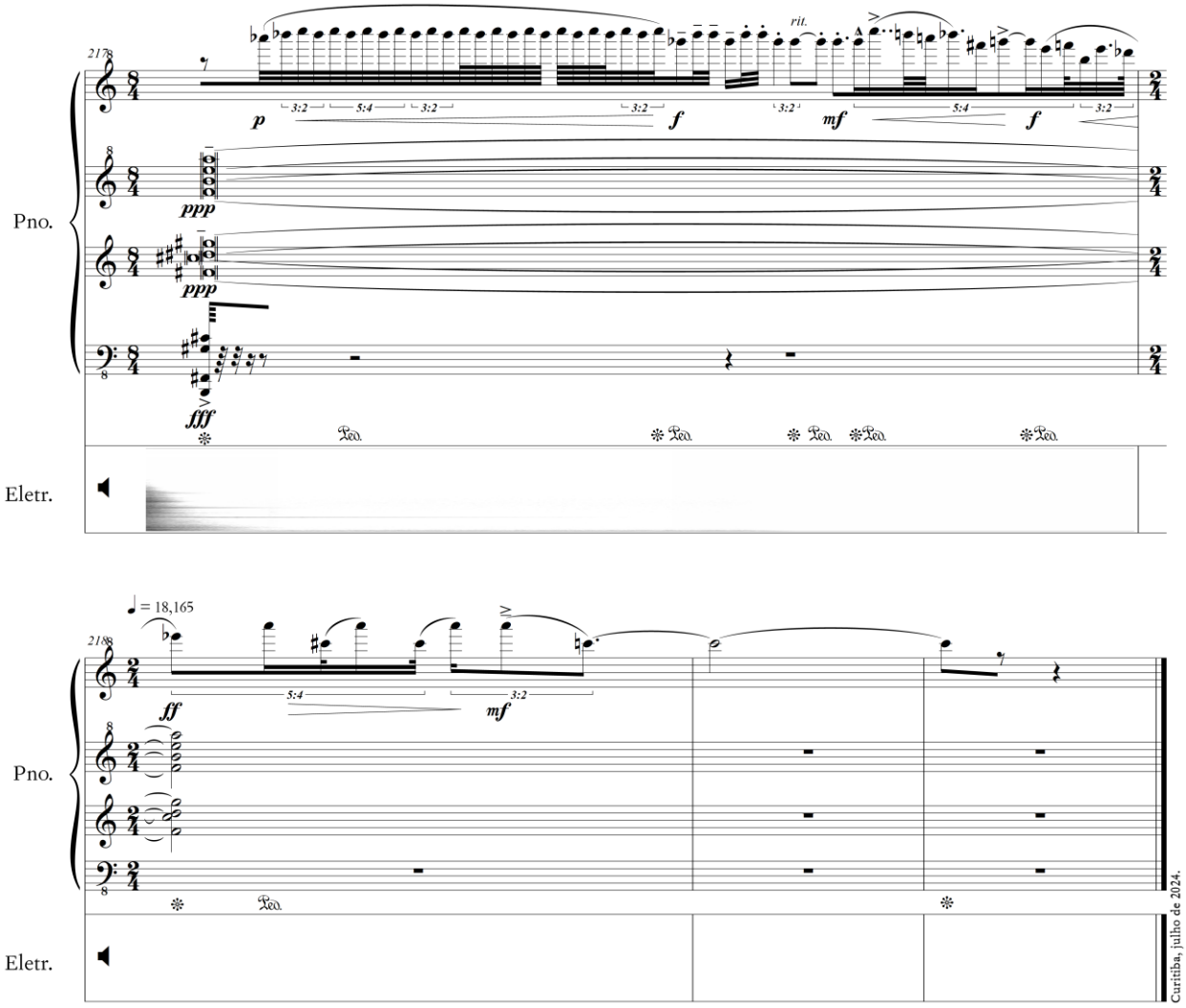
Após um ataque ressonante no compasso 217, a sonoridade se esvazia, restando apenas a voz aguda, que finaliza com um último gorjeio imaginário, o qual considerei como um novo perfil-gorjeio, F, derivado dos anteriores e que se manifesta apenas uma vez (Figura 165). Este gesto é suavizado por um *rallentando* e com uma modulação métrica, encerrando com um intervalo de sexta maior descendente.

## 8.6 PERFORMANCE

Inicialmente, planejei desenvolver um patch no Max que permitisse controlar diversos parâmetros associados ao piano MIDI e aos sons eletrônicos, organizando a proposta musical, inspirada na ideia de revoada, com base em princípios estocásticos.

Contudo, devido ao alto nível de programação exigido para implementar a música, percebi que o tempo necessário seria excessivo, considerando também os riscos inerentes a falhas na programação, que poderiam se estender por diversas camadas. Além disso, com a estreia da obra prevista para outubro de 2024, não haveria tempo suficiente para concluí-la dentro do prazo, caso optasse por tal estratégia.

Figura 165 – Último gorjeio imaginário, *perfil-gorjeio* F, presente na parte do piano MIDI.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

Assim, decidi realizar experimentos de controle utilizando a editoração da partitura no Finale, avaliando se a informação MIDI gerada pelo programa seria adequada para concretizar a música que tinha em mente. A parte eletrônica, por sua vez, seria desenvolvida no Reaper, como nas obras anteriores com eletrônica fixa. Ao constatar que as articulações, dinâmicas e demais aspectos da composição eram reproduzidos de forma satisfatória a partir da informação MIDI gerada no Finale, optei por seguir esse método, utilizando o programa tanto para a geração da partitura

quanto para o controle do Disklavier, enquanto a eletrônica fixa continuaria sendo criada no Reaper. Dessa forma, a partitura editorada no Finale tornou-se a base para o sistema de automação responsável pela execução da obra musical pelo Disklavier.

Um aspecto interessante dessa relação controlador-máquina diz respeito às limitações do mecanismo do piano MIDI. Inicialmente, constatei a dificuldade do instrumento em executar com clareza a mesma nota repetida consecutivamente várias vezes em um andamento muito rápido. Após experimentos, determinei que a unidade mínima adequada seria a fusa de sextina em um andamento de semínima a 52 BPM, sendo essa a menor duração que o mecanismo do piano consegue realizar consecutivamente com precisão. Além disso, para garantir maior clareza na execução, foi necessário inserir *staccatos* em cada figura, encurtando-as ainda mais. Essa medida cria um intervalo entre os ataques, permitindo que o mecanismo do piano reaja sem sobreposição de informações.

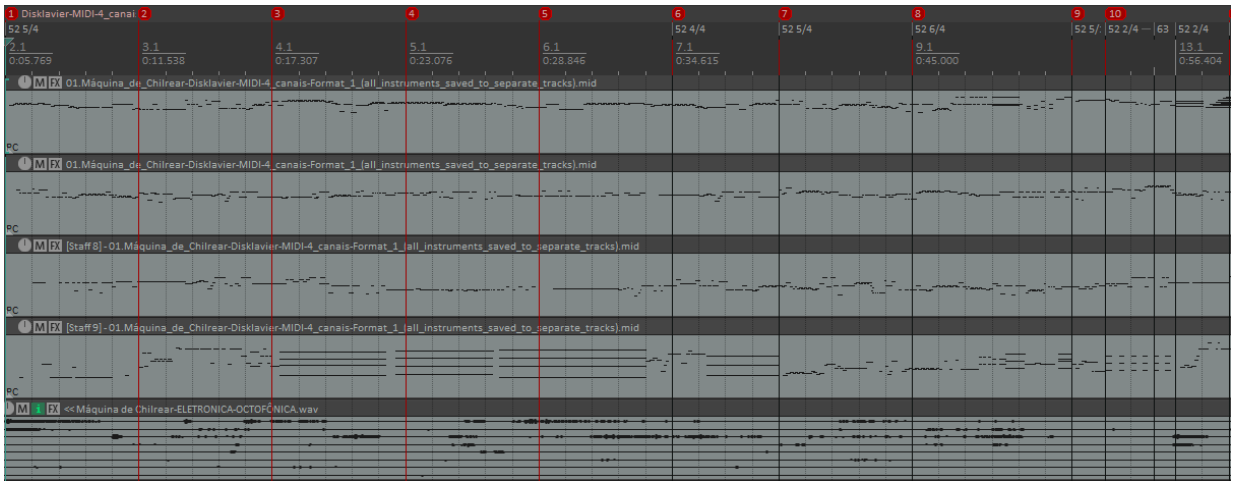
Um caso semelhante envolveu as figuras em trinado. No entanto, como essas são formadas por duas notas alternadas, o mecanismo dispõe de maior tempo para processar a informação MIDI e reagir. Ainda assim, como medida de segurança, adotei a mesma unidade mínima utilizada nas figuras iteradas como referência.

Outro aspecto a considerar é que, embora a obra evocasse a imagem de uma máquina musical, minha intenção era incorporar aspectos de uma performance humana. Nesse contexto, a execução excessivamente mecânica e rigorosamente regular dos trinados destoava dessa proposta, especialmente porque ainda utilizava a programação padrão configurada no Finale. Para contornar essa limitação, optei por escrever todos os ornamentos de forma detalhada e por extenso. Assim, foi possível controlar as nuances rítmicas e dinâmicas da execução. Esse cuidado resultou em uma partitura que não apenas serve como referência para a escritura musical, mas também atua como um sistema de automação, determinando os detalhes da performance mecânica da obra.

No entanto, deparei-me com um novo problema: o controle do Disklavier não seria realizado diretamente pelo Finale, mas através do Reaper, já que este também gerenciaria o disparo do conteúdo eletrônico. Ao exportar o arquivo MIDI do Finale e importá-lo para o Reaper, percebi que as mudanças de compasso e andamento não eram reconhecidas automaticamente. Por isso, foi necessário reorganizar toda a métrica diretamente no Reaper. Dessa forma, a DAW (*Digital Audio Workstation*) passou a desempenhar uma função semelhante à da partitura, contendo os detalhes

de cada compasso, incluindo os andamentos. No caso destes, o Reaper oferece uma precisão ainda maior, pois permite não apenas números inteiros, como no Finale, mas também valores decimais, aprimorando a exatidão das modulações métricas e das alterações gradativas de andamento da obra (Figura 166).

Figura 166 – Dez primeiros compassos da música no Reaper. As quatro primeira tracks contém os quatro pentagramas do piano MIDI, a quinta *track* contém o arquivo multicanal da eletrônica.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

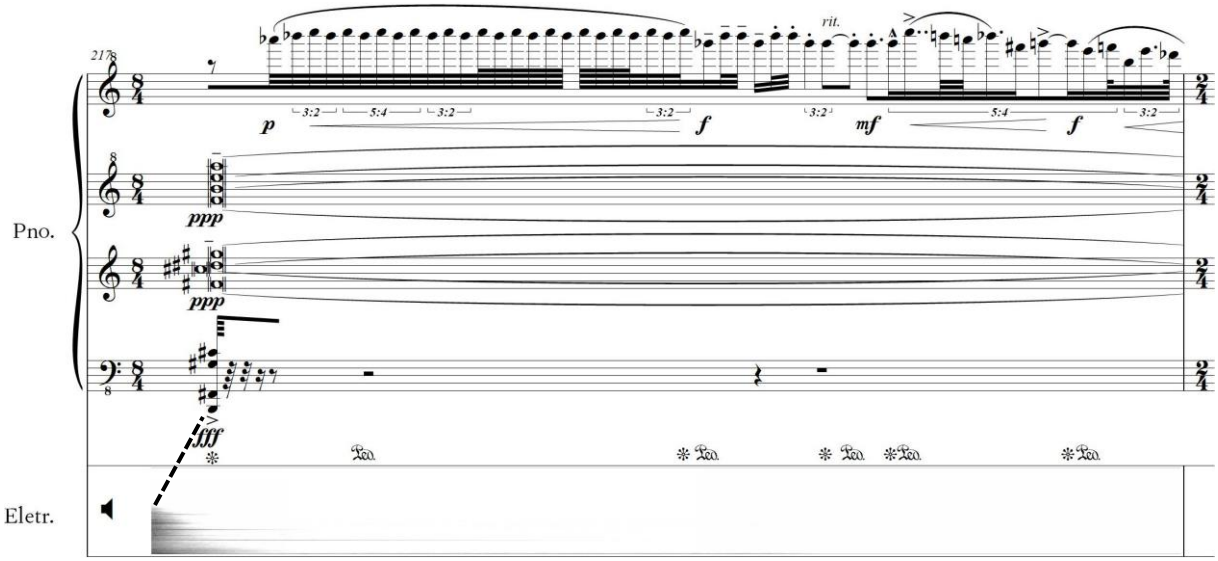
Por fim, existe uma breve latência entre a leitura da informação MIDI e a atuação mecânica do instrumento, o que gera uma leve assincronia entre o piano e a eletrônica. Por isso, é indispensável, em cada performance, testar e ajustar os pontos de sincronização entre ambos por meio da escuta. Embora essa questão não tenha sido considerada durante o processo de composição, ela é facilmente resolvida tendo como ponto de referência para alinhar as partes o último ataque percussivo da eletrônica, que deve coincidir com o ataque correspondente do piano no compasso 217 (Figura 167).

## 8.7 COMENTÁRIOS

A realização da obra emerge de uma captação intuitiva associada a uma imagem sonora — uma revoada — que serve como modelo para sua escritura. De modo geral, características relacionadas ao estocástico manifestam-se na maioria das composições desse conjunto, como é o caso de *Máquina de Chilrear*. Essa perspectiva processual, que orienta a formação da obra, dialoga com certos fenômenos naturais. De certa forma, há uma busca, ou até mesmo uma necessidade, de criar em consonância com tais fenômenos. Além disso, estabelece-se um tipo de

enigma na escritura, que só será desvelado na performance, ao mesmo tempo em que permite múltiplas escutas dos mesmos fenômenos.

Figura 167 – Ponto de sincronização entre piano MIDI e eletrônica, compasso 217.




Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

Os procedimentos de geração dos perfis-gorjeio são semelhantes aos observados nos gestos de *Traços em meia-luz*. Trata-se de uma metodologia que parte de uma intuição formal sobre o objeto e ganha forma material com o estabelecimento de um breve conjunto de notas, que se desenvolve por meio de um trabalho artesanal de ornamentação. Cada perfil-gorjeio possui uma identidade própria, mesmo que quatro deles derivem de um único perfil inicial. Essa forma de concepção material surge como um meio de conexão entre os elementos, revelando-se em seu encadeamento.

Mais uma vez, o processo de geração e encadeamento dos perfis não segue uma regra matemática fixa, mas emerge como um desdobramento de tais procedimentos. Desenvolve-se por meio da aplicação de variações estruturais que ocorrem tanto em nível individual quanto a partir da interação entre os perfis. Ao concatená-los, estabelecendo um perfil principal como referência, por exemplo, a configuração métrica e estrutural dos demais é organizada com base nas características do primeiro. É nesse contexto que se integram as iterações, trinados, sobreposições métricas, ciclicidades, transposições, dinâmicas, acentuações e articulações de cada perfil, moldando a forma do conjunto.

Como observado, não há propriamente uma regra rigorosa para o encadeamento dos perfis. A maneira como são combinados, ao se basear em uma

referência de aspecto estocástico, apresenta uma aparência de casualidade, mas que, simultaneamente, decorre de uma arbitrariedade poética. Esse processo reflete aquela “ação técnica constantemente vigilante” mencionada por Stravinsky. Embora a expressão da obra pareça emergir de aspectos aleatórios, a técnica composicional empregada no jogo da obra é guiada por essa lógica. Assim, as escolhas técnicas são feitas buscando combinações que evidenciem um comportamento entrópico dos elementos, ao mesmo tempo que se alinhem a critérios estéticos intrínsecos à imagem virtual de referência.

Trata-se de um modo de jogo que opera em um espaço livre para a invenção, mas que se fundamenta em uma estrutura bem definida. Essa configuração possibilita explorar as qualidades do material e construir uma trajetória musical que revele diversas facetas de sua natureza. Os trajetos escolhidos também são guiados pela busca de equilíbrio do material, o que pode ser observado na comparação entre as seções de maior densidade e aquelas em que um único perfil é apresentado isoladamente.

# 9 O EMERGIR DA OBRA MUSICAL

As sete obras concebidas e analisadas ao longo deste trabalho demonstram uma variedade de atributos relacionados ao fazer composicional, evidenciados através do processo de escritura. Em uma primeira observação destacam-se os fatores relacionados às ideias gerais de cada obra. Tais ideias emergem com qualidades específicas, que se manifestam a partir de conjuntos de possibilidades. Esses conjuntos comportam uma rede de relações, interconectando intencionalidade poética, características dos objetos sonoros em jogo e procedimentos técnicos subsumidos à especulação inventiva do sujeito por meio de seu juízo estético, o qual permite avaliar a adequação dos conjuntos à natureza da obra a ser concretizada.

Dessa maneira, as decisões quanto ao modo de emprego de cada elemento que compõe os conjuntos são tomadas conforme o sujeito intui, visualiza e projeta a totalidade da obra, ampliando seu horizonte poético sobre a potencialidade dos materiais musicais e possibilitando a reflexão sobre aspectos mínimos do objeto estético. Assim, de acordo com cada caso, a definição da ideia torna-se mais clara, influenciando o direcionamento do processo, que pode ocorrer a partir de um planejamento formal abrangente ou parcial.

Em *multitudinous seas*, o aspecto métrico-rítmico influenciou diretamente as decisões composicionais. A partir das relações observadas nas técnicas empregadas, tomando como referência Ferneyhough, Kampela e Carter, foi possível estabelecer um conjunto de recursos que revelou a poética associada à volatilidade métrica, conectada à qualidade semântica expressa no desenvolvimento da composição.

Embora a ideia material estivesse clara desde o início, a forma global foi definida a partir da manipulação do material. Simultaneamente, cada seção foi delineada com base em escolhas que destacassem seus aspectos diferenciais, buscando um delineamento formal diretivo capaz de expressar a evolução musical por meio da interação entre os conjuntos sonoros.

Já no caso de *A Fome dos Cães*, a ideia inicial se apresentou de forma pouco definida, reflexo da expectativa gerada em torno do conteúdo do libreto. Assim, as decisões composicionais se voltaram para a exploração de uma multiplicidade material. Em diálogo com os elementos métricos e rítmicos já aplicados em *multitudinous seas*, foram escolhidos procedimentos que permitiram a geração de um amplo conjunto de notas, envolvendo aspectos harmônicos e melódicos.

Durante a elaboração da obra, esse processo destacou a noção de lapidação: a partir de um excedente previsto, o foco se voltou para o delineamento formal, demonstrado pelos cortes nas seções e revisões das partes, especialmente as relacionadas à voz. Essa multiplicidade, caracterizada por aspectos entrópicos, revelou uma tendência ao infinito, inerente aos procedimentos, destacando as qualidades afigurais do conjunto sonoro.

Assim sendo, a característica formal da obra emergiu da adaptabilidade do material, refletida em seu semblante amorfo, ou seja, sem uma forma predeterminada. Desse modo, é a estrutura do libreto que delimita a organização global da obra. Além disso, embora o desenvolvimento do material tenha sido o foco inicial, o contexto do enredo da ópera, com seu tema central, já estava presente desde o princípio. Contudo, é a partir da integração com o libreto completo que o conteúdo semântico musical se estabelece.

Em oposição, *Cores Transversais* teve como ponto de partida a definição da forma geral, incluindo aspectos relacionados à instrumentação, métrica e a duração cronométrica de cada seção. Esse procedimento estruturante fundamentou toda a elaboração da obra. A análise de Javaheri, nesse contexto, desempenhou um papel significativo, influenciando diretamente a decisão de adotar uma organização formal prévia, a partir da qual foram concebidos os elementos fundamentais da composição. No entanto, o que realmente define a natureza da música é a ideia de transversalidade, que emerge do planejamento orquestral e repercute no tratamento da configuração geral da peça. O estabelecimento de uma estrutura global de base viabilizou o aparecimento dessa nova particularidade.

Essa perspectiva estrutural relacionada à forma também se faz presente em *Fragmentos do Ocaso*. No entanto, ela se manifesta de maneira menos detalhada, ainda que as qualidades de cada seção e sua duração tenham sido predefinidas. Nesse caso, a estrutura do poema guiou essa organização. Após estabelecidas as qualidades gerais, o processo composicional seguiu decisões mais intuitivas na combinação do material. Essa liberdade foi possibilitada pelos limites previamente traçados e pelas imagens sonoras evocadas pelo poema. A ideia central que emergiu da obra foi a de uma narrativa construída a partir de fragmentos, com foco na ressignificação destes como objetos sonoros, por meio da filtragem do poema recitado. Tal filtragem também se apresenta como recurso rigoroso da manipulação do material, que permitiu estabelecer os níveis de recorte do texto.

*Traços em meia-luz* e *Gestos Lacerados* expressam, ambas, a noção de gesto, mas apresentam características bastante distintas. A primeira desenvolve-se a partir de uma organização mais restrita dos materiais, com ênfase no delineamento figural de cada gesto, que se expande também a alguns elementos da eletrônica, particularmente aos gestos percussivos direcionais. A obra apresenta características de uma estrutura tendencialmente binária, que sofre um desvio na seção final, de caráter não conclusivo.

A segunda, por sua vez, explora a dissolução semântica, alcançada por meio da aplicação de redes harmônicas e projeções de Pousseur. Essa dissolução resulta na noção de laceração, reforçada pela estética da guitarra distorcida e pelo rompimento estrutural gerado pelos sons eletrônicos. Trata-se de um amplo recorte de figuras derivadas dos gestos idiomáticos do instrumento, colocadas em um contexto radical de distorção de suas estruturas referenciais.

Por fim, *Máquina de Chilrear* nasce das qualidades de automação expressas na escrita da partitura, destinada ao controle do Disklavier, e da imagem sonora de uma revoada, que define o caráter estocástico da obra. Os perfis-gorjeio emergem como cantos derivados dessa imagem, transferidos para a sonoridade peculiar do piano e dos sons eletrônicos. Trata-se de uma composição que parte de uma abordagem objetiva para gerar um fenômeno sonoro inspirado no movimento dos pássaros. No entanto, a intenção musical transcende a simples representação: a revoada funciona como inspiração e referência para o desenvolvimento musical da obra. A relação com a pintura de Klee simboliza de forma clara a interação entre natureza e máquina, destacando a busca por uma escrita que conjugue o semblante da performance humana com a precisão de um sistema de automação bem delineado, em diálogo com o contexto de natureza refletido pela ideia central.

Os procedimentos técnicos, embora possam ser compreendidos como entidades independentes, devido à sua relação interna autossuficiente, são escolhidos como ferramentas com potencial para auxiliar no desenvolvimento e na expressão das qualidades da obra apreendidas pelo compositor. Por meio da manipulação do material gerado por esses procedimentos, o compositor molda o conjunto musical de acordo com a natureza da obra. Simultaneamente, durante e também como consequência desse processo, emergem novas camadas semânticas que o orientam na tomada de decisões direcionais, contribuindo para o curso e a formalização da obra.

Em *Gestos Lacerados*, o uso de redes e projeções desempenha um papel fundamental no desenvolvimento das figuras fragmentárias que compõem os breves gestos concatenados, definindo cada seção da obra. A manipulação do material, inserido no contexto da guitarra distorcida, reflete a laceração dos elementos idiomáticos, enquanto o alto nível de entropia e fragmentação se intensifica ao longo da peça. Isso ocorre devido à desestabilização direcional das relações musicais possíveis entre as redes formuladas, bem como dos procedimentos de fragmentação e recombinação estrutural.

Além disso, esse processo se amplia por meio dos procedimentos eletroacústicos, que envolvem reprodução reversa, aceleração e desaceleração, fragmentação aleatória e distorção. Os objetos sonoros da eletrônica incluem também o mesmo conteúdo musical apresentado pela guitarra, ou seja, os perfis gerados a partir da técnica de redes e projeções. Desse modo, tais procedimentos, aplicados ao mesmo material, intensificam o caráter desconcertante até atingir um alto grau de desagregação, associado à improvisação livre da guitarra e aos sons granulares da eletrônica.

Quando esse ponto é alcançado, irrompe um elemento inesperado: o trecho formado pelo trio guitarra, baixo e bateria. Esse momento oferece um contraste marcante, trazendo um componente concreto e formalmente fechado para a composição. A regularidade do *riff* e da base atua como um polo de estabilidade no conjunto sonoro, introduzindo uma novidade no delineamento formal, que aqui se estrutura pela iteração dos elementos musicais, que interage com o solo de perfil melódico delineado dentro de paramentos convencionais.

Essa seção, observando-se a totalidade da peça, traz um novo sentido conotativo, potencialmente ligado a um aspecto surrealista, ao destoar nitidamente do que vinha sendo apresentado – um novo ato de laceração, dessa vez estilístico, idealizado em decorrência do desenvolvimento musical entrópico, representando um rompimento súbito.

A seção então se esvai, dando lugar ao retorno dos gestos lacerados presentes desde o início da obra, agora ainda mais fragmentados e intensificados pelos sons eletrônicos. É a partir desse retorno que o trecho com *riff* e solo, ao se dissolver, cria um ambiente de ambiguidade onírica.

De forma oposta, em *Fragmentos do Ocaso*, o processo de combinação dos fragmentos sonoros foi orientado por uma ordem previamente delineada por um arco

formal. Diferentemente, não recorreu a um procedimento gerativo, mas à combinação dos fragmentos de acordo com a imagem formal prevista e o encadeamento que conecta cada seção. Os objetos sonoros, gerados previamente, foram concatenados com base na imagem gerada a partir das impressões sobre o poema. Contudo, devido à aplicação de filtragens, especialmente no poema recitado, a obra também expressa uma descaracterização do sentido original do texto. A filtragem, combinada à manipulação tímbrica dos objetos sonoros, cria o contraste semântico essencial para a expressão do caráter desta composição.

Percebe-se que a combinação dos elementos na microestrutura ocorre sem um traçado rigoroso que a sistematize, ou seja, resulta de um tratamento empírico, baseado na observação e avaliação dos resultados obtidos por meio da experimentação, considerando a associação entre os elementos e sua função no desenvolvimento formal.

Já em *Cores Transversais*, a definição de uma estrutura básica com parâmetros fixos — incluindo métrica, ritmo e registros —, mas que permite mobilidade das células dentro dessa estrutura, favoreceu a preservação da forma preconcebida, considerando as alterações que surgiram no decurso da composição. Com o piano atuando como o principal elemento mantenedor da forma, foi possível estabelecer objetos fixos em cada naipe instrumental.

A obra é marcada pela regularidade de determinados padrões que se transformam ao longo das seções. A partir dessa base fixa, emergiu a imagem de transversalidade que se manifesta por meio de camadas e interfere tanto no aspecto tímbrico, o principal, quanto nos elementos associados à métrica. Essa ideia se expande também na organização das sequências de notas, ligadas às entidades harmônicas, para formar um perfil melódico — uma novidade que contrasta com a estrutura inicial da obra e a completa.

De modo geral, outro aspecto da escritura relaciona-se à elaboração das partes eletroacústicas. Observa-se, nesse processo, uma abordagem que difere, durante a criação musical, dos sistemas de base empregados nos procedimentos organizacionais das obras mistas. Em alguns casos, a composição eletrônica toma como ponto de partida os mesmos procedimentos das partes instrumentais. Contudo, à medida que a obra se desenvolve, os processos aplicados à eletrônica tornam-se gradualmente independentes, sendo reorganizados com base nos materiais gerados pela escritura instrumental.

Esse método evidencia as características do ato criativo no âmbito da experimentação, pois reflete o jogo exploratório com os objetos sonoros, complementando o nexo global da obra. Novos elementos emergem nesse processo, carregados de significados que ampliam e reforçam a natureza expressiva da composição.

Essa característica é claramente observada em *multitudinous seas*. A obra reflete o fazer artístico como um ato de exploração de novos materiais e de mudanças de perspectiva que revelam possibilidades sonoras inéditas. Na primeira seção, os sons eletrônicos seguem de maneira mais próxima as estruturas proporcionais de base. Réplicas digitais dos conjuntos sonoros presentes na parte do pandeiro são criadas por meio de amostras, mantendo um vínculo direto com os elementos instrumentais.

Todavia, a partir da segunda seção, ocorre uma transformação significativa na abordagem da eletrônica: a complexidade sonora inicial cede espaço ao alargamento dos objetos sonoros, transfigurando o ambiente construído pelos sons eletrônicos com base em noções relacionadas à ressonância e ao equilíbrio estacionário. À medida que a obra avança, alcança-se a massa sonora dos “oceanos virtuais”, que emerge como o ponto culminante da interação entre os sons eletrônicos e o pandeiro, além de constituir um resultado marcante dos processos de experimentação e de expressão que imediatamente se conectam com o título da obra.

Um procedimento semelhante é observado em *Máquina de Chilrear*, onde a complexidade da revoada do conjunto misto nas seções iniciais também cede lugar, nas seções seguintes, à dilatação dos sons eletrônicos. No entanto, nesta obra, a manutenção dos objetos derivados da combinação dos perfis-gorjeio persiste ao longo de toda a composição. Mesmo com variações significativas na construção de base, esses objetos preservam de maneira nítida os elementos fundamentais, como a recorrência dos perfis gerados eletronicamente a partir dos modelos empregados na partitura. Dessa forma, há um controle mais rigoroso sobre o nível de transformação dos objetos eletrônicos, que, embora transfigurem o perfil original, não abandonam completamente seus traços de origem.

Em *Gestos Lacerados*, de modo oposto, a eletrônica tende a se afastar completamente dos conjuntos de base que compõem a parte da guitarra. Desde o início, essa tendência é clara. Os sons gravados da guitarra passam por uma série de distorções que tornam o material de origem praticamente irreconhecível. Esse

tratamento se intensifica ao chegar à seção pontilhista da granulação, que se apresenta como o auge da laceração dos elementos.

O fato de a peça exigir um performer para a eletrônica acentua ainda mais as possibilidades de reconstrução musical, qualificando a composição como uma obra aberta. Nesse sentido, reforça a noção de fragmentação presente no gérmen da música. Inclusive, as partes fixas da eletrônica foram criadas por meio de um processo experimental diferente do aplicado às estruturas de base. Novamente, essa observação destaca o aspecto radical da factividade fragmentária empregada em sua elaboração.

De forma diversa, o desenvolvimento da eletrônica em *Traços em meia-luz* gera uma camada sonora disposta como um plano de fundo. Sua função expressa a ideia de um espaço profundo em penumbra, emanando a imagem sonora captada do interior reverberante do instrumento. Dessa forma, ela é expandida na composição fortalecendo a ideia de ambiência com pouca iluminação. Tal aspecto favorece a imagem associada ao conceito de traço, vinculado aos gestos do piano. Por outro lado, as amostras de ataque do piano servem de base para criação dos gestos na eletrônica, com a finalidade de impulsionar os gestos do piano e delimitar a estrutura interna das seções. Assim, a técnica empregada é concebida essencialmente para alcançar dois resultados: primeiro, criar o ambiente por meio da dilatação dos sons; segundo, gerar gestos com a finalidade de direcionamento e demarcação métrica.

Ao observarmos o conjunto de obras, notamos semelhanças de escritura nas quatro primeiras – *multitudinous seas*, *Cores Transversais*, *A Fome dos Cães* e *Gestos Lacerados*. Seu processo de elaboração caracteriza-se pelo uso de procedimentos estruturados com precisão matemática, que sustentam as possibilidades combinatórias dos materiais e permitem o desenvolvimento da composição segundo regras previamente estabelecidas. Essas características se refletem na obra como um todo.

Tais ferramentas auxiliam na condução do movimento musical, garantindo relações internas entre os elementos e fortalecendo a noção de continuidade, a qual permite reconhecer o conjunto da obra. Contudo, como já discutido, dentro dessa continuidade, o juízo estético do compositor desempenha um papel essencial ao estipular decisões que favoreçam sua intencionalidade expressiva das particularidades que reconhece para a obra.

Nesse contexto, os limites próprios dos procedimentos são frequentemente expandidos, conforme sua adequação à natureza da composição, possibilitando o surgimento de novos elementos que reforçam sua identidade. Isso não significa que os procedimentos iniciais tenham sido abandonados, mas que, a partir deles, foi possível revelar aspectos relevantes para a expressão artística da obra. Como apontado em nossas observações a respeito da composição da parte eletrônica de *multitudinous seas*. Essa análise destaca o potencial dessas ferramentas no processo criativo.

Com relação às três últimas composições – *Traços em meia-luz*, *Fragmentos do Ocaso* e *Máquina de Chilrear* –, a concepção de seus elementos musicais foi realizada tomando como referência as estruturas geradas pelos procedimentos anteriores. Contudo, nesses casos, buscou-se restringir o fator gerativo com o objetivo de conceber estruturas mais concisas e dotadas de figuração mais delineada.

No contexto de *Fragmentos do Ocaso*, o processo inicial decorreu de uma manipulação livre dos sons eletrônicos. Não havia uma ideia prévia que orientasse sua geração – a escolha do poema foi posterior; os materiais foram concebidos com base na observação de seu comportamento e nas possibilidades de manipulação. Ainda assim, o tratamento posterior do material foi guiado por um procedimento de organização formal e qualitativo bem definido, como verificado na filtragem do texto e no uso da estrutura do poema. Além disso, embora a concatenação dos materiais tenha sido conduzida por decisões predominantemente intuitivas, essa intuição esteve sempre em diálogo com parâmetros preestabelecidos. Assim, foi a partir da combinação entre essas delimitações iniciais e a experiência do ato compositivo que se consolidou o conjunto da obra.

Nas outras duas peças, a delimitação encontra-se em seus perfis gestuais. Um aspecto que as aproxima é observado no uso da ornamentação. A regra aplicada inicialmente aos perfis de base envolve recursos de tratamento artesanal, no sentido de embelezamento dos objetos conforme o alcance dessa característica em sua manipulação. Comparando com o tratamento dos materiais de *multitudinous seas*, nota-se que o princípio aplicado é semelhante ao entremeamento de estruturas. A diferença está no fato de que, em *multitudinous seas*, o número de elementos foi definido previamente, enquanto, nas outras peças, o uso da ornamentação foi determinado a partir de figuras gerais e um juízo de gosto no uso de trinados, tremolos, *acciaccatura* etc. sem uma determinação fixa e de tratamento menos sistemático.

Observa-se, no entanto, que ao longo do desenvolvimento de *multitudinous seas*, o uso dessa técnica se expandiu, gerando uma série de variações sobre o material. Dessa forma, pode-se concluir que, em *Traços em meia-luz* e *Máquina de Chilrear*, os perfis gestuais são fruto da experiência com esse tipo de desdobramento; gerados com maior liberdade, mas mantendo um rigor quanto aos procedimentos. De certo modo, podem ser entendidos como consequência de uma prática contínua em torno das possibilidades de invenção observadas nas obras anteriores.

A abordagem para a escolha do procedimento aplicado em uma composição nasce de uma necessidade poética. Como já mencionado, o procedimento é concebido como um meio com potencial para concretizar o objeto estético. É através dele que o espírito inventivo do compositor atua, especulando sobre os possíveis resultados no tratamento do material. Nesse contexto, surge a noção de escritura, entendida como o processo criativo do sujeito voltado para a exploração das possibilidades de manipulação das ferramentas sobre o material sonoro, com o propósito de concretizar o objeto de arte.

Desse modo, o fazer artístico reflete a multiplicidade de fatores que provocam e possibilitam o surgimento de uma obra. Nesse sentido, é evidente a influência do contexto artístico: o ambiente em que o compositor está imerso, onde encontra suas referências e define seus gostos, constitui o espaço de onde germinam suas projeções criativas. O trabalho de criação, vinculado a essas projeções que carregam uma diversidade significativa, apresenta-se como um desafio e um enigma, suscitando sua ação sobre o material.

Conjuntamente, o ato expressivo do compositor manifesta-se na obra, demonstrado pelo seu modo de jogo, que espelha suas escolhas e habilidades técnicas. Além disso, integram esse processo aqueles elementos indecifráveis do modo de jogo, frequentemente associados à intuição, os quais são parte intrínseca da natureza do próprio jogo. Os resultados provenientes da interação entre esses elementos estão diretamente ligados à forma como as soluções são consolidadas. É por meio de uma sensibilidade aguçada ao comportamento do material que se constrói uma inteligência direcionada aos procedimentos. Esse desenvolvimento, contudo, só é possível através de uma convivência contínua com o conjunto material e de um exercício prático intenso de manipulação especulativa.

Cada obra manifesta um tipo singular de modo-de-aparecimento, ou adumbração, a partir das relações entre os materiais em sua individualidade e o

conjunto formal. As ferramentas possibilitam a descoberta de novas faces do objeto estético, permitindo a exploração dos recursos intrínsecos ao material e revelando figuras possíveis. O procedimento técnico pode ter origem em uma estruturação rigorosa, em uma coleção de ideias captadas pela intuição, na experimentação livre, em uma metodologia predeterminada, na evocação de imagens da tradição ou mesmo em seu desmantelamento e reconstrução – particularidades observadas no conjunto de composições analisado.

A atuação sobre o material, mediada pela técnica, estabelece uma interação dinâmica com o juízo reflexivo do sujeito. Essa interação possibilita o adumbramento do objeto. O compositor, imerso no processo criativo, percebe, à medida que desenvolve sua composição, as relações de possibilidades presentes na situação, formando gradualmente uma unidade sintética de multiplicidades. Essa unidade é impregnada de significados que, mesmo permanecendo inicialmente no nível da sensação, ou como indício da natureza do objeto, orientam o sujeito em sua próxima jogada. Assim, ele toma decisões direcionadas à verdade imanente do que se inclina a expressar no âmbito de sua intencionalidade artística.

Essas experiências permitem perceber que a obra musical nasce de uma combinação complexa entre contexto, técnica, reflexão e impulso, em um horizonte artístico em constante expansão. Suas escolhas refletem o amplo espectro do fazer artístico, em diálogo com uma perspectiva estética do mundo e com suas convicções poéticas, na busca de uma expressão que advém de um ímpeto inventivo que o impulsiona à criação.

## REFERÊNCIAS


ABLOWITZ, Reuben. The theory of emergence. **Philosophy of Science**, Cambridge, v. 6, n.1, p. 1-16, jan. 1939. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/184327. Acesso em: 18 mai. 2021.

ATKINSON, Paul. **Amplified. A Design History of the Electric Guitar**. 1st ed. London: Reaktion Books Ltd., 2021.

BACHRATÁ, Petra. **Gesture interaction in music for instruments and electroacoustic sounds**. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2010.

BEDAU, Mark A.; HUMPHREYS, Paul. **Emergence:** contemporary readings in philosophy and science. London: The MIT Press, 2008.

BERNSTEIN, Leonard. **The Unanswered Question:** Six Talks at Harvard. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1976.

BERTELLE, M.A.; AZIZ-ALAOUI, C. **From System Complexity to Emergent Properties**. Berlin: Springer-Verlag, 2009.

BLACHOWICZ, James. **Essential difference:** toward a metaphysics of emergence. Albany: State University of New York Press, 2012.

BOROS, James; TOOP, Richard (eds.). **Brian Ferneyhough:** Collected Writings. Reprint of the 2nd ed. London: Routledge, 2003.

BORTZ, Graziela. Modulação micrométrica na música de Arthur Kampela. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.13, p. 85-99, jan. 2006. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/55381?articlesBySimilarityPage=14. Acesso em: 20 abr. 2021.

BORTZ, Graziela. **Rhythm In The Music Of Brian Ferneyhough, Michael Finnissy, And Arthur Kampela:** A Guide For Performers. 2003. Thesis (DMA) – City University of New York, New York, 2003.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

BOULEZ, Pierre. **Escritos Seletos**. Seleção por Paulo Assis. Porto: Casa da Música Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2012.

CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias**. 3.ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

CARTER, Elliott. **Eight Pieces for Four Timpani**. New York: Associated Music Publishers, Inc., (BMI), 1968. 1 partitura.

CARTOLA. **O Melhor de Cartola**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

CERBONE, David R. **Fenomenologia**. Tradução de Caesar Souza. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

CHATEAU, Dominique. Art. *In*: CASSIN, Barbara (ed.). **Dictionary of Untranslatables:** A Philosophical Lexicon. Princeton University Press, 2014. p. 42-47.

CLOUTIER, Cecile. **Le Esthetique d'Éttiene Souriau**. Tese (DMA) – McMaster University, Ontario, 1977.

CRUZ, Elaine Patrícia. Denúncias de crimes com discurso de ódio na internet crescem em 2022. **Agência Brasil**, São Paulo, 7 fev. 2023. Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2023-02/denuncias-de-crimes-na-internet-com-discurso-de-odio-crescem-em-2022. Acesso em: 07 fev. 2024.

CURY, Thiago Alvino. ***Bon goût*:** Problematização sobre a música francesa na obra de Jacques-Martin Hotteterre *Le Romain*. 2014. Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, 2014.

DÉTIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre. **Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs**, Paris: Flammarion, 1992.

DODGE, Charles. **Computer music:** synthesis, composition, and performance. 2nd ed. USA: Schirmer – Thomson Learning, 1997.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**. Traduzido por Roberto Figurelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1967.

ECO, Umberto. **A Estrutura Ausente**. Tradução de Pérola de Carvalho. 3.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

FERNEYHOUGH, Brian. **String Quartet Nº 5**. London: Peters Edition Ltd., 2006. 1 partitura.

FERNEYHOUGH, Brian. **Carceri d'Invenzione I**. Chamber Orchestra. London: Peters Edition Ltd., 1983. 1 partitura.

FERRAZ, Silvio. Escutas e Reescritas. *In*: TRAGTENBERG, Livio (org.). **O ofício do compositor hoje**. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 285-306.

FIGURELLI, Roberto. **Estética e Crítica**. Curitiba: Editora UFPR, 2007.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. **Brasil atinge novo recorde de brasileiros sem condições para se alimentar, mostra pesquisa**. 2 jun. 2022. Disponível em: https://portal.fgv.br/noticias/brasil-atinge-novo-recorde-brasileiros-sem-condicoes-se-alimentar-mostra-pesquisa. Acesso em: 07 fev. 2024.

GADAMER, Hans-George. **Verdade e Método**. Vol. I. Traduzido por Flávio Paulo Meurer. 15.ed. Petrópolis: Vozes, 2021.

GILSON, Étienne. **Introdução às artes do belo**. Traduzido por Érico Nogueira. São Paulo: É Realizações, 2010.

GOLDMAN, Richard Franko. The Music of Elliott Carter. **The Musical Quarterly**, Oxford, v. 43, n. 2, p. 151-170, abr. 1957.

GRISEY, Gérard. **Écrits ou L'invention de la Musique Spectrale**. Paris: Éditions MF, 2008.

HUSSERL, Edmund. **Meditações cartesianas:** uma introdução à Fenomenologia. Tradução de Fábio Mascarenhas Nolasco. São Paulo: Edipro, 2019.

IAZZETTA, Fernando. Meaning in Music Gesture**. International Association for Semiotic Studies VI International Congress**, Guadalajara, jul. 1997.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. **Taxas de pobreza no Brasil atingiram, em 2021, o maior nível desde 2012**. 26 jan. 2023. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/categorias/45-todas-as-noticias/noticias/13509-taxas-de-pobreza-no-brasil-atingiram-em-2021-o-maior-nivel-desde-2012?highlight=WyJ0YXhhcyIsInRheGFzJ2VsZXZhZGFzIiwicG9icmV6YSIsInBvYnJlemEnIl0=. Acesso em: 07 fev. 2024.

JAVAHERI, Mohammad H. **Texture and Form in Beat Furrer's Music:** an analysis of *Presto*, and *a due*. 2021. Thesis (Master in Music) – Department of Music İhsan Doğramacı Bilkent University Ankara, Ankara, 2021.

KOFFKA, Kurt. **Principle of Gestalt Psychology**. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., 1936.

KÖHLER, Wolfgang. **Gestalt Psychology:** An Introduction to New Concepts in Modern Psychology. New York: Liveright, 1947.

LACERDA, Vina. **Pandeirada Brasileira**. Curitiba: Edição do autor, 2007.

LENTZ, Willian M. C. **O conceito de emergência aplicado à composição musical**. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

MANZOLLI, Jônatas. Auto-Organização: Um Paradigma Composicional. **Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, 1995. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_1995/comppairelat2.htm. Acesso em: 25 mai. 2021.

MENEZES, Flo. **Música de Escritura**. São Paulo: edições flopan. 2022.

MENEZES, Flo. **Do erro em composição**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2021.

MENEZES, Flo. **Matemática dos Afetos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2013.

MENEZES, Flo. **Apoteose de Schoenberg**. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Textos Escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

MORGAN, Lloyd. **Emergent evolution**. London: Williams and Norgate, 1927.

MOTTE, Diether de la. **Contrapunto**. Tradução de Miguel Angel Centenero Gallego. 2.ed. Barcelona: Labor, 1995.

MOULIN, Raymonde. De l'artisan au professionnel: l'artiste. In: **Sociologie du travail**, n°4, p. 388-403, out.-dez. 1983. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/sotra_0038-0296_1983_num_25_4_1944. Acesso em: 9 ago. 2023.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário Etimológico Resumido**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1966.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Music and Discourse:** Toward a Semiology of Music. English translation of Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990.

PUIG, Daniel. Complexidade e metapadrões: composição com improvisação. **XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Natal, 2013. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2013/2357/public/2357-6830-1-PB.pdf. Acesso em: 30 abr. 2021.

RANDEL, Don Michael (ed.). **The Harvard Dictionary of Music**. 4th ed. Cambridge, Massachusetts, and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003.

RICARD, Jacques. **Emergent collective properties, networks and information in biology**. Paris: Elsevier B.V., 2006.

RIMOLDI, Gabriel; MANZOLLI, Jônatas. Da Emergência da Sonoridade às Sonoridades Emergentes: mediação tecnológica, emergentismo e criação sonora com suporte computacional. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.5, n.1, p. 1-25, jun. 2017. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/1857/1152. Acesso em: 30 abr. 2021.

ROSSETTI, Danilo; MANZOLLI, Jônatas. Analysis of Granular Acousmatic Music: Representation of sound flux and emergence. **Organised Sound**, Cambridge, v.24, n. 2, p. 205–216. Cambridge University Press, set. 2019. Disponível em: https://www.cambridge.org/core/journals/organised-sound/article/abs/analysis-of-granular-acousmatic-music-representation-of-sound-flux-and-emergence/D56AA2483F14470FBB78CB81E5B06A7D. Acesso em: 30 abr. 2021.

SAARIAHO, Kaija. **Spins and Spells**. Roubaix, Kaija Saariaho [2023]. Disponível em: https://saariaho.org/works/spins-and-spells. Acesso: 29 set. 2023.

SAARIAHO, Kaija. **Spins and Spells**. Violoncello. England: Chester Music Ltd, 1997. 1 partitura.

SCHOENBERG, Arnold. **Style and Idea**. New York: Philosophical Library, 1950.

SCHWINT, Didier. La routine dans le travail de l'artisan. **Ethnologie Française**, Paris, v. 35, n. 3, p. 521.529, mar. 2005. Disponível em: https://shs.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2005-3-page-521?lang=fr. Acesso em: 5 out. 2023.

SOUZA, Rodolfo Coelho de; FARIA, Regis Rossi Alves. **A Criatividade como Propriedade Emergente na Composição Algorítmica**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/264039137_A_Criatividade_como_Propriedade_Emergente_na_Composicao_Algoritmica. Acesso em: 26 jul. 2021.

STRAVINSKY, Igor. **Poética Musical em 6 lições**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1996.

SVARNEY, Thomas E.; BARNES-SVARNEY, Patricia. **The handy ocean answer book**. Detroit: Invisible Ink, 2000.

TELEMANN, Georg Philipp. **Concerto for 2 Violas, TWV 52:G3**. Cópia em manuscrito de Johann Samuel Endler, c1740. Diponível em: https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/241717/oece. Acesso em: 26 set. 2023.

TENNEY, James. **Meta ⁄Hodos:** A Phenomenology of 20th-Century Musical Materials and an Approach to the Study of Form. 2nd ed. Oakland: Frog Peak Music, 1988.

THOMAS, Margaret E. Nancarrow's Canons: Projections of Temporal and Formal Structures. **Perspectives of New Music**, v. 38, v. 2, p. 106-133, 2000.

TOMÁS, Lia. **Pesquisa Acadêmica na Área de Música:** Um Estado da Arte (1988-2013). Porto Alegre: ANPPOM, 2015.

TORRINHA, Francisco. **Dicionário Latino-Português**. 2.ed. Porto: Domingos Barreira, 1942.

TORRINHA, Francisco. **Dicionário Português-Latino**. 2.ed. Porto: Domingos Barreira, 1942.

# APÊNDICE A – PARTES DE ELETRÔNICA

*Fragmentos do Ocaso* (2023), acusmática



*Gestos Lacerados* (2023), eletrônica



*Máquina de Chilrear* (2024), eletrônica



*multitudinous seas* (2021), eletrônica



*Traços em meia-luz* (2023), eletrônica



## APÊNDICE B – REGISTROS AUDIOVISUAIS

*A Fome dos Cães* (2022), ópera de câmara em um ato



*Cores Transversais* (2022), para orquestra de câmara



*Gestos Lacerados* (2023), para guitarra elétrica e eletrônica em tempo real



*Máquina de Chilrear* (2024), para piano MIDI e eletrônica (versão em estéreo)



*multitudinous seas* (2021), para pandeiro brasileiro e eletrônica



*Traços em meia-luz* (2023), para piano e eletrônica



# APÊNDICE C – PARTITURAS

# WILLIAN LENTZ

# *multitudinous seas*

para pandeiro e eletrônica

(2021)

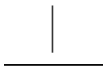
para pandeiro brasileiro de couro e eletrônica

**multitudinous seas** expressa a volatilidade do ritmo, da métrica e do tempo

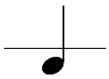
metainstrumento que deságua num ruído multitudinoso –

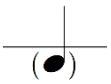
imagem sonora do choque das ondas de mares imaginários

**Notação:**

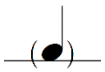
1.  ponta[1]

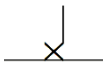
2.  punho

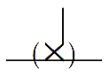
3.  polegar

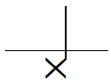
4.  polegar abafado

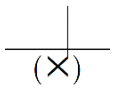
5.  grave de ponta

6.  grave de ponta abafado

7.  tapa

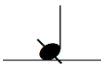
8.  tapa abafado

9.  tapa de polegar

10.  tapa de polegar abafado

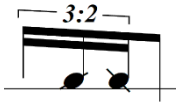
11.  shake

12.  lateral da mão para dentro

13.  lateral da mão para fora

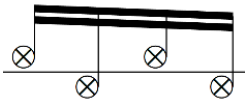
14.  rulo

15.  rulo infinito

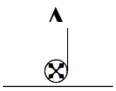
16.  movimento em “S” (técnica desenvolvida por Vinicius Portes, utilizada em passagens rápidas que necessitam de agilidade)

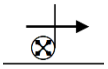
17.  rotação superior da mão esquerda (fazendo soar as platinelas)

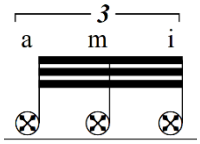
18.  rotação inferior da mão esquerda (fazendo soar as platinelas)

19.  rotação contínua da mão esquerda

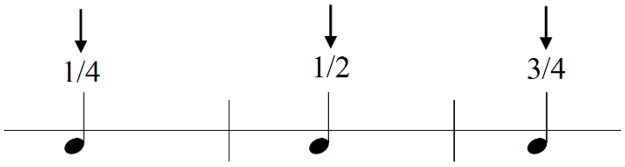
[1] Referência das notações 1 a 14: Lacerda, Vina. **Pandeirada Brasileira**. Curitiba: Edição do autor, 2007.

20.  peteleco em uma platinela (segurar o pandeiro na vertical)

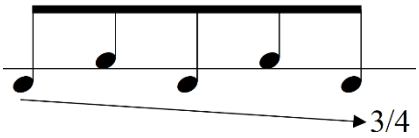
21.  rotação de uma platinela (segurar o pandeiro na vertical)

22. 

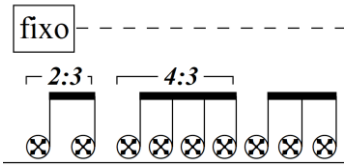
rasgueado de platinela (semelhante ao peteleco, porém, usar em sequência os dedos anelar, médio e indicador para percutir uma platinela o mais rápido possível) (segurar o pandeiro na vertical)

23. 

Bend (pressionar a pele após percutir) (1/4 pouca pressão, 1/2 pressão média, 3/4 muita pressão)

24. 

pressão gradual da pele

25. 

manter o pandeiro fixo enquanto percute uma platinela com a ponta dos dedos (segurar o pandeiro na horizontal)

## Eletrônica (tape):

Contém um arquivo wav em estéreo para difusão.

Para preparação e estudo da peça, há 13 arquivos de áudio de cada seção com metrônomo e eletrônica, todos iniciam com dois compassos antes do início de cada seção.

Para a performance, há um arquivo de áudio da eletrônica completa com metrônomo, que deve ser sincronizado com o arquivo para difusão e roteado para um canal para fone de ouvido a ser utilizado pelo performer.

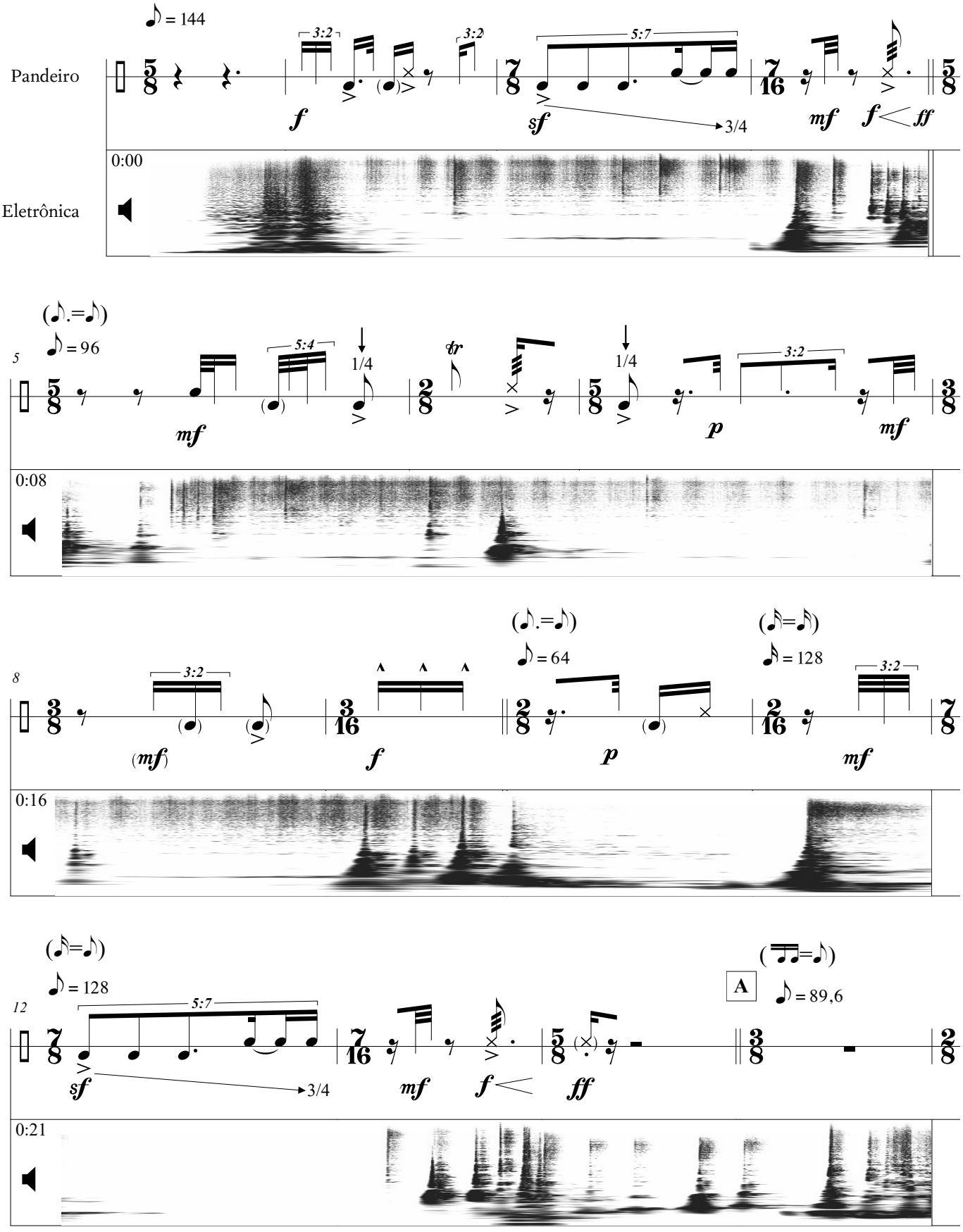
Para acesso ao material da obra, entre em contato com o compositor: willianlentzcomposer@gmail.com.

*ao Vinicius Portes*

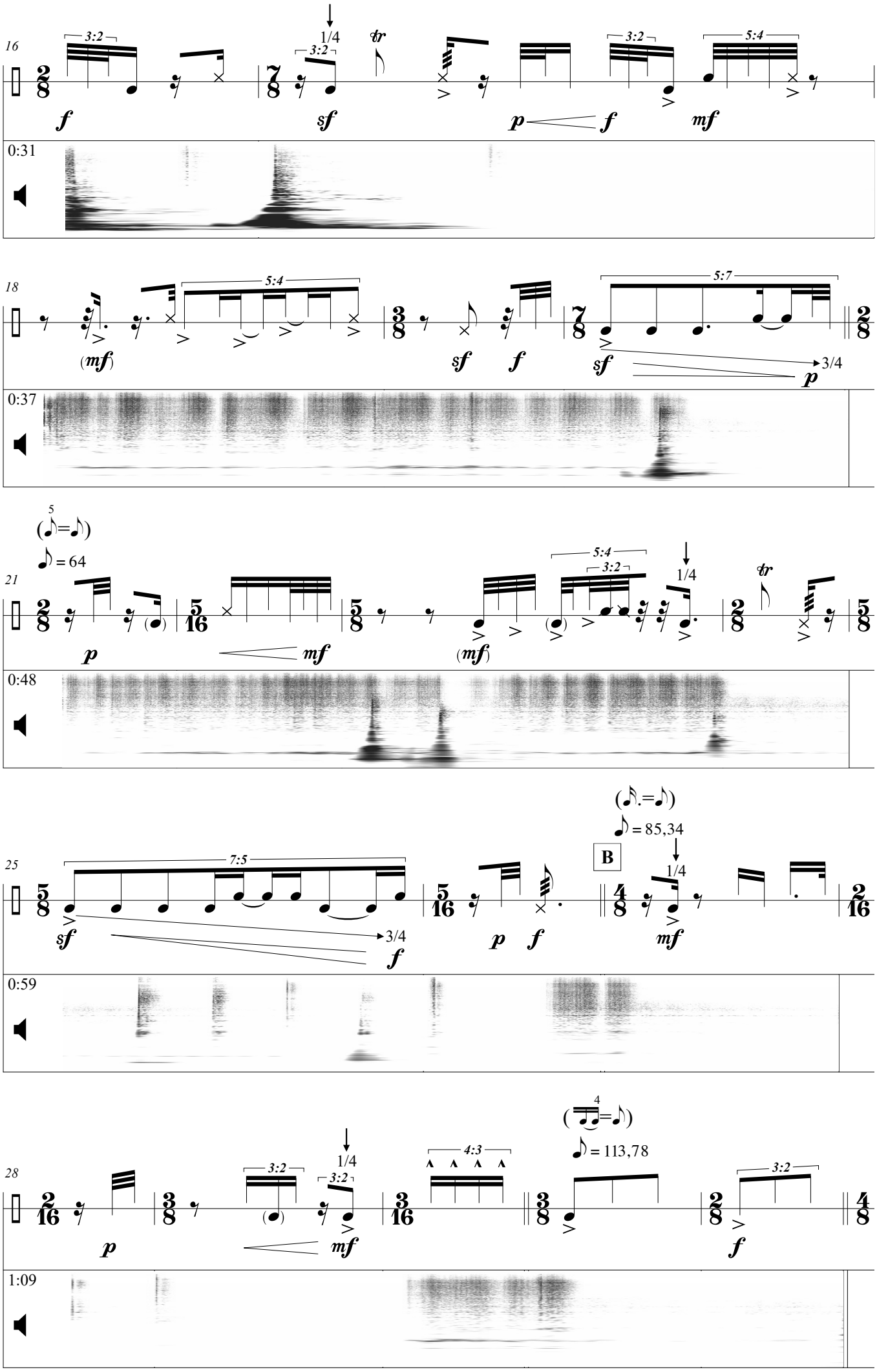
# multitudinous seas

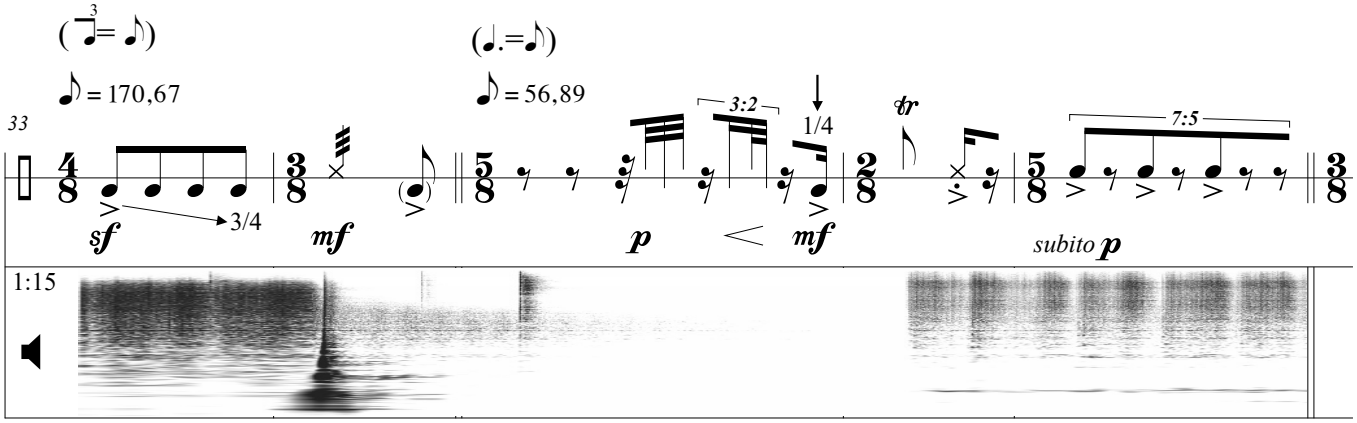
para pandeiro e eletrônica

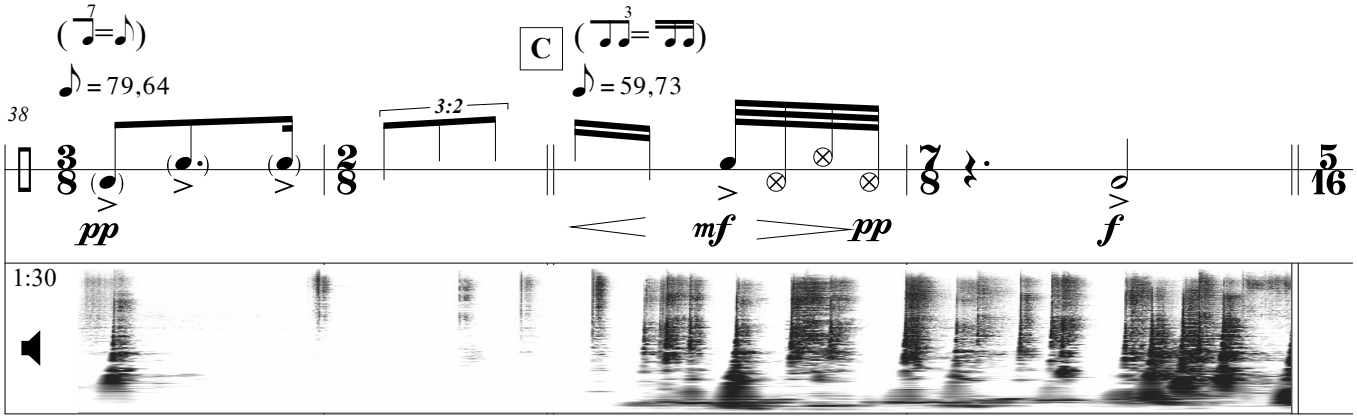
Willian Lentz

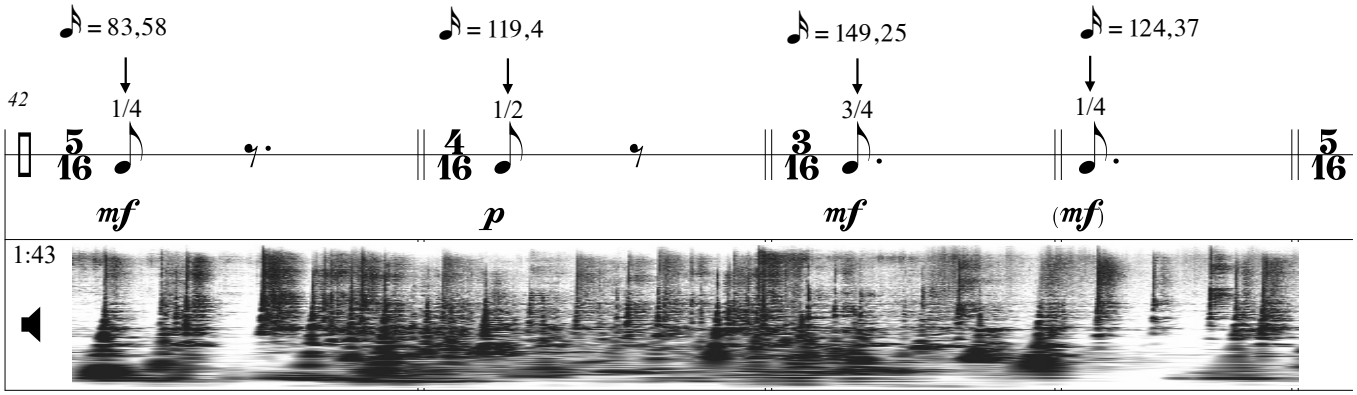


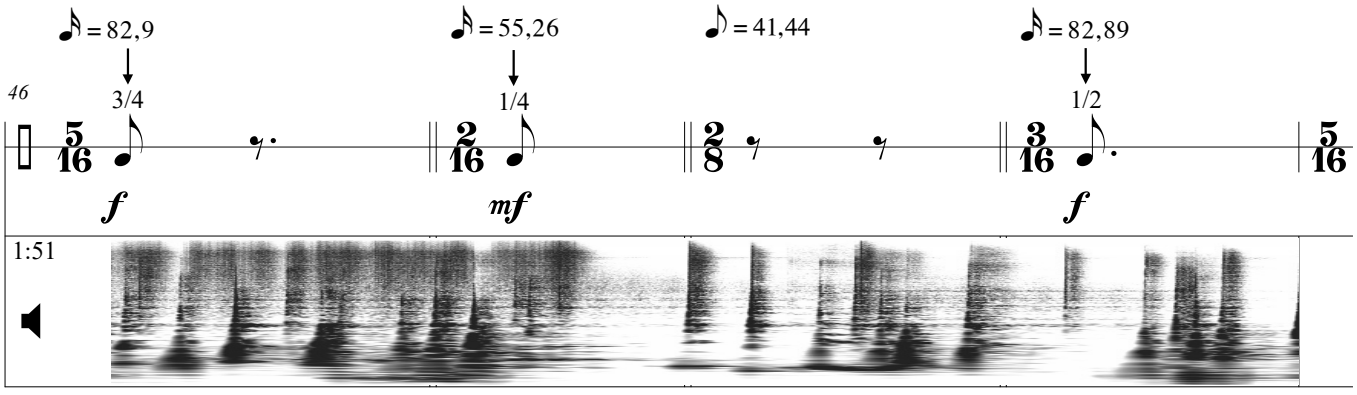

© Willian Lentz. Curitiba. 2021.

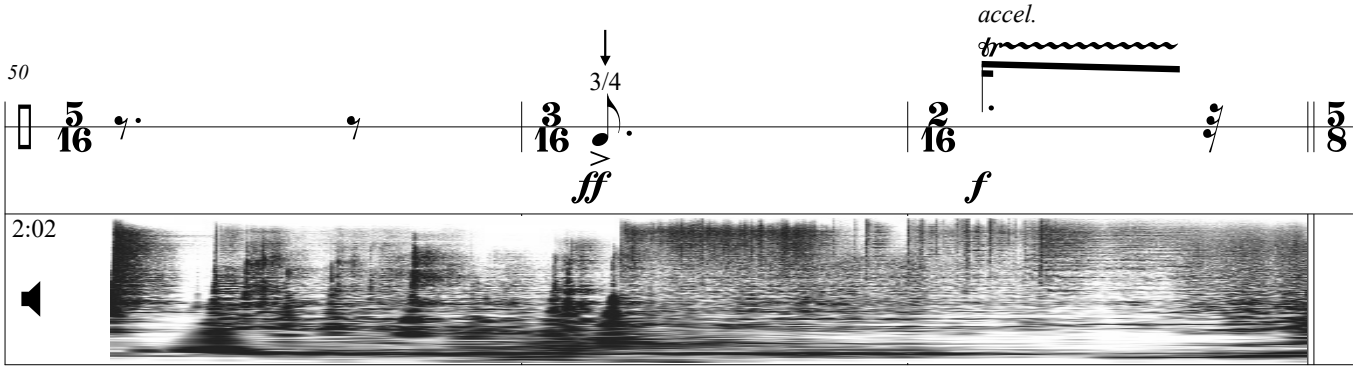

16
3:2
1/4
3:2
tr
3:2
5:4
f
sf
p
f
mf
0:31
18
5:4
5:7
(mf)
sf
f
sf
3/4
p
0:37
5
(♪=♪)
♪ = 64
21
5:4
3:2
1/4
tr
p
mf
(mf)
0:48
(♪.=♪)
♪ = 85,34
25
7:5
B
1/4
sf
3/4
f
p
f
mf
0:59
4
(♩♩=♪)
♪ = 113,78
28
3:2
1/4
3:2
4:3
3:2
p
mf
f
1:09

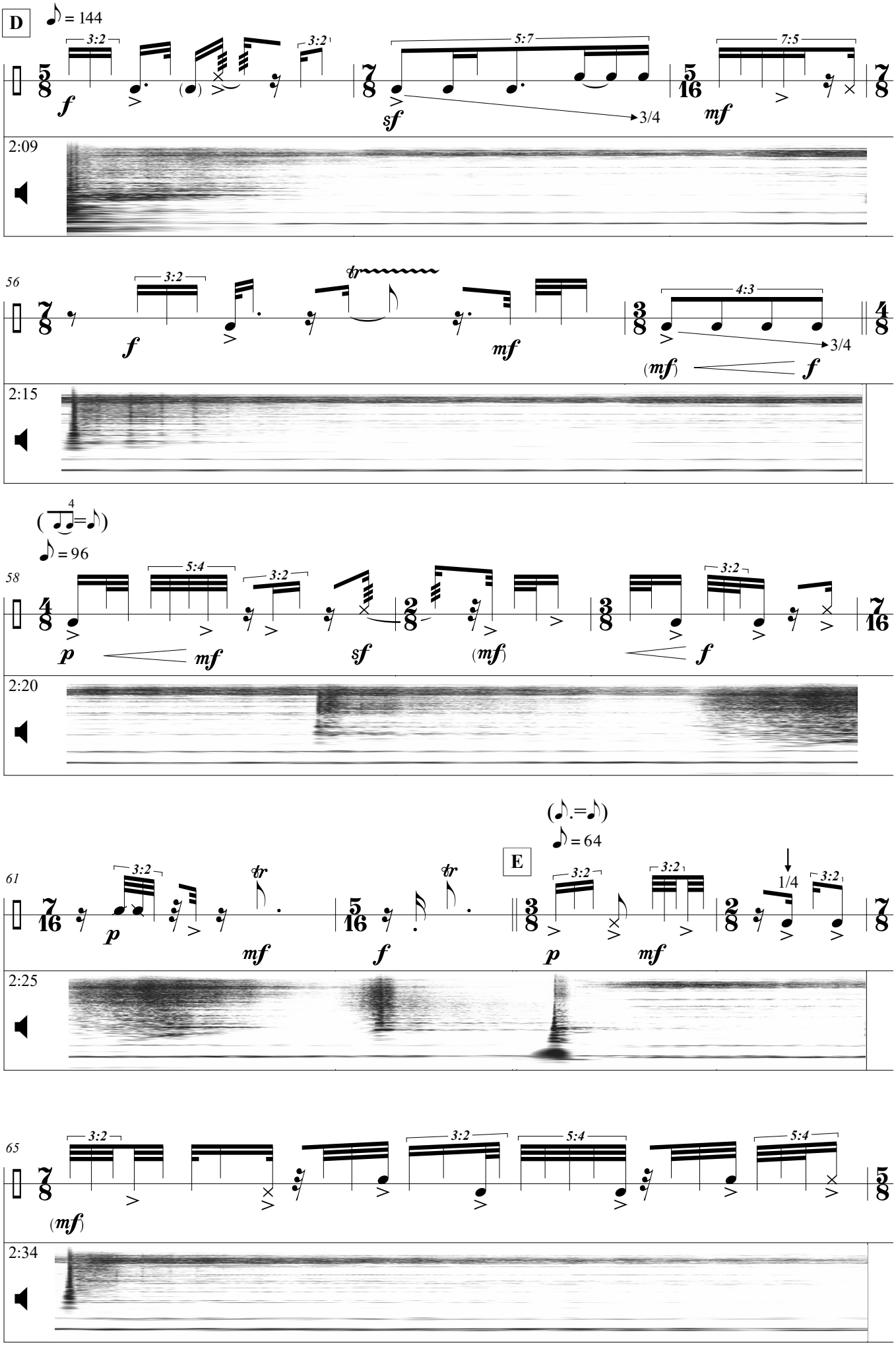

(3 = )
= 170,67
(. = )
= 56,89
33
3:2
1/4
7:5
3/4
sf
mf
p
mf
subito p
1:15

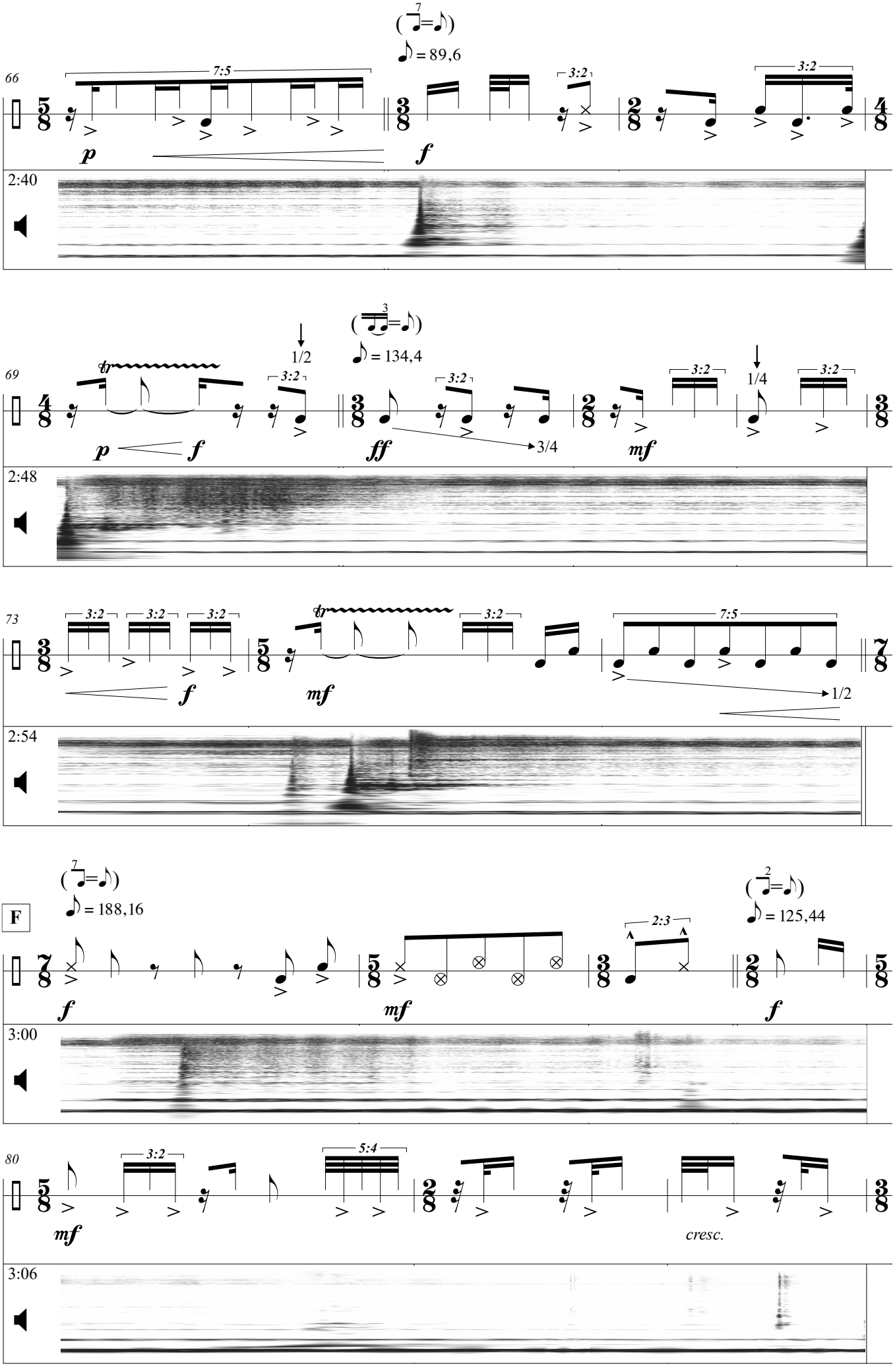

(7 = )
= 79,64
C
( 3 = )
= 59,73
38
3:2
pp
mf
pp
f
1:30

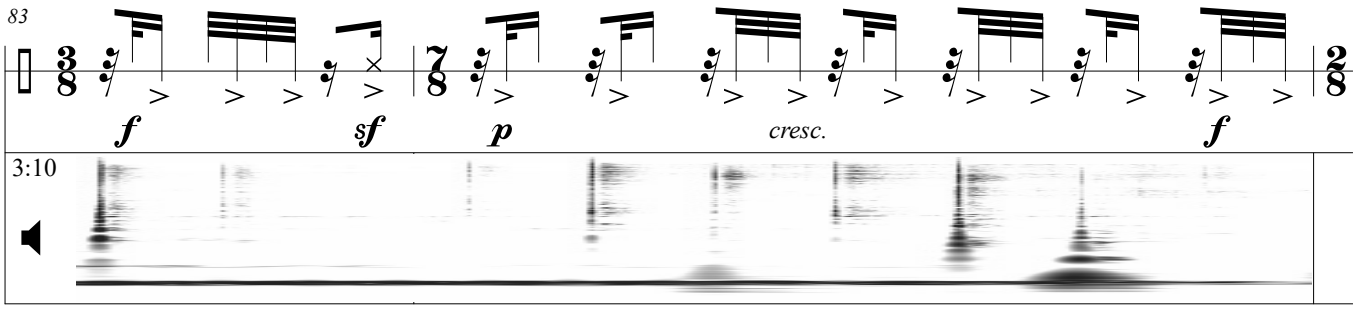

= 83,58
= 119,4
= 149,25
= 124,37
42
1/4
1/2
3/4
1/4
mf
p
mf
(mf)
1:43

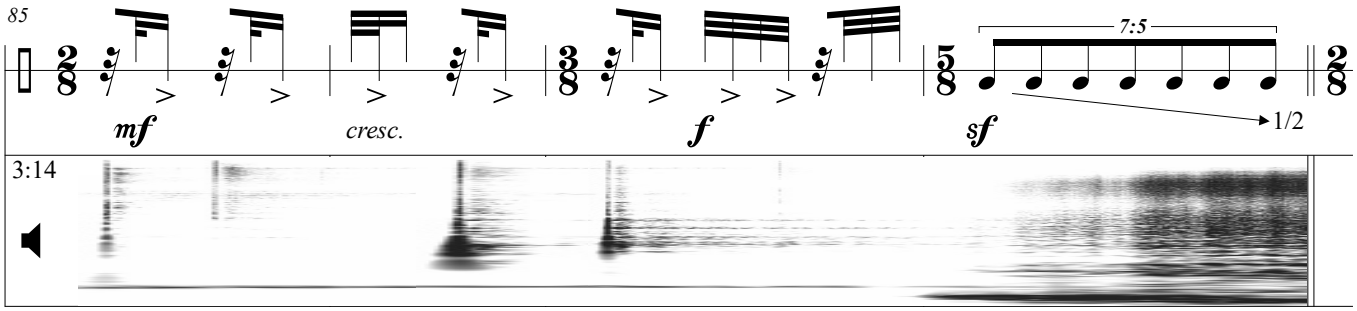

= 82,9
= 55,26
= 41,44
= 82,89
46
3/4
1/4
1/2
f
mf
f
1:51

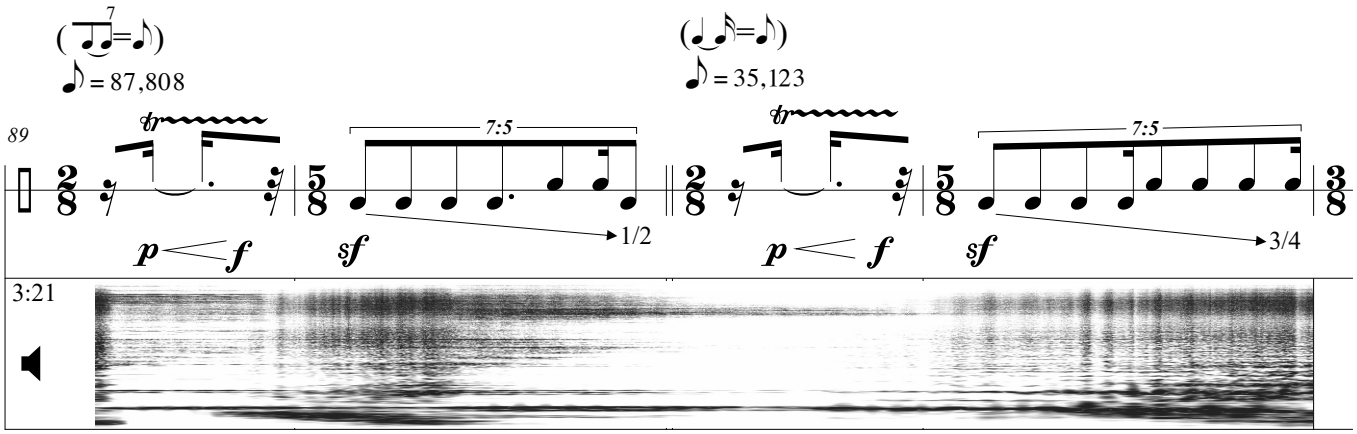

accel.
50
3/4
ff
f
2:02

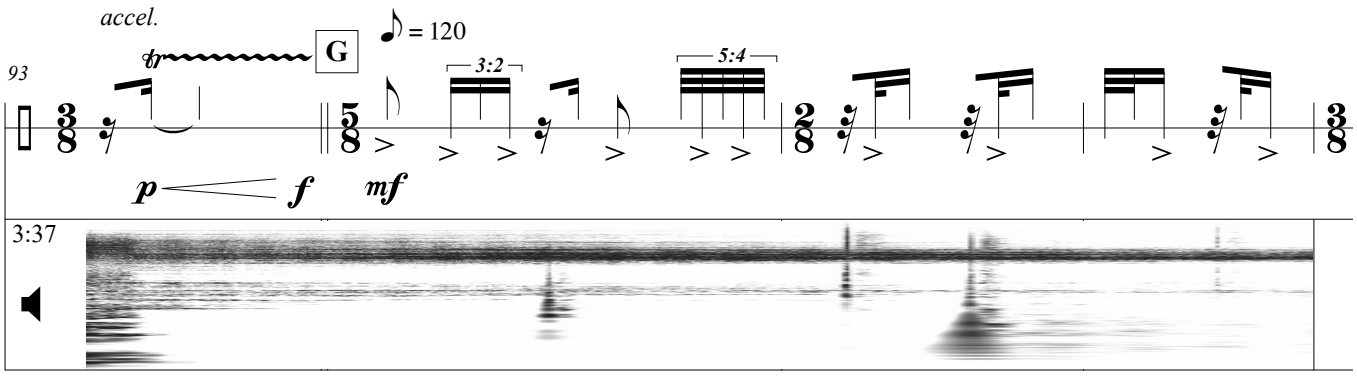

D
♪ = 144
3:2
3:2
5:7
7:5
f
sf
mf
3/4
2:09
56
3:2
tr
4:3
f
mf
(mf)
f
3/4
2:15
(4 =♪)
♪ = 96
58
5:4
3:2
3:2
p
mf
sf
(mf)
f
2:20
(♪.=♪)
♪ = 64
E
61
3:2
tr
tr
3:2
3:2
1/4
3:2
p
mf
f
p
mf
2:25
65
3:2
3:2
5:4
5:4
(mf)
2:34

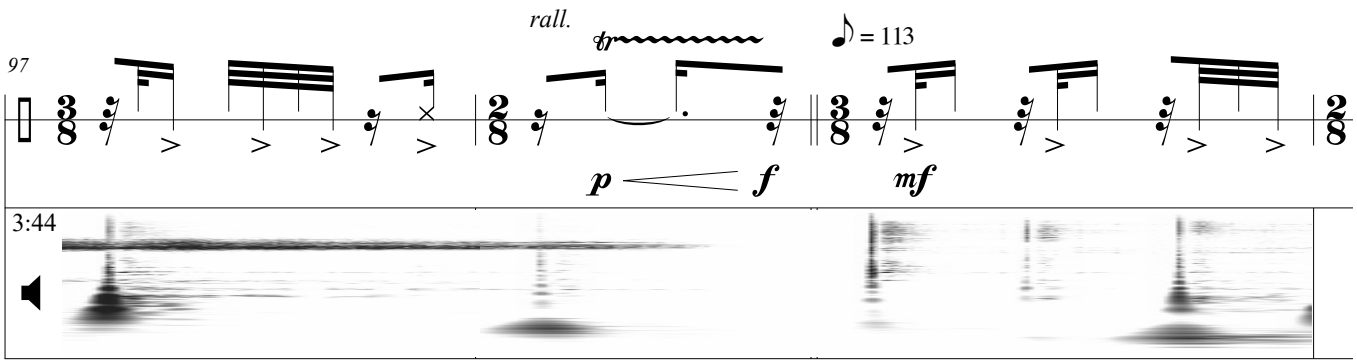

(7=♪)
♪ = 89,6
66
7:5
3:2
3:2
p
f
2:40
(3=♪)
1/2
♪ = 134,4
69
tr
3:2
3:2
3:2
3:2
1/4
p
f
ff
3/4
mf
2:48
73
3:2
3:2
3:2
tr
3:2
7:5
f
mf
1/2
2:54
(7=♪)
♪ = 188,16
F
(2=♪)
♪ = 125,44
2:3
f
mf
f
3:00
80
3:2
5:4
mf
cresc.
3:06

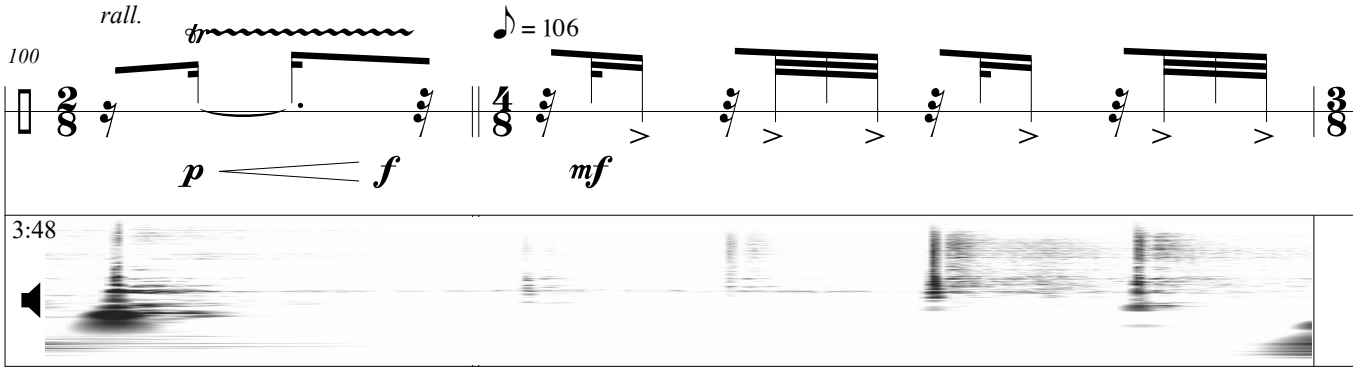

83
f
sf
p
cresc.
f
3:10

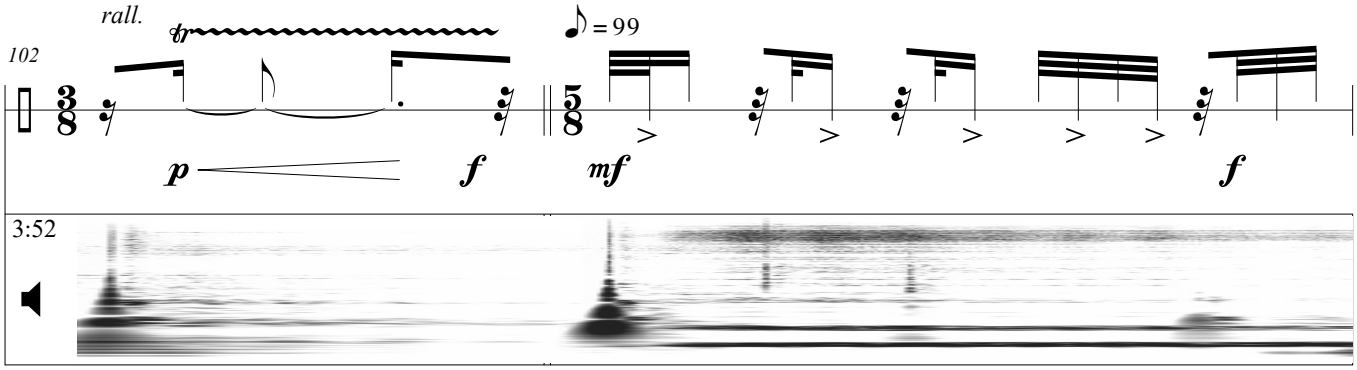

85
mf
cresc.
f
7:5
sf
1/2
3:14

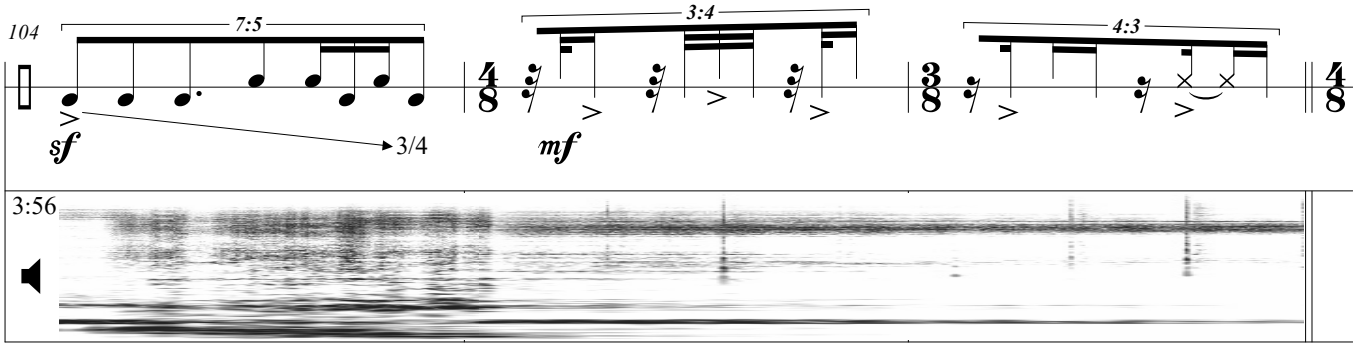

(7=)
= 87,808
89
tr
7:5
p
f
sf
1/2
(=)
= 35,123
tr
7:5
p
f
sf
3/4
3:21

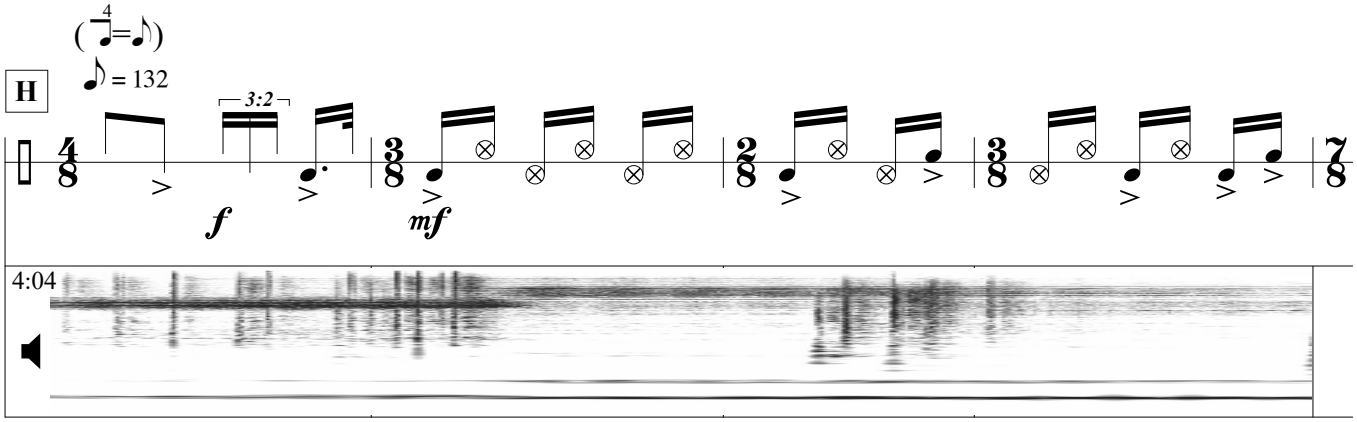

accel.
= 120
93
tr
G
3:2
5:4
p
f
mf
3:37

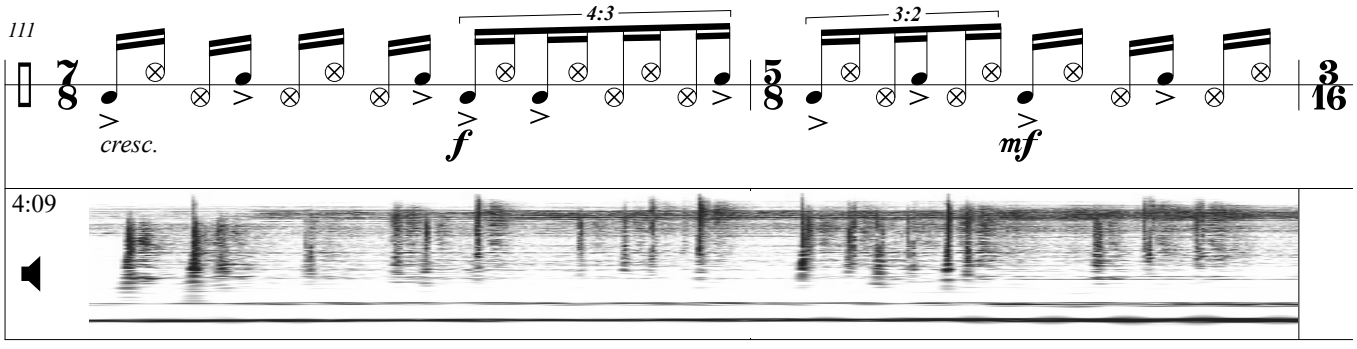

rall.
= 113
97
tr
p
f
mf
3:44

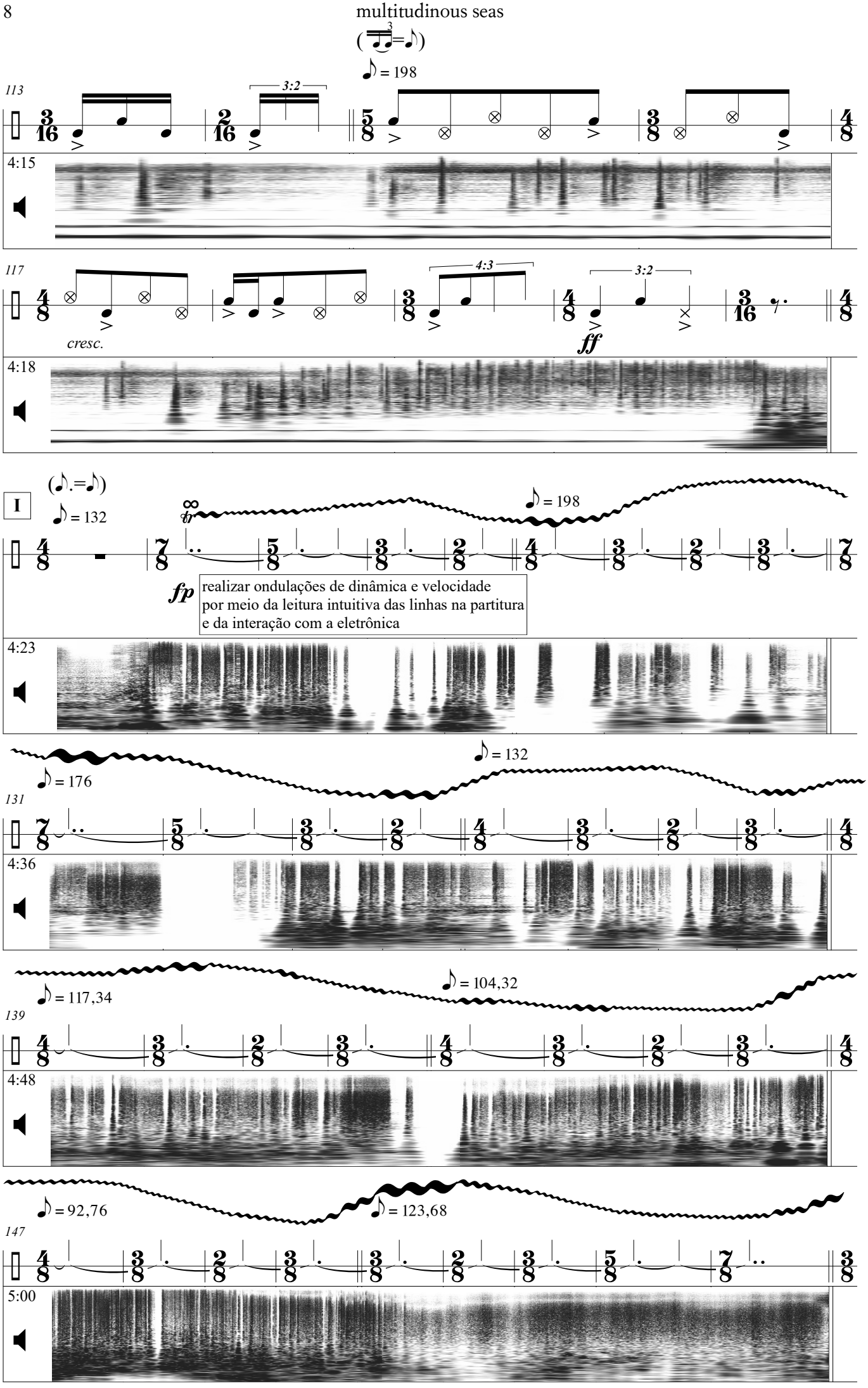

rall.
100
♪ = 106
p
f
mf
3:48

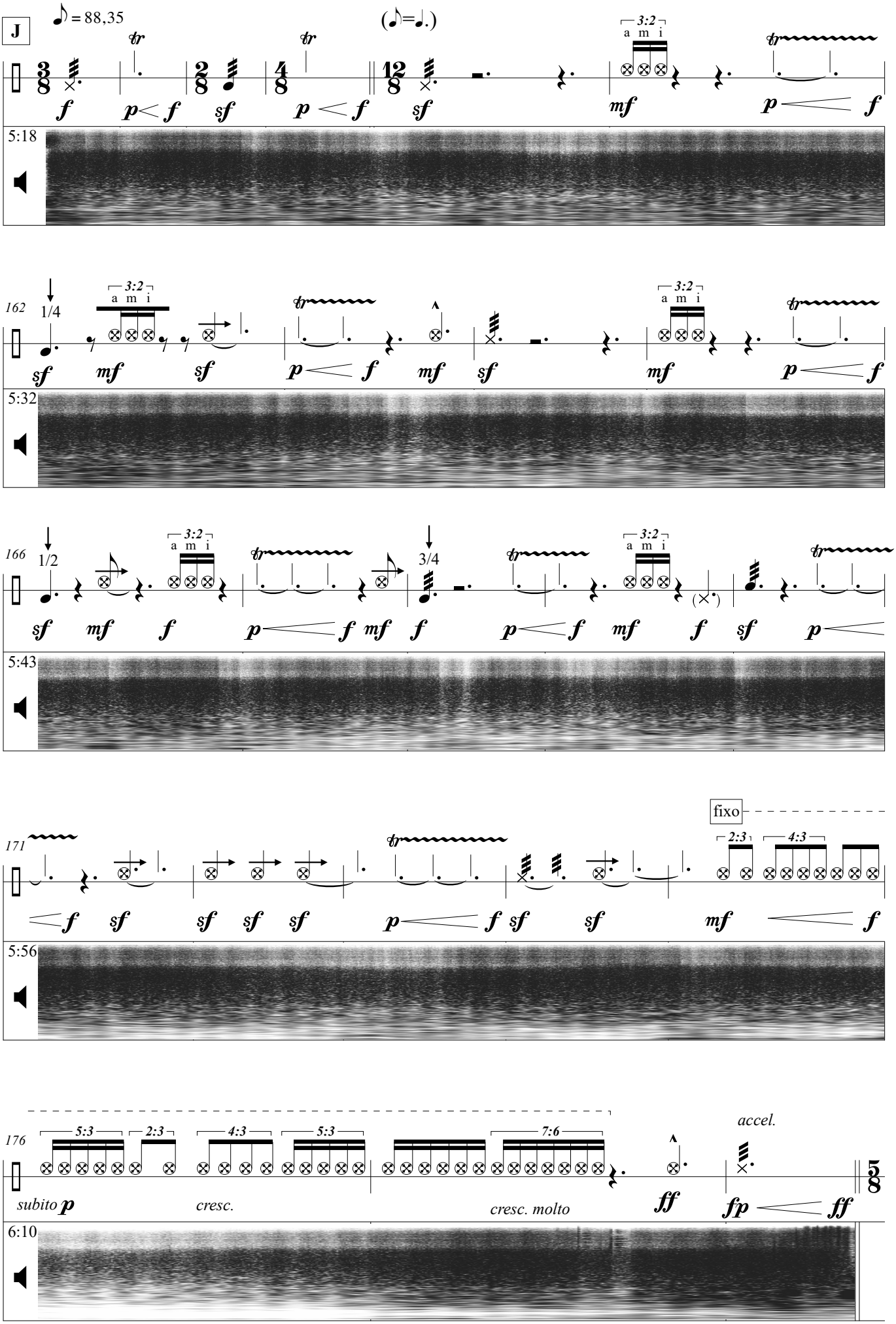

rall.
102
♪ = 99
p
f
mf
f
3:52

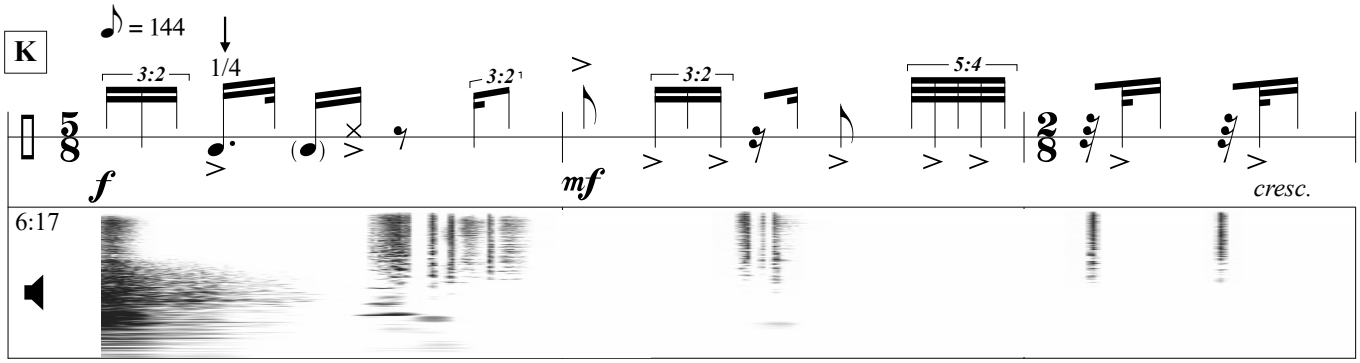

104
7:5
3:4
4:3
sf
3/4
mf
3:56

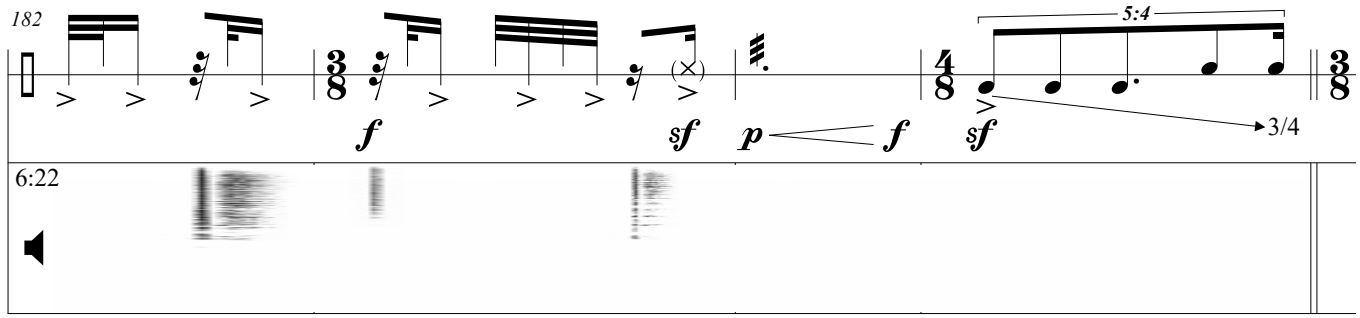

(4=♪)
♪ = 132
H
3:2
f
mf
4:04

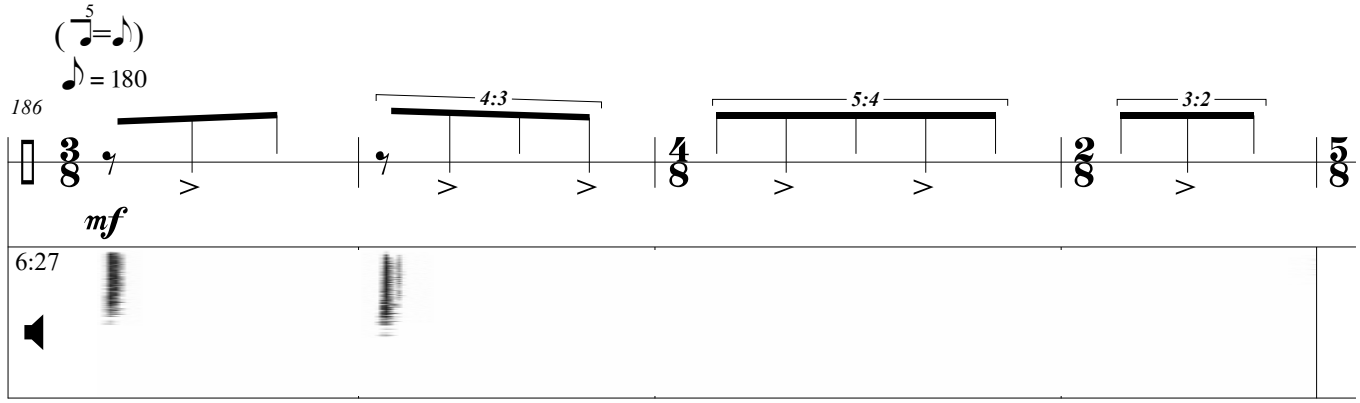

111
4:3
3:2
cresc.
f
mf
4:09

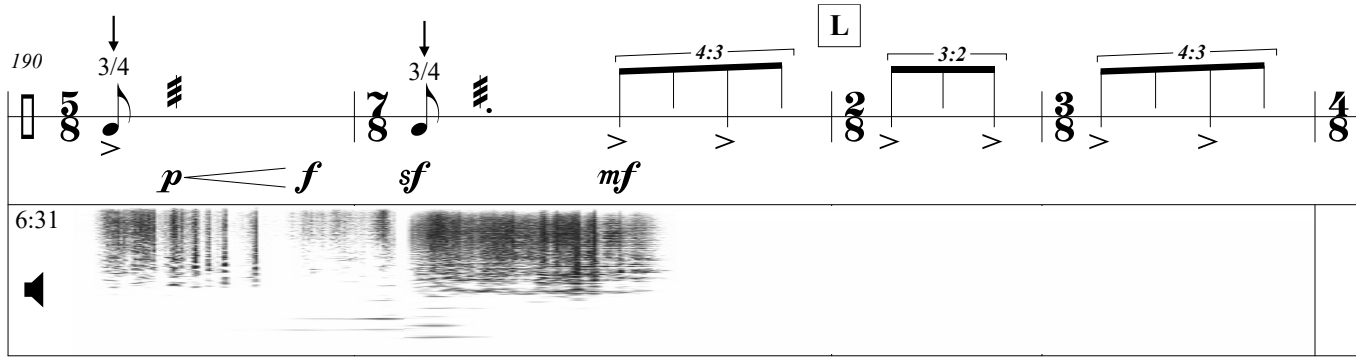

(3=)
= 198
113
3:2
4:15
117
4:3
3:2
cresc.
ff
4:18
I
(.=)
= 132
= 198
fp
realizar ondulações de dinâmica e velocidade
por meio da leitura intuitiva das linhas na partitura
e da interação com a eletrônica
4:23
= 176
= 132
131
4:36
= 117,34
= 104,32
139
4:48
= 92,76
= 123,68
147
5:00

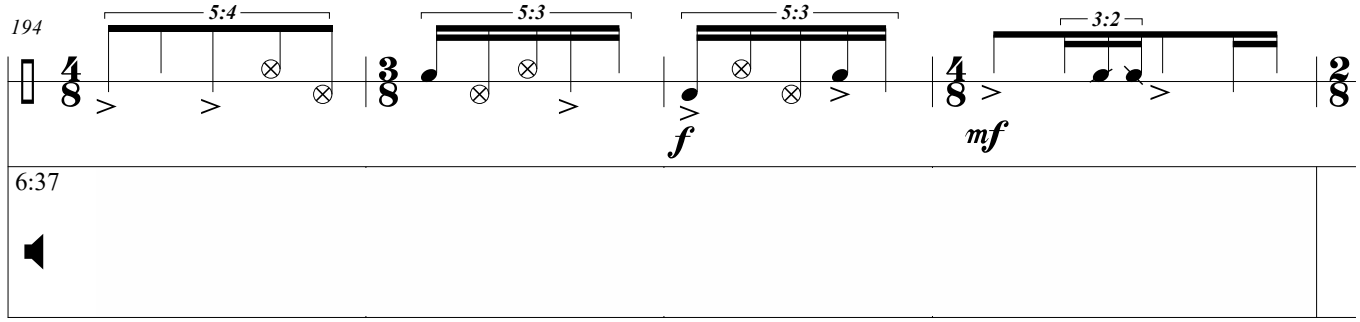

J
♪ = 88,35
(♪=♩.)
3:2
a m i
tr
f
p < f
sf
mf
p
5:18
162
1/4
5:32
166
1/2
3/4
(×.)
5:43
171
fixo
2:3
4:3
5:56
176
5:3
2:3
4:3
5:3
7:6
accel.
subito p
cresc.
cresc. molto
ff
fp
6:10

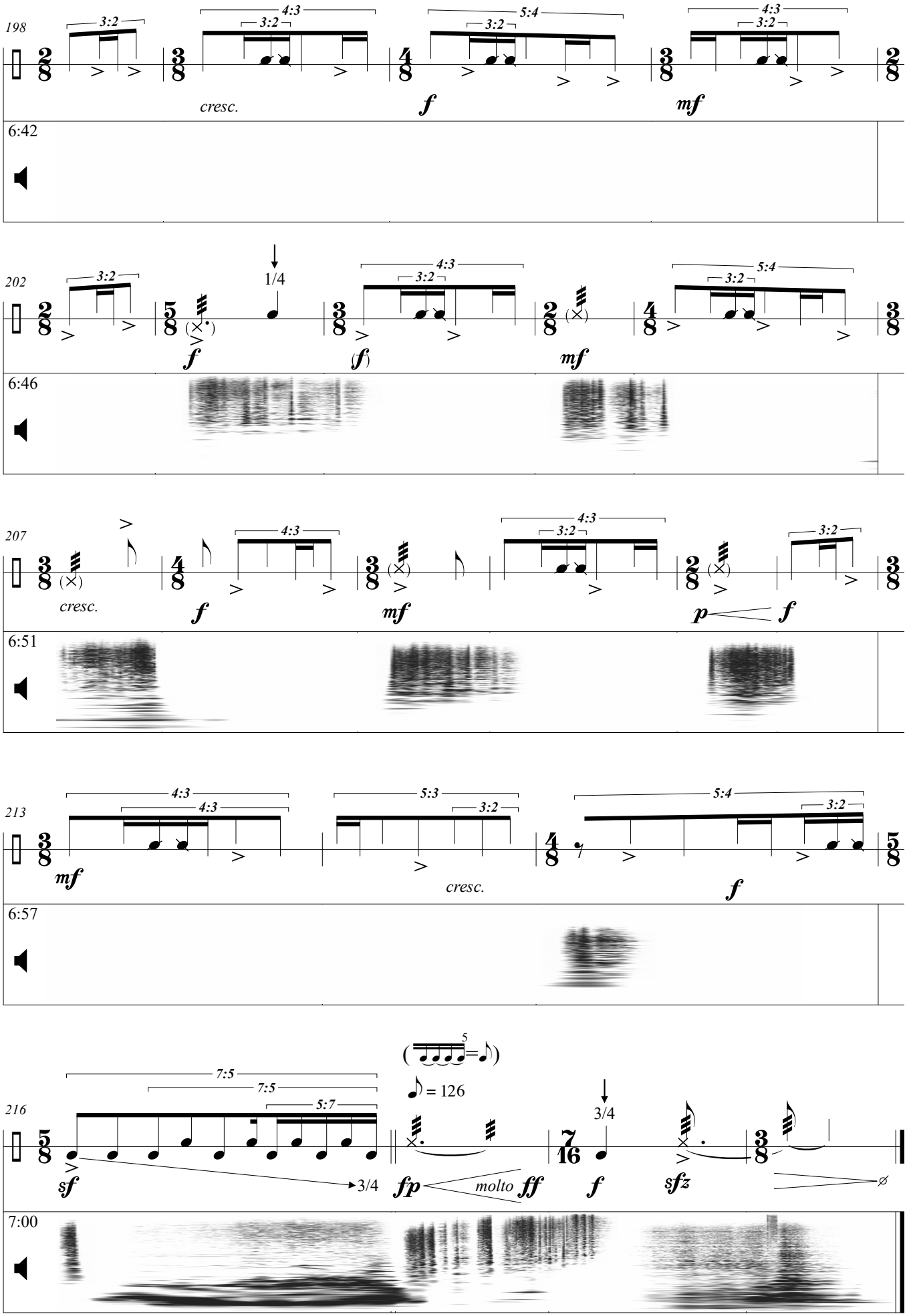

K
♪ = 144
1/4
3:2
3:2
3:2
5:4
f
mf
cresc.
6:17


182
5:4
f
sf
p
f
sf
3/4
6:22


( 5 = ♪)
♪ = 180
186
4:3
5:4
3:2
mf
6:27


L
190
3/4
3/4
4:3
3:2
4:3
p
f
sf
mf
6:31


194
5:4
5:3
5:3
3:2
f
mf
6:37
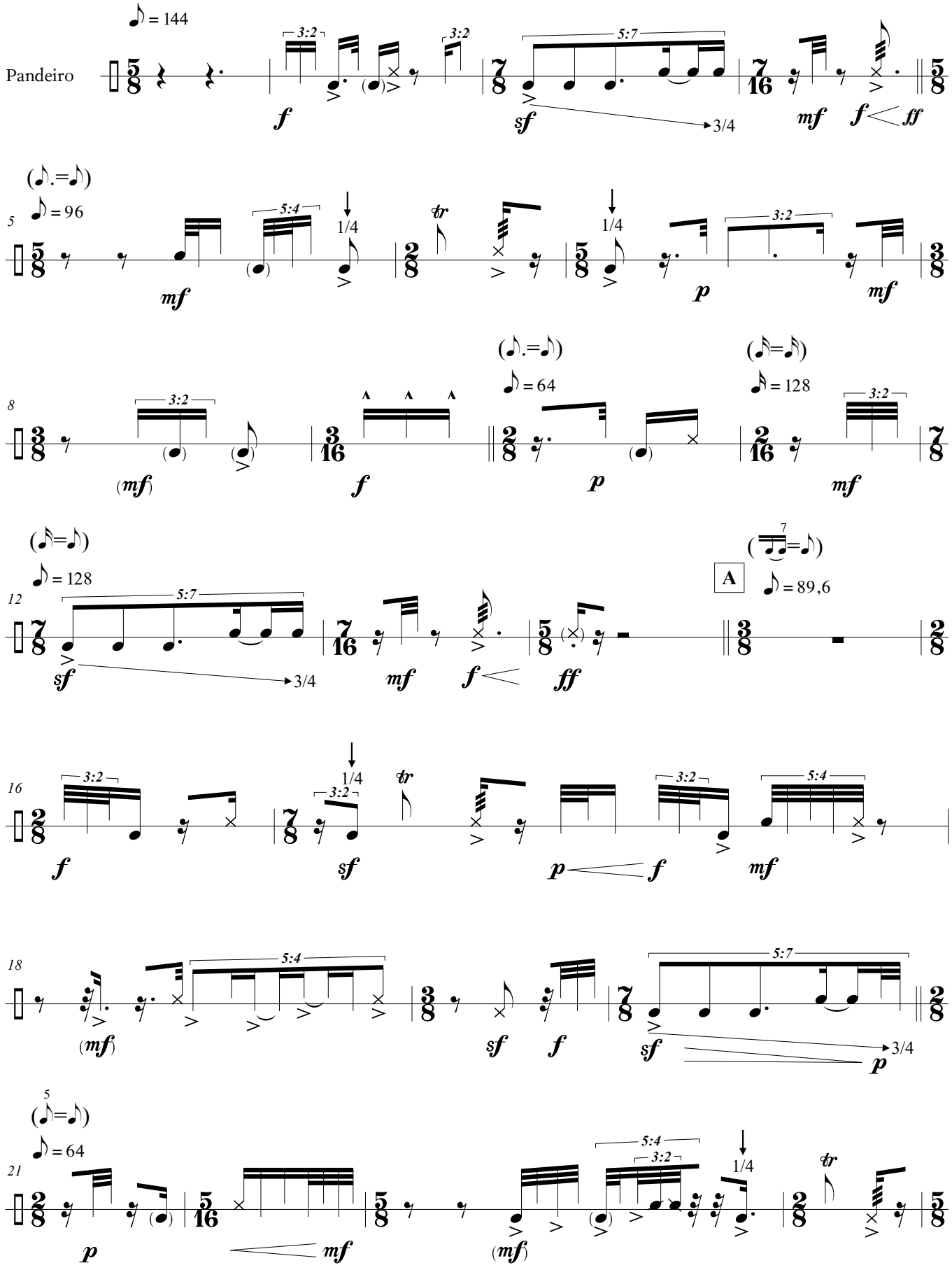



Curitiba, agosto de 2021.

*ao Vinicius Portes*

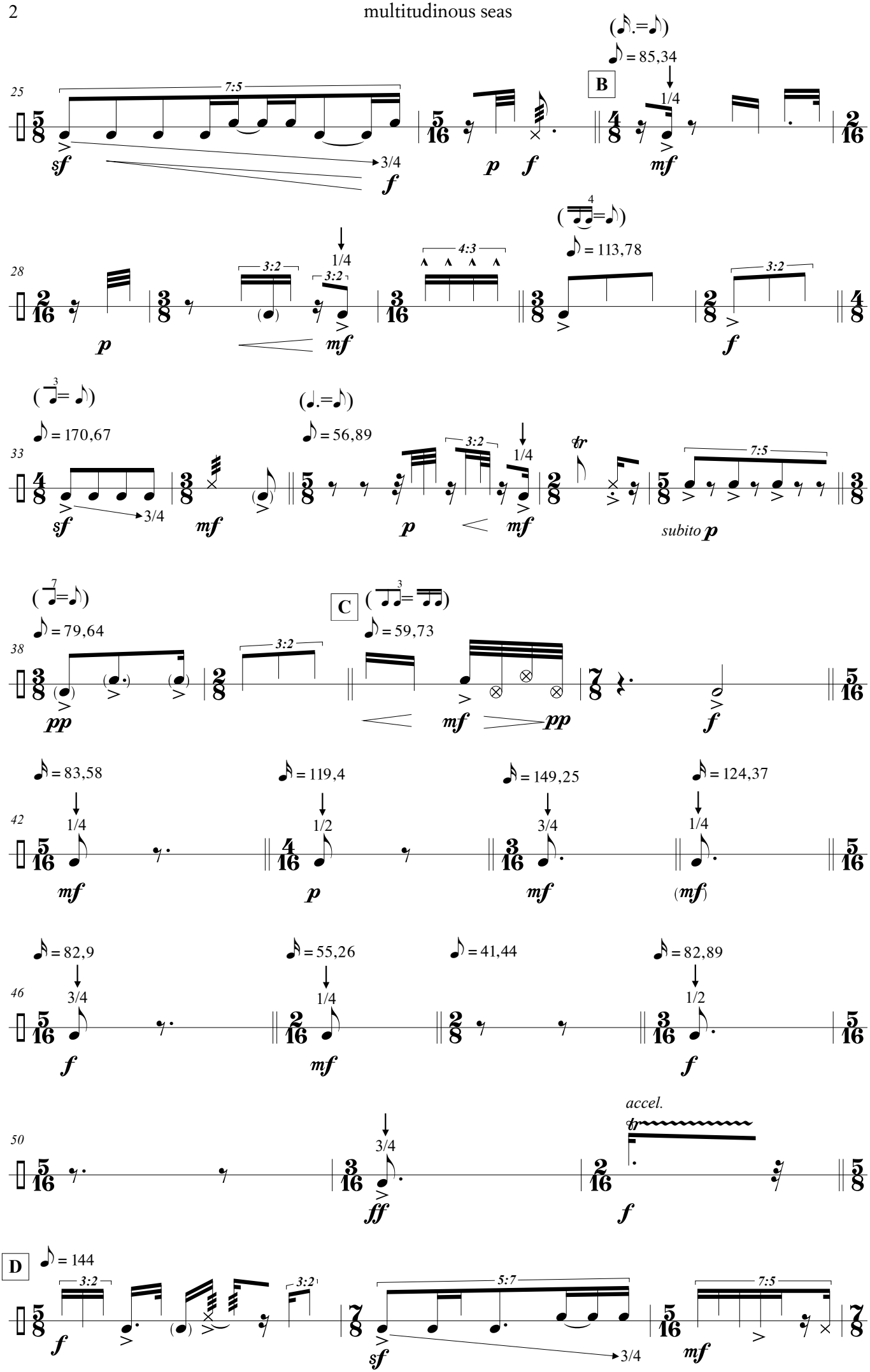
# multitudinous seas

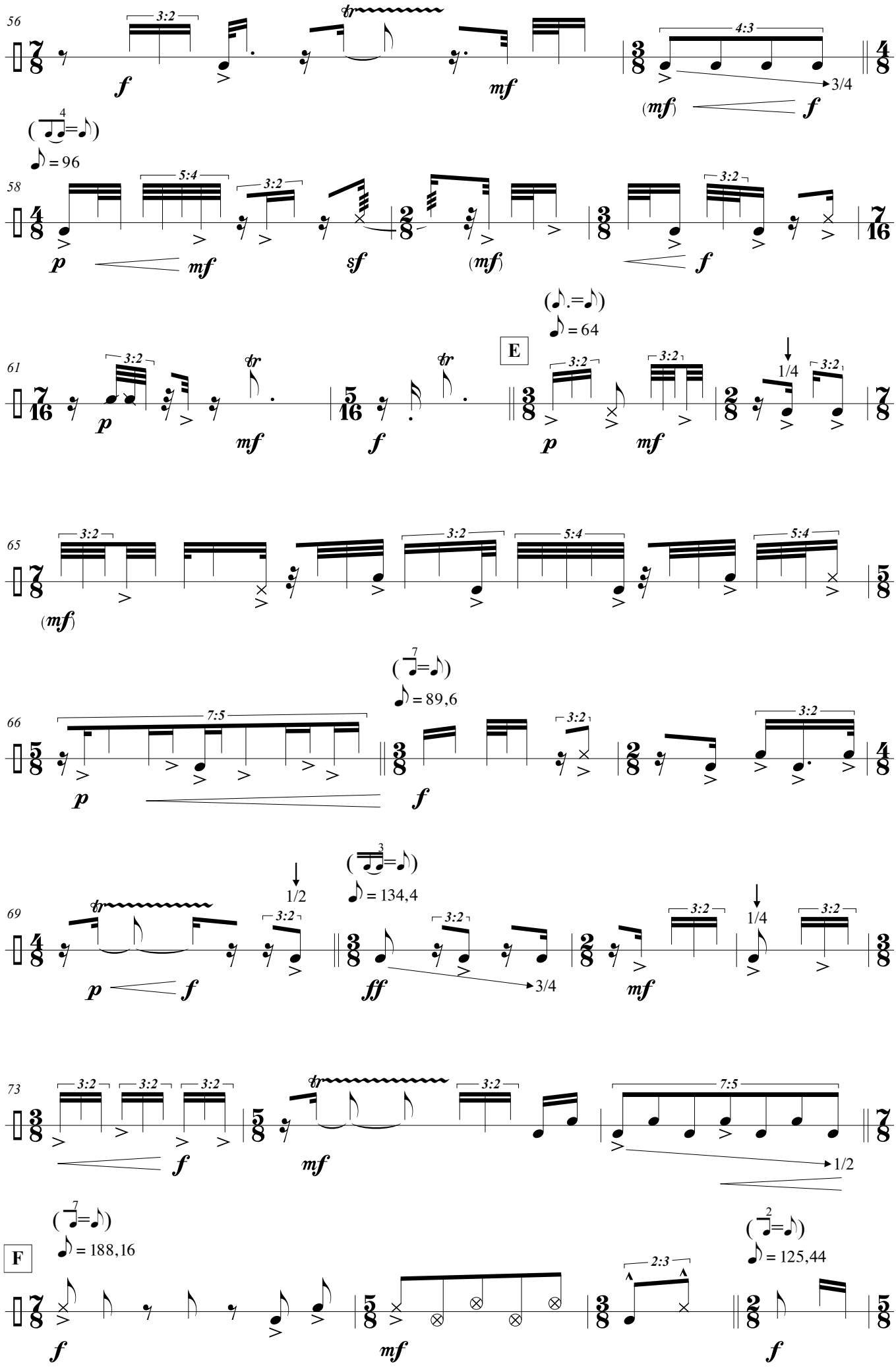
para pandeiro e eletrônica
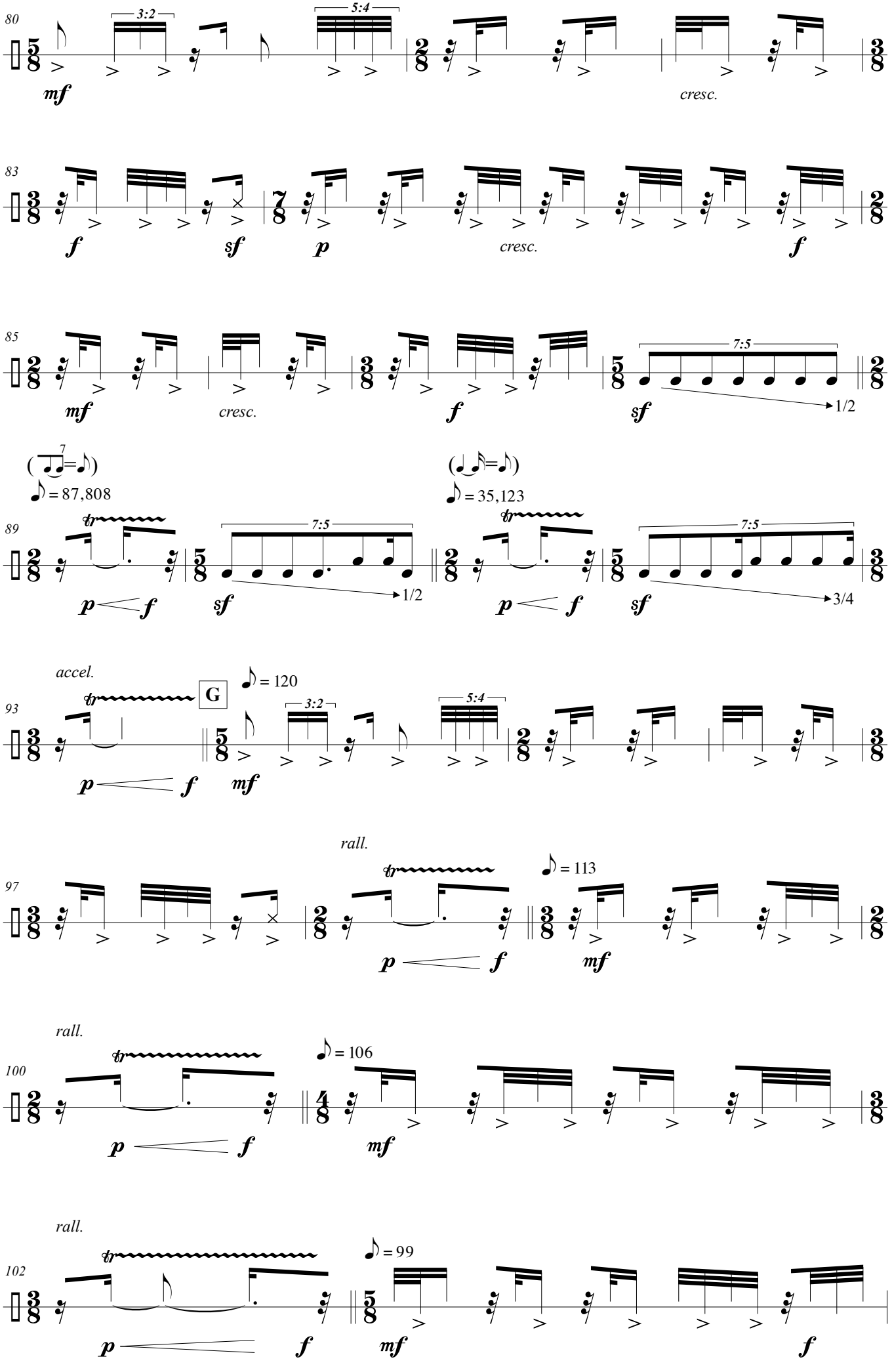
Willian Lentz

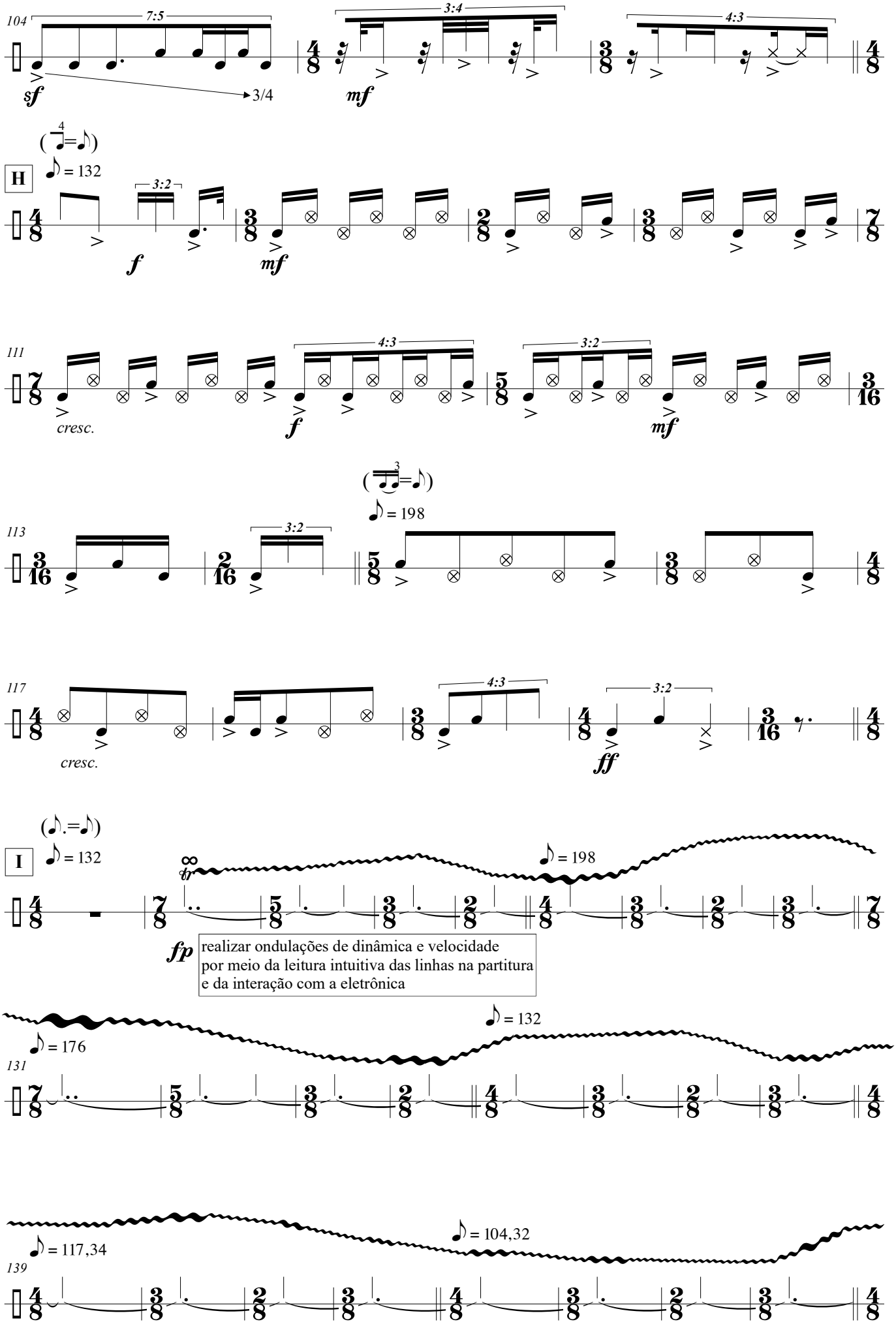


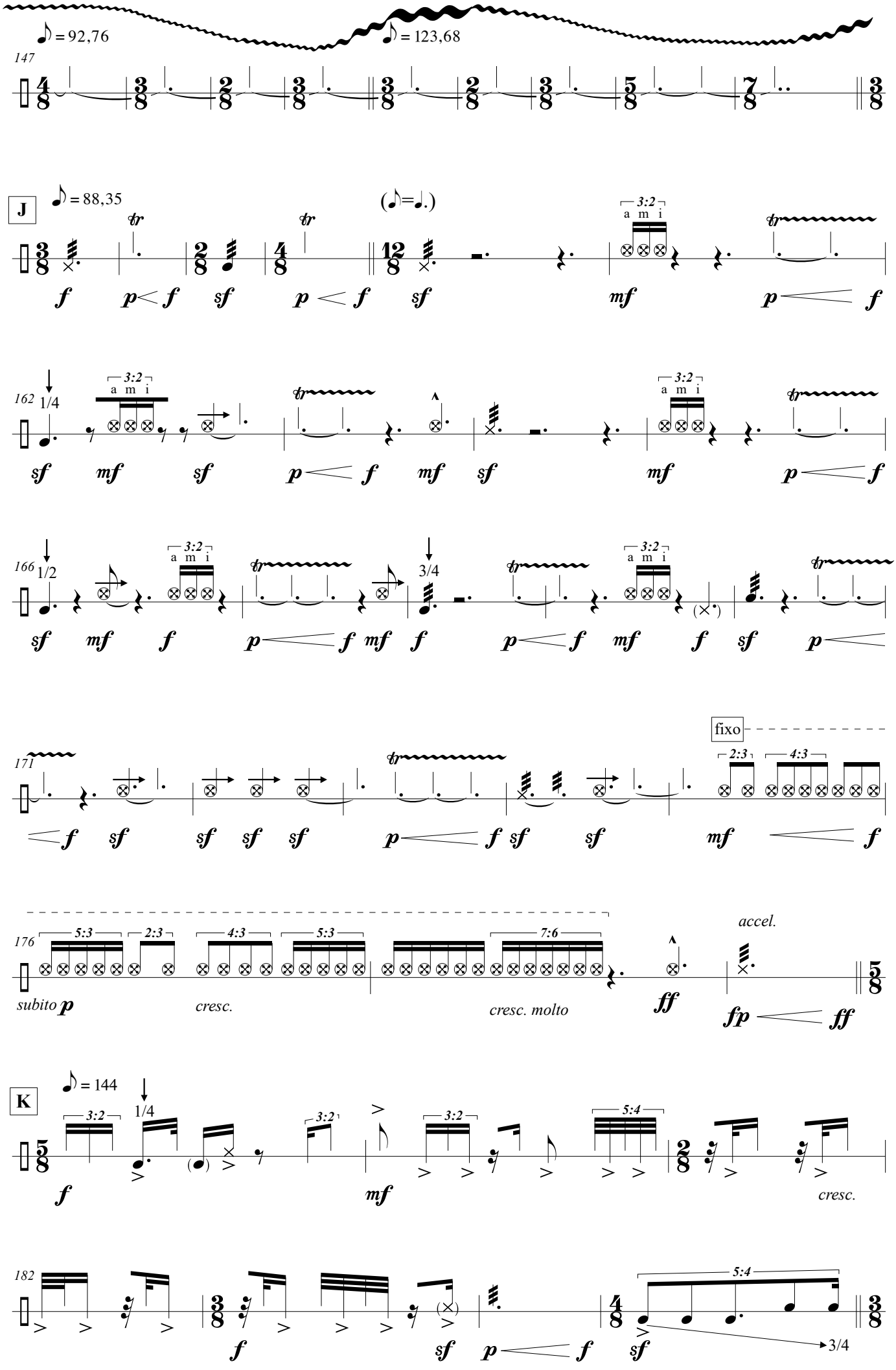

© Willian Lentz. Curitiba. 2021.
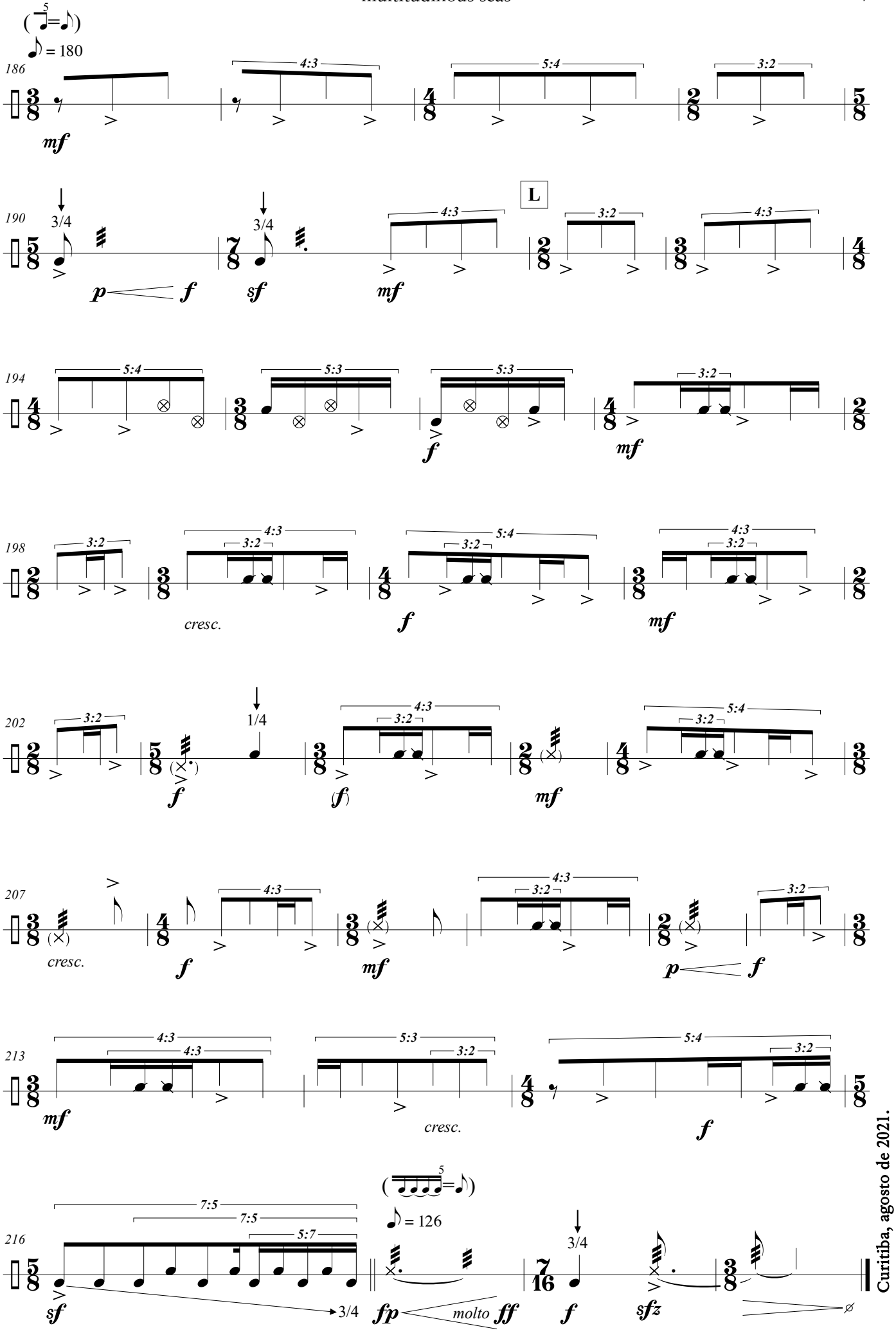

(♪.=♪)
♪ = 85,34
B
25
7:5
sf
3/4
f
p
f
1/4
mf
(♪.=♪)
♪ = 113,78
28
3:2
3:2
1/4
4:3
3:2
p
mf
f
(♩= ♪)
♪ = 170,67
(♩.=♪)
♪ = 56,89
33
sf
3/4
mf
3:2
1/4
tr
7:5
p
mf
subito p
(♩= ♪)
♪ = 79,64
C
(♩= ♪)
♪ = 59,73
38
3:2
pp
mf
pp
f
♪ = 83,58
♪ = 119,4
♪ = 149,25
♪ = 124,37
42
1/4
1/2
3/4
1/4
mf
p
mf
(mf)
♪ = 82,9
♪ = 55,26
♪ = 41,44
♪ = 82,89
46
3/4
1/4
1/2
f
mf
f
accel.
50
3/4
tr
ff
f
D
♪ = 144
3:2
3:2
5:7
7:5
f
sf
3/4
mf


56
3:2
4:3
3/4
(mf)
f
mf
(4=♪)
♪ = 96
58
5:4
3:2
p
mf
sf
(mf)
f
(♪.=♪)
♪ = 64
61
E
1/4
65
7:5
(7=♪)
♪ = 89,6
66
(3=♪)
♪ = 134,4
1/2
69
ff
73
1/2
(7=♪)
♪ = 188,16
F
2:3
(2=♪)
♪ = 125,44


80
3:2
5:4
mf
cresc.
83
f
sf
p
cresc.
f
85
mf
cresc.
f
7:5
sf
1/2
(7=♪)
♪ = 87,808
(♩♪=♪)
♪ = 35,123
89
tr
7:5
p f
sf
1/2
tr
7:5
p f
sf
3/4
accel.
93
tr
G
♪ = 120
3:2
5:4
p f
mf
rall.
97
tr
♪ = 113
p f
mf
rall.
100
tr
♪ = 106
p f
mf
rall.
102
tr
♪ = 99
p f
mf
f


104
7:5
sf
3/4
3:4
mf
4:3
(4=♪)
H
♪ = 132
3:2
f
mf
111
4:3
cresc.
f
3:2
mf
(3=♪)
♪ = 198
113
3:2
117
4:3
cresc.
3:2
ff
(♪.=♪)
I
♪ = 132
tr
♪ = 198
fp
realizar ondulações de dinâmica e velocidade
por meio da leitura intuitiva das linhas na partitura
e da interação com a eletrônica
♪ = 176
♪ = 132
131
♪ = 117,34
♪ = 104,32
139


♪ = 92,76
♪ = 123,68
147
J
♪ = 88,35
(♪=♩.)
3:2
a m i
tr
162
1/4
166
1/2
3/4
171
fixo
2:3
4:3
176
5:3
2:3
4:3
5:3
7:6
accel.
subito p
cresc.
cresc. molto
ff
fp
ff
K
♪ = 144
1/4
5:4
cresc.
182
3/4
f
mf
sf
p
mf
ff




Curitiba, agosto de 2021.

# WILLIAN LENTZ

# *Cores Transversais*

para orquestra de câmara

(2022)

**Instrumentação:**

- 1 Flauta
- 1 Oboé
- 1 Clarinete em B♭
- 1 Fagote
- 1 Trompa em F
- 1 Trompete em B♭
- 4 Tímpanos
- Percussão (um percussionista):
  - 1 Tom-tom grave
  - 1 Tom-tom médio
  - 1 Wood block grave
  - 1 Wood block médio
  - 1 Wood block agudo
  - 3 Pratos: 1 Ride 20", 1 Crash 17" e 1 Splash 10"
- 1 Piano
- 6 Violinos I
- 5 Violinos II
- 4 Violas
- 3 Violoncelos
- 2 Contrabaixos

Partitura

# Cores Transversais

para orquestra de câmara

Willian Lentz
(março de 2022)

**Agile** (♩ = c. 132)

Flauta

Oboé

Clarinete em B♭

Fagote

Trompa em F

Trompete em B♭

Tímpanos

Percussão

*Percussão:
1: Tom-tom grave
2: Tom-tom médio
3: Wood block grave
4: Wood block médio
5: Wood block agudo
6: Ride 20"
7: Crash 17"
8: Splash 10"

Piano

8va

secco

*f* *p*

senza Ped.

Ped.

sempre
molto sul ponticello

Violino I

*mf*

Violino II

III

*p*

Viola

pizz.
*gliss.* ascendente, ágil

*p*

arco ricochet

*pp*

Violoncelo

molto vibr.
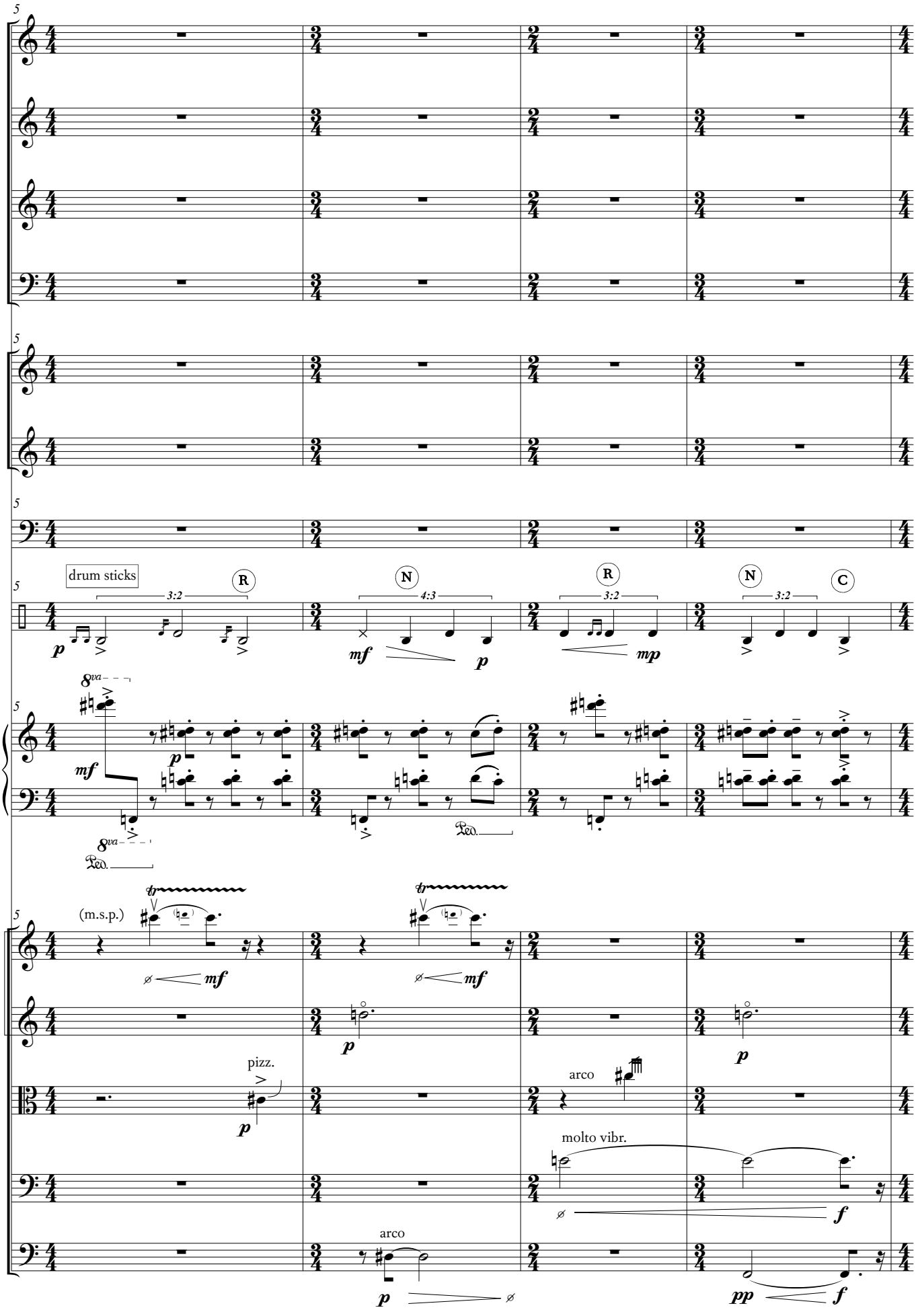
*mf*
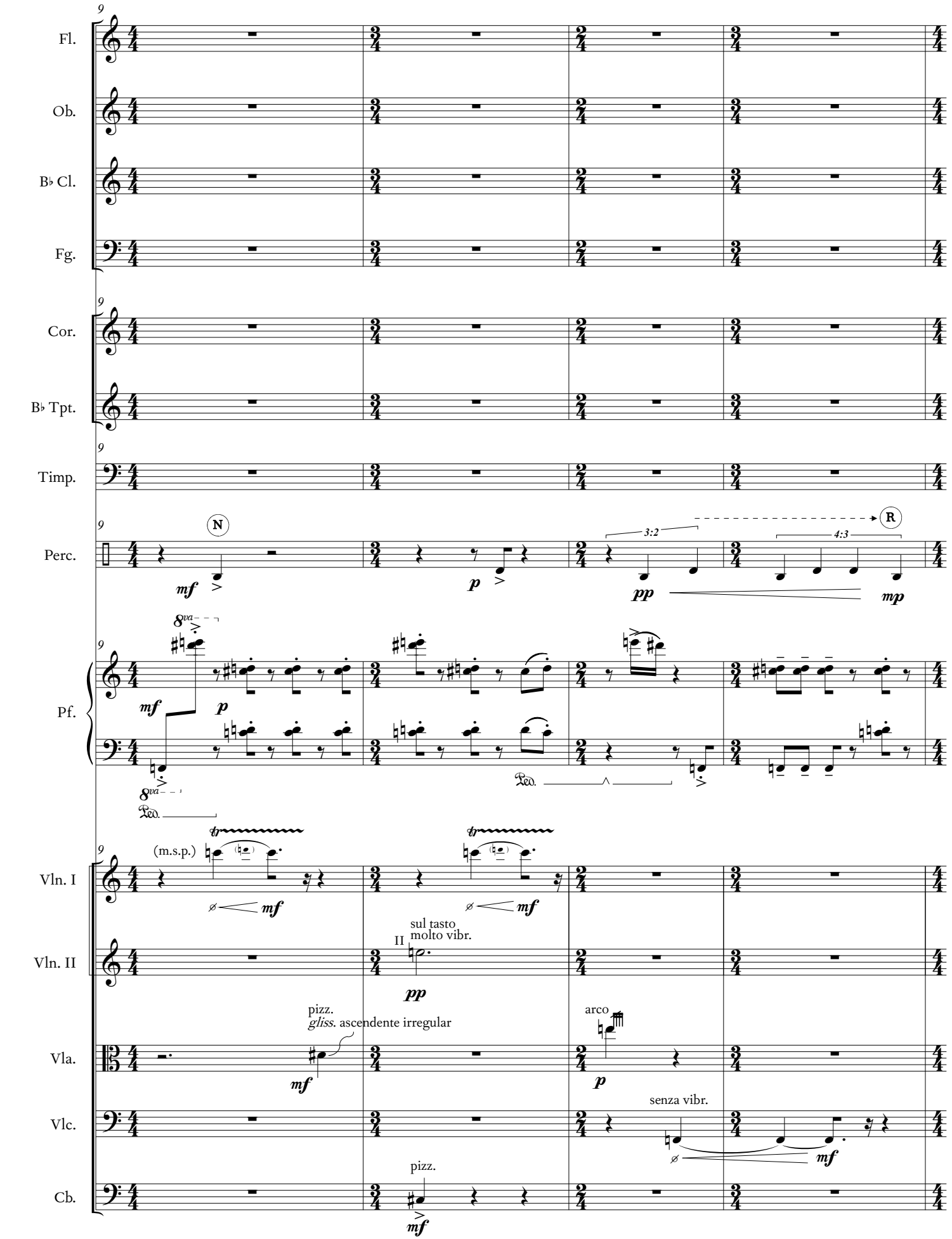
Contrabaixo
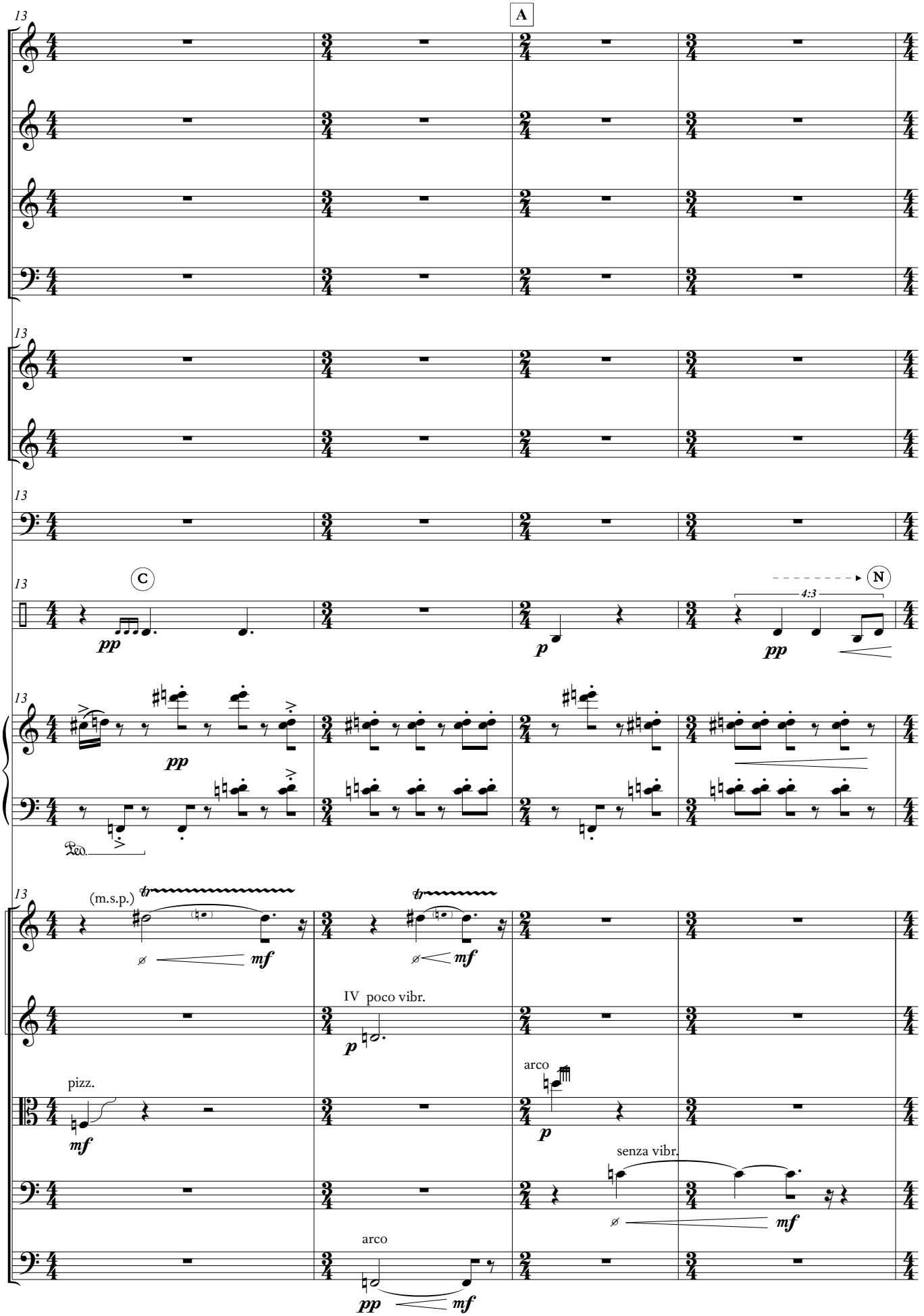
pizz.
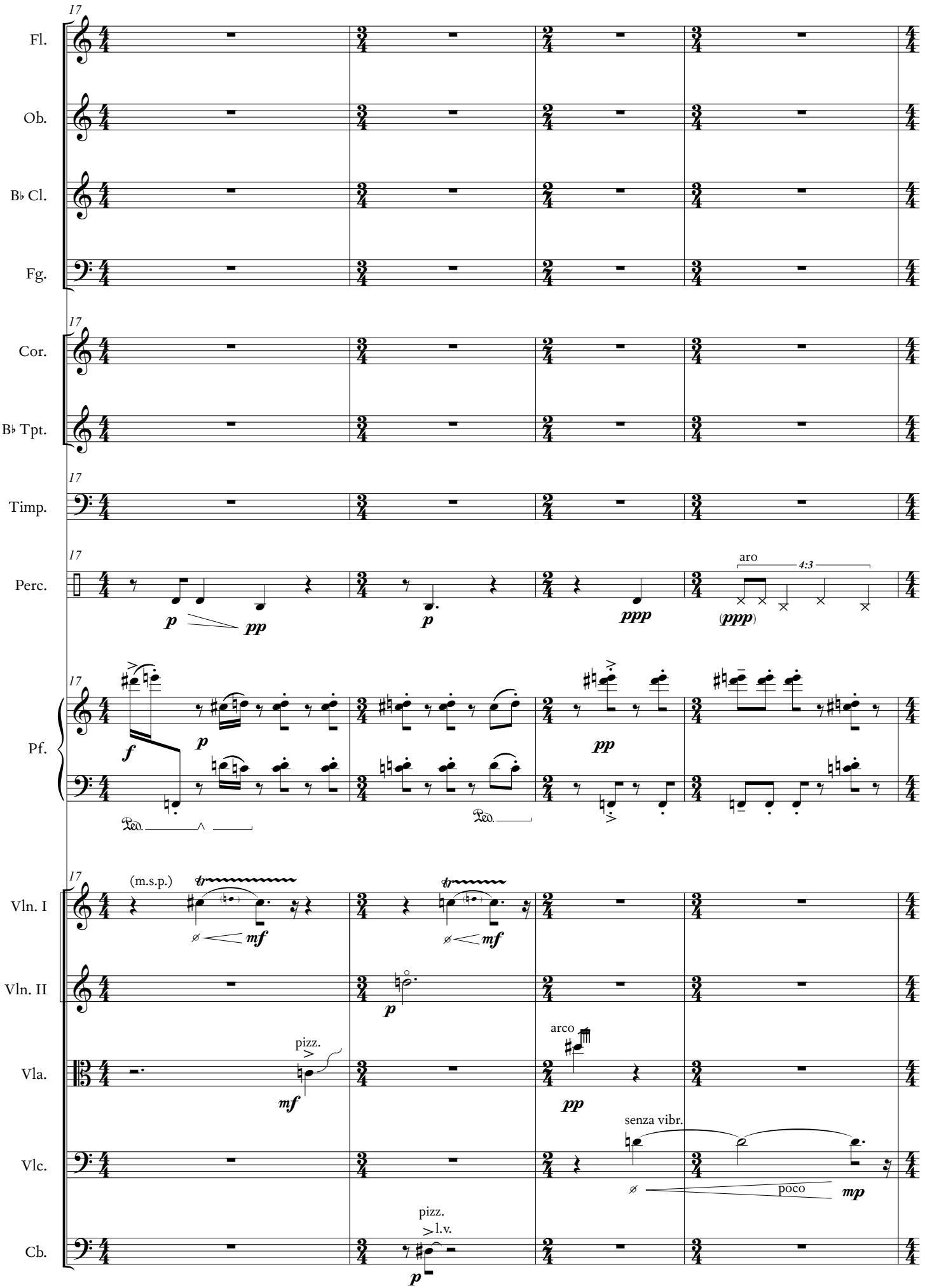
*mf*
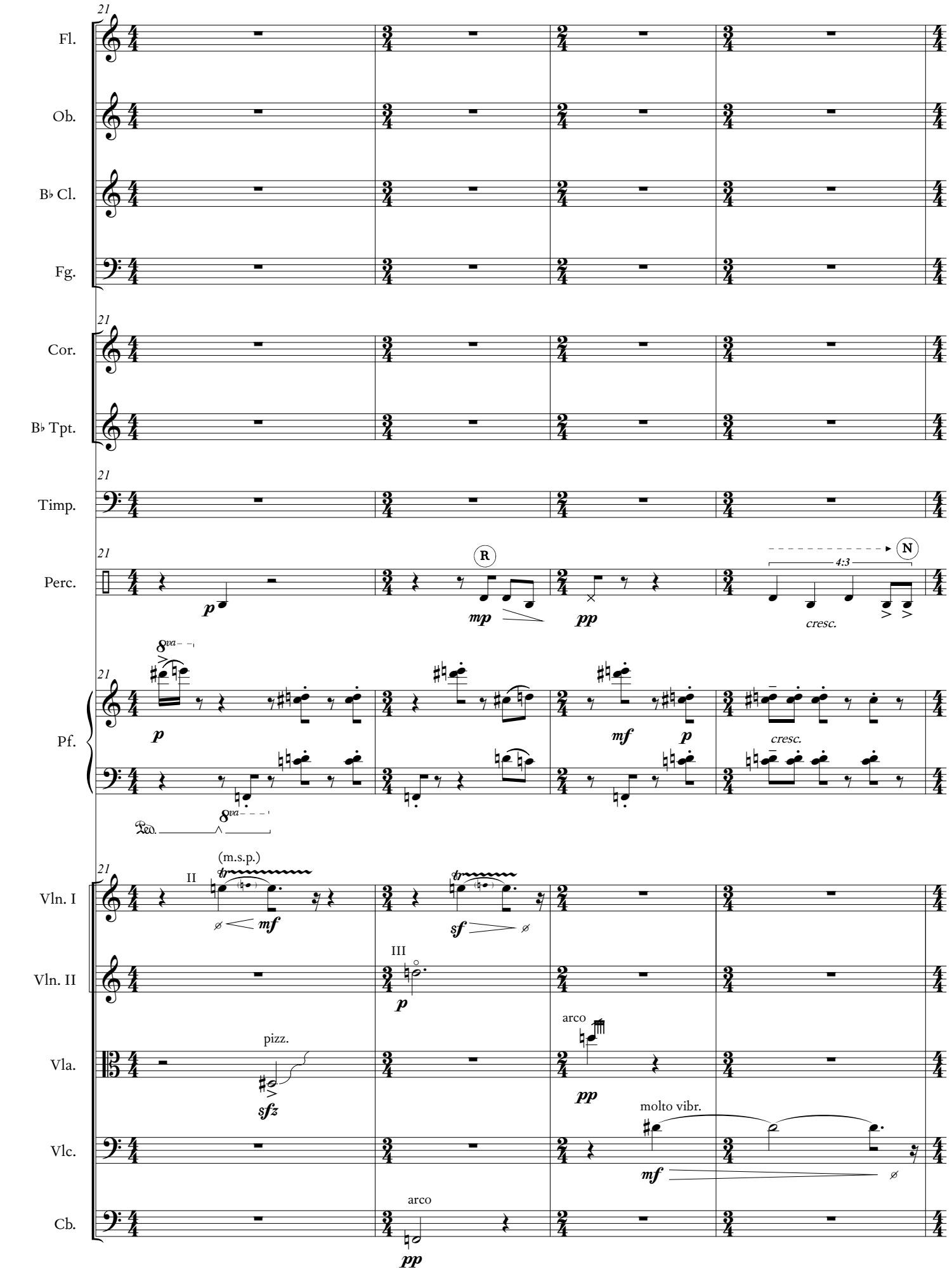
© W. Lentz. Curitiba. 2022.
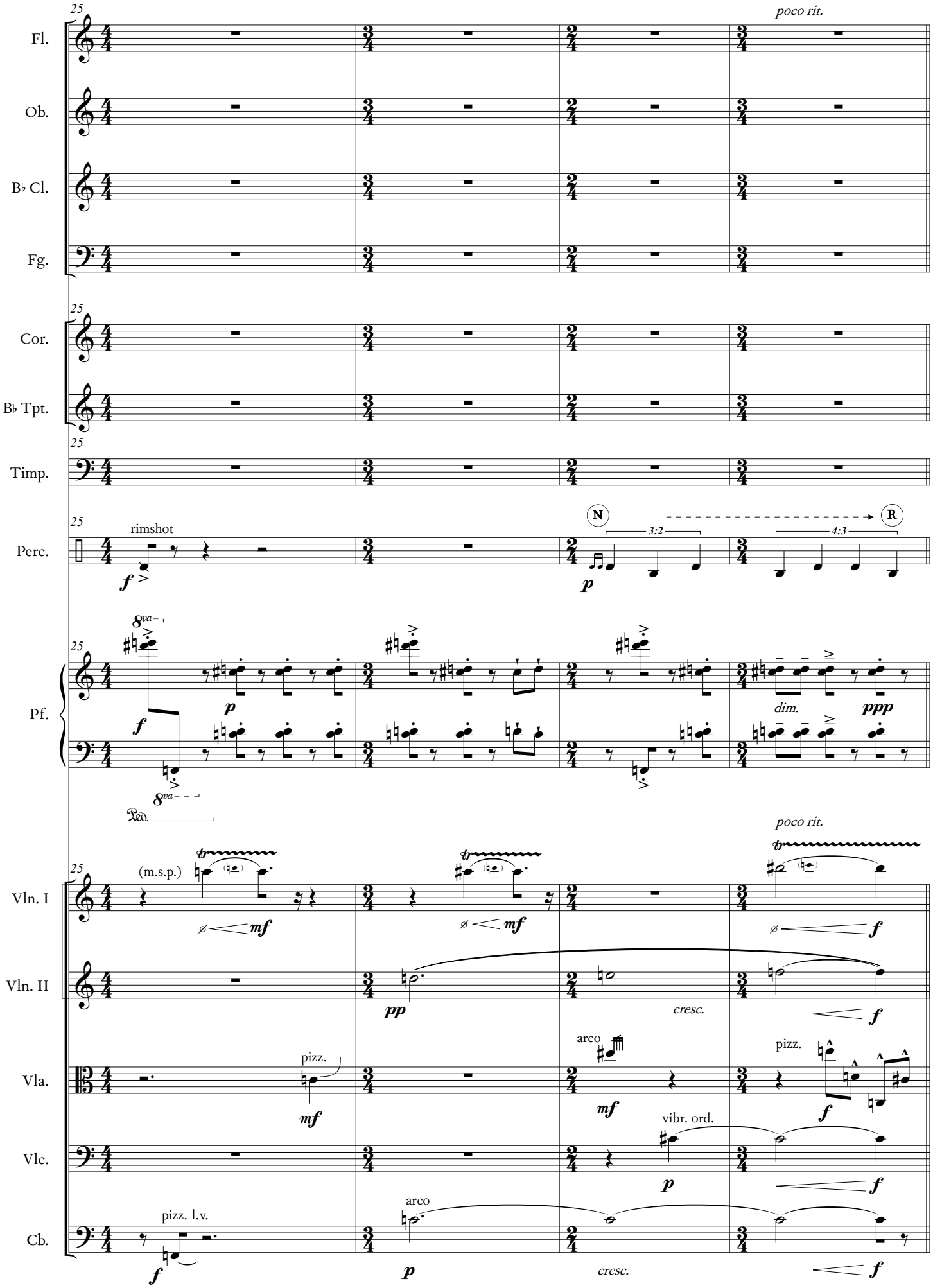

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
drum sticks
3:2
4:3
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
(m.s.p.)
pizz.
arco
molto vibr.
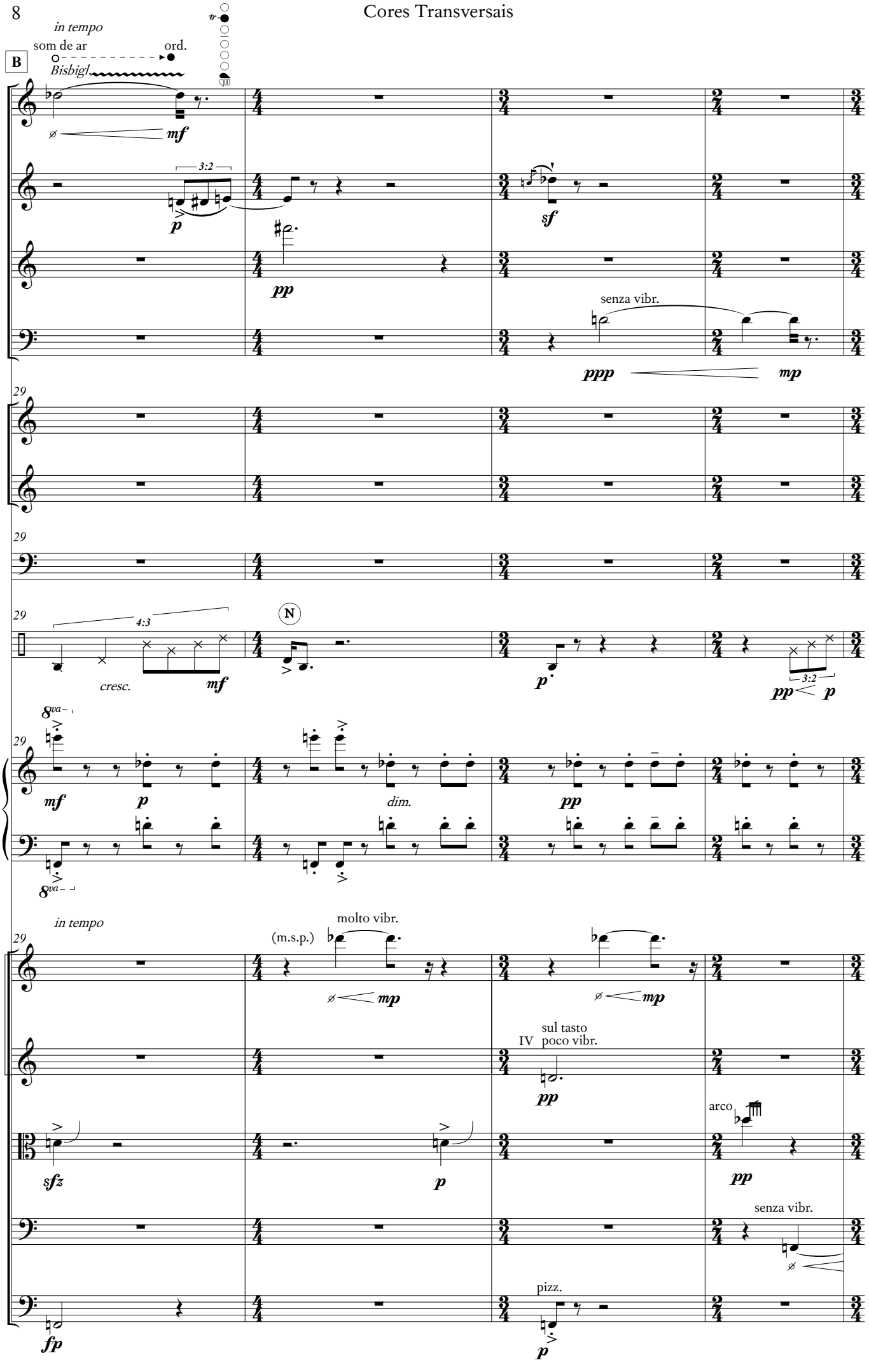

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
N
R
3:2
4:3
mf
p
pp
mp
8va
Ped.
(m.s.p.)
sul tasto
molto vibr.
II
pizz.
gliss. ascendente irregular
arco
senza vibr.
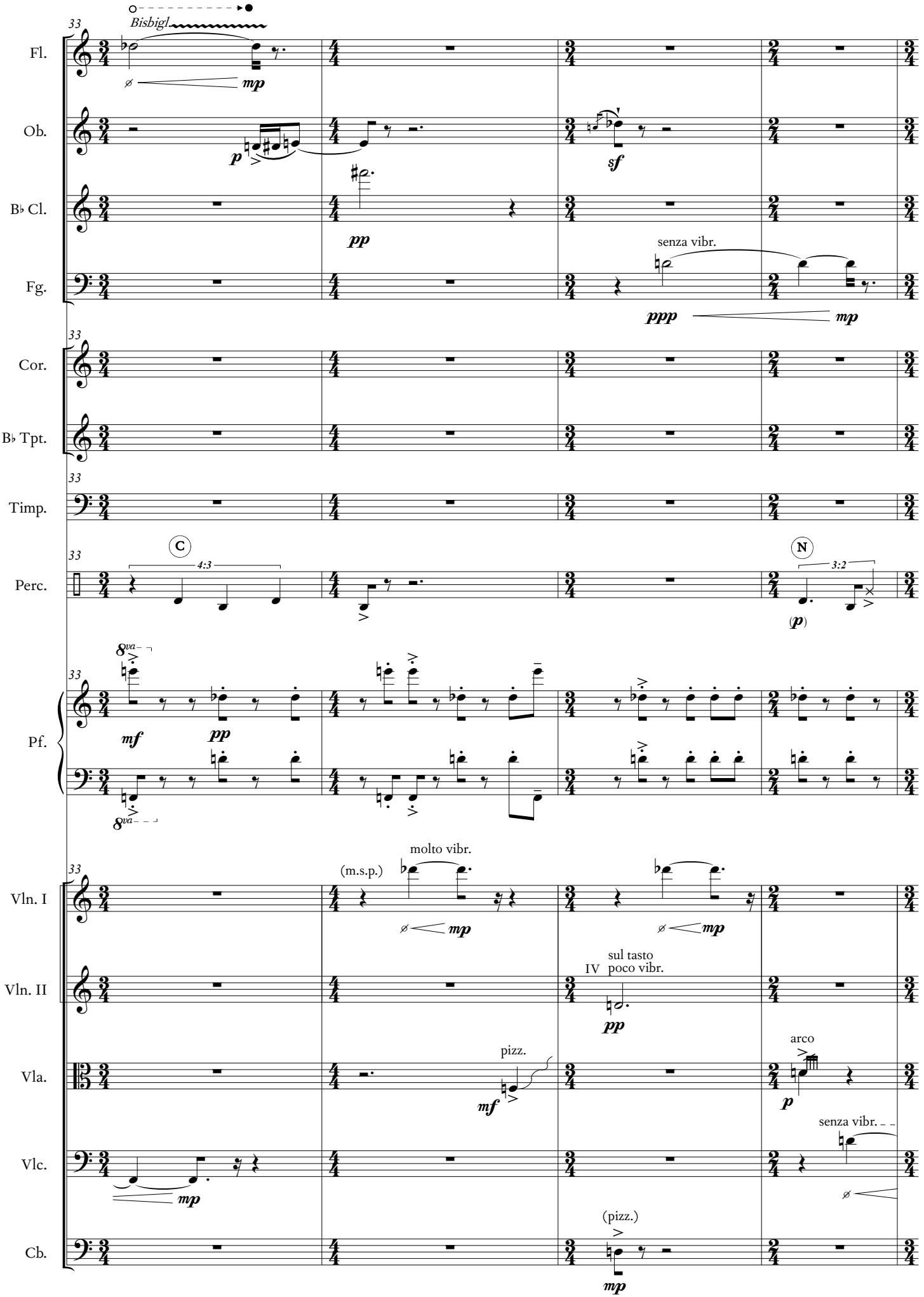

A
13
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
C
N
4:3
Perc.
pp
p
Pf.
Ped.
(m.s.p.)
tr
mf
Vln. I
IV poco vibr.
Vln. II
pizz.
arco
Vla.
senza vibr.
Vlc.
Cb.
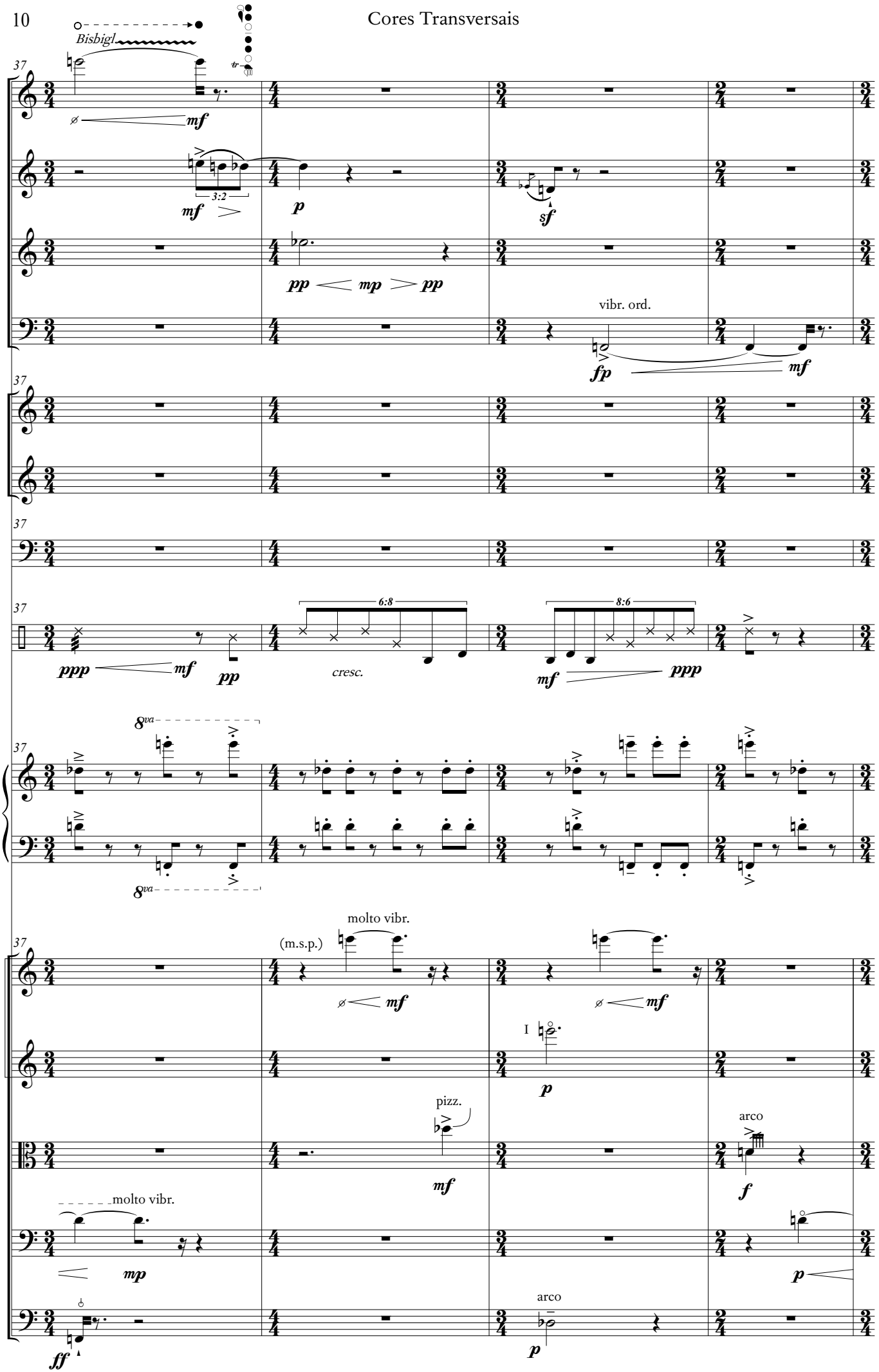

17
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
aro
4:3
Pf.
Vln. I
(m.s.p.)
Vln. II
Vla.
pizz.
arco
Vlc.
senza vibr.
poco
Cb.
pizz.
l.v.
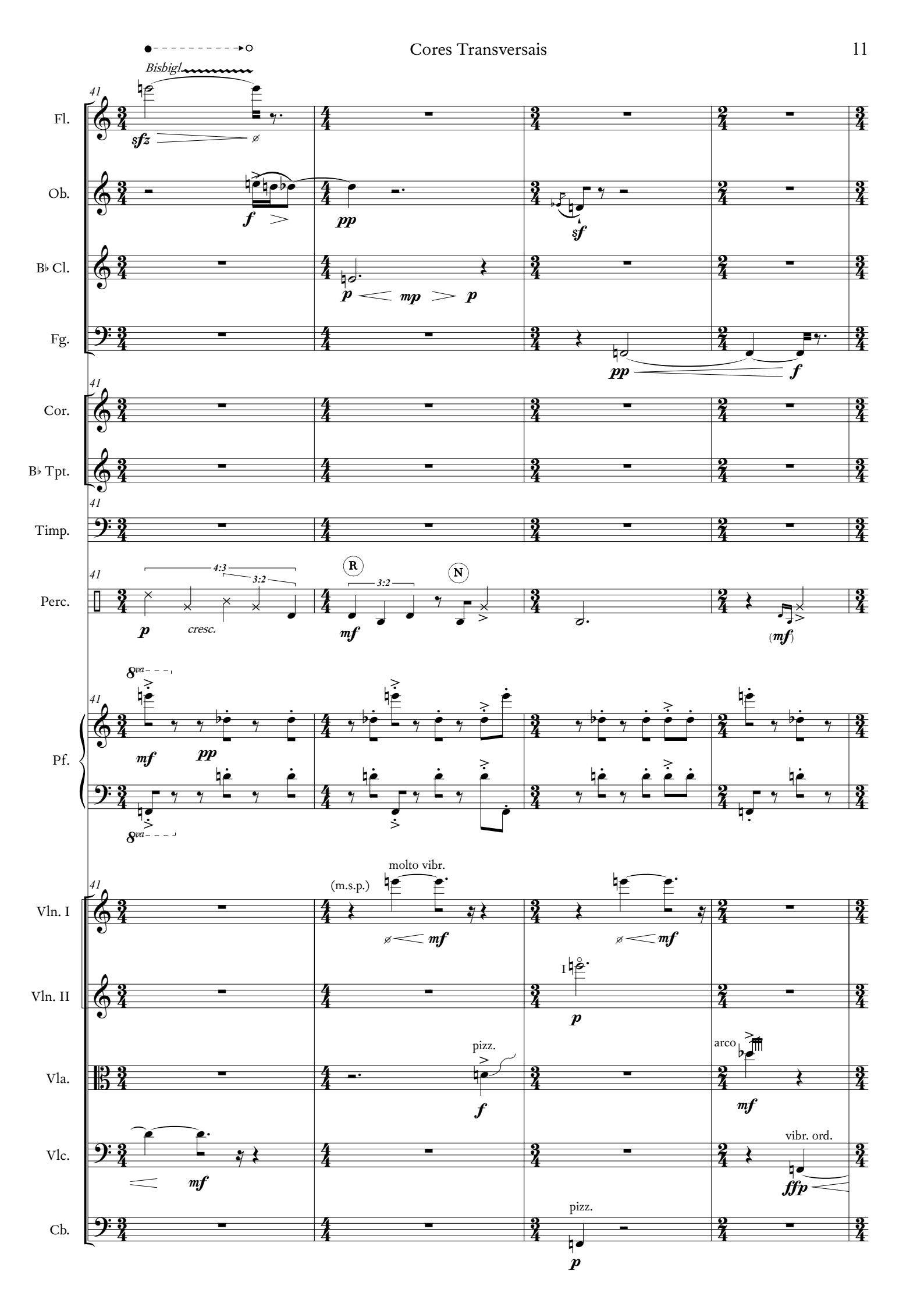

21
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
R
N
4:3
cresc.
Pf.
8va
Ped.
(m.s.p.)
II
III
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
pizz.
arco
molto vib.
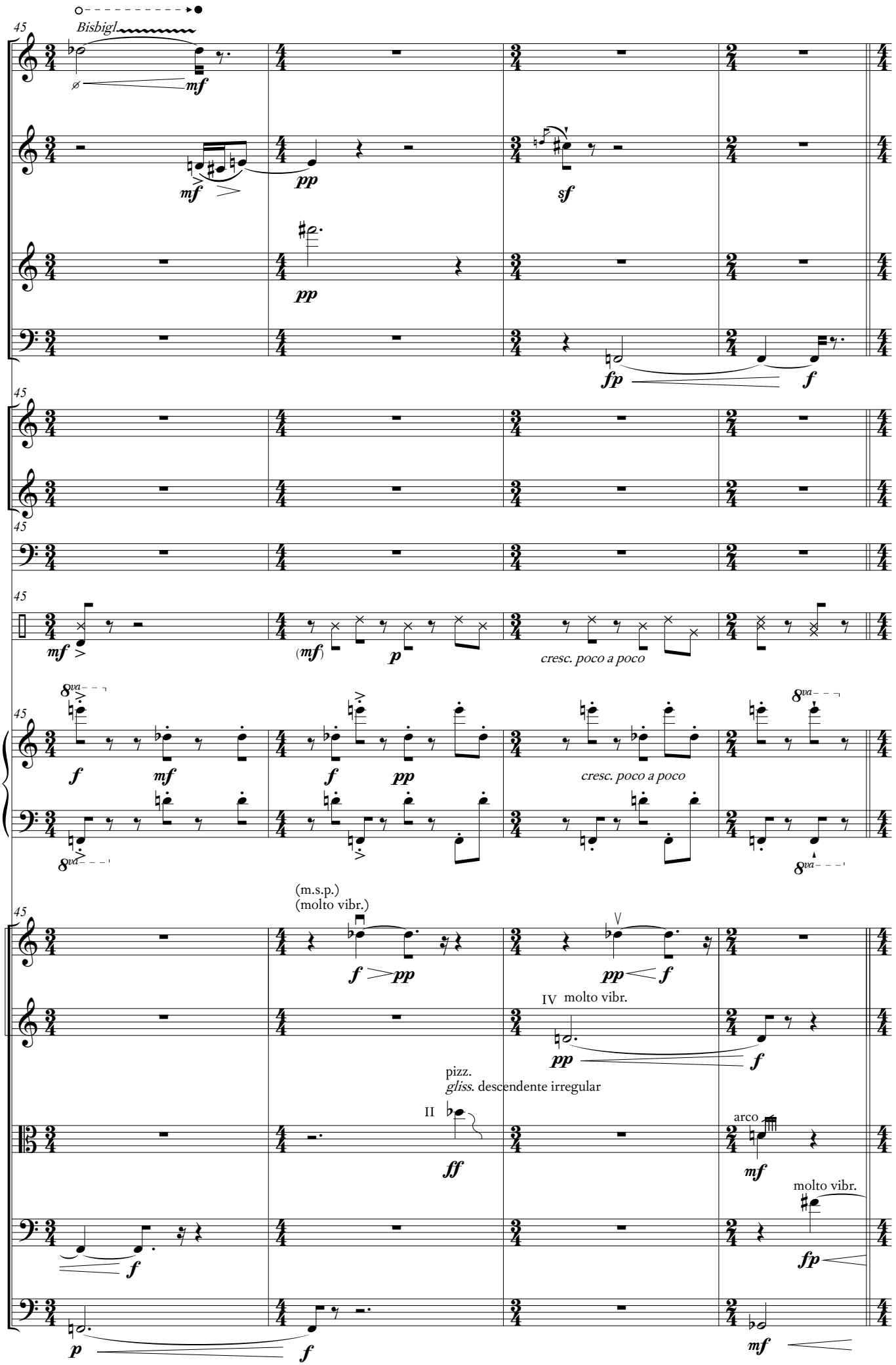

25
poco rit.
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
rimshot
N
R
3:2
4:3
Pf.
8va
dim.
ppp
Ped.
(m.s.p.)
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
pizz.
arco
vibr. ord.
pizz. l.v.
cresc.
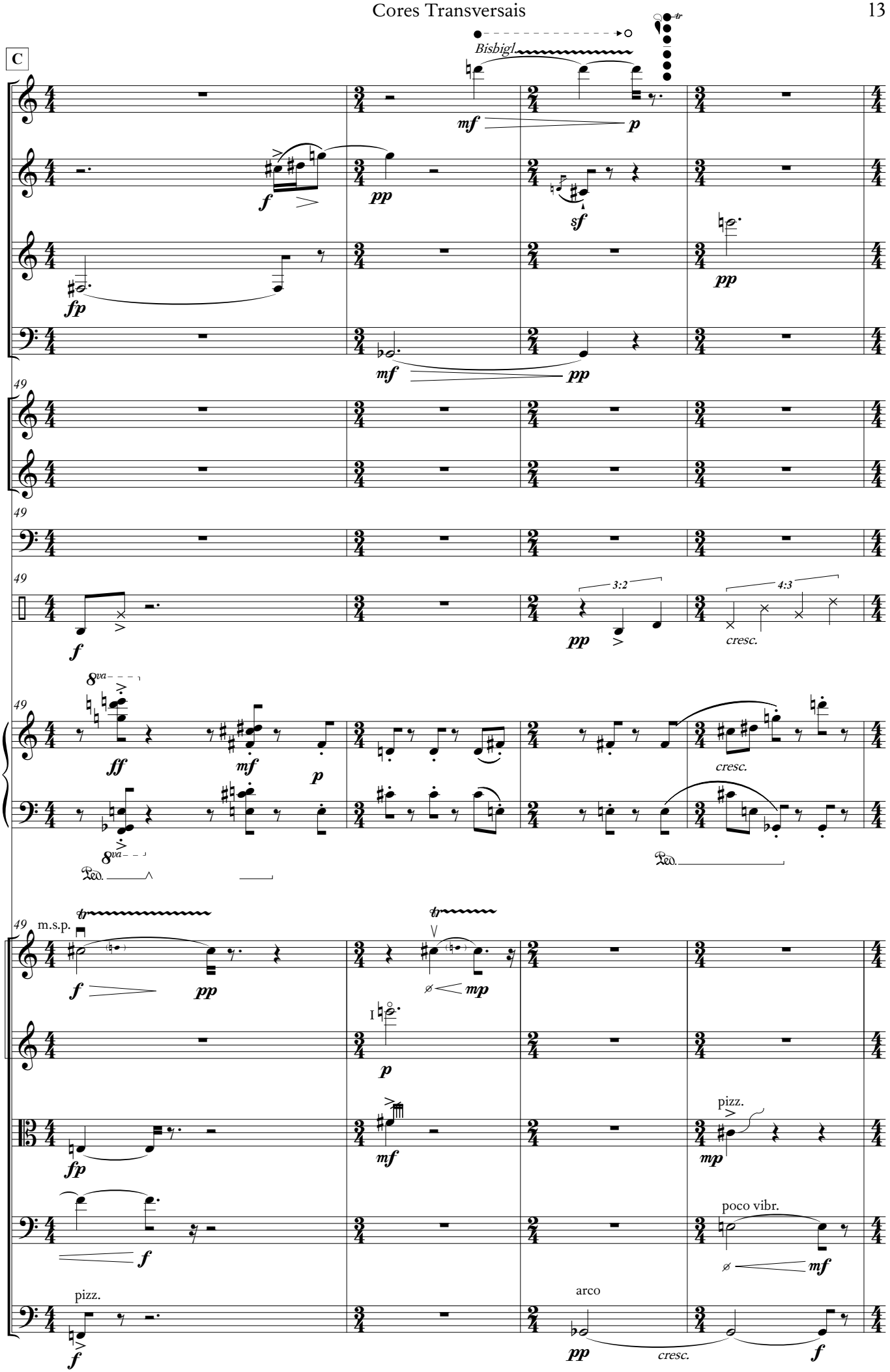

in tempo
som de ar
ord.
B
Bisbigl.
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
mf
3:2
p
sf
pp
senza vibr.
ppp
mp
29
4:3
cresc.
N
dim.
8va
in tempo
molto vibr.
(m.s.p.)
sul tasto
IV poco vibr.
arco
sfz
fp
pizz.
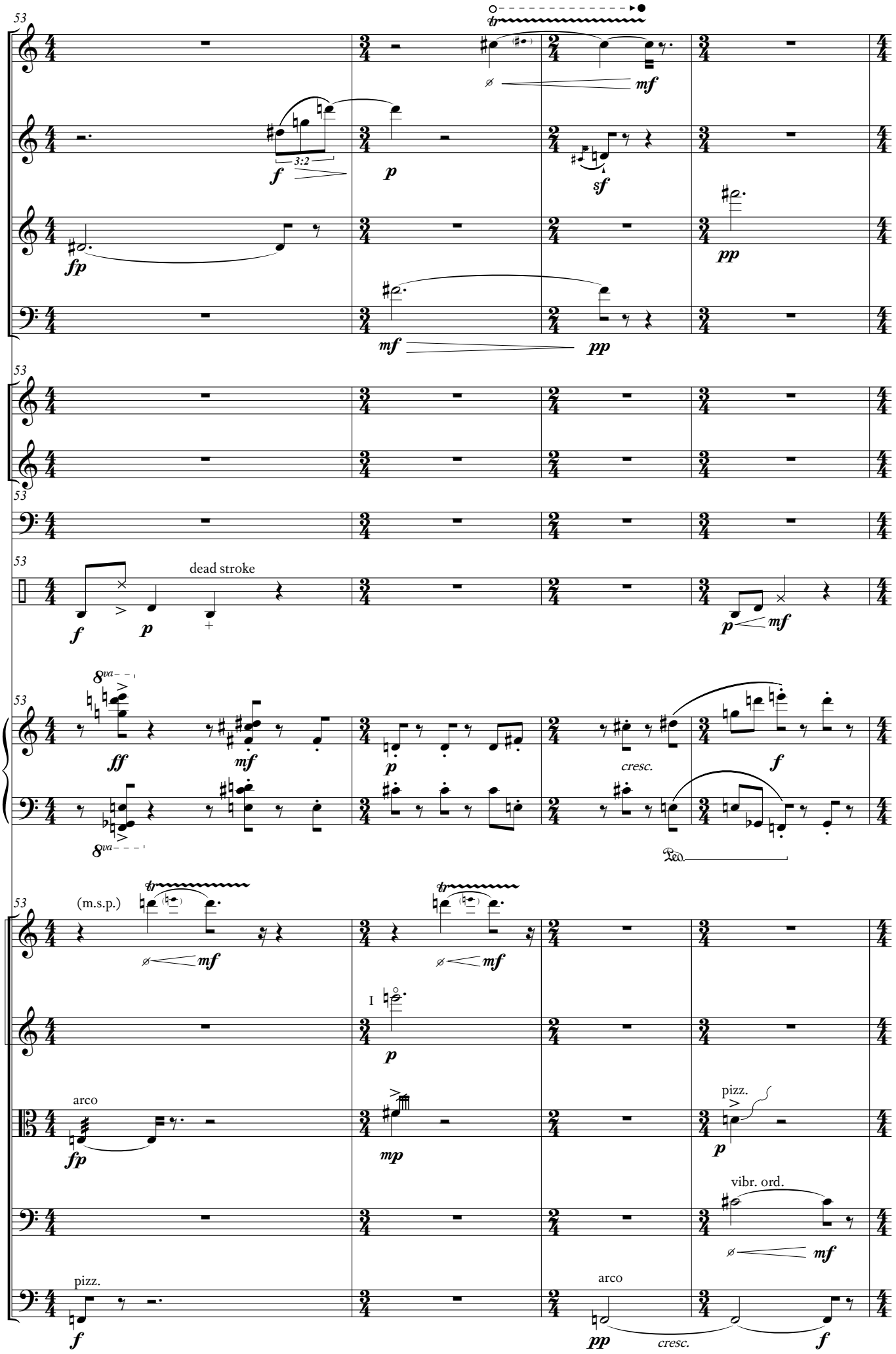

33
Bisbigl.
Fl.
mp
Ob.
p
sf
B♭ Cl.
pp
senza vibr.
Fg.
ppp
mp
33
Cor.
B♭ Tpt.
33
Timp.
33
C
4:3
Perc.
N
3:2
(p)
33
8va
mf
pp
Pf.
8va
33
molto vibr.
(m.s.p.)
Vln. I
mp
mp
sul tasto
IV poco vibr.
Vln. II
pp
pizz.
arco
Vla.
mf
p
senza vibr.
Vlc.
mp
(pizz.)
Cb.
mp
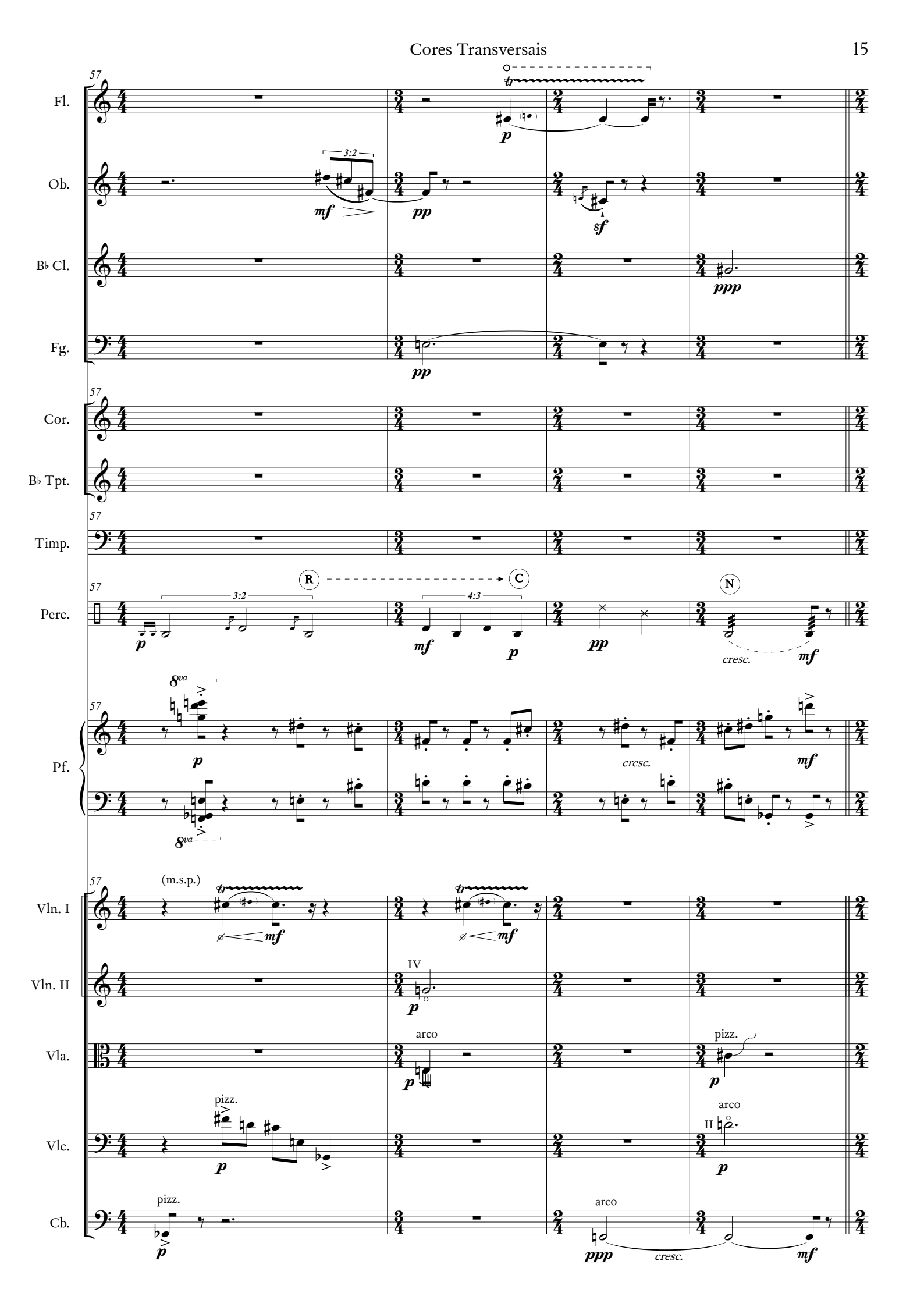

Bisbigl.
37
Fl.
mf
Ob.
3:2
mf
p
sf
B♭ Cl.
pp mp pp
Fg.
vibr. ord.
fp
mf
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
6:8
8:6
ppp mf pp
cresc.
mf ppp
8va
Pf.
molto vibr.
(m.s.p.)
mf
Vln. I
Vln. II
I
p
pizz.
mf
arco
f
Vla.
molto vibr.
mp
Vlc.
p
arco
p
Cb.
ff
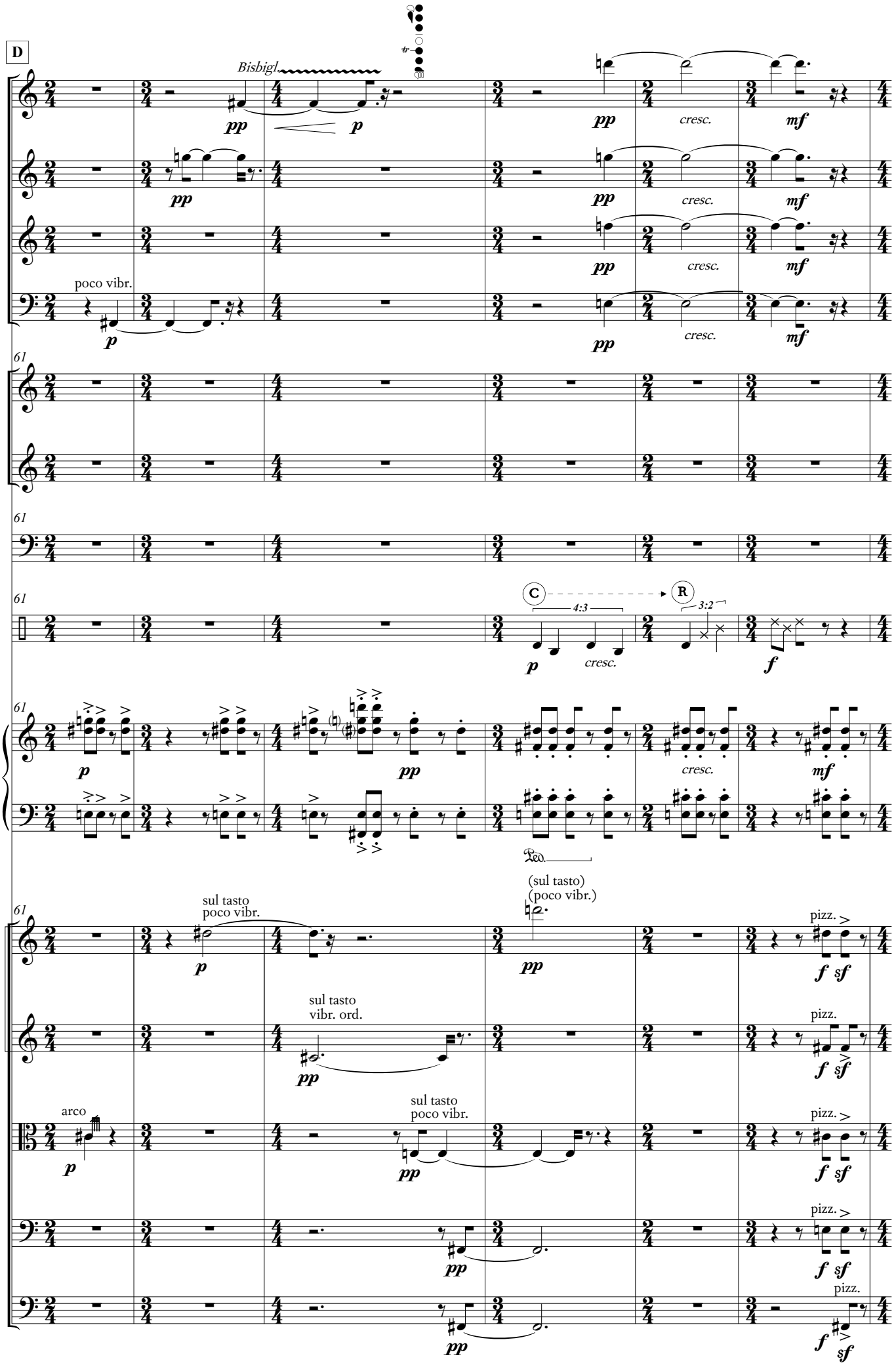

Bisbigl.
41
Fl.
sfz
Ob.
f
pp
sf
B♭ Cl.
p
mp
p
Fg.
pp
f
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
4:3
3:2
R
3:2
N
p
cresc.
mf
(mf)
8va
Pf.
mf
pp
molto vibr.
(m.s.p.)
mf
mf
Vln. I
Vln. II
I
p
pizz.
f
arco
mf
Vla.
Vlc.
mf
vibr. ord.
ffp
pizz.
p
Cb.
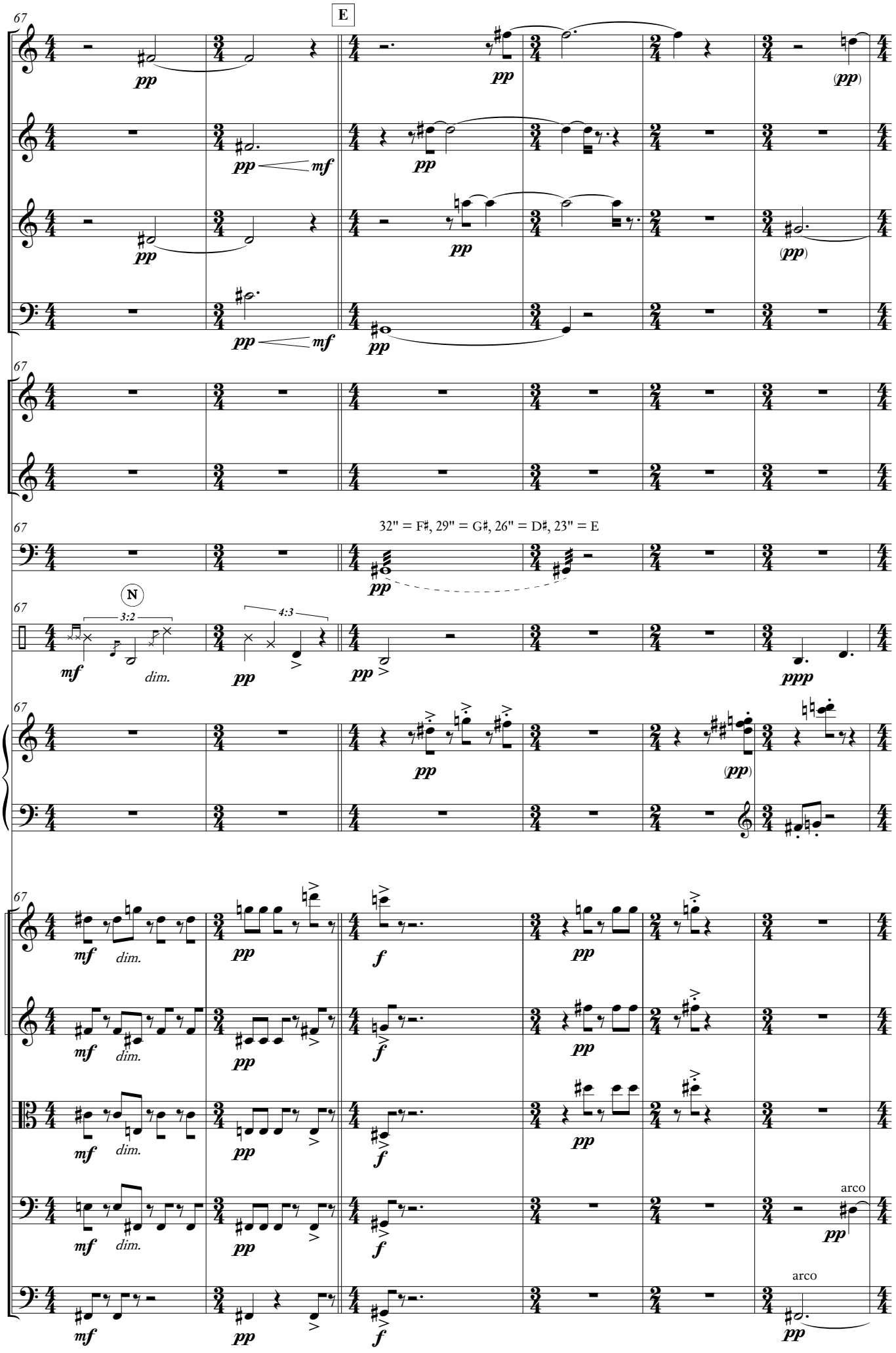

45
Bisbigl.
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
mf
pp
sf
fp
f
(mf)
p
cresc. poco a poco
8va
(m.s.p.)
(molto vibr.)
IV molto vibr.
pizz.
gliss. descendente irregular
II
ff
arco
molto vibr.
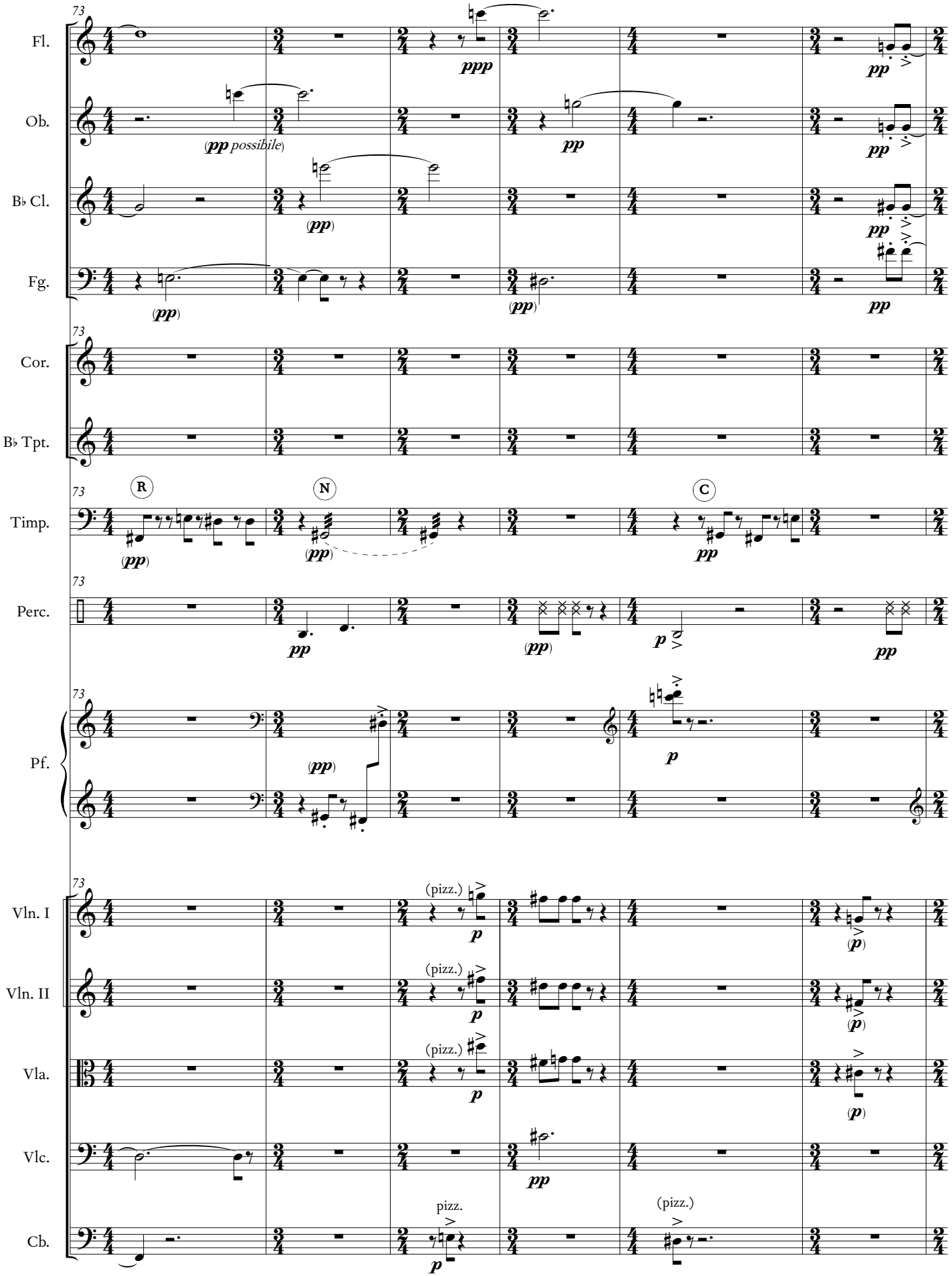

C
Bisbigl.
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
49
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
3:2
4:3
cresc.
Pf.
8va
Ped.
m.s.p.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
pizz.
arco
poco vibr.
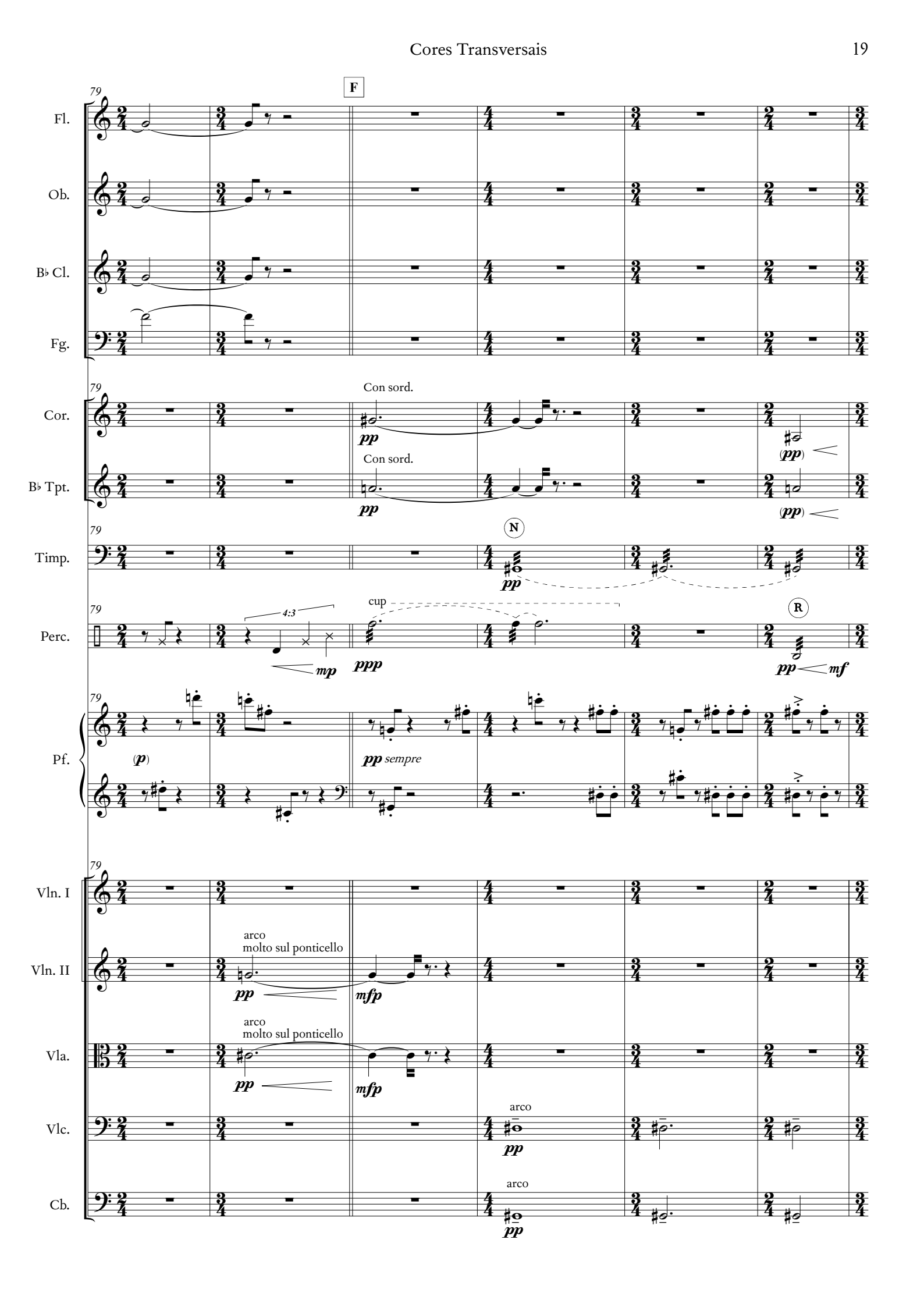

53
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
dead stroke
(m.s.p.)
arco
pizz.
vibr. ord.
cresc.
3:2
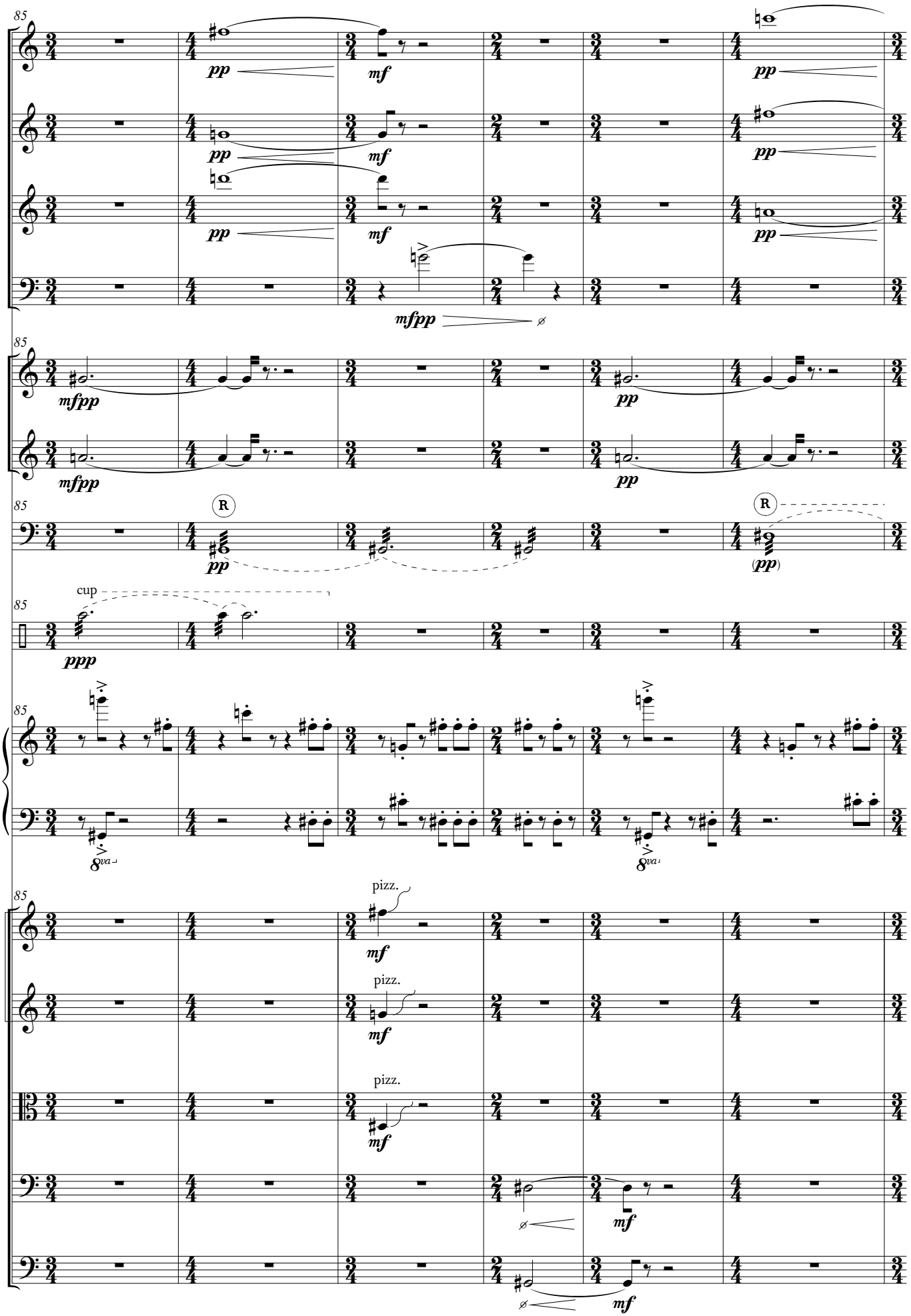

57
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
tr
p
3:2
mf
pp
sf
ppp
R
C
4:3
N
cresc.
8va
(m.s.p.)
IV
arco
pizz.
II
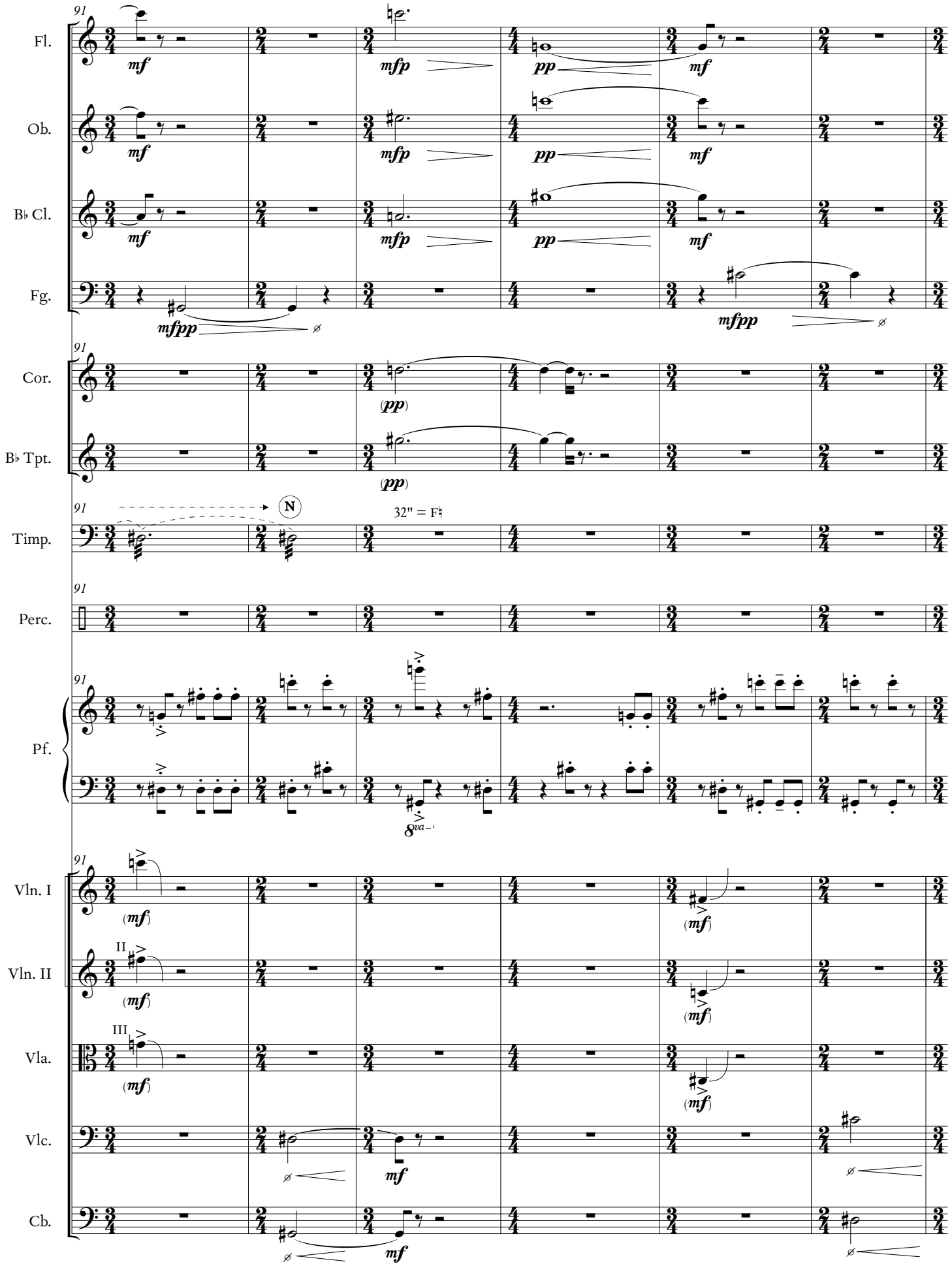

D
Bisbigl.
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
poco vibr.
61
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
C
R
4:3
3:2
Pf.
Ped.
(sul tasto)
(poco vibr.)
Vln. I
sul tasto
poco vibr.
Vln. II
sul tasto
vibr. ord.
Vla.
arco
sul tasto
poco vibr.
Vlc.
Cb.
pizz.
cresc.
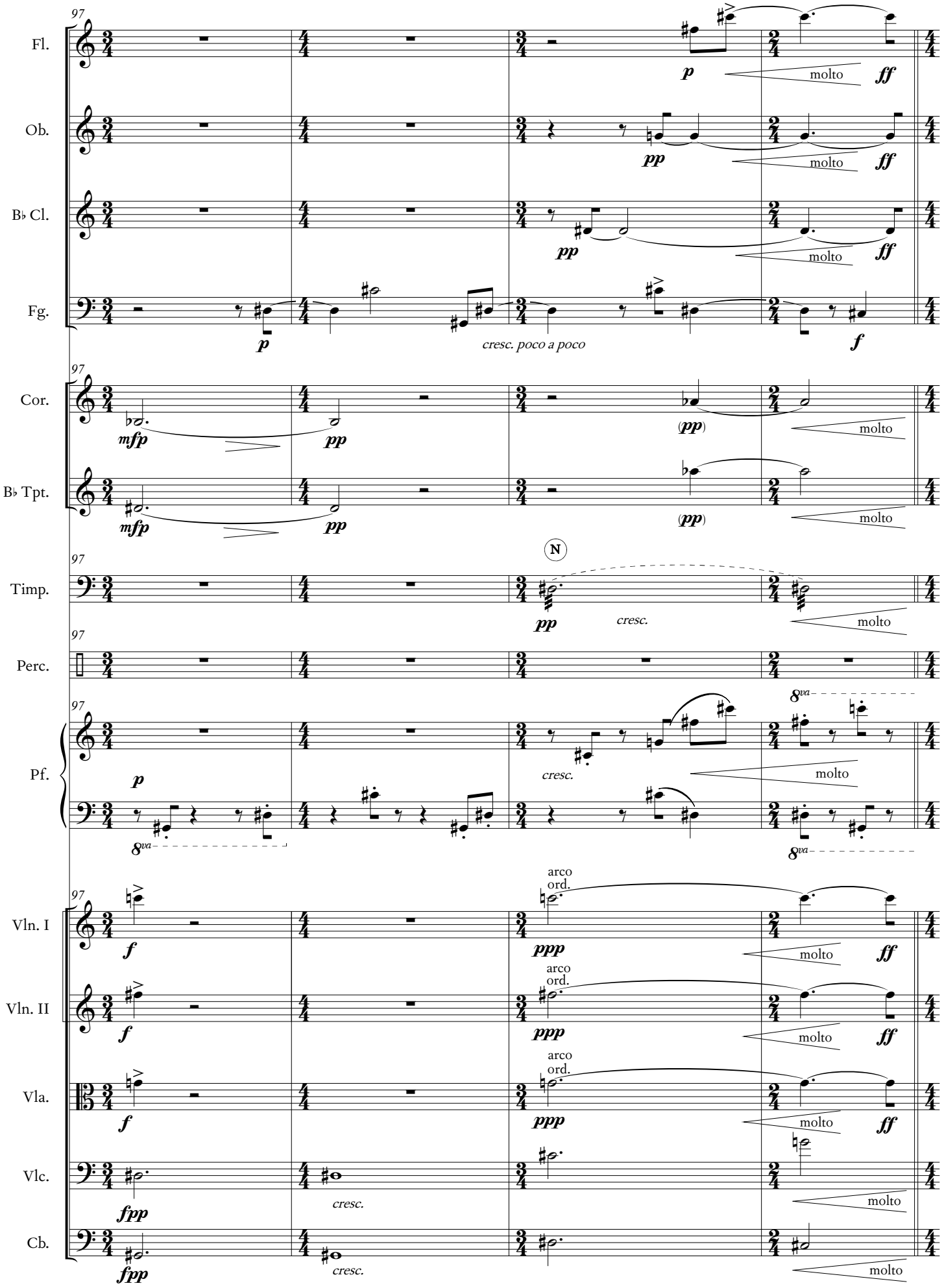

E
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
32" = F♯, 29" = G♯, 26" = D♯, 23" = E
N
3:2
4:3
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
arco
arco
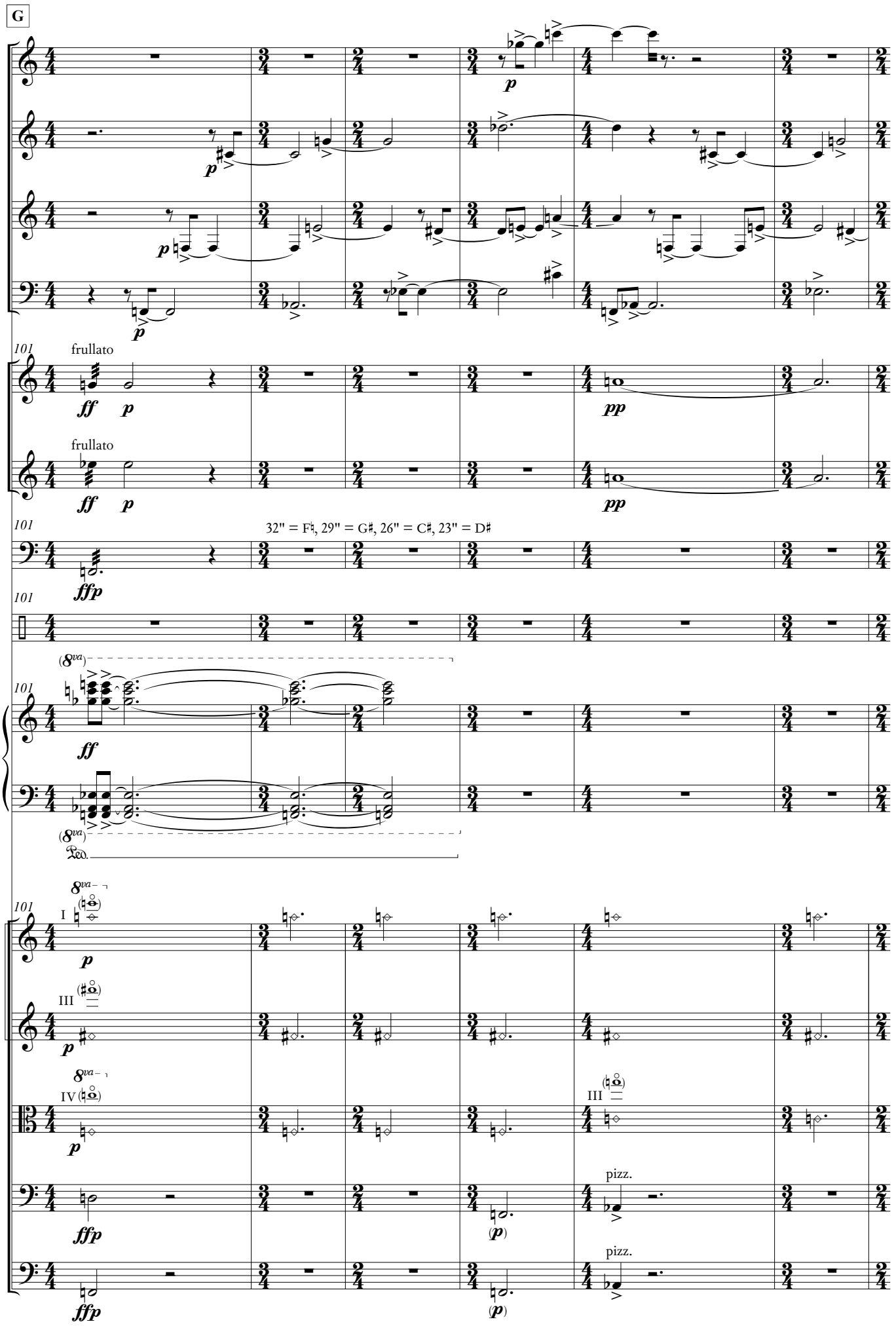

73
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
(pp possibile)
R
N
C
(pizz.)
pizz.
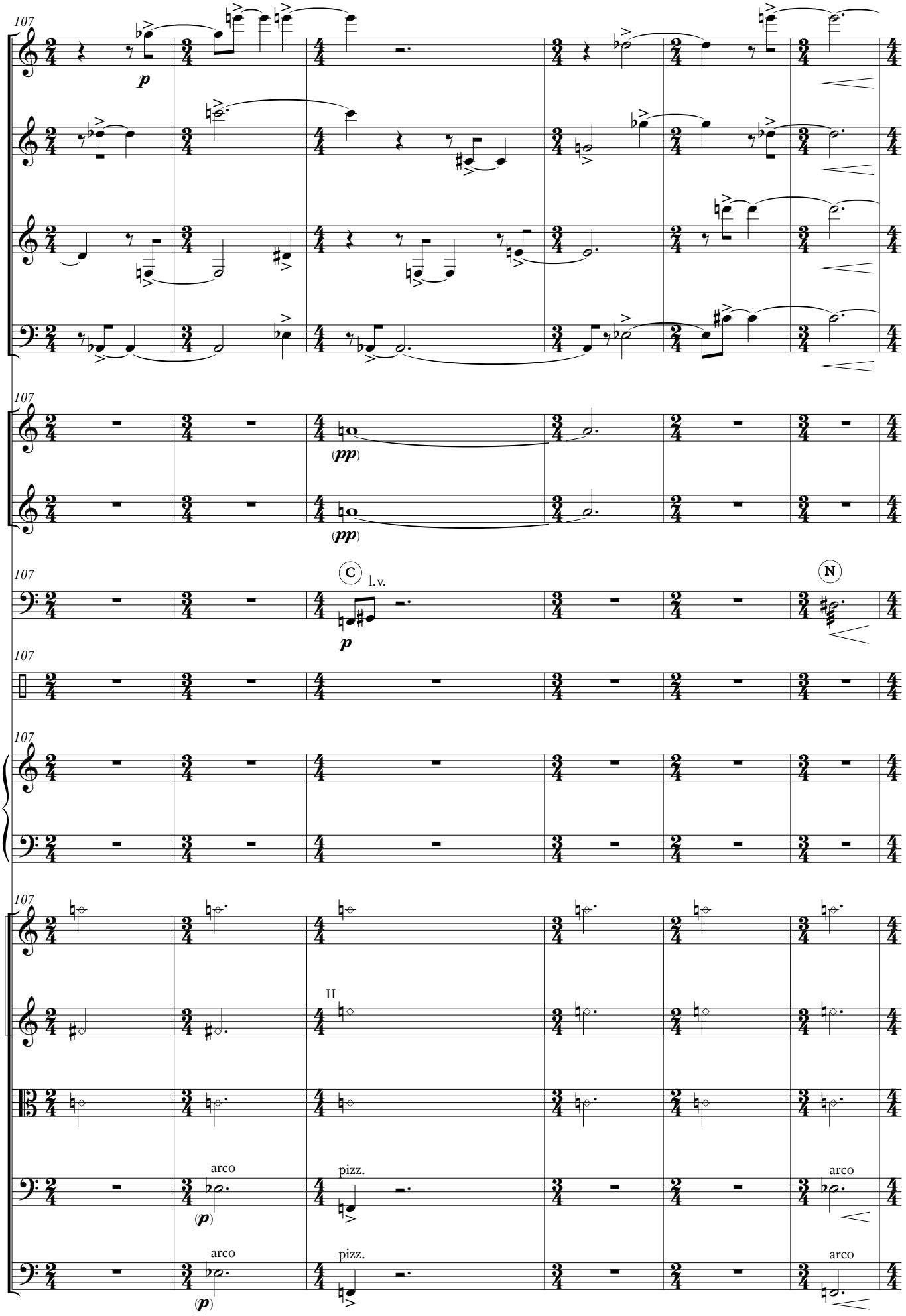

F
79
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Con sord.
Cor.
B♭ Tpt.
N
Timp.
4:3
cup
R
Perc.
Pf.
sempre
arco
molto sul ponticello
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
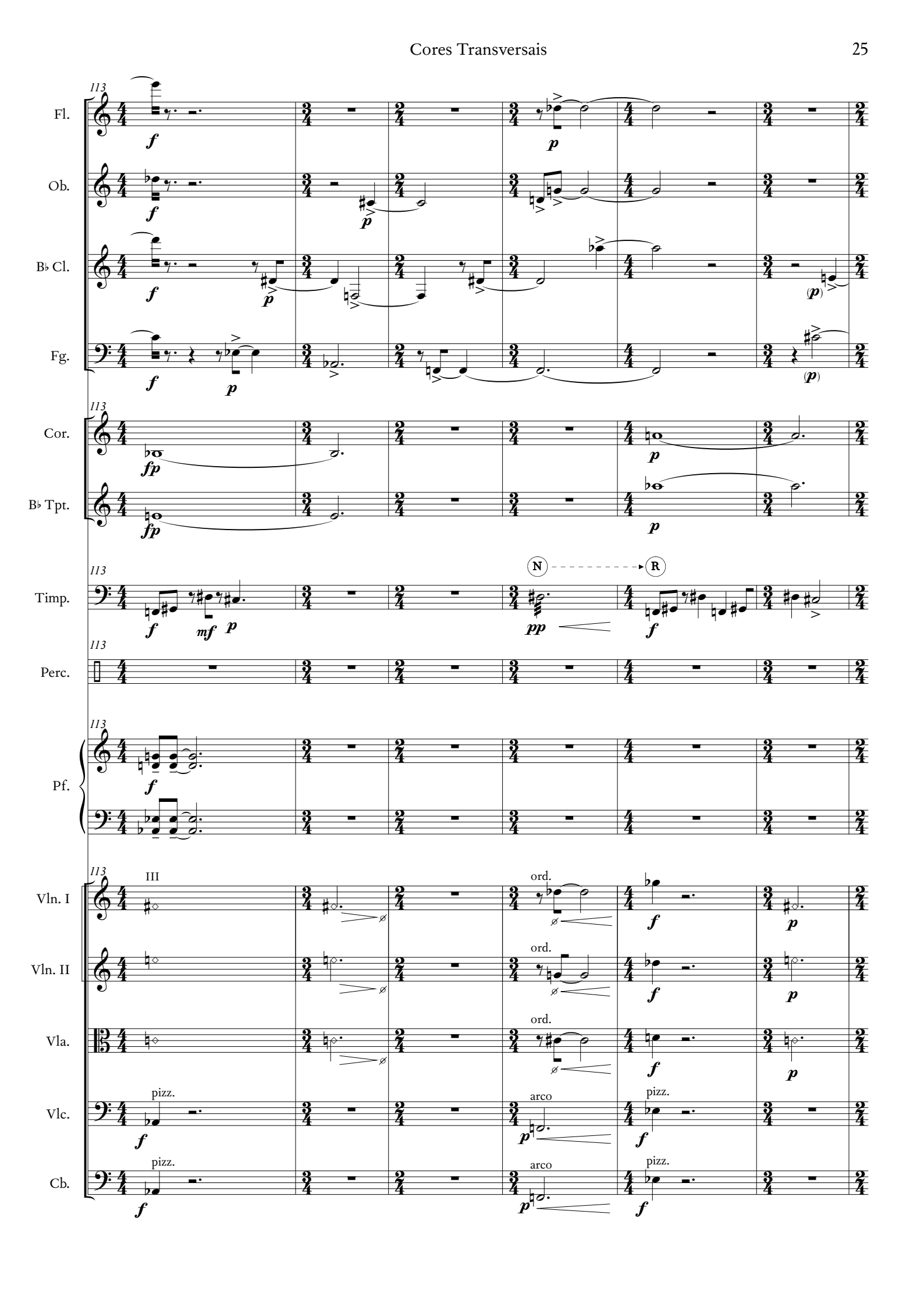

85
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
pp
mf
mfpp
ppp
(pp)
cup
pizz.
R
8va
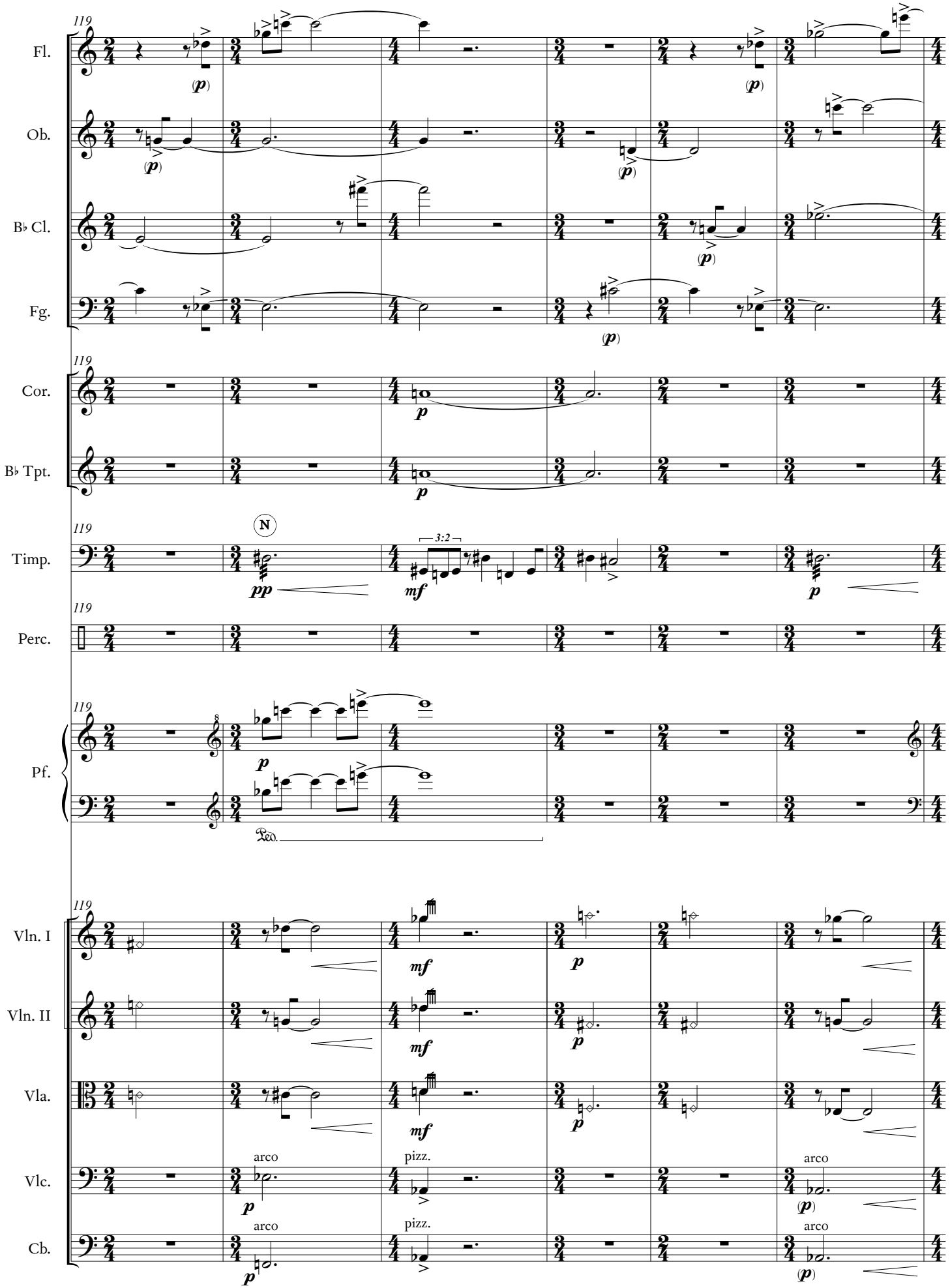

91
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
mf
mfp
pp
mfpp
(pp)
N
32" = F♮
8va
II
III
(mf)
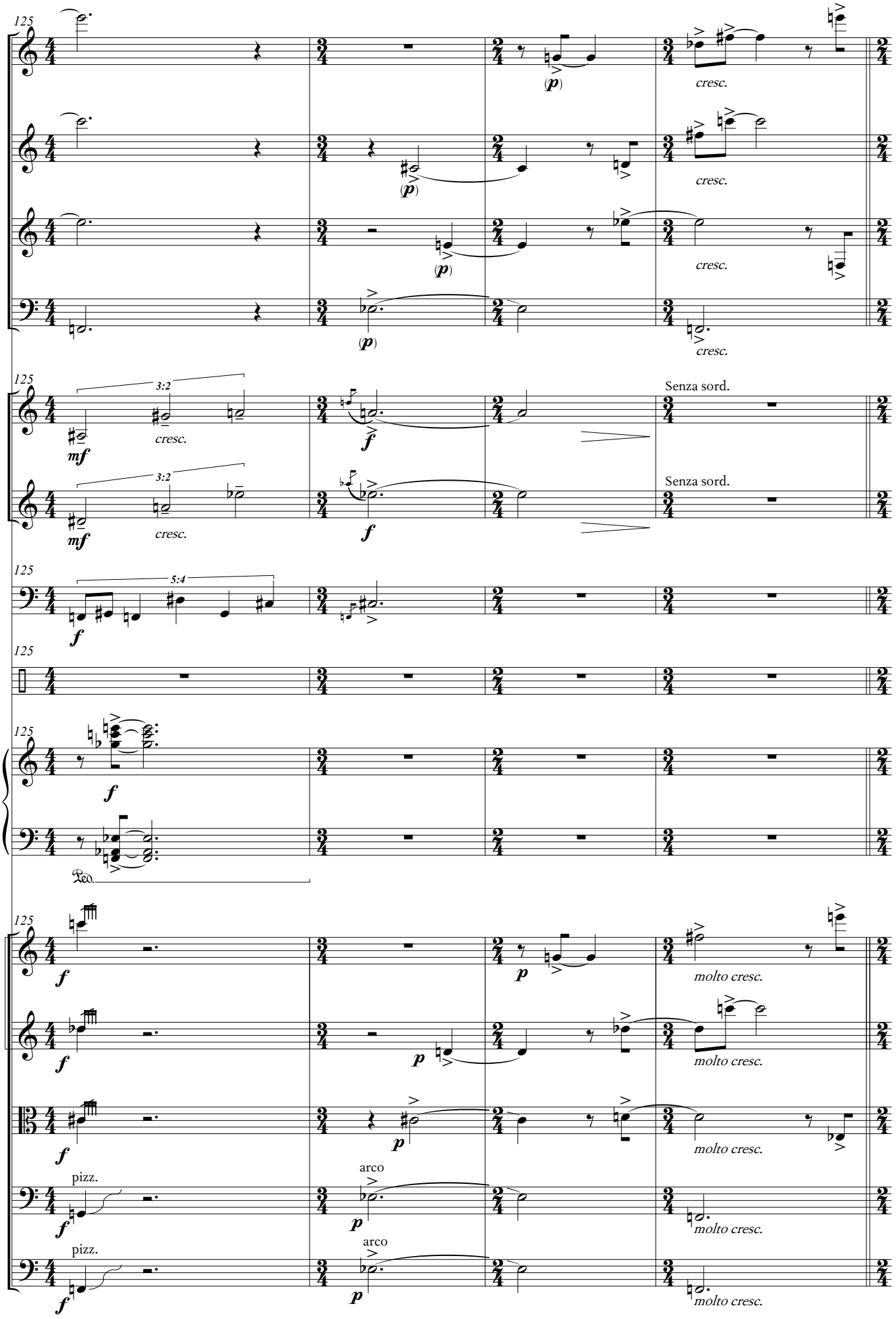

97
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
p
pp
ff
f
molto
cresc. poco a poco
mfp
(pp)
N
cresc.
8va
arco
ord.
ppp
fpp
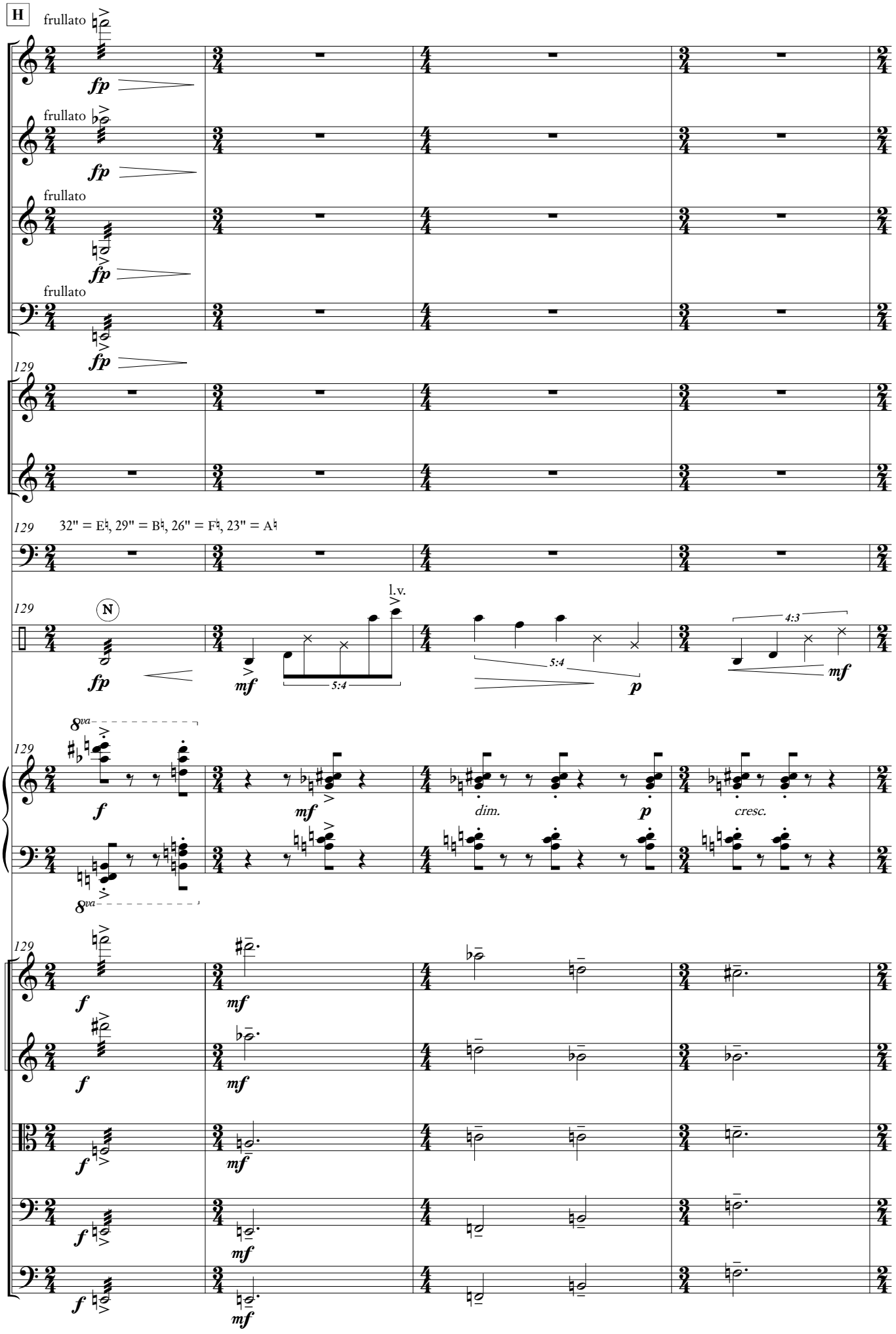

G
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
101
frullato
Cor.
B♭ Tpt.
32" = F♮, 29" = G♯, 26" = C♯, 23" = D♯
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
pizz.
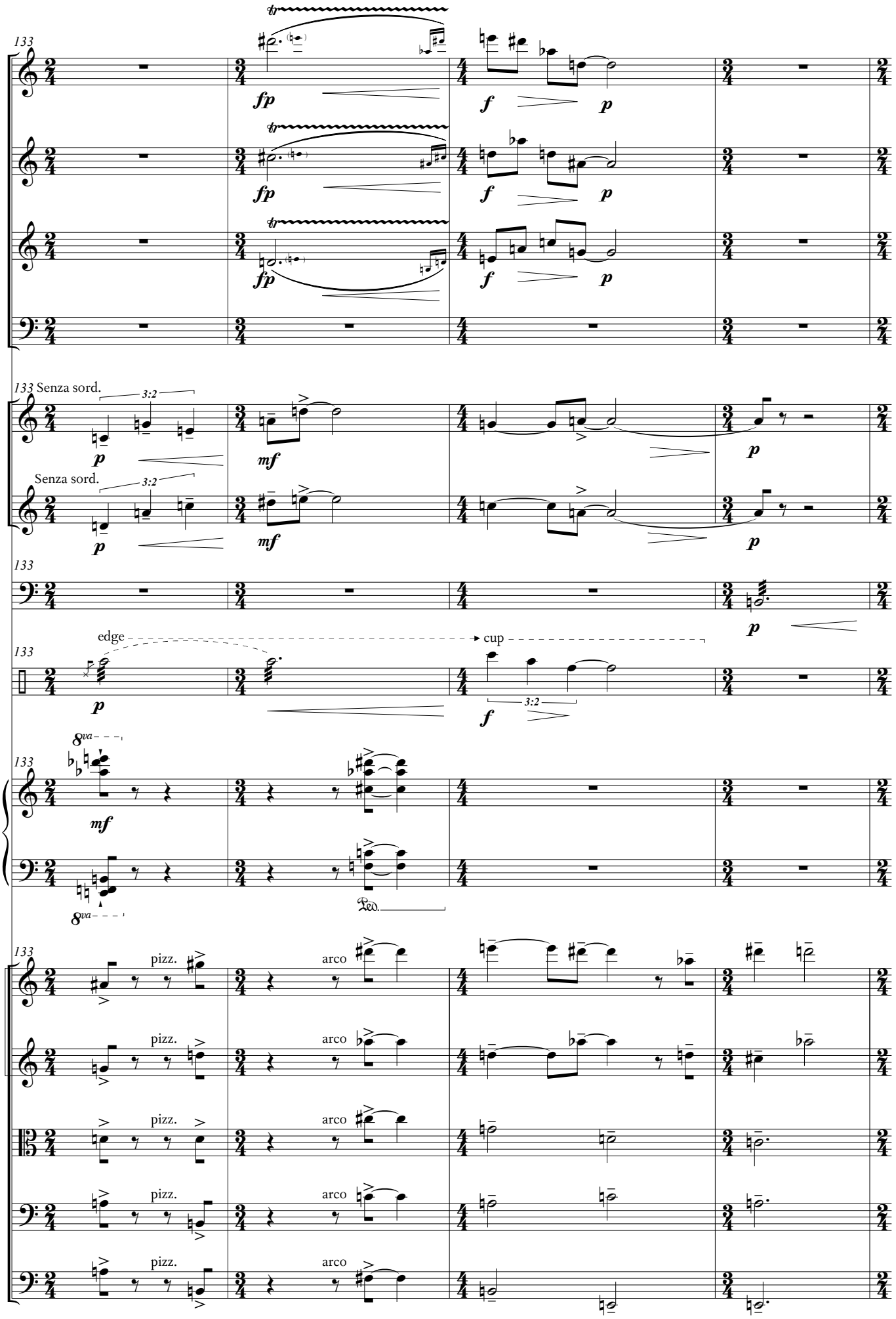

107
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
p
(pp)
C
l.v.
N
II
arco
pizz.
(p)
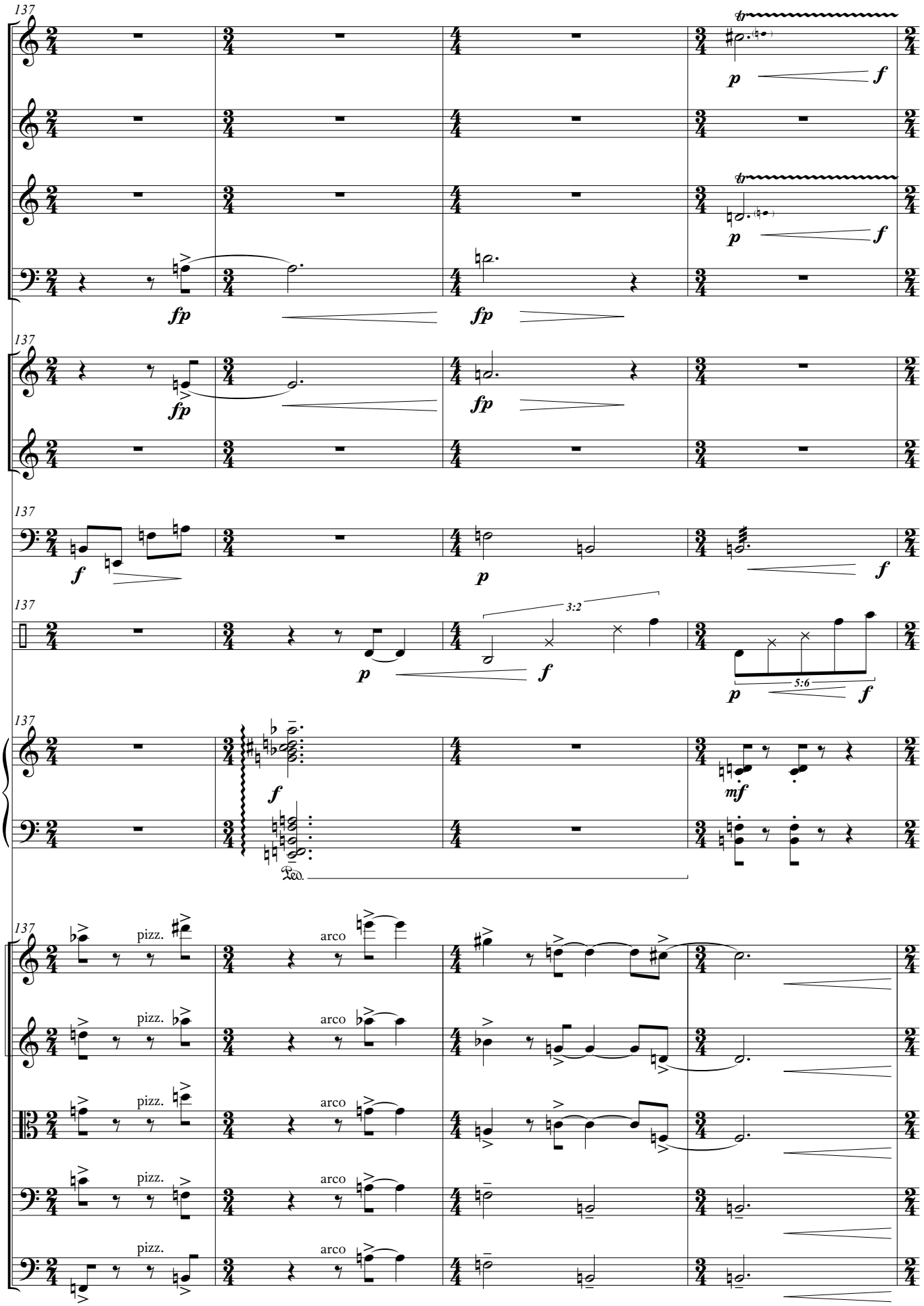

113
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
N
R
III
ord.
pizz.
arco
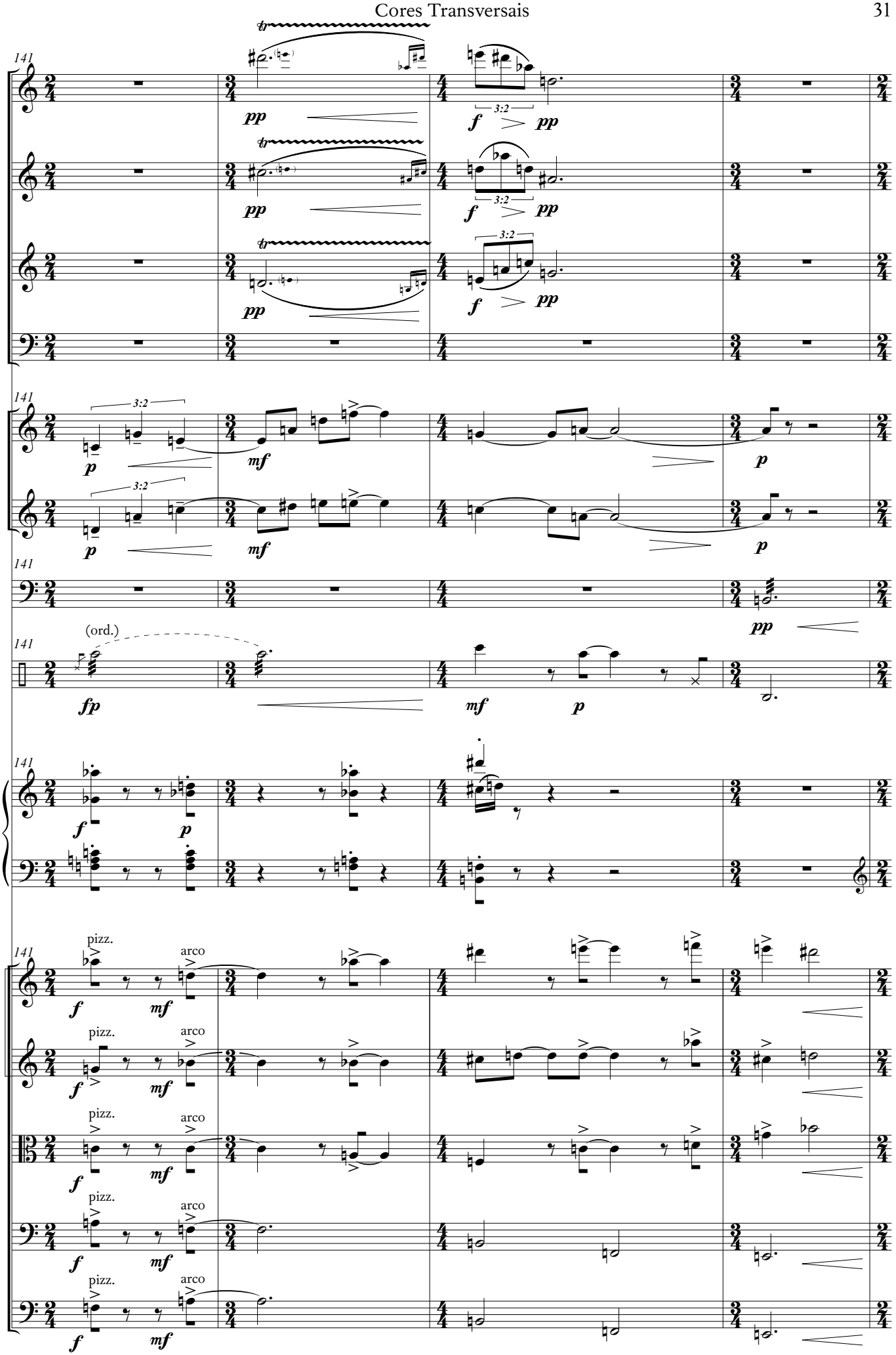

119
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
N
3:2
arco
pizz.
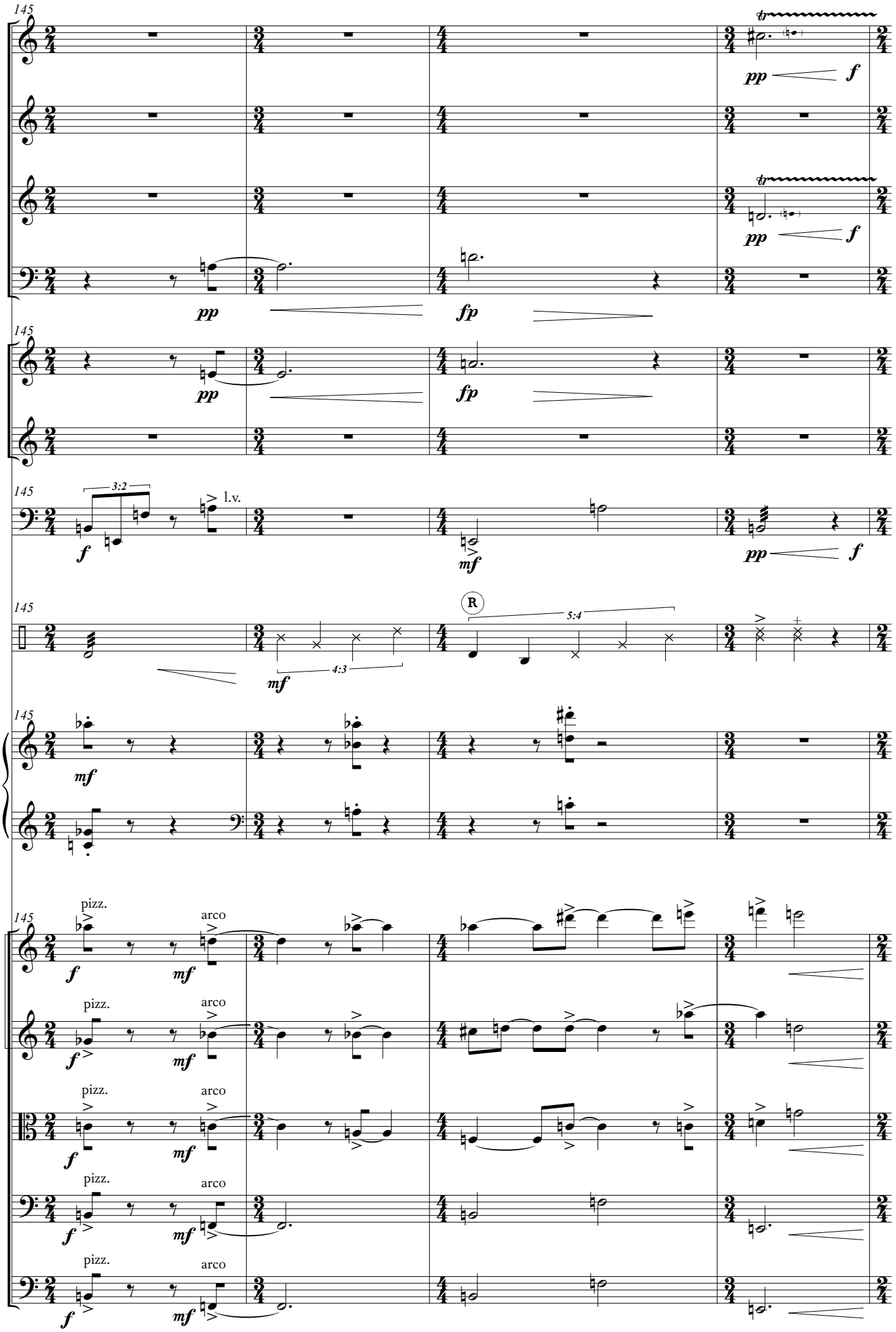

125
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
3:2
5:4
cresc.
molto cresc.
Senza sord.
pizz.
arco
Ped.
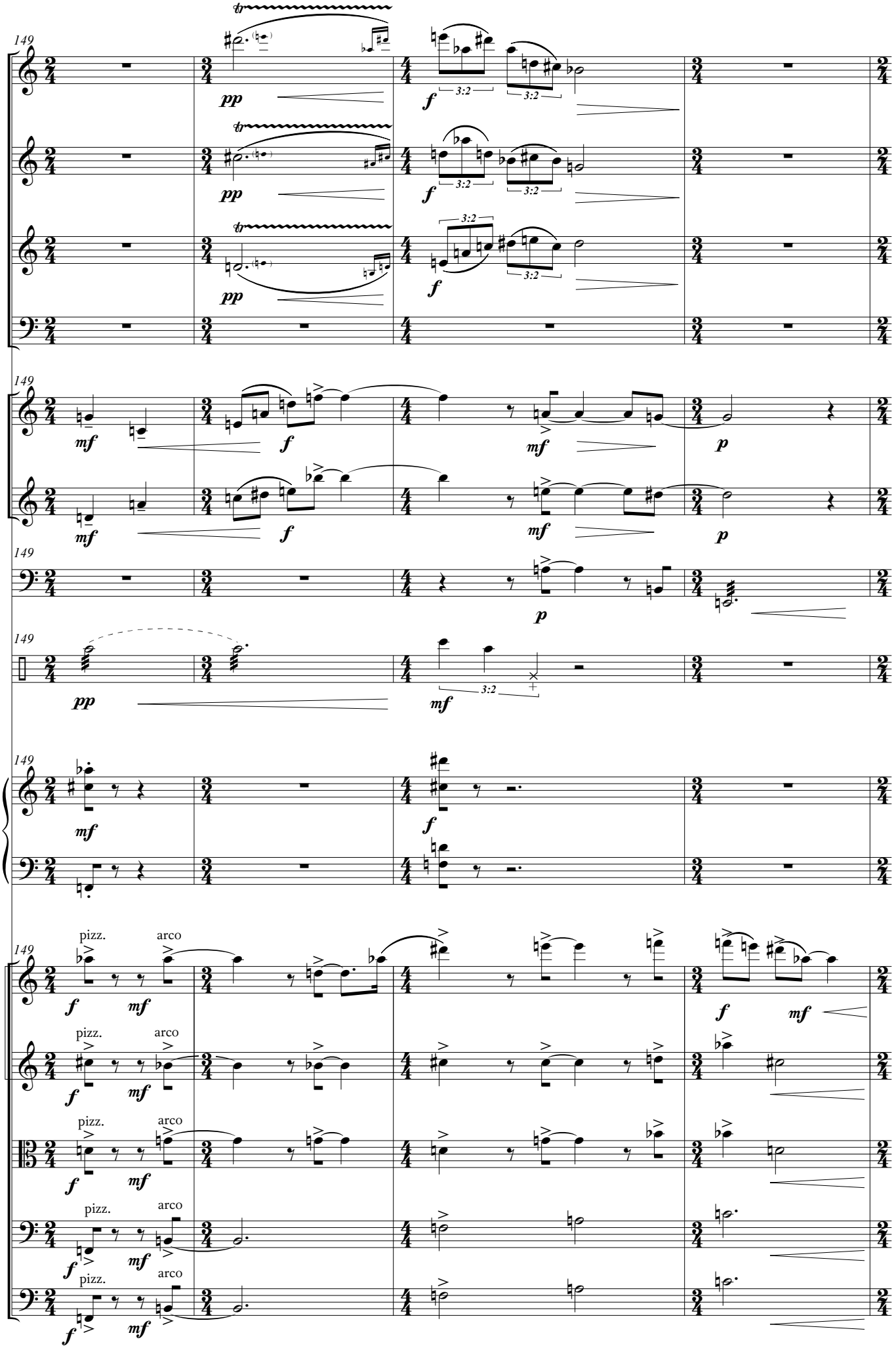

H
frullato
Fl.
fp
frullato
Ob.
fp
frullato
B♭ Cl.
fp
frullato
Fg.
fp
129
Cor.
B♭ Tpt.
129
32" = E♮, 29" = B♮, 26" = F♮, 23" = A♮
Timp.
129
N
Perc.
fp
mf
l.v.
5:4
5:4
p
4:3
mf
8va
129
Pf.
f
mf
dim.
p
cresc.
8va
129
Vln. I
f
mf
Vln. II
f
mf
Vla.
f
mf
Vlc.
f
mf
Cb.
f
mf
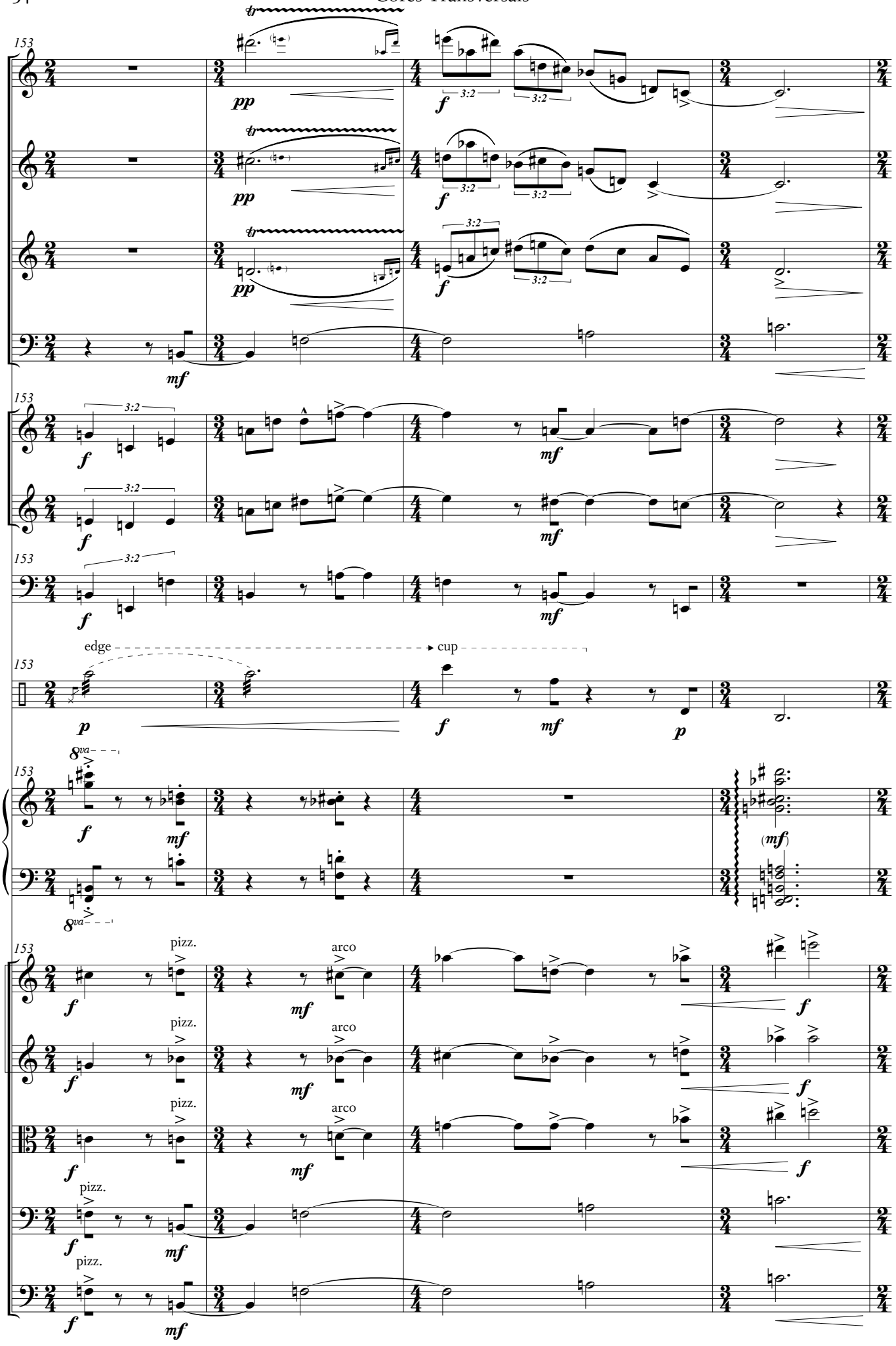

133
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
fp
f
p
133 Senza sord.
3:2
Cor.
mf
Senza sord.
B♭ Tpt.
Timp.
edge
cup
Perc.
8va
Pf.
Ped.
pizz.
arco
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
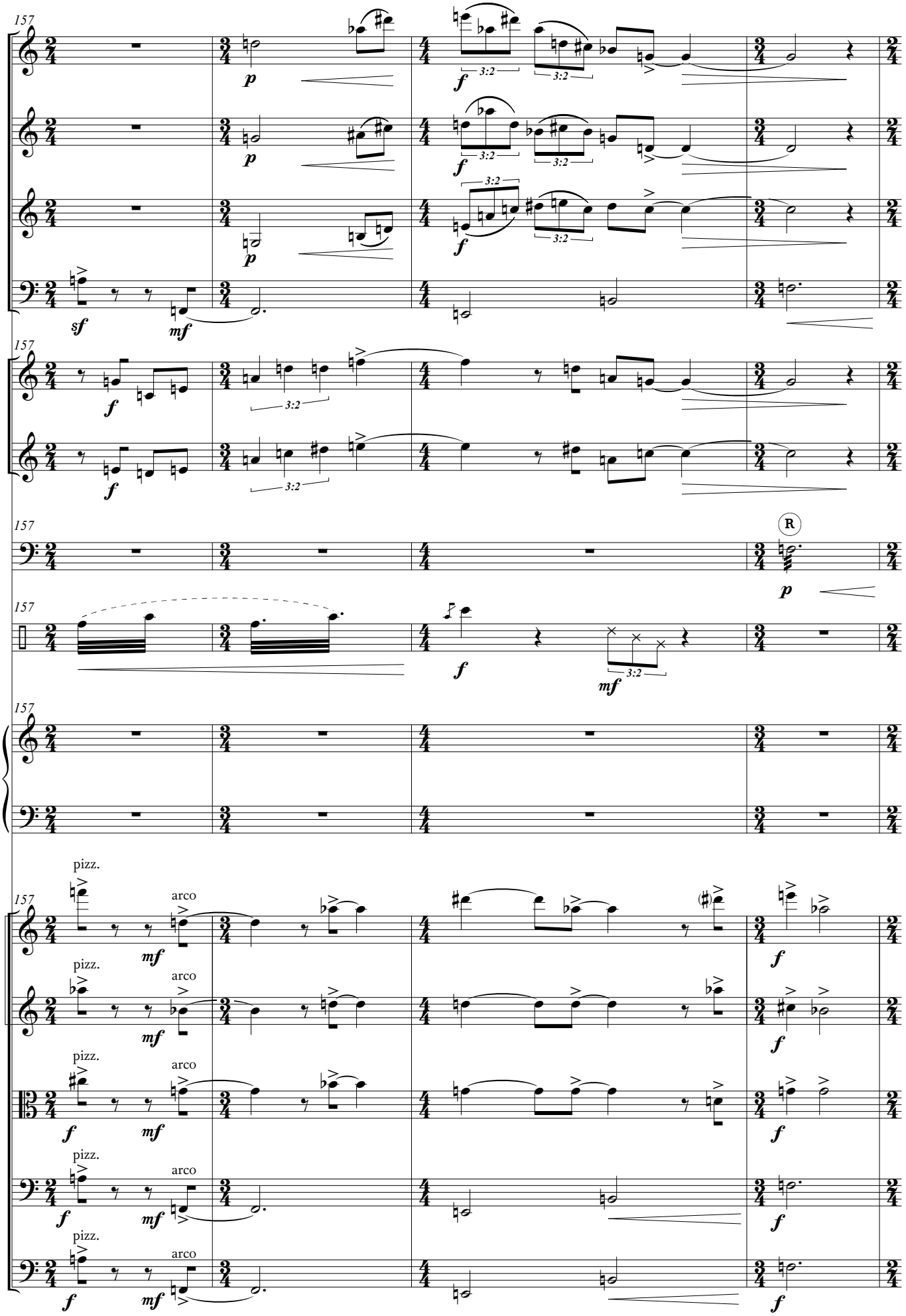

137
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
tr
p
f
fp
mf
3:2
5:6
pizz.
arco
Ped.
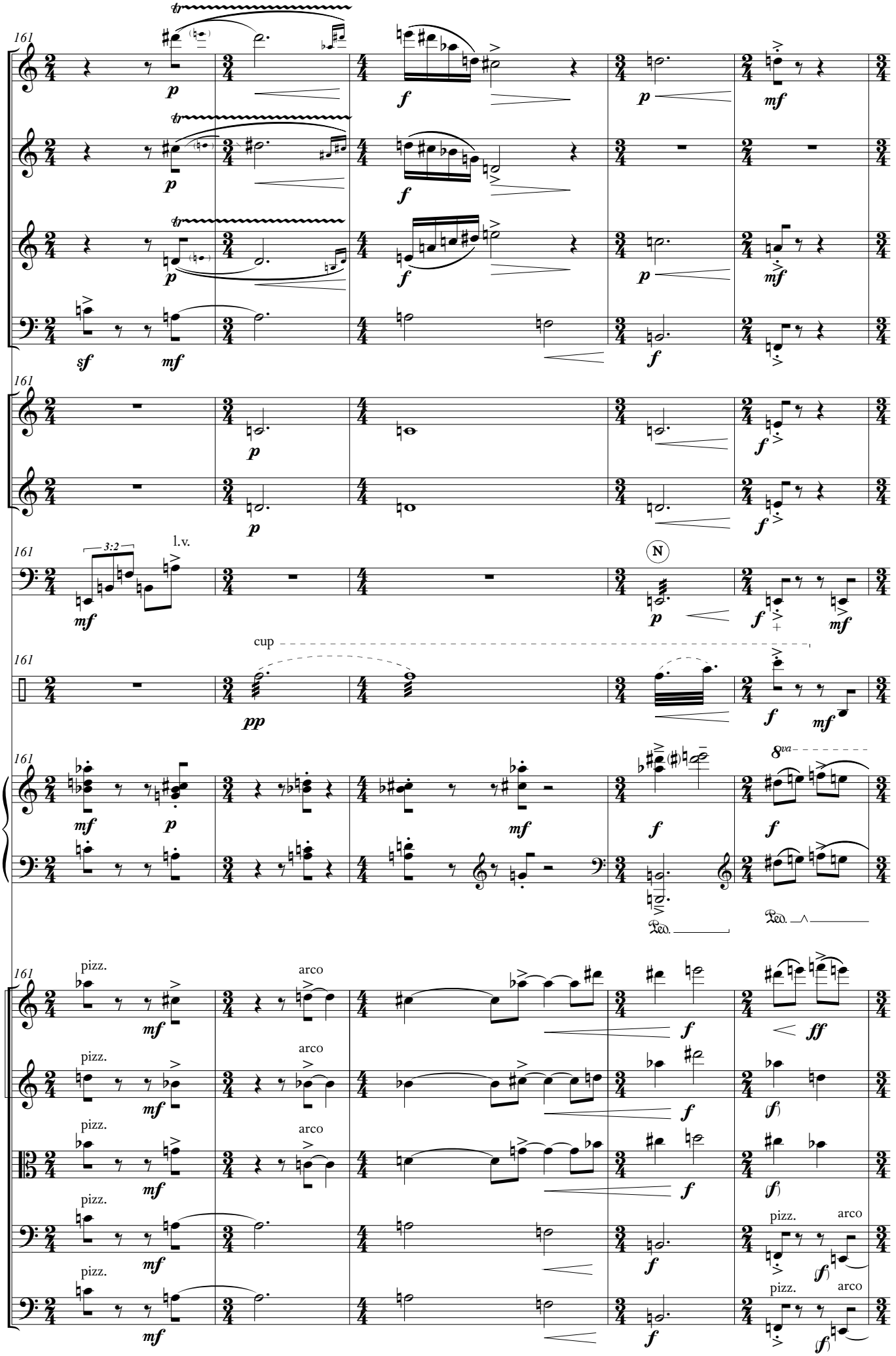

141
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
pp
f
mf
p
fp
3:2
(ord.)
pizz.
arco
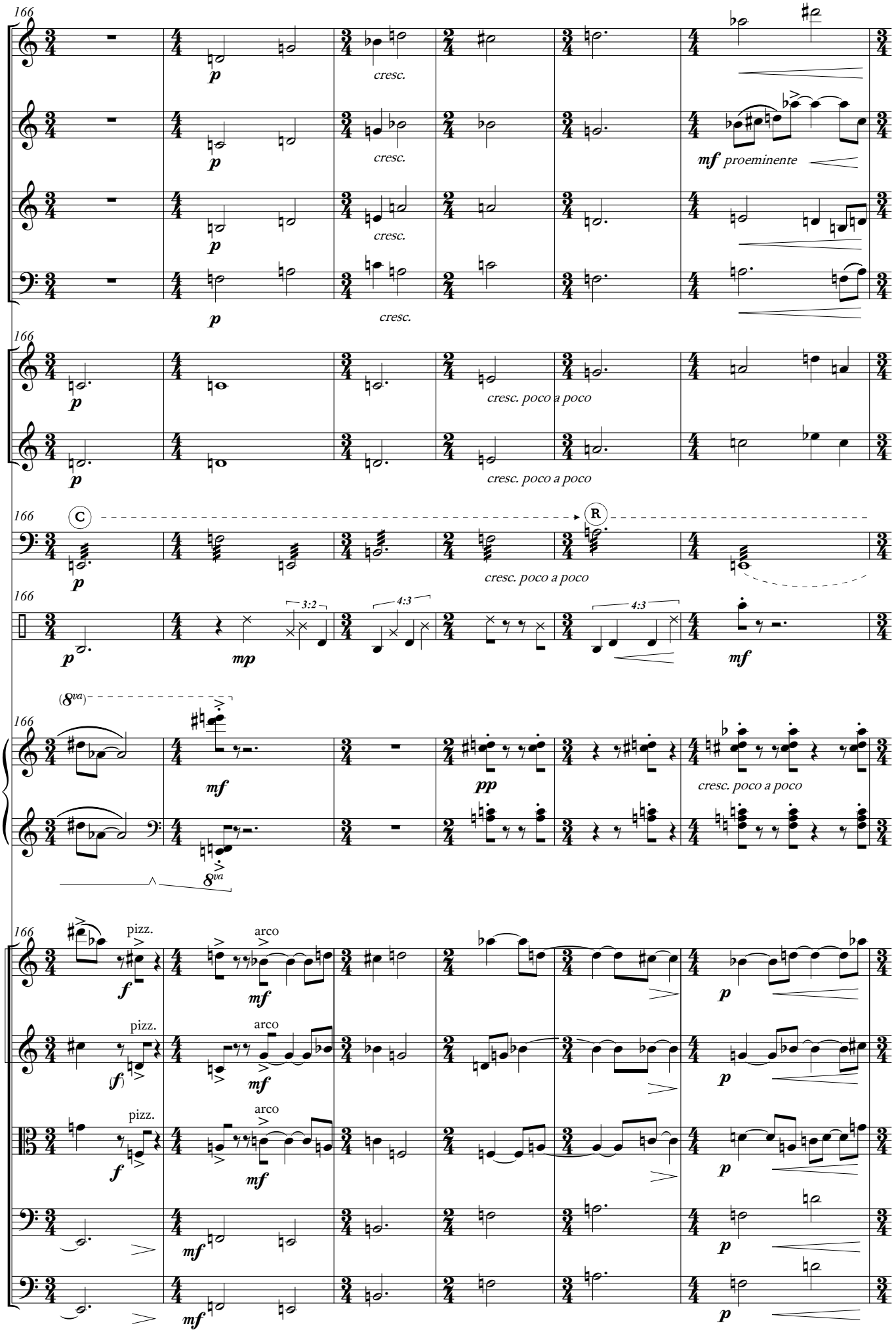

145
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
tr
pp
f
fp
mf
3:2
l.v.
R
5:4
4:3
pizz.
arco
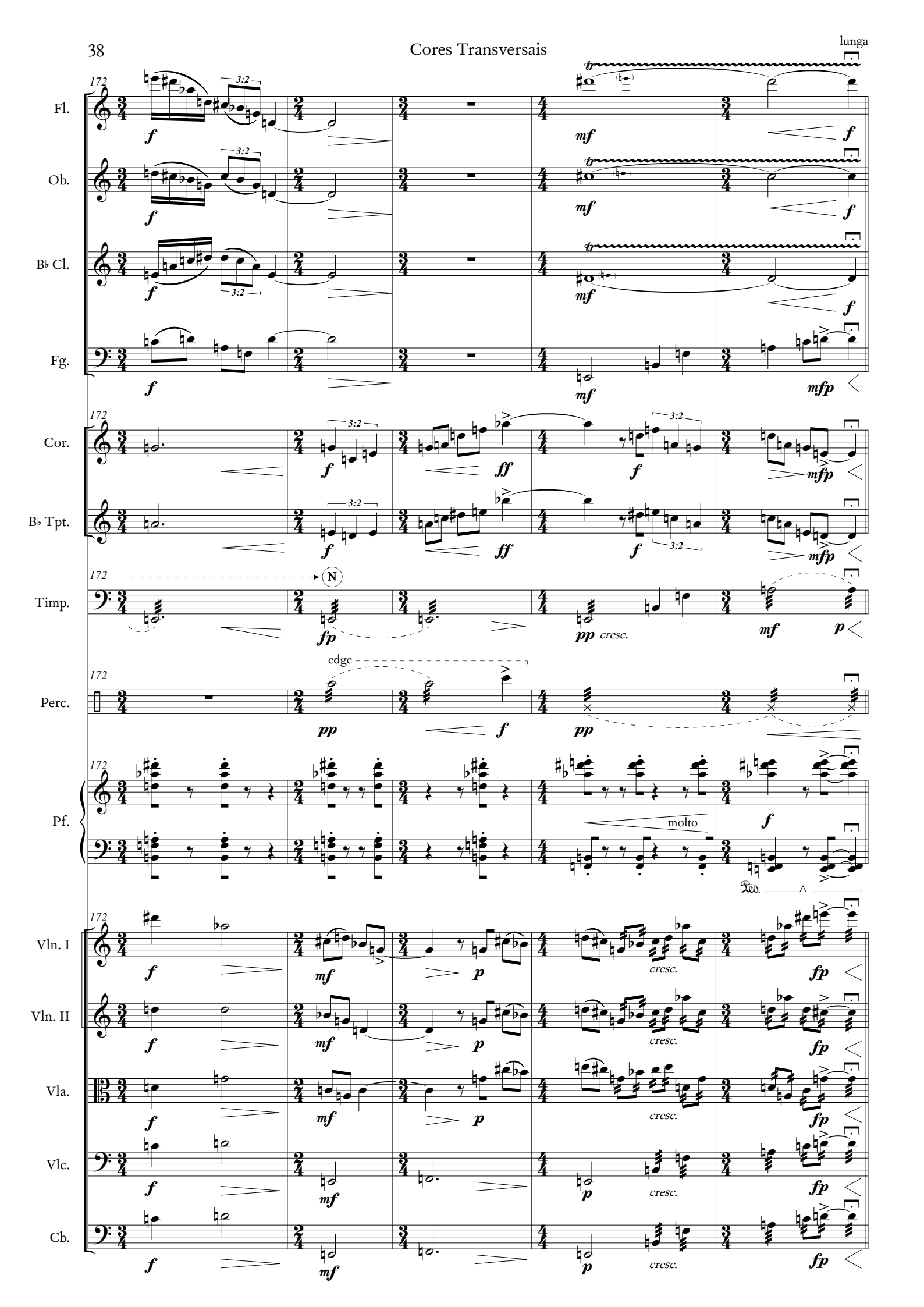

149
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
pp
f
mf
p
3:2
pizz.
arco
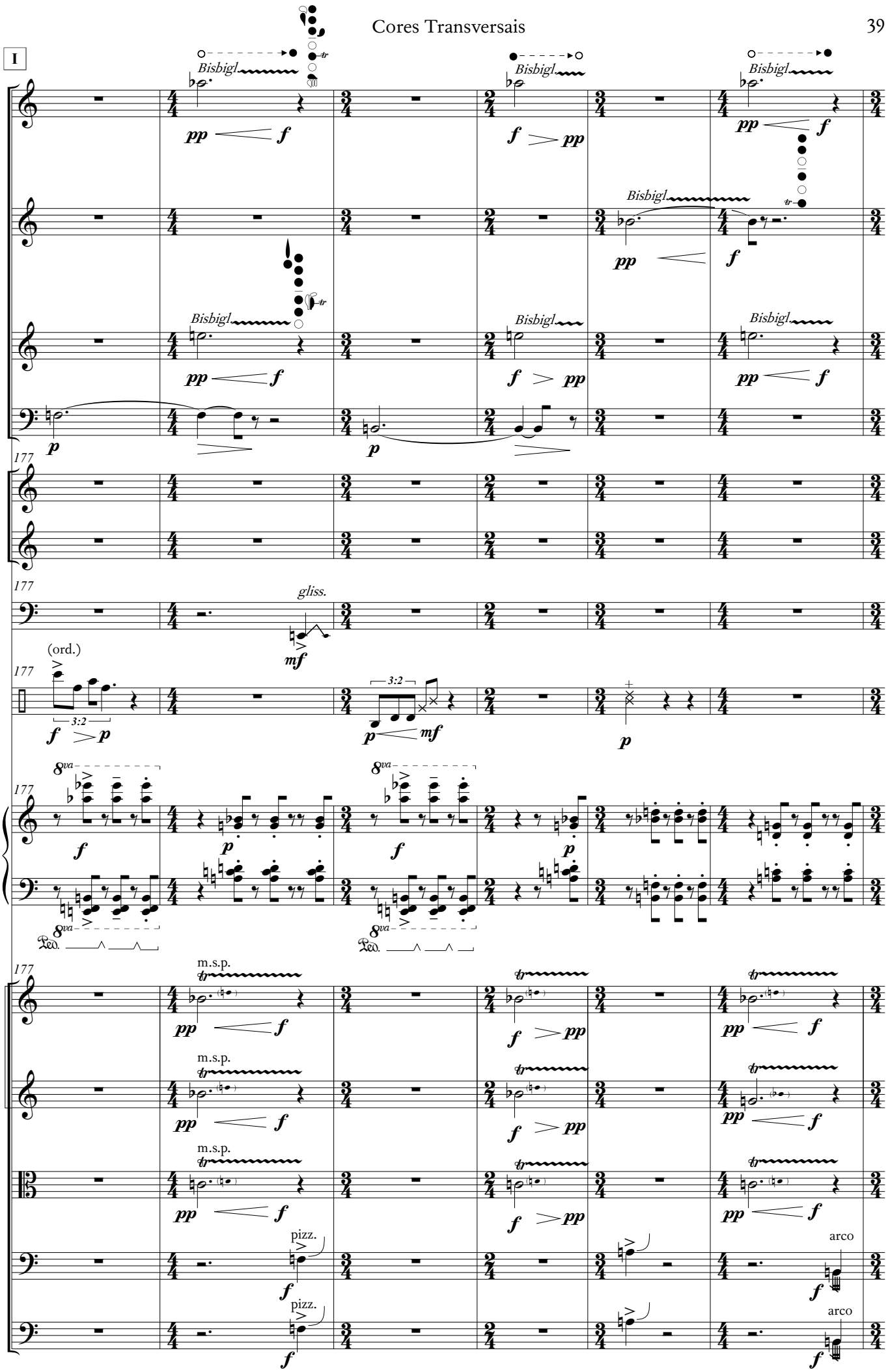

153
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
pp
f
mf
p
3:2
edge
cup
8va
(mf)
pizz.
arco
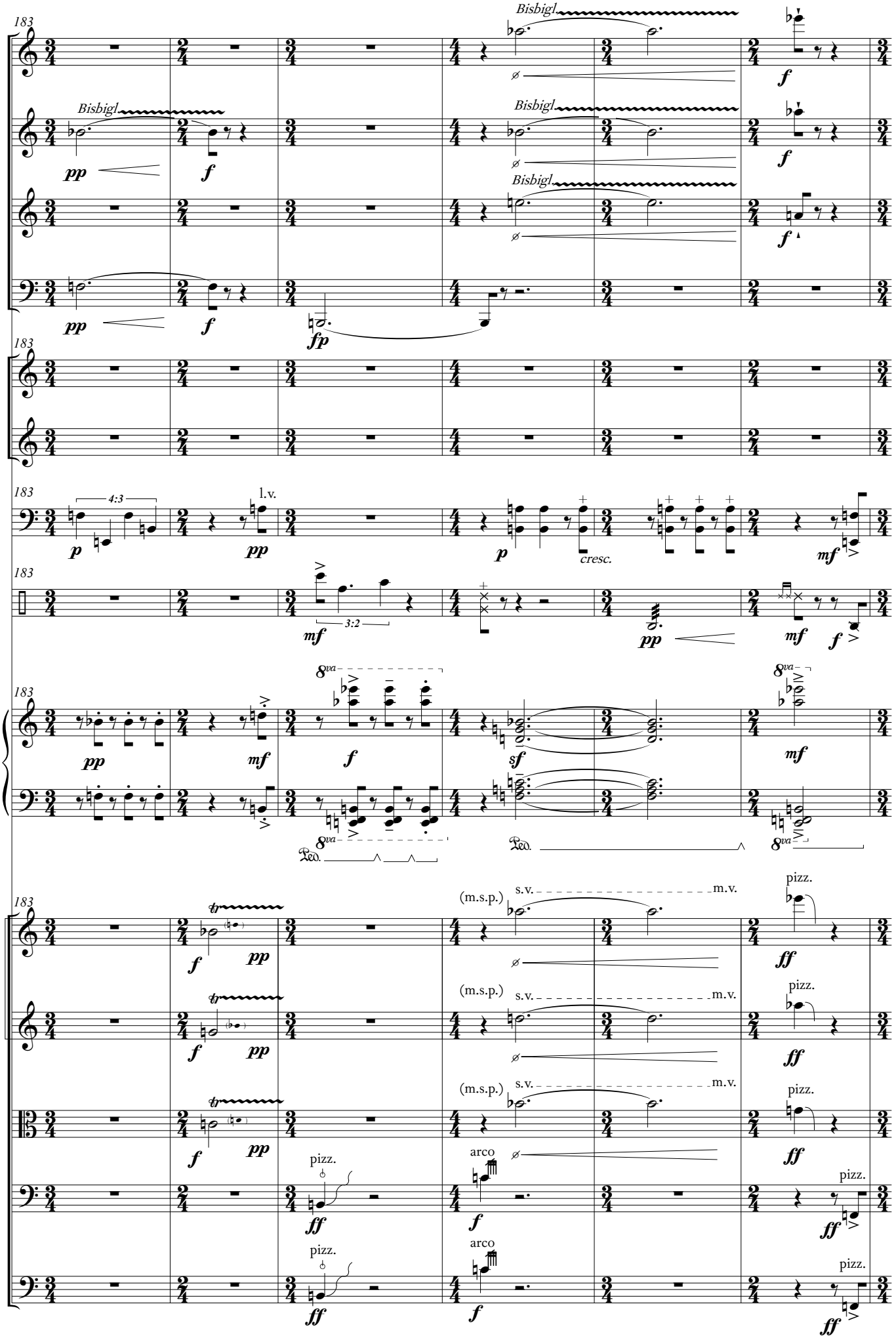

157
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
R
pizz.
arco
3:2
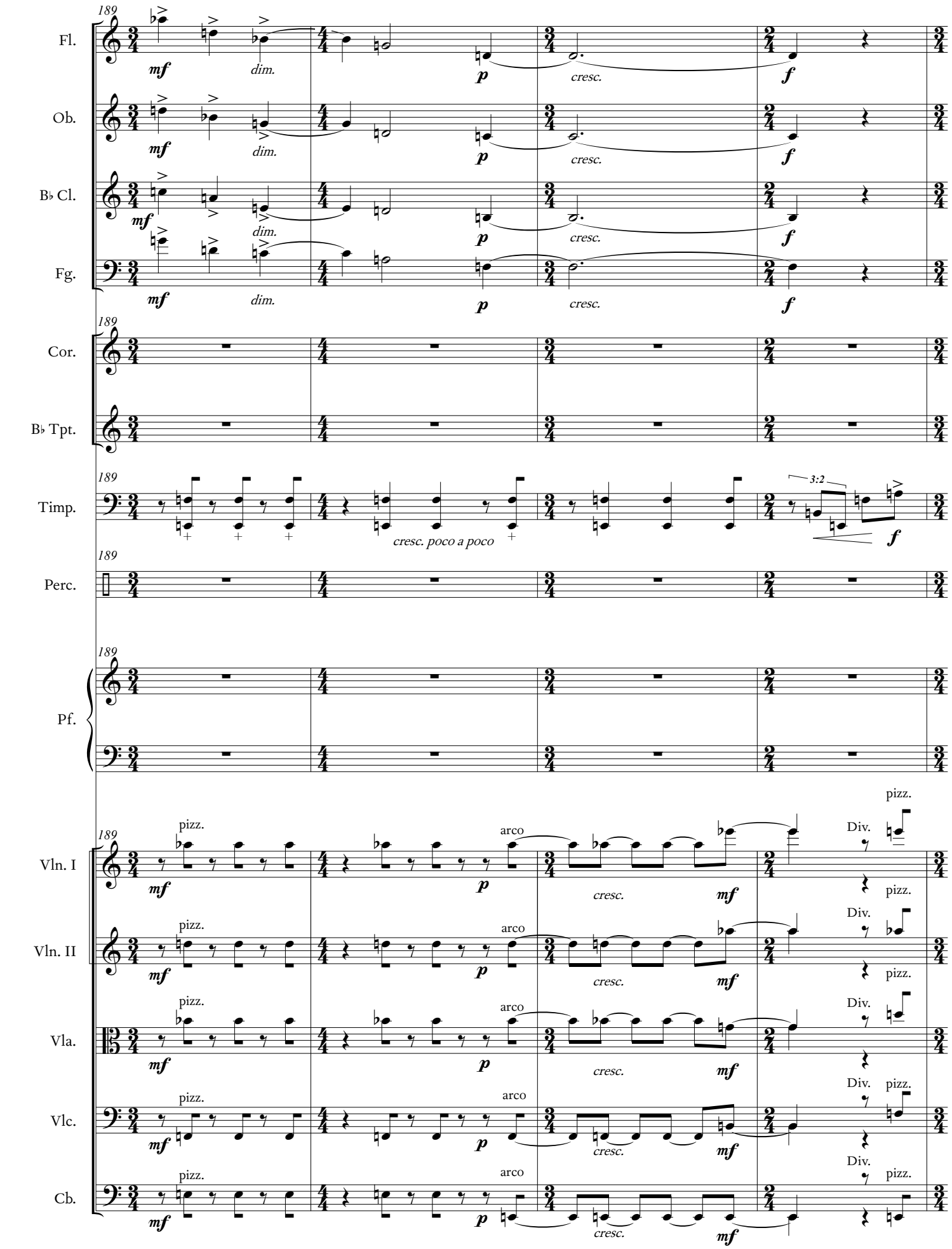

161
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
tr
p
f
mf
sf
3:2
l.v.
N
cup
pp
pizz.
arco
ff
8va
Ped.

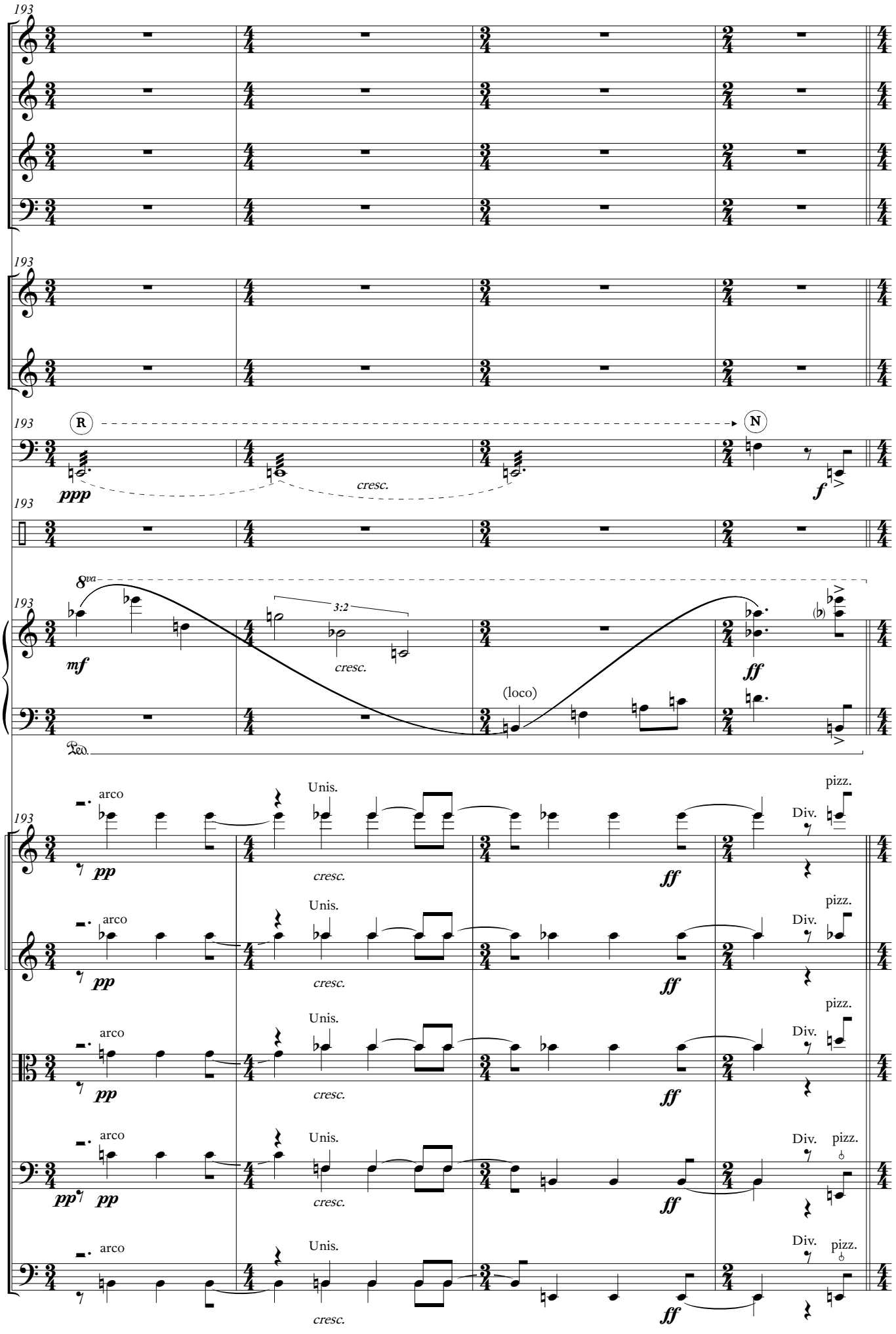

166
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
p
cresc.
mf proeminente
cresc. poco a poco
C
R
3:2
4:3
mp
mf
pp
(8va)
8va
pizz.
arco
f
(f)
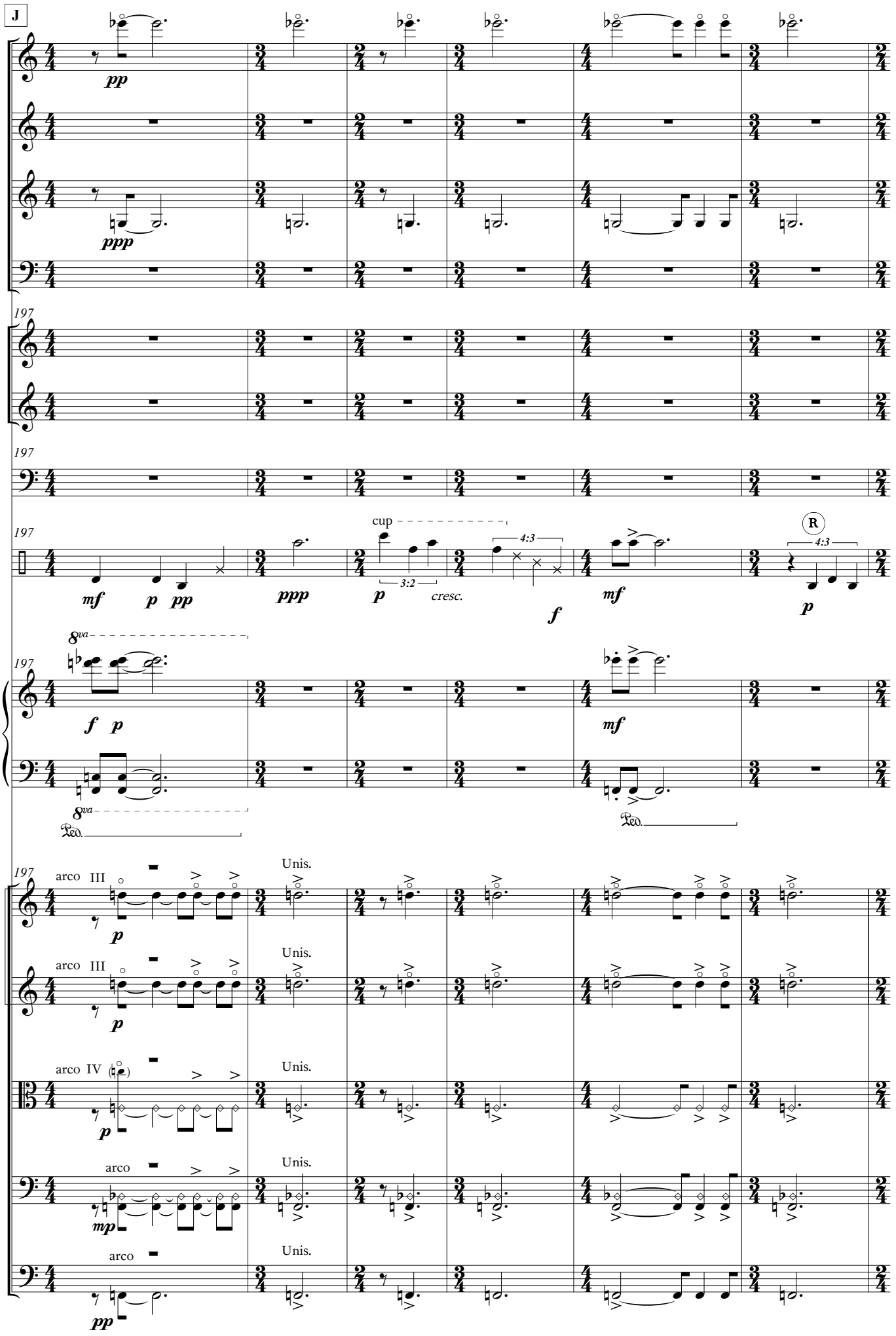

lunga
172
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
3:2
N
edge
molto
cresc.
Ped.
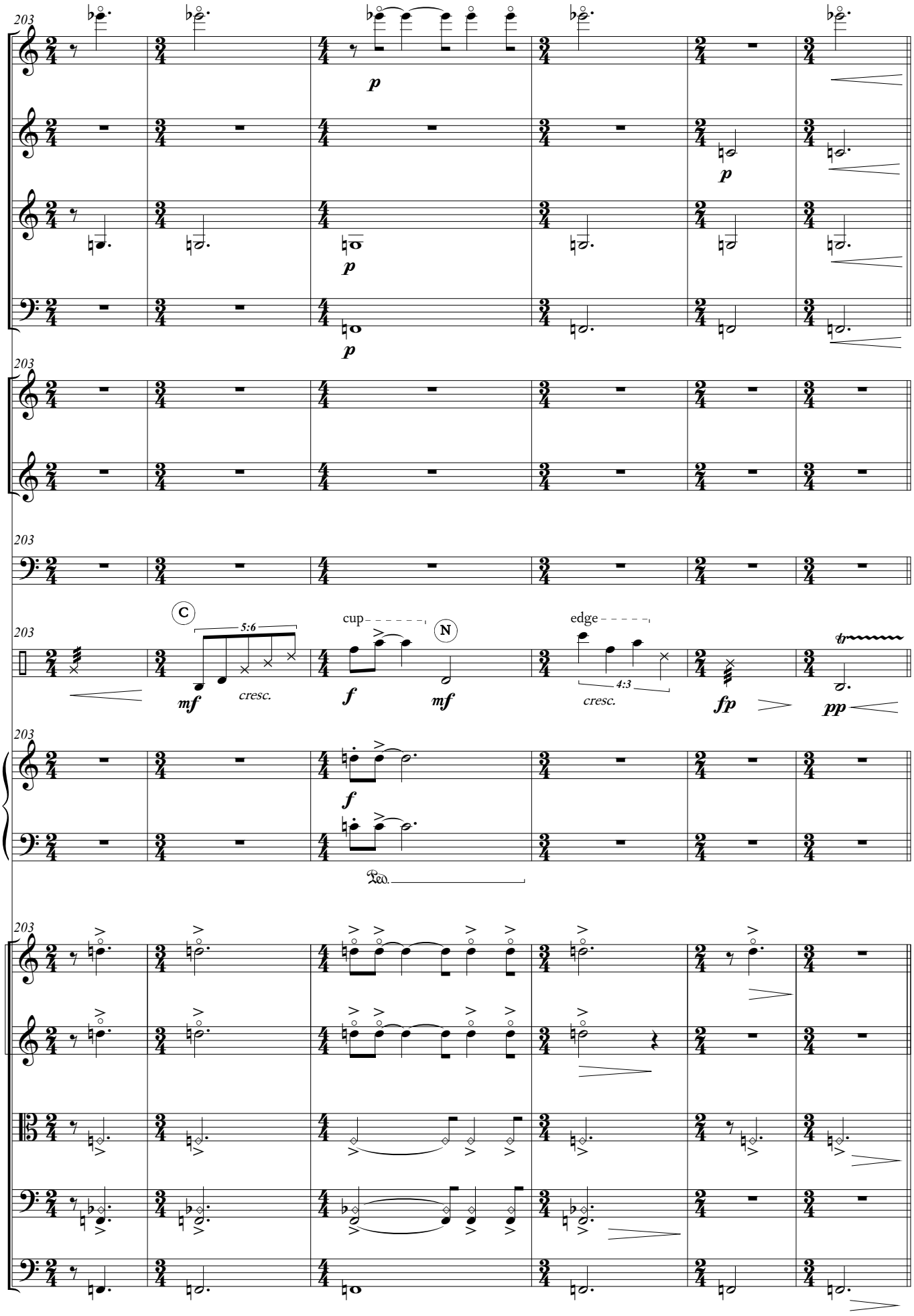

I
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
177
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
Bisbigl
gliss.
(ord.)
3:2
8va
Ped.
m.s.p.
pizz.
arco
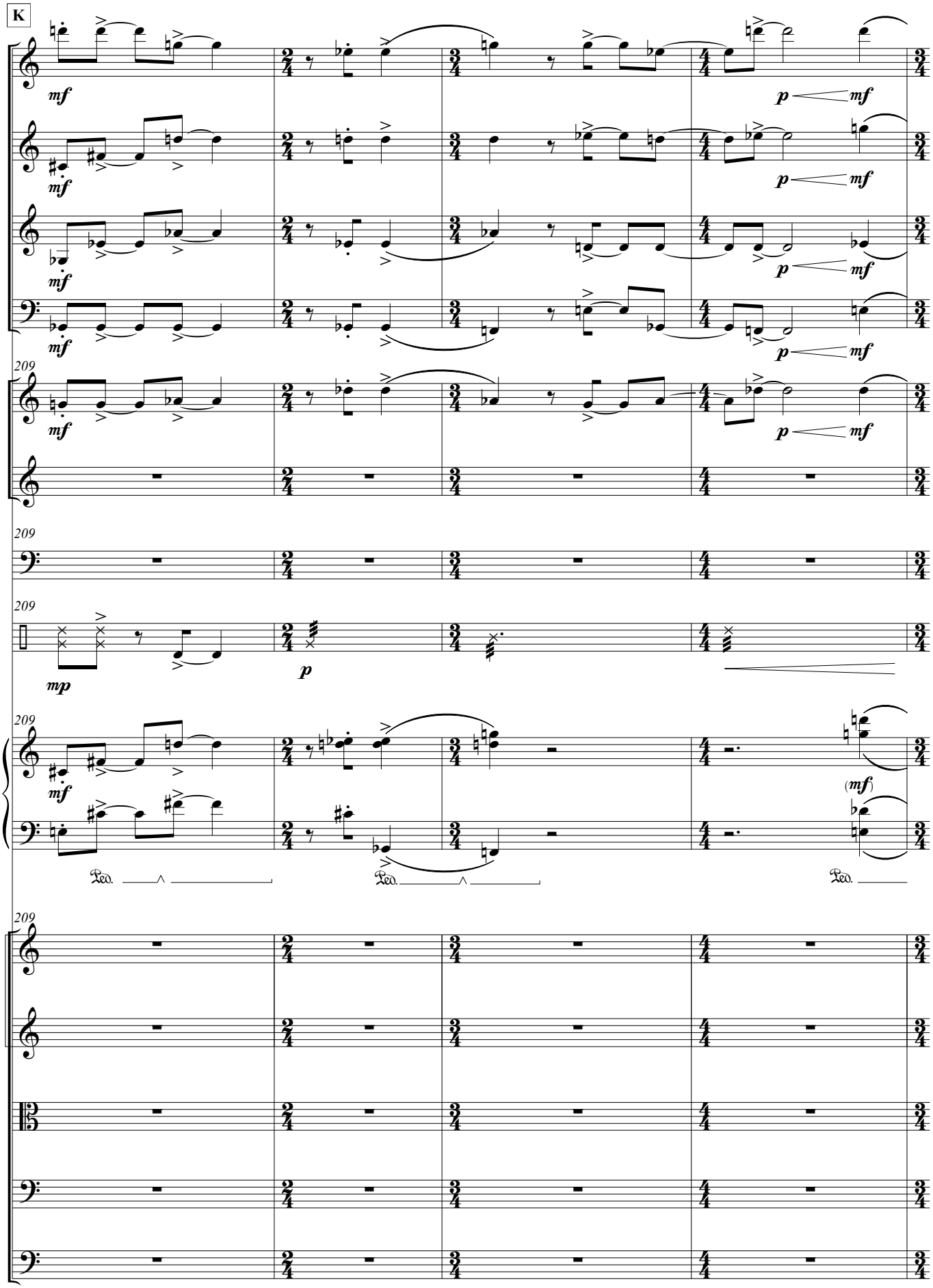

183
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
Bisbigl
pp
f
fp
4:3
l.v.
cresc.
mf
3:2
sf
8va
Ped.
(m.s.p.)
s.v.
m.v.
pizz.
ff
arco
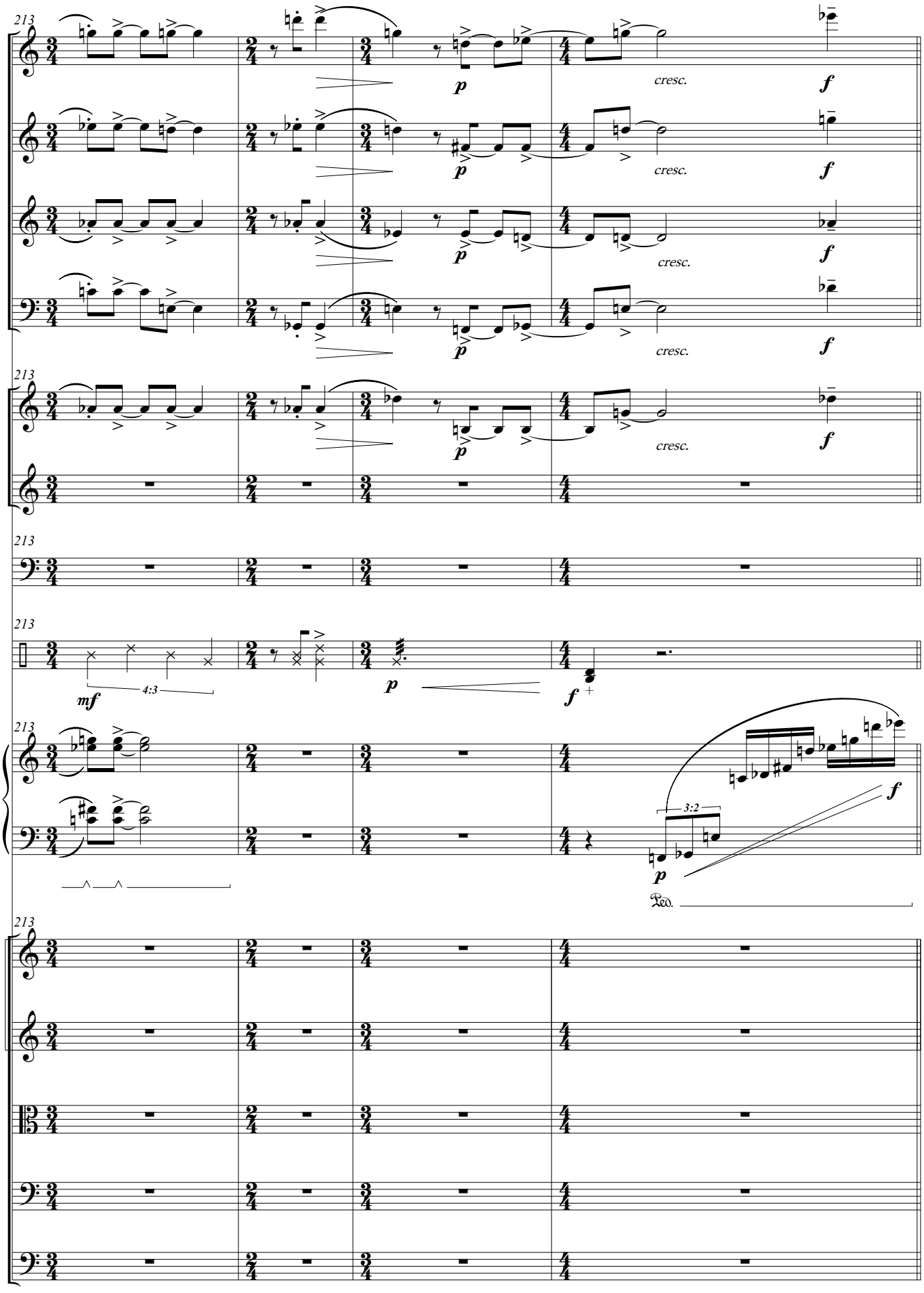

189
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
mf
dim.
p
cresc.
f
cresc. poco a poco
3:2
pizz.
arco
Div.
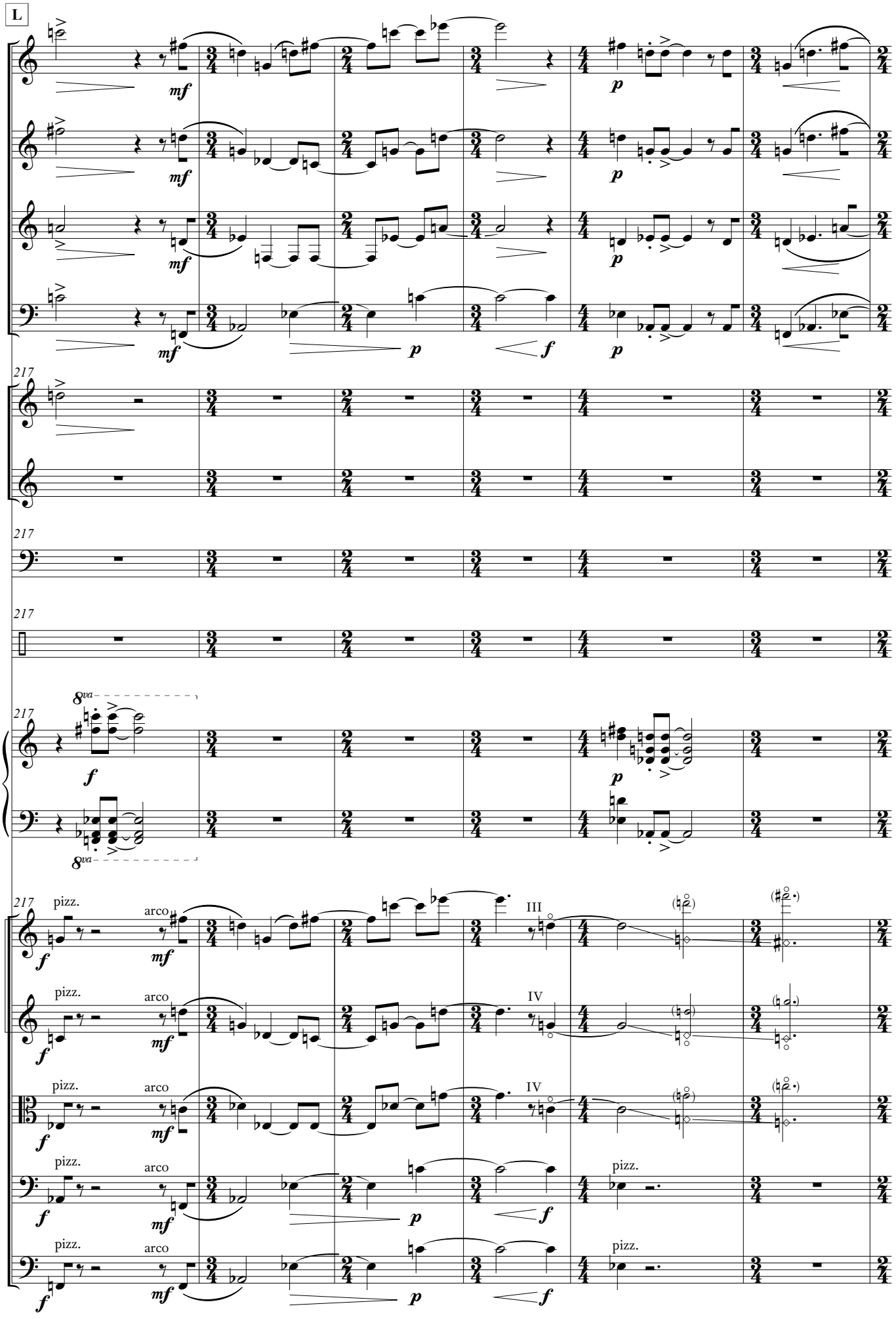

193
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
193
Cor.
B♭ Tpt.
193
R
N
Timp.
ppp
cresc.
f
193
Perc.
8va
193
3:2
Pf.
mf
cresc.
(loco)
ff
Ped.
193
arco
Unis.
pizz.
Div.
Vln. I
pp
cresc.
ff
Vln. II
Vla.
Vlc.
pp
Cb.
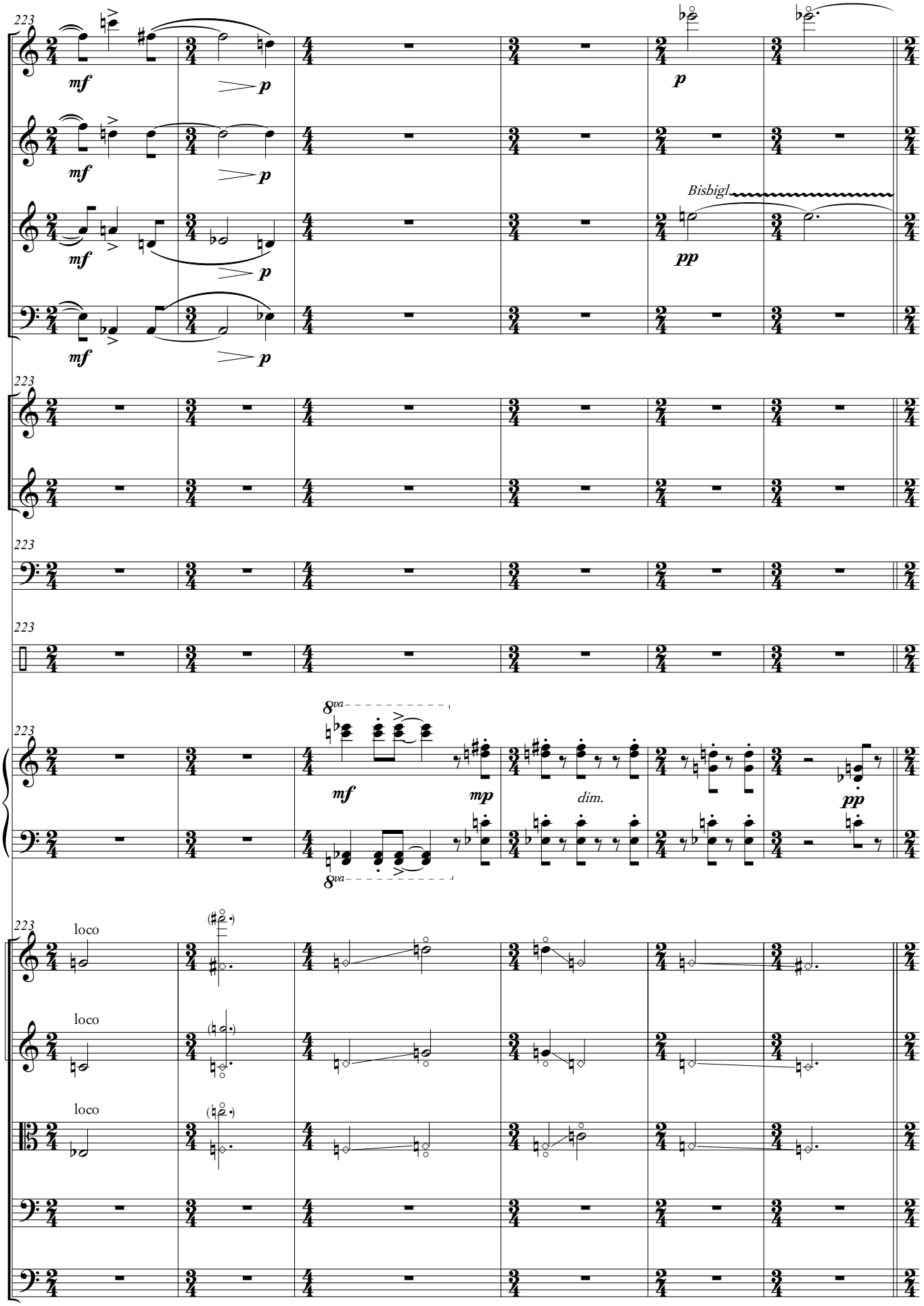

J
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
197
Cor.
B♭ Tpt.
197
Timp.
197
Perc.
cup
4:3
3:2
cresc.
R
4:3
197
Pf.
8va
8va
Ped.
Ped.
197
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
arco III
arco III
arco IV
arco
arco
Unis.
Unis.
Unis.
Unis.
Unis.
pp
ppp
mf
p
pp
ppp
p
f
mf
p
f
p
mf
p
p
mp
pp
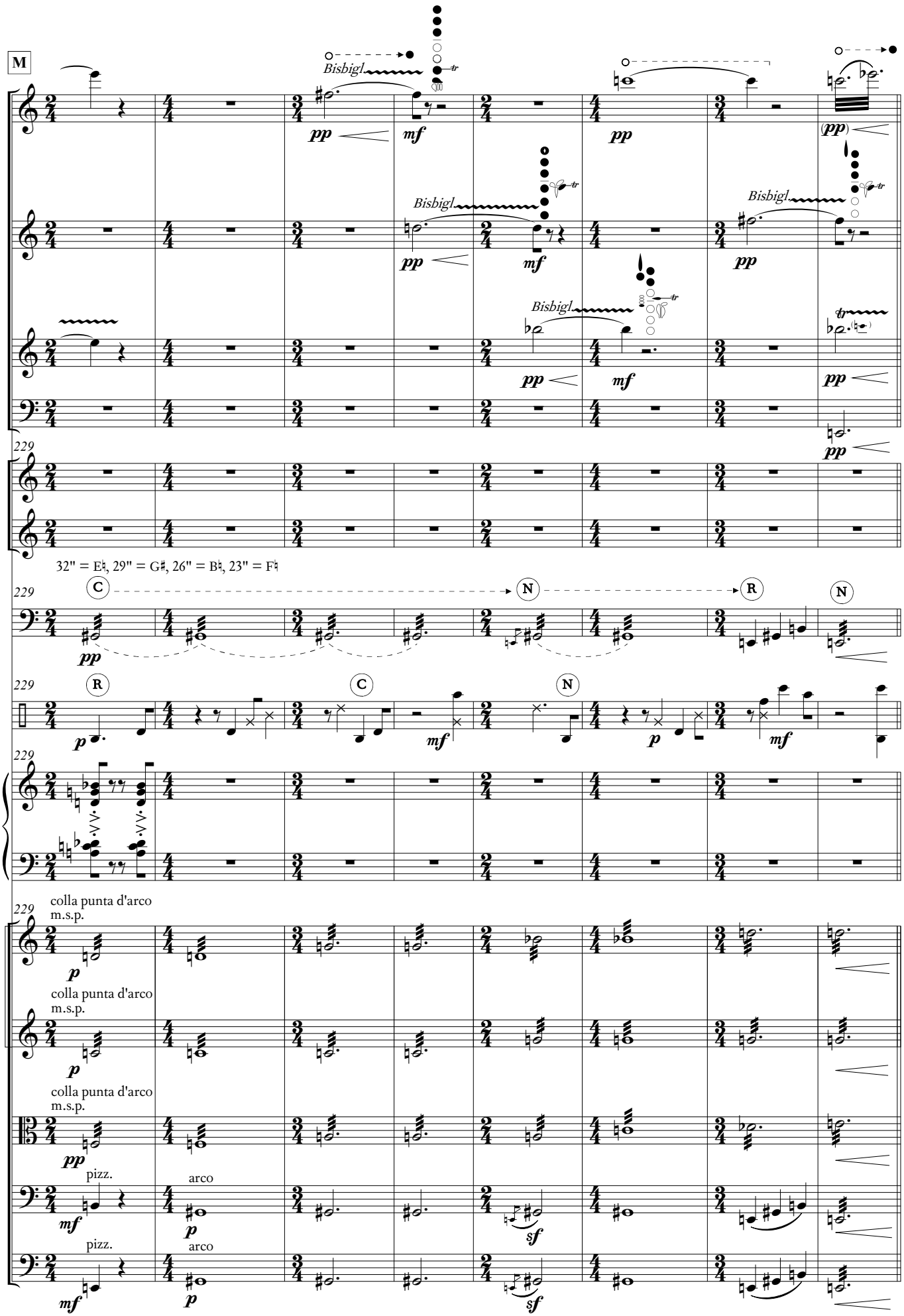

203
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
p
C
5:6
mf
cresc.
cup
f
N
mf
edge
4:3
cresc.
fp
tr
pp
Ped.
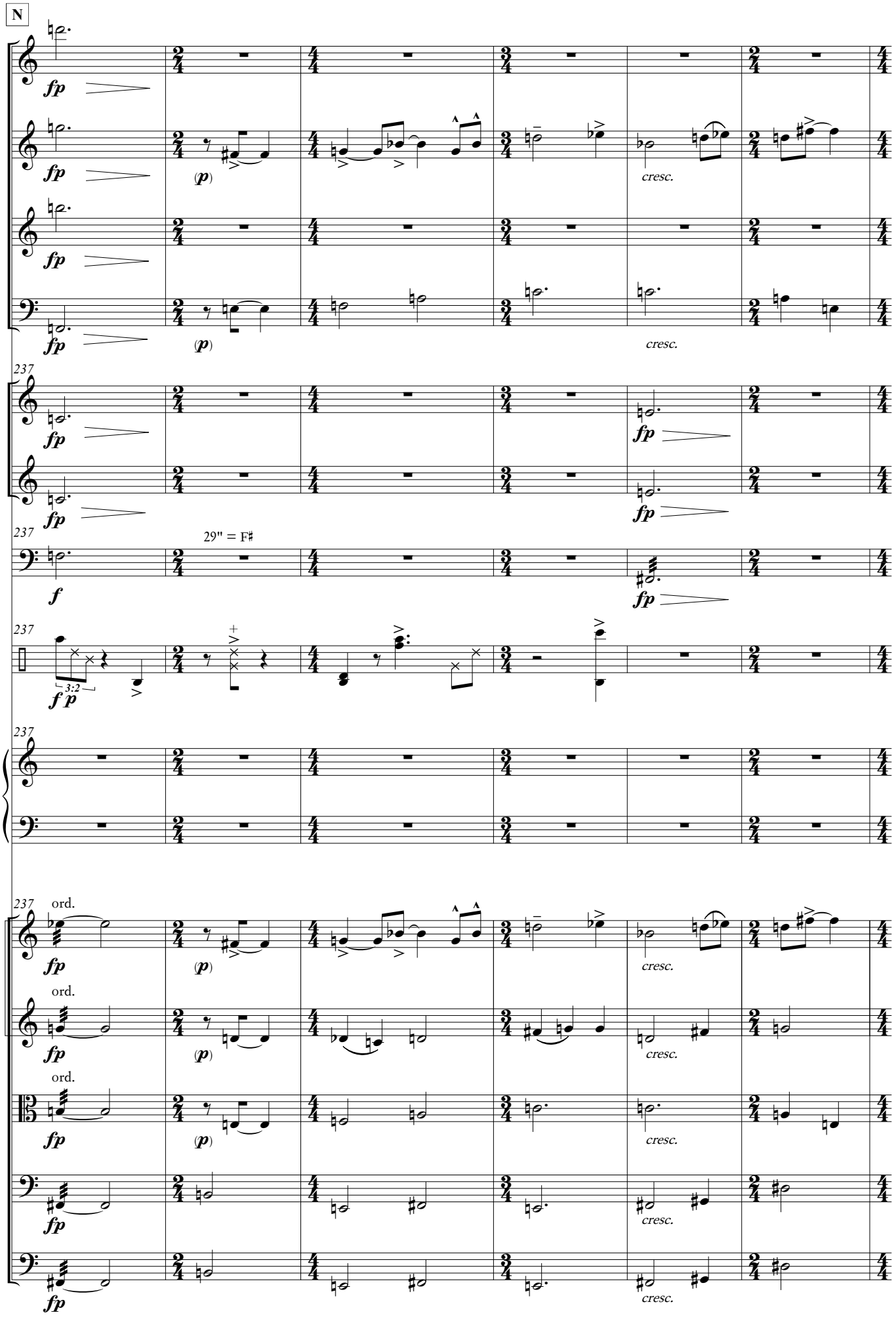

K
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
209
mf
p
mf
mp
(mf)
Ped.
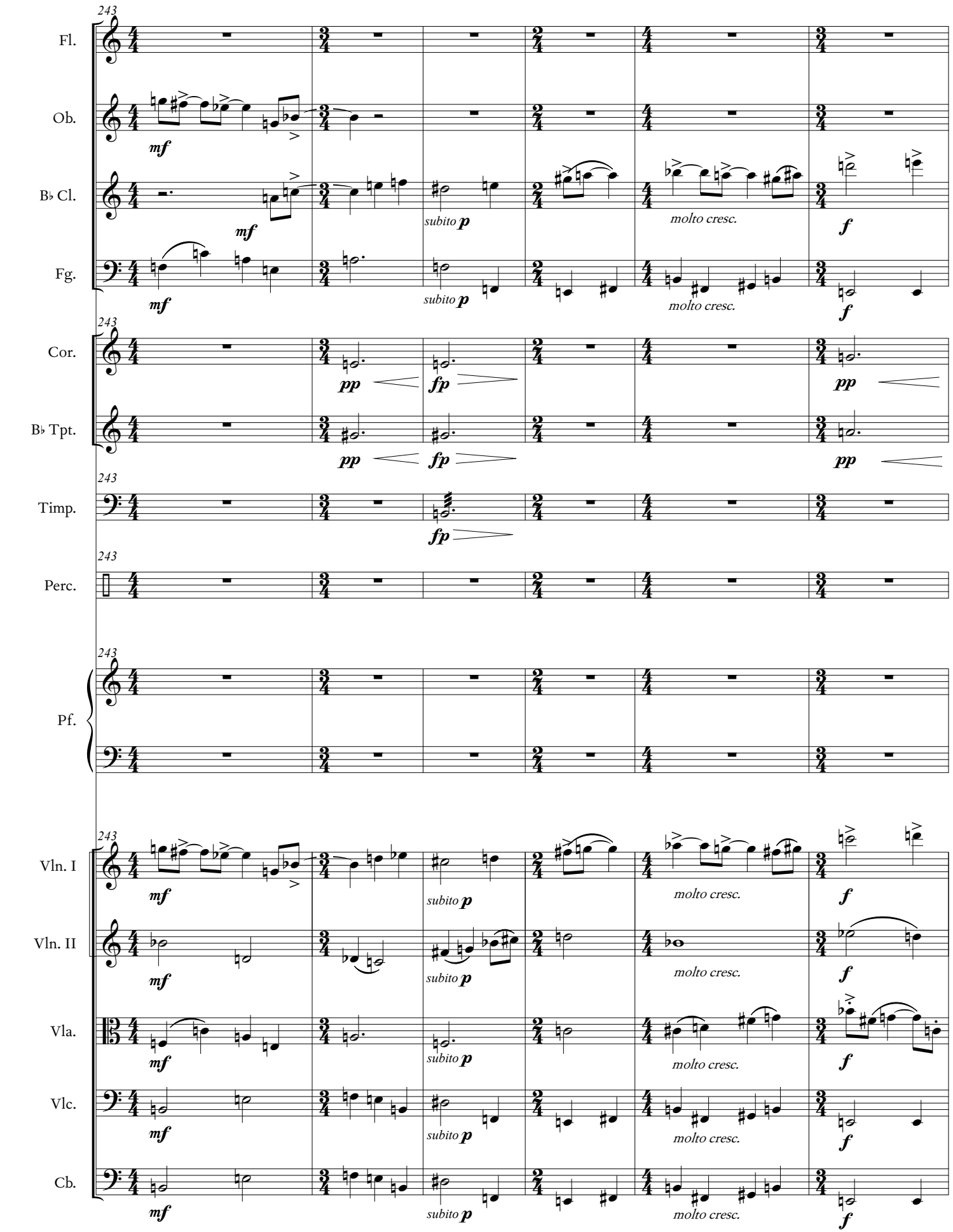

213
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
p
cresc.
f
mf
4:3
3:2
Ped.
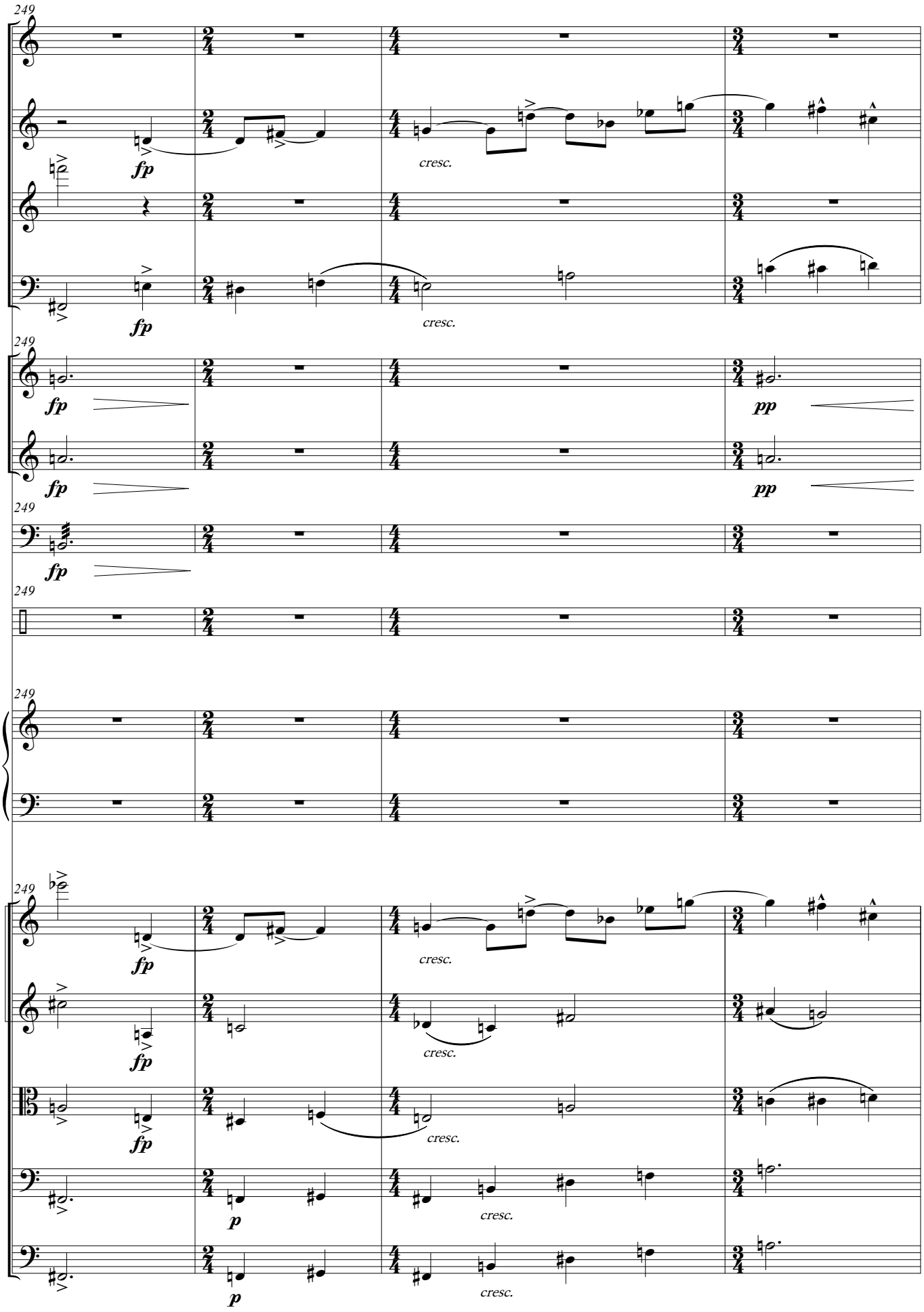

L
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
217
mf
p
f
8va
pizz.
arco
III
IV
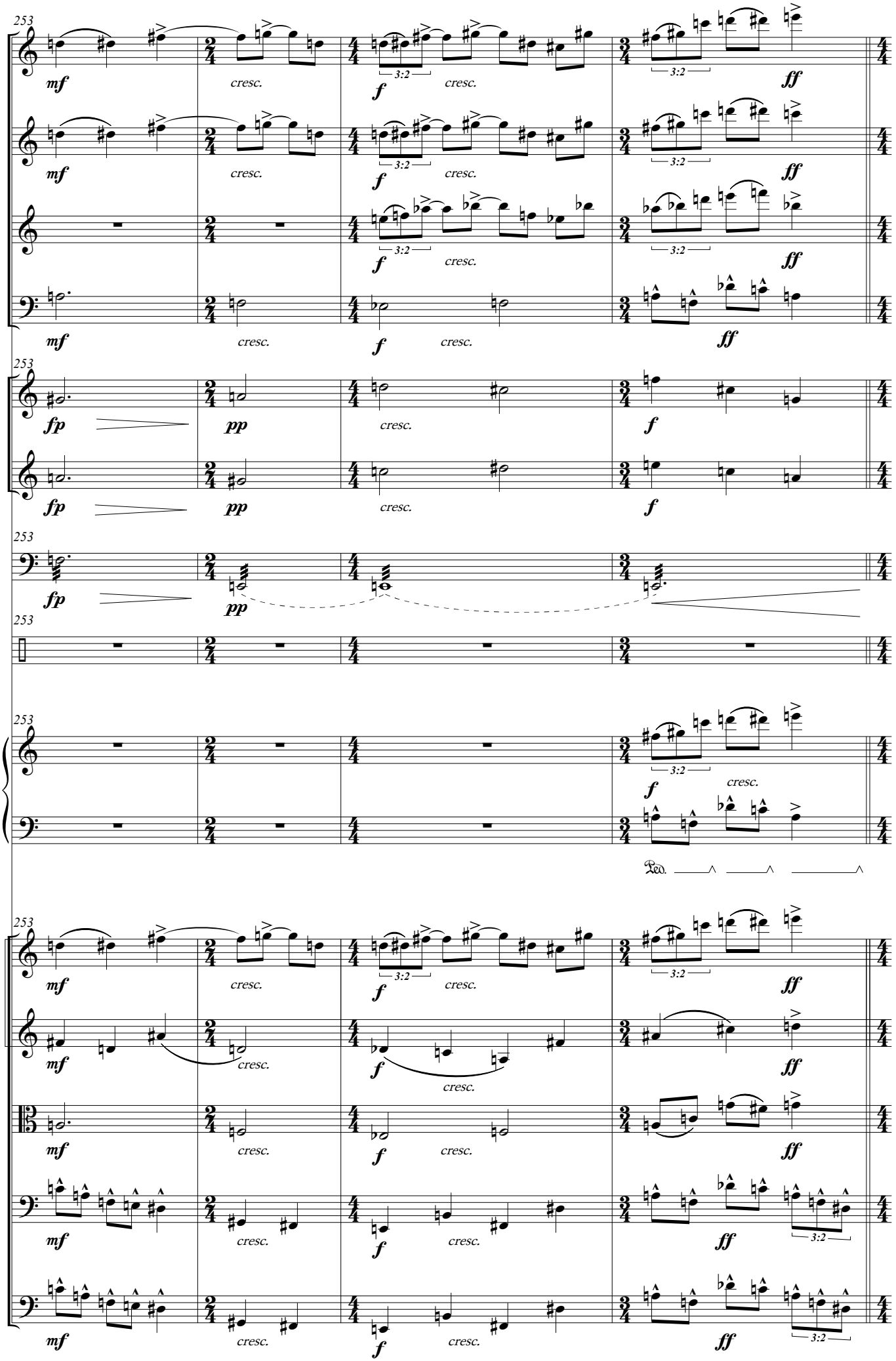

223
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
mf
p
pp
mp
Bisbigl.
dim.
8va
loco
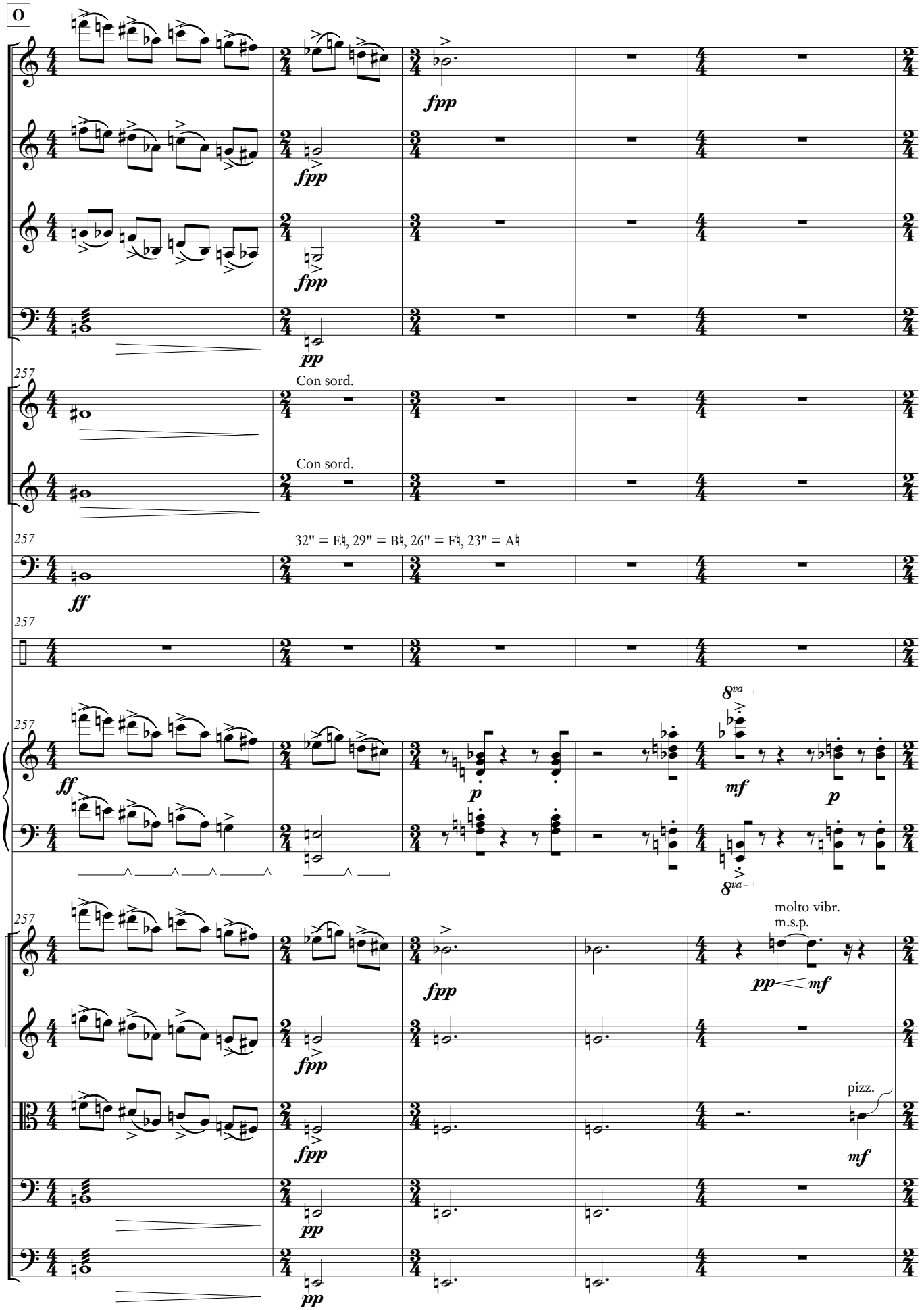

M
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
Bisbigl.
pp
mf
(pp)
229
32" = E♮, 29" = G♯, 26" = B♮, 23" = F♮
C
N
R
p
colla punta d'arco
m.s.p.
pizz.
arco
sf
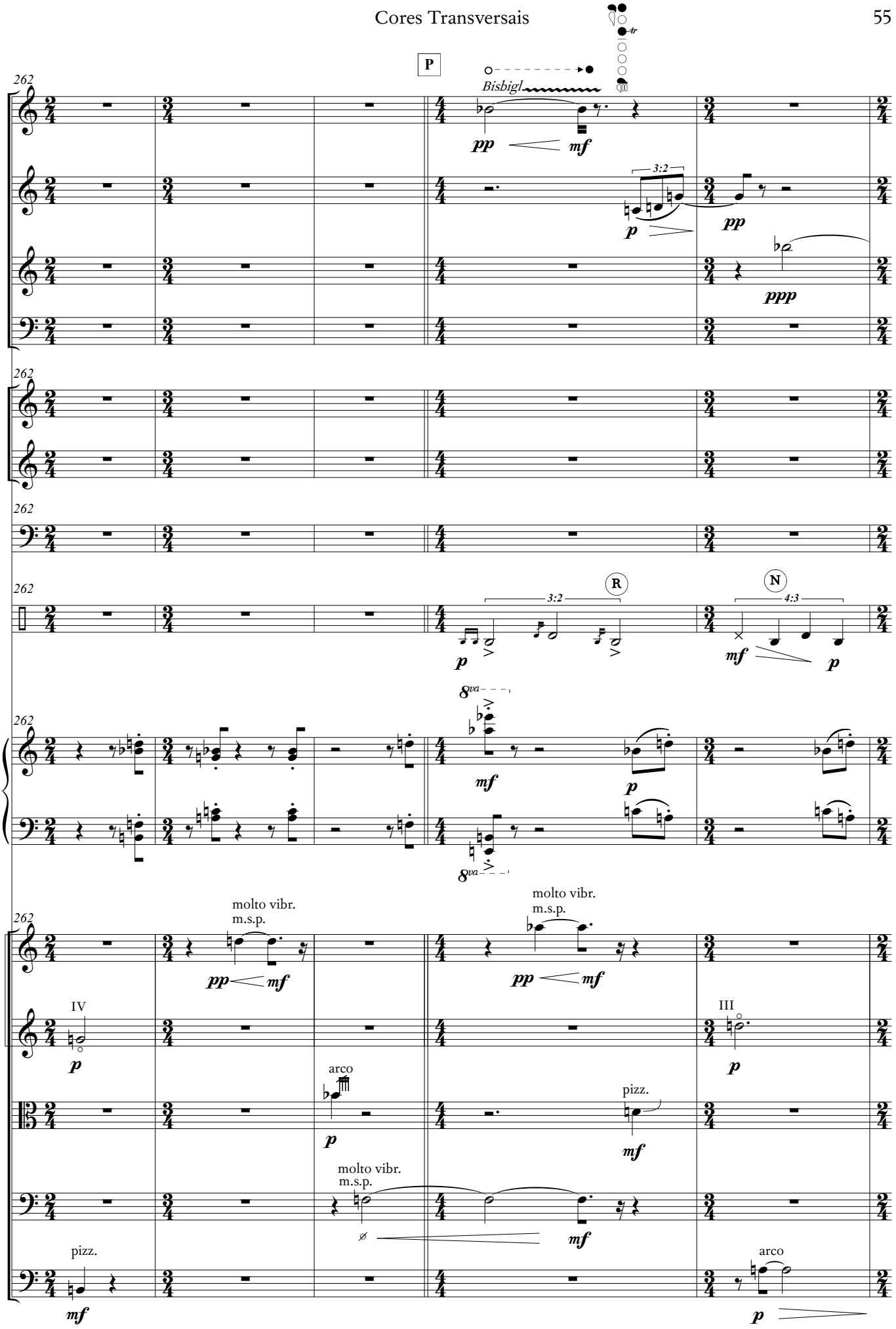

N
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
237
Cor.
B♭ Tpt.
237
29" = F♯
Timp.
237
Perc.
3:2
237
Pf.
237
ord.
Vln. I
ord.
Vln. II
ord.
Vla.
Vlc.
Cb.
fp
(p)
f
cresc.
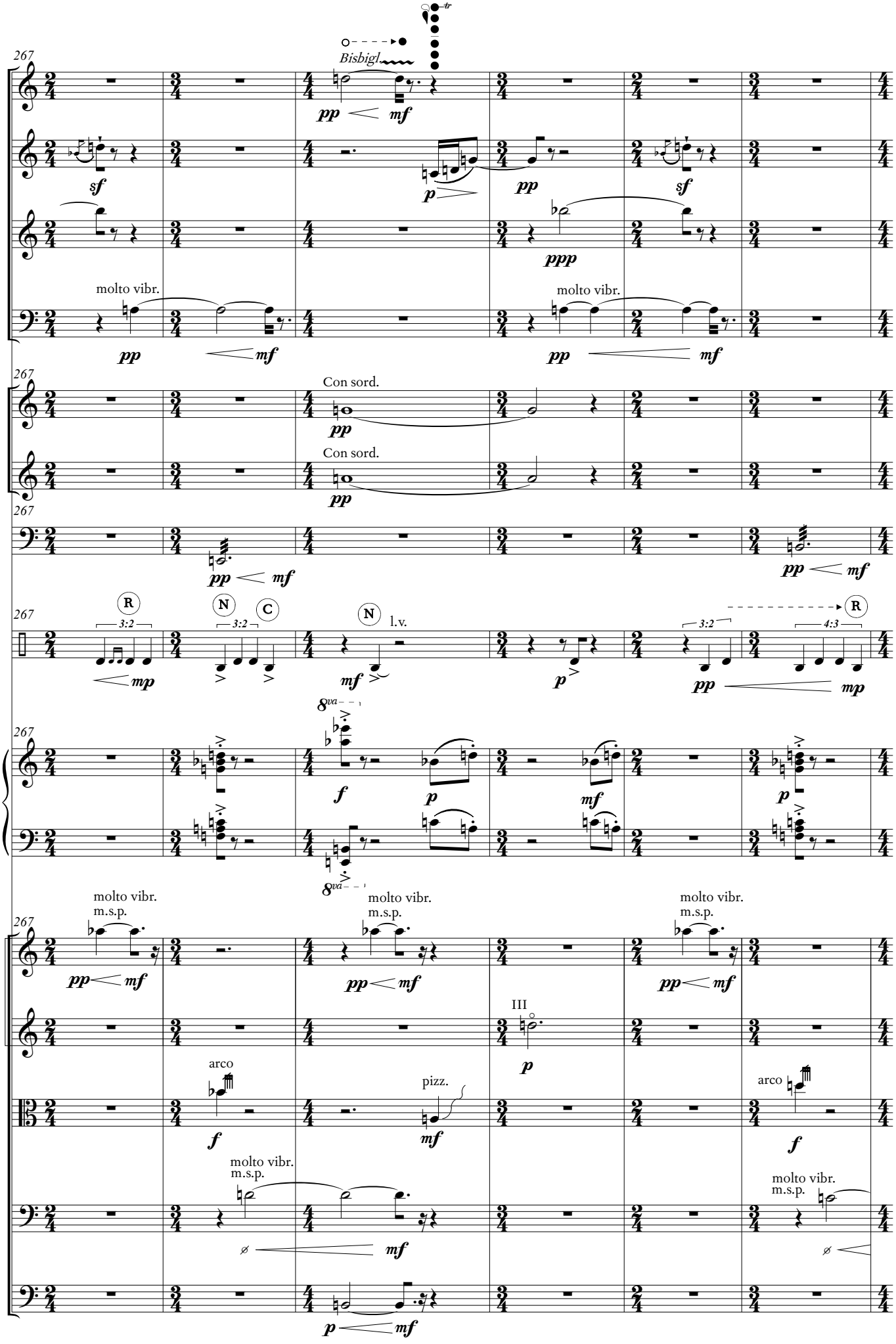

243
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
mf
subito p
molto cresc.
f
pp
fp
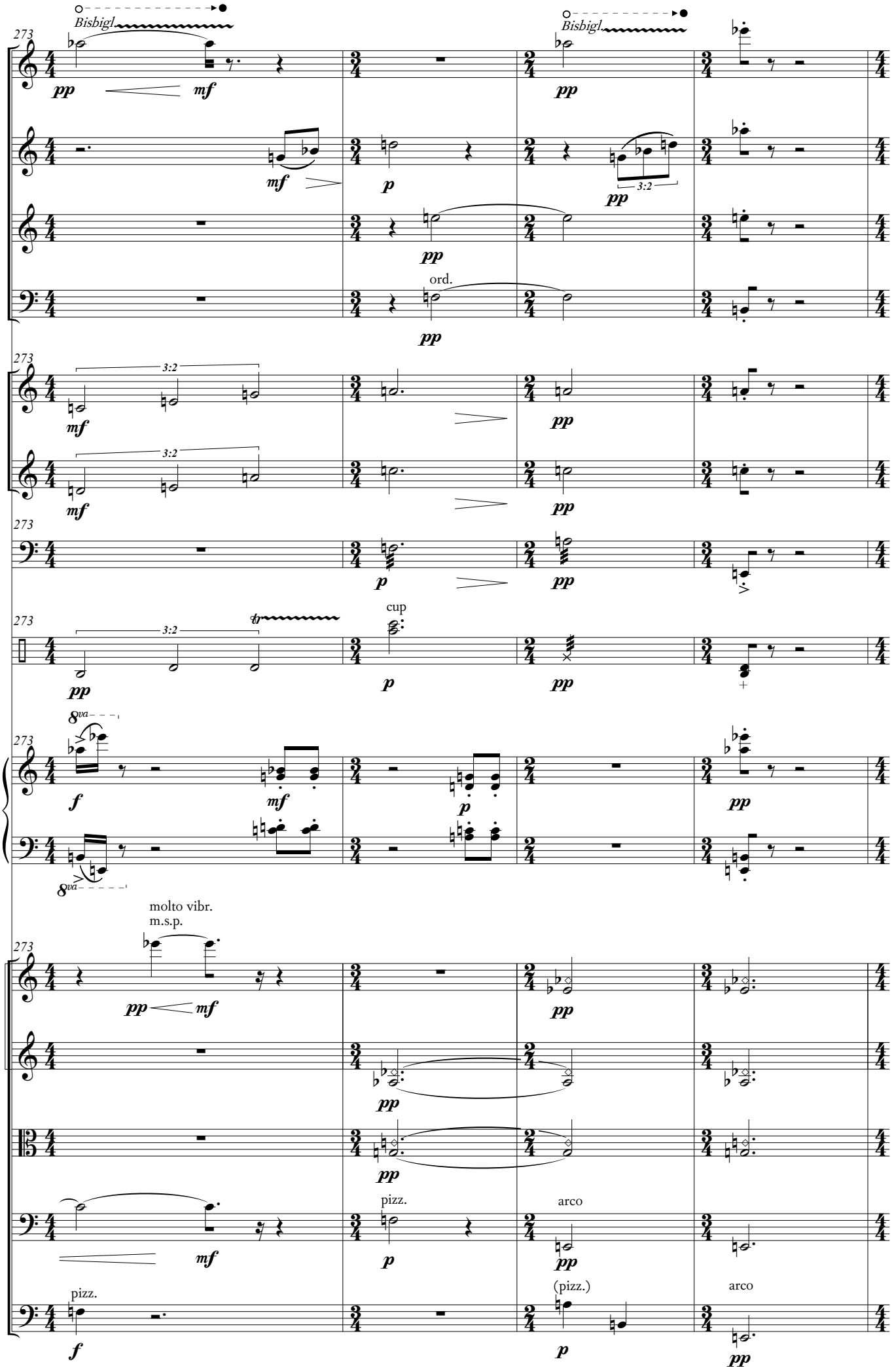

249
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
fp
pp
p
cresc.
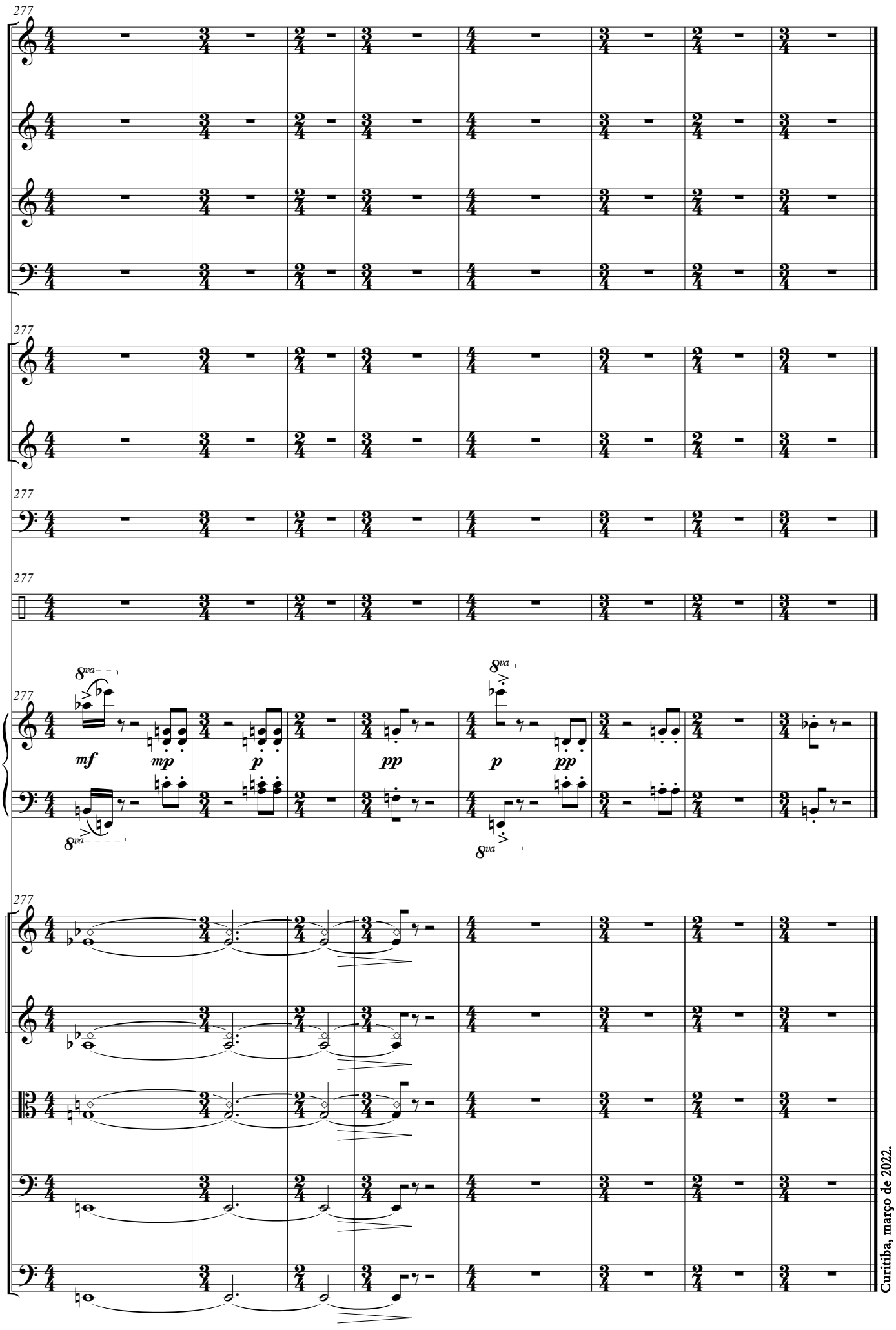

253
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
mf
fp
pp
f
ff
cresc.
3:2
Ped.


O
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
257
Con sord.
Cor.
Con sord.
B♭ Tpt.
257
32" = E♮, 29" = B♮, 26" = F♮, 23" = A♮
Timp.
257
Perc.
257
Pf.
257
molto vibr.
m.s.p.
Vln. I
Vln. II
pizz.
Vla.
Vlc.
Cb.
fpp
pp
ff
p
mf


P
Bisbigl
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
262
3:2
R
N
4:3
8va
molto vibr.
m.s.p.
IV
III
arco
pizz.
pp
mf
p
ppp


267
Fl.
Bisbigl.
pp
mf
Ob.
sf
p
pp
sf
B♭ Cl.
ppp
Fg.
molto vibr.
pp
mf
molto vibr.
pp
mf
Cor.
Con sord.
pp
B♭ Tpt.
Con sord.
pp
Timp.
pp
mf
pp
mf
Perc.
R
3:2
N
C
mp
N
l.v.
mf
p
3:2
pp
4:3
R
mp
Pf.
8va
f
p
mf
p
8va
Vln. I
molto vibr.
m.s.p.
pp
mf
molto vibr.
m.s.p.
pp
mf
molto vibr.
m.s.p.
pp
mf
Vln. II
III
p
Vla.
arco
f
pizz.
mf
arco
f
Vlc.
molto vibr.
m.s.p.
mf
molto vibr.
m.s.p.
Cb.
p
mf


Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
B♭ Tpt.
Timp.
Perc.
Pf.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
273
Bisbigl.
pp
mf
p
3:2
ord.
cup
tr
8va
molto vibr.
m.s.p.
pizz.
arco
(pizz.)
f


277
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
277
Cor.
B♭ Tpt.
277
Timp.
277
Perc.
277
Pf.
8va
mf
mp
p
pp
p
pp
8va
8va
277
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cb.
Curitiba, março de 2022.

# WILLIAN LENTZ

# *A Fome dos Cães*

Ópera de câmara em um ato

(2022)

Libreto de Carina Murias

Partitura

Obra escrita por meio do programa *Atelier de Composição Lírica do Theatro São Pedro – Santa Marcelina Cultura 2021-22*

## A FOME DOS CÃES

### PRÓLOGO

*Uma **MULHER MUITO VELHA** entra. Tem os pés sujos de barro, corpo e cabelos molhados de chuva recente. Palco vazio, um único microfone. Ela com certa dificuldade:*

*(sussurrando)*
eu… matei… o cão…
*(mais alto)*
EU… MATEI… O CÃO!
Eu matei para que não me matassem.
*(pausa)*
Eu matei para que me matassem depois.
*(pausa)*
Eu carrego seus ossos. Os dele e os dos outros.
Eu matei o cão.
E dancei sobre o túmulo da morte
Dancei com a fome do chão sem terra
Eu planto cães em vasos, enterro seus ossos sementes secas em noite de chuva forte.
Despejo seus ossos nos rios. Rios de esgoto também são rios. Também deságuam em não sei onde. Também transbordam a merda toda. Também me levam daqui. Também me lavam.
Eu matei o cão. Matei de raiva, de peste, de cólera, de ira, de febre, de delírio, de fome.
Matei pelo mal da morte. Matei pelo bem. Pra ver o caminho que a morte faz quando chega.
Pra fechar minhas portas do lado de cá.
Eu matei o cão e plantei suas peles em vasos, joguei seus restos nos rios, me desfiz, ateei fogo, joguei no lixo, piquei em partes. Eu matei o cão e dei seus restos à fome dos cães que não mentem.
Os ossos, carrego comigo. Como amuletos contra o mal do mundo. Ossos de cães que se alimentam de ossos. Ossos dos ossos que se alimentam de cães. E os que vieram antes, e os anteriores, e os mais antigos.
Eu enterro seus corpos em vasos em noite de chuva forte e os desenterro em dia de temporal. Eu recolho a matéria e carrego comigo. Pra me proteger dos cães: eles fogem do cheiro de morte. Eu carrego a morte pra que a morte se afaste. Eu me afasto.
Eu matei o cão, e seu corpo era tão poderoso que acabou com a fome do estado, acabou com esse estado de morte-vida-morte. Vida-morte-vida.
Tudo que nasce pra morrer precisa ser devorado pela terra.

---

### CENA 1

*Calçada. Fachada de um açougue caindo aos pedaços. Acima da porta, o nome do estabelecimento modificado pelo tempo: **"Boucherie Açougue"**, substituído por **"Butchery Açougue"**, substituído por **"Açougue Açougue"**. Nas paredes, placas com preços para carnes de segunda, órgãos de animais. À entrada do estabelecimento, uma faixa de **"Vende-se"**; a própria faixa é velha e esfarrapada.*

*Entra em cena um **CACHORRO** magrelo, ele corre até a porta do açougue, late. Entra um **MENINO**, cerca de 12 anos, tão esfarrapado e encardido quanto o cão. Carrega uma lata de spray de tinta. Faz sinal para que o cão se cale. O menino caminha como quem se esconde. Escreve na parede da fachada:*
***"Um cão com dono e esfomeado prediz a ruína do estado"***

*Enquanto o menino termina a escrita, o cão late novamente.*
*O **AÇOUGUEIRO** vai até a porta para ver o cão. Usa galochas e avental que há muito tempo foram brancos. Tem impresso nas roupas manchas velhas de sangue. Sangue sobre sangue. Em uma mão, um cutelo enferrujado, em outra, um balde de ossos.*
*Quando chega à porta e vê o pixo, o açougueiro, enraivecido, atira um osso contra o menino, mas não o acerta. Cachorro e menino fogem.*

**AÇOUGUEIRO**
*(grita para o menino)*
Qualquer dia te ensino como se abate um porco, moleque do cão.
É golpe certeiro: o animal nem percebe que foi.
Lâmina enterrada no peito, bem perto do coração.
O bicho quase grita, mas vai embora calado.
O sangue verte feito cascata em balde de vinagre pra não coalhar.
É morte azeda mesmo.
Somos carne que come carne, peste!

Moleque do cão… É novo, mas ainda aprende. Ou esse mundo te perde.
*(sai)*

*O açougueiro coloca o balde de ossos na calçada e vai embora, volta por onde veio.*
*Quando ele sai, o menino e o cão voltam à cena, correm até o osso atirado pelo açougueiro. Os dois pegam o osso, um de cada lado. O menino, constrangido, solta o osso. O cachorro vai embora correndo, osso na boca.*
*O menino vê, então, o balde de ossos. Percebe que o açougueiro está longe. Se esgueira até o balde, o alcança. Vê os ossos, fica em dúvida. Decide pegar o balde para si.*

---

### CENA 2

*Compartilham a cena os **DOIS JUÍZES** e a **PROFESSORA**, mas em tempos e situações distintas.*

***DOIS JUÍZES** em suas togas. Se preparam para apresentar o caso ao júri popular, como na abertura de um julgamento - revisam documentos, arquivos cheios de papéis, consultam um grande livro de leis. Falam ao público. Conversam entre si - nem sempre concordam ou discordam ou se preocupam em concordar ou discordar.*

*A **PROFESSORA** tem consigo materiais que utiliza em suas aulas. Cartazes com explicações, folhetos coloridos, um móbile de planetas, apagadores de giz. Uma grande cesta com maçãs. Usa os materiais no decorrer de suas explicações.*

**JUÍZES**
1 - O menino matou o açougueiro. Fim!
2 - Se um matou ou se o outro foi morto
Ainda não sabemos.
Atenção!
1 - A vida do moleque é depositada em vossas mãos.
2 - Que destino frouxo!

**PROFESSORA**
Você me diz
"Me ensina a ler e entender os números"
E eu faço mais!
Te ensino história
Porque o presente é sempre cheio de passado

**JUÍZES**
2 - Da carnificina, os detalhes:
1 - É onde se esconde o cão!
2 - Se preparem pra história que segue: é preciso estômago.

**PROFESSORA**
*(corta as maçãs de forma violenta e as come)*
Você pede que eu te ensine sobre a natureza das coisas
E eu faço mais!
Te ensino os números e que as contas não batem
É fácil somar, é fácil contar até cinco
O nada
Isso é difícil de entender
Se eu tiver cinco maçãs e comer todas elas,
com quantas eu fico? "Quem come tantas
maçãs?", você me pergunta.
E se eu não tiver nenhuma?

**JUÍZES**
1 - "Esses ossos devem matar a fome do pobre animal",
2 - "Devem matar, coitado"

Ele ergue os punhos e dá os ossos
1 - Eles agarram a chance e fogem da vista

**PROFESSORA**
Você pergunta sobre a ciência
É preciso coragem
Pra enxergar do oco
Do universo à boca do estômago
Há sempre um buraco negro de onde nada se escapa
Gravidade que esmaga, espreme
Como se algo lhe ardesse por dentro
O colapso de mais uma estrela

---

**CENA 3**

*Calçada do açougue.*
*O menino escreve:*
***"Somos carne que come carne" & "Roer a própria carne e comer os próprios ossos"*** *O cachorro late e o dono do açougue aparece. O açougueiro vai à porta do estabelecimento, um cutelo enferrujado numa das mãos. Observa o pixo do menino. Ele vê o pixo no muro e atira o cutelo contra o menino, mas não o acerta. O cachorro foge, o menino o encara.*
*O açougueiro olha pra cima:*
*Na faixa à entrada do estabelecimento, abaixo de* ***"Vende-se"****, está escrito* ***"OSSOS"****.*

**AÇOUGUEIRO**
*(gritando para o menino)*
Eu ainda te mostro o caminho da faca que abre o presunto
É linha reta da boca até o cu
Pra barrigada sair inteira
Ainda te conto com quantos cortes se esquarteja um bicho
No fim do dia, são corpos sem nomes e porcos sem caras
Ninguém de quem se sinta falta.

*Açougueiro e menino se encaram. Não dizem nada. O menino vê o cutelo enferrujado atirado pelo açougueiro. Pega a faca.*

Moleque do cão… É novo, mas ainda ensina. O amanhã nunca falha. *O açougueiro tenta voltar ao açougue. O menino corre em direção ao açougueiro.* ***Blackout.***

---

**CENA 4**

*Os juízes e a professora. Mesmo contexto que o anterior.*

**JUÍZES**
2 - Um homem morto à soleira da porta,
ao lado do preço dos ossos
1 - "Vendemos carcaças"
2 - Um corpo estirado
À sua volta, pedaços de carne de segunda
1 - Um corte feito bem no bucho
2 - Um coitado
1 - A arma de trabalho vira arma do crime
2 - Um coitado estripado

**PROFESSORA**
Preste atenção!
Porque a fome é como uma adaga cravada no umbigo
Dor afiada
E a raiva de uma vida que machuca
O corpo que agarra faca por dentro
Se apega ao corte
Açougueiro que mata açougueiro
É meta morte

---

**CENA 5**

*Sobreposição:*
*Em cena, Menino, Cachorro, Juízes e Professora.*
*Calçada do açougue.*
*A placa de "Vende-se" foi retirada.*
*À porta do açougue, o menino veste as galochas e aventais sujos de sangue fresco. Ele é o novo açougueiro. Tem uma faca nova em uma das mãos e um osso de bicho grande em outra.*
*Na parede da fachada a frase:*
***"Quem vai matar o dono do matadouro?"***
*O cachorro está deitado à frente da parede com o pixo. O açougueiro lê o escrito, olha para o cachorro.*
*O açougueiro joga o osso para o cachorro.*

**JUÍZES**
2 - O assassino foi visto
Matou o bondoso e roubou-lhe o posto
1 - Diz querer seguir com o trabalho
2 - Já é bom com os cortes

**PROFESSORA**
Um morto de fome que mata o outro
- Quem vai matar o dono do matadouro?
Não é medo, é morte
Um morto de fome que mata outro
- Quem vai matar o dono do matadouro?
Fique esperto e aprenda
A identificar se o oco da barriga é de revolta ou de fome
Disfarça a morte como sempre disfarça a fome
Então mata o dono da fome
Mata o dono da morte
- E o cão?

**JUÍZES**
1 - Pois de nenhum sentiram falta...
Tradição você diz
2 - Que destino frouxo.
1 - E ladrão que rouba ladrão?
2 - E matador que mata matador?
1 - Sejam justos
2 - A miséria...
1 - ...não fortifica a alma?

**Personagens:**

Velha: Mezzo-soprano

Açougueiro: Barítono

Professora: Soprano

Juiz 1: Barítono

Juiz 2: Mezzo-soprano

Menino e cão: Ator(es)

**Instrumentação:**

1 Flauta (dobra Piccolo e Flauta em G)

1 Oboé

1 Clarinetes em B♭ (dobra Clarinete E♭ e Clarone)

1 Fagote

1 Trompa em F

1 Trompete em C

1 Trombone

Percussão (1 Percussionista):

1 Brake Drum

1 Cow Bell

1 Ratchet

1 VibraSlap

2 Bongôs

2 Temple Blocks

3 Enxadas

4 Tubos de Metal

1 Harpa

1 Primeiro Violino

1 Segundo Violino

1 Viola

1 Violoncelo

1 Contrabaixo

**Índice**

Prólogo ..... 1

Cena 1 ..... 15

Cena 2 ..... 19

Cena 3 ..... 29
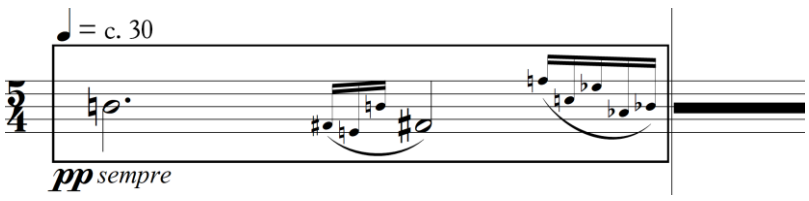
Cena 4 ..... 33

Cena 5 ..... 39

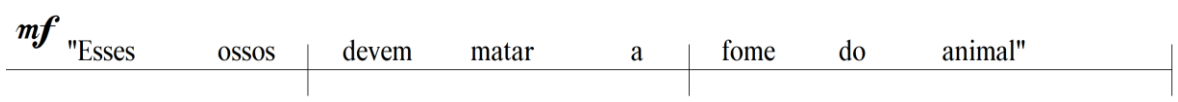
## Orientações

- Estruturas rítmicas: de forma geral, os músicos devem estudar rigorosamente os padrões e figuras rítmicas para adquirir uma relativa liberdade em relação a elas, direcionando sua atenção mais para os gestos do que para a exatidão rítmica.

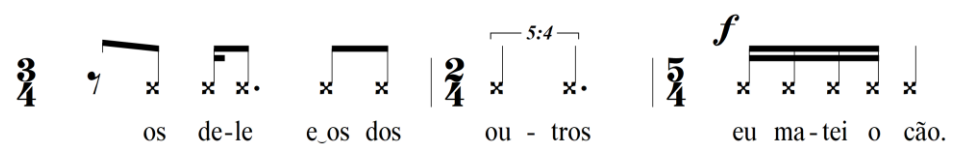
- Caixas de improvisação: sempre respeitar as indicações individuais de andamento, fórmulas de compasso e dinâmicas. O tempo de execução deve acompanhar a estrutura geral do grupo - acompanhar a regência. Todas as notas devem sempre ser executadas na ordem em que estão escritas. Algumas notas ornamentais podem ser omitidas, porém, deve-se manter pelo menos uma nota. É possível realizar variações livres de articulação.



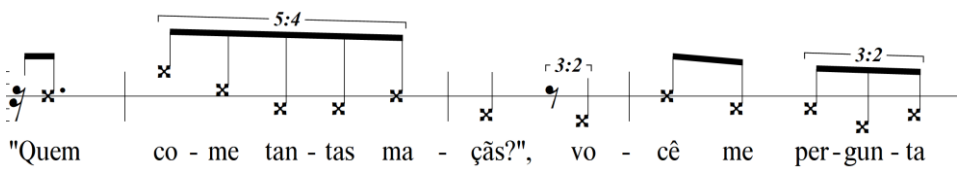

- Escrita vocal:
  - Canto lírico convencional: uso de notação comum.
  - Fala livre: deve-se respeitar a localização do texto sobre o compasso:



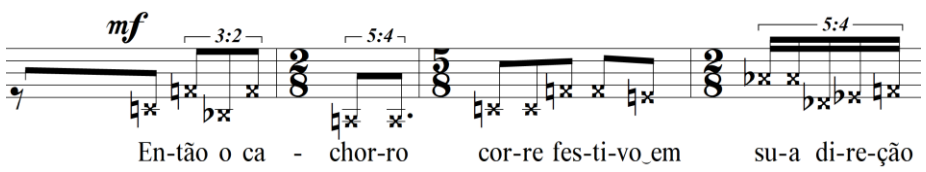

  - Fala com notação rítmica:



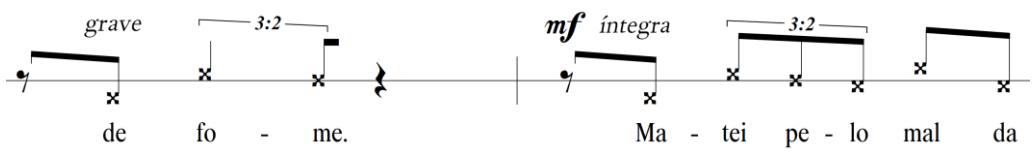

  - Fala entoada com indicação sugestiva da linha frasal:




  - *Sprechgesang*:
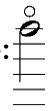



  - Indicações de estado de ânimo: presentes sobretudo no Prólogo, têm a função de interferir na qualidade vocal da cantora. Todavia, a atuação jamais deve ser caricatural.

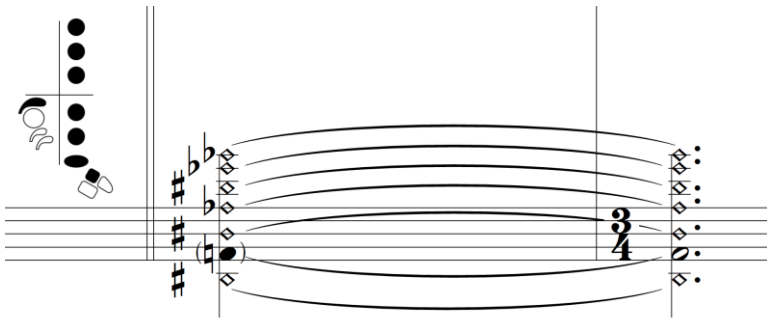



  - Extensão da personagem **Professora** (Soprano) Prof.: ocorre nas Cenas 4 e 5. A Mezzo-soprano e o Barítono, que nessas cenas fazem o papel da **Juíza** e do **Juiz**, abandonam seus personagens e incorporam a personagem da **Professora.** Deve-se buscar um alinhamento com a natureza da personagem de forma que as propriedades vocais e de atuação tornem-se semelhantes, ao mesmo tempo que sejam mantidas as características de cada registro vocal. Não realizar caricaturas ou imitações literais.

- Madeiras:
  - Trinos tímbricos/ *Bisbigliandi* : visam conferir à nota um estímulo tímbrico adicional, por meio de dedilhações variadas. Indicados pelo símbolo ***Bisbigl.*** ~~~~~. Deve-se buscar maior variedade de timbre com menor variação microtonal.

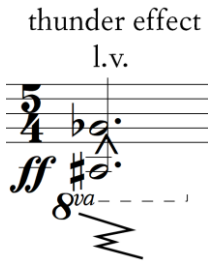
- Flauta:
  - Indicação de harmônico:  (dedilhado livre).

- Fagote:
  - Cena 1, multifônico com sua respectiva digitação.

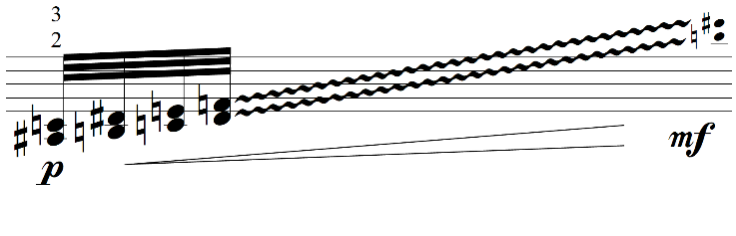


- Percussão:
  - Indicações de qualidade sonora: servem de referência para a escolha das baquetas por parte do percussionista.
  - Ratchet: as indicações de dinâmica devem ser associadas à velocidade de rotação da manivela.

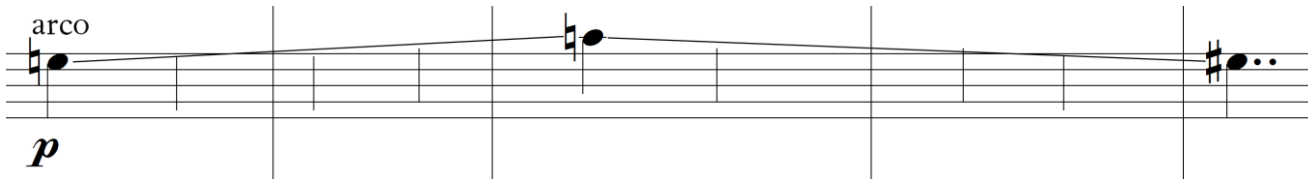
- Harpa:
  - *Thunder effect* : Deslizar violentamente com o segundo dedo entre as notas indicadas, intencionalmente fazendo com que as cordas se choquem.




  - Glissando duplo: Deslizar entre as notas indicadas com o segundo e o terceiro dedo, simultaneamente.




- Cordas:
  - Em todos os gestos com glissando é necessário levar em conta a direcionalidade de uma nota à outra. Deve-se demonstrar os momentos de chegada em cada nota, através de sua estabilização com duração proporcional ao valor da figura rítmica e o tempo relativo para se deslocar à nota seguinte.



Partitura

# A Fome dos Cães

## PRÓLOGO

### velha

Willian Lentz

Uma MULHER MUITO VELHA entra. Tem os pés sujos de barro, corpo e cabelos molhados de chuva recente. Palco vazio, um único microfone. Ela com certa dificuldade:

Fagote
VibraSlap
Ratchet
(Ratchet: as variações de dinâmica devem ser associadas à velocidade de rotação da manivela)
Temple Blocks
Bongôs
(sonoridade sempre nítida, com ataques definidos)
Mezzo-soprano
Harpa
thunder effect
Violino I
Violino II
Viola
Violoncelo

5

Fg.
V. Slp.
Rat.
T. Bl.
Bong.
falado
*p introspectiva*
Mez.
Eu ma - tei o cão...
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.

De forma geral, os músicos devem estudar rigorosamente os padrões e figuras rítmicas para adquirir uma relativa liberdade em relação a elas, direcionando sua atenção mais para os gestos do que para a exatidão rítmica.

© W. Lentz. Curitiba. 2022.

10

Fg.

Rat.

T. Bl.

Bong.

*p* *f* *fp* *mf* *f* 3:2 3:2 (dead stroke)

10

Mez.

*f tenaz* EU MA - TEI O CÃO! *mf aflita e tensa* Eu ma - tei pra que não me ma - tas-sem. 3:2

Hp.

*mf* 3:2 *ff* l.v. 8va *p* 5:4 près de la table 8va l.v. *mf*

10

Vln. I

Vln. II

Vla.

II II IV *fpp* I III

A

16

Fg.

*fp*

V. Slp.

Rat.

T. Bl.

Bong.

*f* *p* *p* 3:2 *mf* (open/ord.)

A

16

Mez.

*sincera* Eu ma - tei pra que me ma - tas - sem de - pois. *mf imperturbável* 3:2 Eu car - re - go seus os-sos

Hp.

l.v. *ff* 8va *mf* (*mf*)

A

16

Vln. I

Vln. II

Vla.

II IV *pp*

22

Fg. *mfp*

Rat. 3:2 *fp*

T. Bl. *p* *mf*

Bong. *mf* *p* (*p*) *mf*

22

Mez. os de-le e_os dos ou - tros *f* eu ma-tei o cão. fala entoada (*imperturbável*) (alturas relativas) *mf* Dan - cei so-bre_o tú - mu - lo da mor - te dan - cei com a

Hp. D♮ C♯ B♭ - E♯ F♯ G♮ A♮ *f* l.v.

22

Vln. I III *pp* III

Vln. II III *pp*

Vla. IV *pp* III

28

Fg. *mfp* *mf*

V. Slp. *f*

T. Bl. (*mf*) *f*

Bong. (*mf*) *p* *mf* 3:2 3:2 *p*

28

Mez. fo - me do chão sem ter - ra. (*mf*) Eu plan - to cães em va-sos, en - ter - ro seus

Hp. l.v. *mf* 3:2 l.v. *ff* 8va

28

Vln. I III *fpp* II *fpp*

Vln. II III *fpp* (III) *fpp*

Vla. IV *fpp* *fpp*

33

Fg.

Rat.

T. Bl.

Bong.

Mez.

os - sos se - men - tes se - cas em noi - te de chu - va for - te. Des - pe - jo seus

Hp.

II

Vln. I

Vln. II

(IV)

Vla.

B

Fg.

Rat.

T. Bl.

Bong.

B

Mez.

os - sos nos rios. Rios de_es - go - to tam - bém são rios. Tam - bém de - sá - guam em não sei on - de. Tam -

près de la table

Hp.

B

II

(II)

Vln. I

IV

Vln. II

IV

(IV)

Vla.

41

Fg. *mfp* *fp*

Rat. *sfz* *pp* *mf*

T. Bl. *p* *f*

Bong. *(p)* *mf* *fp*

41

Mez. *cresc.* *f íntegra e sã* 3:2 3:2 3:2

bém trans - bor - dam a mer - da to - da. Tam - bém me le - vam da - qui me la - vam.

Hp. l.v. *ff* 8va

41

(II) (IV) IV II III IV

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

46

Fg. *fp* *mfp*

V. Slp. *mf*

Rat. *p* < *f*

T. Bl. *p* *p*

Bong. *mf* *p* *mf* 3:2 3:2 *mf* *p*

46

Mez. *f cativa* 3:2

Eu ma - tei o cão. ma - tei de rai - va, de pes - te, de có - le - ra,

Hp. l.v. 8va 11:10 *f* *p* l.v. *mf*

46

Vln. I *fp*

Vln. II *fp* (III)

Vla. *fp* (IV) (IV) (IV)

51

Fg. *mfp* *pp* *mf*

V. Slp. *mf*

Rat. *sfz* *sfz* *pp* *mf*

T. Bl. *mf*

Bong. *p* *p*

51

Mez. *mf* *grave* 3:2 *mf* *íntegra* 3:2

i - ra de fe - bre de - lí - rio de fo - me. Ma - tei pe - lo mal da mor - te.

Hp. *mf* 4:3

51

Vln. I (III) *f* III

Vln. II *f*

Vla. (IV) *f*

C

Fg. *p* *p* *pp*

T. Bl. *p* *pp*

Bong. *p* *mf* *p*

C

Mez. *p* 3:2 3:2 *mf* 3:2 3:2

Pe - lo bem. Pra ver o ca - mi - nho que a mor - te faz quan - do che - ga pra fe - char mi - nhas por-tas do la - do de

Hp. D♮ C♯ B♭ - E♮ F♯ G♮ A♮

C

Vln. I II *pp* (II)

Vln. II III *pp* (III)

Vla. II *pp* (II) III

60

Fg.

V. Slp.

Rat.

T. Bl.

Bong.

Mez.

cá.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

solo

l.v.

8va

(III)

65

Fg.

V. Slp.

Rat.

T. Bl.

Bong.

Mez.

Eu ma - tei o cão e plan - tei su - as

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

I

II

III

(I)

(II)

(III)

70

D

Fg.

Rat.

T. Bl.

Bong.

Mez.

pe - les em va - sos jo - guei seus res - tos nos rios. Me des - fiz, pi - quei em par - tes eu ma - tei o cão e

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

75

Fg.

V. Slp.

Rat.

T. Bl.

Bong.

Mez.

dei seus res - tos à fo - me dos cães que não men - tem.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

80

Fg.

T. Bl.

Bong.

80

Mez.

Hp.

80

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

84

Fg.

V. Slp.

Rat.

T. Bl.

Bong.

84

Mez.

Hp.

84

Vln. I

Vln. II

Vla.

*f* *imperturbável* 3:2 3:2

Os os - sos car - re - go co - mi - go. Co - mo a - mu - le - tos

7:5 4:3

*mf* *dim.* *p*

arco I II III

*p*

pizz.

3:2 3:2 4:3

*fp* *mf* *p* *mf* *fp*

3:2 3:2 3:2 3:2

Con - tra o mal do mun - do. Os - sos de cães que se a - li - men - tam de cães.

*ff*

l.v. 8va

(I) (II) (III)

*pp*

88

E

Fg.

T. Bl.

Bong.

Mez.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*pp (possibile)*

*mf complacente*

Eu en - ter - ro seus cor - pos em va - sos em noi - te de chu - va for - te e os de - sen - ter - ro em di - a de

92

V. Slp.

l.v.

*síncera*

tem - po - ral eu re - co - lho a ma - té - ria e car - re - go co - mi - go. Pra me pro - te - ger dos

(pizz.)

96

Fg.

Rat.

Mez.

*f* *sórdida* *mf* *tenaz*

cães: e - les fo - gem do chei - ro de mor - te. Eu car - re - go a mor - te pra que_a mor - te se_a -

Hp.

D♮ C♯ B♭ - E♯ F♯ G♮ A♮

Vln. I

Vln. II

Vla.

100

Fg.

*cresc.*

*mf*

V. Slp.

Rat.

T. Bl.

*p*

Bong.

*mf* (*mf*)

100

Mez.

fas - te. Eu me_a - fas - to.

Hp.

Vc.

(pizz.) arco

*f* *f*

*p*

104

Fg.
T. Bl.
Bong.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

dim. p cresc. mf
(mf)
3:2 cresc. 7:5 3:2 ff 5:4 5:4
f 5:4 5:4 3:2 p
5:4 f 5:4 3:2 p 3:2
3:2 ffp mf f 5:4 3:2 mf

107

F

Fg.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

pp molto cresc. 8va ff 3:2 4:3
5:4 f 4:3
5:4 3:2 f 3:2 3:2 p
4:3 f 3:2 5:4
3:2 f 5:4 3:2 ff

111

Fg.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

(8va)

près de la table

3:2 3:2 3:2 6:4 5:4 5:4 3:2

p ff f f p f f mf f ff

114

Fg.

T. Bl.

Bong.

Mez.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf apolínea

Eu ma - tei o cão, e seu cor - po e - ra tão po-de - ro - so que a - ca - bou com a fo - me

3:2

p (p) mf p mf p pp f fp

l.v.

8va

pp fpp

(pizz.)

pizz.

subito p mf f

119

Fg. *p*

Rat. *mf*

T. Bl. *p*

Bong. *p*

119

Mez. do es - ta - do com es - se es - ta - do de mor - te - vi - da - mor - te. *mf complacente* 3:2 Vi - da - mor -

Hp. *mf*

119

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. arco *p*

123

Fg. *ff*

T. Bl. *(pp)* *ff*

Bong. *pp* *fp*

123

Mez. - te - vi - da. Tu - do que nas - ce pra mor - rer pre - ci - sa ser de - vo - ra - do pe - la ter - ra. 3:2 *cresc.* *ff resoluta* 3:2 3:2

Hp. près de la table 8va *f* 5:4

123

Vln. I (o mais agudo possível) *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. molto vibr. *molto* *ff*
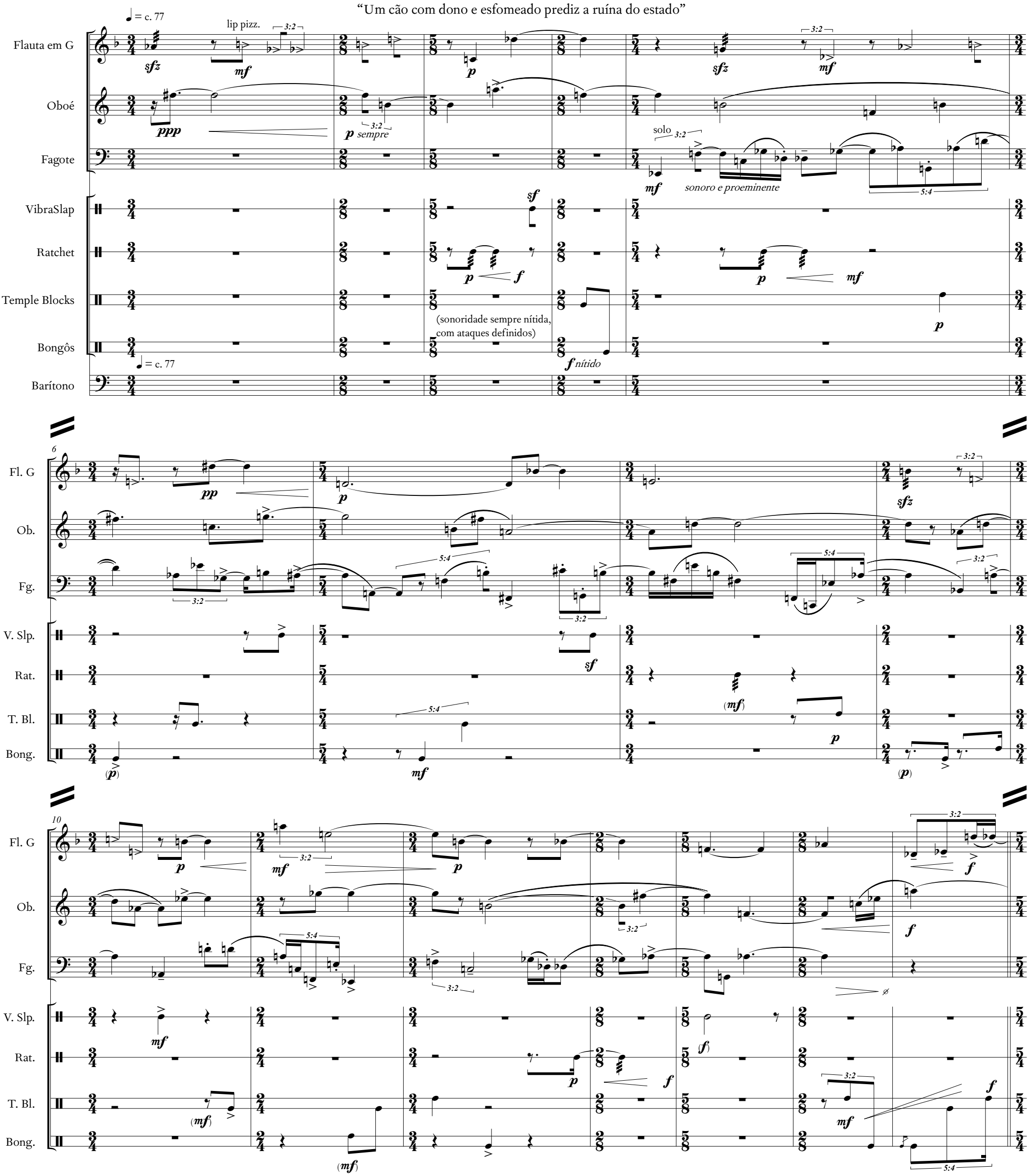
*Attacca*

# CENA 1
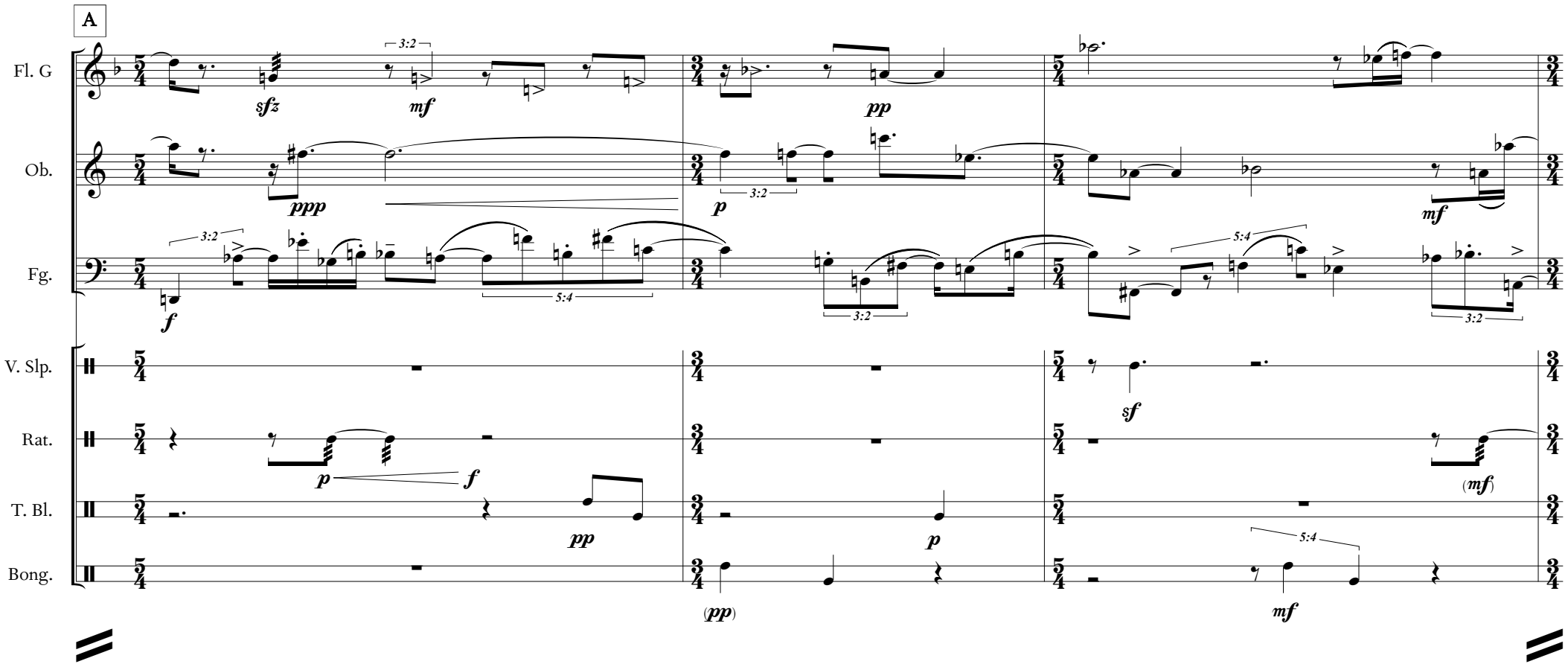
## menino, cão e açougueiro
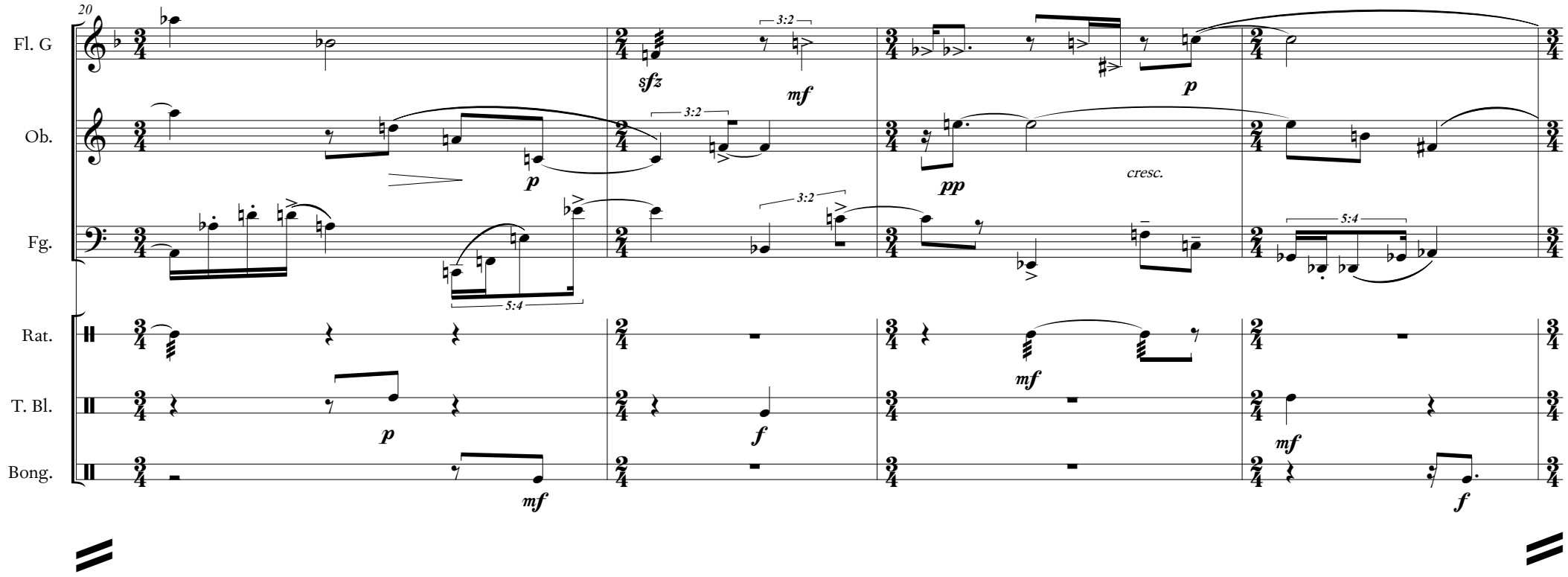
Calçada. Fachada de um açougue caindo aos pedaços. Acima da porta, o nome do estabelecimento modificado pelo tempo: “Boucherie Açougue”, substituído por “Butchery Açougue”, substituído por "Açougue Açougue”. Nas paredes, placas com preços para carnes de segunda, órgãos de animais. À entrada do estabelecimento, uma faixa de “Vende-se”; a própria faixa é velha e esfarrapada.

Entra em cena um CACHORRO magrelo, ele corre até a porta do açougue, late. Entra um MENINO, cerca de 12 anos, tão esfarrapado e encardido quanto o cão. Carrega uma lata de spray de tinta. Faz sinal para que o cão se cale. O menino caminha como quem se esconde. Escreve na parede da fachada:
“Um cão com dono e esfomeado prediz a ruína do estado”
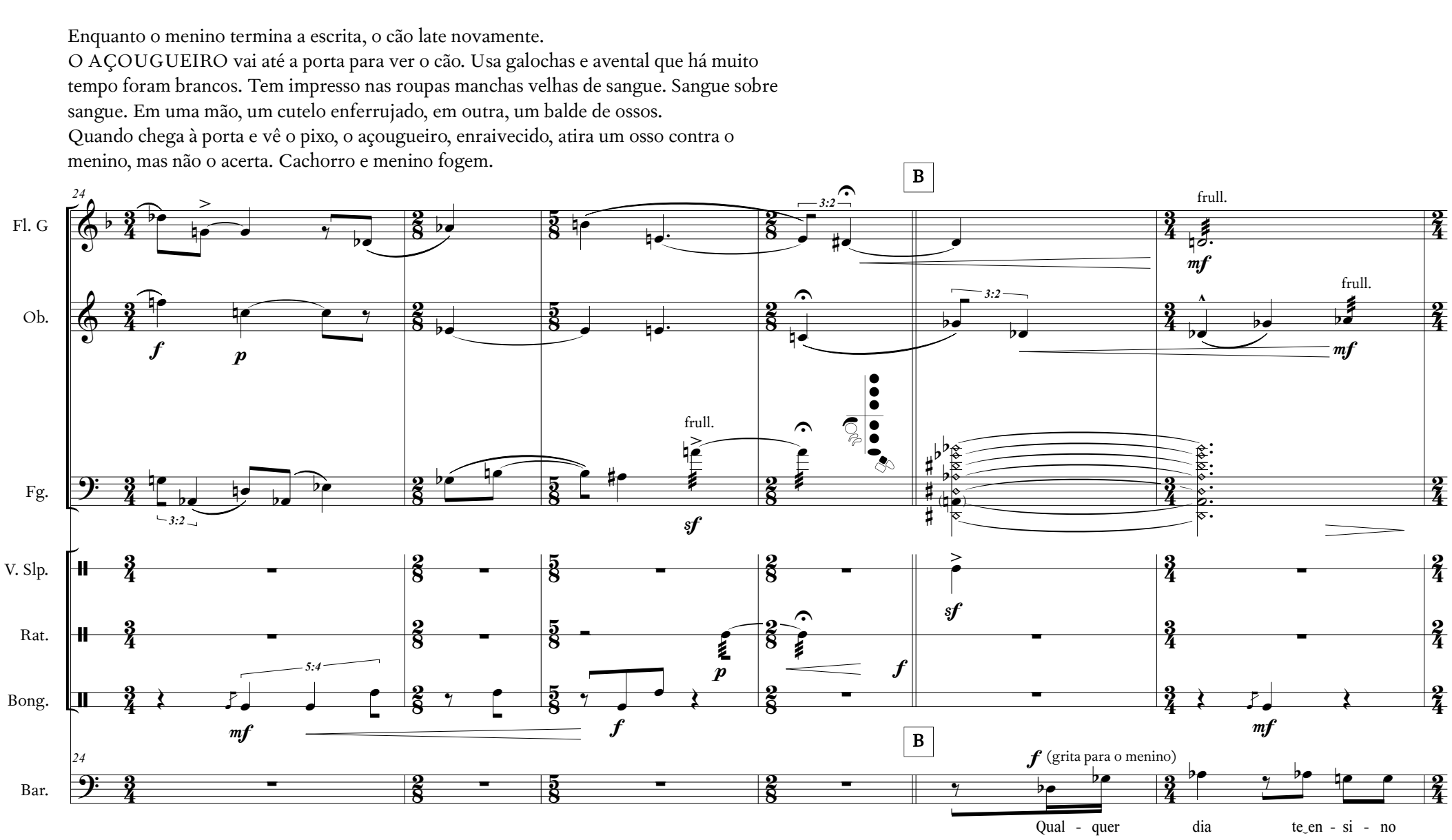



De forma geral, os músicos devem estudar rigorosamente os padrões e figuras rítmicas para adquirir uma relativa liberdade em relação a elas, direcionando sua atenção mais para os gestos do que para a exatidão rítmica.







Enquanto o menino termina a escrita, o cão late novamente.
O AÇOUGUEIRO vai até a porta para ver o cão. Usa galochas e avental que há muito tempo foram brancos. Tem impresso nas roupas manchas velhas de sangue. Sangue sobre sangue. Em uma mão, um cutelo enferrujado, em outra, um balde de ossos.
Quando chega à porta e vê o pixo, o açougueiro, enraivecido, atira um osso contra o menino, mas não o acerta. Cachorro e menino fogem.



30

Fl. G

Ob.

V. Slp.

Rat.

Bar.

co - mo se_a ba - te um por - co, mo - le - que_____ do cão. É

35

Fl. G

Ob.

T. Bl.

Bong.

Bar.

gol - pe cer - tei - ro: o a - ni - mal nem per - ce - be que foi.

40

Fl. G

Ob.

T. Bl.

Bong.

Bar.

Lâ - mi - na en - ter - ra - da no pei - to bem per - to do___ co - ra - ção. O bi - cho

45

Fl. G

Ob.

Rat.

Bar.

qua - se gri - ta, mas vai em - bo - ra ca - la - do. O___ san - gue ver - te fei - to cas - ca - ta

50
Fl. G
Ob.
V. Slp.
T. Bl.
Bar.
D
dim. poco a poco
3:2
em bal - de de vi - na - gre pra não coa - lhar.
É mor - te_a - ze - da

55
Fl. G
Ob.
T. Bl.
Bong.
Bar.
cresc.
mes - mo So - mos car - ne que co - me car - ne. Mo - le - que do

59
Fl. G
Ob.
Bong.
Bar.
cresc. poco a poco
cresc.
cão... É no - vo, mas a - in - da_a - pren - de. Ou es - se mun - do te per - de.

O açougueiro coloca o balde de ossos na calçada e vai embora, volta por onde veio.
Quando ele sai, o menino e o cão voltam à cena, correm até o osso atirado pelo açougueiro.
Os dois pegam o osso, um de cada lado. O menino, constrangido, solta o osso. O cachorro vai embora correndo, osso na boca.
O menino vê, então, o balde de ossos. Percebe que o açougueiro está longe. Se esgueira até o balde, o alcança. Vê os ossos, fica em dúvida. Decide pegar o balde para si.

64
affrettando
E
♩ = c. 124
rall.
Fl. G
Ob.
Fg.
T. Bl.
Bong.
Bar.
molto cresc.
molto ff

*Attacca*

# CENA 2

## menino, cão, professora e juízes

Compartilham a cena os DOIS JUÍZES e a PROFESSORA, mas em tempos e situações distintas.

DOIS JUÍZES em suas togas. Se preparam para apresentar o caso ao júri popular,
como na abertura de um julgamento - revisam documentos, arquivos cheios de papéis,
consultam um grande livro de leis. Falam ao público.
Conversam entre si - nem sempre concordam ou discordam ou se preocupam em concordar ou discordar.

A PROFESSORA tem consigo materiais que utiliza em suas aulas.
Cartazes com explicações, folhetos coloridos, um móbile de planetas, apagadores de giz.
Uma grande cesta com maçãs. Usa os materiais no decorrer de suas explicações.




De forma geral, os músicos devem estudar rigorosamente os padrões e figuras rítmicas para adquirir uma relativa liberdade em relação a elas, direcionando sua atenção mais para os gestos do que para a exatidão rítmica.

7

Ob.

Cor

Tpt.

Tbn.

Tubos

C. Bl.

Enx.

Bar.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

♩ = c. 56

mf

accel.

cresc.

p

dim.

rall.

♩ = c. 56

mf

dim.

cresc.

3:2

5:4

mf

(mf)

ff

O me - ni - no ma - tou o a - çou - guei - ro.

Fim!

mf

5:4

p

pizz.

arco

(p)

f

p

mf proeminente

p

14

Cor

Tpt.

Tbn.

Mez.

Bar.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

♩ = c. 48

pp

rall.

♩ = c. 48

pp

rall.

♩ = c. 56

mf

dim.

♩ = c. 48

pp

f

3:2

5:4

Se um ma - tou ou se o ou - tro foi mor - to A - in - da não sa - be - mos.

21

Cor

Tpt.

Tbn.

B. Dm.

Enx.

S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Mez.

Bar.

A

*in tempo*

= c. 42

*pp sempre*

= c. 30

*pp sempre*

= c. 38

*pp sempre*

*pp*

*f*

*p*

*mf*

*fp*

3:2

Vo - cê me diz "Me_en - si - na_a ler e en - ten -

pizz.

arco

28

*accel.*

= c. 56

*rall.*

5:4

der os nú - me - ros E_eu fa - ço mais! Te_en - si - no_his - tó - ria Por - que o pre - sen - te é sem - pre chei - o

A - ten - ção!

Que des - ti - no frou - xo!

A vi - da do mo - le - que é de - po - si - ta - da em vos - sas mãos!

34

Cor

Tpt.

Tbn.

Tubos

B. Dm.

C. Bl.

Enx.

S.

(corta as maçãs de forma violenta e as come)

de pas-sa - do

Vo-cê pe-de que eu en-si-ne so - bre a na-tu-

Mez.

É on - de se es - con-de o cão!

Bar.

Da car-ni - fi - ci-na os de-ta - lhes:

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

43

Cor

Tpt.

Tbn.

Tubos

Enx.

S.

re - za das coi - sas. E eu fa - ço mais! Te en - si - no os nú - me - ros e que as con - tas não

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

B

Cor ♩ = c. 38 *pp* *accel.*

Tpt. ♩ = c. 42 *pp* *accel.*

Tbn. ♩ = c. 30 *pp* *accel.*

B

S. ba - tem. *mf* 3:2 5:4 É fá - cil so - mar, con - tar a - té cin - co

Bar. *mf* 5:4 3:2 3:2 3:2 5:4 Se pre - pa - rem pra his - tó - ria que se - gue: é pre - ci - so es - tô - ma - go.

B

Vln. I pizz. *f* pizz. *p* arco pizz. 5:4 arco

Vln. II *f* 3:2 *p*

Vla. pizz. *f* arco 3:2 *p* 3:2

Vc. *f* *p* 5:4 3:2

Cb. *p* 3:2

56

Cor ♩ = c. 56 ♩ = c. 48 *subito pppp*

Tpt. ♩ = c. 56 ♩ = c. 48 *subito pppp*

Tbn. ♩ = c. 56 ♩ = c. 48 *subito pppp*

56

S. *f* 3:2 5:6 3:2 5:4 3:2 Se eu ti - ver cin-co ma-çãs e co - mer to-das e-las com quan-tas

Mez. *mf* O na - da

Bar. *mf* 3:2 3:2 3:2 Is - so é di-fí - cil de en-ten - der

56

Vln. I *f* *p*

Vln. II pizz. arco *f* *p*

Vla. *mfp* *f* 3:2 *fp* *p*

Vc. pizz. arco 5:4 *mfp* *f* *p* 3:2

Cb. pizz. arco 3:2 pizz. arco *f* *p*

66

Cor

Tpt.

Tbn.

C. Bl.

S.

eu fi - co? "Quem co - me tan - tas ma - çãs?", vo - cê me per - gun - ta E se eu não ti - ver ne - nhu - ma?

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

C

*in tempo*

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Tpt.

solo

Tubos

B. Dm.

(sonoridade turva)

Enx.

(simile)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

80

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Tpt.
Tubos
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

88

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Vo - - - cê me per - gun - ta so - bre a ci - ên - cia É pre - ci - so co - ra - gem

94

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Enx.
S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

D

cresc.
fp
solo
Pra en-xer-gar do o-co do_u-ni-ver-so à bo-ca do es - tô - ma - go.
pizz.
arco
sonoro
con sord.

102

Tubos
C. Bl.
dim.

109

B♭ Cl.

Bar. — *mf* "Esses ossos devem matar a fome do animal"

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. — 4:3

117

Ob. — *pp* *cresc.* *mf* 3:2

Mez. — *mf* 5:4 3:2 "De - vem ma-tar E-le er - gue os pu-nhos e dá os os-sos

Bar. — *p* "coitado" *mf* 3:2 5:4 E-les a-gar-ram a chan-ce e fo-gem de vis-ta

Vln. I — pizz. *f* 3:2 arco *pp* *cresc.* *f*

Vln. II — pizz. *f* 3:2 arco *pp* *cresc.* *f*

Vla. — pizz. *f* 3:2 arco *pp* *cresc.* *f*

Vc. — pizz. *f* 3:2 arco *pp* *cresc.* *f*

Cb. — pizz. *f* 3:2 arco *pp* *cresc.* *f*

**E**

Fl. — solo *f* 5:6 3:2 5:4 3:5 3:2 5:6 5:4 3:2

Ob. — *p* 3:2

B♭ Cl. — trocar para Clarinete em E♭

Enx. — *mf* l.v.

**E**

Vln. I — ♩ = c. 136 *p*

Vln. II — ♩ = c. 84 *p*
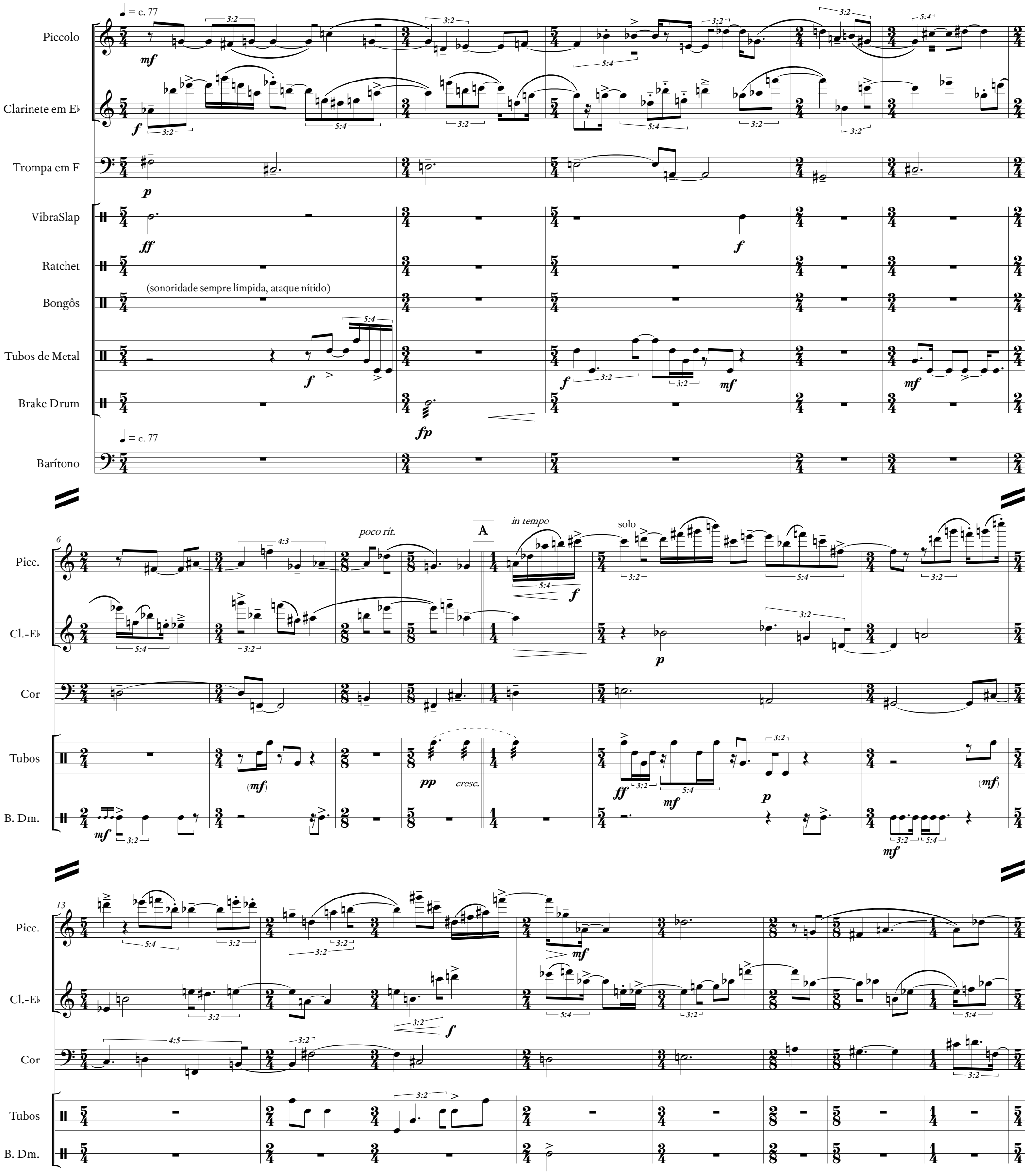
Fl.
Ob.
C. Bl.
S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Enx.
Vc.
Cb.
Cor
Tubos

128
trocar para Piccolo
Há sem - pre um bu - ra - co ne - gro de on - de
132
na - da se es - ca - pa. Gra - vi - da - - - de que es - ma - ga, es - pre - me co - mo se al -
139
- go lhe ar - des - se por den - tro O co - lap - so de mais u - ma es - tre - la
Attacca

# CENA 3

## menino, cão e açougueiro

Calçada do açougue.
O menino escreve:
“Somos carne que come carne” & “Roer a própria carne e comer os próprios ossos”
O cachorro late e o dono do açougue aparece. O açougueiro vai à porta do estabelecimento, um cutelo enferrujado numa das mãos. Observa o pixo do menino. Ele vê o pixo no muro e atira o cutelo contra o menino, mas não o acerta. O cachorro foge, o menino o encara.
O açougueiro olha pra cima:
Na faixa à entrada do estabelecimento, abaixo de “Vende-se”, está escrito “OSSOS”.




De forma geral, os músicos devem estudar rigorosamente os padrões e figuras rítmicas para adquirir uma relativa liberdade em relação a elas, direcionando sua atenção mais para os gestos do que para a exatidão rítmica.

21

Picc.

Cl.-E♭

Cor

V. Slp.

Rat.

Bong.

Tubos

B. Dm.

B

21

Bar.

*p sempre*

4:5

*p sempre*

stop mute

*pp*

*mp*

*sf*

4:5

*f*

3:2

*(mf)*

*f*

*p*

*f*

*mf*

B

*f* (gritando para o menino)

3:2

Eu a-in-da te mos - tro o ca - mi-nho da fa-ca que a - bre o pre-sun - to

31

Picc.

Cl.-E♭

Cor

Rat.

Bong.

Tubos

B. Dm.

31

Bar.

*p* *f*

*(mf)*

*mf*

3:2

*(mf)*

3:2

*mf*

5:4

É li-nha re - ta da bo-ca a-té o cu! Pra bar-ri-ga - da sa - ir in - tei - ra

39

Picc.

Cl.-E♭

Cor

Bong.

Tubos

B. Dm.

C

39

Bar.

3:2

*f*

*p sempre*

*p sempre*

4:3

*p*

*mf*

*p*

3:2

*f*

*p*

*mf*

*mf*

C

*sf*

Picc.
Cl.-E♭
Cor
V. Slp.
Rat.
Bong.
Bar.

46

(p) 5:4 f p sempre
(p) mf 4:5 p sempre
p
f p f
mf mf
A - in - da te con - to com quan-tos cor - tes se_es-quar-te - ja um bi-cho.

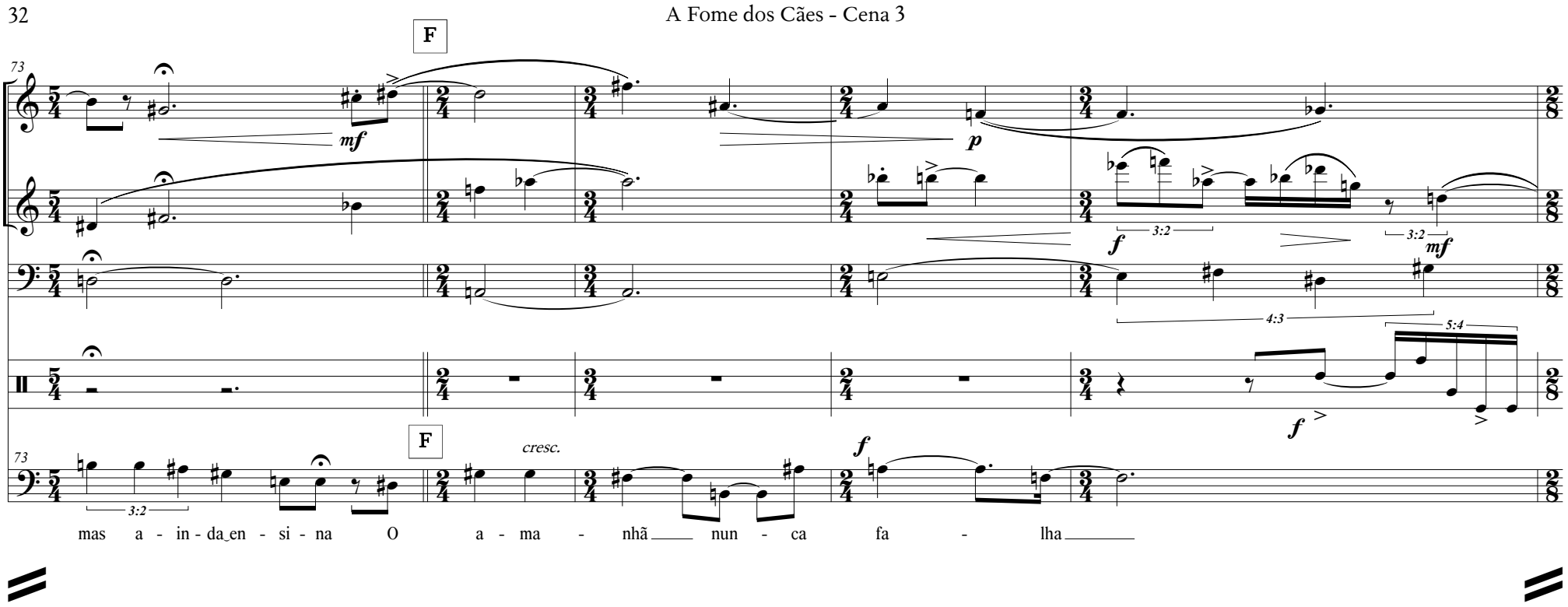
54 D

3:2 6:5
sf
p 3:2
mf
Tubos
B. Dm.
p D
No_ fim do di - a são cor - pos sem no - me e por - cos sem ca - ras_

Açougueiro e menino se encaram. Não dizem nada. O menino vê o cutelo enferrujado atirado pelo açougueiro. Pega a faca.

63 E

molto accel. 4:3 mf p (p)
open p
mf
pp ff
♩ = c. 124 ♩ = c. 77
mf 3:2
Nin - guém_ de_ quem_ se_ sin - ta_ fal - ta_ mo-le-que do cão é no-vo
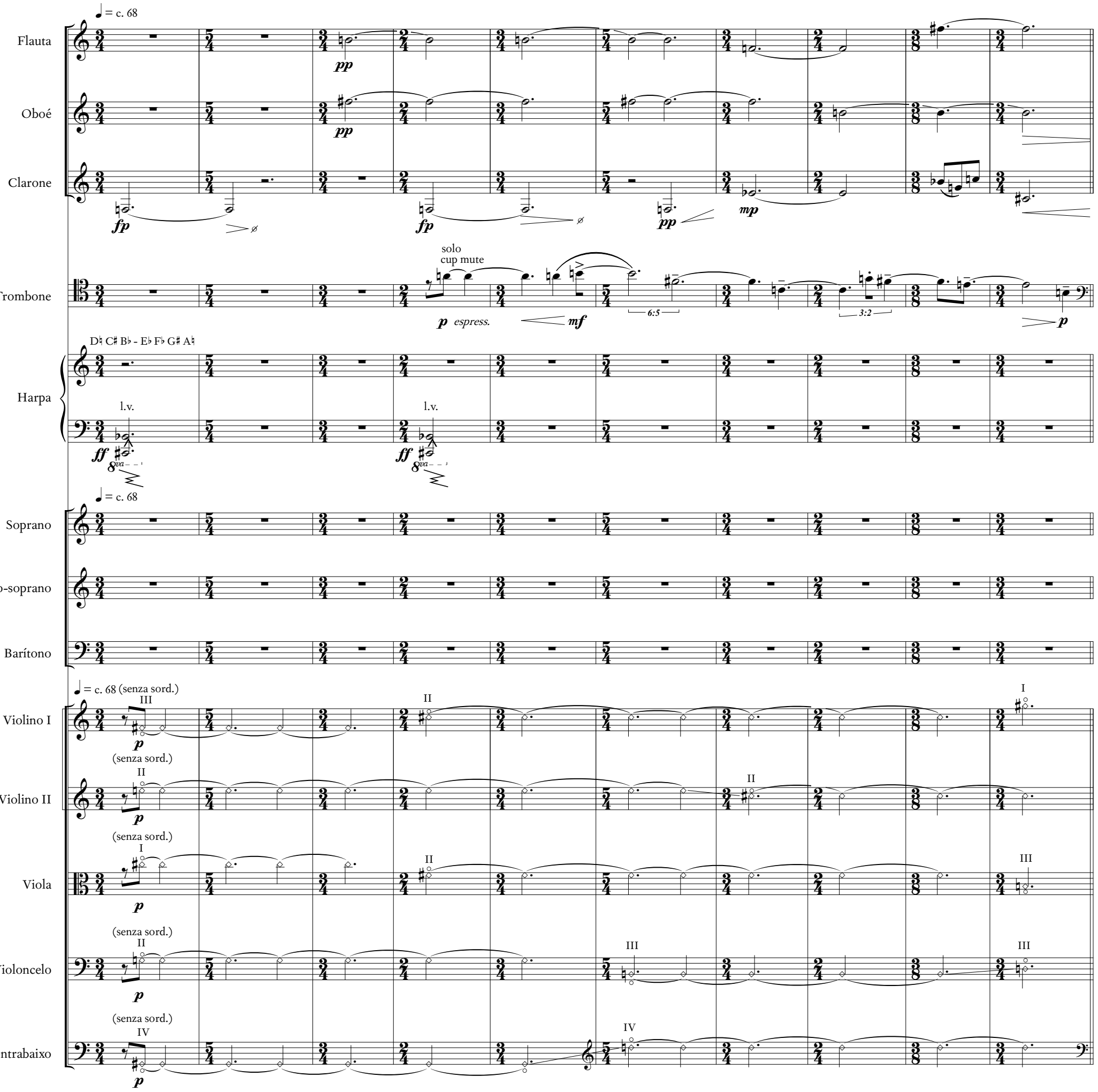



O açougueiro tenta voltar ao açougue. O menino corre em direção ao açougueiro.

Blackout.

# CENA 4

## menino, cão, professora e juízes

Os juízes e a professora. Mesmo contexto que o anterior.




De forma geral, os músicos devem estudar rigorosamente os padrões e figuras rítmicas para adquirir uma relativa liberdade em relação a elas, direcionando sua atenção mais para os gestos do que para a exatidão rítmica.

A

Fl.

Cl-B.

*fp*

Tbn.

6:5

5:6

5:6

Hp.

l.v.

*ff*

8va

A

*mf*

Mez.

3:2

3:2

5:4

5:4

Um ho-mem mor - to à so-lei-ra da por-ta ao la-do do pre-ço dos os - sos

Bar.

*mf*

4:5

"Ven - de - mos car - ca -

A

Vln. I

I

(*p*)

Vln. II

III

II

Vla.

III

II

Vc.

III

III

Cb.

III

IV

(*p*)

19

Tbn.

5:4

B

19

S.

*mf*

3:2

B

3:2

Pres - te_a - ten - ção Por - que a fo -

Bar.

- cas"

B

19

Vln. I

III

*cresc.*

*f*

*p*

Vln. II

III

*cresc.*

*f*

*p*

Vla.

III

6:4

6:4

6:4

*cresc.*

*f*

*p*

Vc.

I

*cresc.*

*f*

*p*

Cb.

IV

*cresc.*

*f*

*p*

23

Fl.
Ob.
Cl-B.
Tbn.
Hp.
S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

p
p
fp
l.v.
ff
8va
3:2
5:4
- me é como uma ada - ga cra - va - da no um - bi - go
II
I

30

Fl.
Ob.
Cl-B.
Hp.
Mez.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

p
p
fp
D♮ C♯ B♭ - E♯ F♯ G♮ A♮
l.v.
ff
8va
mf
3:2
5:4
Um cor - po_es-ti - ra - do à su - a vol - ta, pe - da - ços de car - ne de se - gun - da
I
III
IV
(IV)
(p)

36

Fl.

Ob.

Cl-B.

ppp

cresc.

p

C

solo

mf

5:6

Mez.

Bar.

p (canto ord.)

3:2

Um coi - ta - - - do

mf

5:4

Um cor - te bem fei - to no bu - cho

36

Vln. I

II I

pp

cresc.

C

f

Vln. II

III II

pp

cresc.

f

Vla.

p

6:4

cresc.

Vc.

Cb.

42

Cl-B.

6:5

3:2

5:3

42

Vln. I

dim.

p

(p)

Vln. II

dim.

p

(p)

cresc.

Vla.

f

6:4

dim.

p

(p)

cresc.

f

Vc.

III IV

p

cresc.

f

dim.

p

Cb.

IV III

p

cresc. poco a poco

46

Fl.

Ob.

Cl-B.

6:5

46

Vln. I

cresc.

Vln. II

Vla.

6:4 6:4 6:4

dim.

Vc.

Cb.

48

Fl.

Ob.

Cl-B.

3:2

cresc.

Tbn.

Hp.

l.v.

8va

48

S.

/m/ /a/ Dor

D

Vln. I

dim.

Vln. II

Vla.

6:4 6:4 6:4 3:2

cresc.

Vc.

Cb.

cresc. molto

dim.

52

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl-B.

Hp. *mf* *mf* 3:2 5:4 3:2

S. a - - - - - fi - a - da e a ra - i - va de u - ma - vi -

Mez. *mf* Um coi - ta - do es - tri - pa - do 4:3

falado

Bar. *mf* A ar-ma de-tra-ba-lho vi-ra ar-ma do-cri-me 3:2

Vln. I *pp* *cresc.* 3:2 *mf* 5:4

Vln. II

Vla.

Vc. II *p*

Cb.

57

Hp. E ♩ = c. 77 3:2 3:2

S. - da que ma - chu-ca E ♩ = c. 77

Mez. Prof. *mf* O cor-po que a-gar-ra fa-ca por den-tro 3:2 se_a-pe-ga_ao cor - te

Bar. Prof. *mf* Açougueiro que mata açougueiro

Vln. I E ♩ = c. 77 *p* 3:2

Vln. II *p* *mf* 3:2 5:4 5:6

63

Hp. 5:4 3:2 9:10 *cresc.* *f* 3:2 *rall.*

Bar. (*mf*) é meta morte *rall.*

Vln. I *rall.*

Vln. II 5:4 3:2 *fp*

*Attacca*

# CENA 5
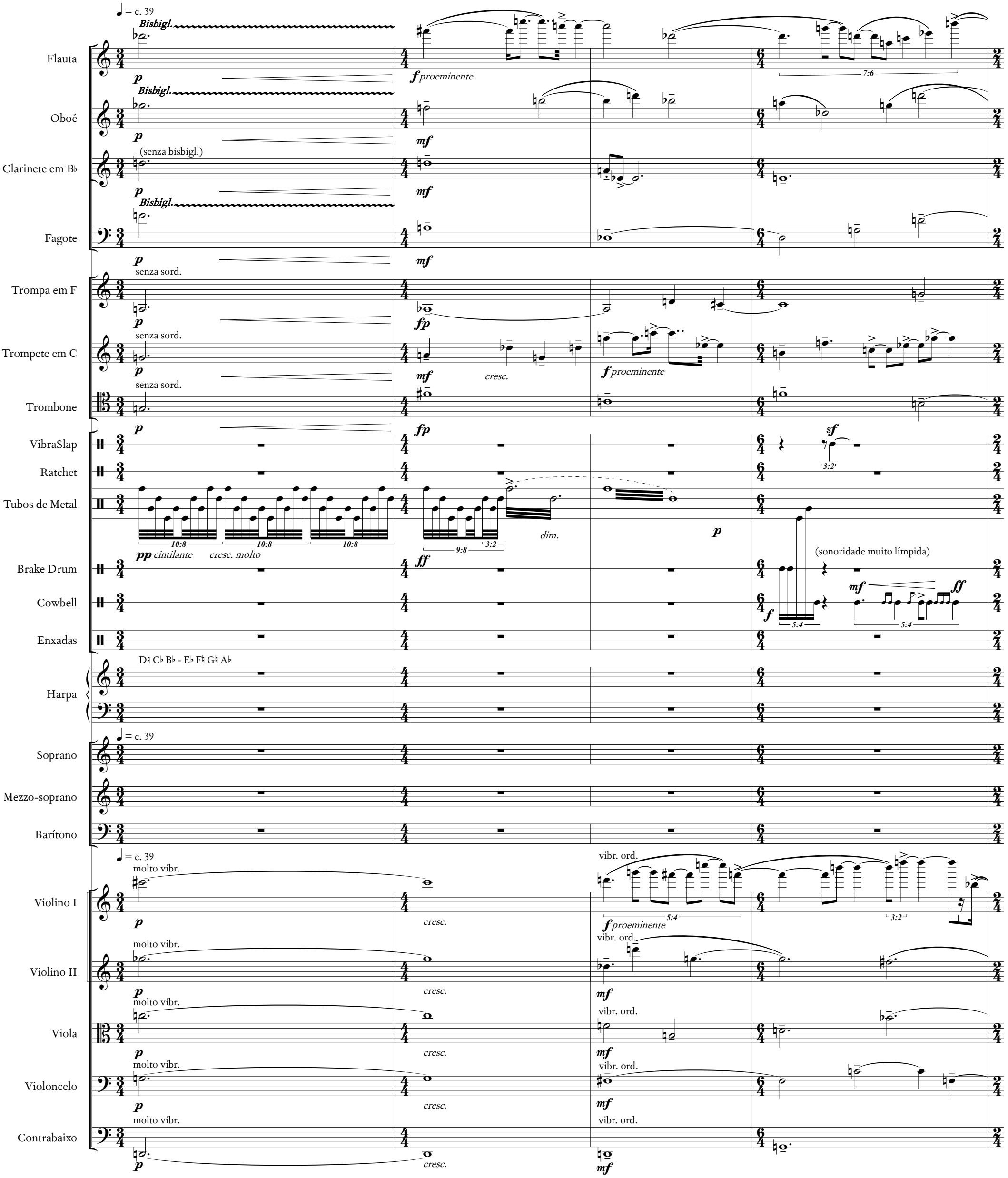
## menino, cão, professora e juízes

Sobreposição:
Em cena, Menino, Cachorro, Juízes e Professora.

Calçada do açougue.
A placa de "Vende-se" foi retirada.
À porta do açougue, o menino veste as galochas e aventais sujos de sangue fresco. Ele é o novo açougueiro.
Tem uma faca nova em uma das mãos e um osso de bicho grande em outra.

Na parede da fachada a frase:
"Quem vai matar o dono do matadouro?"

O cachorro está deitado à frente da parede com o pixo. O açougueiro lê o escrito, olha para o cachorro.
O açougueiro joga o osso para o cachorro.




De forma geral, os músicos devem estudar rigorosamente os padrões e figuras rítmicas para adquirir uma relativa liberdade em relação a elas, direcionando sua atenção mais para os gestos do que para a exatidão rítmica.

5

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
C Tpt.
Tbn.
V. Slp.
Rat.
Tubos
B. Dm.
C. Bl.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

3:2 3:2 3:2 5:4 4:3
3:2
4:3
9:8 3:2
6:4
f ff fp
5:4
3:2

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
C Tpt.
Tbn.
V. Slp.
Rat.
C. Bl.
Hp.
Bar.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

11
5:4
accel.
cresc.
A
♩ = c. 48
ff
molto
f
mf
fp
3:2
dim.
O as - sas - si - no

17

Fl.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
Tbn.
Hp.
Mez.
Bar.
Vc.

stop mute

dim.

Ma - tou o bon-do-so e rou - bou-lhe o pos - to

Já é bom com os

foi vis-to

Diz que-rer se - guir com o tra - ba - lho

23

accel.

B = c. 63

S.
Cb.

cor - tes

Um mor - to

30

de fo - me que ma - ta o ou - tro

Quem vai ma - tar

cresc. poco a poco

Vla.

36

B♭ Cl.

Fg.

*mf* *p* *pp* *cresc. poco a poco*

Tbn.

cup mute

*p* *mf* *p*

36

S.

3:2 3:2 5:4

o do - no do ma - ta dou - ro?

Bar.

*mf*

Pois de ne - nhum sen - ti - ram fal - ta

Vla.

*p*

Vc.

*pp*

Cb.

*pp*

41 *accel.*

C ♩ = c. 77

*Bisbigl.*

Fl.

*p* *Bisbigl.*

Ob.

*p*

B♭ Cl.

*Bisbigl.* *p*

Cor.

senza sord.

*f* *p*

C Tpt.

cup mute

*p* *f* *p*

senza sord.

Tbn.

senza sord.

*f* *p*

Tubos

7:4 l.v. 5:4 3:2

*f* *mf*

B. Dm.

l.v. *(f)*

Hp.

*pp* *f*

41 *accel.*

C ♩ = c. 77

S.

*f* 3:2

Não é me - do é mor - - - te

Mez.

*mf* Prof.

/œ/ /ɐ/

Bar.

*mf* Tradição

41 *accel.*

C ♩ = c. 77

Vln. I

pizz. *f* 5:4 3:2

Vln. II

pizz. *f* 5:4 3:2

Vla.

pizz. *f* 5:4 3:2

Vc.

*mf* *p*

Cb.

*mf* *p*

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Hp.
S.
Mez.
Bar.
Vln. I
Vln. II
Cb.

46

mf p

f

Fi - que es - per -

Juíza mf Que destino frouxo!

Prof. p Quem vai ma - tar o do - no do ma-ta-dou - ro?

3:2

Prof. mf Quem vai

você diz

arco sul tasto molto vibr. pp

p

52

Fg.

mf

f

D

5:4

3:2

- to e a - pren - da A i - den - ti - fi - car se o o - co da bar - ri - ga é de re - vol - ta

ma - tar o do - no do ma - ta-dou - ro?

pos. ord.

mf

58

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Fg.

5:4

accel. poco a poco

Cor.

C Tpt.

Tbn.

senza sord.

Tubos

Hp.

l.v.

ff

8va

S.

ou de fo - me

Juíza

3:2

Mez.

E ma - ta - dor que ma - ta ma - ta - dor?

Juíz

Bar.

E la - drão que rou - ba la - drão?

Vln. I

Vln. II

Vla.

arco

Vc.

Cb.

pp

p

63

Fl. Ob. B♭ Cl. Fg. Cor. C Tpt. Tbn. Hp. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

♩ = c. 124

mf f dim. pp

mp mf dim. pp

3:2

l.v.

ff 8va

p

69

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fg.
Cor.
C Tpt.
Tbn.
V. Slp.
Tubos
B. Dm.
C. Bl.
S.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

E

cresc. molto
dim.
5:4
6:4
3:2
pp
mf
(p)
p
pp cintilante
Dis - - - - far - - - ça a mor - te co - mo sem - pre dis - far -

74

Fg. — pp

C Tpt. — pp

Tbn. — pp

Rat. — p

Enx. — mf escuro e ressonante — dim. — p — mf — 5:6

rit. — F — ♩ = c. 63

S. — 3:2 — - ça a fo - me — rit. — f — F — ♩ = c. 63 — En - tão ma - ta o do - no da fo - — dim.

Mez. — mf — A mi - sé - ri - a

Bar. — mf — Se - jam jus - tos — (mf) — Não for-ti-fi-ca a al - ma? — Prof. — f — 3:2 — Ma - ta o

Vln. II — pp

Vla. — pp

Vc. — pp

Cb. — p — fp

rit. — F — ♩ = c. 63

81

Enx. — 3:2 — cresc. — 3:2 — f — mf — p — rit. — 1min

S. — p — - - me — p — E o cão — mf — 3:2 — p — rit. — 1min

Mez. — Prof. — p — E o cão? — 1min

Bar. — 3:2 — dim. — 3:2 — p — __ do - no da mor - te — 1min

Curitiba, julho de 2022.

# WILLIAN LENTZ

# *Gestos Lacerados*

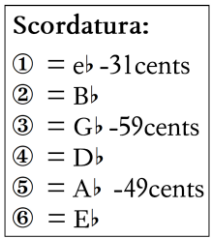
para guitarra elétrica e eletrônica em tempo real

(2023)

*Gestos Lacerados* surge da reflexão sobre a natureza da guitarra elétrica.
Expõe sua crueza em diálogo com o corpo da distorção,
a partir de um processo constituído de estilhaços –
gestos lacerados de seu idiomatismo.

## Orientações:

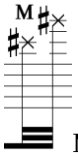
**Geral:** todos os sinais referentes a *bends*, ligaduras de articulação, *slides*, *glissandi*, harmônicos, acentos, *staccati*, arpejos, dinâmicas, *Bartók pizz.* e andamentos devem ser interpretados de acordo com os padrões tradicionais. Assim como os acidentes, válidos somente no interior de cada compasso. De forma geral, o músico deve estudar rigorosamente os padrões e figuras rítmicas para adquirir uma relativa liberdade em relação a elas, direcionando sua atenção mais para os gestos do que para a exatidão rítmica.
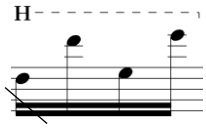


: afinar todas as cordas ½ tom abaixo a partir da afinação tradicional. As cordas ①, ③ e ⑤ devem ser abaixadas 31 cents, 59 cents e 49 cents, respectivamente. Ao realizar a performance, explorar com inventividade as cores microintervalares possíveis entre as mudanças de corda.

**Distorção:** o pedal ou os pedais a serem utilizados são de livre escolha do intérprete, desde que se adequem às indicações de qualidade sonora:

> **soft and warm distortion:** distorção leve e sutil, equilibrada em harmônicos.
>
> **heavy metal distortion:** distorção intensa e pesada, inspirada no estilo *heavy metal.*
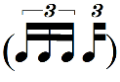


**M:** *mute/palm mute.* Abafar as cordas com a mão direita.
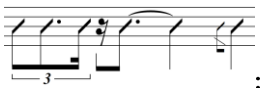


**H:** *hammer on.* Golpear as cordas sobre o espelho com os dedos da mão esquerda. O traço indica que se deve realizar um gesto rápido e ágil.



**P:** *pull off* ou +. Dedilhar as cordas com os dedos da mão esquerda.

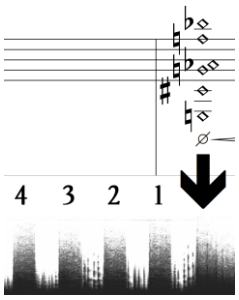


: as figuras entre parênteses, ao lado das indicações de andamento, representam os valores pivô utilizados como referência para a realização da modulação métrica.

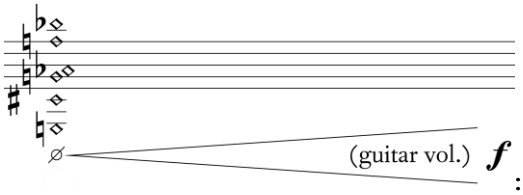


: notação rítmica. Entre os compassos 98 e 119, os acordes indicados devem ser mantidos fixos, enquanto os ataques devem ser realizados com a mão direita, seguindo o ritmo indicado.

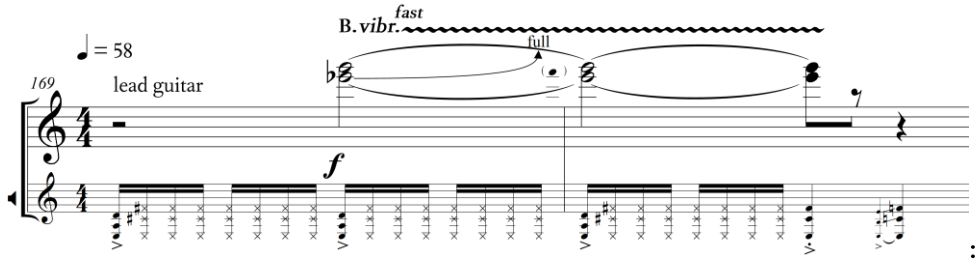
N: fórmula de compasso neutra. Não há uma contagem a ser seguida.



: contagem regressiva. Ao final do *tape* principal, com duração de 5'53", ocorrem 5 ataques, representados no espectrograma – 4, 3, 2, 1 e 🡻. É necessário ensaiar com o *tape* para sincronizar a contagem que antecede a entrada da guitarra.



: ataque *dal niente*. É necessário diminuir o volume do instrumento completamente antes do ataque. Após golpear as cordas, o volume deve ser aumentado gradualmente.



: solo de guitarra (*lead guitar*) sobre a base (*rhythm playback*). A partir do compasso 132, o *playback* é disparado manualmente.

**Timbre:** as indicações de timbre envolvem a posição do captador e o ajuste do botão de tom. Por exemplo, na indicação **MIDDLE-5**, **MIDDLE** indica a posição do captador e **5** indica o ajuste de tom.

**Posições do captador: NECK**, próximo ao braço, timbre suave; **MIDDLE**, posição central, timbre equilibrado, e **BRIGDE**, próximo à ponte, timbre brilhante.

**Ajuste do *tone*:** de **1** a **10**. O número indicado pode ser aproximado.

**Uso da alavanca (*Whammy Bar*):**

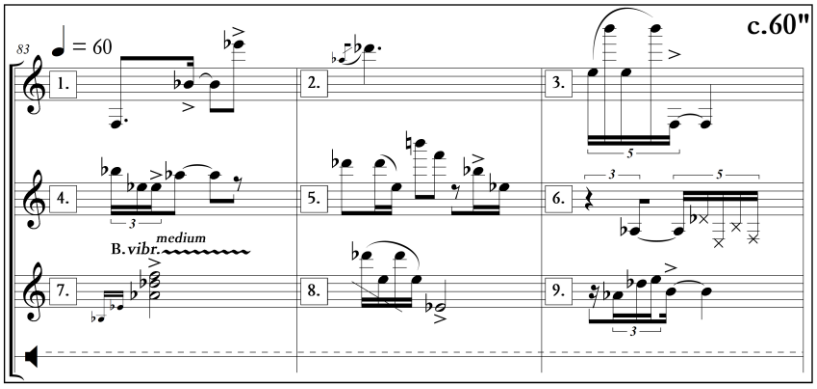
**B. *vibr.*** *very slow*: movimentar muito lentamente. Considerar a duração da nota. Nos casos em que a duração é breve, um ou dois movimentos são o suficiente.

**B.*vibr.*** *slow* : movimentar lentamente, com pouca velocidade.

**B.*vibr.*** *medium* : movimentação ordinária.

**B.*vibr.*** *fast* : movimentação rápida, enérgica.

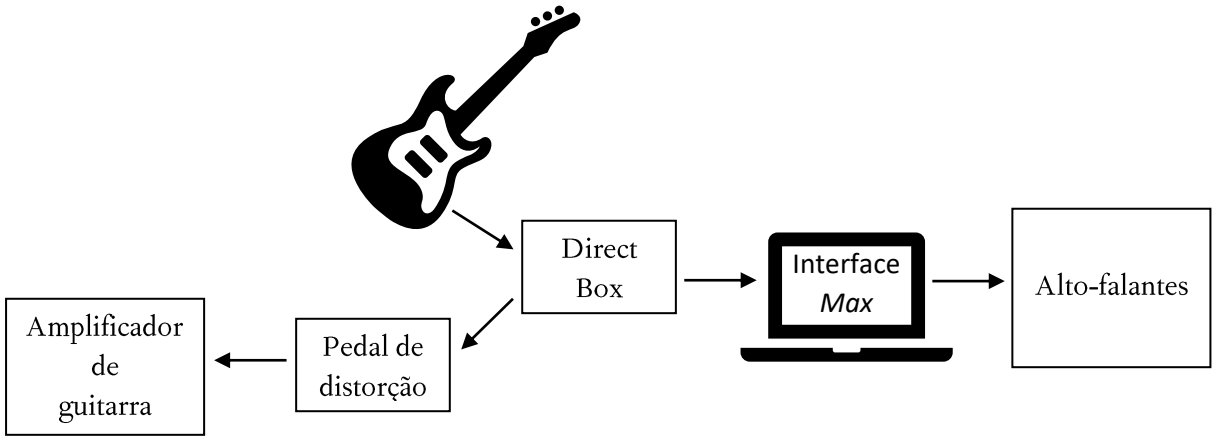
**B.*vibr.*** *as fast as possible* : movimentar o mais rápido possível, com muita energia.




**Caixas de improviso:** combinar as figuras de forma livre e inventiva. A mesma figura pode ser repetida consecutivamente até 3 vezes. Os registros, as articulações e as técnicas podem ser variadas. Contudo, deve-se manter o ritmo e as notas na mesma ordem, sempre de acordo com a indicação metronômica. A dinâmica é livre, conforme a intenção direcional criada a partir da combinação dos gestos. Não é necessário manter a regularidade do pulso na mudança de uma figura para outra. Respeitar a duração total indicada no canto superior direito da caixa.

## Eletrônica:

**Conexões:** a guitarra deve ser conectada a uma *direct box* para gerar duas linhas paralelas. Uma linha é direcionada ao computador, com o som da guitarra limpa, sem distorção, para o processamento eletrônico em estéreo, e é dirigida para um par de alto-falantes. A outra linha é enviada para o pedal de distorção e para o amplificador de guitarra.




A eletrônica em tempo real é controlada por meio do *pacther* programado em *Max* (versão 8.1.2).




[1] As indicações "C1", "F1", "F2" etc. presentes no *Max patcher*, referem-se ao controlador MIDI, ativado por meio do objeto *launchcontrol*, utilizado na estreia da obra – a saber, o *Novation - Launch Control XL mkII*. Em outras performances, o mecanismo de controle externo pode ser reconfigurado.

**Guia de operação do *Max patcher*:**

1. ***input signal*:** sinal de entrada da guitarra, com controle do ganho.
2. ***recording & playback*:** seção de gravação e reprodução do sinal na eletrônica.
    - *rec*: está associado às notações "REC ●" presentes na partitura. Este modo permite a gravação do sinal da guitarra. **O mesmo botão é utilizado em todas as sessões de gravação.**
    - *play*: associado às notações "PLAY ▸" na partitura. Cada um dos três botões dispara a reprodução do respectivo som previamente gravado.
    - *stop*: interrompe a reprodução do sinal. Se acionado durante o *play1* ou *play2*, automaticamente aciona o *clear*. Pode ser usado caso seja necessário interromper a reprodução durante a performance para permitir a próxima sessão de gravação.
    - *clear*: apaga o som gravado.
    - *rec sequence* e *play sequence*: indicam a sequência de acionamentos de cada botão – *rec* e *play*. Ao chegar no último acionamento, um sinal em vermelho aparece ao lado do indicador.
    - *beginning & middle tape*: indica o percurso dos *tapes* reproduzidos.
    - Objeto *livegain*: controla o volume geral do sinal de saída.
3. ***distortion*:** realiza a filtragem do sinal gravado.
    - *modulation*: modula o sinal de acordo com a proporção de modulação de anel.
    - *random*: quando ativado, altera o controle de modulação de forma aleatória.
    - *distortion volume*: ajusta o volume individual das frequências agudas (**a**) e graves (**b**) geradas pela modulação de anel. Cada uma possui um tratamento de distorção específico.
4. ***granulator*:** filtro granular. Dispara os sons granulados de acordo com as configurações específicas de cada objeto, que são estocasticamente definidas dentro de um intervalo de valores selecionado – salvo o *metro 1*, que sempre determina um único valor.
    - *metro 1*: regula o *metro 2*. Seu valor define a velocidade de troca dos valores dentro do intervalo selecionado no *metro 2*.
    - *metro 2*: o intervalo selecionado define o tempo de disparo de cada amostra.
    - *sample*: define o tamanho da amostra do som gravado. É ajustado automaticamente com base no tamanho do som gravado através do *rec*, abrangendo todo o som gravado.
    - *grain*: determina o tamanho do grão extraído da amostra, de acordo com o intervalo selecionado.
    - *pitch*: modula o registro dos sons granulados.
    - *random*: ativa o controle automático e aleatório dos registros em *pitch*.
5. ***reverb & delay*:** controle de reverberação e *delay*. **O delay está especificamente associado ao processamento granular e opera como um processo independente.**
    - *reverb vol*: controla a densidade geral de reverberação.

- *delay vol*: controla o volume do *delay*. Sua intensidade é sempre sutil.
- *delay time*: controla o tempo de atraso do som.
- *no distortion delay*: associado apenas ao ***granulator***, desabilita o filtro de distorção.

6. ***tape trigger*:** está associado à seção entre os compassos 98 e 119 da partitura. Recebe o sinal de entrada da guitarra e, sempre que o valor do sinal ultrapassar 0.7, medido pelo objeto *meter~*, é registrado em um contador (*counter*). O contador conta até 350 e, ao atingir este limite, dispara automaticamente o *main tape*. Quando o ***tape trigger*** é ativado, o ***granulator*** é desativado automaticamente. O objeto *slide* pode ser utilizado para aumentar o ganho do sinal de entrada. Além disso, por meio do objeto *radiogroup*, é possível alterar a proporção do *threshold* – o primeiro botão detecta o sinal a partir de 0.001, o segundo, a partir de 0.5 e o terceiro, a partir de 0.7. **O responsável pelo controle da eletrônica deve estar atento a este ajuste, garantindo que a eletrônica seja disparada adequadamente sem causar desgaste excessivo ao guitarrista.** O botão *panic!* pode ser acionado para disparar o *tape.*
    - *main tape*: indica o percurso do *main tape*. Ao atingir o final, será exibida a mensagem "done 1 GL-maintape.wav".
7. ***rhythm playback*:** correspondente ao *tape playback* sobre o qual será executada a guitarra de base (*rhythm guitar*) e a guitarra solo (*lead guitar*) – esse tape engloba bateria, contrabaixo elétrico e guitarra, a parte da *rhythm guitar* contém somente contrabaixo e bateria, na segunda, da *lead guitar* consta o trio. **Deve ser ativado no compasso 132, ao término do *main tape*.** Ao final da reprodução, é desabilitado automaticamente.

    ***Observação:** após a reprodução da guitarra de base, o *middle tape*, representado entre os compassos 216 e 217, é disparado automaticamente. Contudo, em caso de falha, há o botão *last tape* (última inserção de um tape completo) que deve ser disparado após o *playback*.
8. ***frame trigger*:** dispara aleatoriamente amostras do *main tape*. **Deve ser ativado no compasso 218, ao término do *middle tape* e antes da entrada da guitarra.** Reconhece as notas sol3, fá4 e dó4 (considerar que a guitarra está afinada ½ tom abaixo). Quando ocorre o disparo de uma amostra, o ***frame trigger*** entra em espera até que a amostra atual chegue ao fim. **O botão *panic!* pode ser acionado caso nenhum som do *tape* seja reproduzido. "*last*"pode ser usado manualmente também em caso de falha.**
9. ***stopwatch (improvisation sections)*:** recurso opcional que pode ser utilizado nas seções de improviso para cronometrar o tempo de cada caixa. Dispara uma sequência de 5 cliques quando acionado e nos 5 segundos antes de alcançar o tempo indicado. O som do clique pode ser desativado.
10. ***total duration*:** mede a duração total da performance. É acionada automaticamente por meio do *rec.*
11. ***reset*:** reinicia todo o sistema da eletrônica.

12. ***full live electronics performance recorder*:** grava integralmente todo o som processado pela eletrônica durante a performance. É ativada automaticamente após acionar *rec*.

**Controle de Pan:** A eletrônica está configurada para difusão em estéreo, sendo possível adicionar mais canais, se necessário, por meio da reconfiguração da saída de áudio no *Max patcher*. O controle de Pan é automático e estocástico, seguindo três padrões:

- *Movimentação linear moderada*: esta configuração é utilizada na difusão da eletrônica nas seções com a indicação de PLAY 1 ▸ a PLAY 3 ▸. Nessas, ocorre uma transição suave entre os dois canais, proporcionando uma movimentação linear moderada.
- *Movimentação pontilhista*: associada ao processo de granulação, essa configuração envolve movimentação ágil e deslocamentos amplos.
- *Centralizada*: quando a difusão envolve *tape* o Pan é mantido centralizado.

***Tape*:** a obra compreende três arquivos de mídia fixa (*tape*) em formato WAV. Um com duração de 48 segundos, denominado *beginning & middle tape*, disparado logo no início da obra, quando o REC 1 ▸ é acionado, e antes da última seção da obra, compasso 216, quando também é disparado automaticamente, ao fim do *rhythm playback*. O segundo, denominado *main tape*, com duração de 5 minutos e 53 segundos, é disparado por meio do ***tape trigger***, este acionado e controlado pelo *intérprete da eletrônica*. O terceiro e último, envolve o *rhythm playback*. Todos são arquivos fixos, os quais não exigem qualquer manutenção durante a performance, salvo situações em que haja a necessidade de aumento ou diminuição do volume, que pode ser ajustado no próprio *patcher*. Como sugestão, é indicado na partitura que as luzes sejam apagadas no momento de difusão do *main tape*, de modo a oferecer ao público uma experiência mais introspectiva.

**Performance eletroacústica:** o responsável pelo controle em tempo real da eletrônica desempenha o papel de *intérprete*. É crucial estudar e compreender em detalhes o funcionamento do *Max patcher*, assim como a partitura. Esse entendimento irá refletir nas escolhas de intensidade, registro, timbre e demais tranformações aplicadas aos sons gravados, de acordo com sua inventidade interpretativa associada às características da obra. Além disso, é essencial ensaiar em conjunto com o guitarrista, garantindo sincronia entre ambos e assegurando a precisão das ações relacionadas à eletrônica.

**Indicações na partitura:**

REC ● - - -: iniciar sessão de gravação. O mesmo botão (*rec*) é usado para todas as sessões, de 1 a 4. A linha tracejada se estende até a próxima indicação. **A quarta sessão é acionada automaticamente.**

- - - ■ STOP REC: interromper sessão de gravação. É utilizado o mesmo botão (*rec*). **A quarta sessão deve ser interrompida manualmente.**

PLAY ▸- - -: reproduzir o sinal gravado. Há um botão específico para cada reprodução: *play1*, *play2* e *play3*. Todo sinal reproduzido passa por processamento eletrônico.

*play1*: reproduz o som gravado de trás para frente.

*play2*: reproduz o som gravado na ordem regular e mais lento (duração multiplicada por 3,7).

*play3*: reproduz o som gravado de trás para frente e pouco lento (duração multiplicada por 1,3).

- - -■ STOP PLAY: interromper reprodução. Acionar o botão *stop*. ATENÇÃO: em geral, o sinal reproduzido chega ao fim no ponto indicado ou antes dele, dispensando intervenção manual. No entanto, em determinadas performances, pode ser necessário interrompê-lo manualmente. Se acionado durante o *play1* ou *play2*, automaticamente aciona o *clear*. **Não interromper a reprodução de *play3*.**

↑: a seta indica o momento em que cada botão deve ser acionado.

GRAN. ▸- - - : acionar o ***granulator*. As características sonoras dos sons processados através do *granulator* dependem das escolhas interpretativas do *intérprete da eletrônica*.**

- - - ■ STOP GRAN.: desativar o ***granulator***. ATENÇÃO: no compasso 98, o ***granulator*** é desativado automaticamente ao acionar o ***tape trigger***.

TAPE TRIGGER: acionar ***tape trigger***. Quando o *main tape* é disparado, o ***tape trigger*** é desativado automaticamente.

☒ (*no distortion delay*): manipular o ***granulator*** com o botão *no distortion delay* ativado. Compreende a seção entre os compassos 120 e 123.
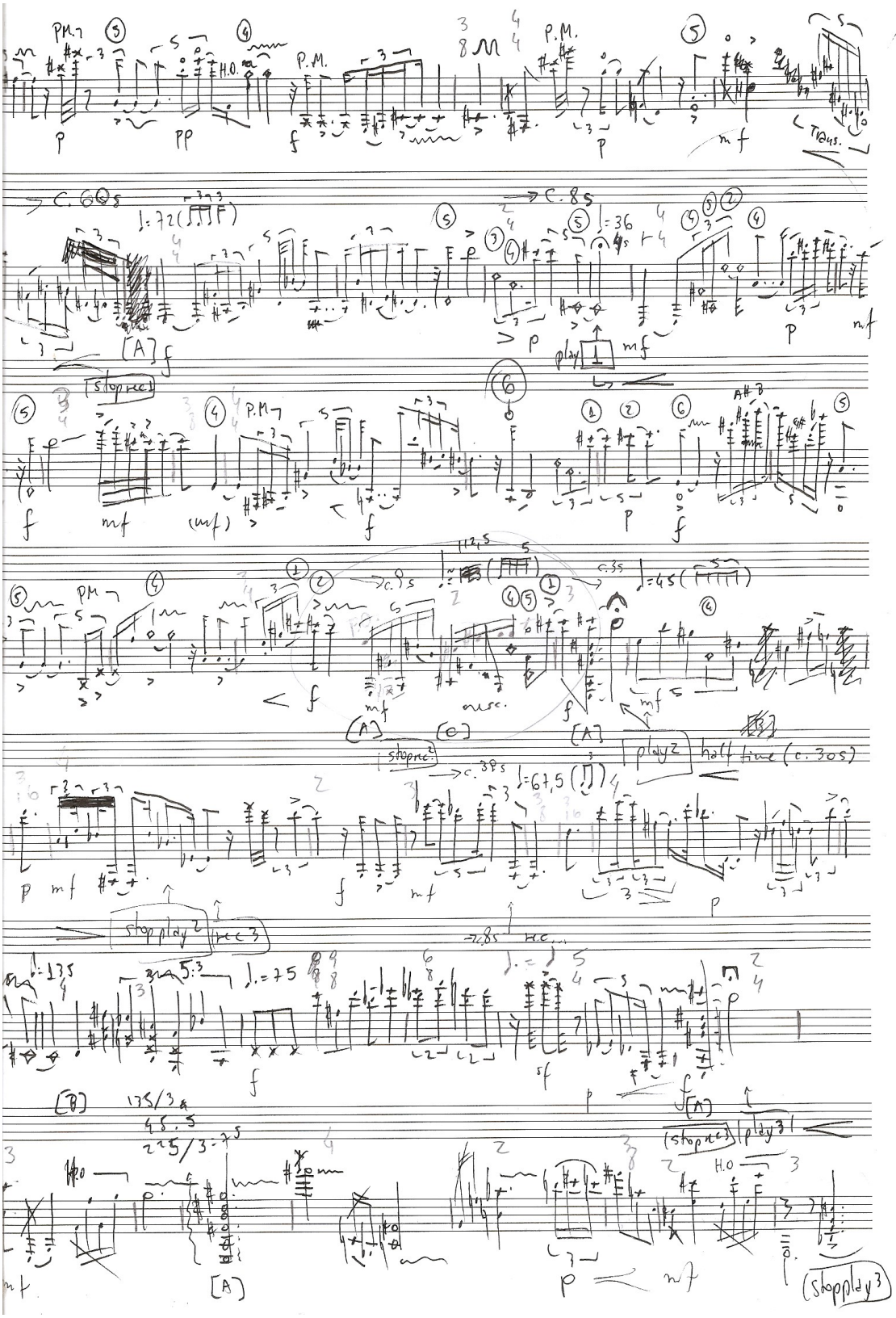
RHYTHM PLAYBACK: acionar o botão ***rhythm playback***. Compasso 132.

FRAME TRIGGER: acionar o botão ***frame trigger***. No compasso 218, acioná-lo antes da entrada da guitarra.

↓: este símbolo, presente sobre as notas a partir do compasso 218, indica os momentos em que as amostras do *tape* são disparadas – o botão *panic!* pode ser acionado em caso de falhas.

**Versão guitarra e *tape*:** Na mesma pasta dos arquivos da eletrônica em tempo real, há um arquivo de áudio em formato WAV estéreo disponível para uso em uma performance de guitarra com mídia fixa (*tape*). Além disso, o guitarrista tem a opção de criar sua própria versão do *tape*, gravando sua performance ao vivo usando a ferramenta ***full live electronics performance recorder*** do *Max patcher*.

Para acesso ao material da obra, entre em contato com o compositor: willianlentzcomposer@gmail.com.



Excerto do manuscrito.
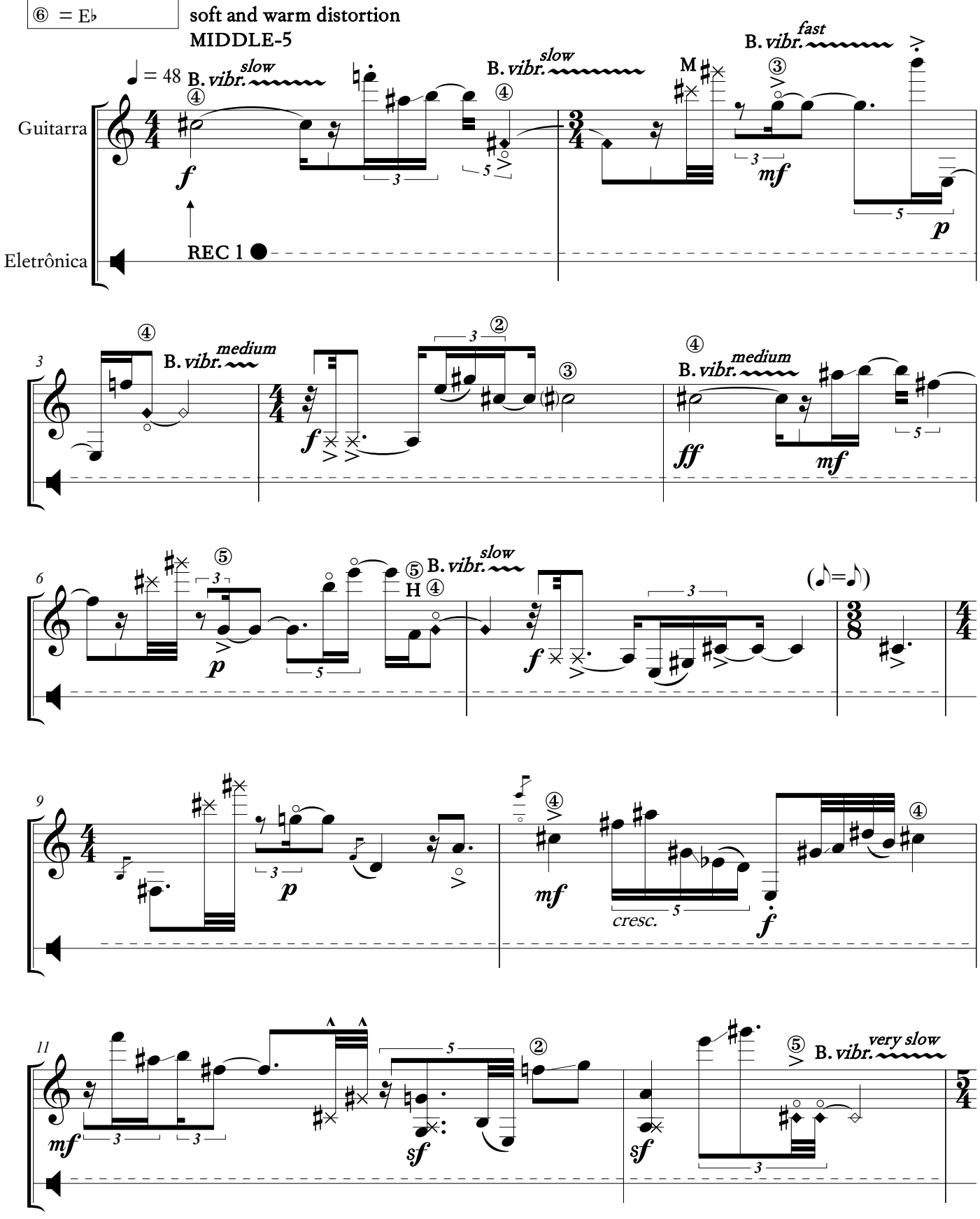
*ao amigo Daniel Vargas*

# Gestos Lacerados
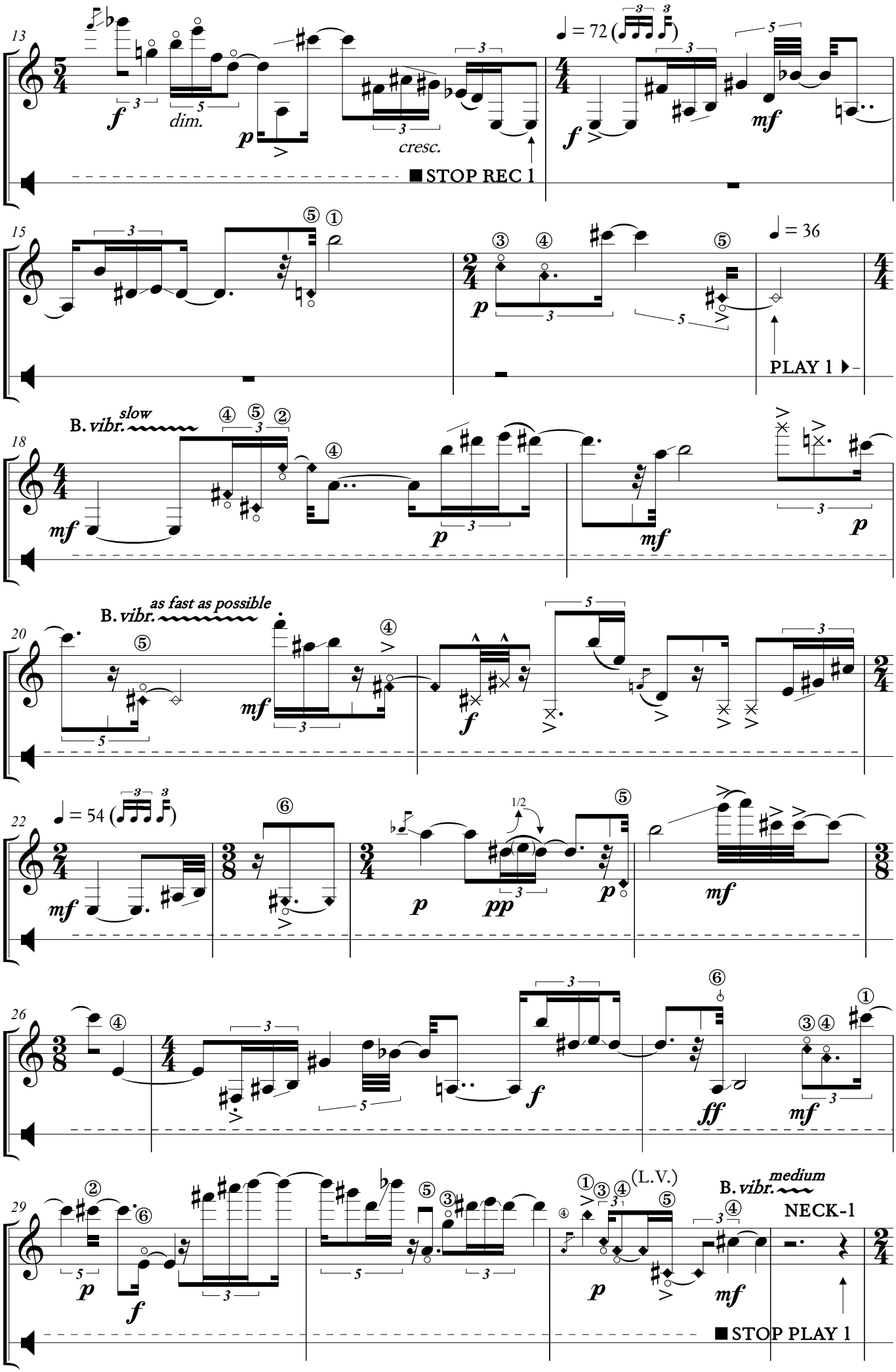
para guitarra elétrica e eletrônica em tempo real

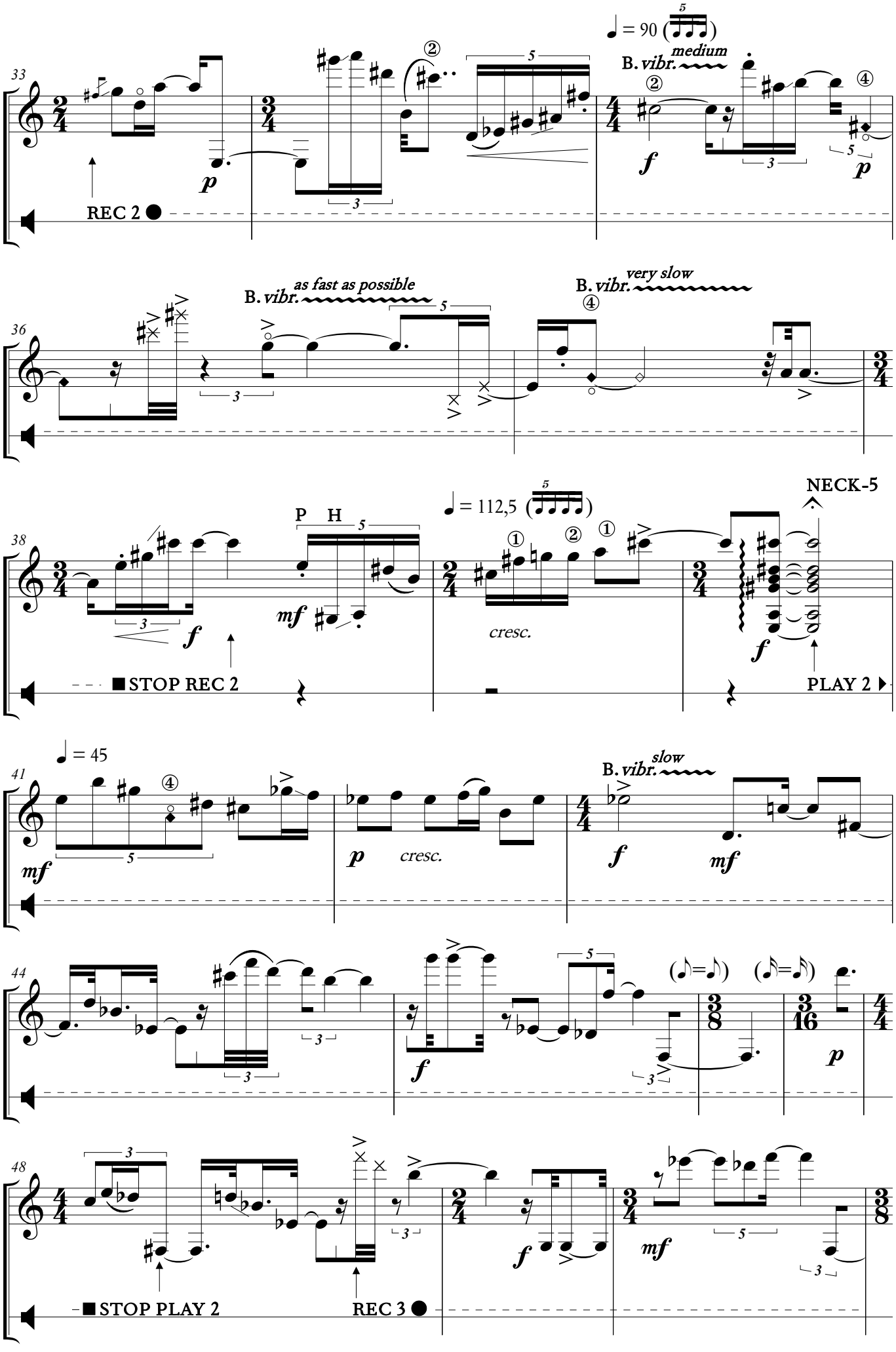
Willian Lentz

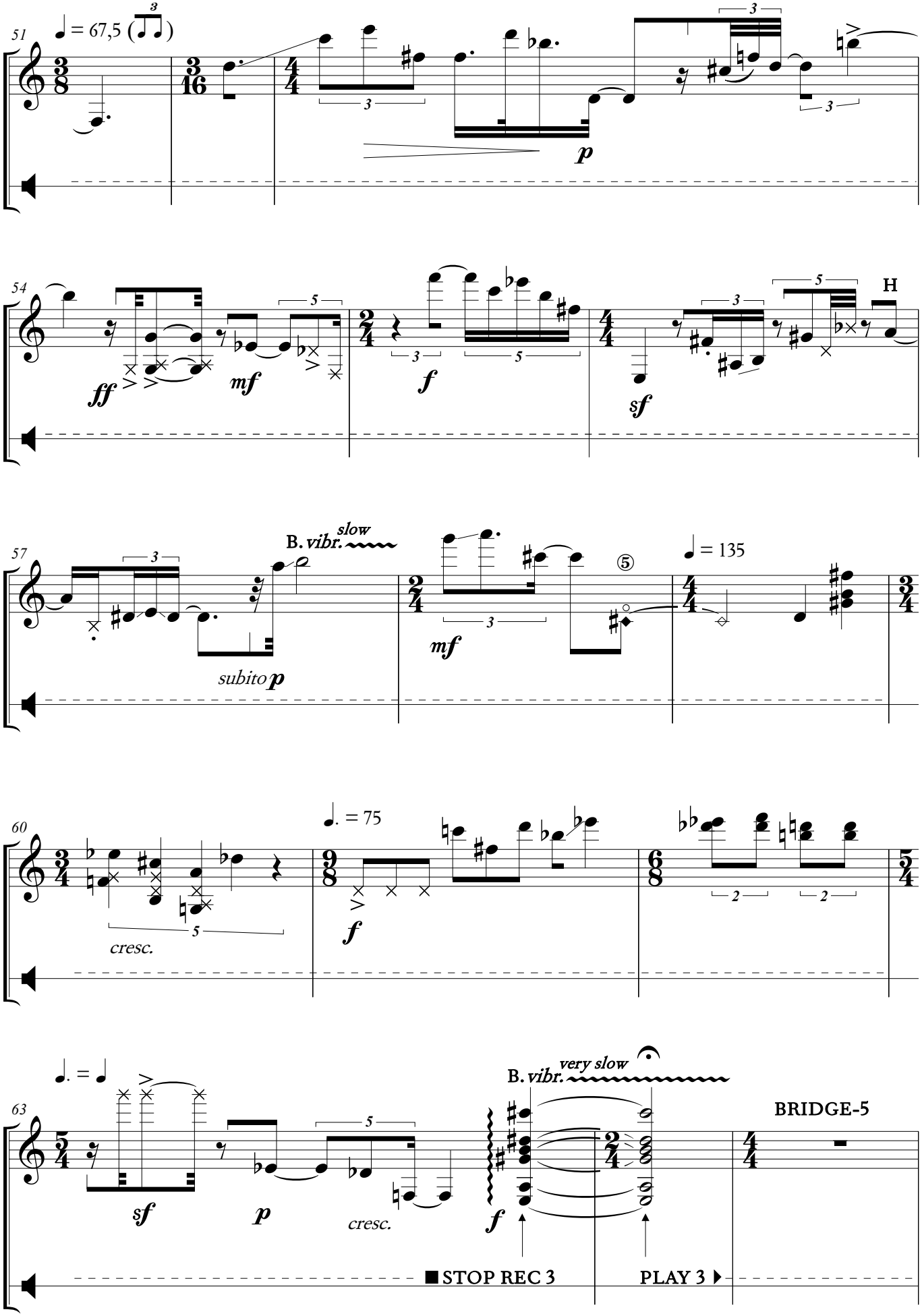
**Scordatura:**
① = e♭ -31cents
② = B♭
③ = G♭ -59cents
④ = D♭
⑤ = A♭ -49cents
⑥ = E♭

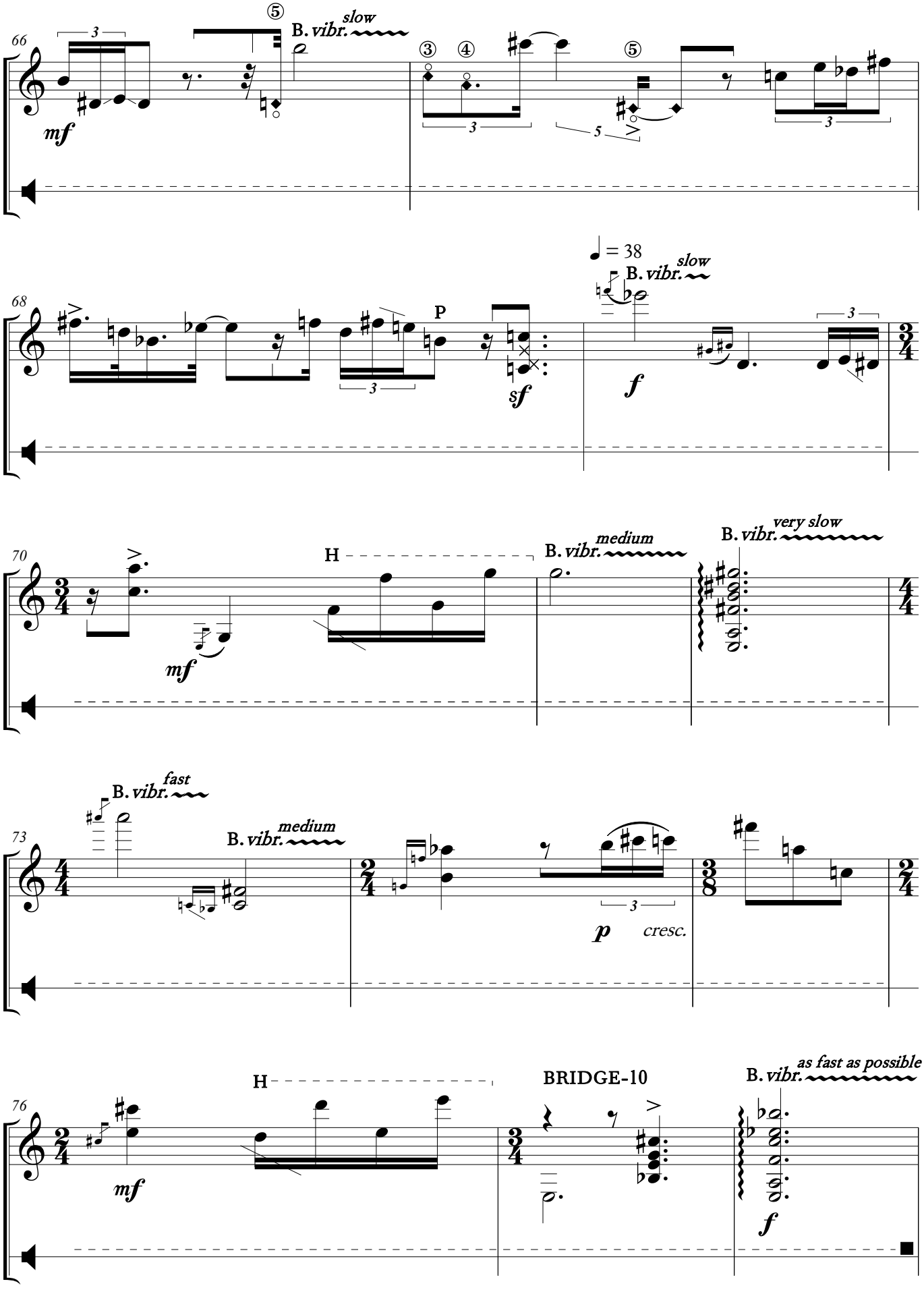


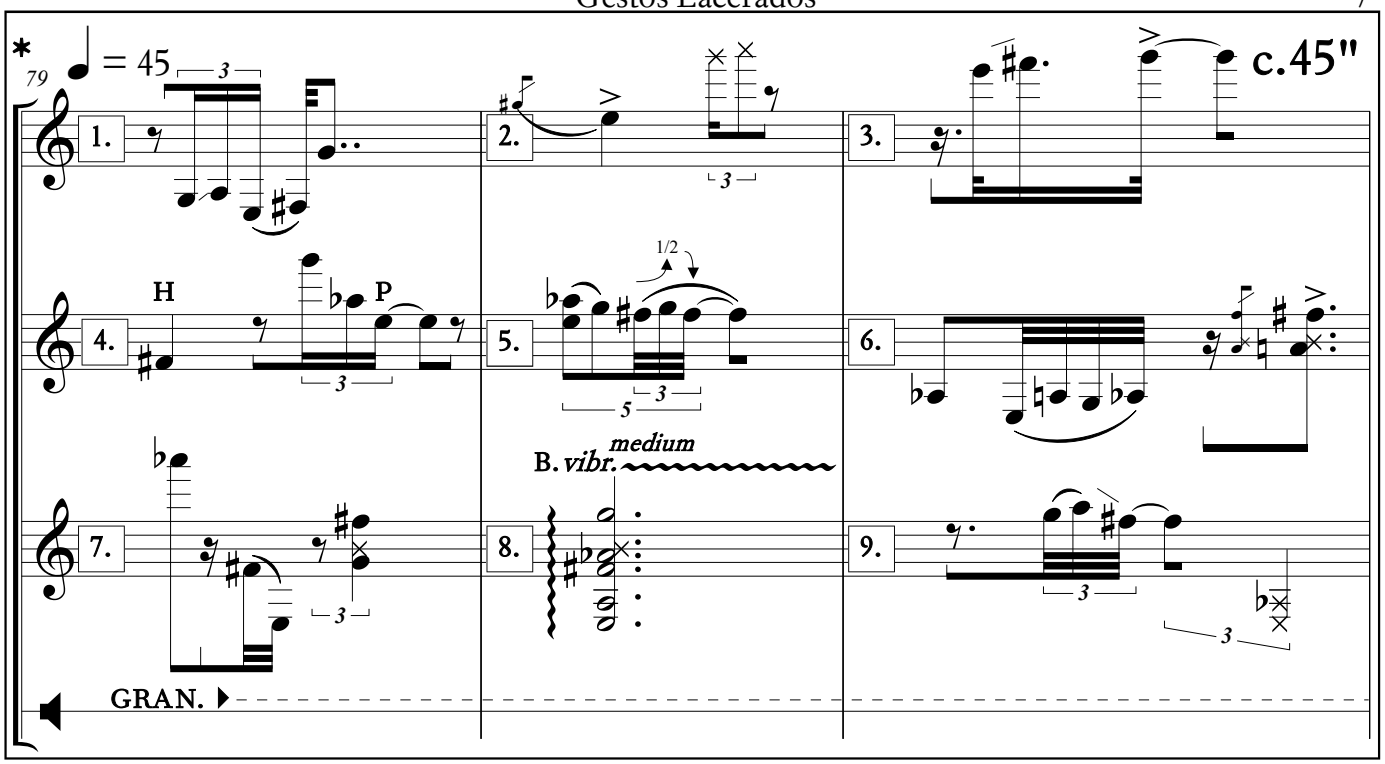

© W. Lentz. Curitiba. 2023.

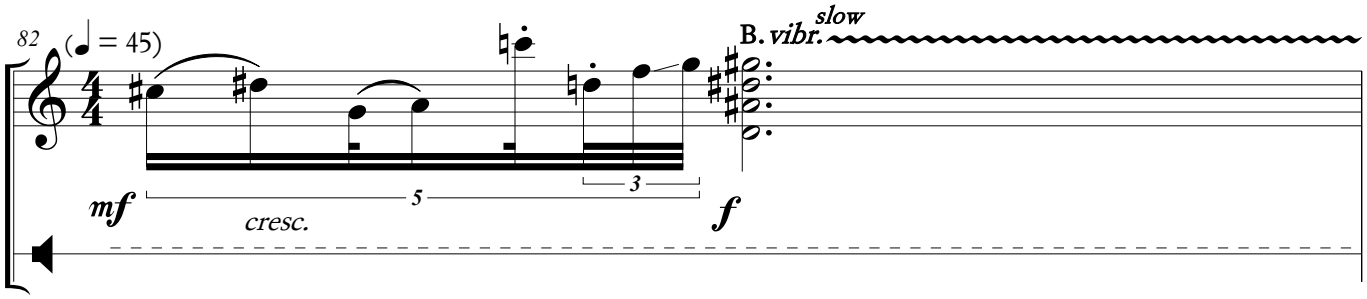

13
f
dim.
p
cresc.
STOP REC 1
♩ = 72
f
mf
15
p
♩ = 36
PLAY 1
18
B. vibr. slow
mf
p
mf
p
20
B. vibr. as fast as possible
mf
f
22
♩ = 54
mf
p
pp
p
mf
26
f
ff
mf
29
p
f
p
mf
(L.V.)
B. vibr. medium
NECK-1
STOP PLAY 1

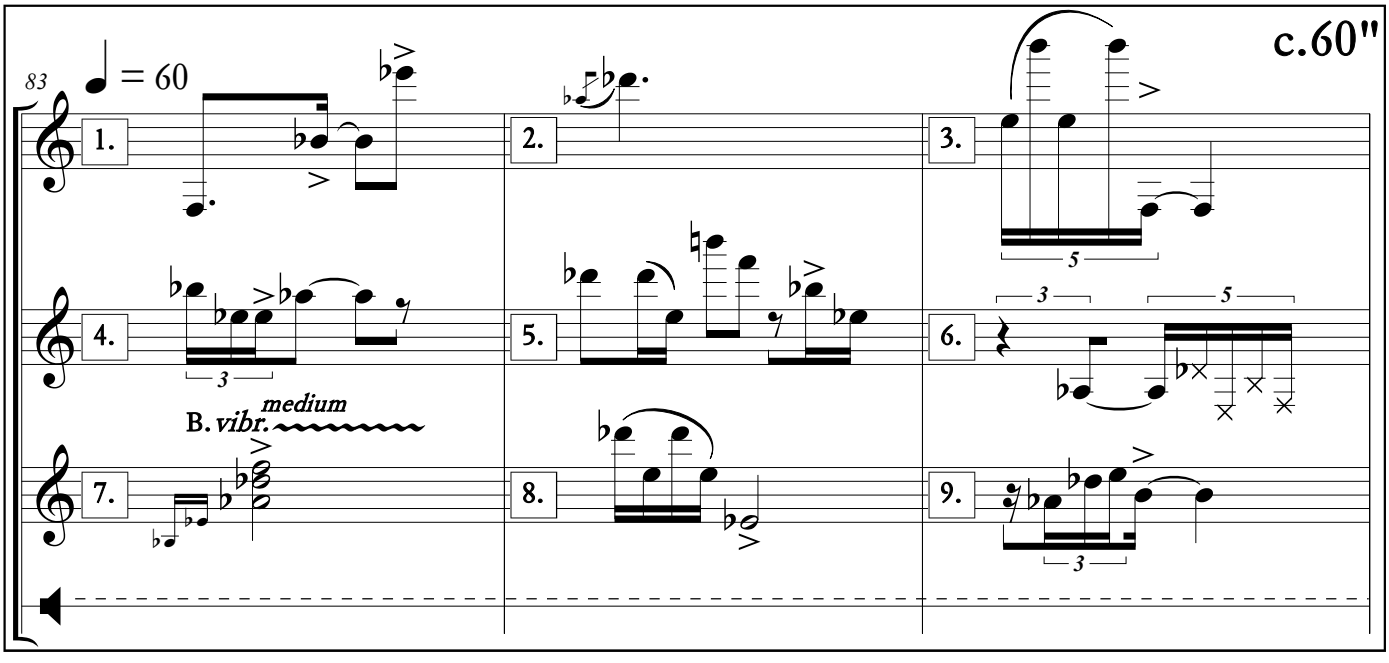

33
♩ = 90 (5)
B. vibr. medium
REC 2
36
B. vibr. as fast as possible
B. vibr. very slow
38
P H
♩ = 112,5 (5)
NECK-5
cresc.
STOP REC 2
PLAY 2
41
♩ = 45
B. vibr. slow
cresc.
44
(♪=♪) (♪=♪)
48
STOP PLAY 2
REC 3

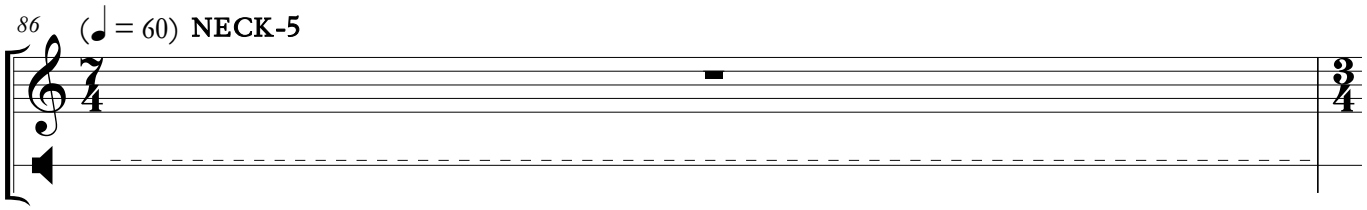

51
♩ = 67,5 (3)
p
54
ff
mf
f
sf
H
57
B. vibr. slow
subito p
mf
⑤
♩ = 135
60
♩. = 75
cresc.
f
63
sf
p
cresc.
f
B. vibr. very slow
BRIDGE-5
■ STOP REC 3
PLAY 3 ▸


66
mf
B. vibr. slow
68
P
sf
= 38
B. vibr. slow
f
70
mf
H
B. vibr. medium
B. vibr. very slow
73
B. vibr. fast
B. vibr. medium
p
cresc.
76
mf
H
BRIDGE-10
B. vibr. as fast as possible
f

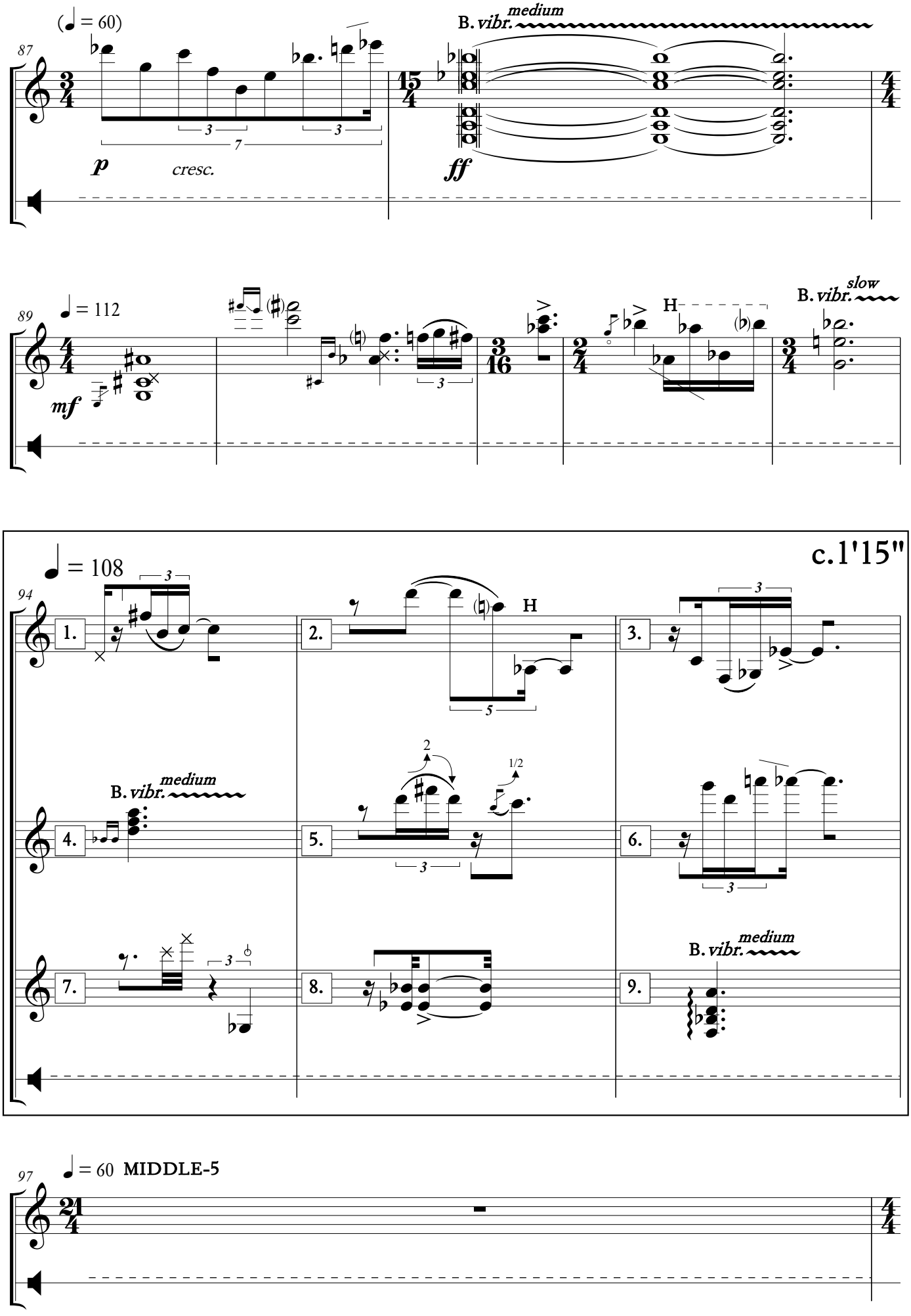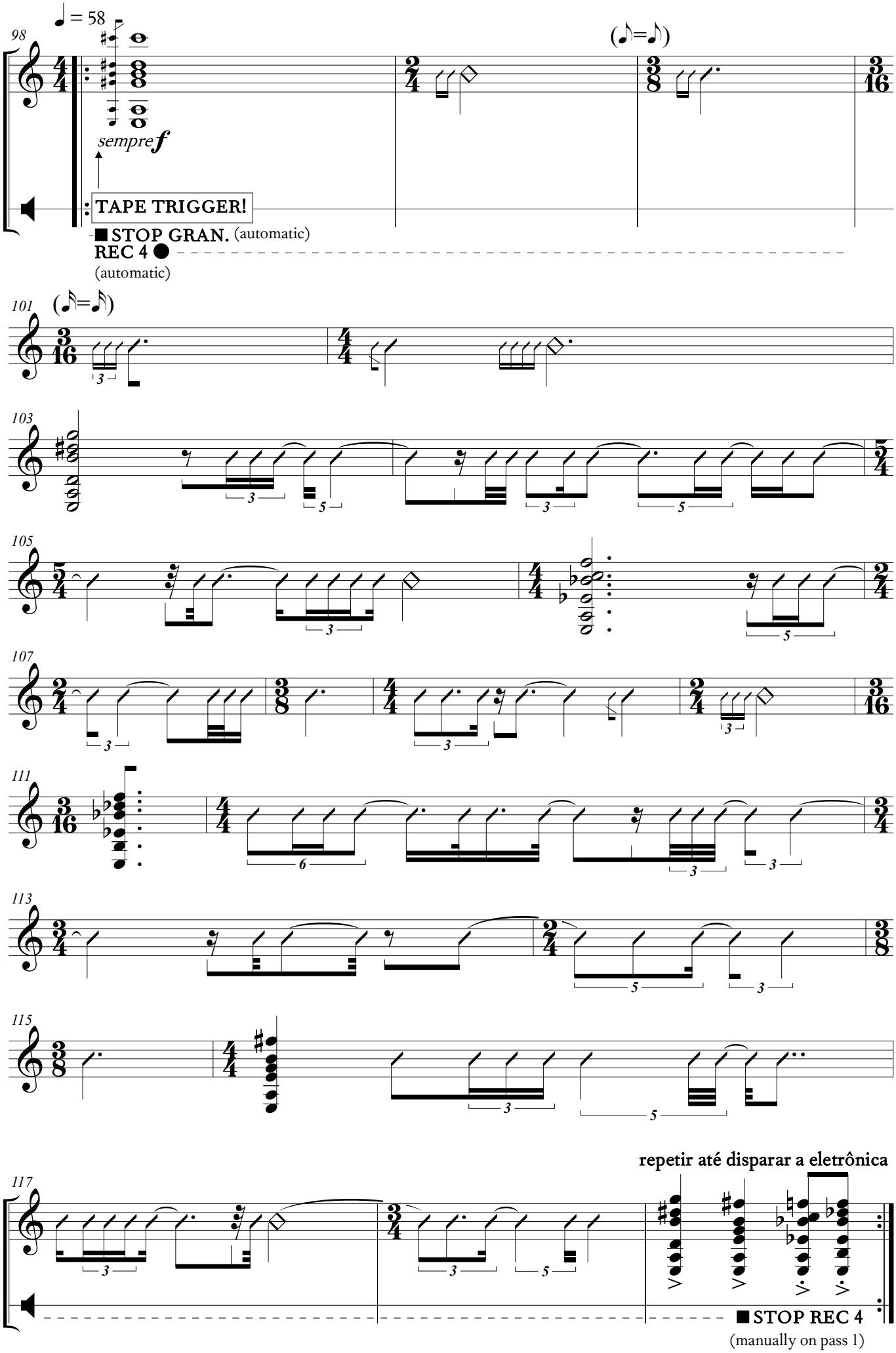


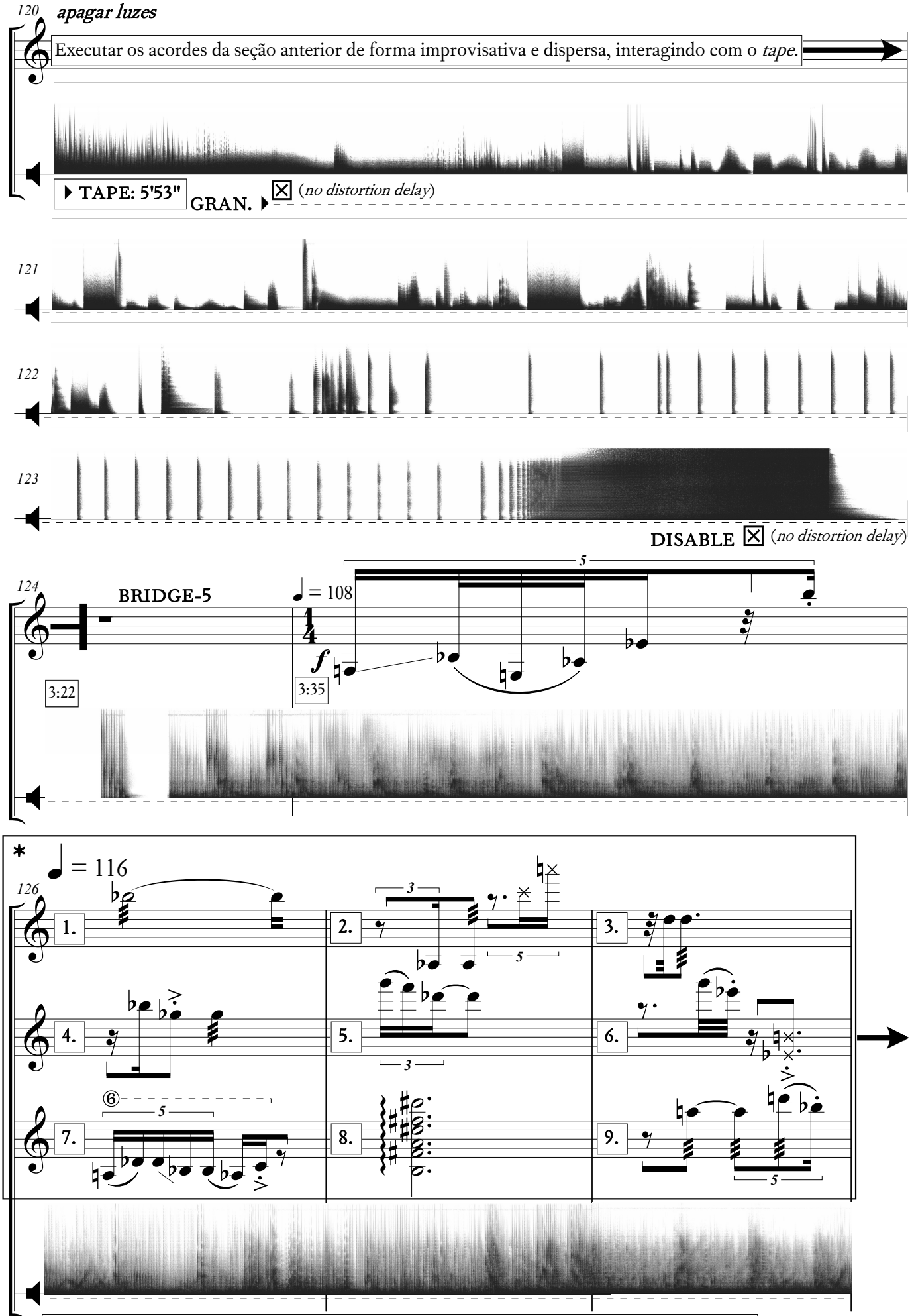



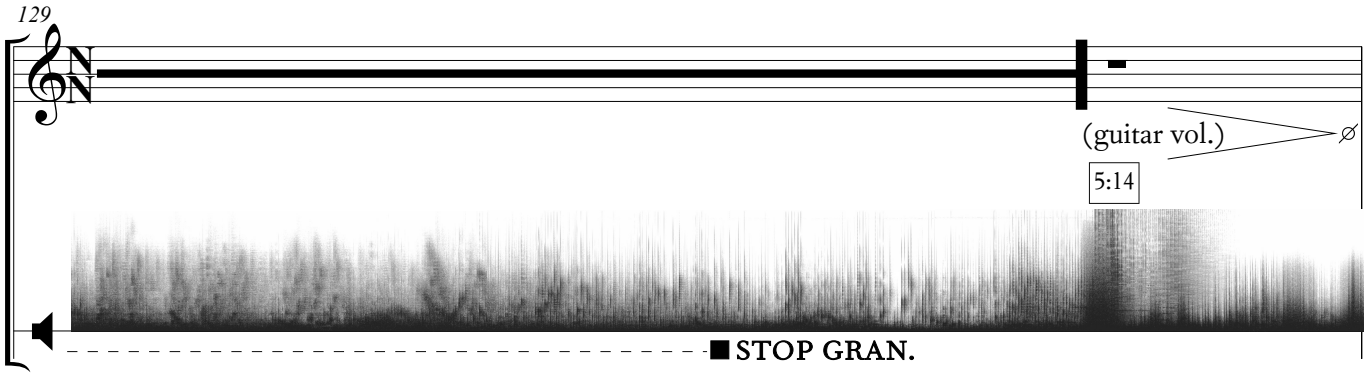

*** Caixas de improviso:** combinar as figuras de forma livre e inventiva. A mesma figura pode ser repetida consecutivamente até 3 vezes. Os registros, as articulações e as técnicas podem ser variadas. Contudo, deve-se manter o ritmo e as notas na mesma ordem, sempre de acordo com a indicação metronômica. A dinâmica é livre, conforme a intenção direcional criada a partir da combinação dos gestos. Não é necessário manter a regularidade do pulso na mudança de uma figura para outra. Respeitar a duração total indicada no canto superior direito da caixa.

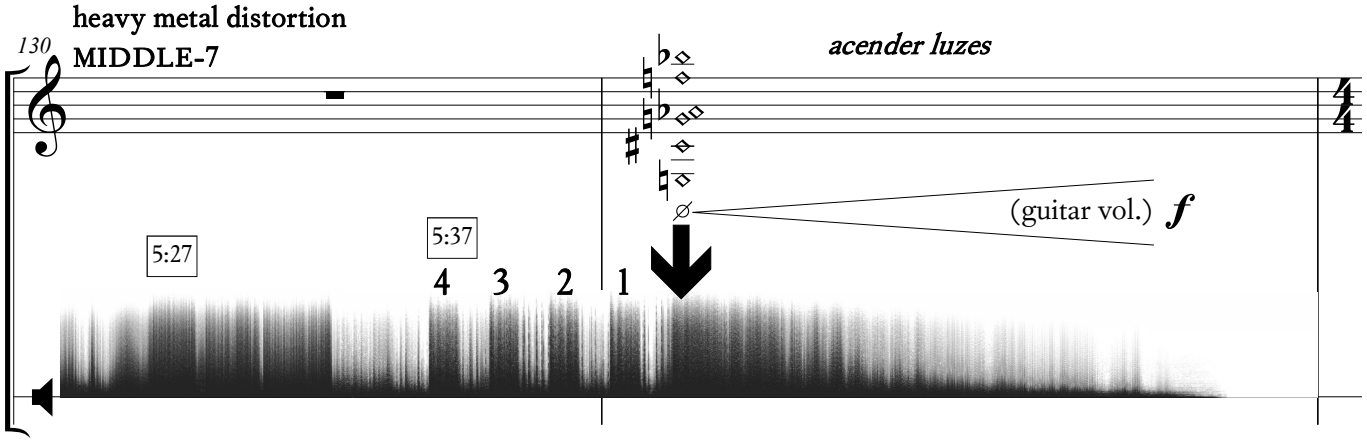

(♩ = 60)
87
p
cresc.
B. vibr. medium
ff
89
♩ = 112
mf
H
B. vibr. slow
c.1'15"
94
♩ = 108
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
B. vibr. medium
B. vibr. medium
97
♩ = 60 MIDDLE-5

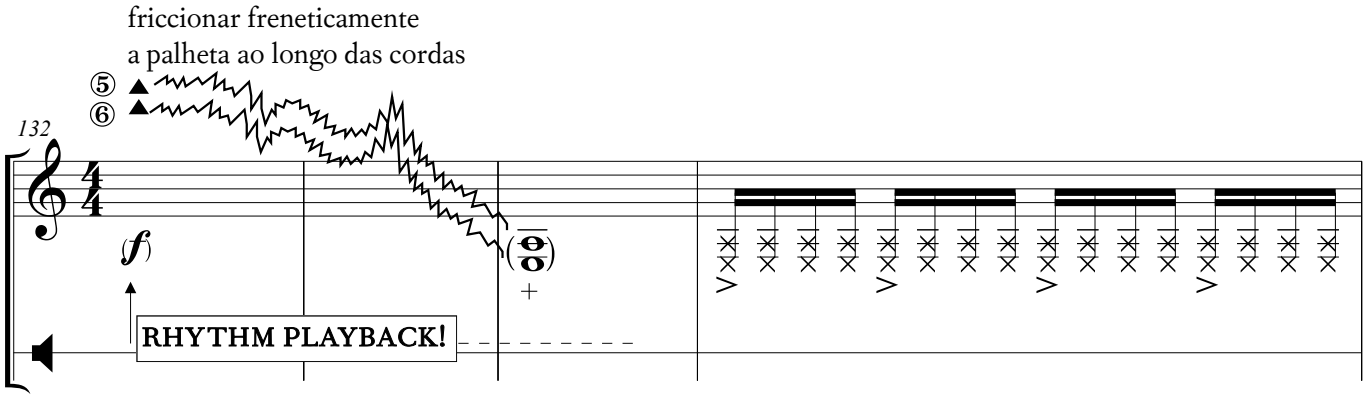

98
♩ = 58
(♪=♪)
sempre f
TAPE TRIGGER!
■ STOP GRAN. (automatic)
REC 4 ●
(automatic)
101
(♪=♪)
103
105
107
111
113
115
117
repetir até disparar a eletrônica
■ STOP REC 4
(manually on pass 1)

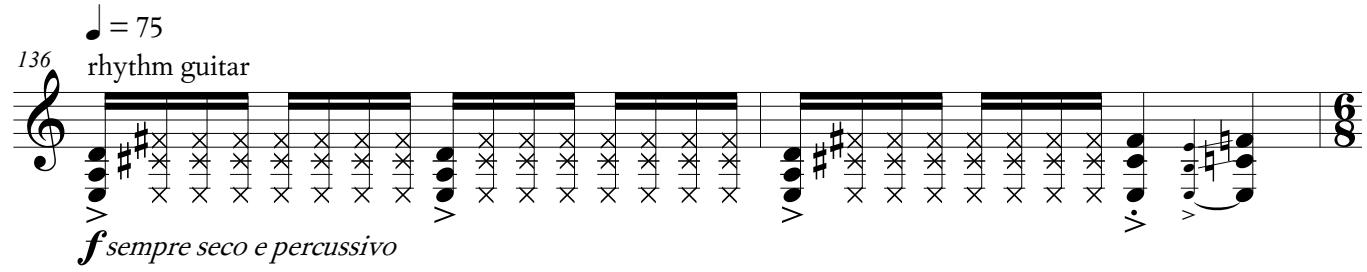


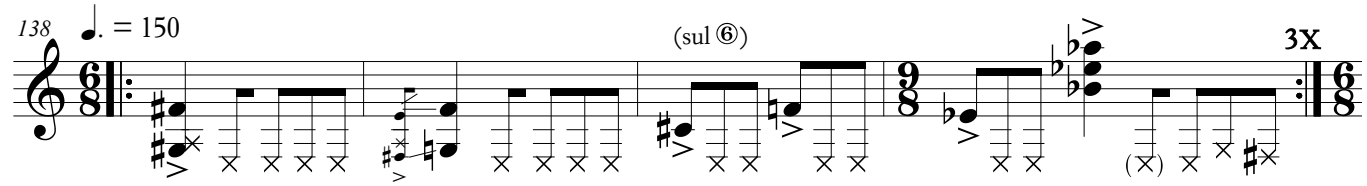

* Logo após o gesto iniciado em 3:35, seguir com a realização da caixa de improviso até 5:14.

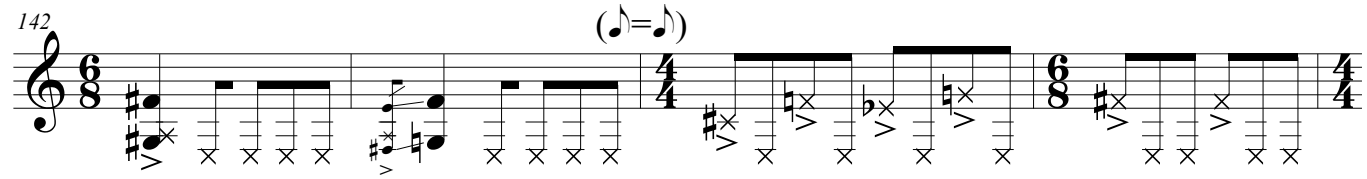

129
(guitar vol.)
5:14
STOP GRAN.

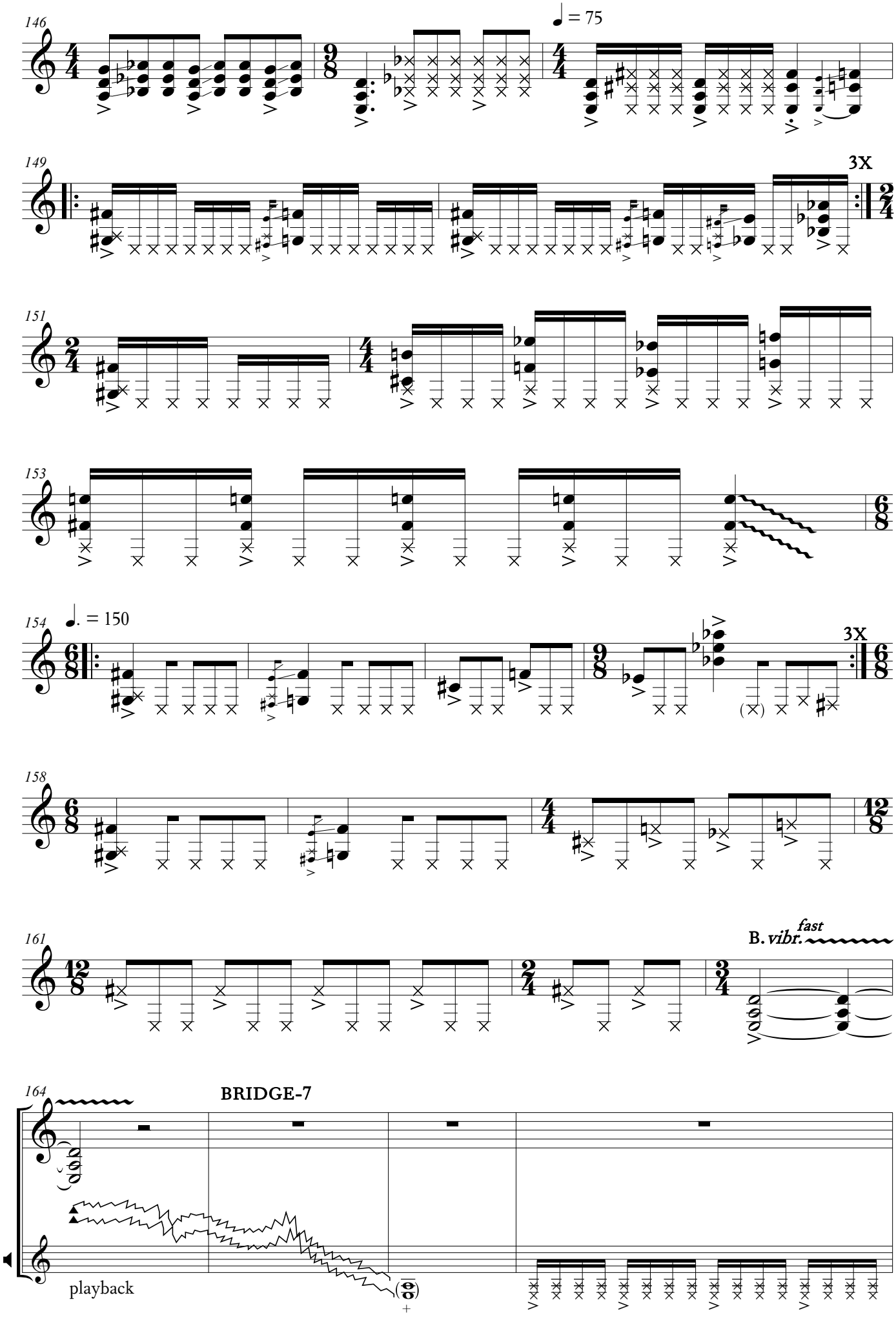

heavy metal distortion
MIDDLE-7
130
acender luzes
(guitar vol.) f
5:27
5:37
4 3 2 1
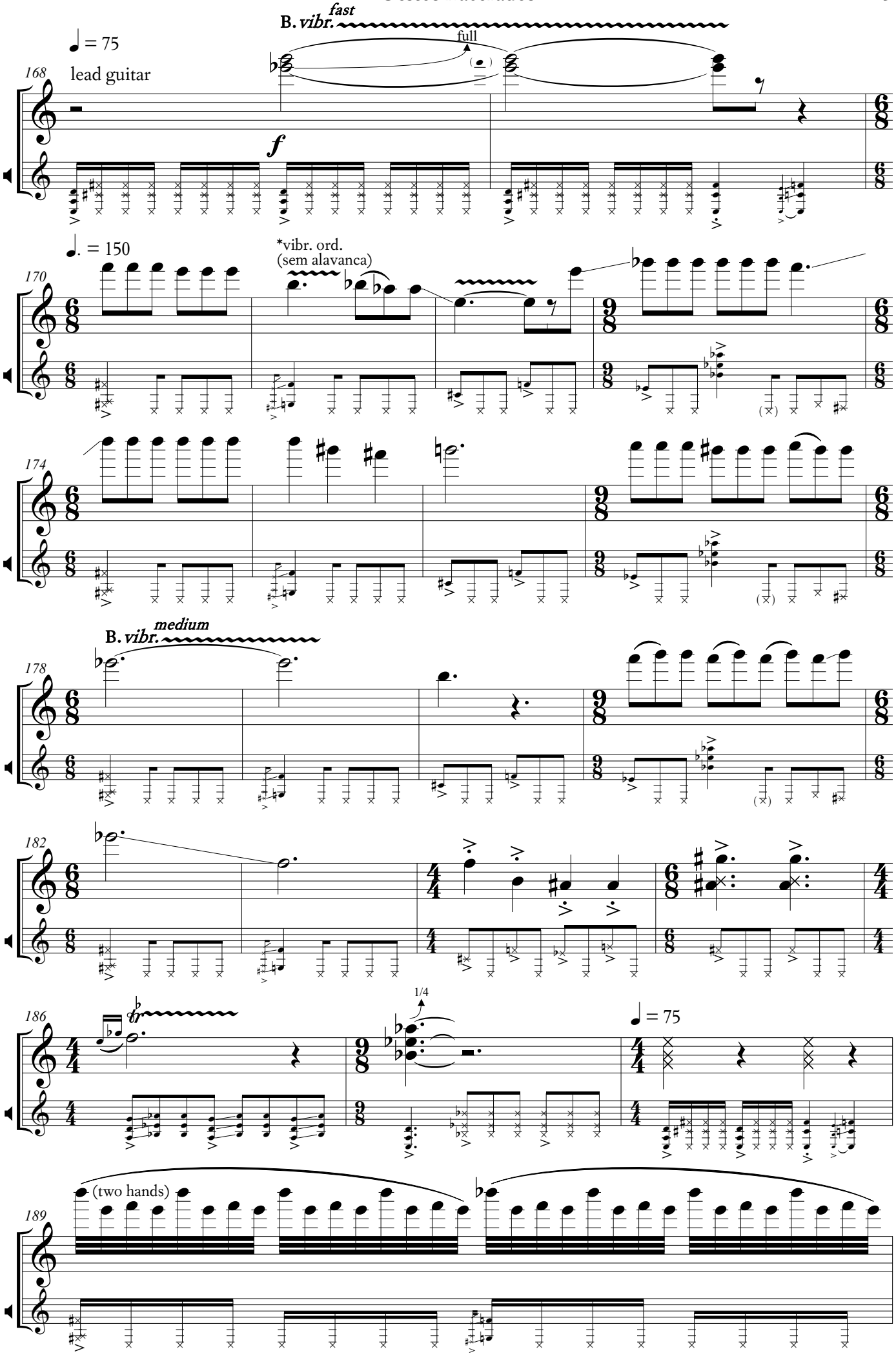

friccionar freneticamente
a palheta ao longo das cordas
⑤
⑥
132
f
RHYTHM PLAYBACK!

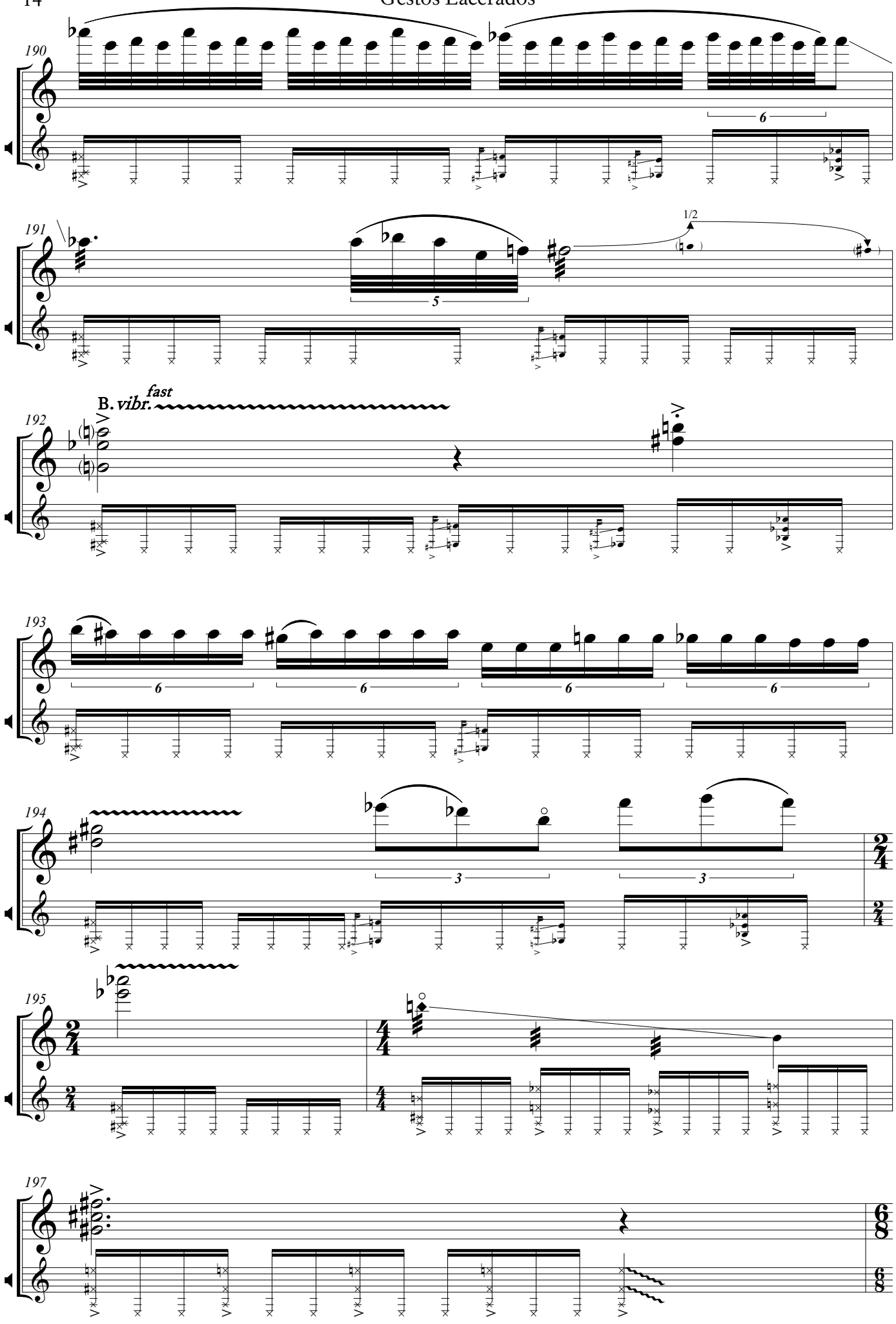

♩ = 75
136
rhythm guitar
f sempre seco e percussivo
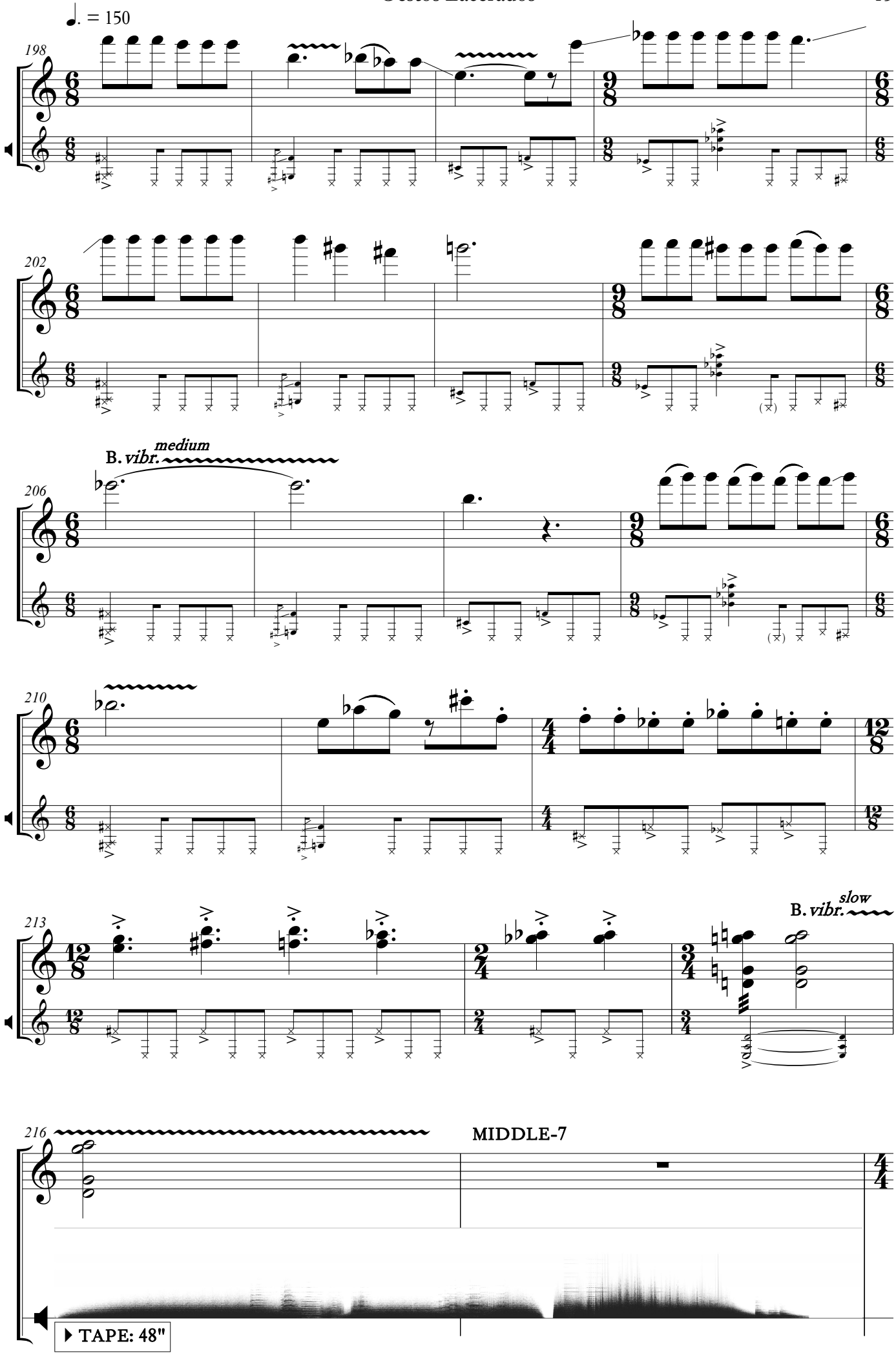

138
♩. = 150
(sul ⑥)
3X
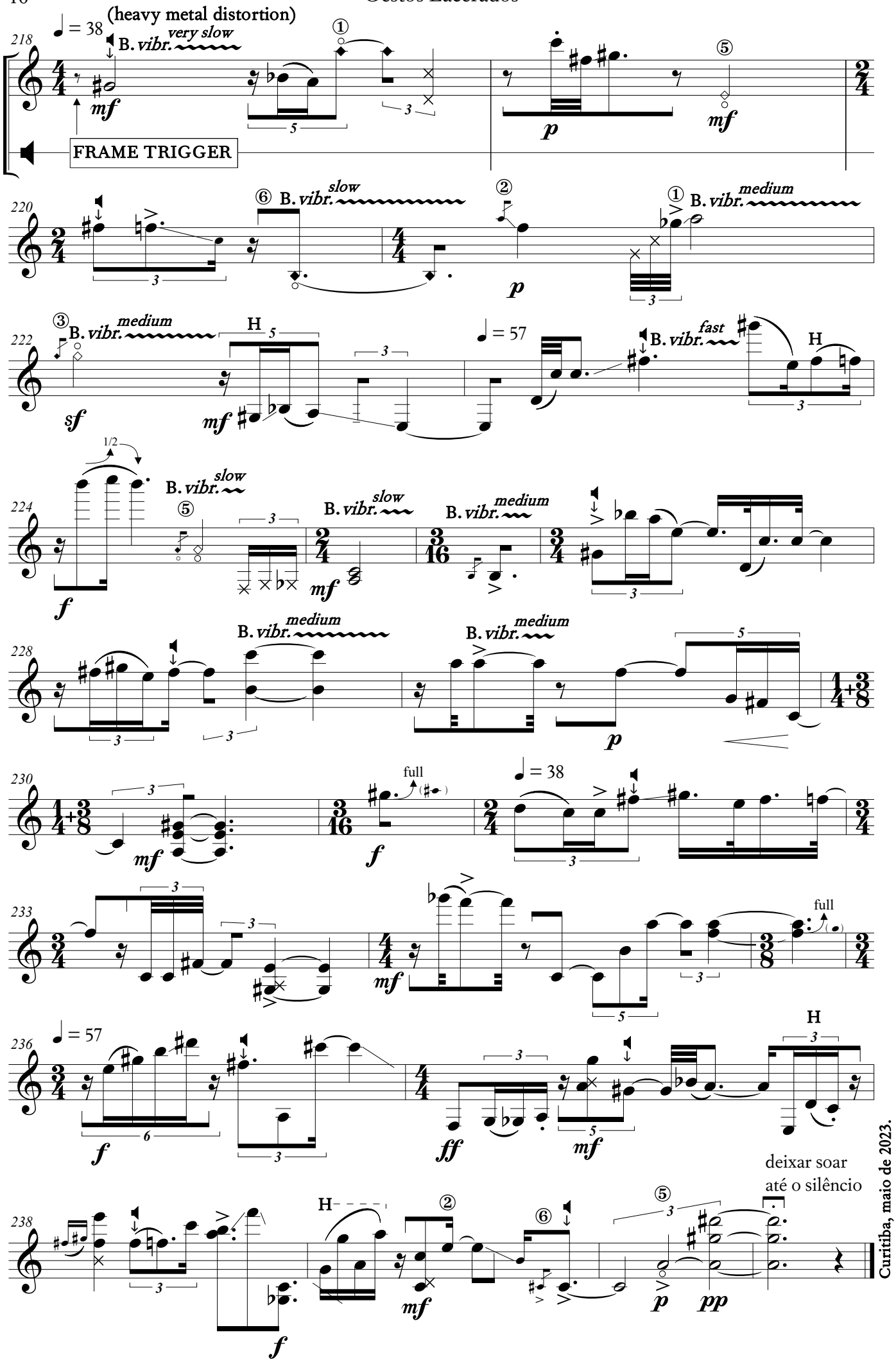

142
(♪=♪)


146
♩ = 75
149
3X
151
153
154
♩. = 150
3X
158
161
B. vibr. fast
164
BRIDGE-7
playback


B. vibr. fast
full
♩ = 75
168
lead guitar
f
♩. = 150
*vibr. ord.
(sem alavanca)
170
174
B. vibr. medium
178
182
186
1/4
♩ = 75
(two hands)
189


190
6
191
5
1/2
B. vibr. fast
192
193
6
6
6
6
194
3
3
195
197


♩. = 150
198
202
B. vibr. medium
206
210
213
B. vibr. slow
216
MIDDLE-7
TAPE: 48"


(heavy metal distortion)
218
♩ = 38
B. vibr. very slow
FRAME TRIGGER
220
B. vibr. slow
B. vibr. medium
222
B. vibr. medium
♩ = 57
B. vibr. fast
224
B. vibr. slow
B. vibr. slow
B. vibr. medium
228
B. vibr. medium
B. vibr. medium
230
full
♩ = 38
233
full
236
♩ = 57
238
deixar soar
até o silêncio
Curitiba, maio de 2023.

WILLIAN LENTZ

# *Traços em meia-luz*

para piano e eletrônica

(2023)

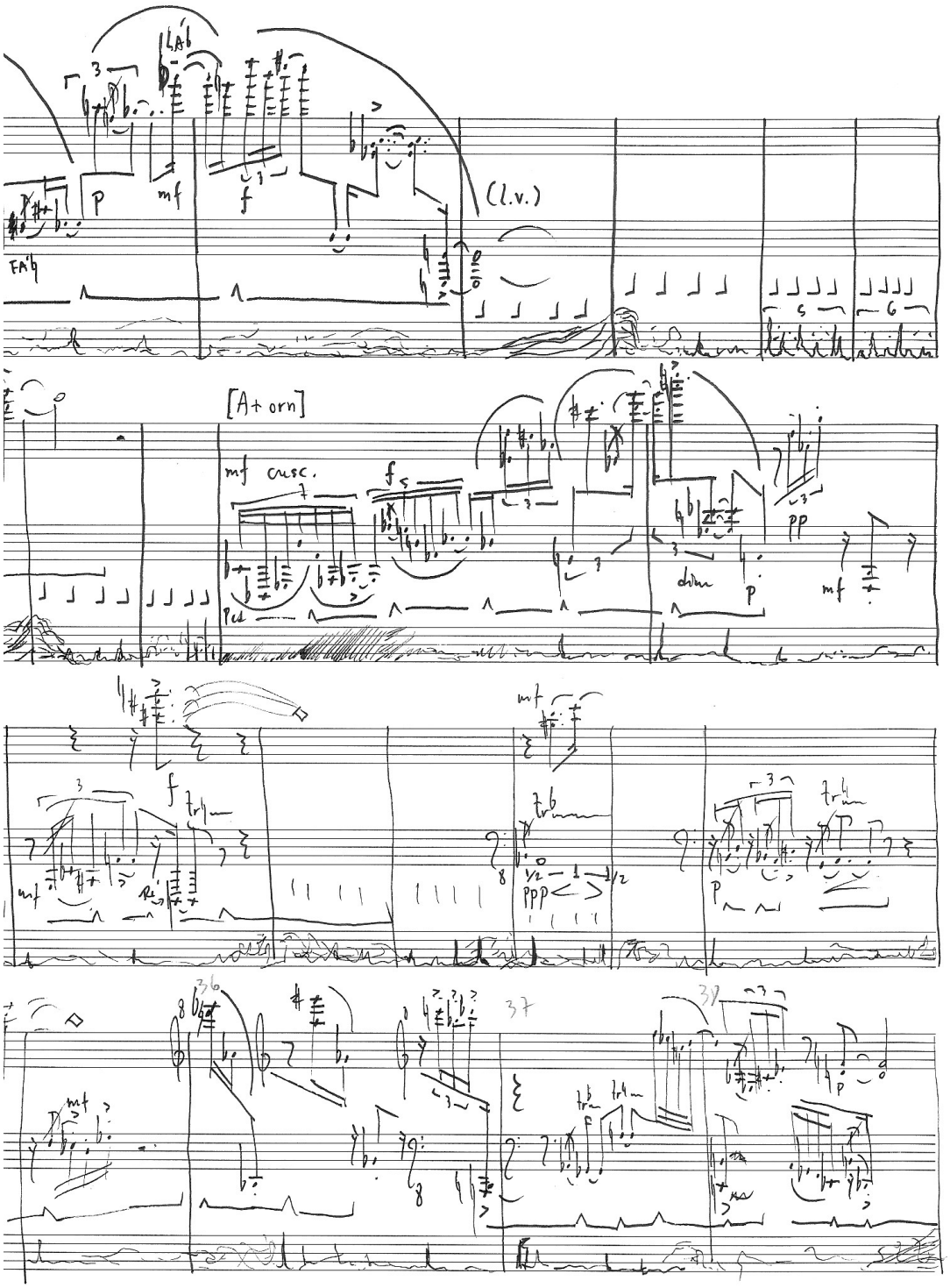
## Orientações:

**Geral:** todos os sinais de articulação, dinâmicas e andamentos devem ser interpretados de acordo com os padrões tradicionais, assim como os acidentes, que são válidos somente no interior de cada compasso. De forma geral, o músico deve estudar rigorosamente os padrões e figuras rítmicas para adquirir uma relativa liberdade em relação a elas, direcionando sua atenção mais para os gestos do que para a exatidão rítmica.

**Eletrônica:** mídia fixa (*tape*) formato WAV em estéreo. Há um arquivo extra da eletrônica com o acréscimo de metrônomo, que pode ser usado para estudo e, caso o instrumentista deseje, pode ser utilizado durante a performance para referência, com fones de ouvido paralelo à difusão.

Na partitura, o espectrograma da eletrônica serve como referência visual. Em cada compasso está representada a respectiva passagem com a qual a parte do piano deve estar sincronizada.

Para acesso ao material da obra, entre em contato com o compositor: willianlentzcomposer@gmail.com.

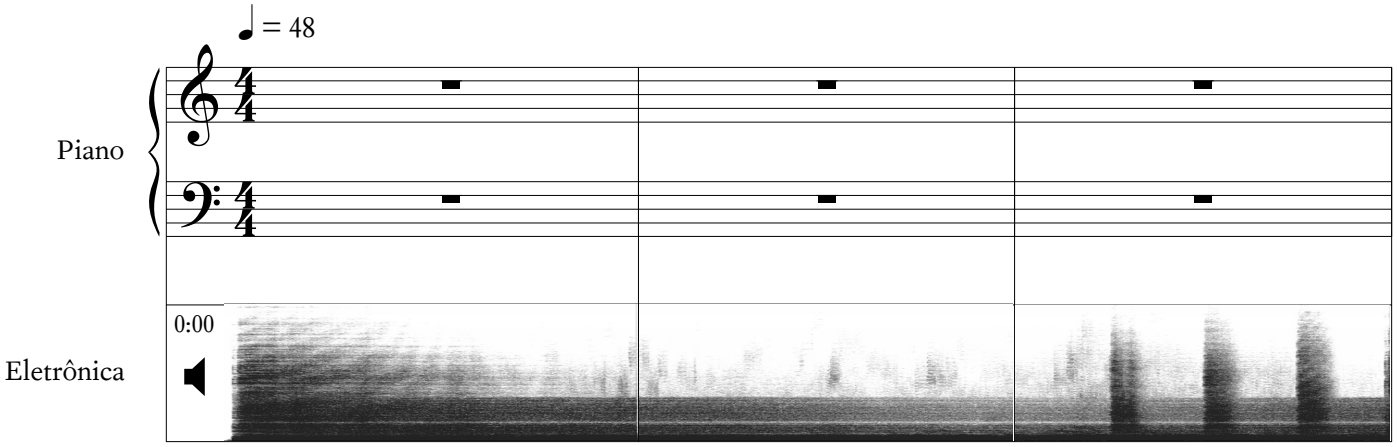


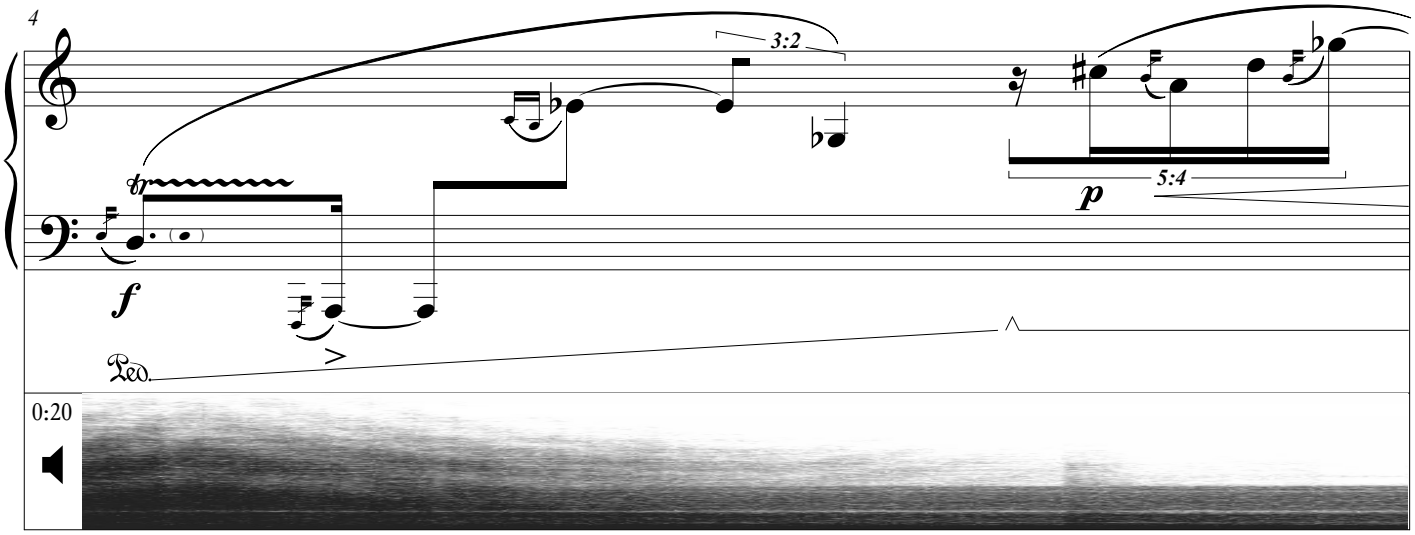

Excerto do manuscrito.

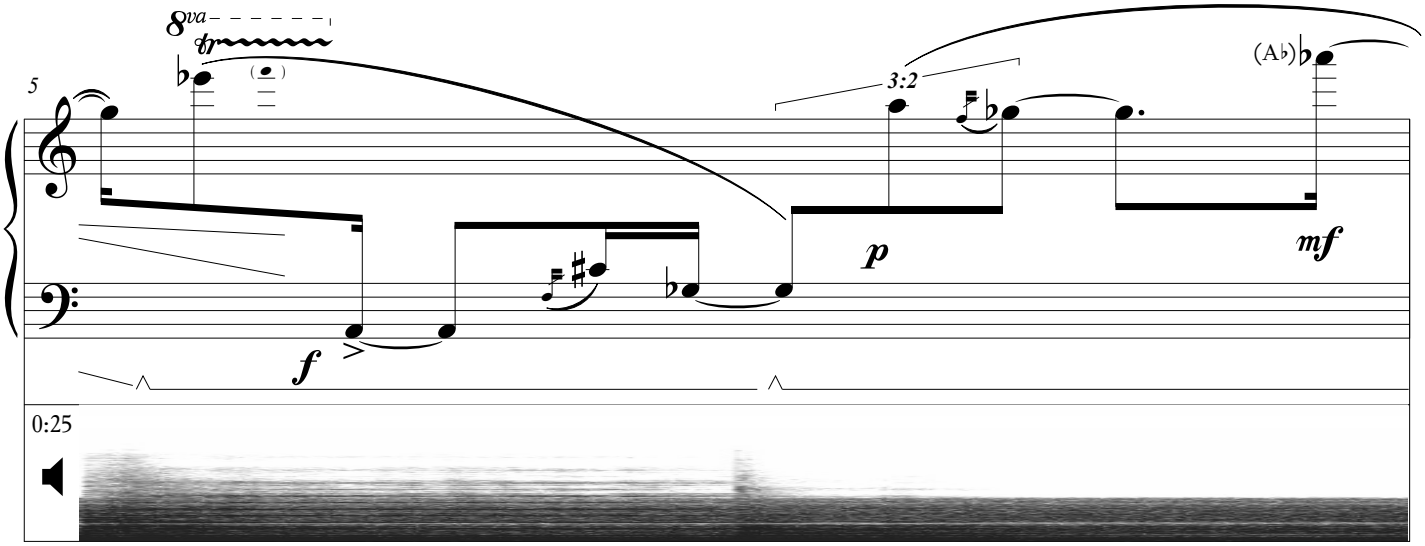
# Traços em meia-luz

para piano e eletrônica

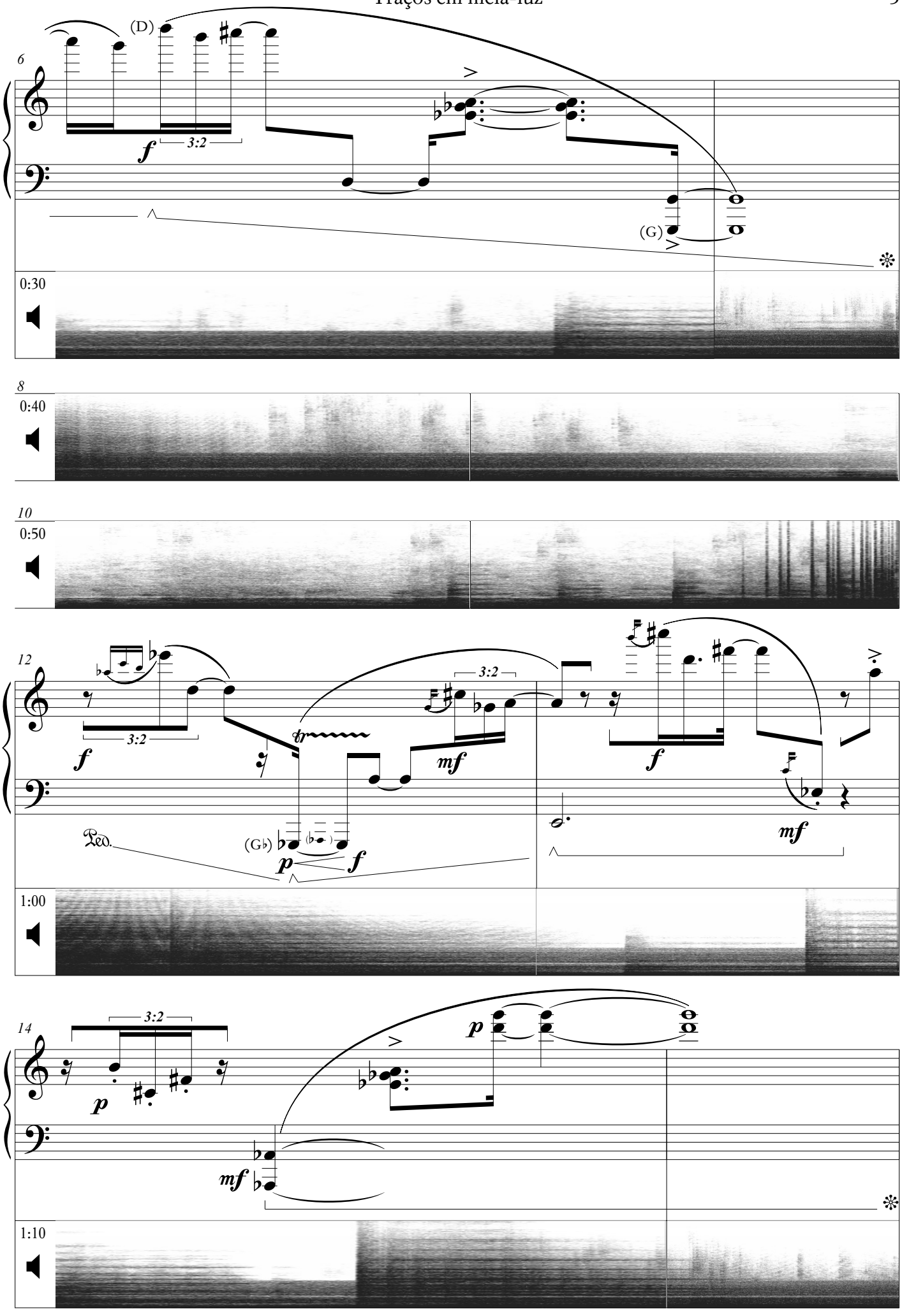
Willian Lentz

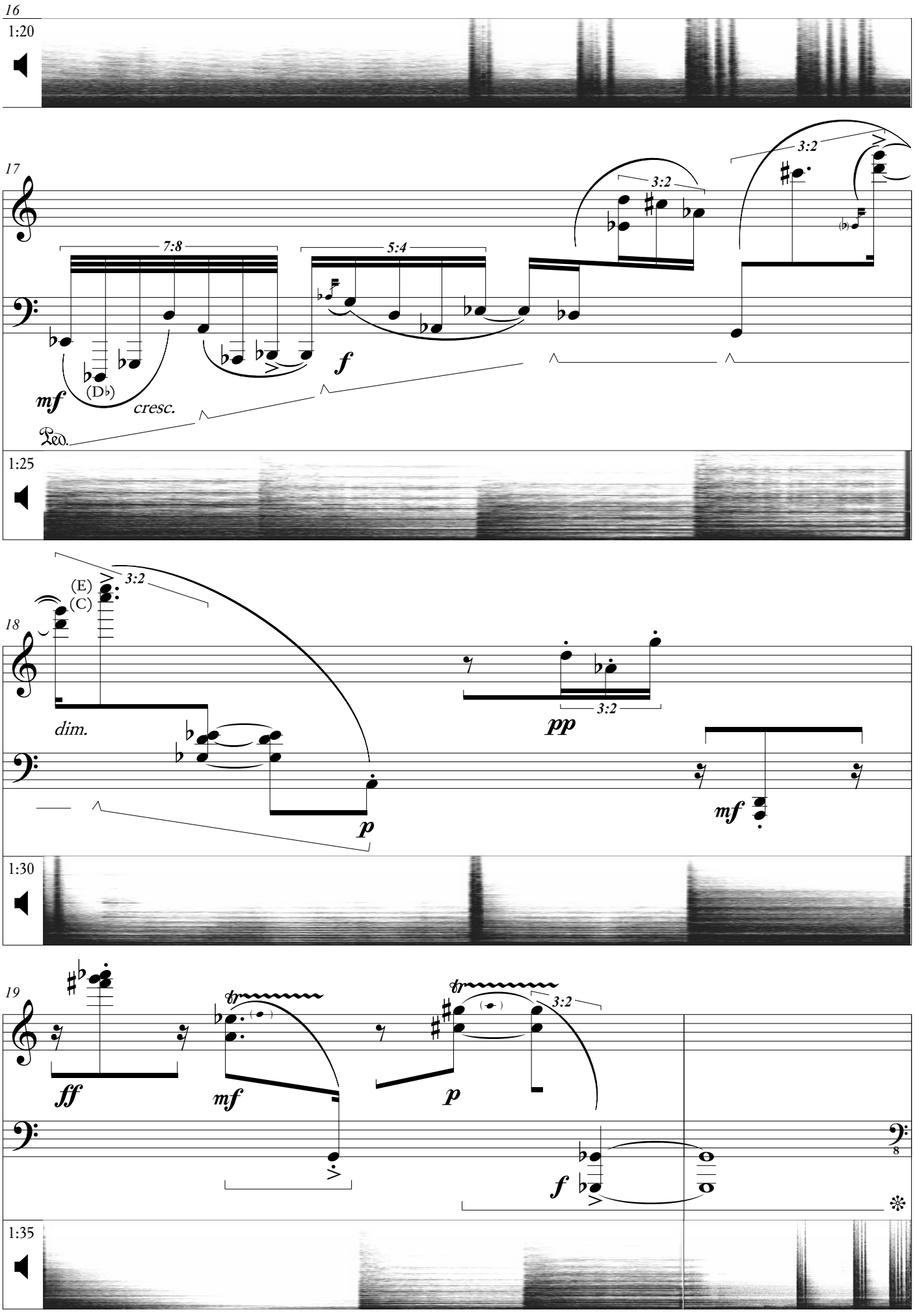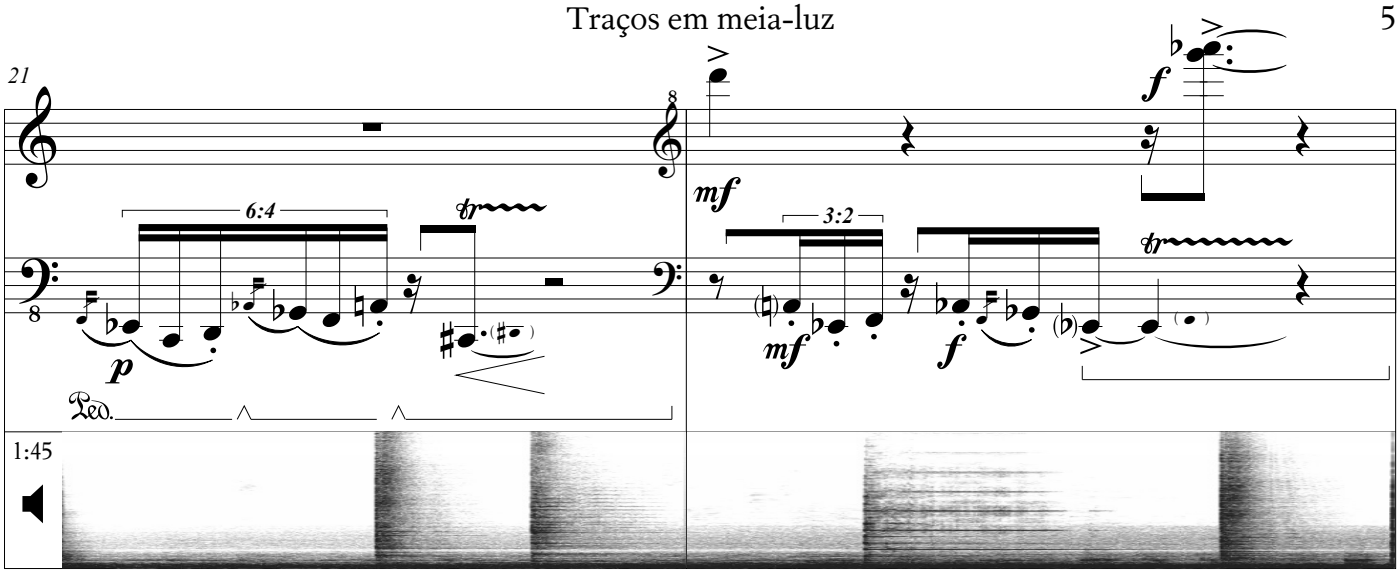


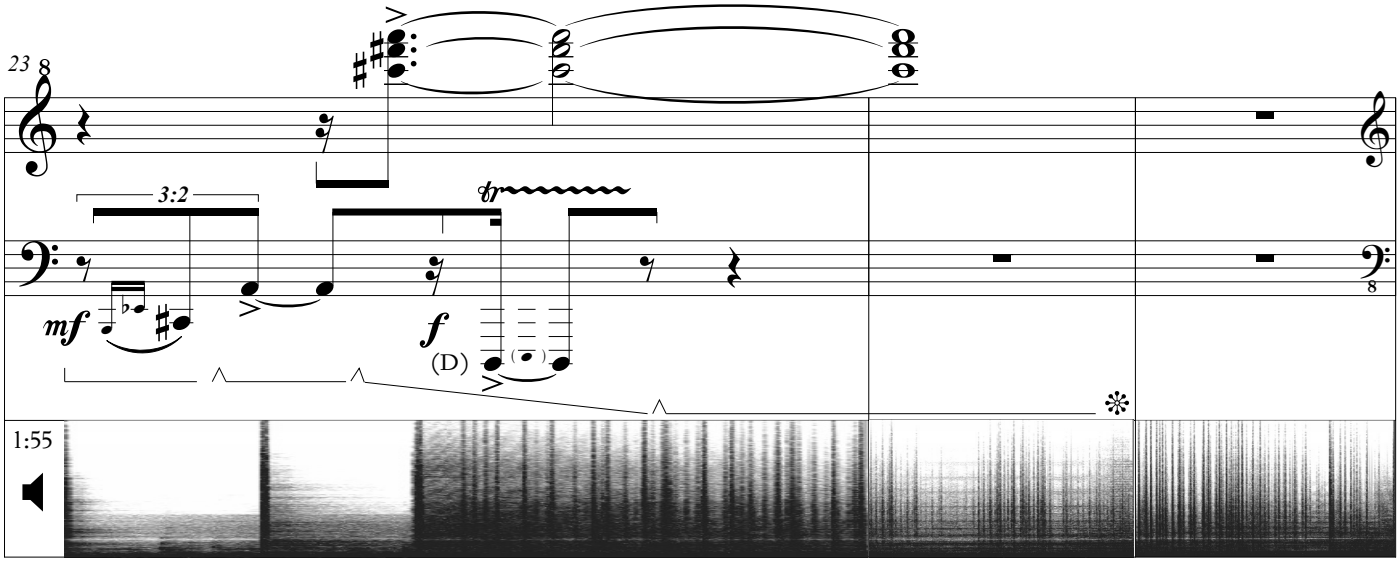



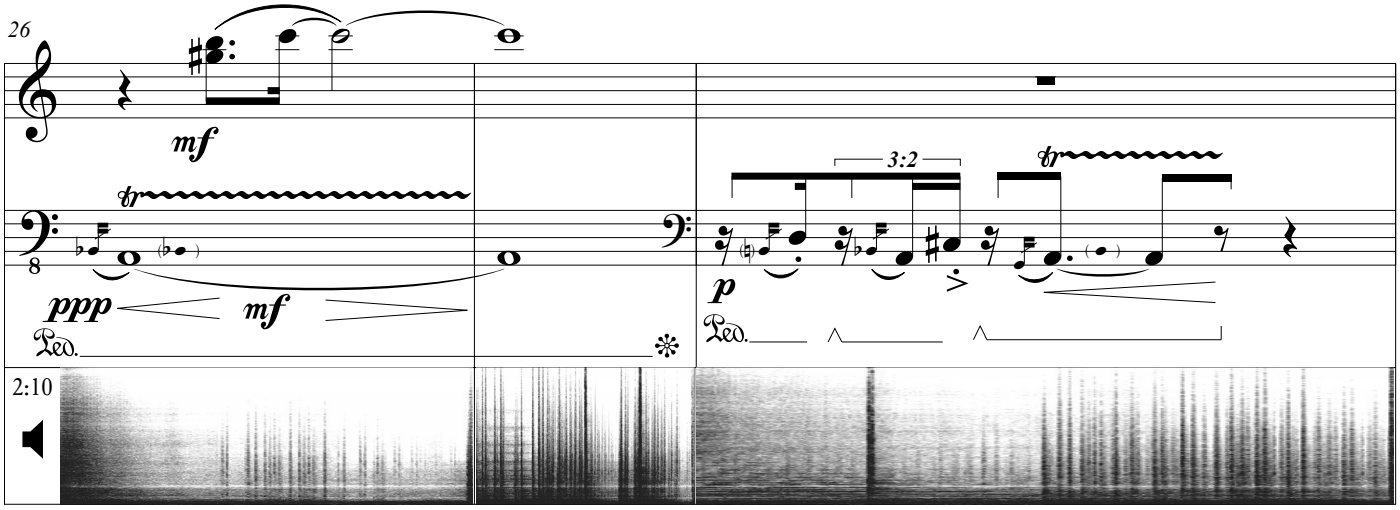

© W. Lentz. Curitiba. 2023.

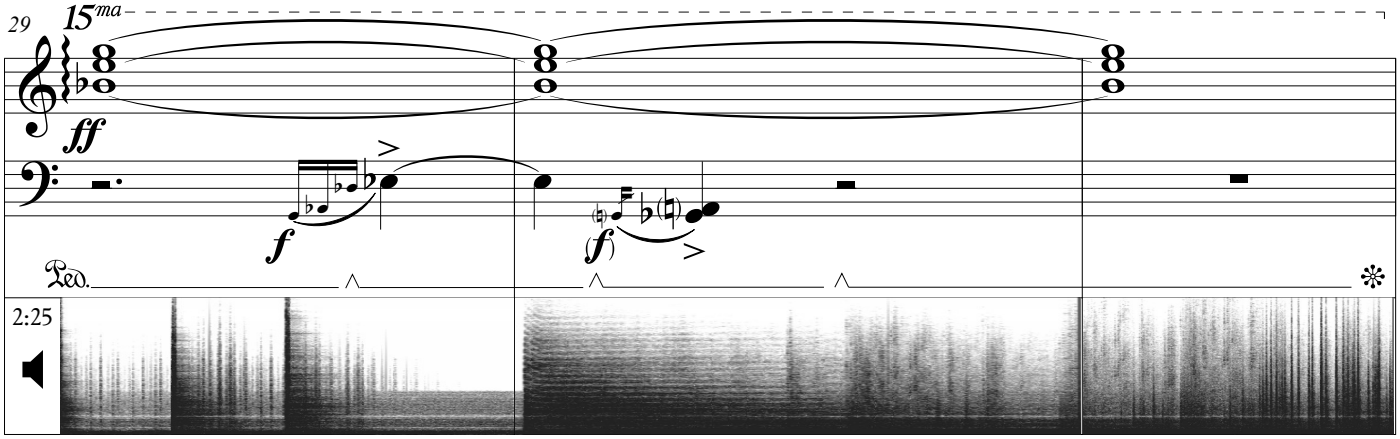

6
(D)
f
3:2
(G)
0:30
8
0:40
10
0:50
12
3:2
f
mf
(G♭)
p
f
Ped.
1:00
14
3:2
p
mf
1:10

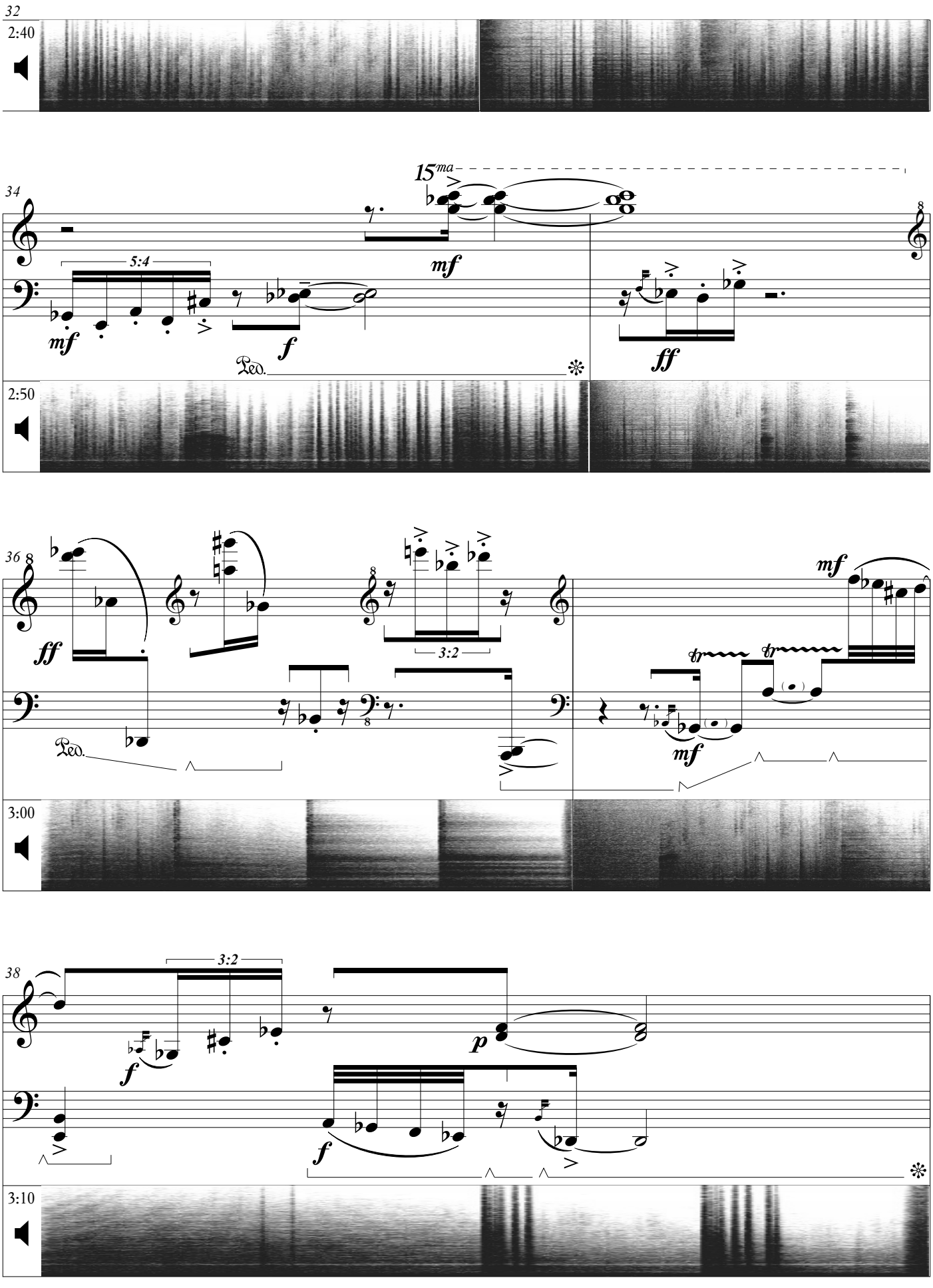

16
1:20
17
7:8
5:4
3:2
3:2
3:2
mf
(D♭)
cresc.
f
Ped.
1:25
18
(E)
(C)
3:2
dim.
p
3:2
pp
mf
1:30
19
ff
mf
tr
tr
p
3:2
f
8
1:35

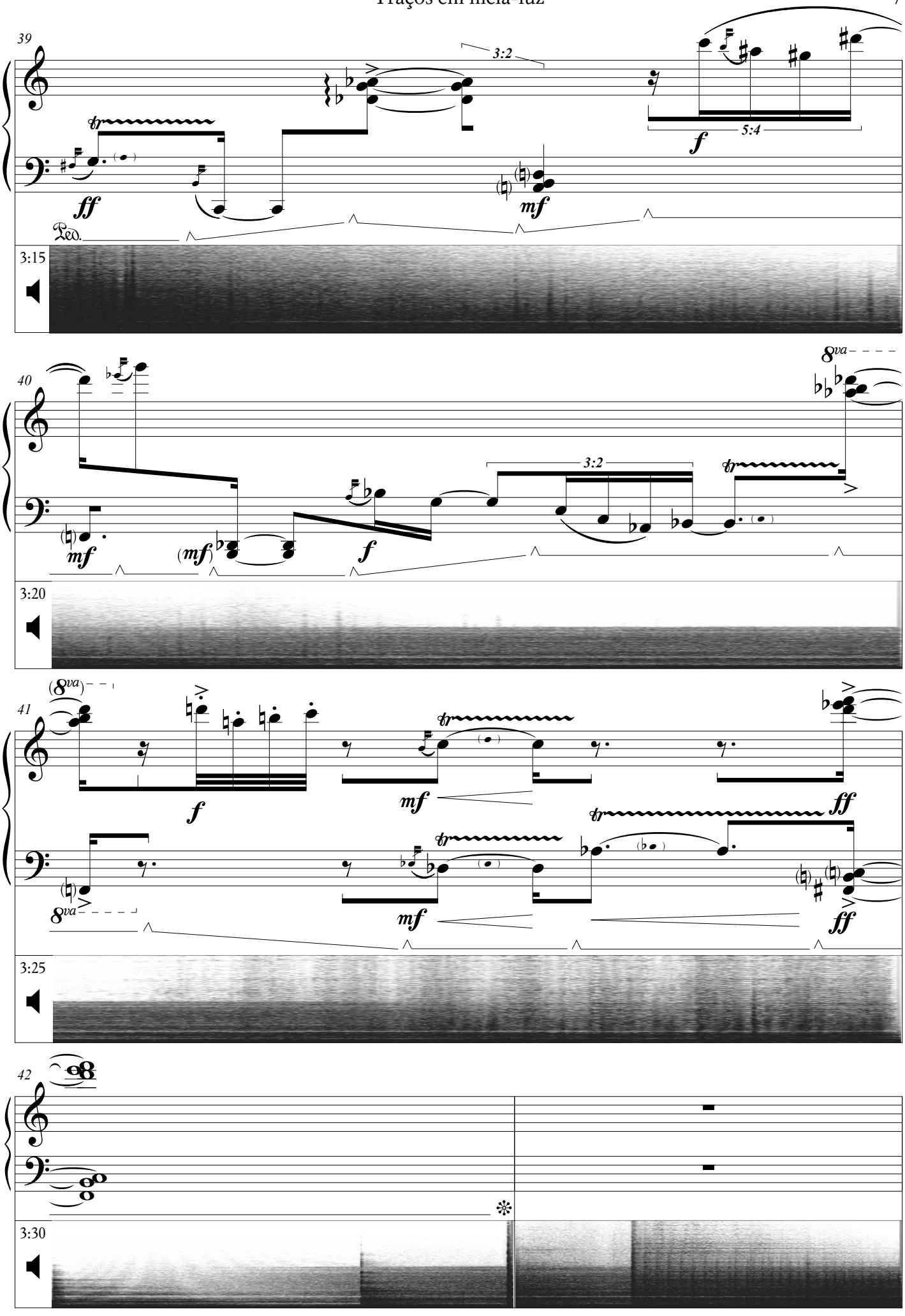

21
6:4
tr
p
mf
3:2
mf
f
tr
f
Ped.
1:45
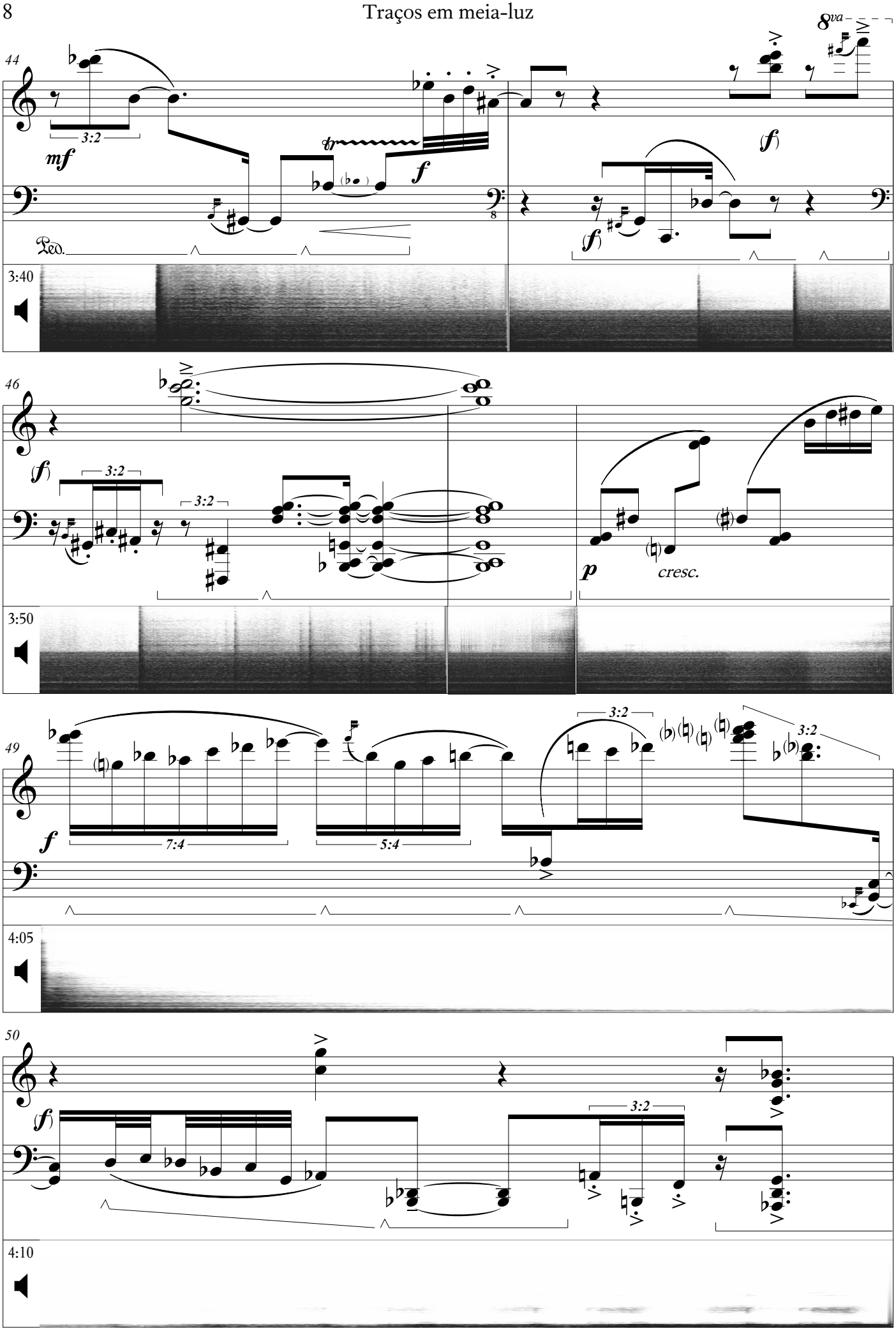

23
3:2
mf
tr
f
(D)
1:55

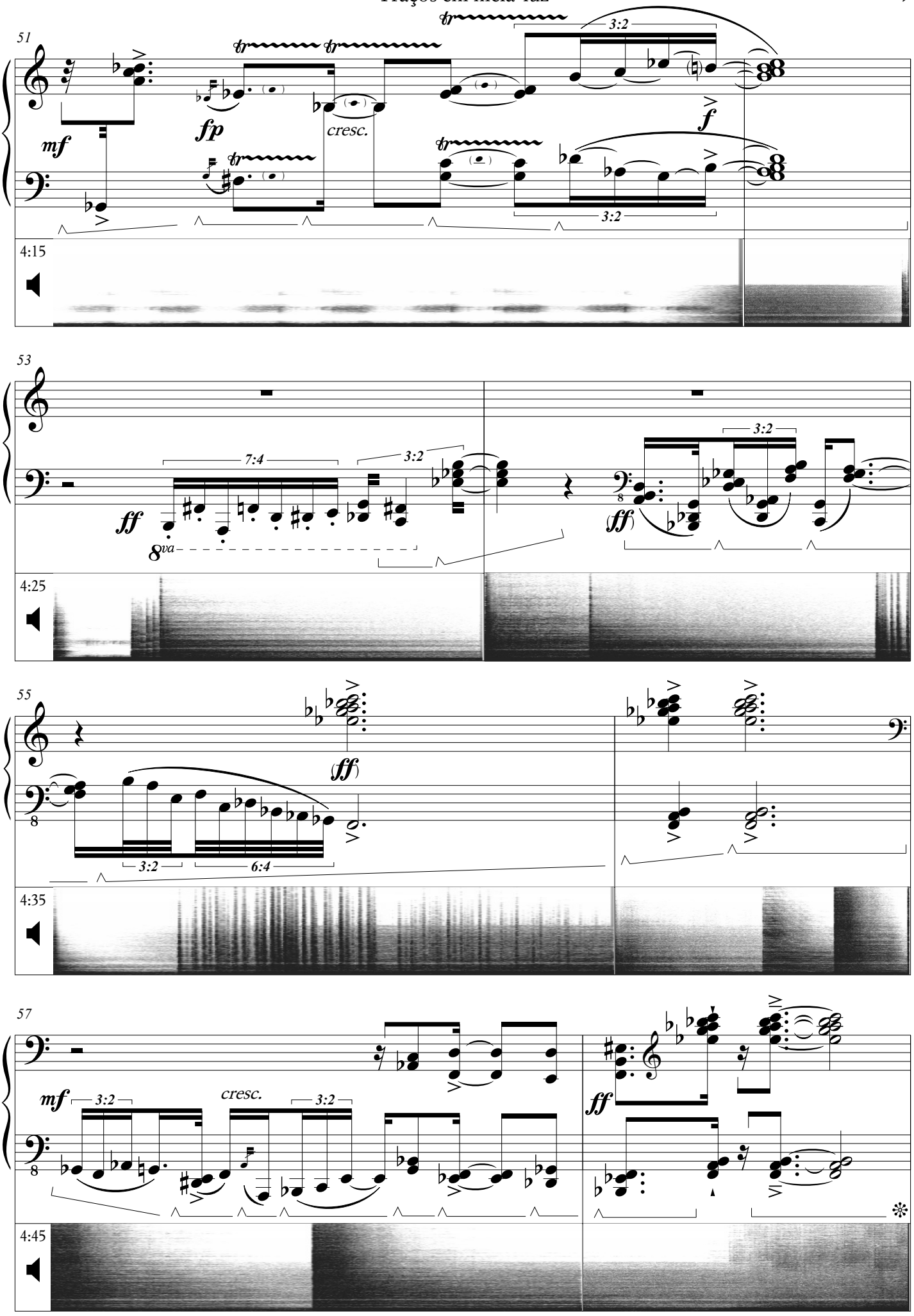

26
mf
tr
ppp
mf
3:2
tr
p
Ped.
2:10


29
15ma
ff
f
f
Ped.
2:25

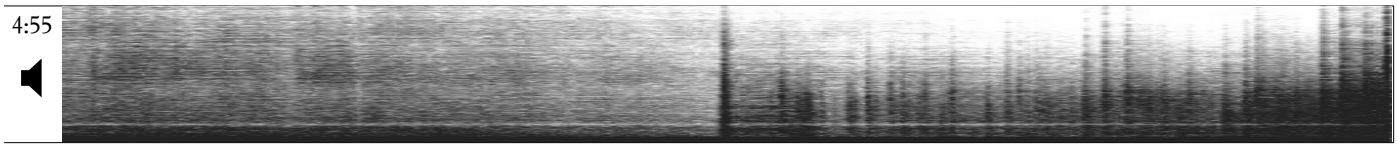

32
2:40
34
15ma
5:4
mf
mf
f
Ped.
ff
2:50
36
ff
3:2
mf
mf
Ped.
3:00
38
3:2
f
p
f
3:10


39
3:2
5:4
ff
mf
f
Ped.
3:15
40
8va
3:2
mf
(mf)
f
3:20
41
(8va)
f
mf
ff
8va
3:25
42
3:30

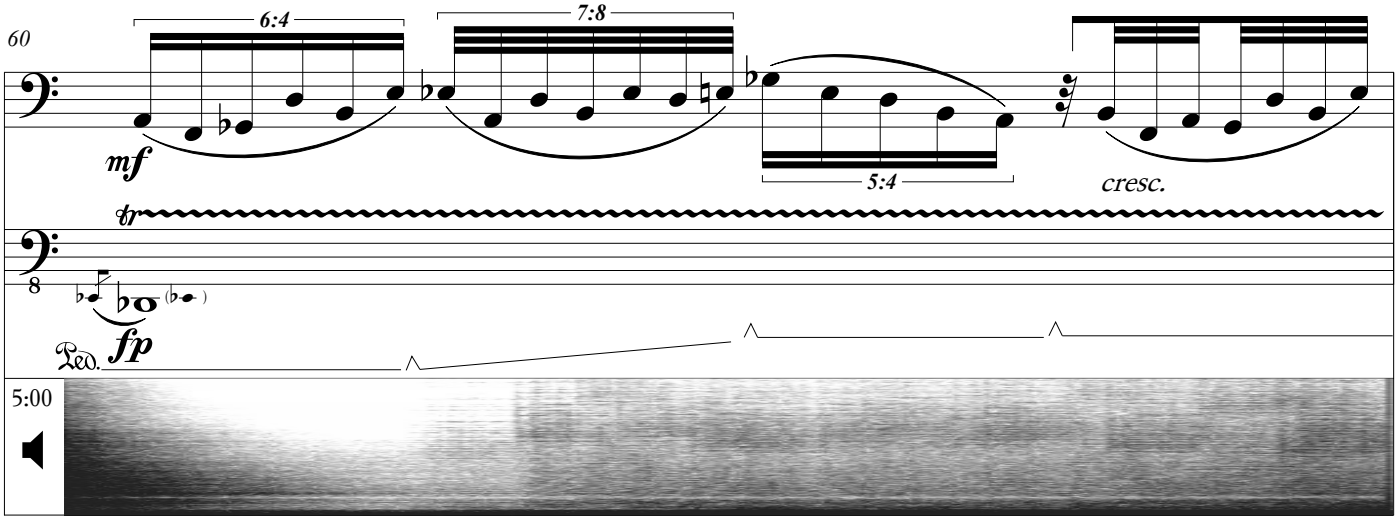

44
8va
3:2
mf
tr
f
(f)
Ped.
3:40
46
3:2
3:2
p
cresc.
3:50
49
3:2
3:2
f
7:4
5:4
4:05
50
(f)
3:2
4:10


51
mf
fp
cresc.
f
3:2
4:15
53
ff
8va
7:4
3:2
(ff)
4:25
55
(ff)
3:2
6:4
4:35
57
mf
cresc.
3:2
ff
4:45

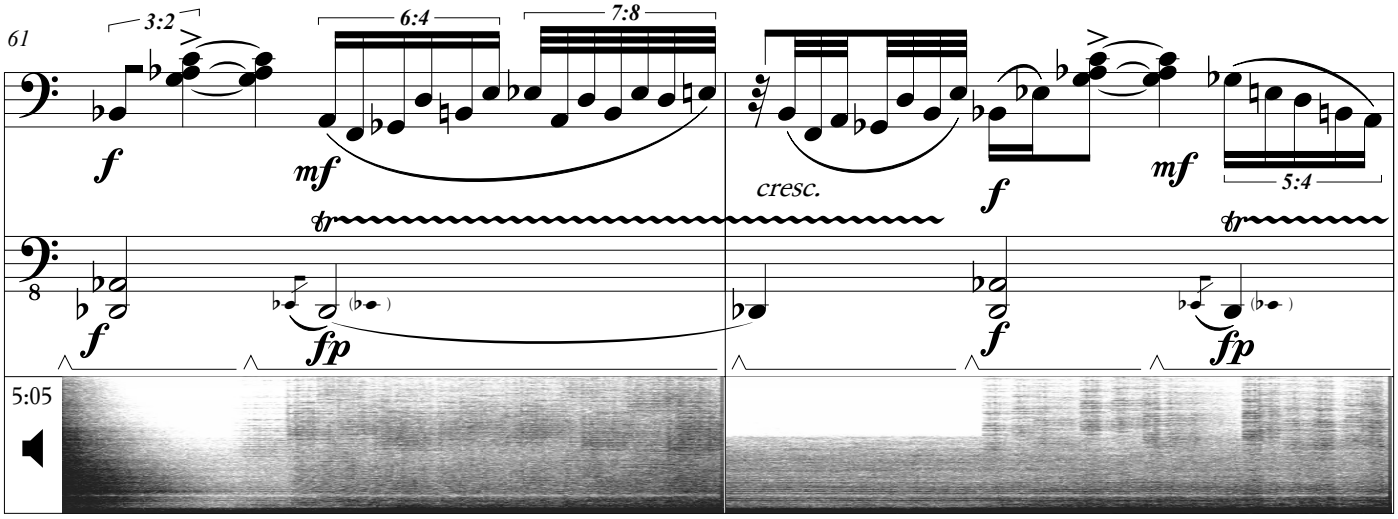
59


4:55

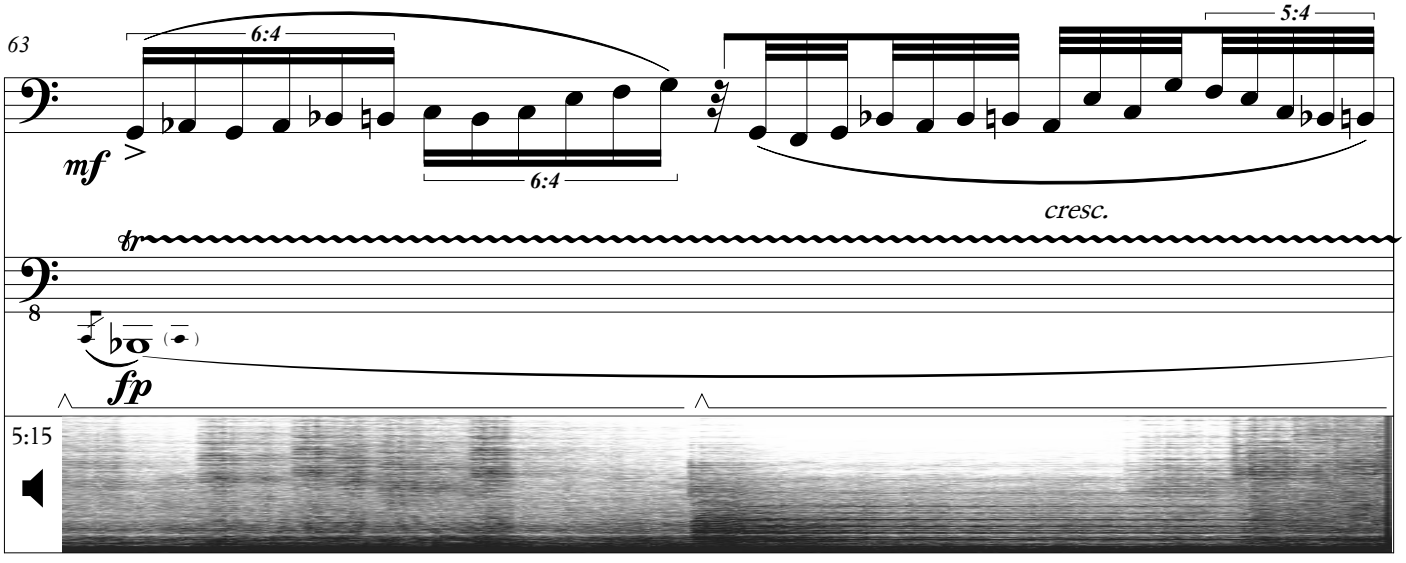
60

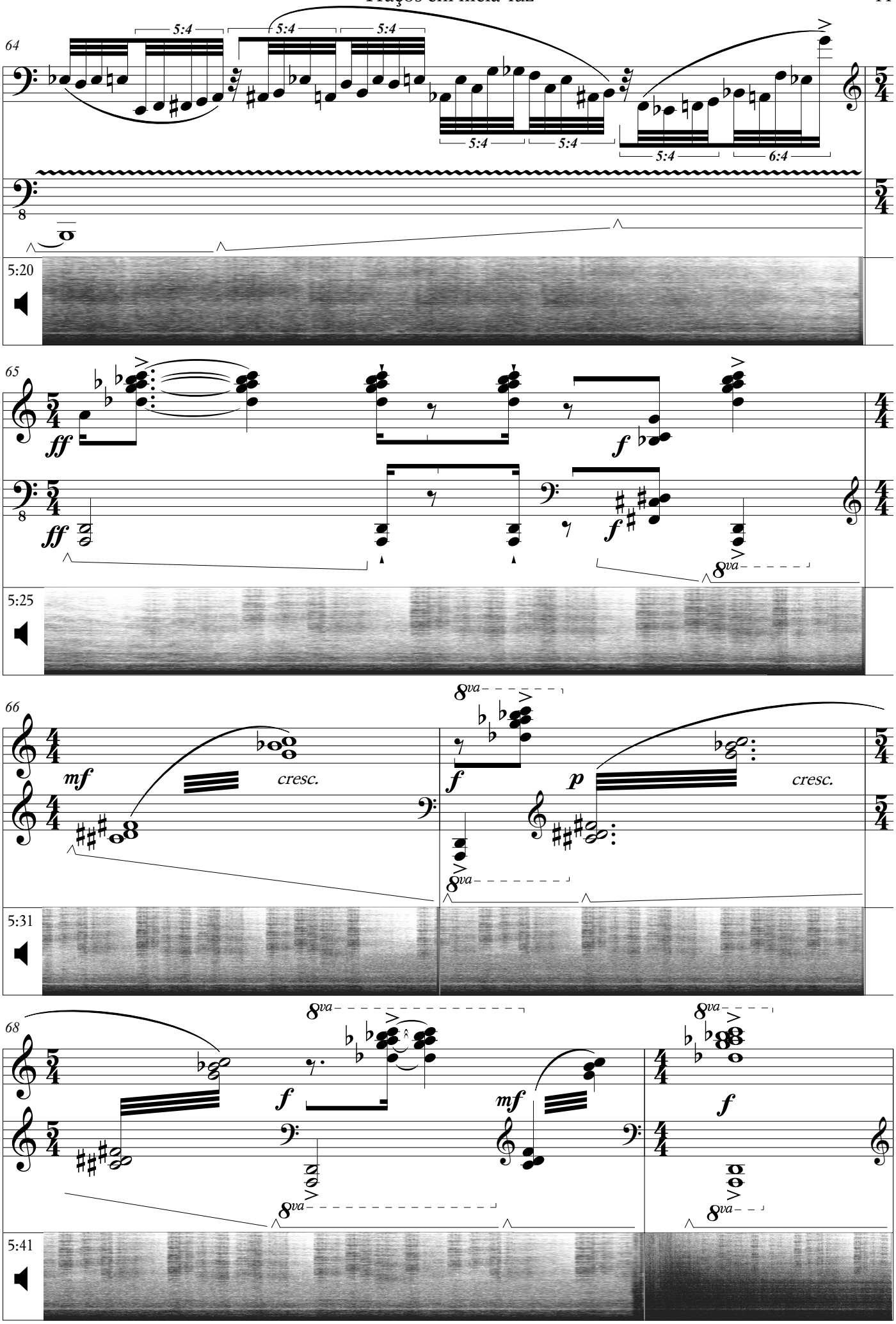

6:4
7:8
5:4
mf
cresc.
tr
8
fp
Ped.
5:00

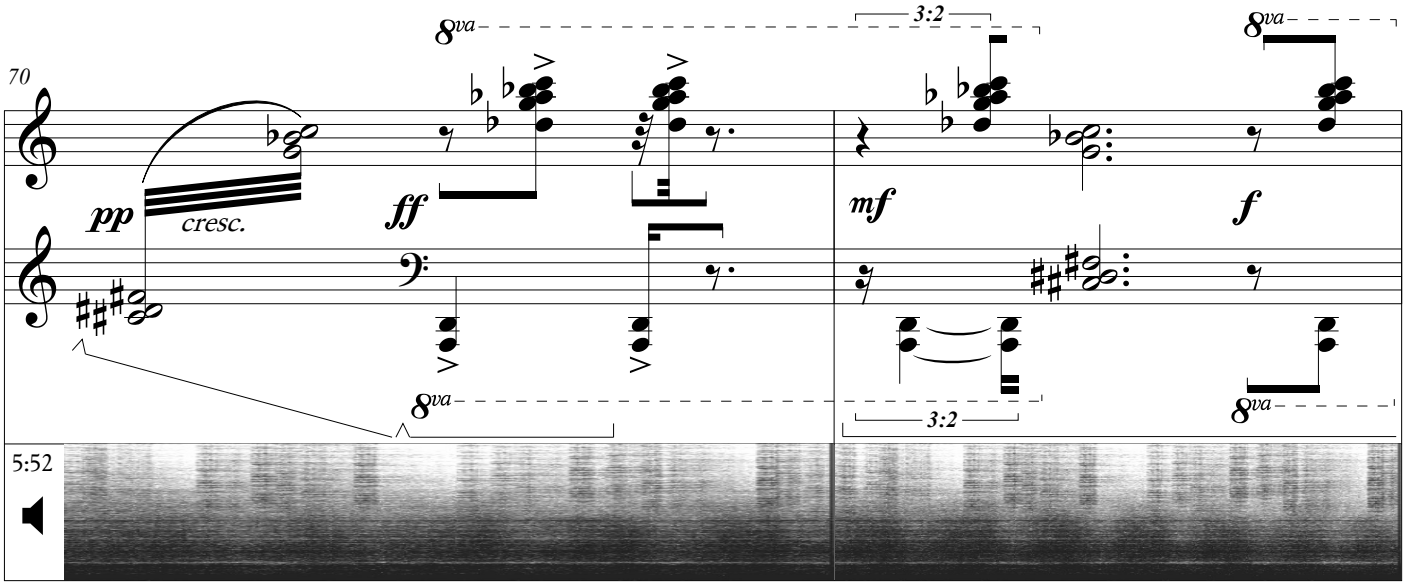
61
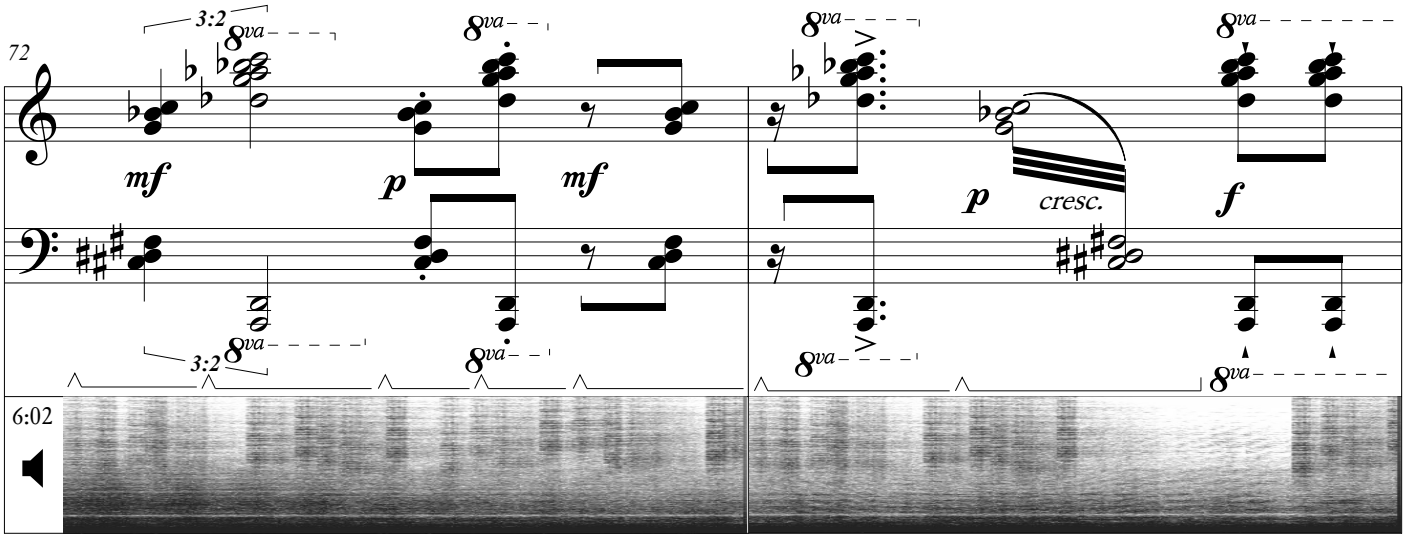

3:2
6:4
7:8
f
mf
cresc.
f
mf
5:4
tr
8
f
fp
f
fp
5:05

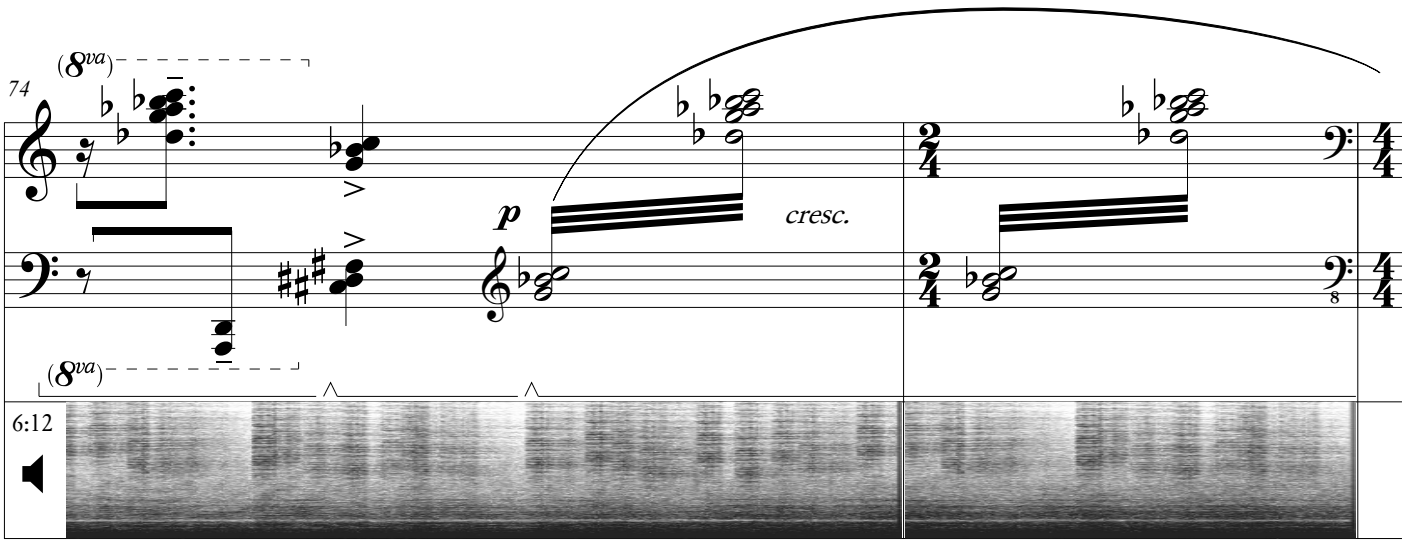
63

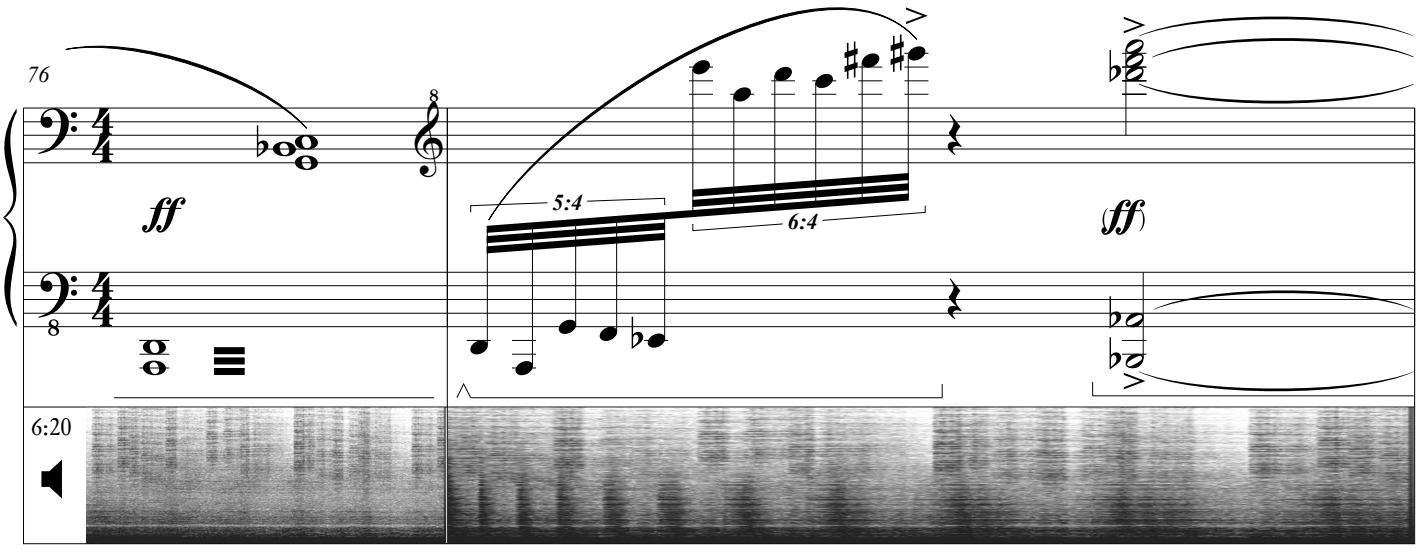

6:4
5:4
mf
6:4
cresc.
tr
8
fp
5:15

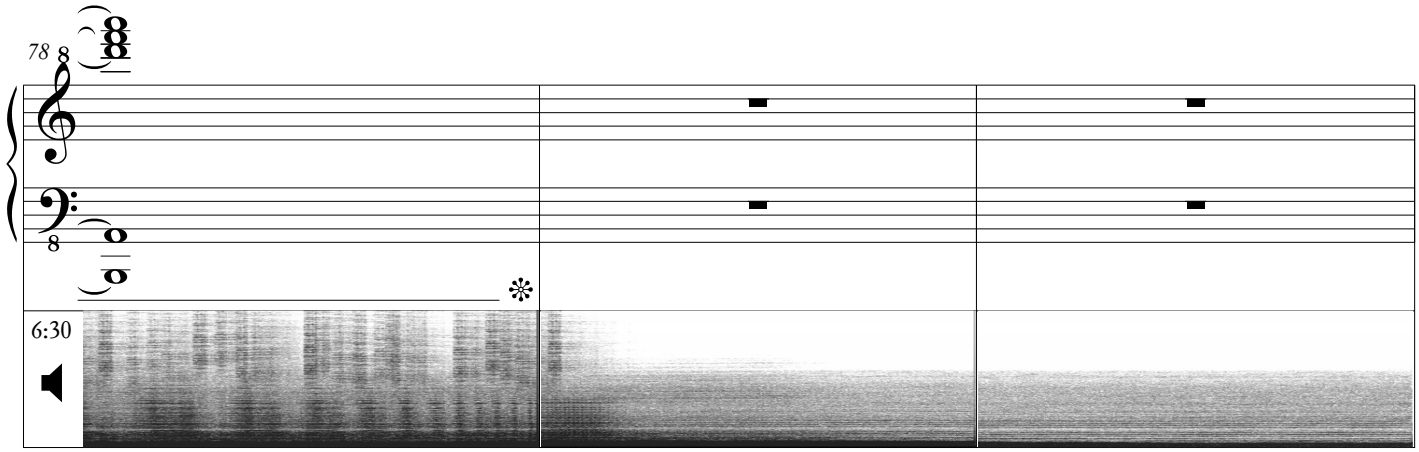

64
5:4
5:4
5:4
5:4
5:4
5:4
6:4
8
5:20
65
ff
ff
f
f
8va
5:25
66
mf
cresc.
8va
f
p
cresc.
8va
5:31
68
8va
f
mf
8va
8va
f
8va
5:41

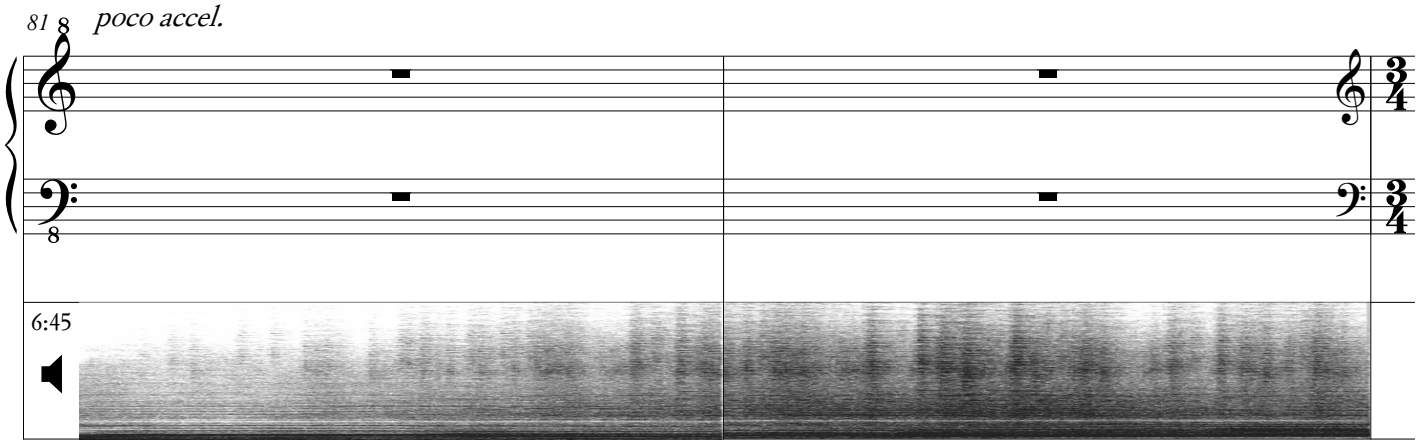

70
pp
cresc.
ff
mf
f
3:2
8va
5:52
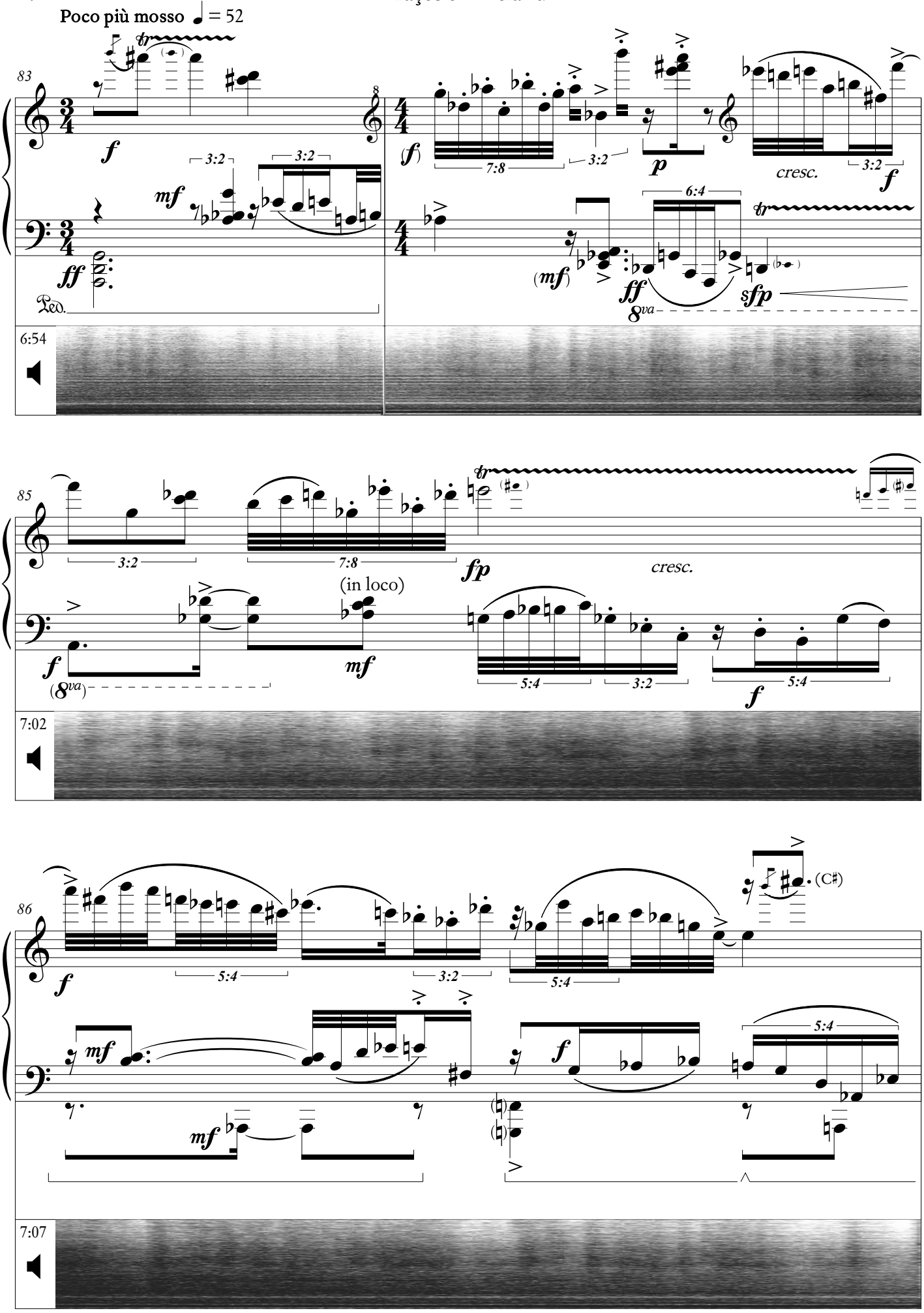

72
mf
p
mf
p
cresc.
f
3:2
8va
6:02

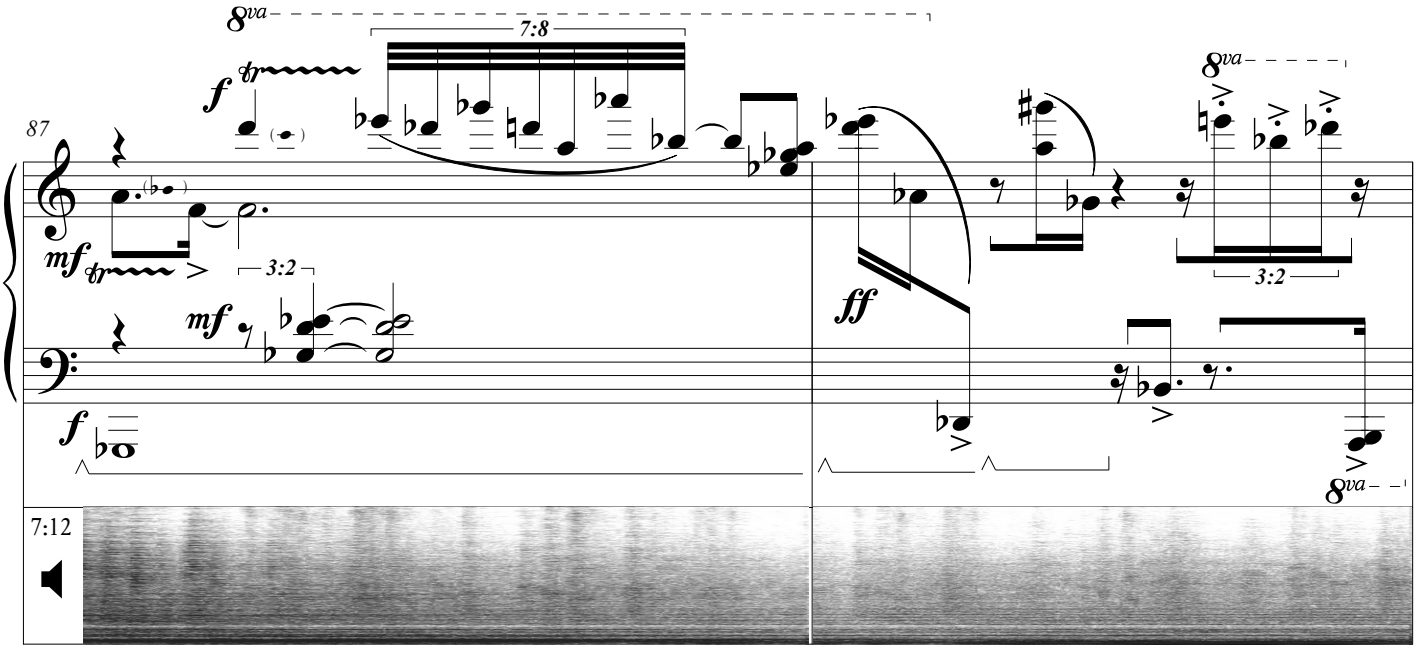

74
(8va)
p
cresc.
6:12
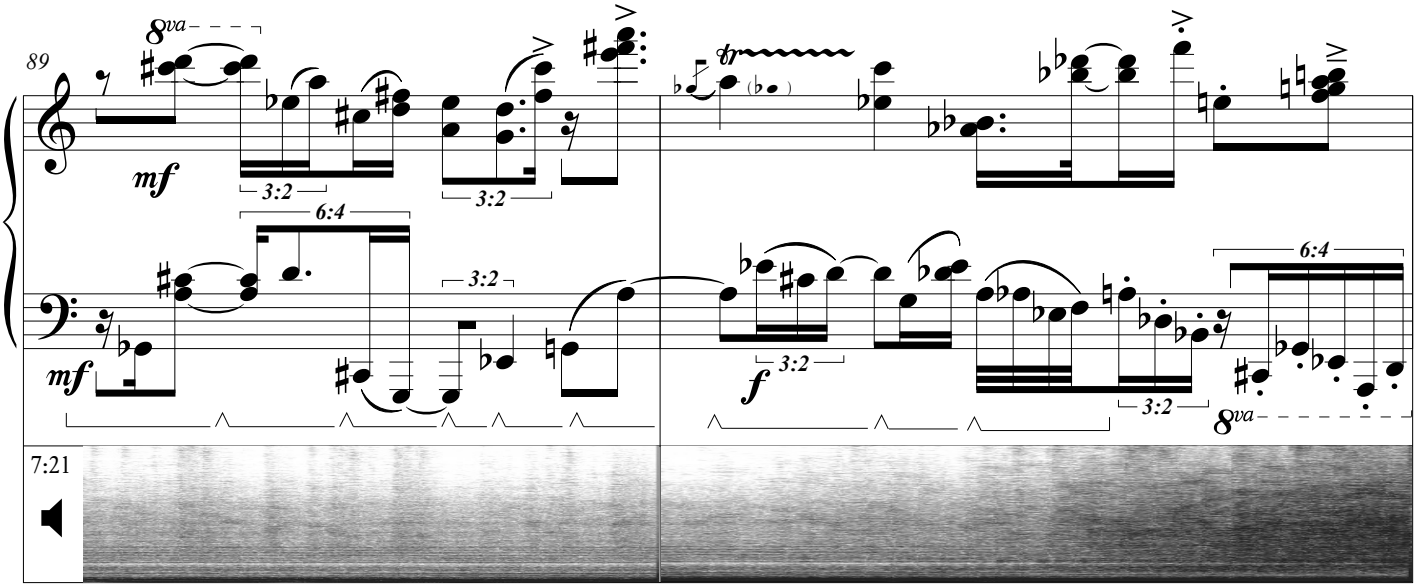

76
ff
5:4
6:4
(ff)
6:20
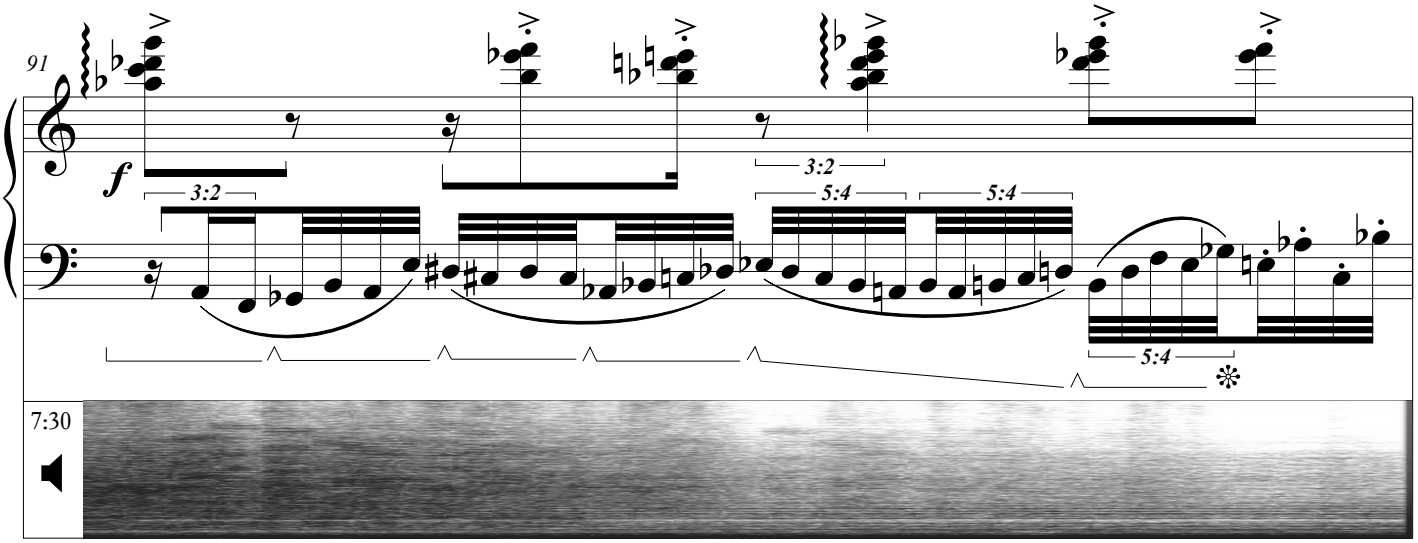

78
6:30

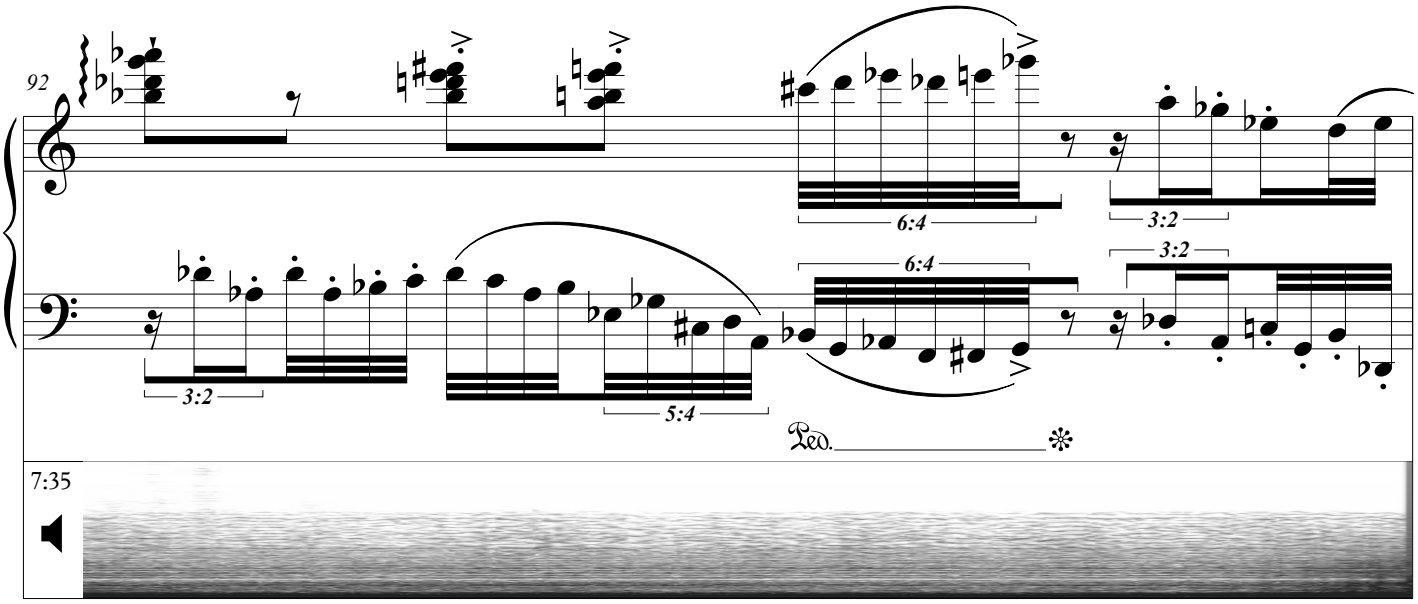

81
poco accel.
6:45

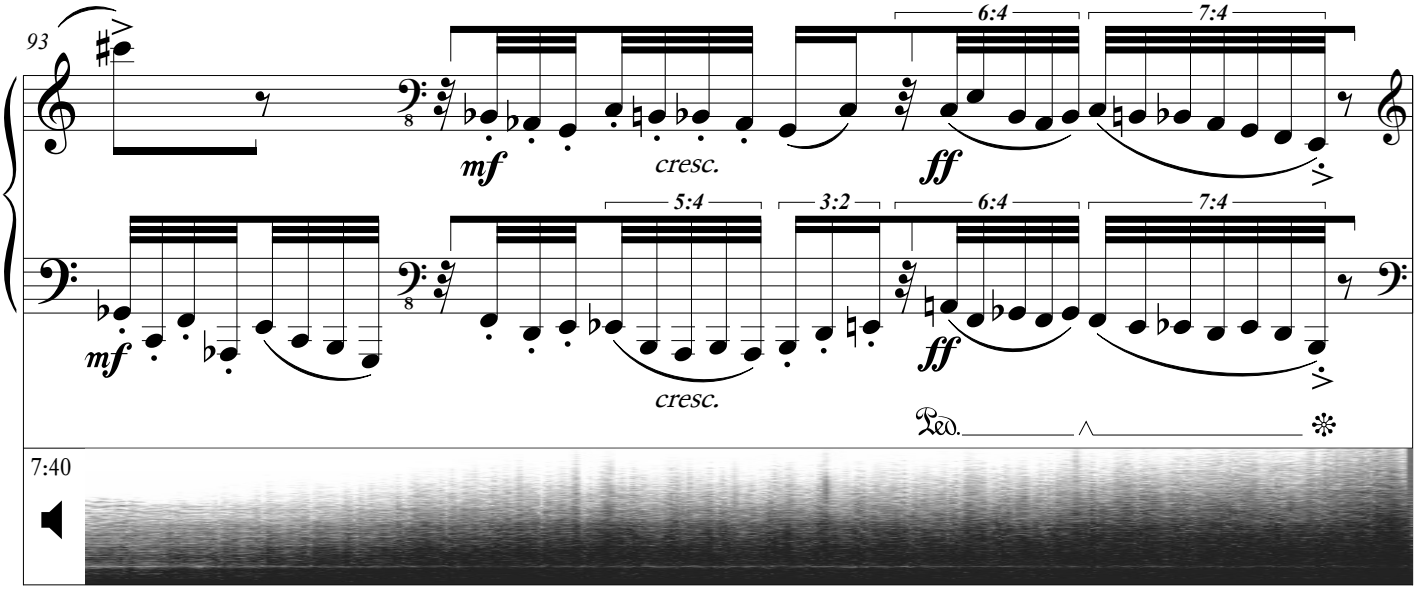

Poco più mosso ♩ = 52
83
8
85
86
(C♯)
(in loco)
cresc.
Ped.
8va
6:54
7:02
7:07

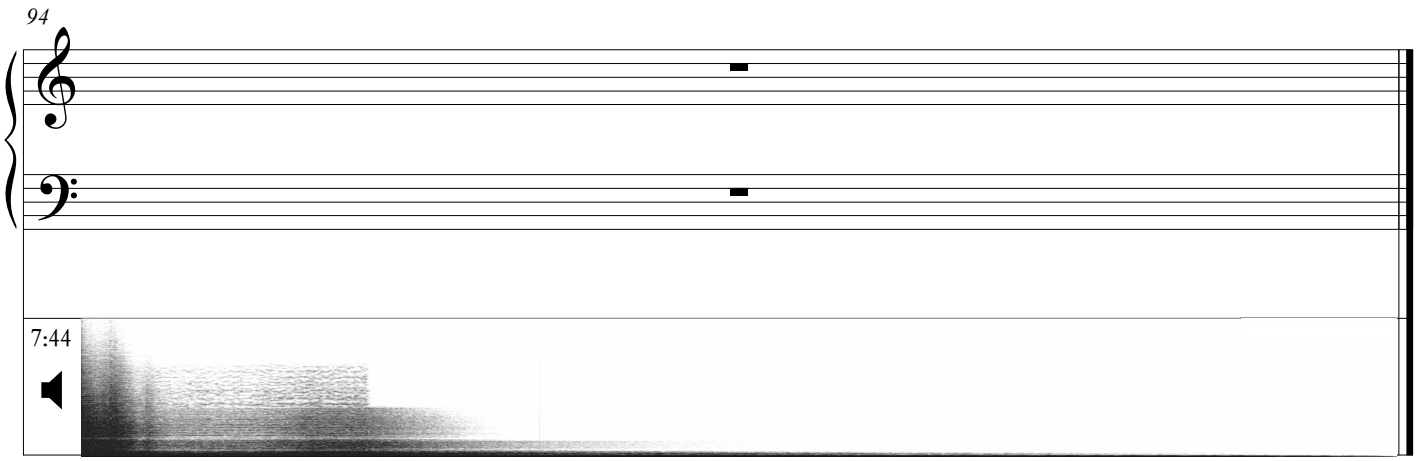

87
8va
7:8
f
tr
mf
3:2
ff
7:12


89
8va
mf
3:2
6:4
f
7:21


91
f
3:2
5:4
7:30




Curitiba, julho de 2023.

# WILLIAN LENTZ

# *Fragmentos do Ocaso*

acusmática

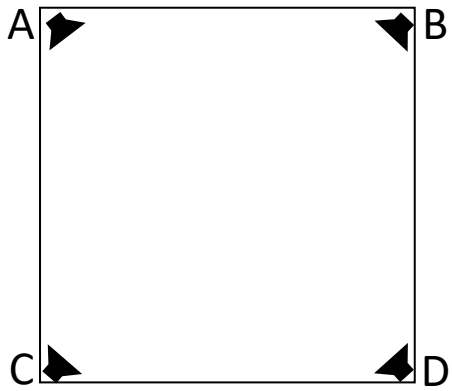
(2023)

## Orientações:

Obra acusmática para difusão quadrifônica inspirada no poema *Sinfonias do Ocaso*, presente no livro *Broquéis* (1893), de João da Cruz e Sousa (1861-1898):

> Musselinosas como brumas diurnas
> descem do ocaso as sombras harmoniosas,
> sombras veladas e musselinosas
> para as profundas solidões noturnas.
>
> Sacrários virgens, sacrossantas urnas,
> os céus resplendem de sidéreas rosas,
> da Lua e das Estrelas majestosas
> iluminando a escuridão das furnas.
>
> Ah! por estes sinfônicos ocasos
> a terra exala aromas de áureos vasos,
> incensos de turíbulos divinos.
>
> Os plenilúnios mórbidos vaporam …
> E como que no Azul plangem e choram
> cítaras, harpas, bandolins, violinos …

Disposição dos alto-falantes:




A-1, B-2, C-3 e D-4.

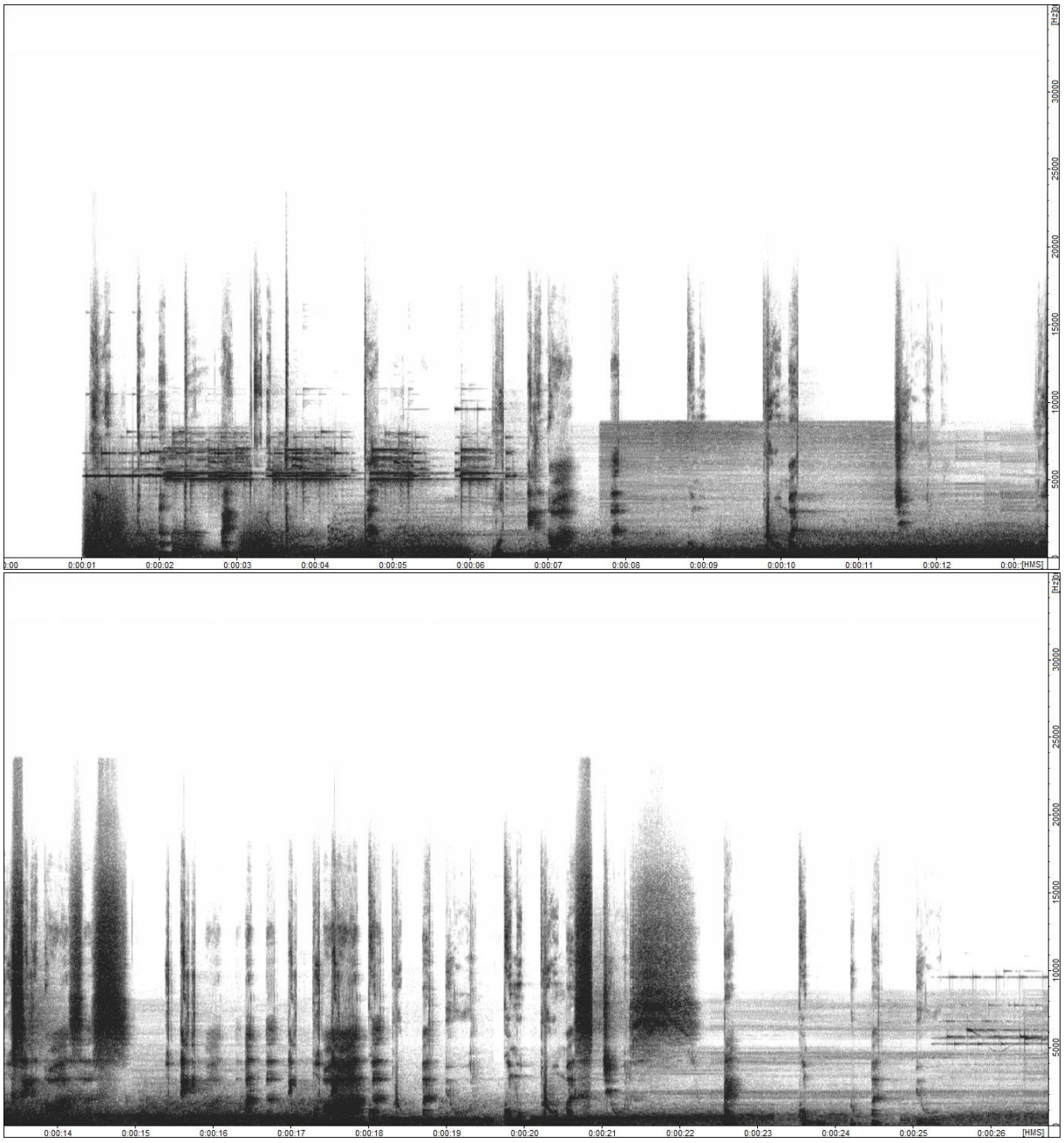
Para acesso ao material da obra, entre em contato com o compositor: willianlentzcomposer@gmail.com.

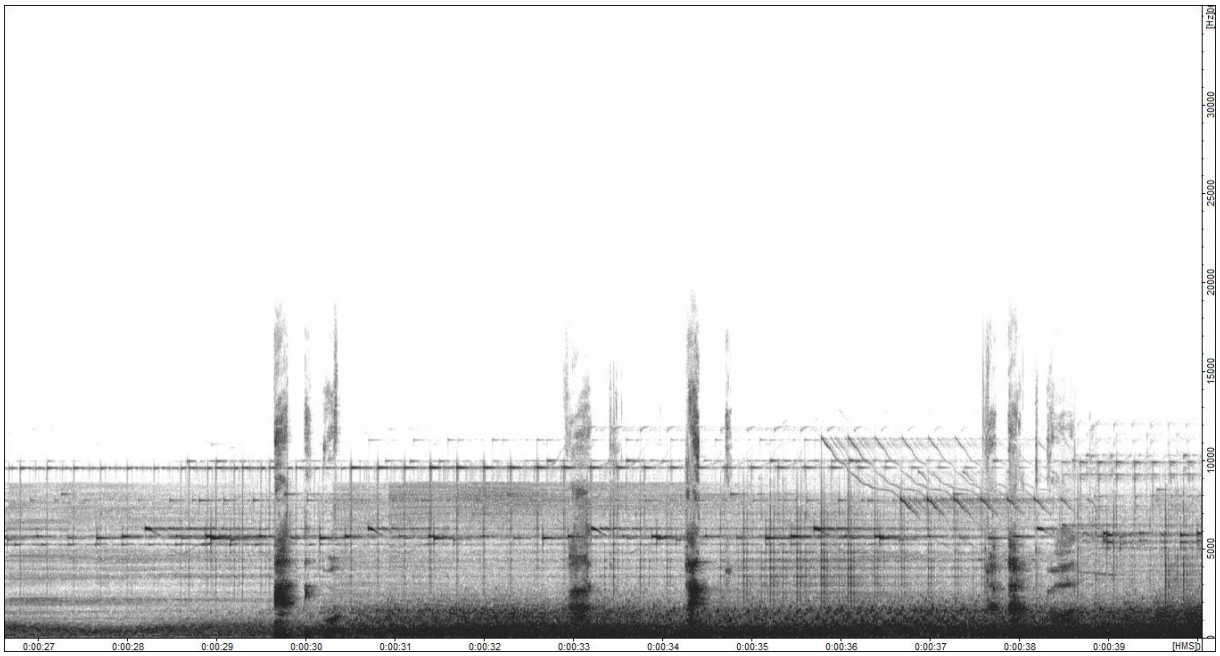
Espectrograma

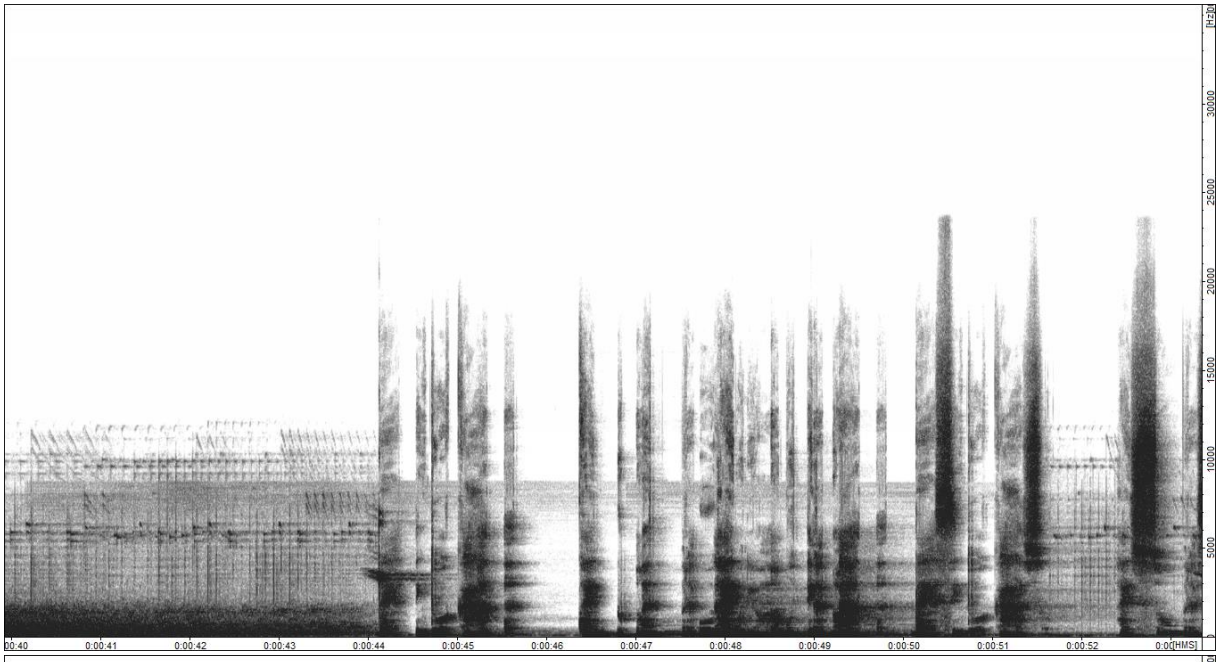
# Fragmentos do Ocaso

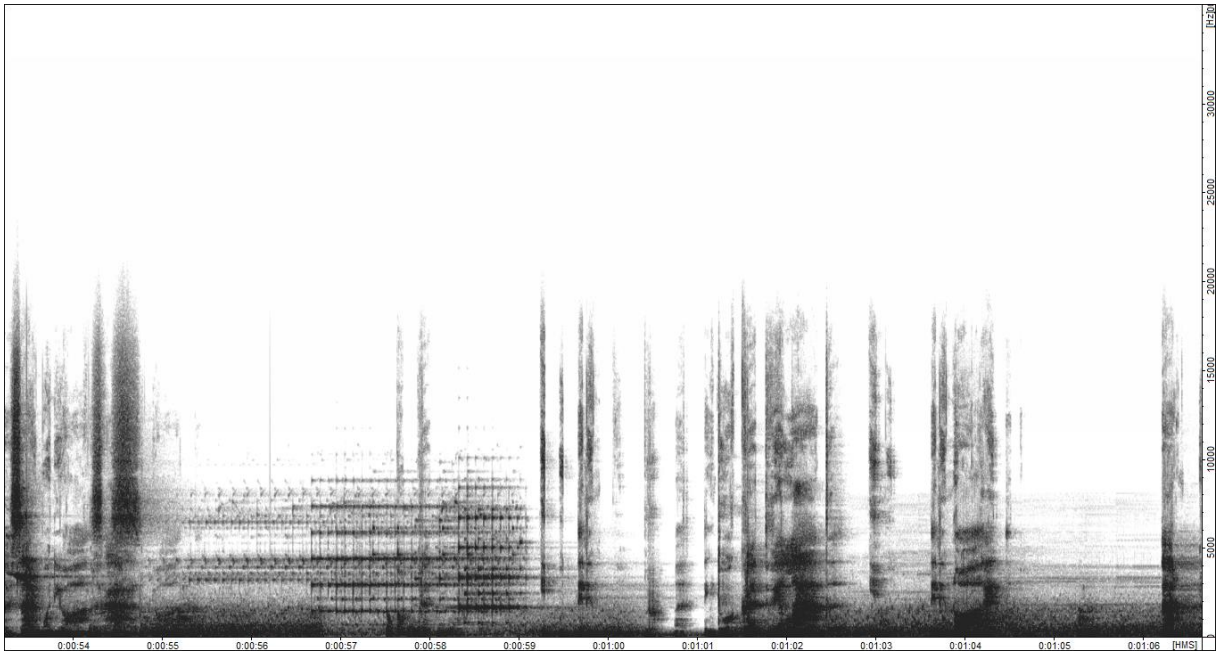
acusmática

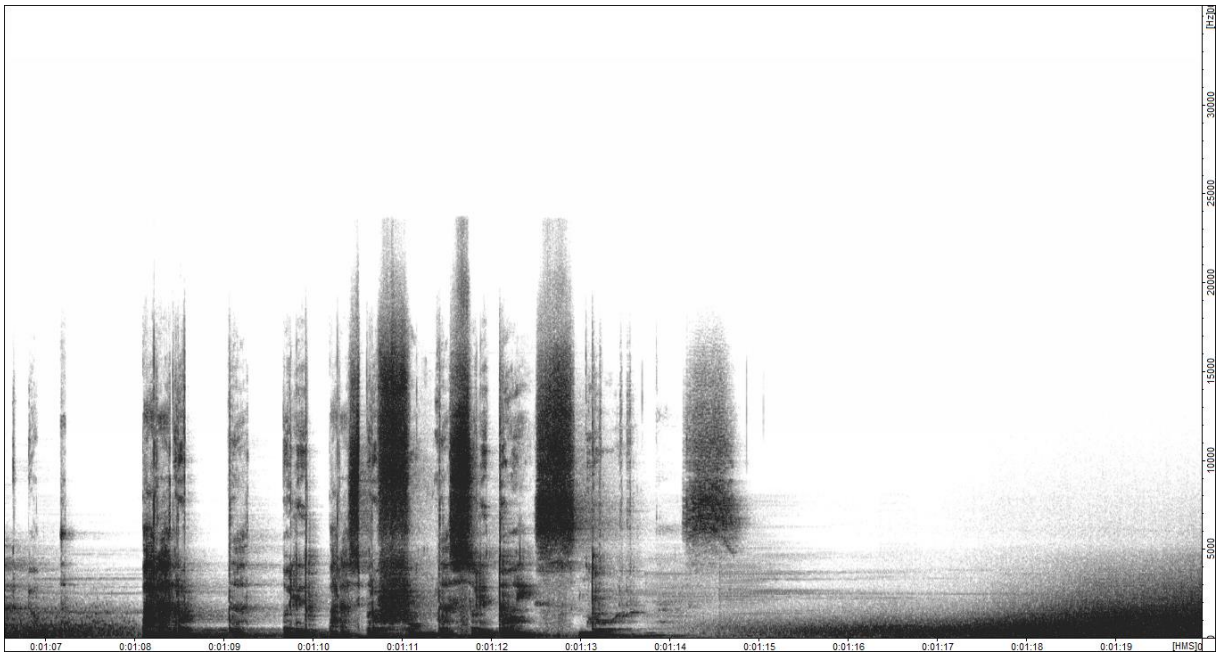
Willian Lentz

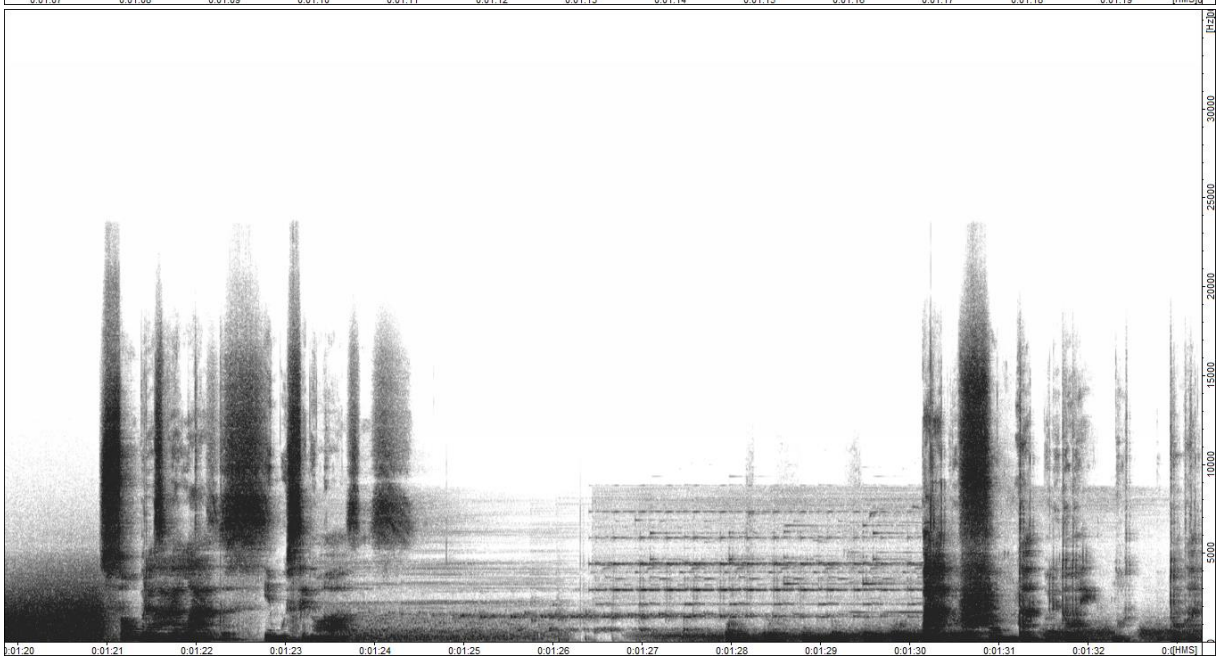


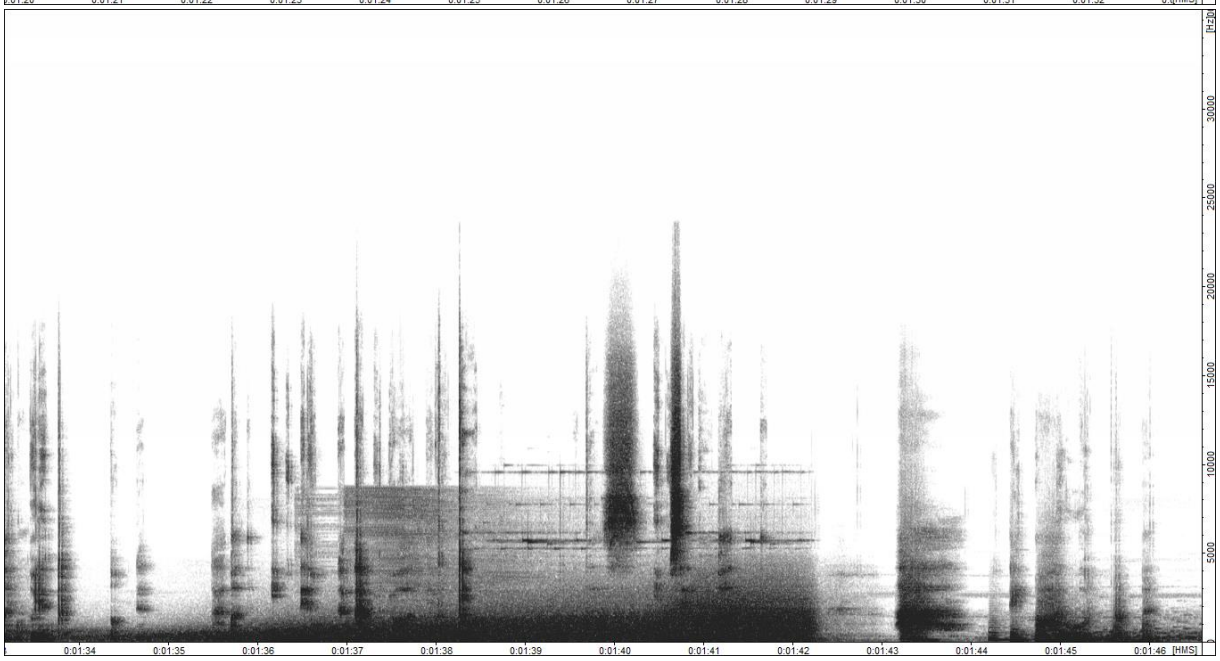

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:00:27
0:00:28
0:00:29
0:00:30
0:00:31
0:00:32
0:00:33
0:00:34
0:00:35
0:00:36
0:00:37
0:00:38
0:00:39
[HMS]

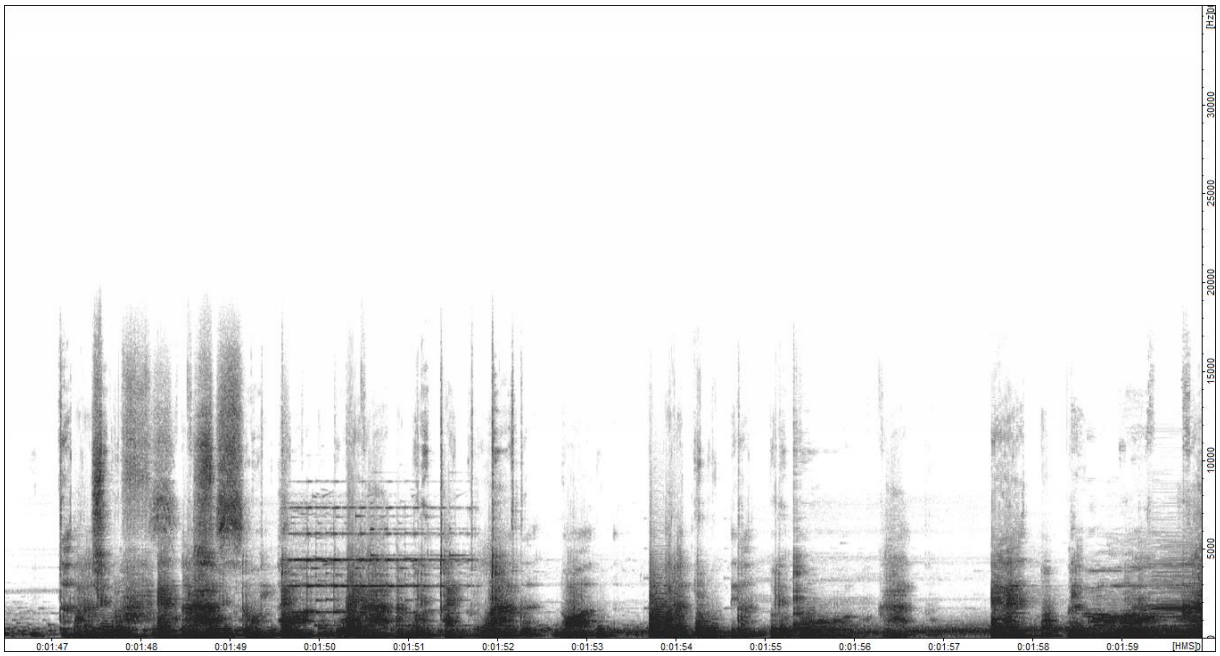

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:00:40
0:00:41
0:00:42
0:00:43
0:00:44
0:00:45
0:00:46
0:00:47
0:00:48
0:00:49
0:00:50
0:00:51
0:00:52
0:00[HMS]

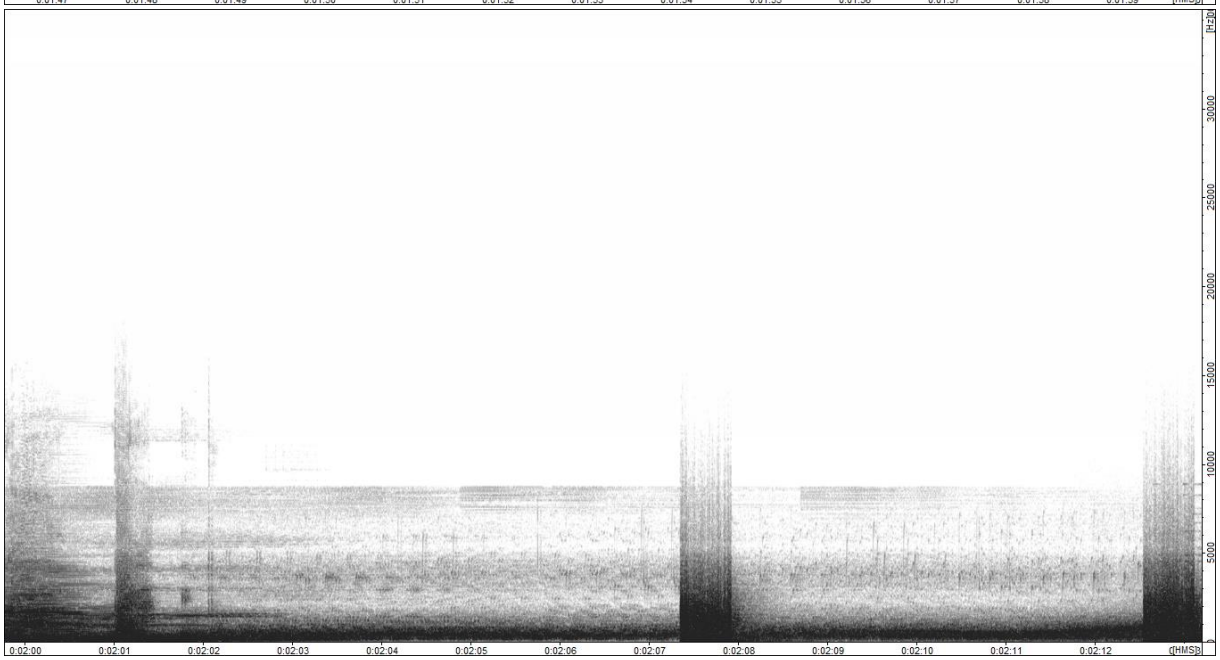

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:00:54
0:00:55
0:00:56
0:00:57
0:00:58
0:00:59
0:01:00
0:01:01
0:01:02
0:01:03
0:01:04
0:01:05
0:01:06
[HMS]

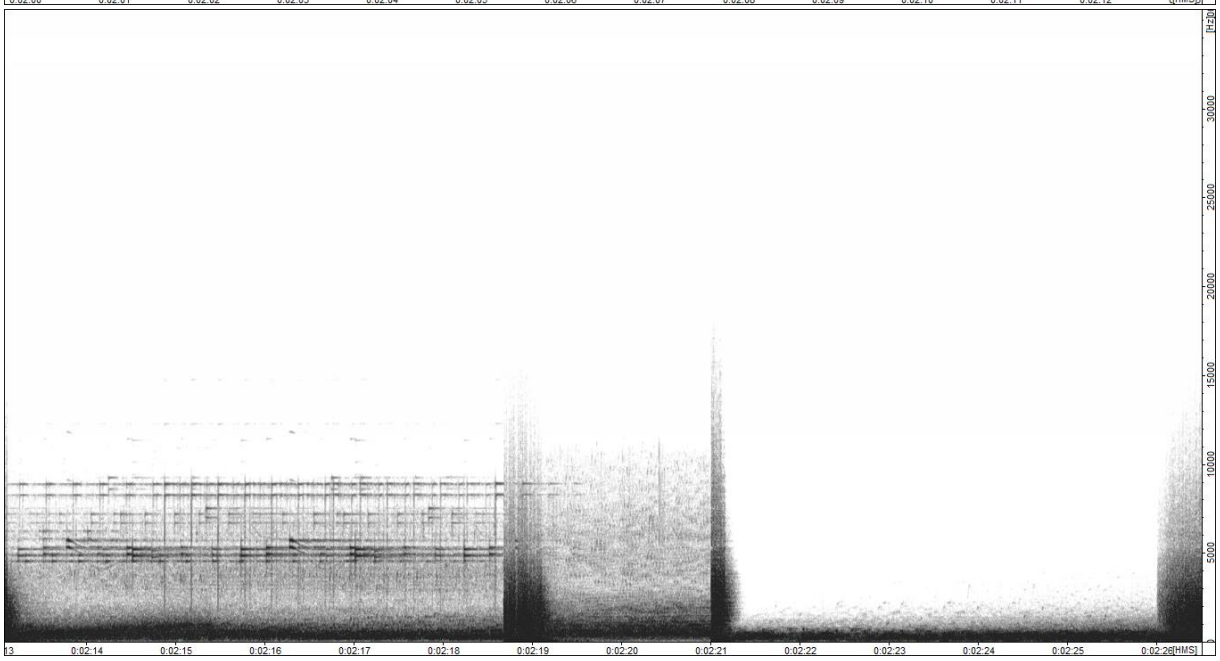

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:01:07
0:01:08
0:01:09
0:01:10
0:01:11
0:01:12
0:01:13
0:01:14
0:01:15
0:01:16
0:01:17
0:01:18
0:01:19
[HMS]

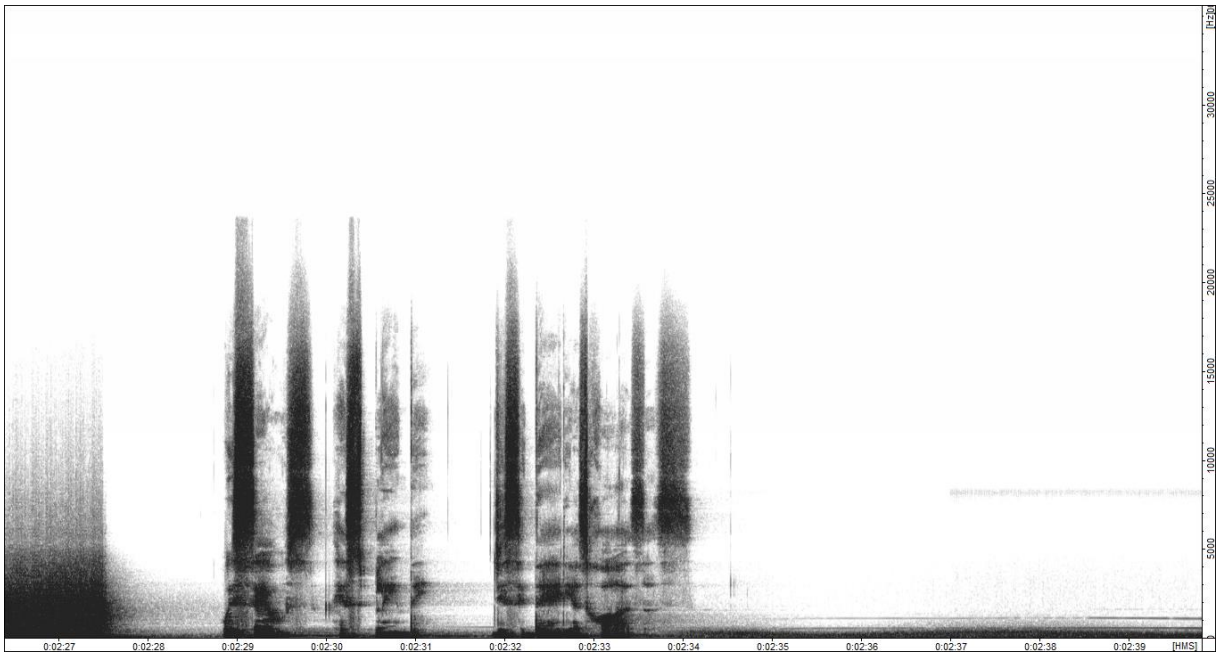

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:01:20
0:01:21
0:01:22
0:01:23
0:01:24
0:01:25
0:01:26
0:01:27
0:01:28
0:01:29
0:01:30
0:01:31
0:01:32
[HMS]

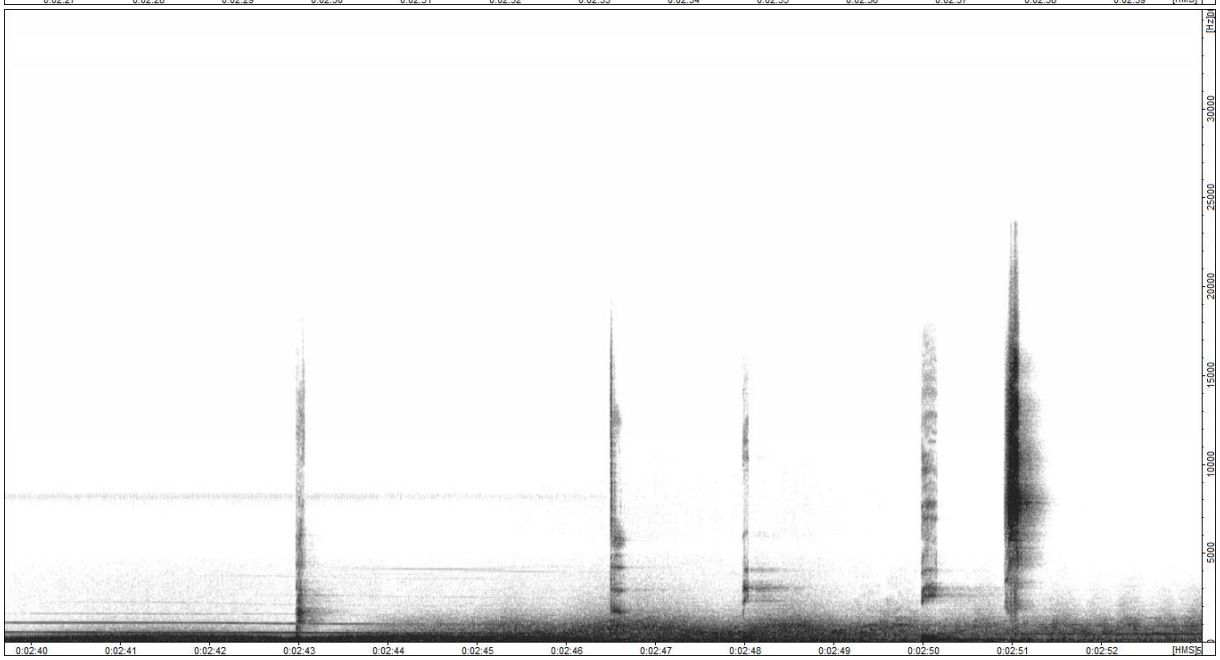

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:01:34
0:01:35
0:01:36
0:01:37
0:01:38
0:01:39
0:01:40
0:01:41
0:01:42
0:01:43
0:01:44
0:01:45
0:01:46
[HMS]

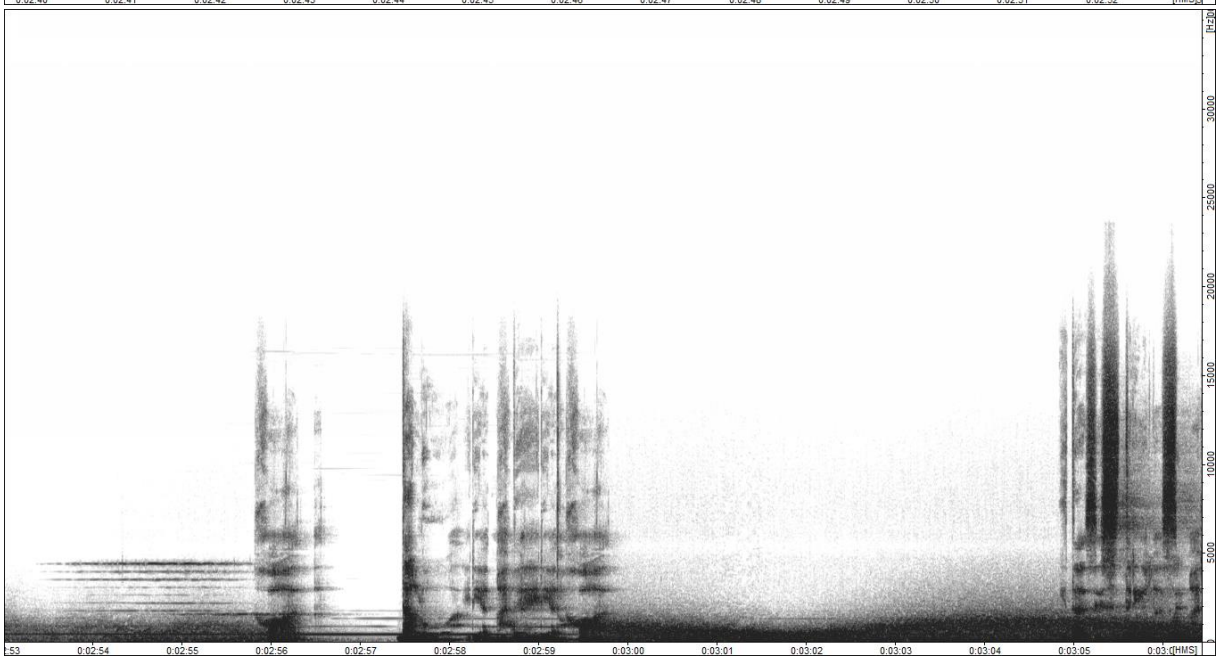

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:01:47
0:01:48
0:01:49
0:01:50
0:01:51
0:01:52
0:01:53
0:01:54
0:01:55
0:01:56
0:01:57
0:01:58
0:01:59
[HMS]

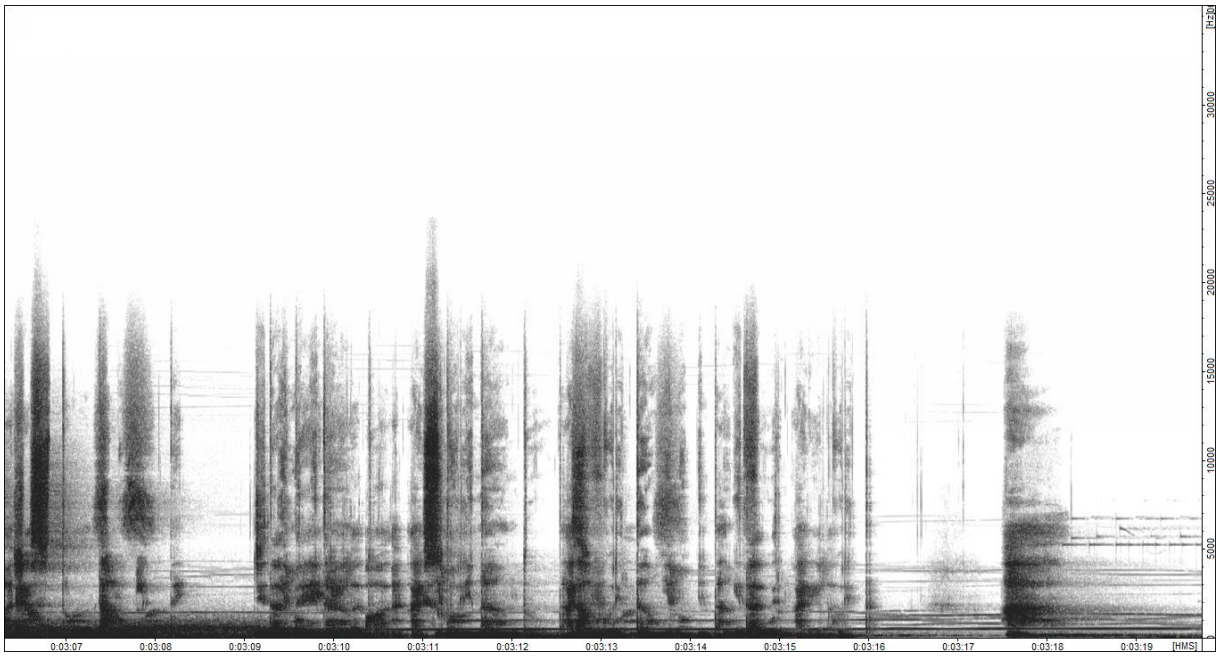

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:02:00
0:02:01
0:02:02
0:02:03
0:02:04
0:02:05
0:02:06
0:02:07
0:02:08
0:02:09
0:02:10
0:02:11
0:02:12
[HMS]

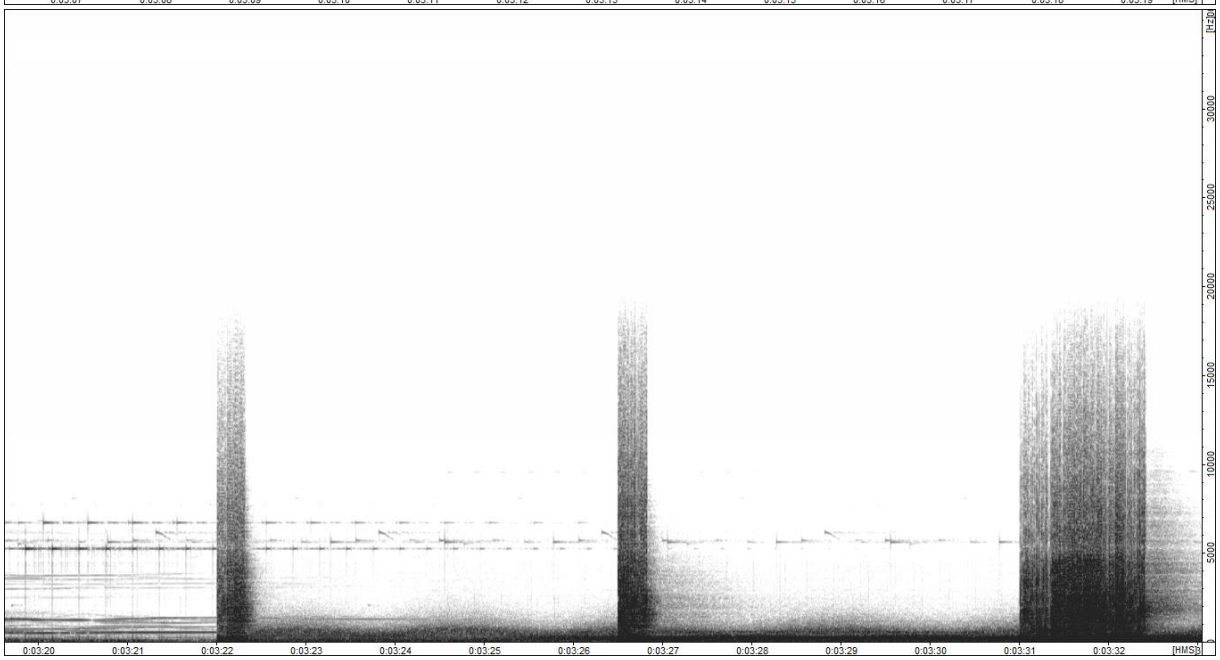

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:02:14
0:02:15
0:02:16
0:02:17
0:02:18
0:02:19
0:02:20
0:02:21
0:02:22
0:02:23
0:02:24
0:02:25
0:02:26
[HMS]

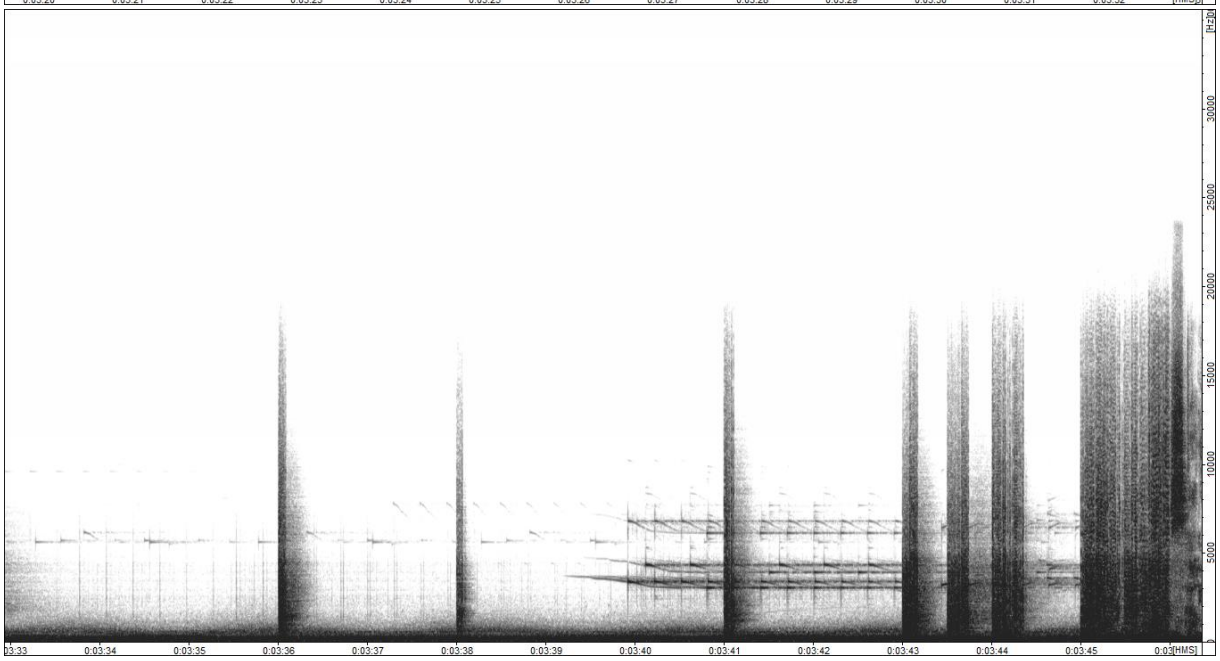

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:02:27
0:02:28
0:02:29
0:02:30
0:02:31
0:02:32
0:02:33
0:02:34
0:02:35
0:02:36
0:02:37
0:02:38
0:02:39
[HMS]

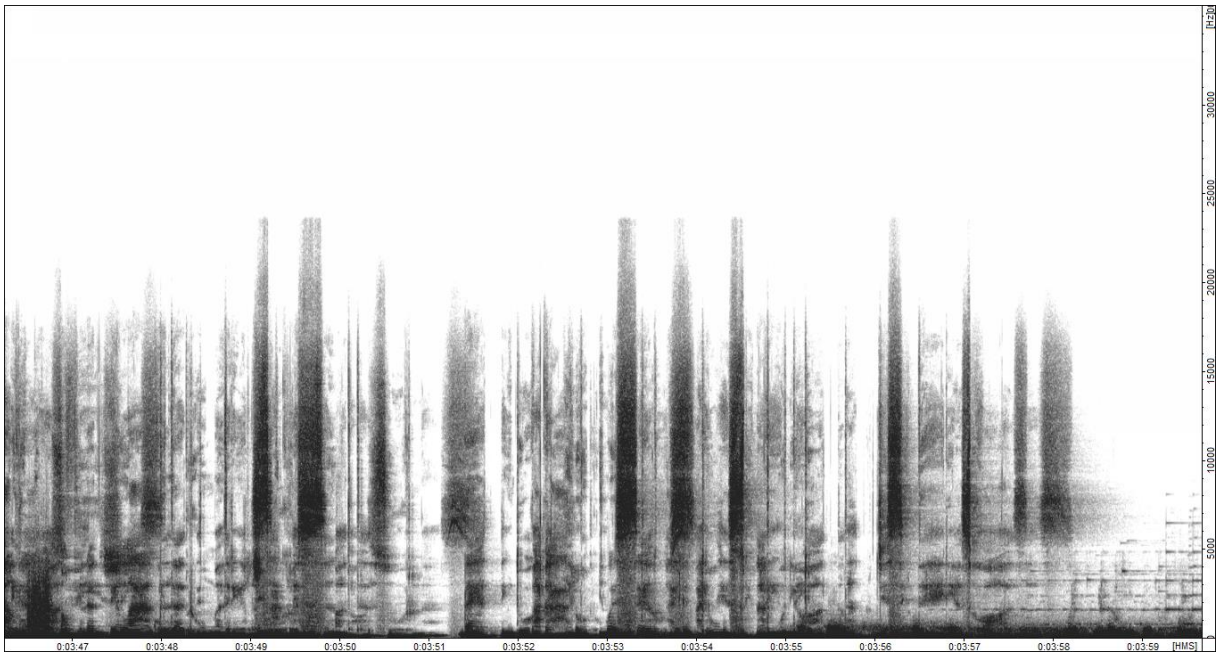

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:02:40
0:02:41
0:02:42
0:02:43
0:02:44
0:02:45
0:02:46
0:02:47
0:02:48
0:02:49
0:02:50
0:02:51
0:02:52
[HMS]

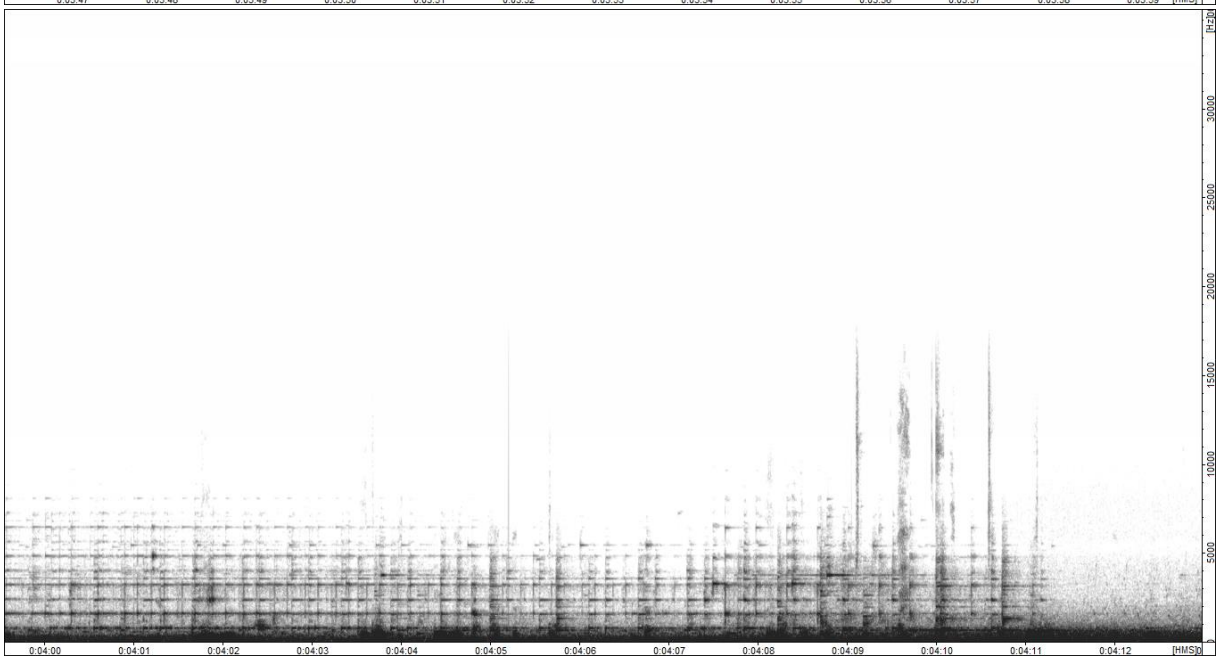

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:02:54
0:02:55
0:02:56
0:02:57
0:02:58
0:02:59
0:03:00
0:03:01
0:03:02
0:03:03
0:03:04
0:03:05
[HMS]

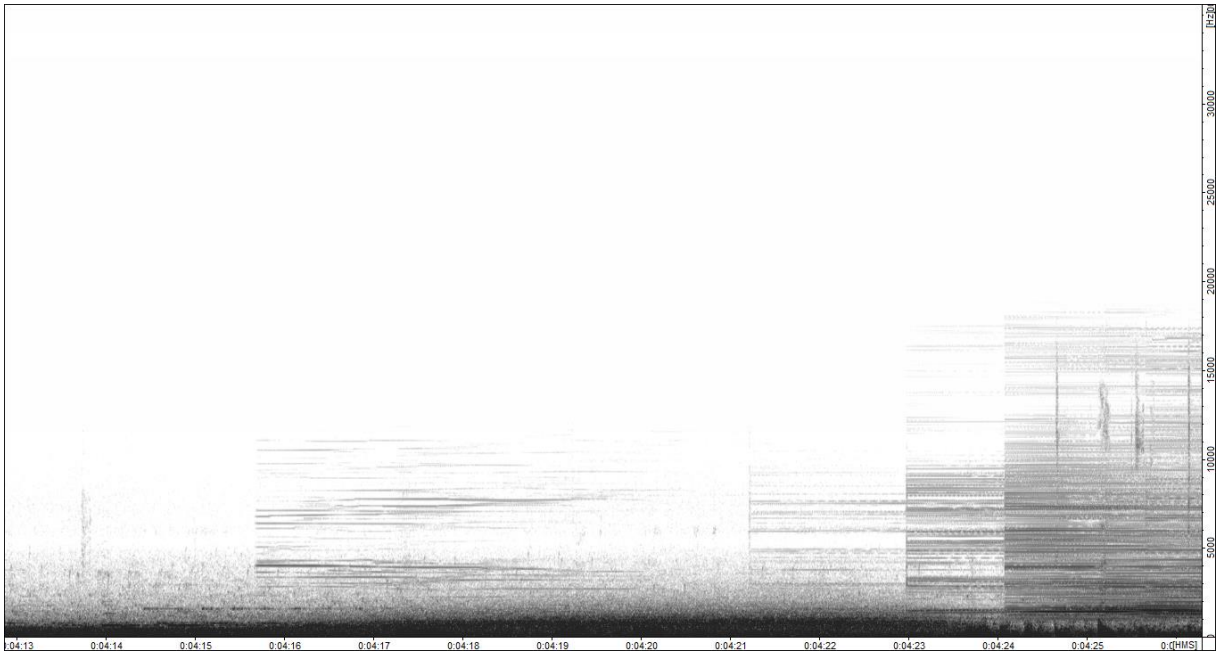

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:03:07
0:03:08
0:03:09
0:03:10
0:03:11
0:03:12
0:03:13
0:03:14
0:03:15
0:03:16
0:03:17
0:03:18
0:03:19
[HMS]

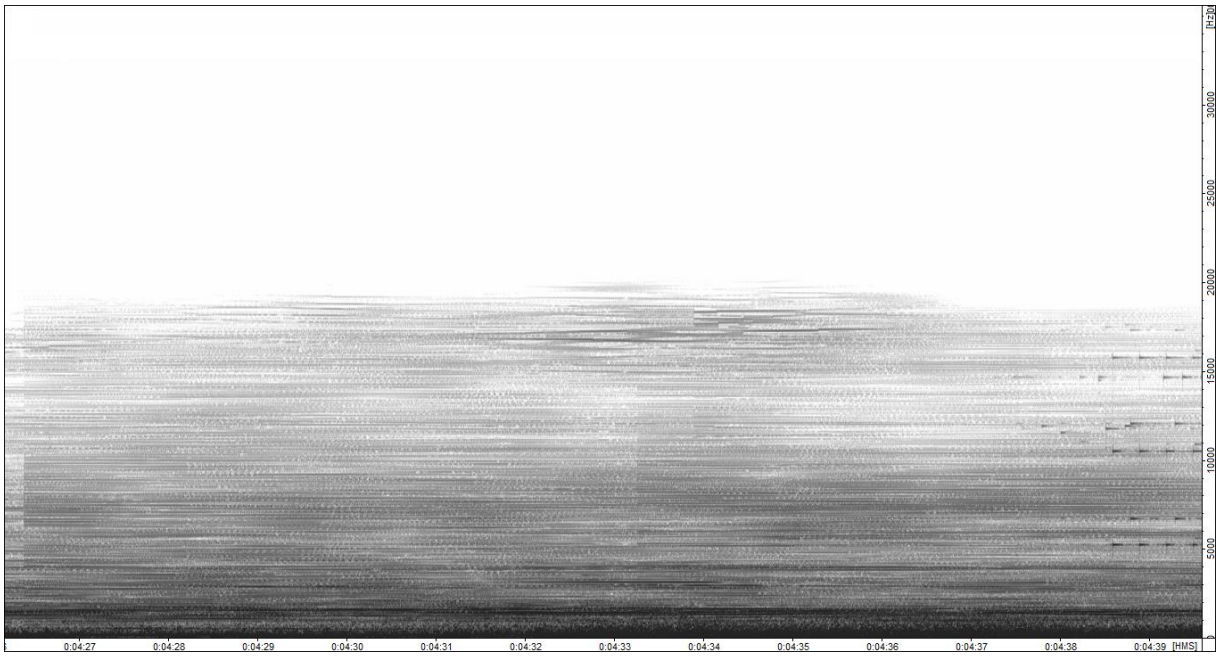

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:03:20
0:03:21
0:03:22
0:03:23
0:03:24
0:03:25
0:03:26
0:03:27
0:03:28
0:03:29
0:03:30
0:03:31
0:03:32
[HMS]

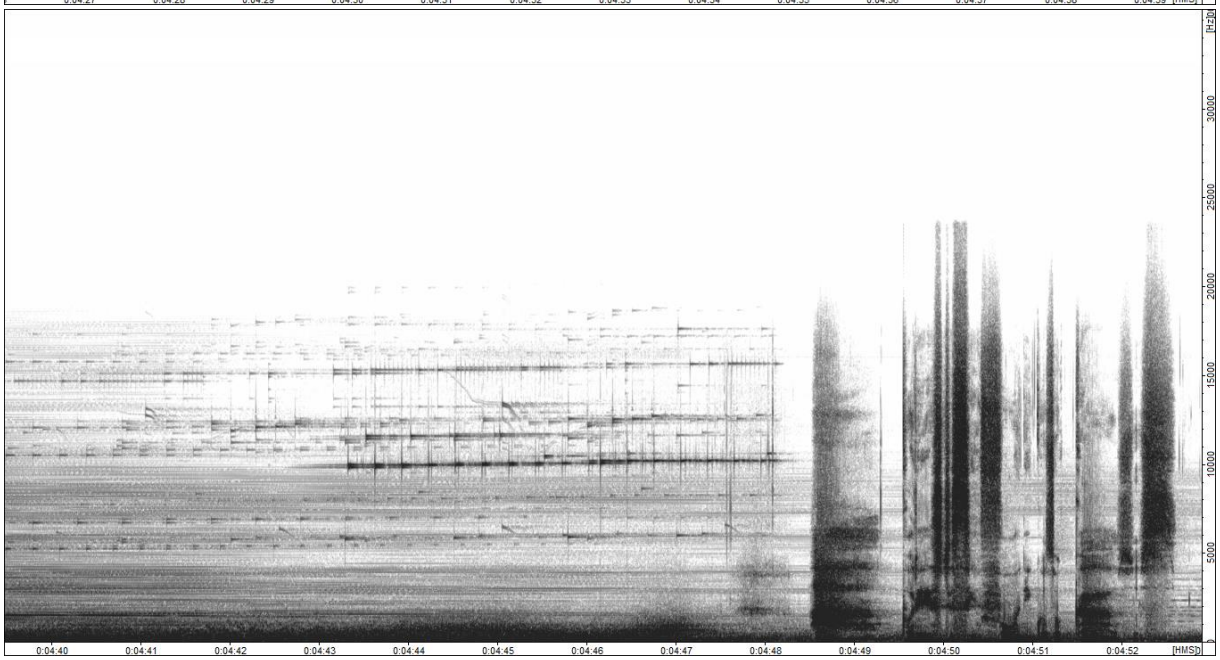

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
03:33
0:03:34
0:03:35
0:03:36
0:03:37
0:03:38
0:03:39
0:03:40
0:03:41
0:03:42
0:03:43
0:03:44
0:03:45
0:03
[HMS]

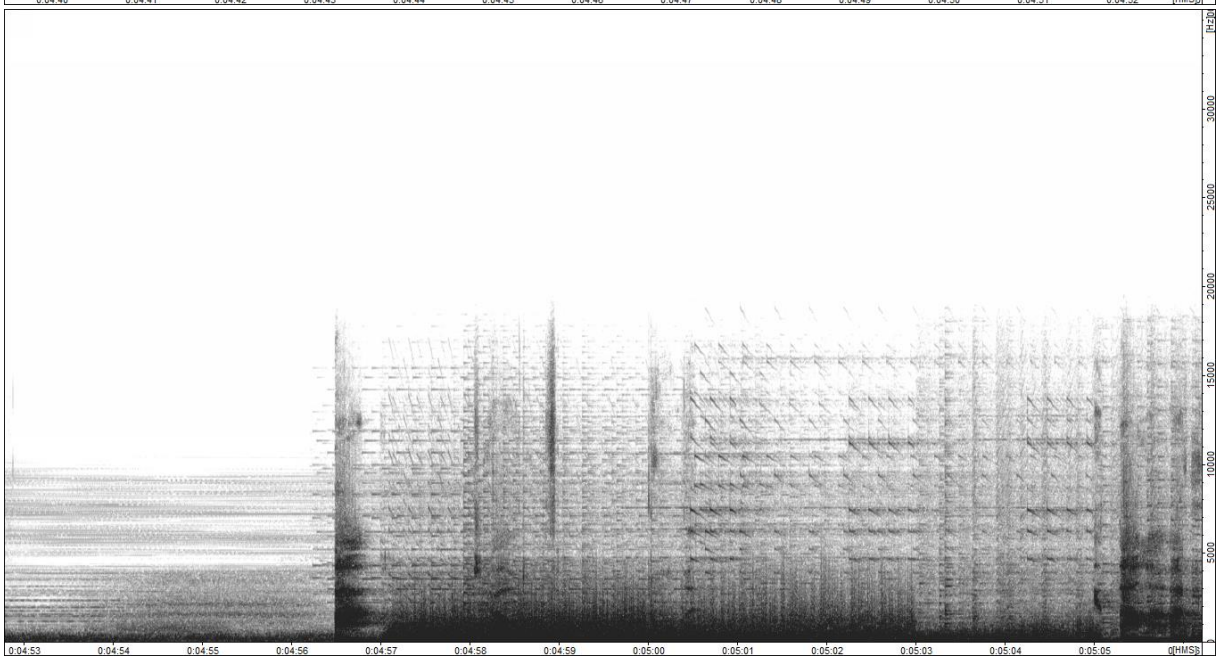

0:03:47
0:03:48
0:03:49
0:03:50
0:03:51
0:03:52
0:03:53
0:03:54
0:03:55
0:03:56
0:03:57
0:03:58
0:03:59
[HMS]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0

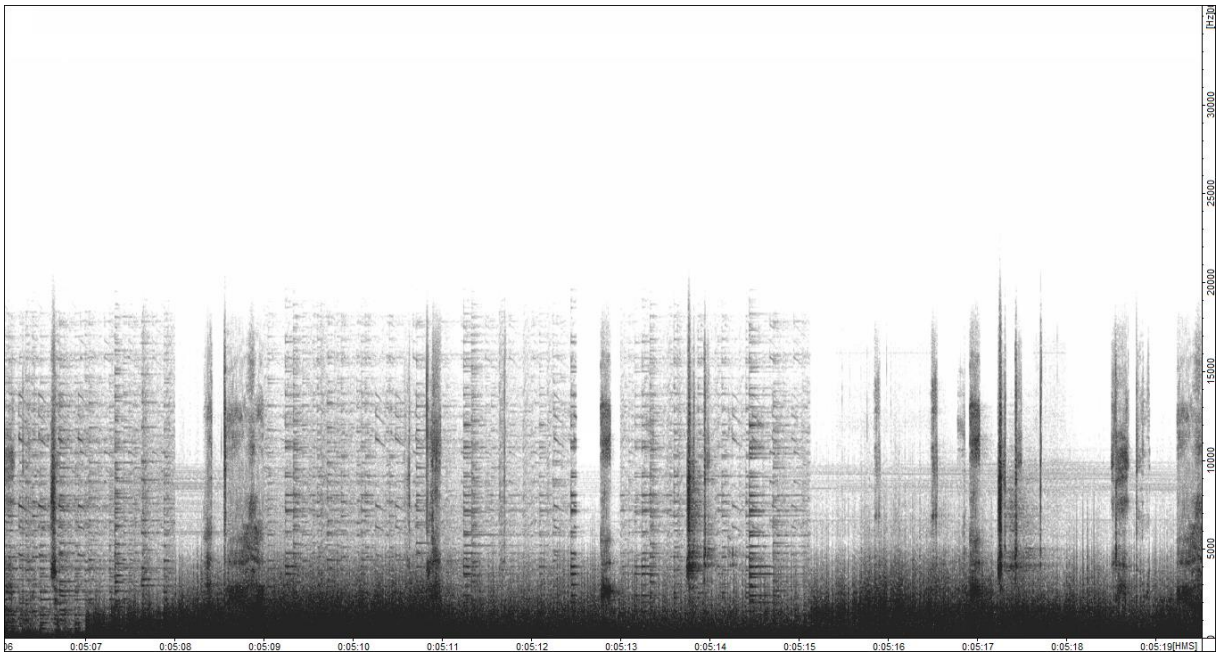

0:04:00
0:04:01
0:04:02
0:04:03
0:04:04
0:04:05
0:04:06
0:04:07
0:04:08
0:04:09
0:04:10
0:04:11
0:04:12
[HMS]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0

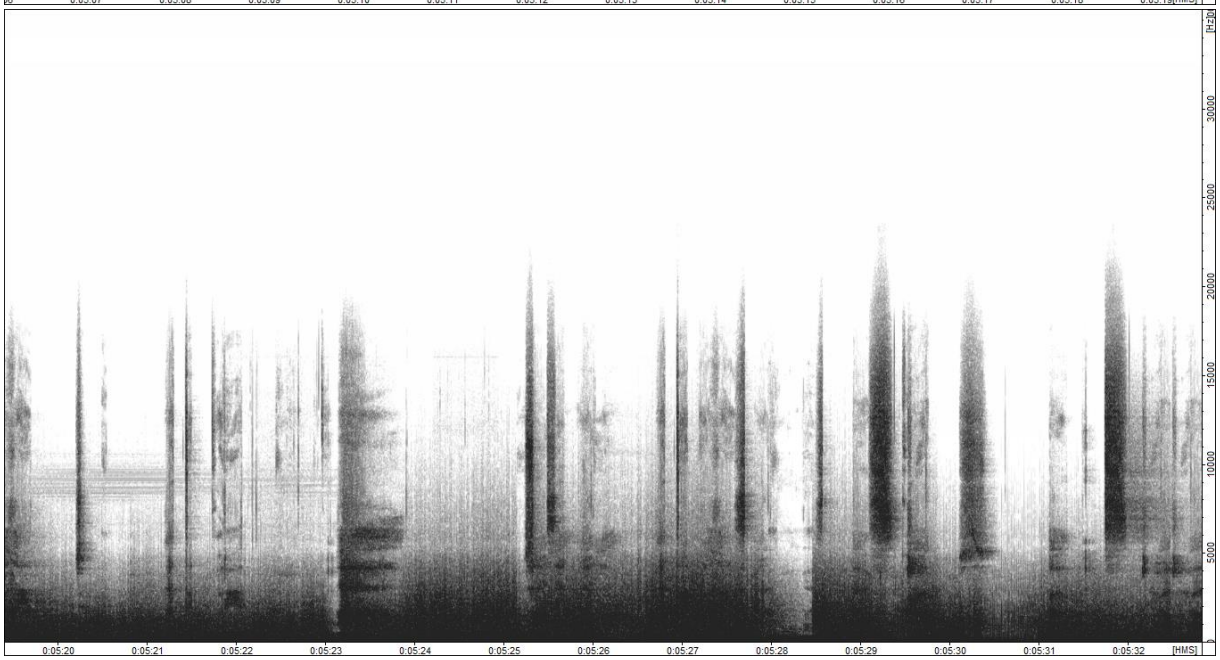

0:04:13
0:04:14
0:04:15
0:04:16
0:04:17
0:04:18
0:04:19
0:04:20
0:04:21
0:04:22
0:04:23
0:04:24
0:04:25
[HMS]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0

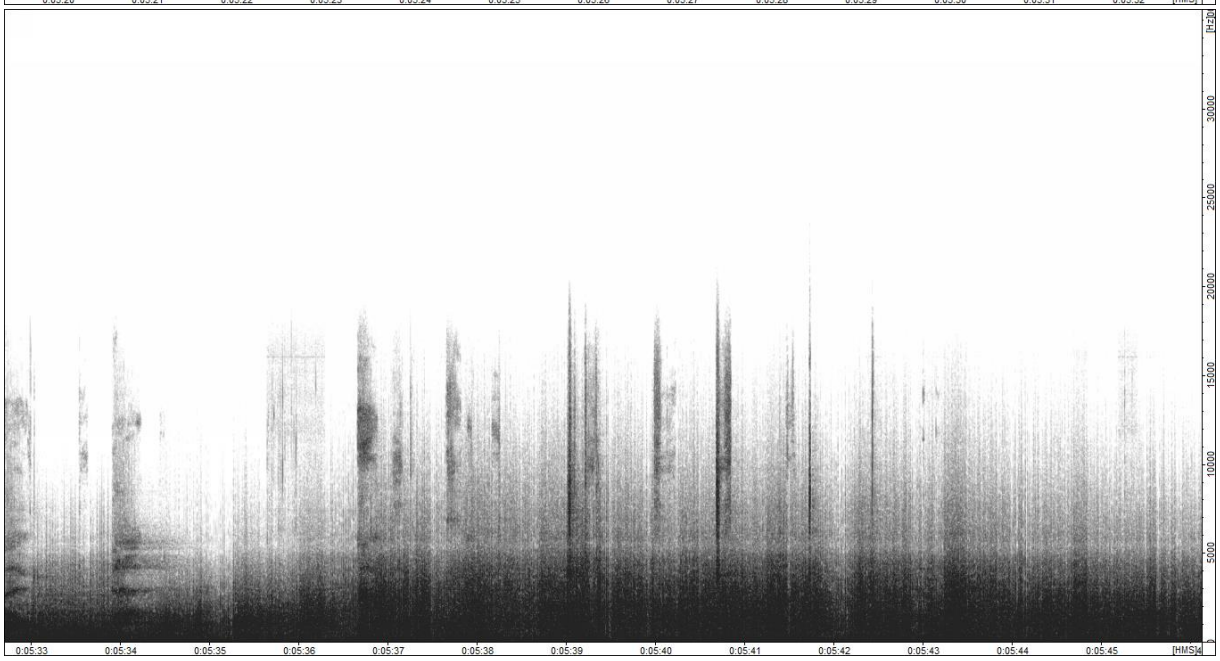

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:04:27
0:04:28
0:04:29
0:04:30
0:04:31
0:04:32
0:04:33
0:04:34
0:04:35
0:04:36
0:04:37
0:04:38
0:04:39 [HMS]

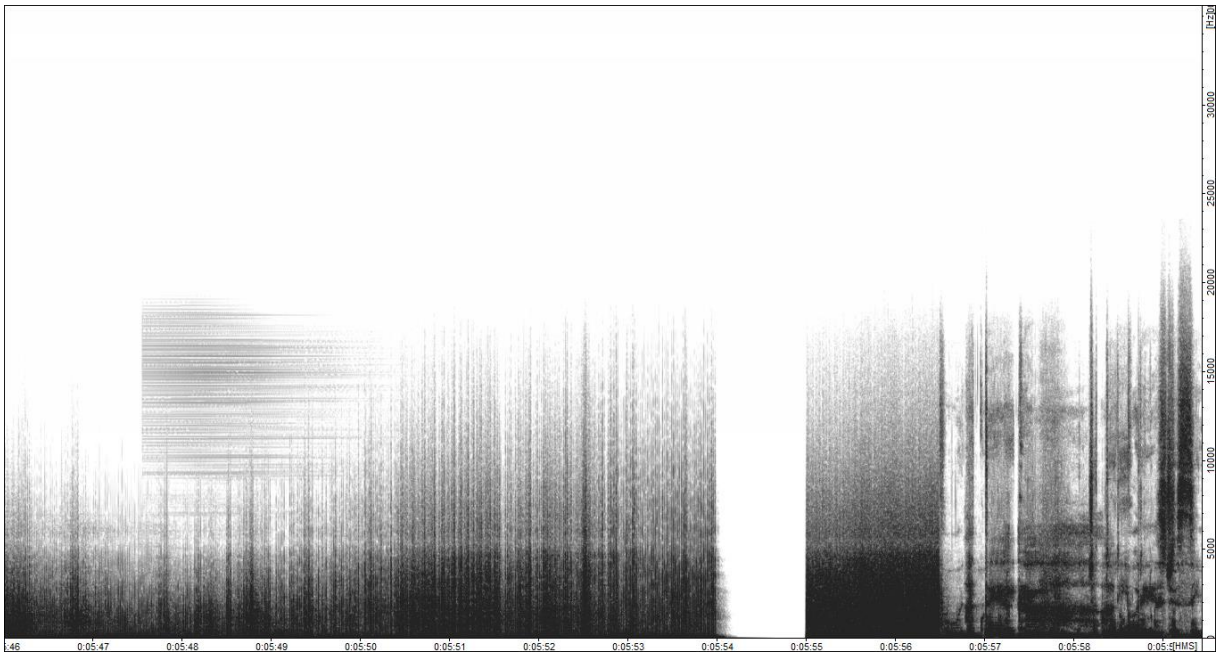

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:04:40
0:04:41
0:04:42
0:04:43
0:04:44
0:04:45
0:04:46
0:04:47
0:04:48
0:04:49
0:04:50
0:04:51
0:04:52
[HMS]

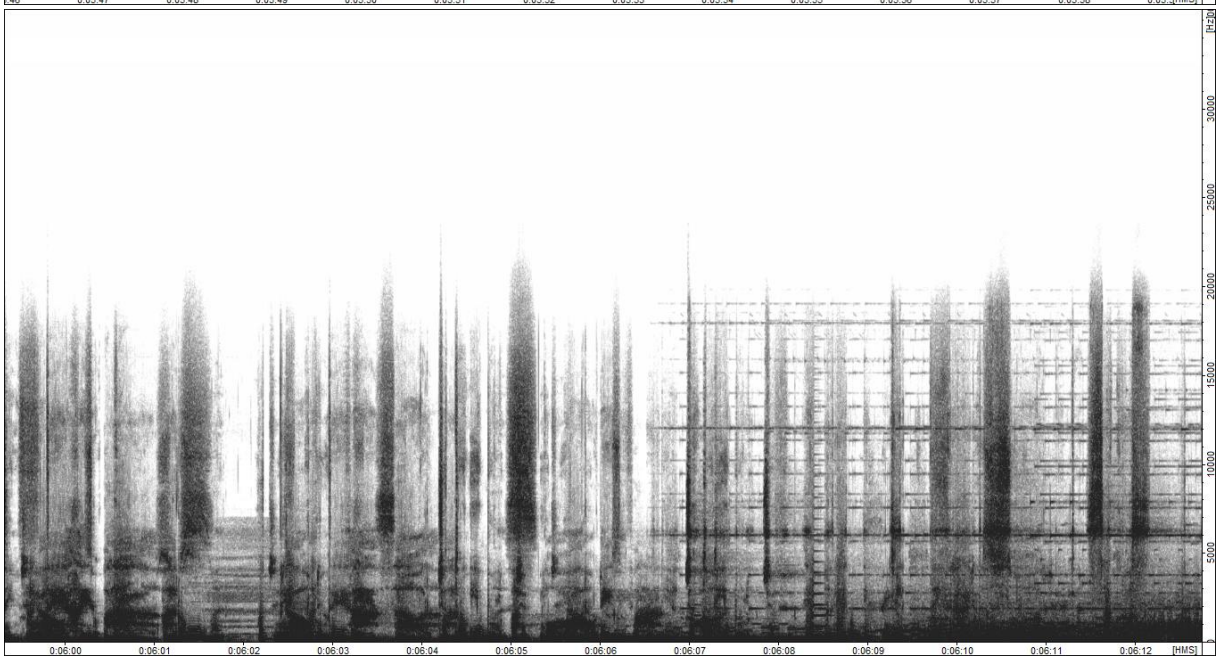

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:04:53
0:04:54
0:04:55
0:04:56
0:04:57
0:04:58
0:04:59
0:05:00
0:05:01
0:05:02
0:05:03
0:05:04
0:05:05
[HMS]

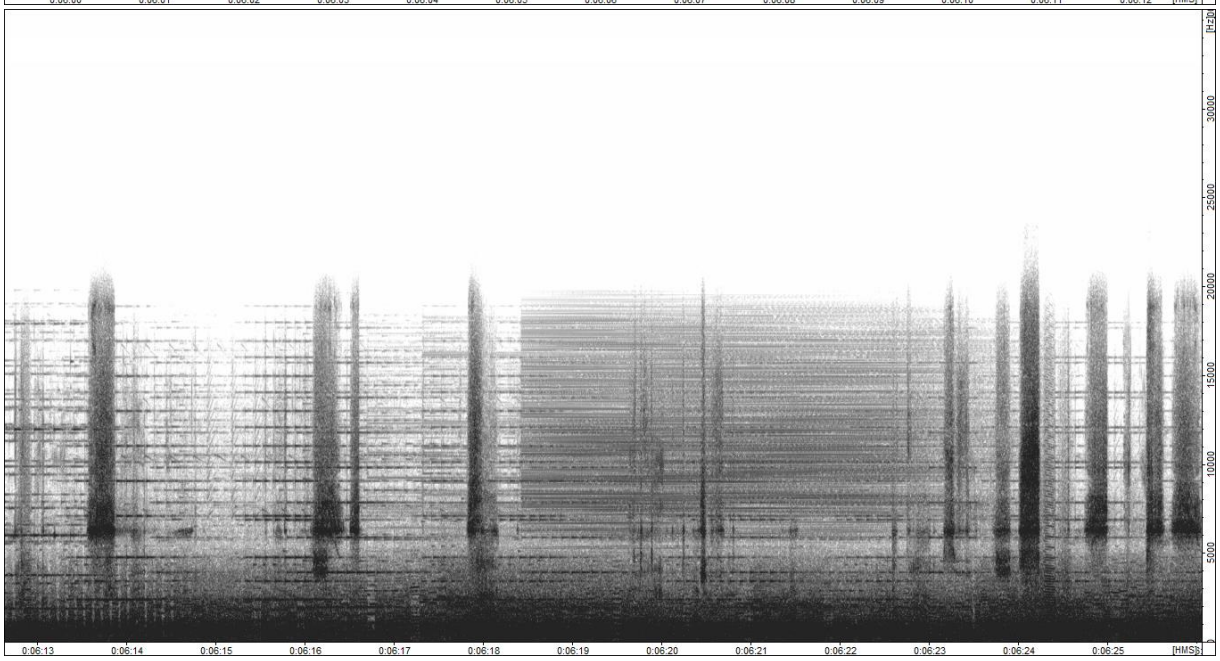

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:05:07
0:05:08
0:05:09
0:05:10
0:05:11
0:05:12
0:05:13
0:05:14
0:05:15
0:05:16
0:05:17
0:05:18
0:05:19
[HMS]

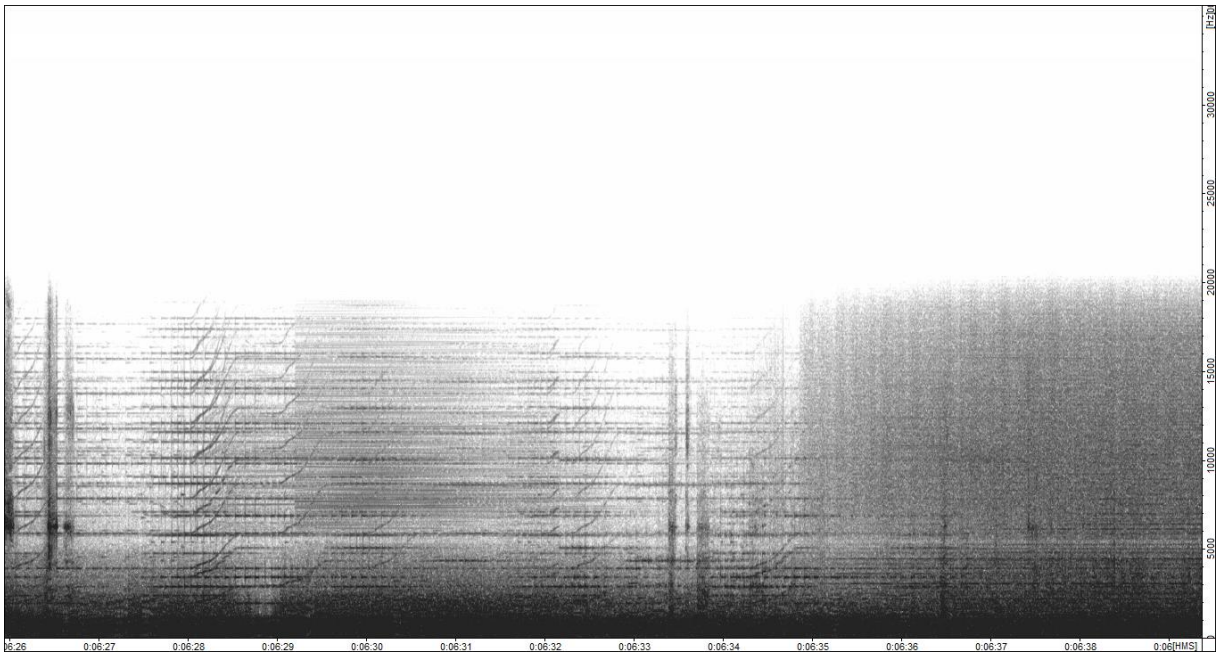

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:05:20
0:05:21
0:05:22
0:05:23
0:05:24
0:05:25
0:05:26
0:05:27
0:05:28
0:05:29
0:05:30
0:05:31
0:05:32
[HMS]

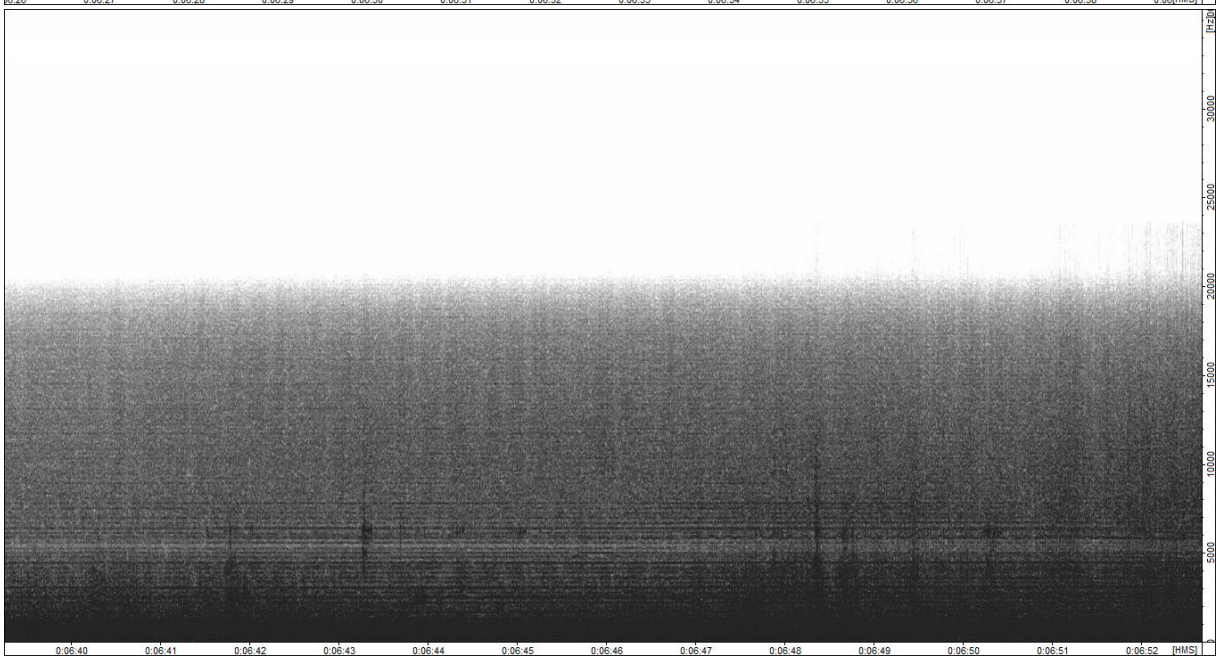

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:05:33
0:05:34
0:05:35
0:05:36
0:05:37
0:05:38
0:05:39
0:05:40
0:05:41
0:05:42
0:05:43
0:05:44
0:05:45
[HMS]

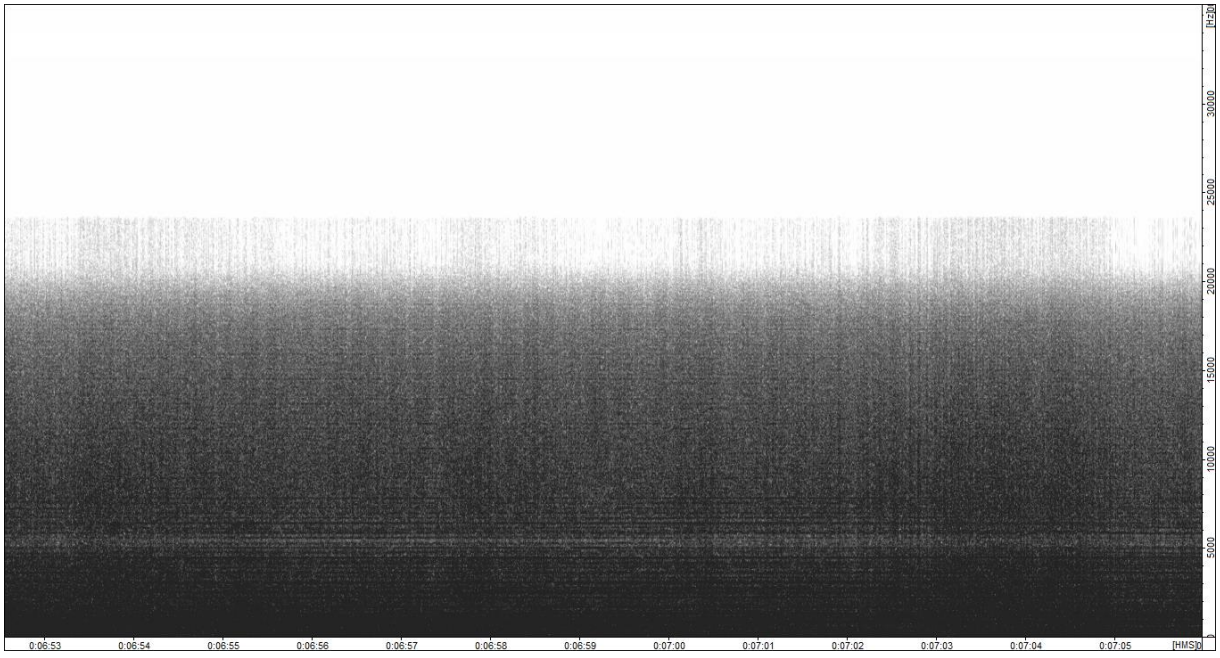

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
:46
0:05:47
0:05:48
0:05:49
0:05:50
0:05:51
0:05:52
0:05:53
0:05:54
0:05:55
0:05:56
0:05:57
0:05:58
0:05:5
[HMS]

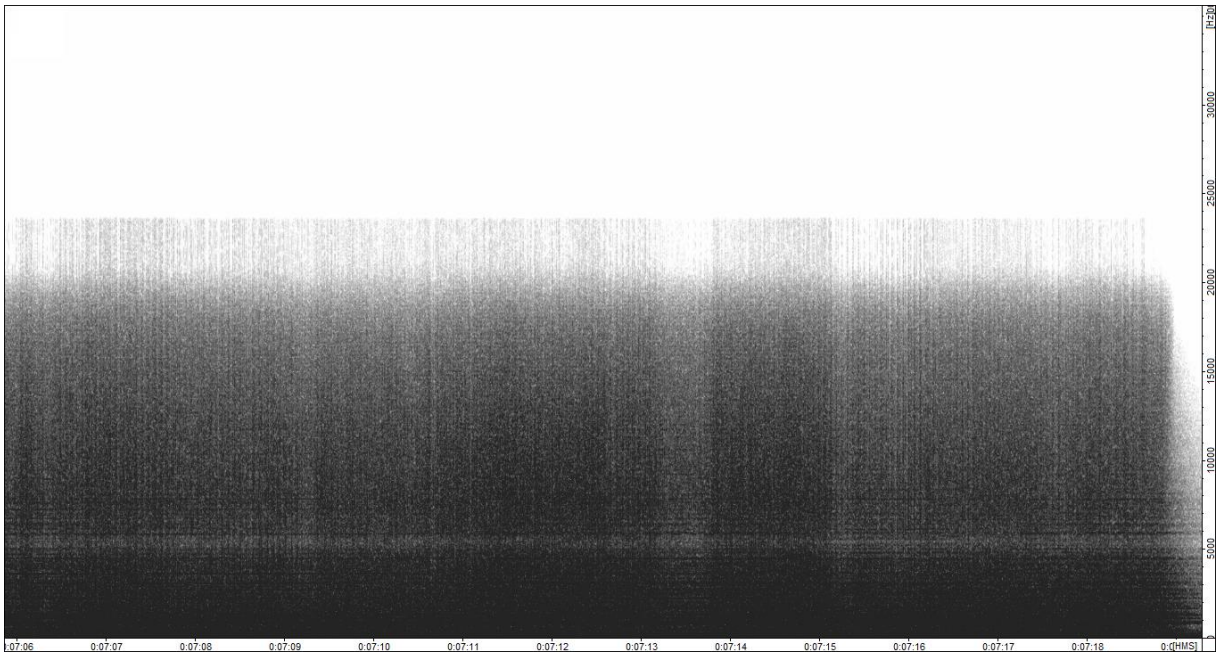

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:06:00
0:06:01
0:06:02
0:06:03
0:06:04
0:06:05
0:06:06
0:06:07
0:06:08
0:06:09
0:06:10
0:06:11
0:06:12
[HMS]

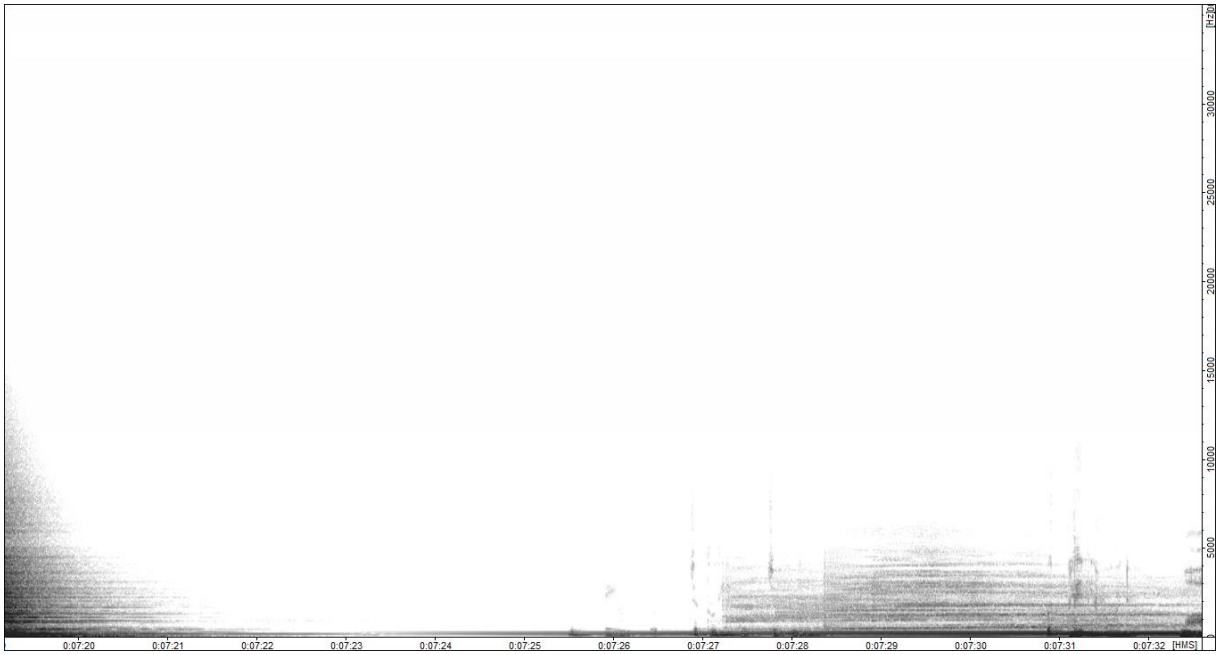

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:06:13
0:06:14
0:06:15
0:06:16
0:06:17
0:06:18
0:06:19
0:06:20
0:06:21
0:06:22
0:06:23
0:06:24
0:06:25
[HMS]

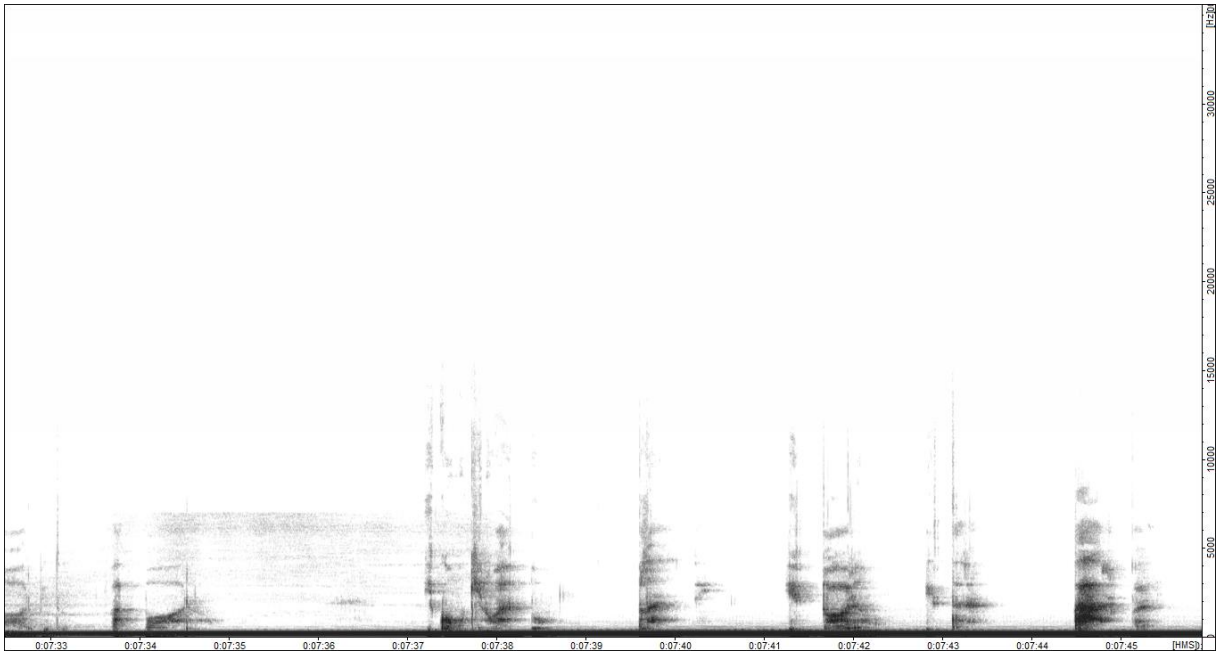

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:06:26
0:06:27
0:06:28
0:06:29
0:06:30
0:06:31
0:06:32
0:06:33
0:06:34
0:06:35
0:06:36
0:06:37
0:06:38
0:06[HMS]

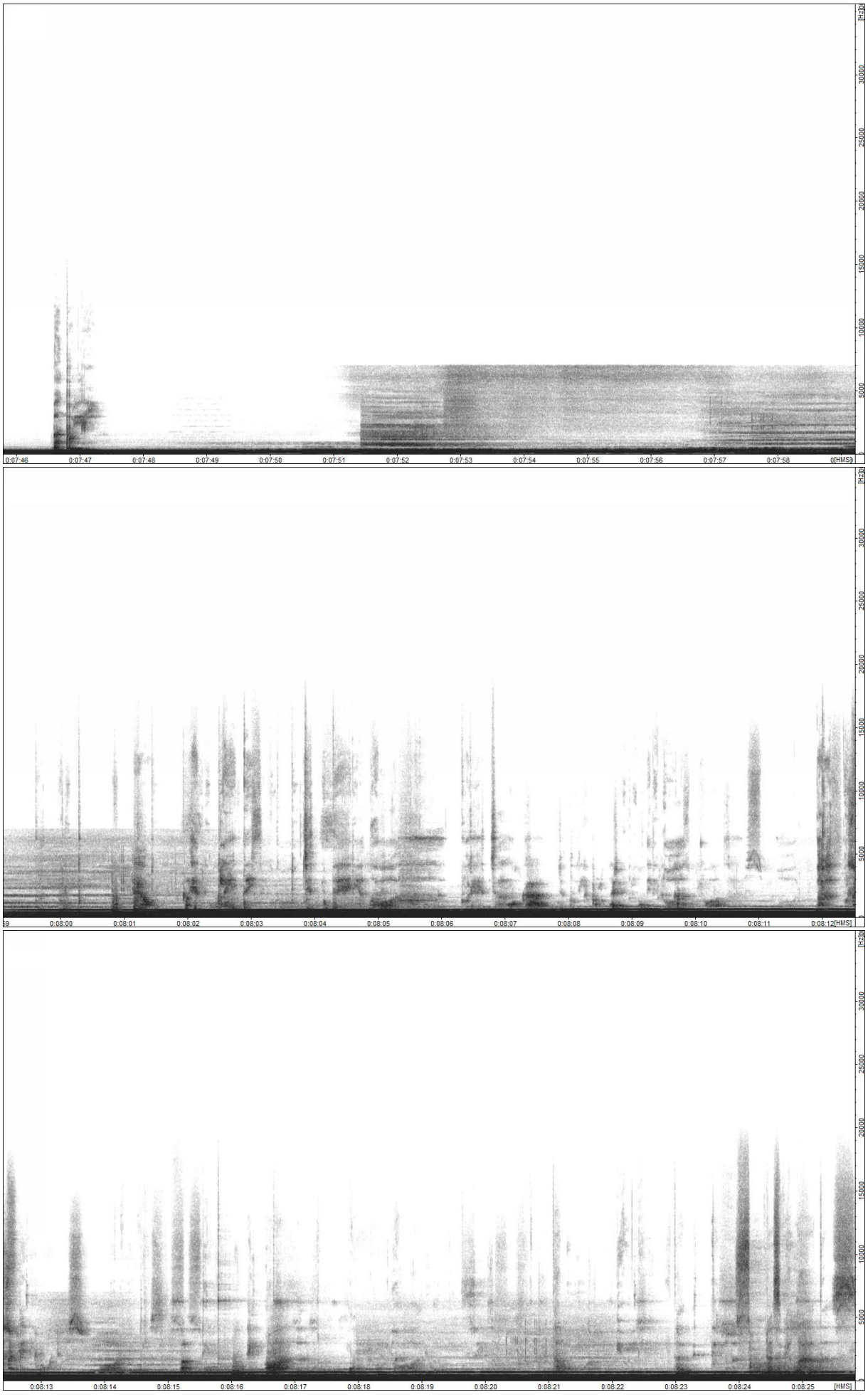

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:06:40
0:06:41
0:06:42
0:06:43
0:06:44
0:06:45
0:06:46
0:06:47
0:06:48
0:06:49
0:06:50
0:06:51
0:06:52
[HMS]

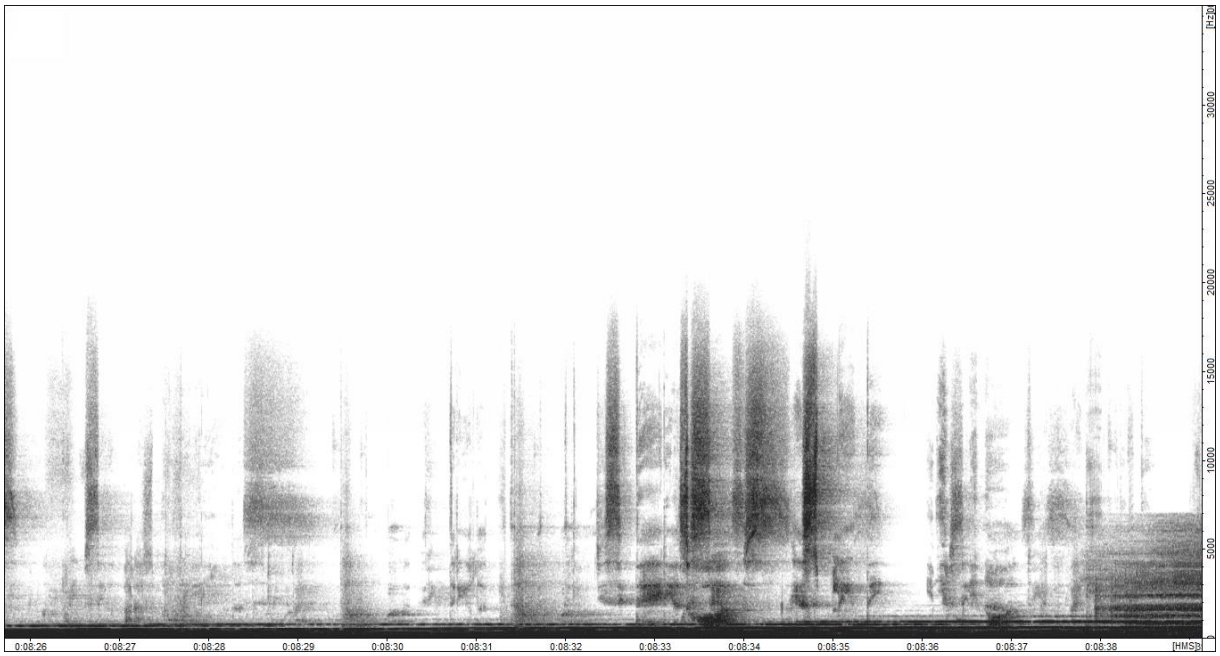

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:06:53
0:06:54
0:06:55
0:06:56
0:06:57
0:06:58
0:06:59
0:07:00
0:07:01
0:07:02
0:07:03
0:07:04
0:07:05
[HMS]0

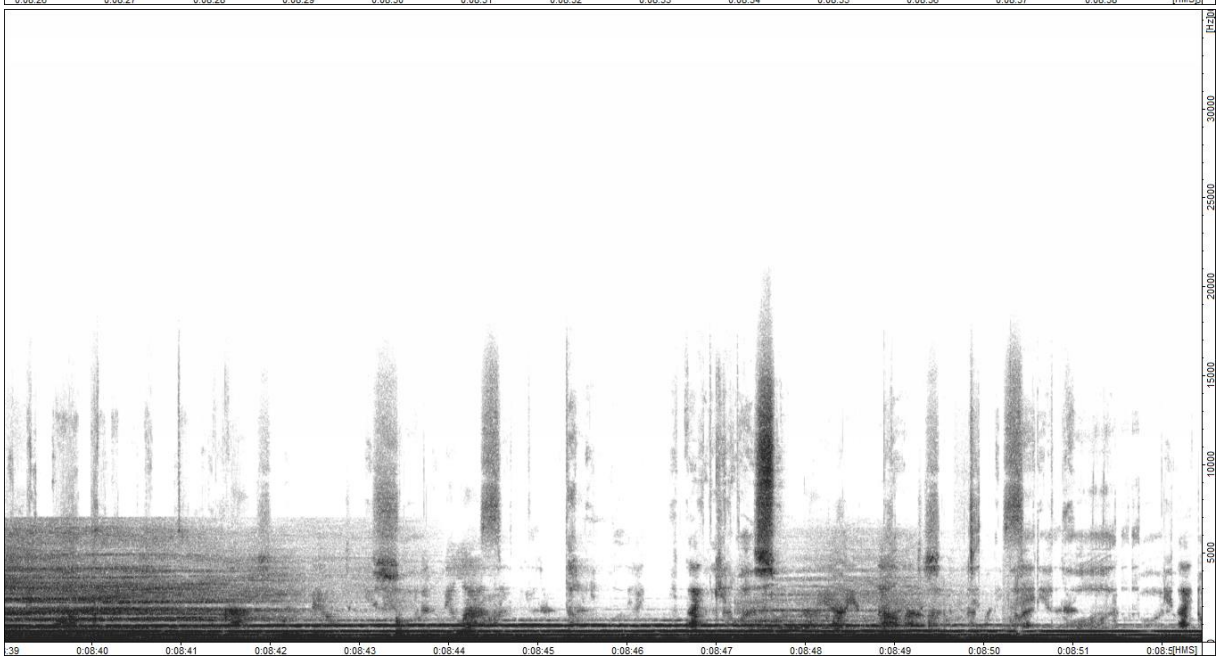

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:07:06
0:07:07
0:07:08
0:07:09
0:07:10
0:07:11
0:07:12
0:07:13
0:07:14
0:07:15
0:07:16
0:07:17
0:07:18
0:[HMS]

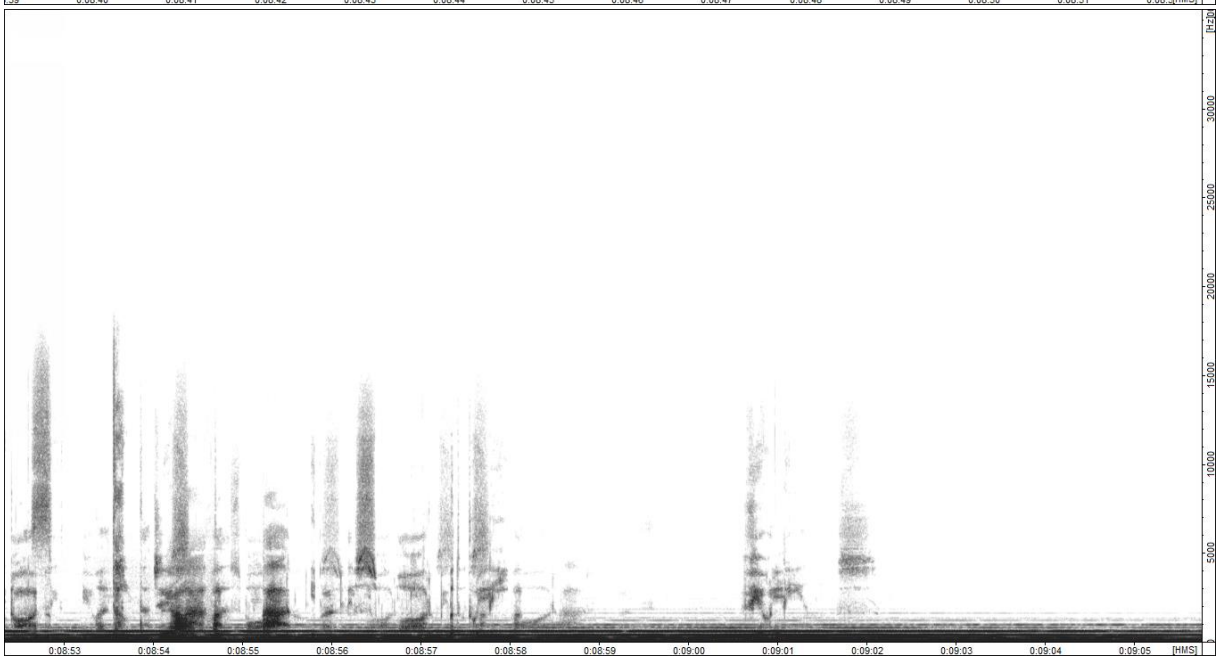

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:07:20
0:07:21
0:07:22
0:07:23
0:07:24
0:07:25
0:07:26
0:07:27
0:07:28
0:07:29
0:07:30
0:07:31
0:07:32
[HMS]


[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:07:33
0:07:34
0:07:35
0:07:36
0:07:37
0:07:38
0:07:39
0:07:40
0:07:41
0:07:42
0:07:43
0:07:44
0:07:45
[HMS]

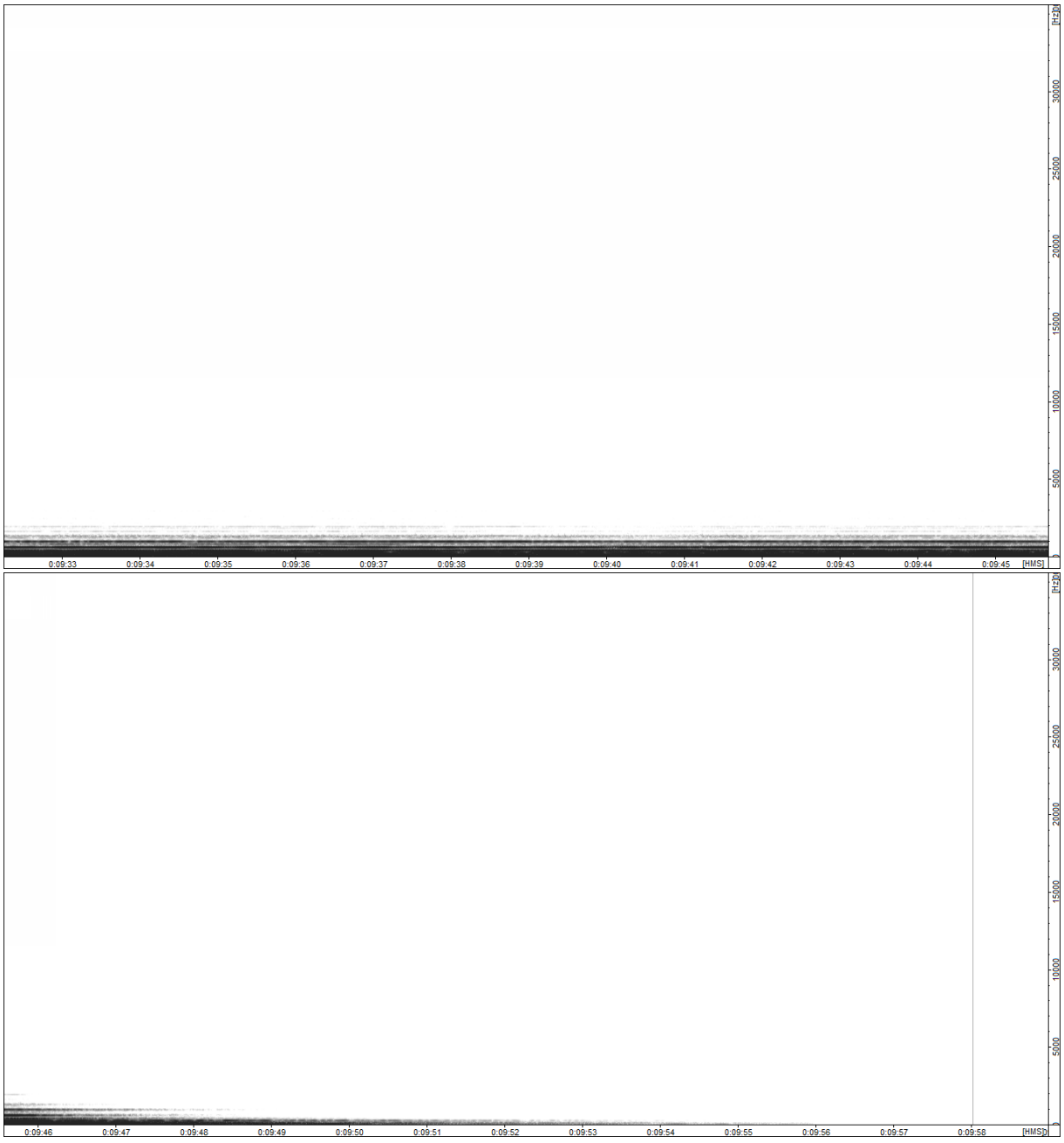

[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:07:46
0:07:47
0:07:48
0:07:49
0:07:50
0:07:51
0:07:52
0:07:53
0:07:54
0:07:55
0:07:56
0:07:57
0:07:58
0[HMS]
[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:08:00
0:08:01
0:08:02
0:08:03
0:08:04
0:08:05
0:08:06
0:08:07
0:08:08
0:08:09
0:08:10
0:08:11
0:08:12[HMS]
[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:08:13
0:08:14
0:08:15
0:08:16
0:08:17
0:08:18
0:08:19
0:08:20
0:08:21
0:08:22
0:08:23
0:08:24
0:08:25
[HMS]


[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:08:26
0:08:27
0:08:28
0:08:29
0:08:30
0:08:31
0:08:32
0:08:33
0:08:34
0:08:35
0:08:36
0:08:37
0:08:38
[HMS]


[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:08:39
0:08:40
0:08:41
0:08:42
0:08:43
0:08:44
0:08:45
0:08:46
0:08:47
0:08:48
0:08:49
0:08:50
0:08:51
[HMS]


[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:08:53
0:08:54
0:08:55
0:08:56
0:08:57
0:08:58
0:08:59
0:09:00
0:09:01
0:09:02
0:09:03
0:09:04
0:09:05
[HMS]


[kHz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:09:06
0:09:07
0:09:08
0:09:09
0:09:10
0:09:11
0:09:12
0:09:13
0:09:14
0:09:15
0:09:16
0:09:17
0:09:18
[HMS]
[kHz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:09:19
0:09:20
0:09:21
0:09:22
0:09:23
0:09:24
0:09:25
0:09:26
0:09:27
0:09:28
0:09:29
0:09:30
0:09:31
0:09[HMS]


[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:09:33
0:09:34
0:09:35
0:09:36
0:09:37
0:09:38
0:09:39
0:09:40
0:09:41
0:09:42
0:09:43
0:09:44
0:09:45
[HMS]
[Hz]
30000
25000
20000
15000
10000
5000
0
0:09:46
0:09:47
0:09:48
0:09:49
0:09:50
0:09:51
0:09:52
0:09:53
0:09:54
0:09:55
0:09:56
0:09:57
0:09:58
[HMS]

# WILLIAN LENTZ

# *Máquina de Chilrear*

para piano MIDI e eletrônica

(2024)

## Orientações:

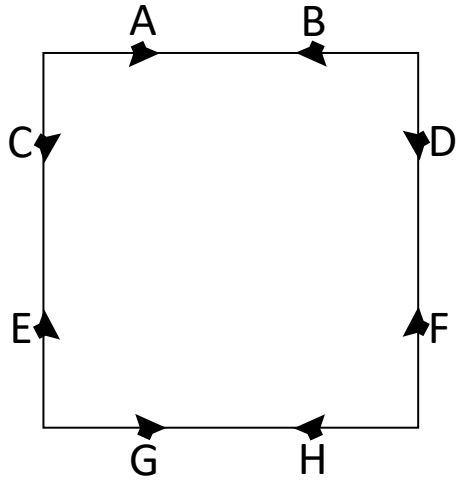
**Geral:** Esta obra foi escrita para ser executada em um piano MIDI, especificamente para o *Disklavier C7X ENSPIRE PRO* da *Yamaha*. A partitura representa o conteúdo exportado em arquivo MIDI, utilizado para controlar o instrumento. No pentagrama inferior, a parte da eletrônica é representada pelo espectrograma.

**Performance:** Foi desenvolvido um arquivo RPP para execução no programa *Reaper*, no qual os compassos e andamentos estão organizados de forma a garantir que a performance seja fiel às indicações da partitura e à poética musical. As quatro primeiras *tracks* são reservadas para a informação MIDI, correspondendo a cada um dos quatro pentagramas da partitura associados ao piano, exceto nas seções em que as notas cruzam os pentagramas, onde a informação é restrita a um único canal. Todas as quatro *tracks* devem ser enviadas para o canal 1 na saída MIDI: (na *track*) *Route>MIDI Hardware Output>Send to channel 1.*

**Eletrônica:** A quinta *track* contém o arquivo multicanal em formato WAV, destinado à difusão em oito canais. Este arquivo deve ser sincronizado levando em consideração o breve atraso causado pela leitura da informação MIDI. A sincronização deve ser ajustada através da escuta e do deslocamento sutil do arquivo WAV na track – nos meus testes, observei um atraso de 520 ms, já indicado no arquivo RPP. Para esse ajuste, ter como referência o último ataque presente na eletrônica, em sincronia com o acorde em ***fff*** no registro grave do piano, no compasso 217.

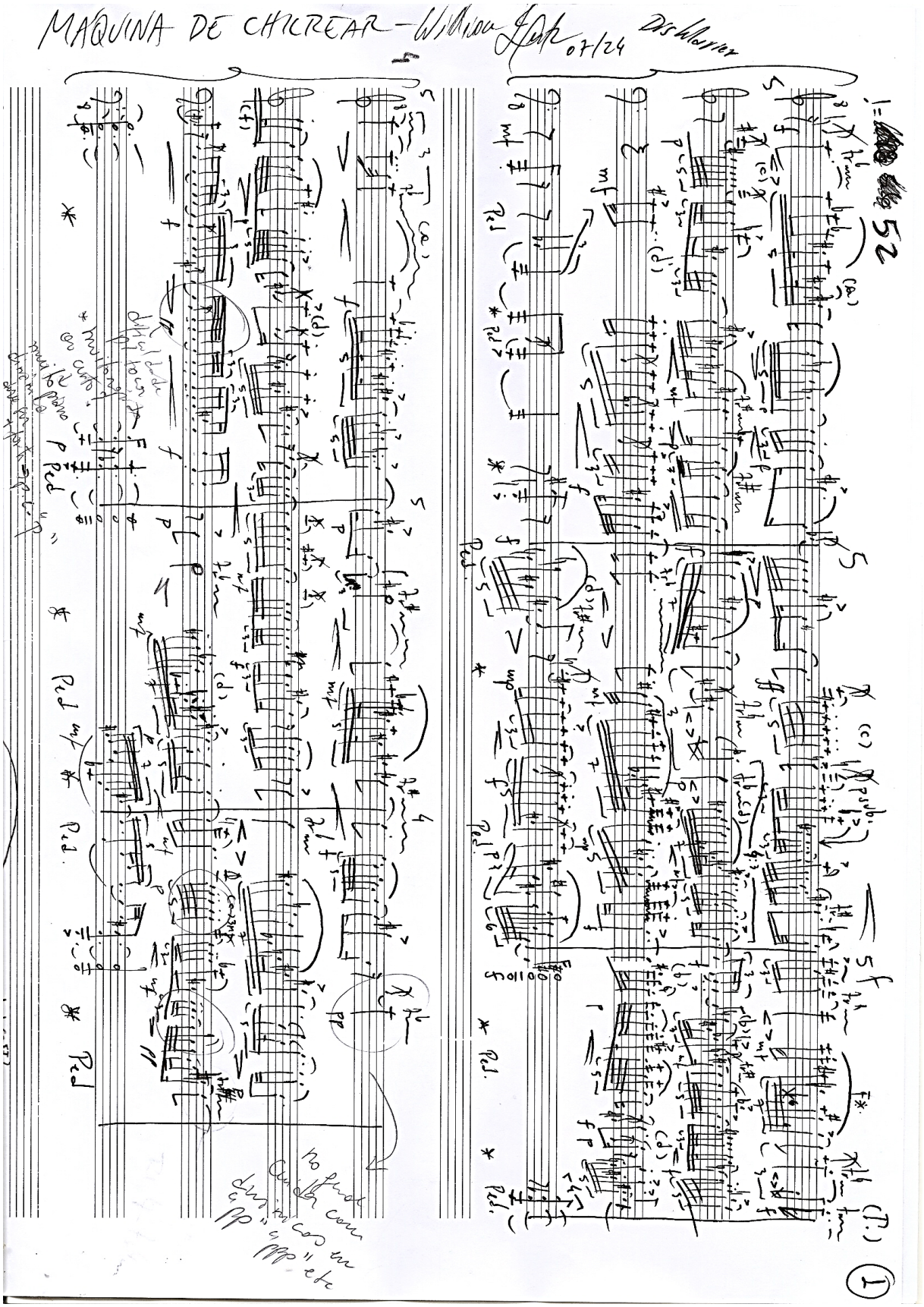
Além disso, há oito *tracks* independentes que podem ser utilizadas em substituição ao arquivo multicanal.

Disposição dos alto-falantes:




A-1, B-2, C-3, D-4, E-5, F-6, G-7 e H-8.

Para acesso ao material da obra, entre em contato com o compositor: willianlentzcomposer@gmail.com.
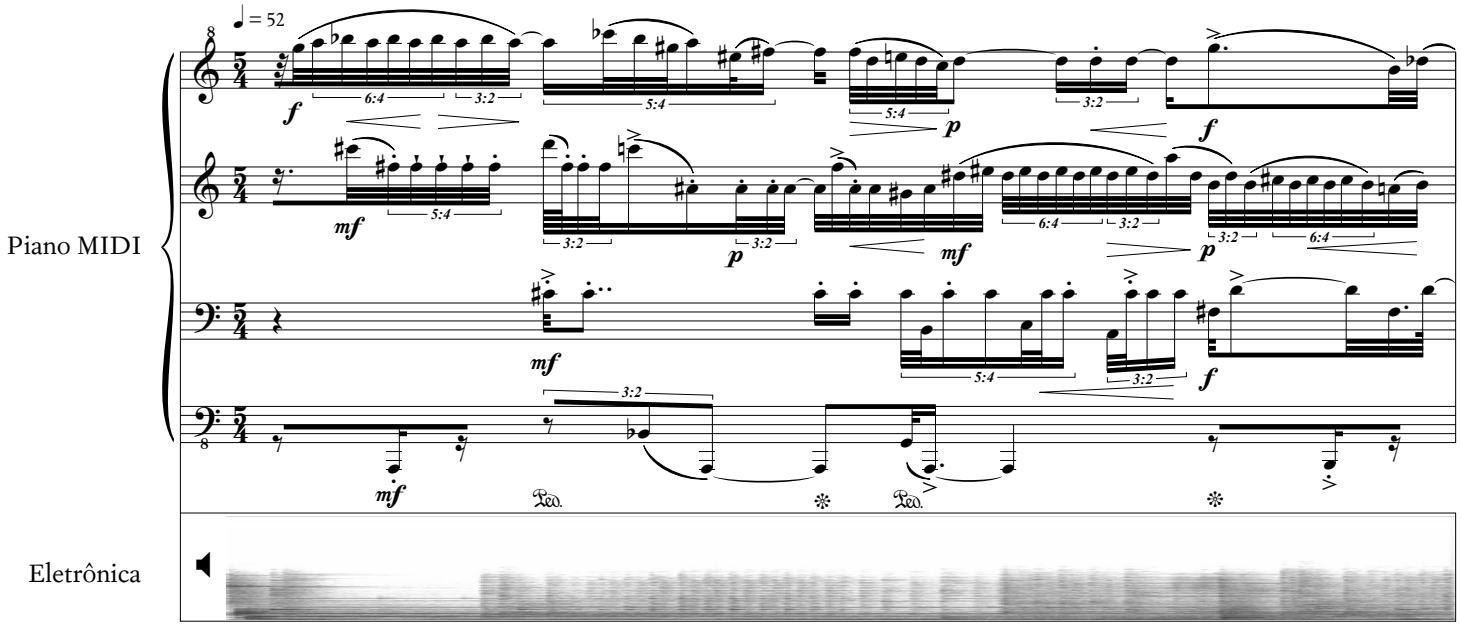



Primeira página do manuscrito.
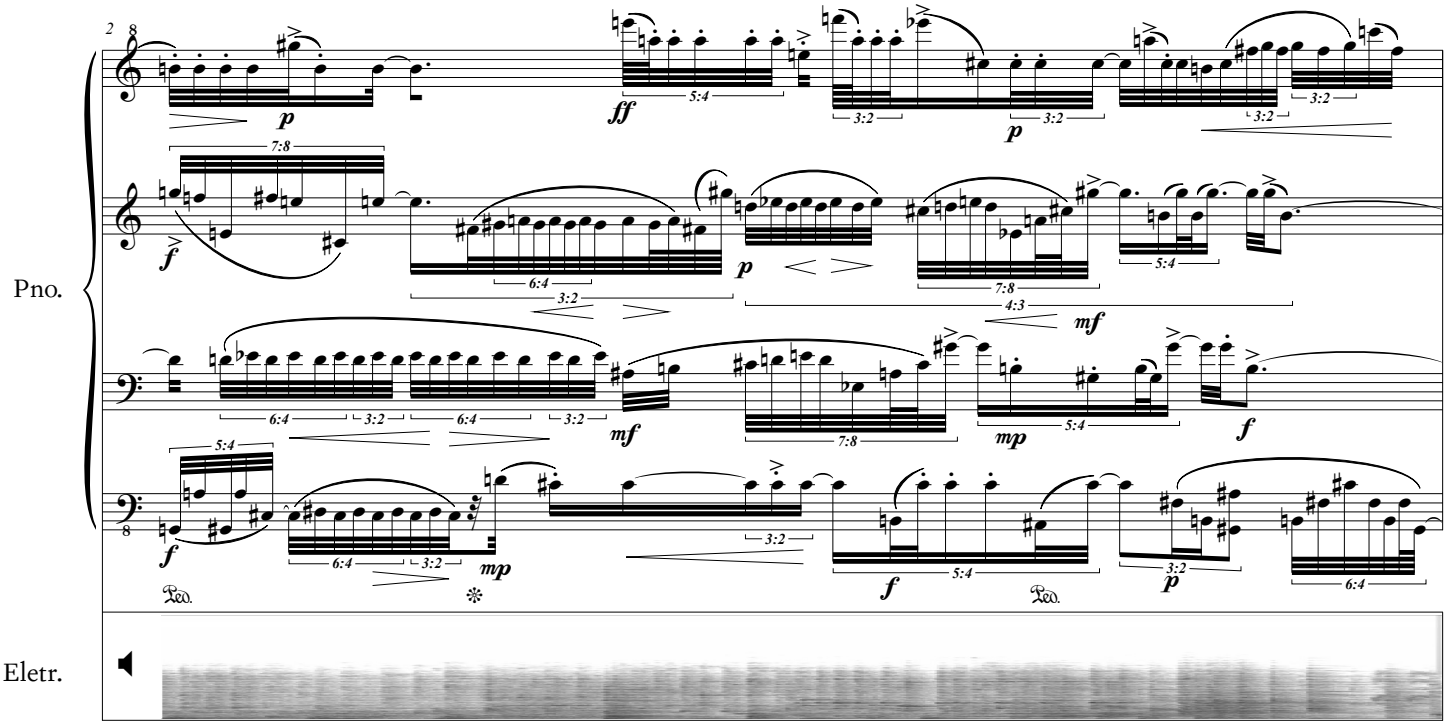
Partitura

# Máquina de Chilrear
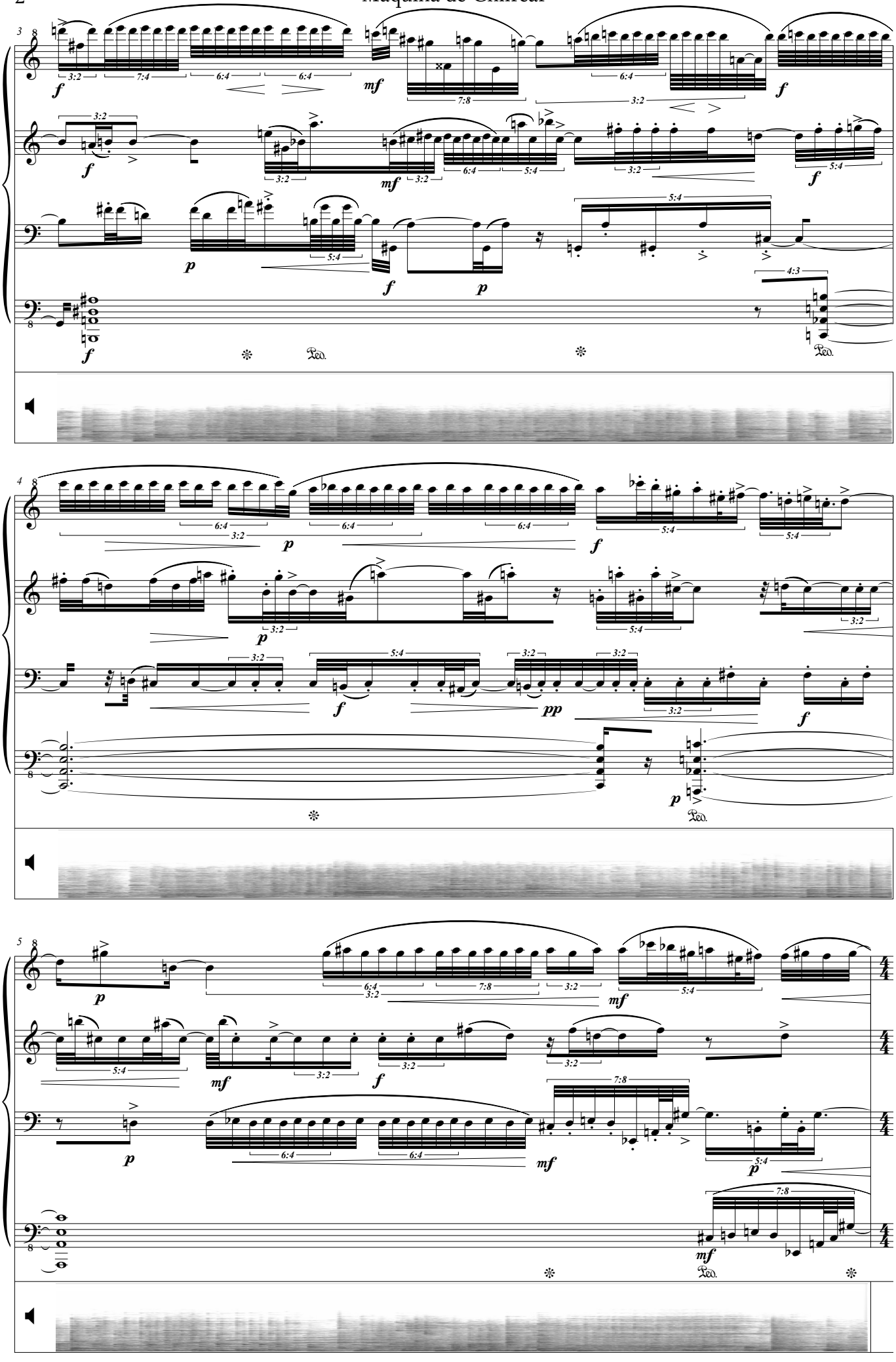
para piano MIDI e eletrônica
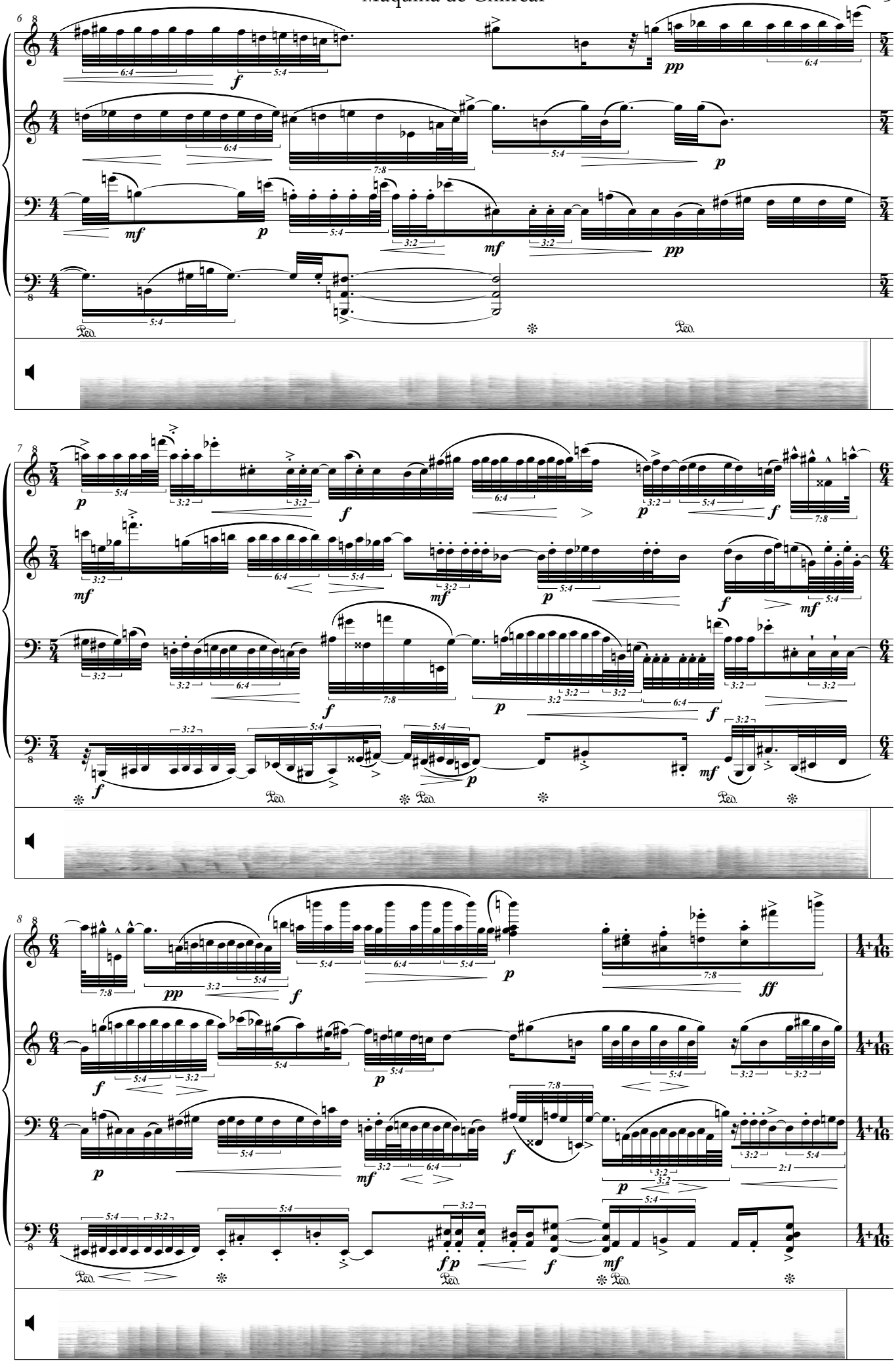
Willian Lentz
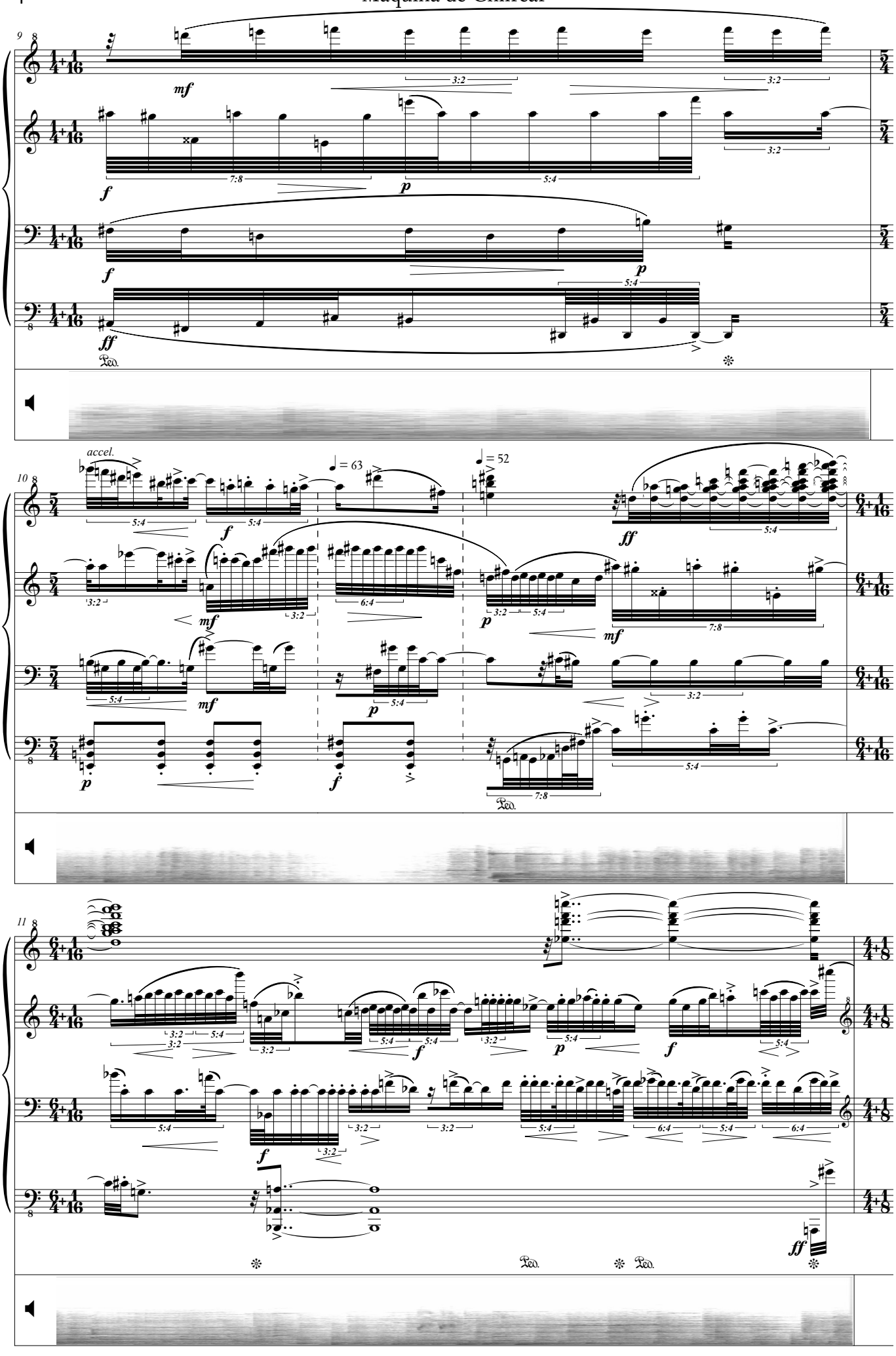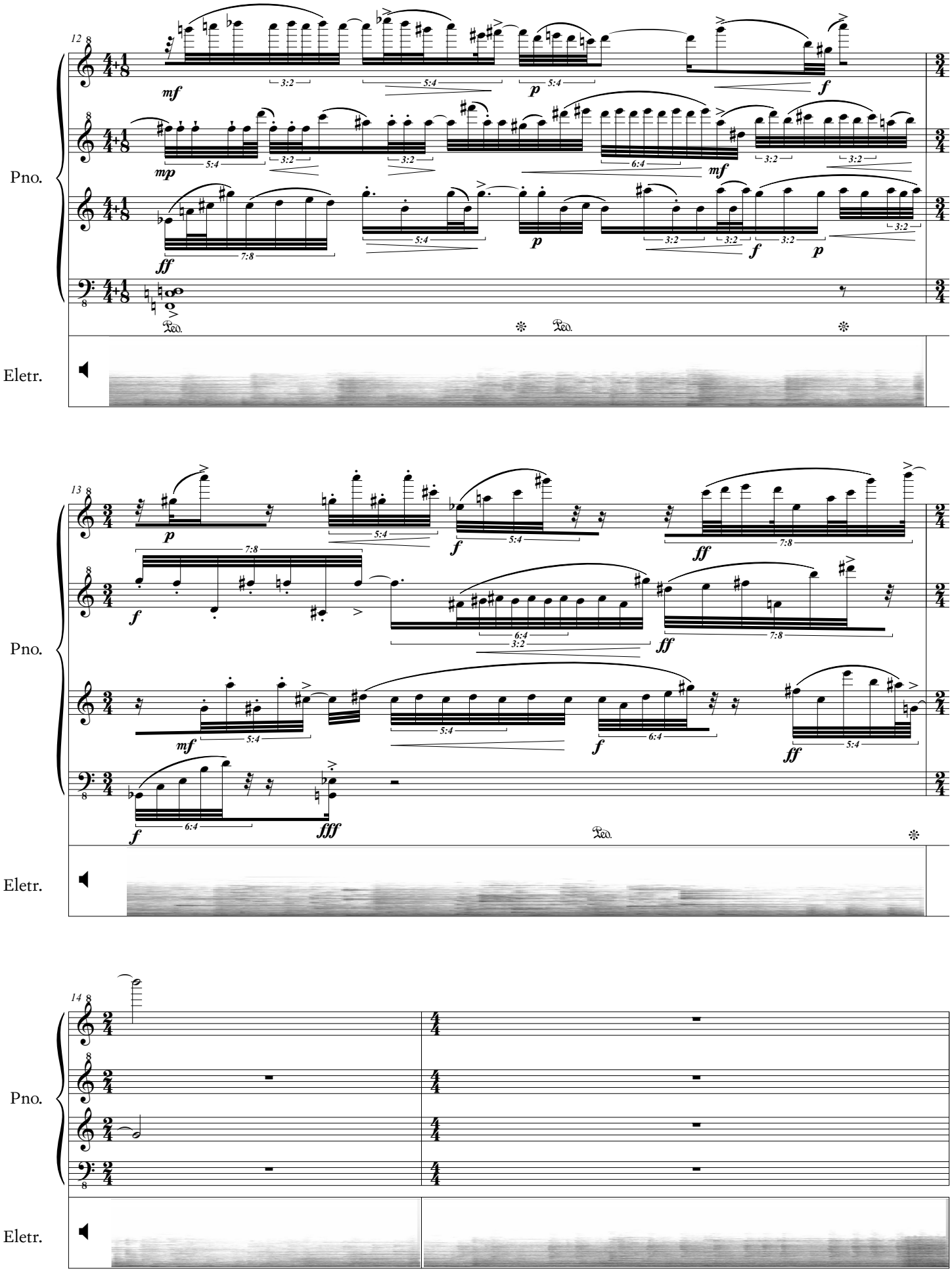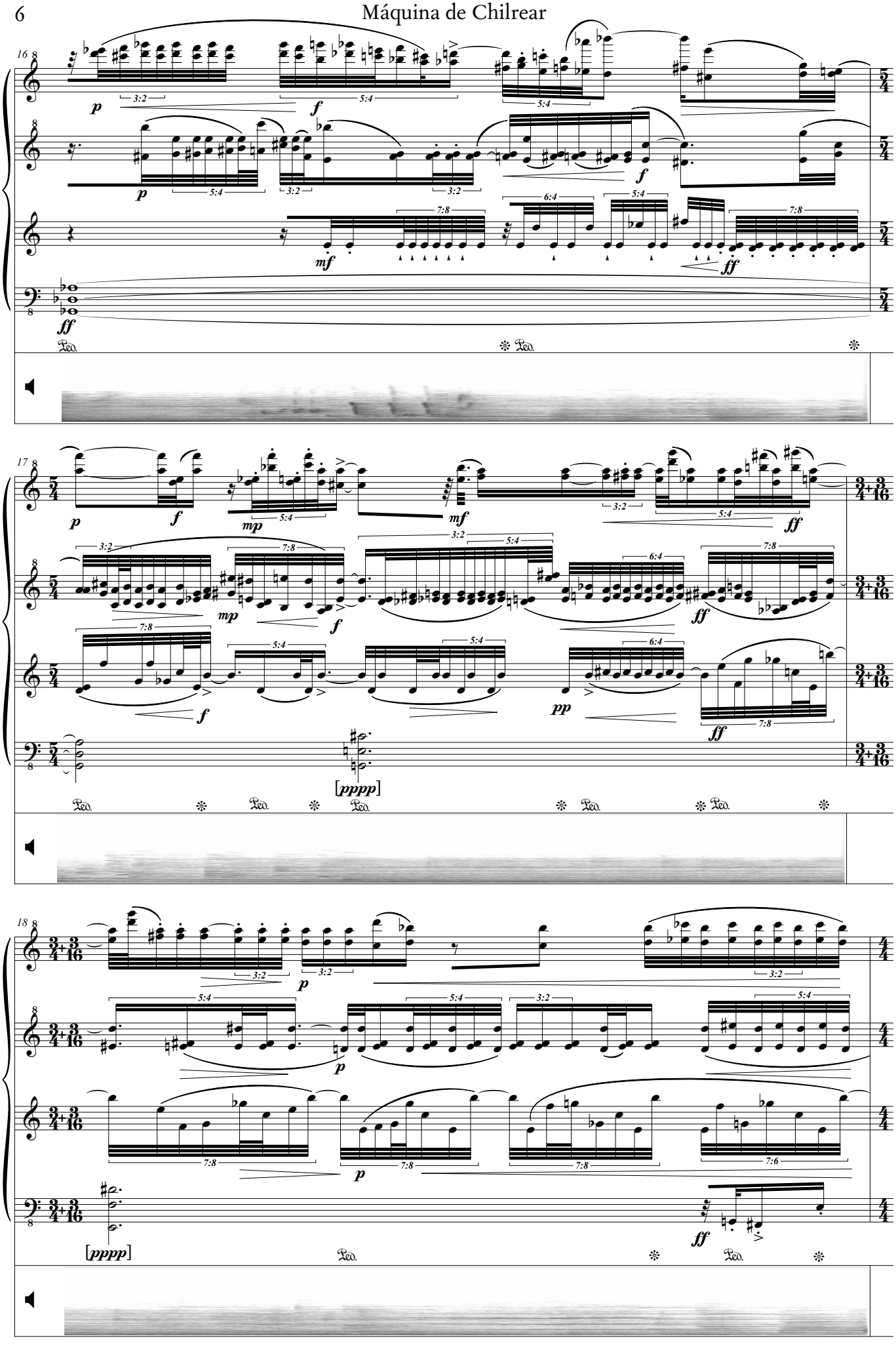






© Willian Lentz. Curitiba. 2024.
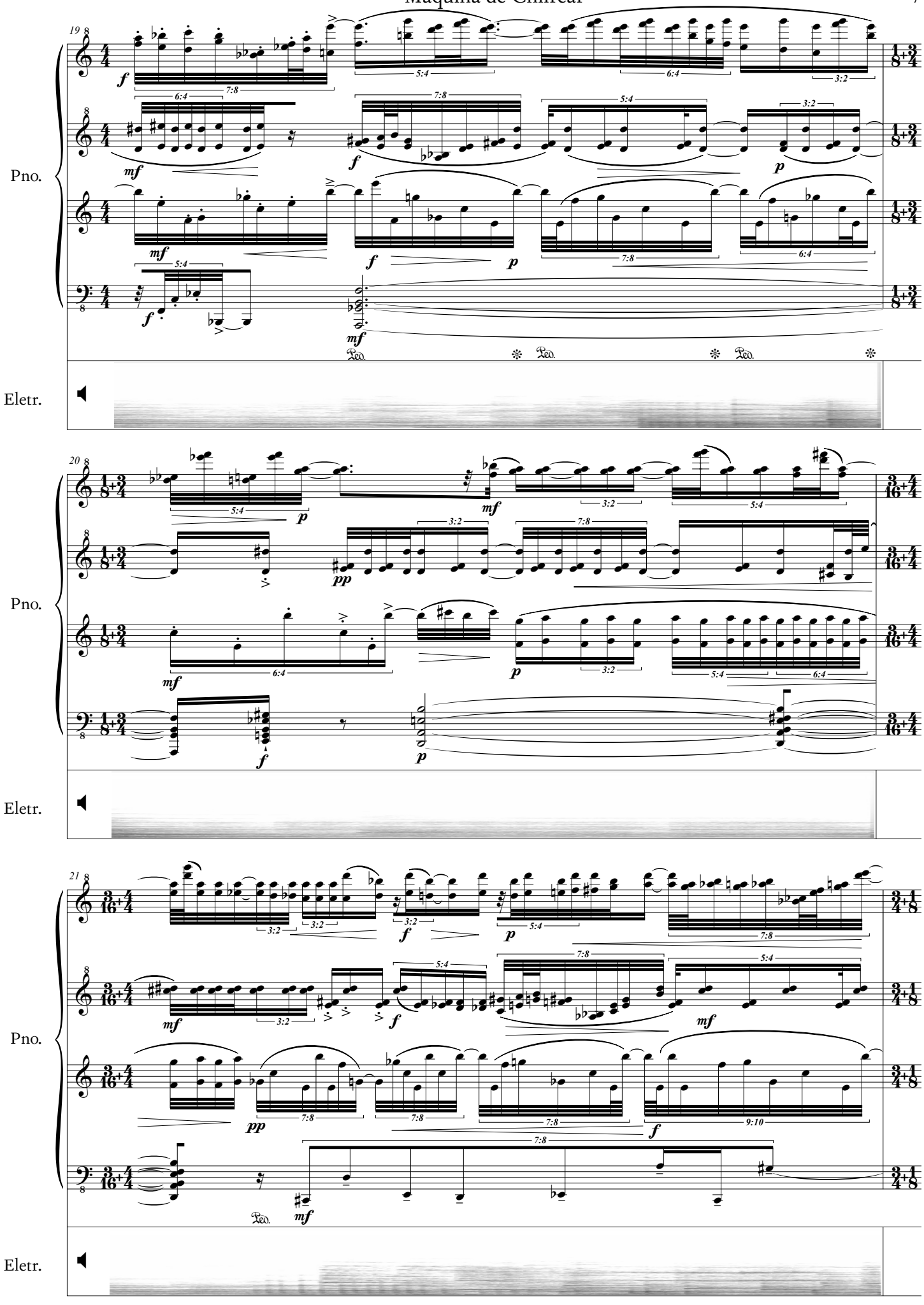

Pno.
Eletr.
Pno.
Eletr.
Pno.
Eletr.
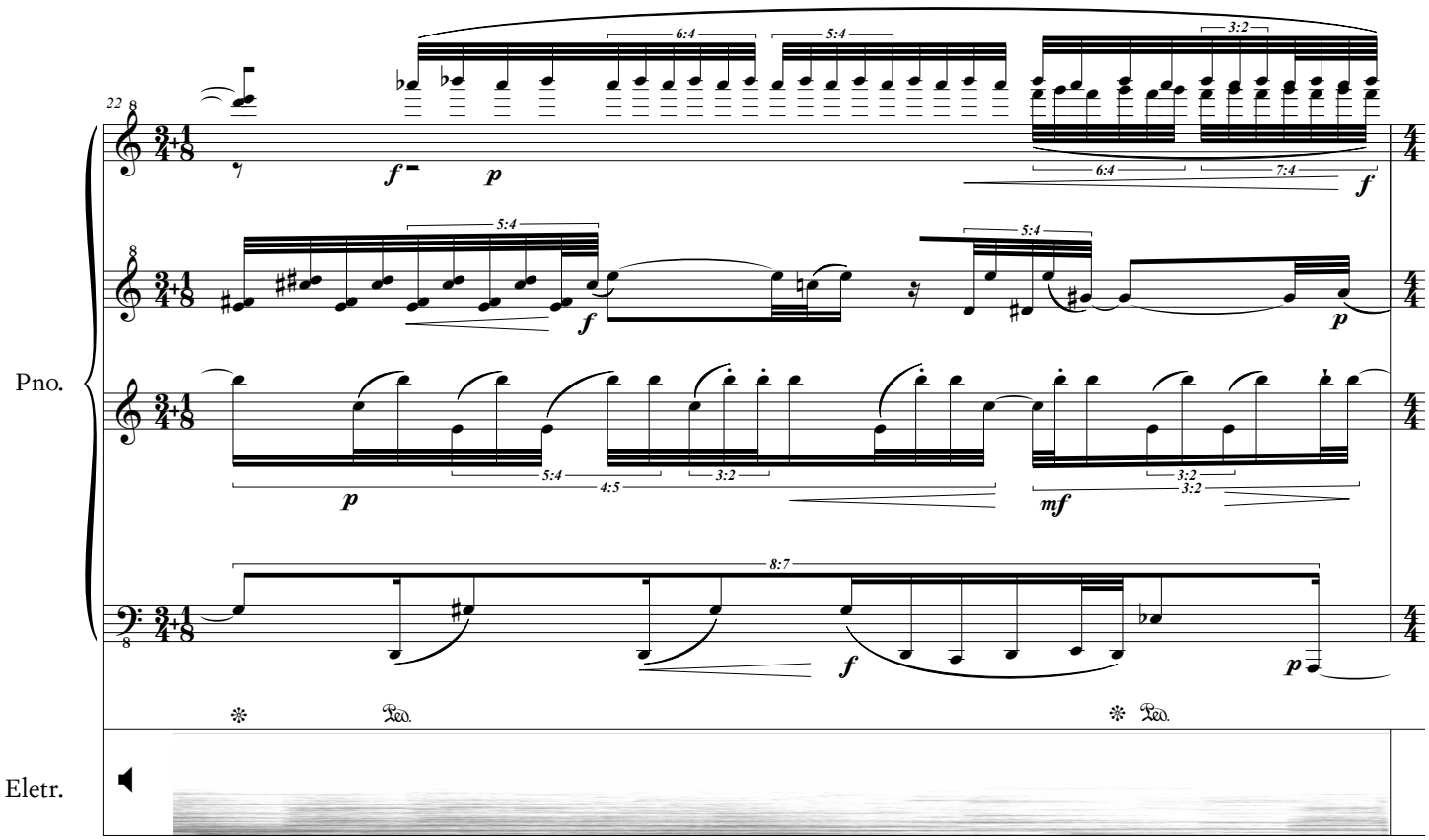

6
Pno.
Eletr.
7
Pno.
Eletr.
8
Pno.
Eletr.
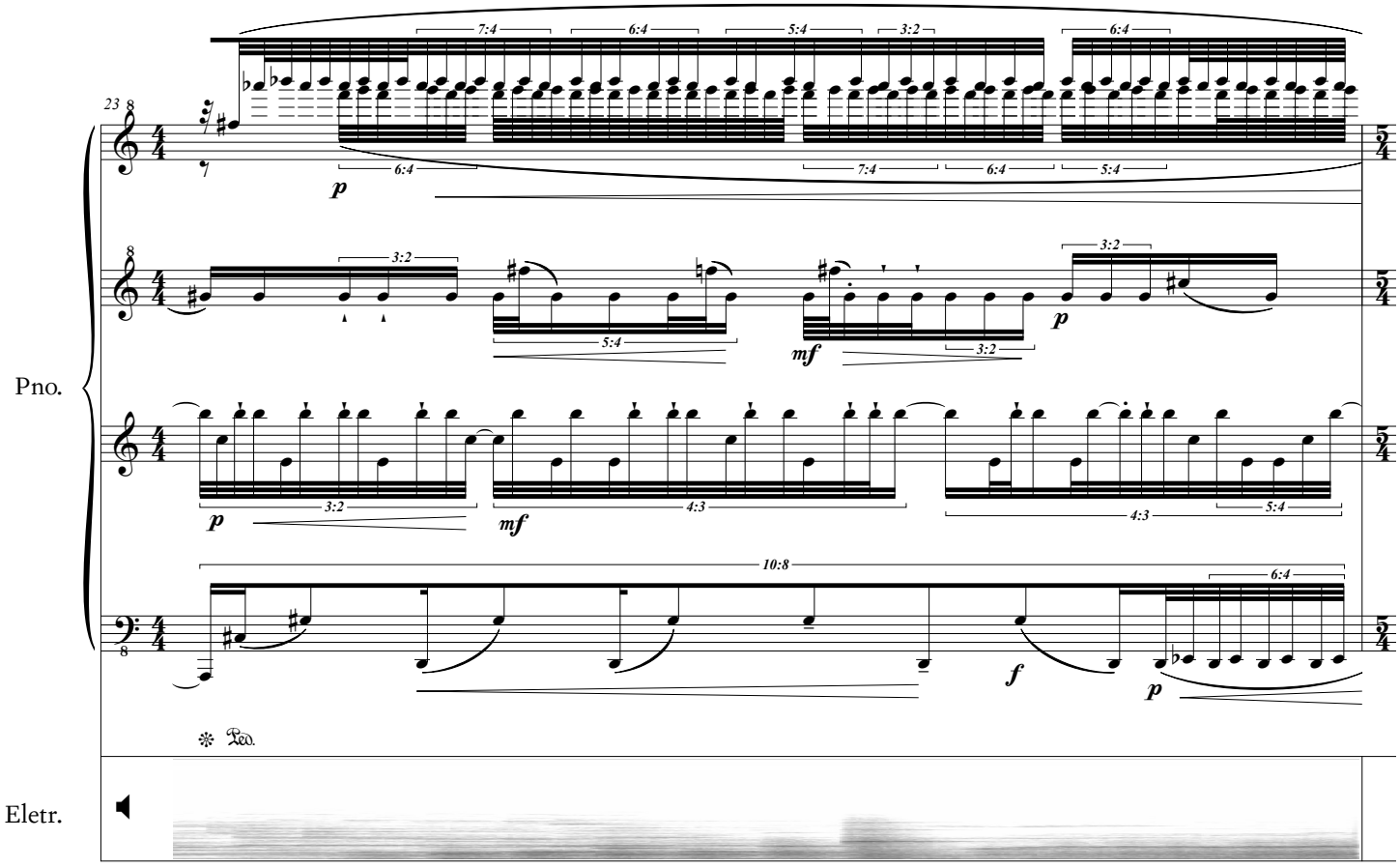

9
Pno.
Eletr.
10
accel.
Pno.
Eletr.
11
Pno.
Eletr.

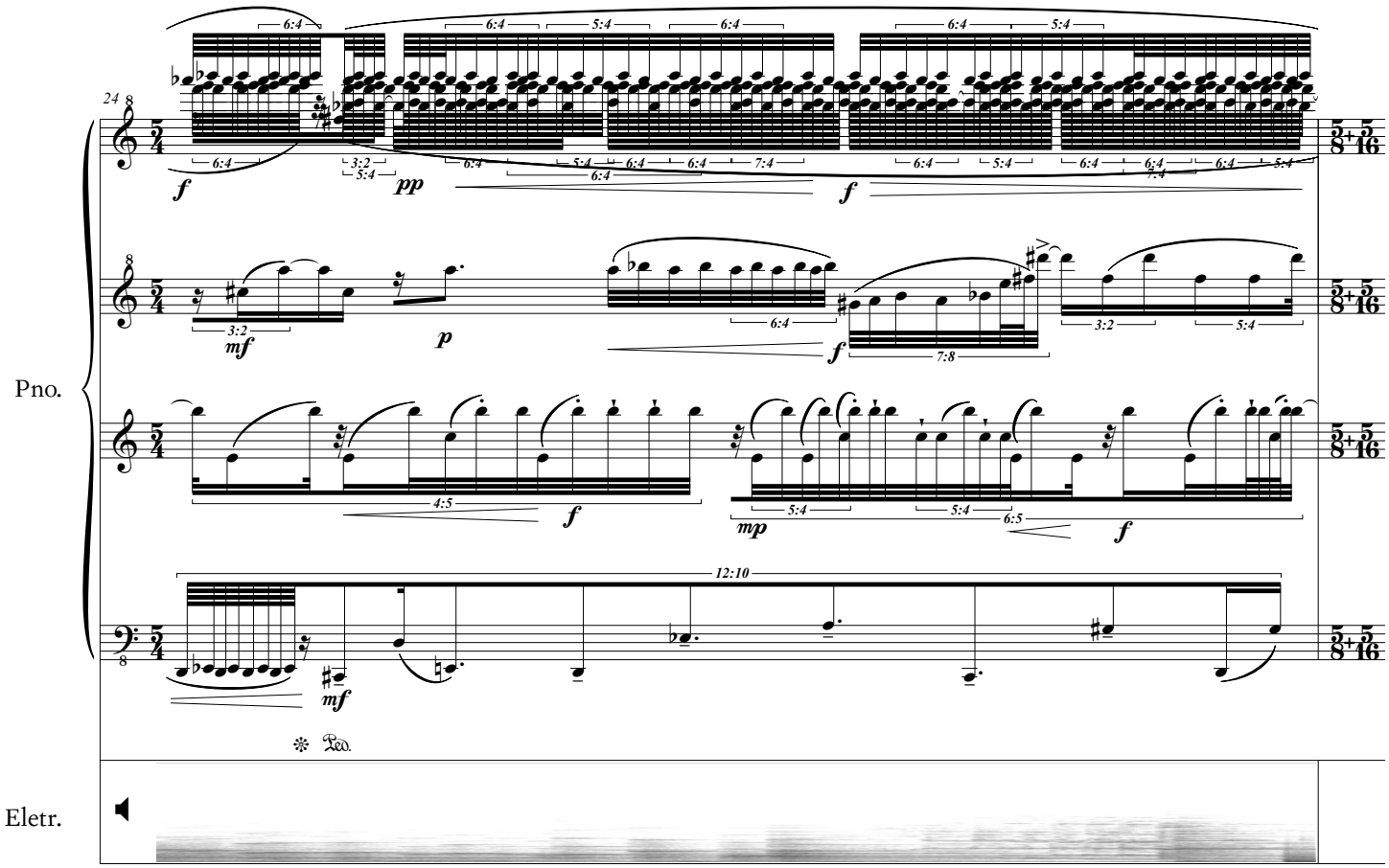

12
Pno.
Eletr.
13
Pno.
Eletr.
14
Pno.
Eletr.

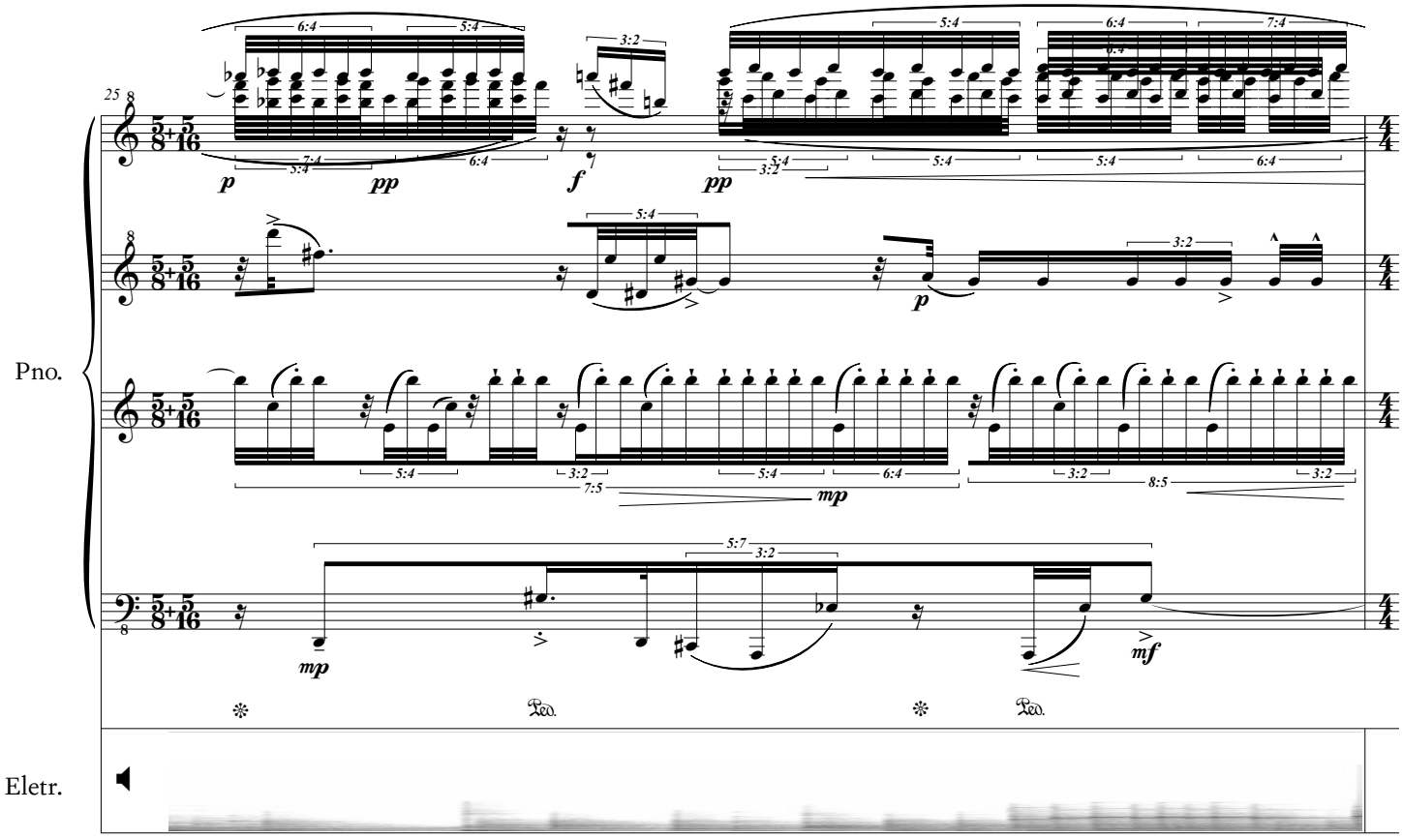

16
Pno.
Eletr.
17
Pno.
Eletr.
18
Pno.
Eletr.
[pppp]
[pppp]
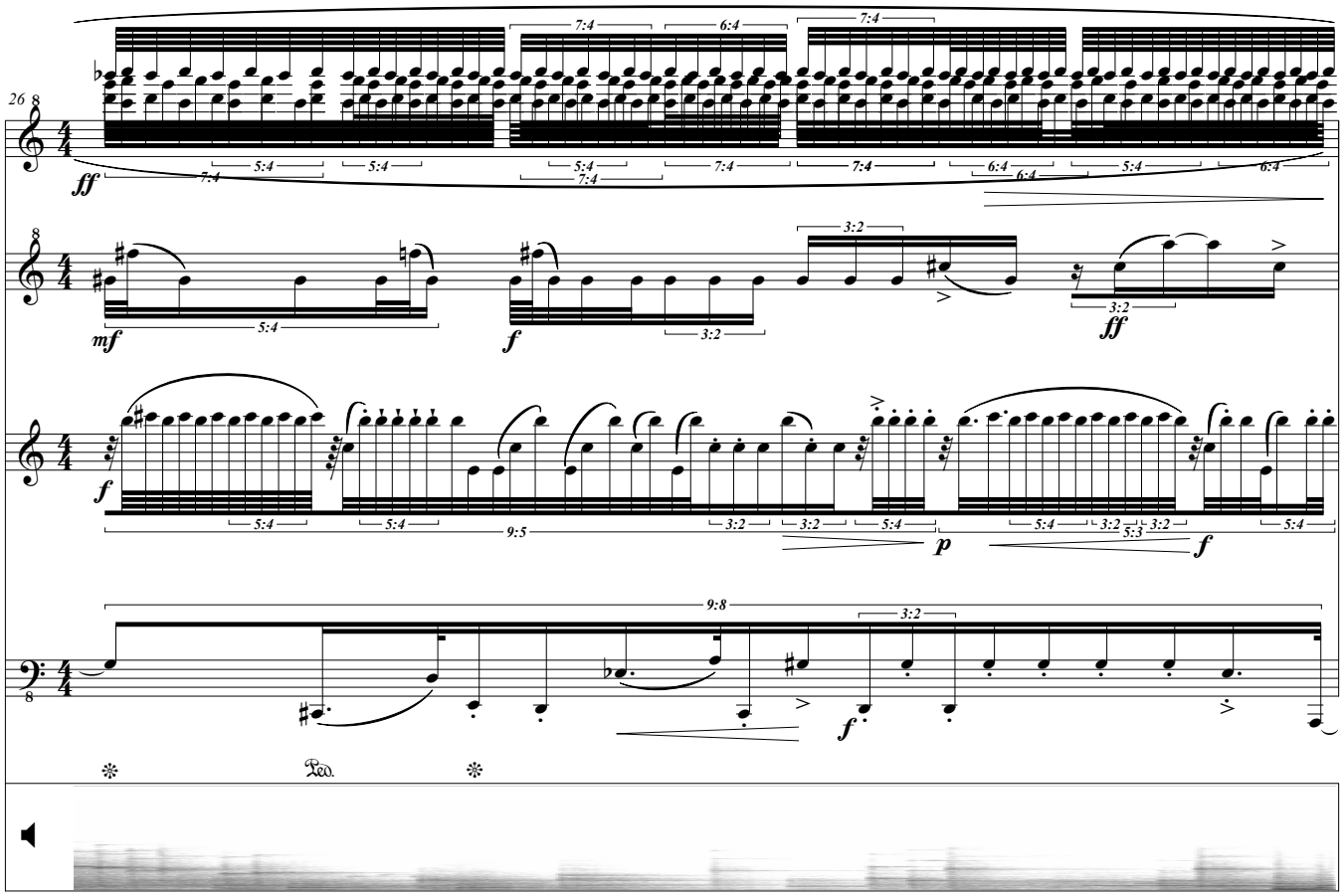

19
Pno.
Eletr.
20
Pno.
Eletr.
21
Pno.
Eletr.

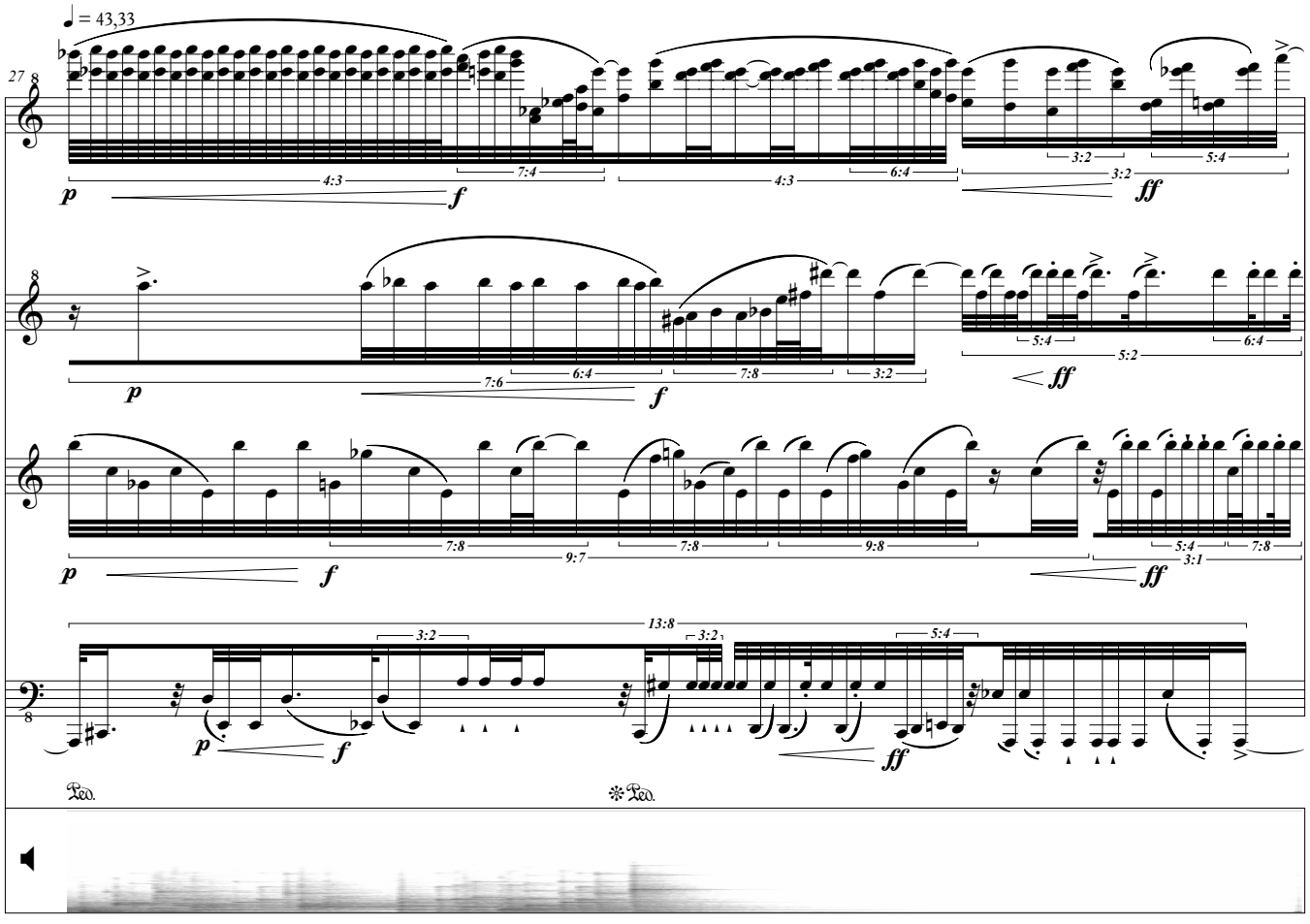

22
Pno.
Eletr.

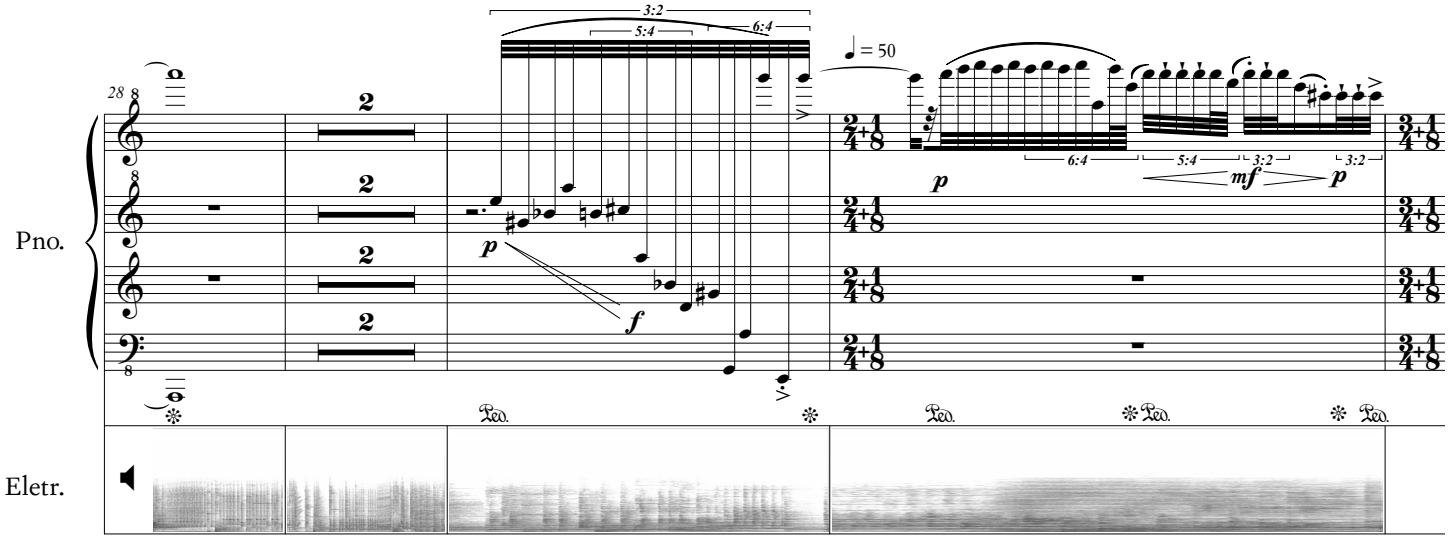

23
Pno.
Eletr.

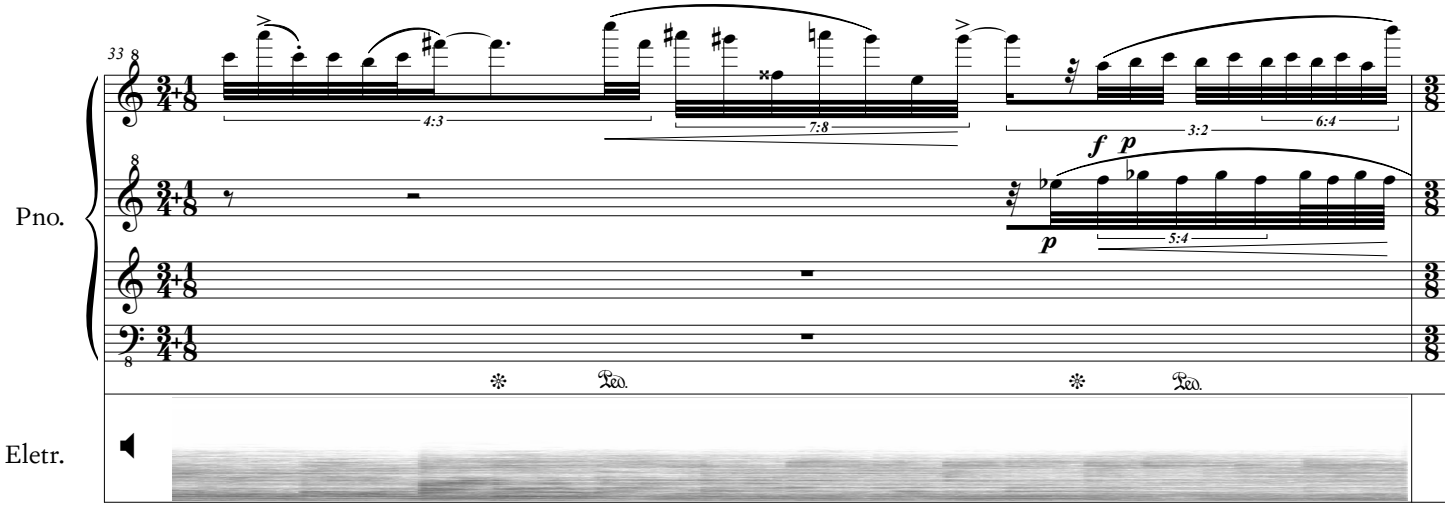

24
Pno.
Eletr.
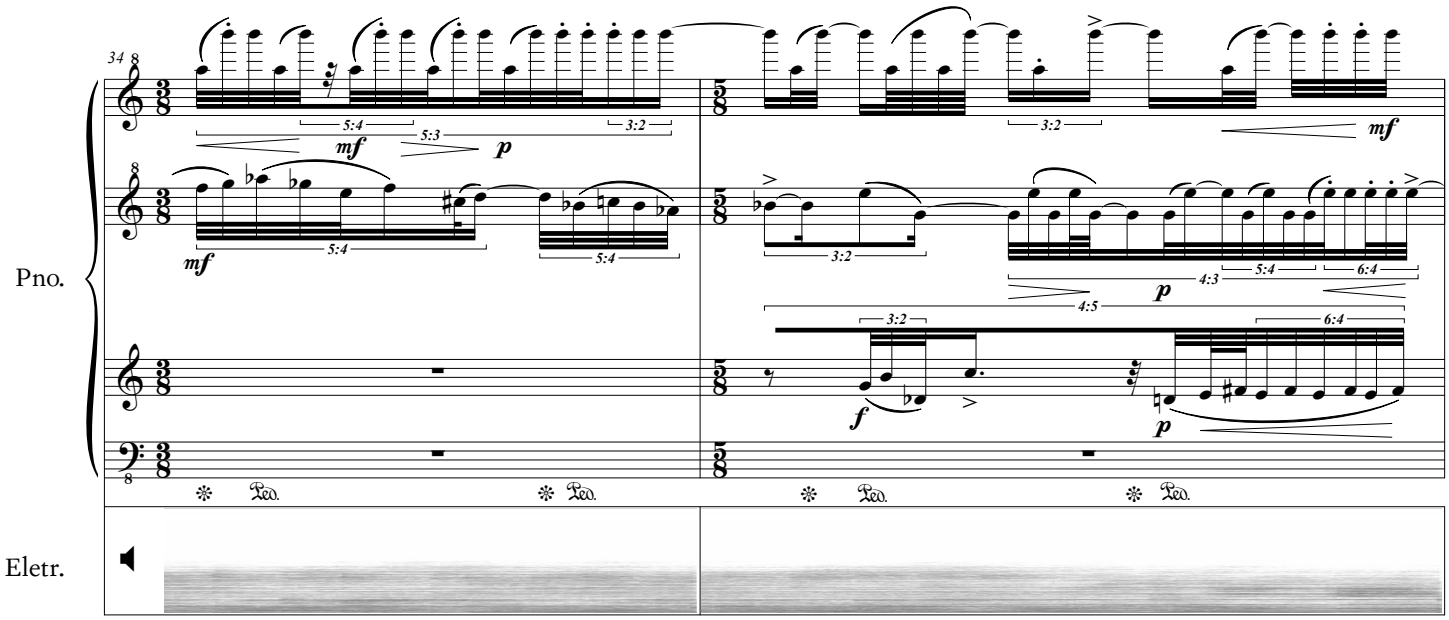

25
Pno.
Eletr.

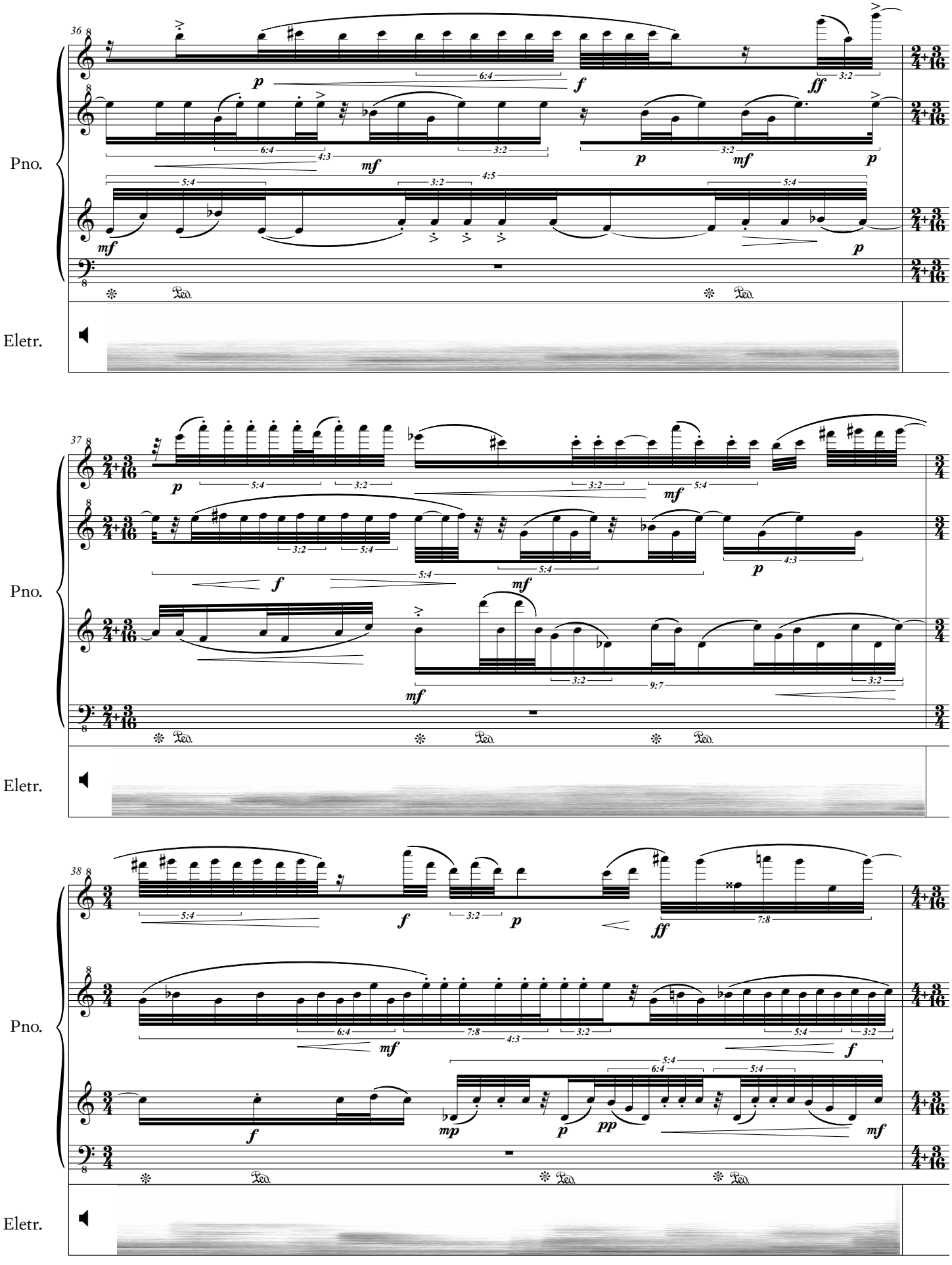

26
Pno.
Eletr.
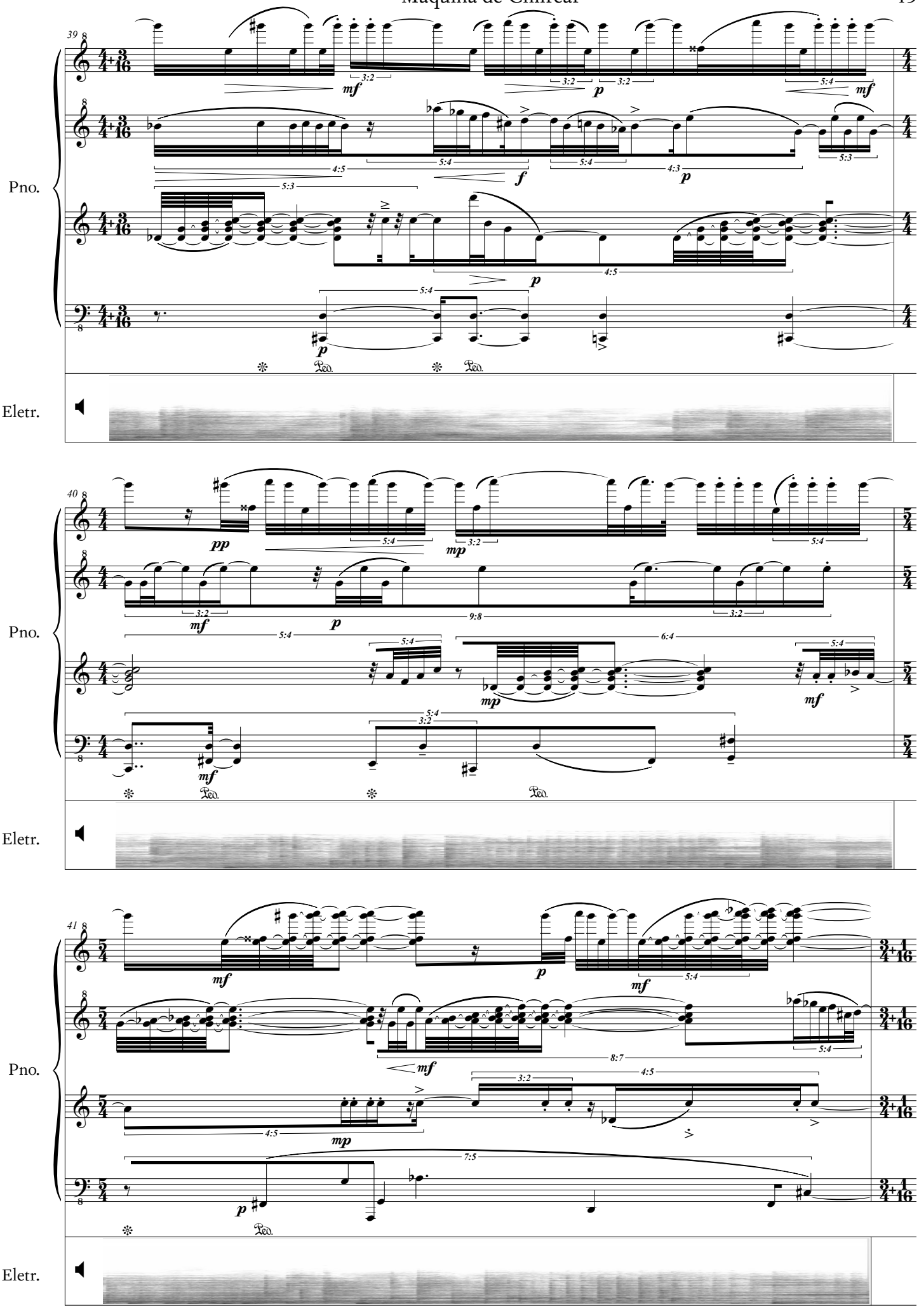

27
♩ = 43,33
Pno.
Eletr.
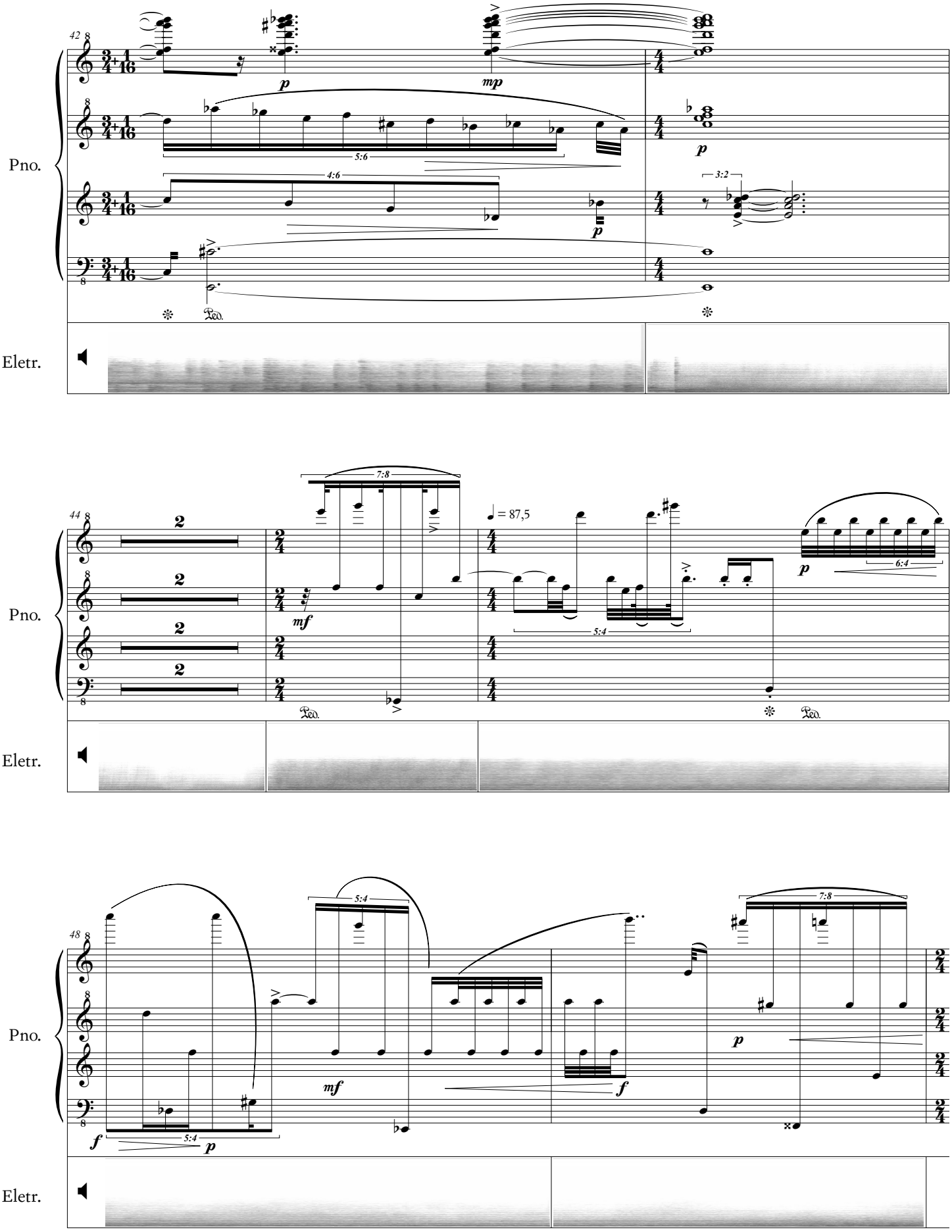

28
Pno.
Eletr.
3:2
5:4
6:4
♩ = 50
p
f
mf
p
6:4
5:4
3:2
3:2
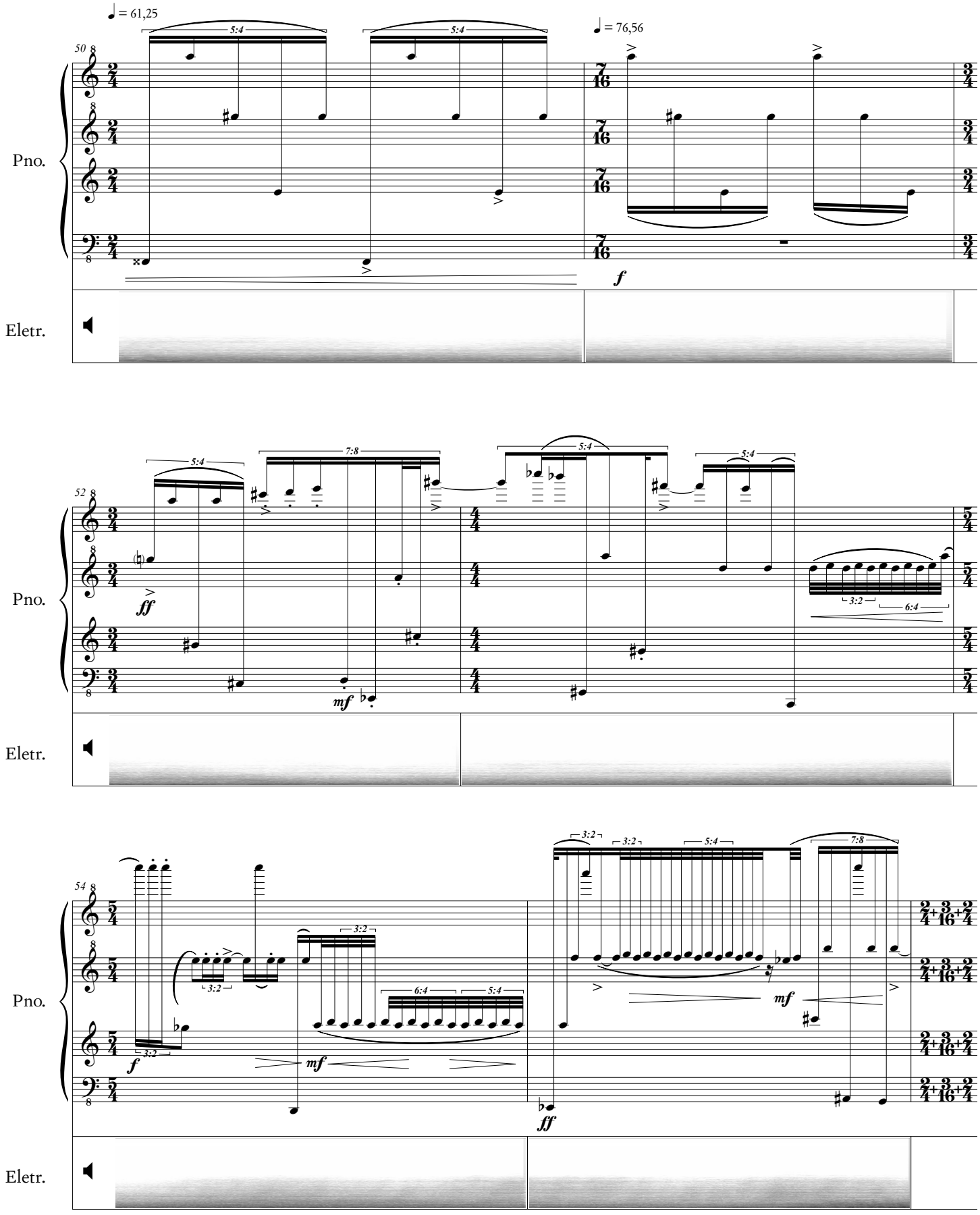

33
Pno.
Eletr.
4:3
7:8
3:2
6:4
f
p
p
5:4
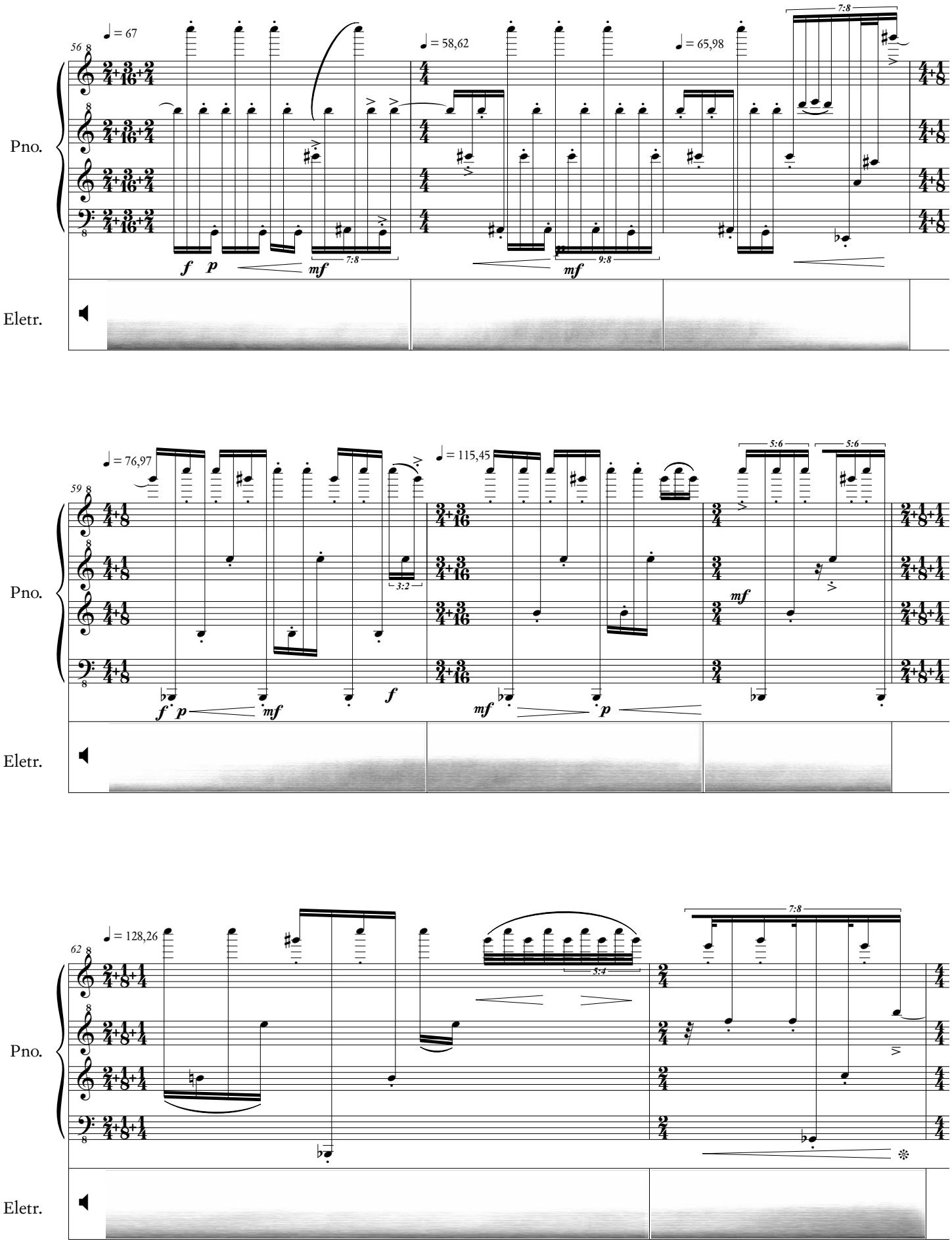

34
Pno.
Eletr.
5:4
mf
5:3
p
3:2
mf
mf
5:4
5:4
3:2
p
4:3
5:4
6:4
4:5
3:2
6:4
f
p
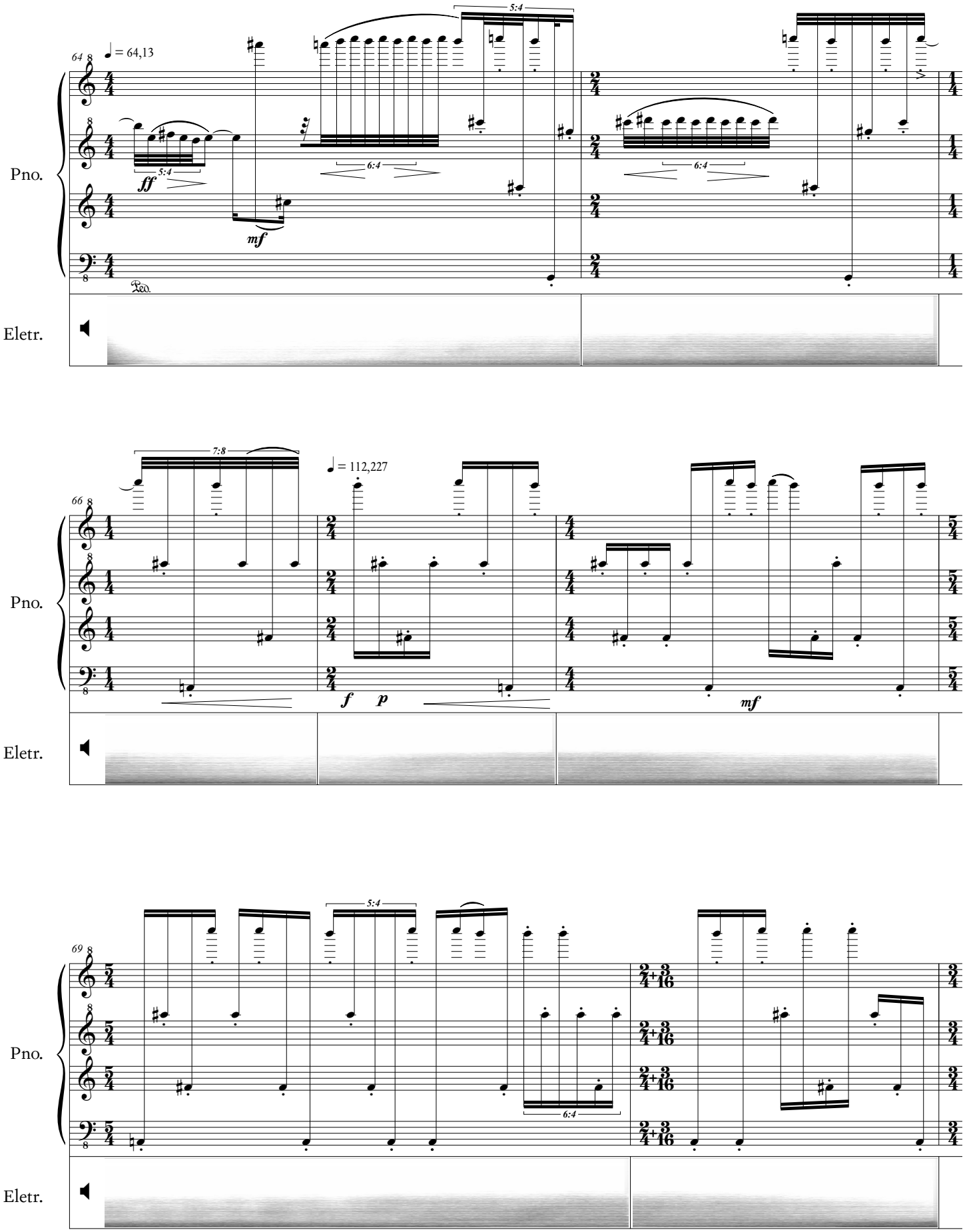

36
Pno.
Eletr.
37
Pno.
Eletr.
38
Pno.
Eletr.

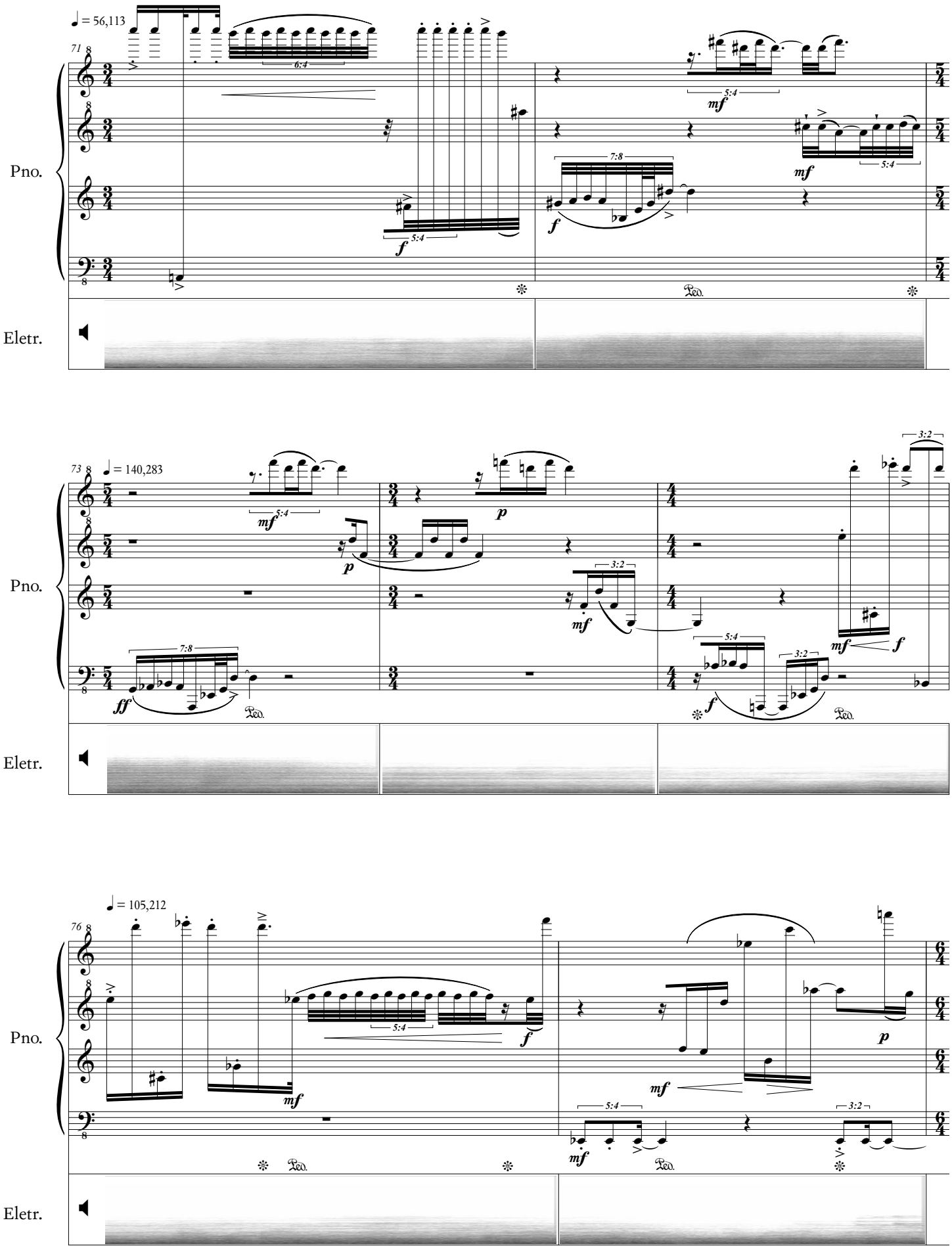

39
Pno.
Eletr.
40
Pno.
Eletr.
41
Pno.
Eletr.
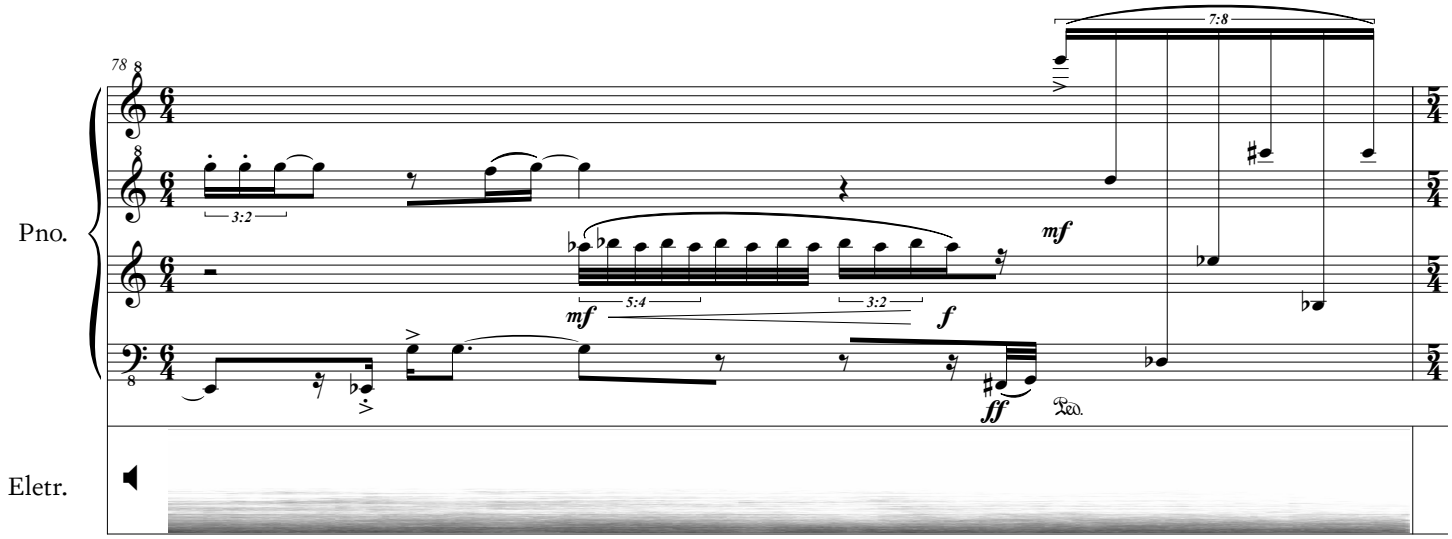

42
Pno.
Eletr.
44
Pno.
Eletr.
48
Pno.
Eletr.
= 87,5

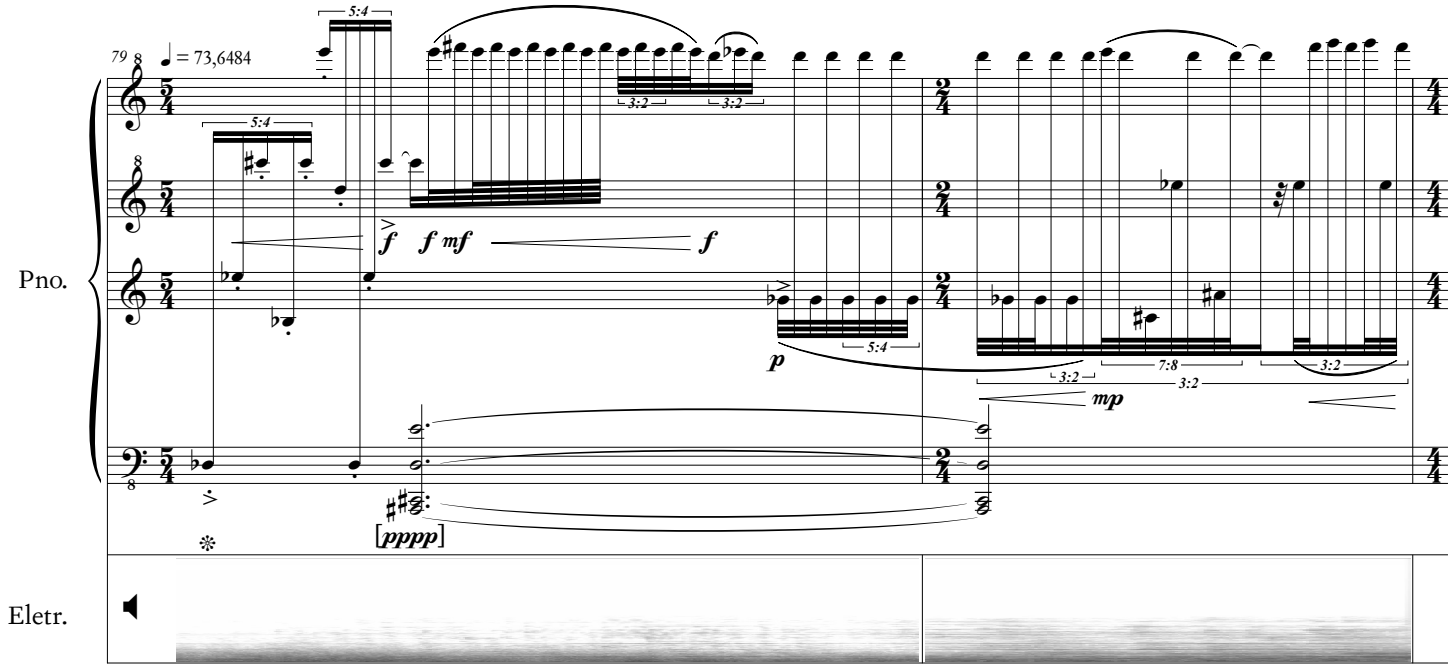

♩ = 61,25
5:4
5:4
♩ = 76,56
50
Pno.
Eletr.
f
7:8
5:4
5:4
52
ff
mf
3:2
6:4
54
3:2
3:2
6:4
5:4
3:2
3:2
5:4
7:8
f
mf
mf
ff

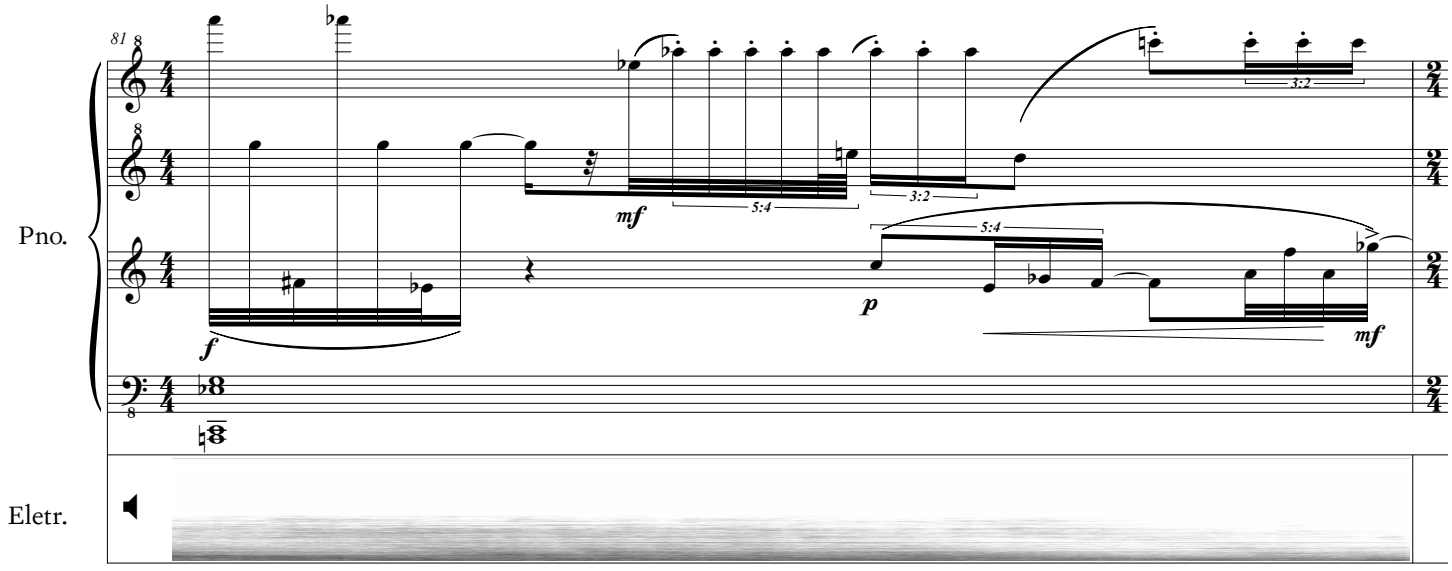

56
♩ = 67
♩ = 58,62
♩ = 65,98
7:8
9:8
Pno.
Eletr.
59
♩ = 76,97
♩ = 115,45
5:6
3:2
Pno.
Eletr.
62
♩ = 128,26
5:4
7:8
Pno.
Eletr.
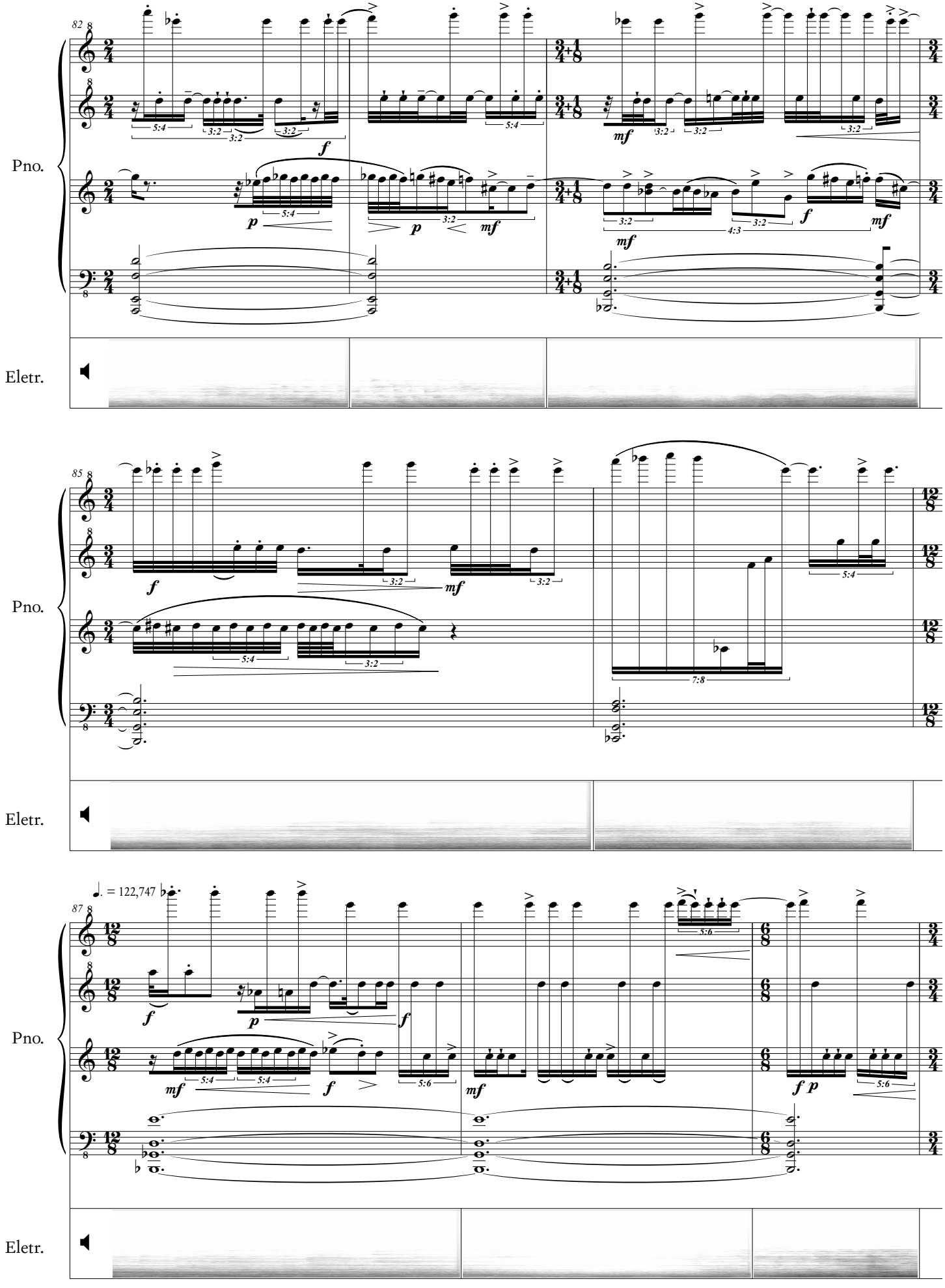

64
♩ = 64,13
5:4
6:4
6:4
5:4
ff
mf
Pno.
Eletr.
66
7:8
♩ = 112,227
f
p
mf
Pno.
Eletr.
69
5:4
6:4
Pno.
Eletr.
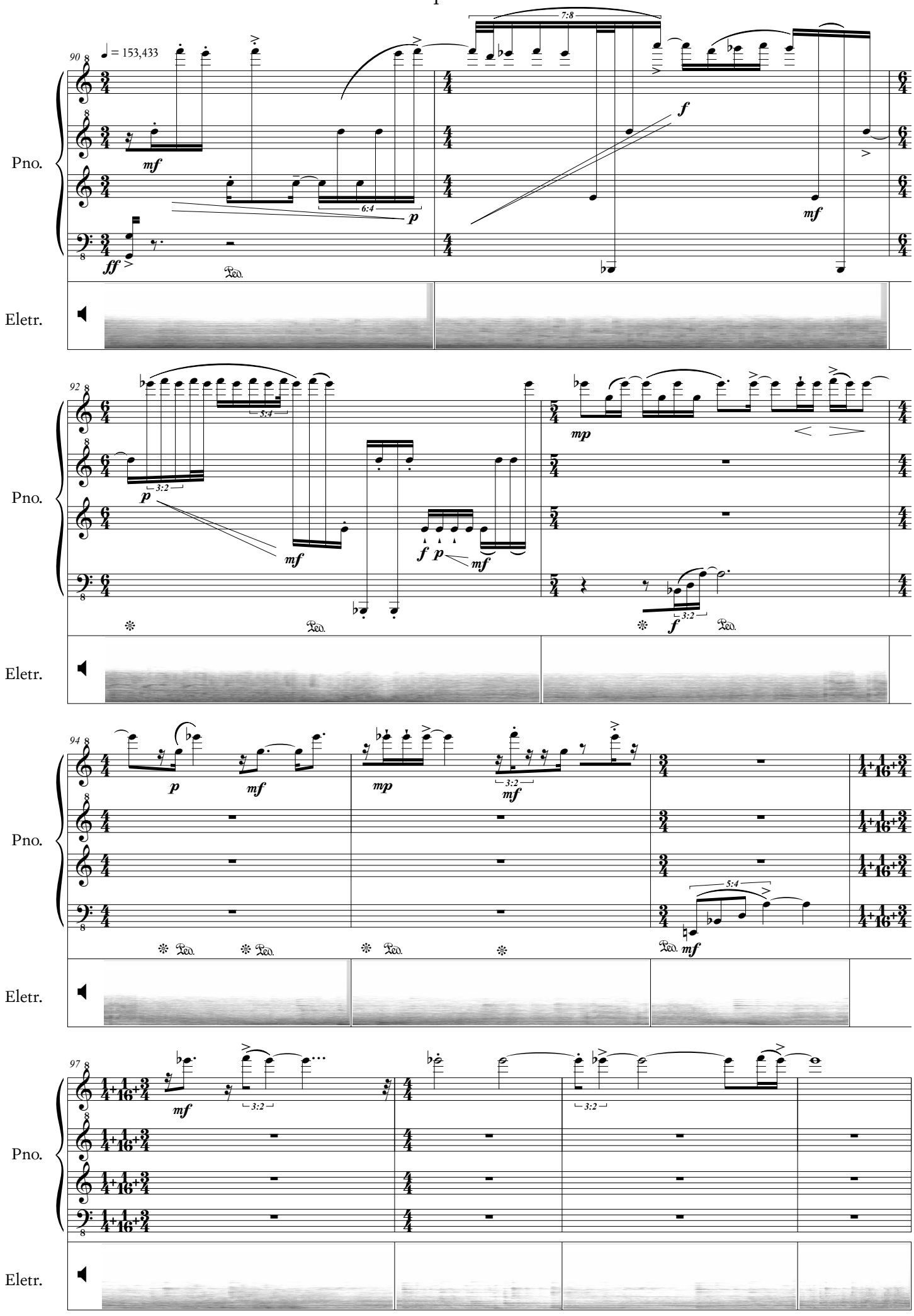

71
♩ = 56,113
Pno.
Eletr.
73
♩ = 140,283
Pno.
Eletr.
76
♩ = 105,212
Pno.
Eletr.

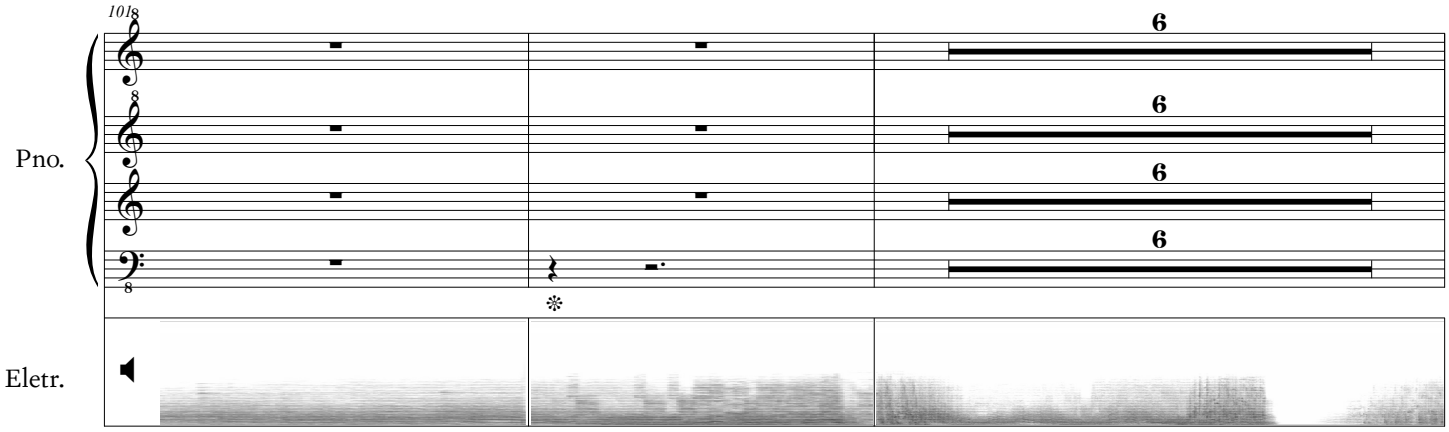

78
Pno.
Eletr.
7:8
3:2
5:4
mf
f
ff
Ped.

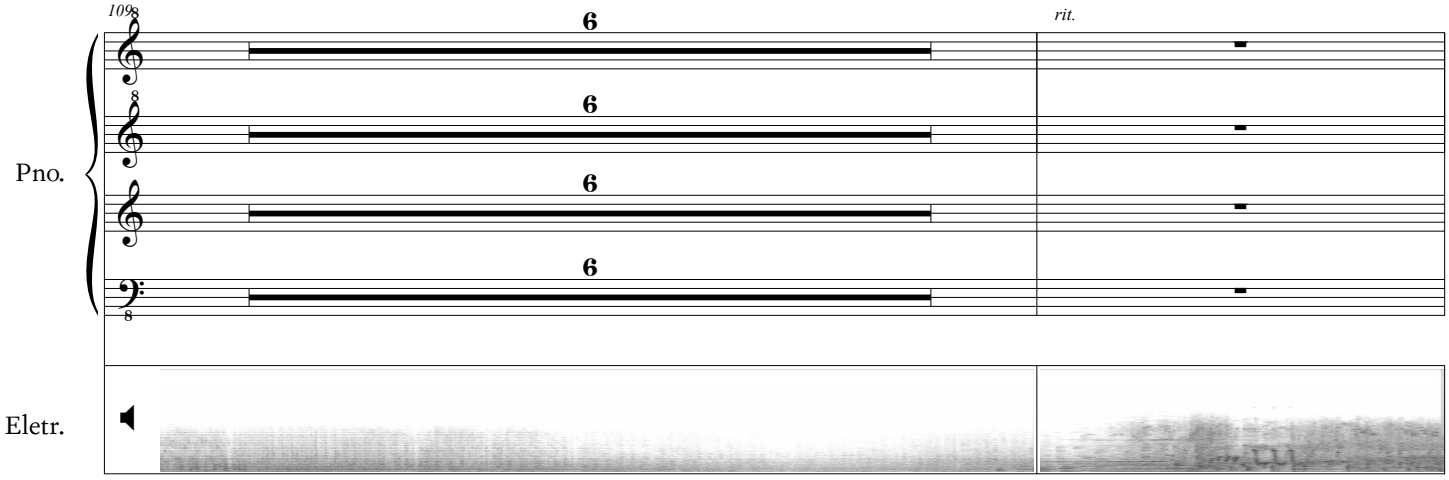

79
♩ = 73,6484
Pno.
Eletr.
5:4
3:2
f
f mf
p
mp
7:8
[pppp]

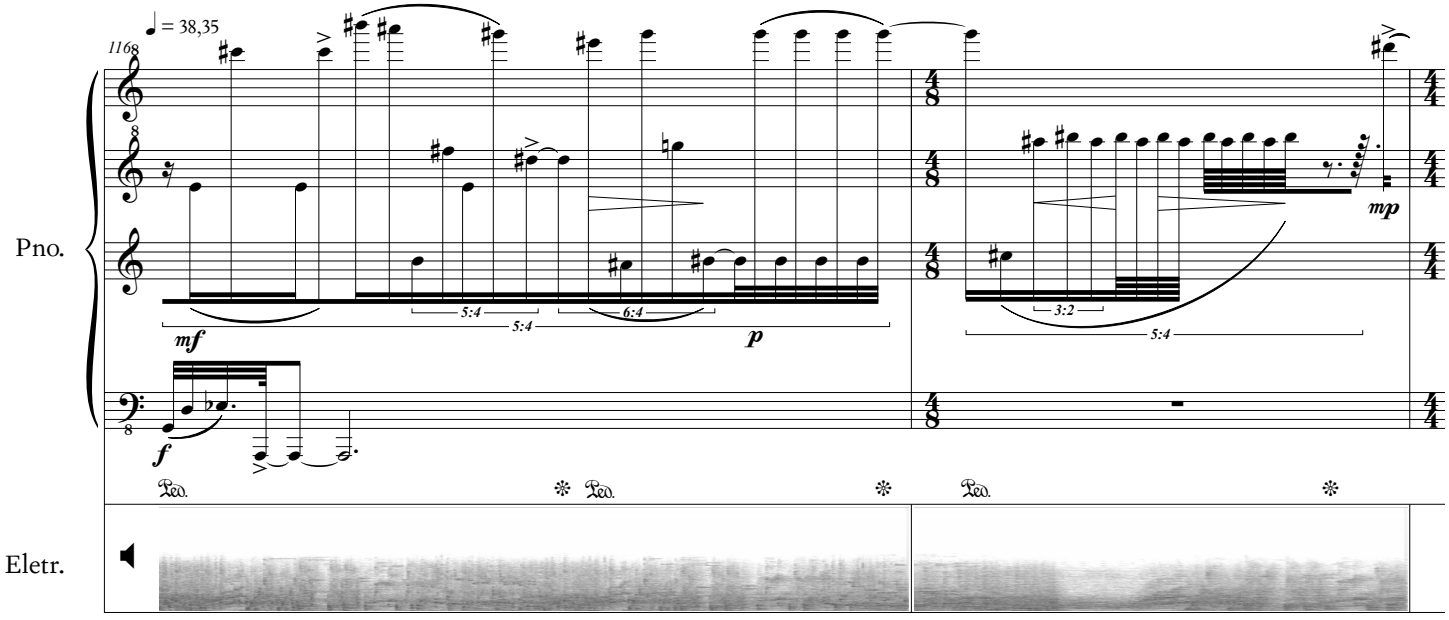

81
Pno.
Eletr.
mf
5:4
3:2
f
p
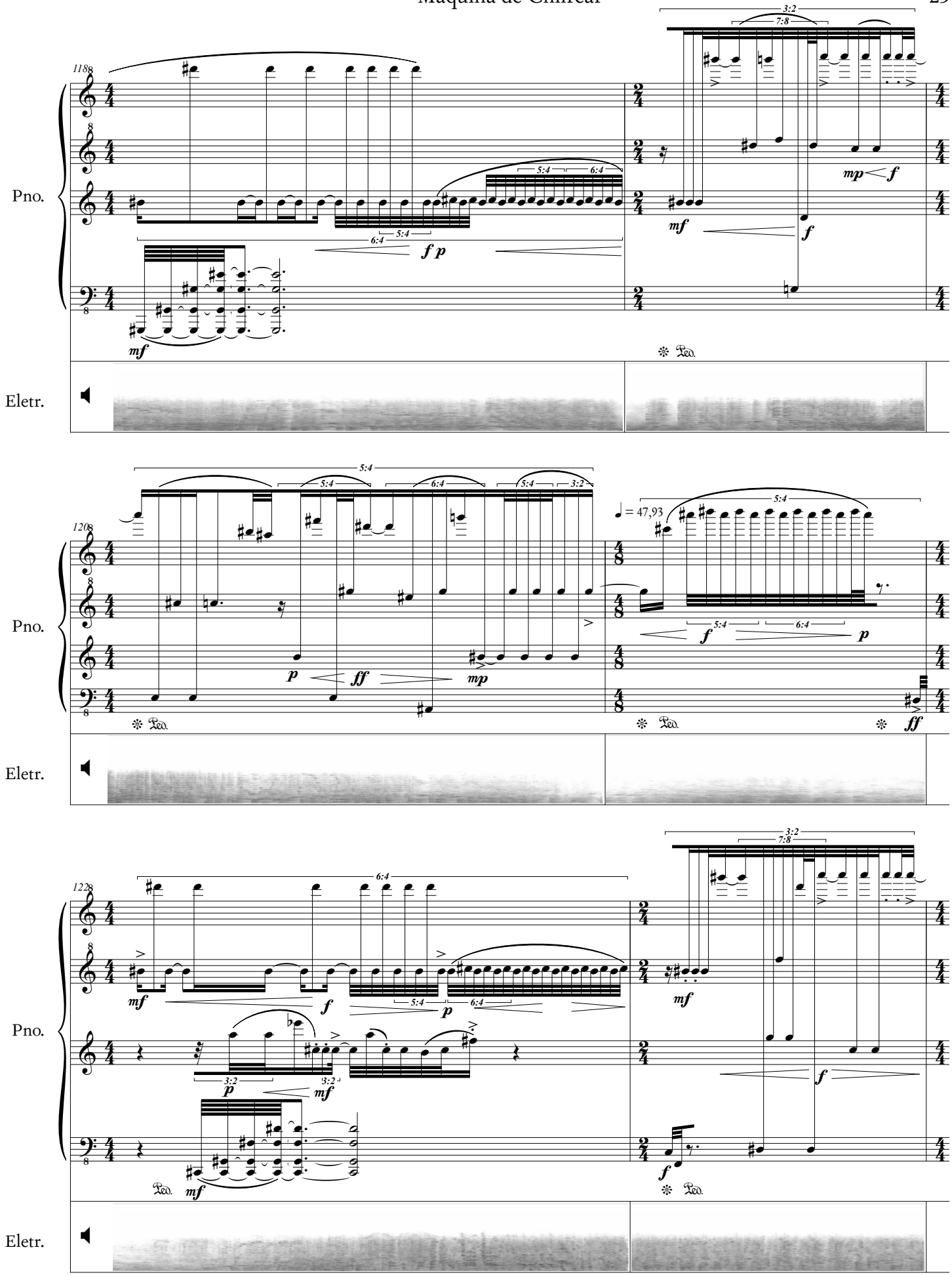

82
Pno.
Eletr.
85
Pno.
Eletr.
87
♩. = 122,747
Pno.
Eletr.
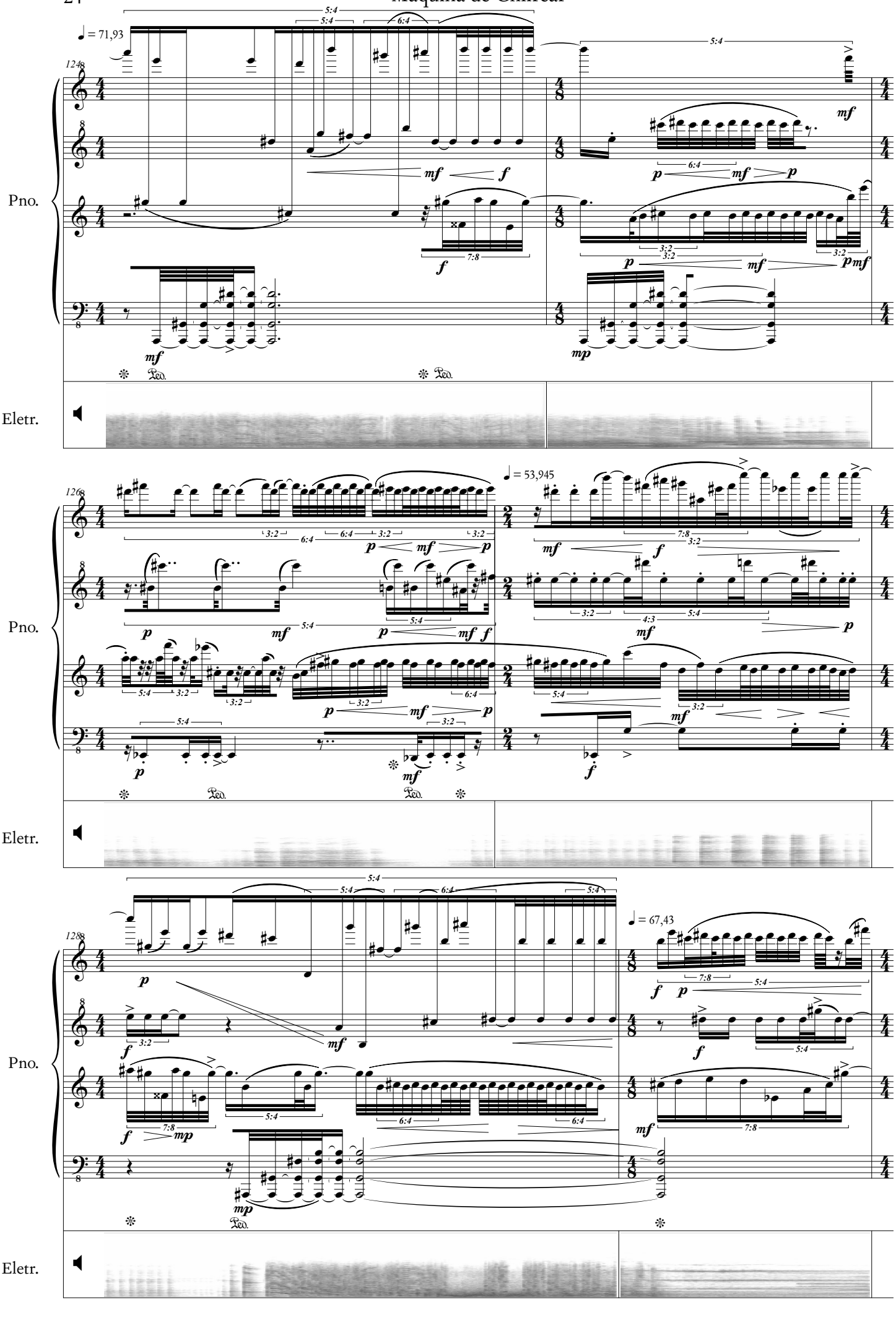

90
♩ = 153,433
7:8
6:4
5:4
3:2
Pno.
Eletr.
92
94
97
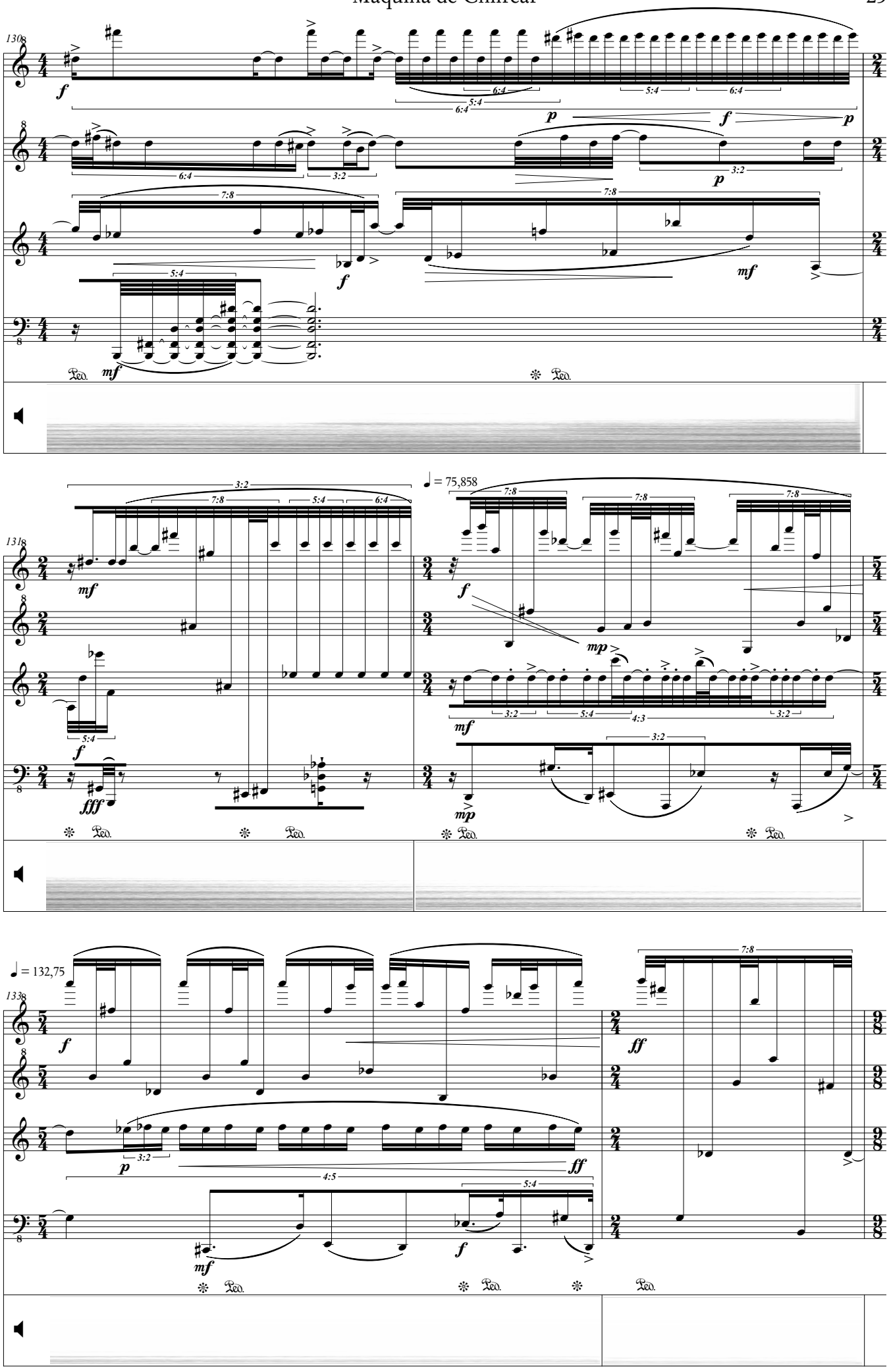

101
Pno.
6
6
6
6
Eletr.

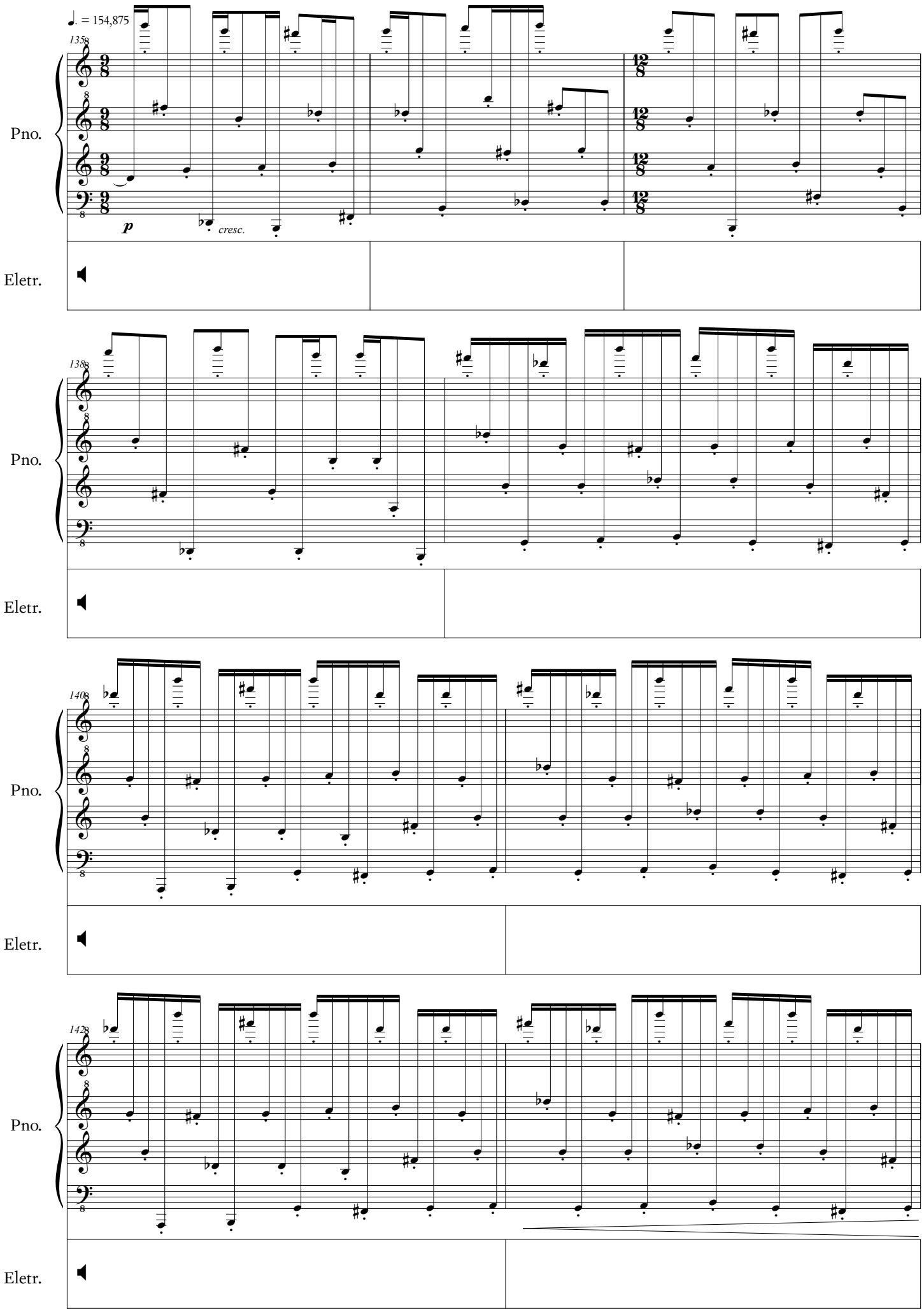

109
Pno.
6
6
6
6
rit.
Eletr.
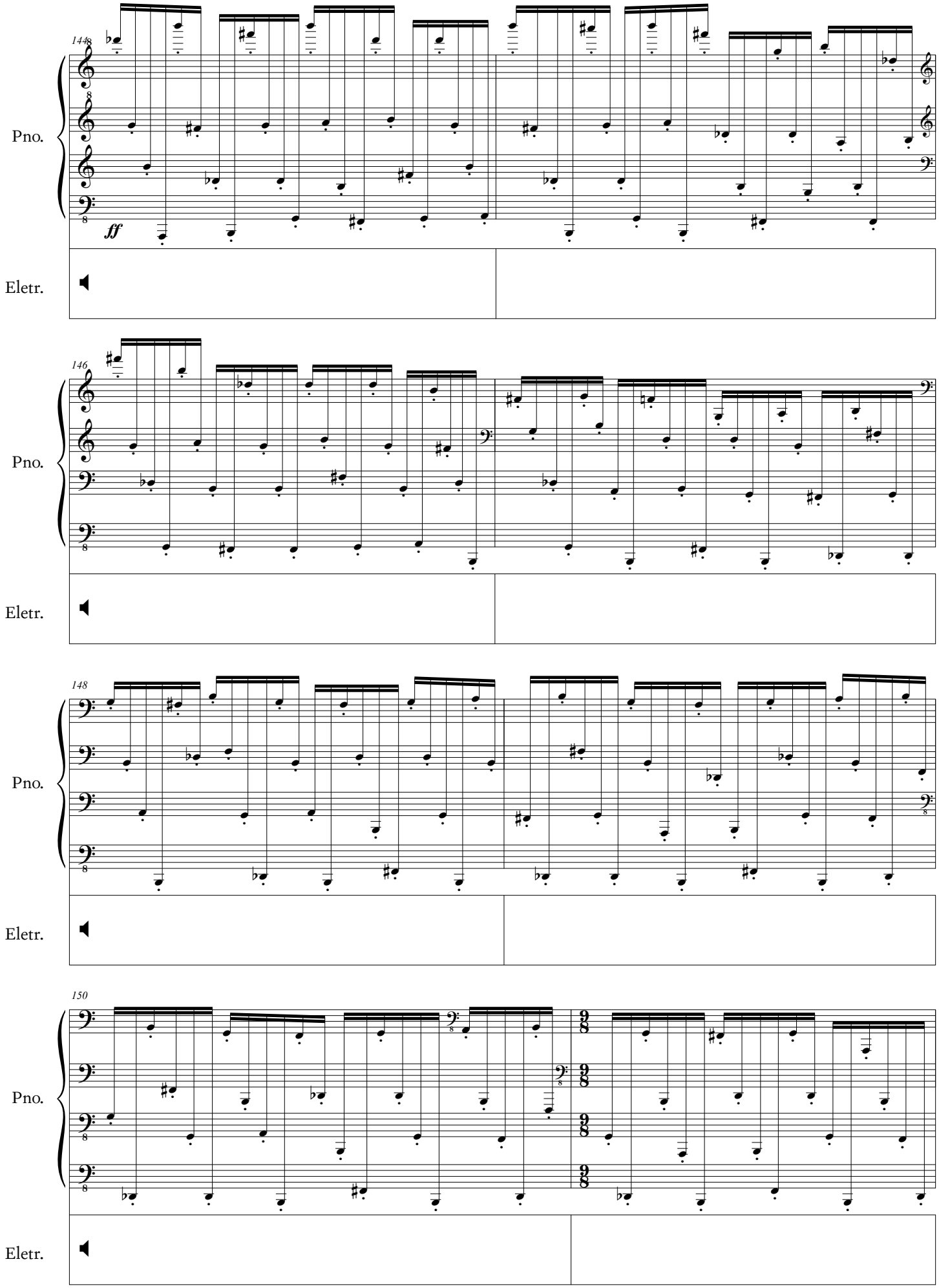

116
♩ = 38,35
Pno.
mf
p
mp
f
5:4
5:4
6:4
3:2
5:4
Ped.
Ped.
Ped.
Eletr.
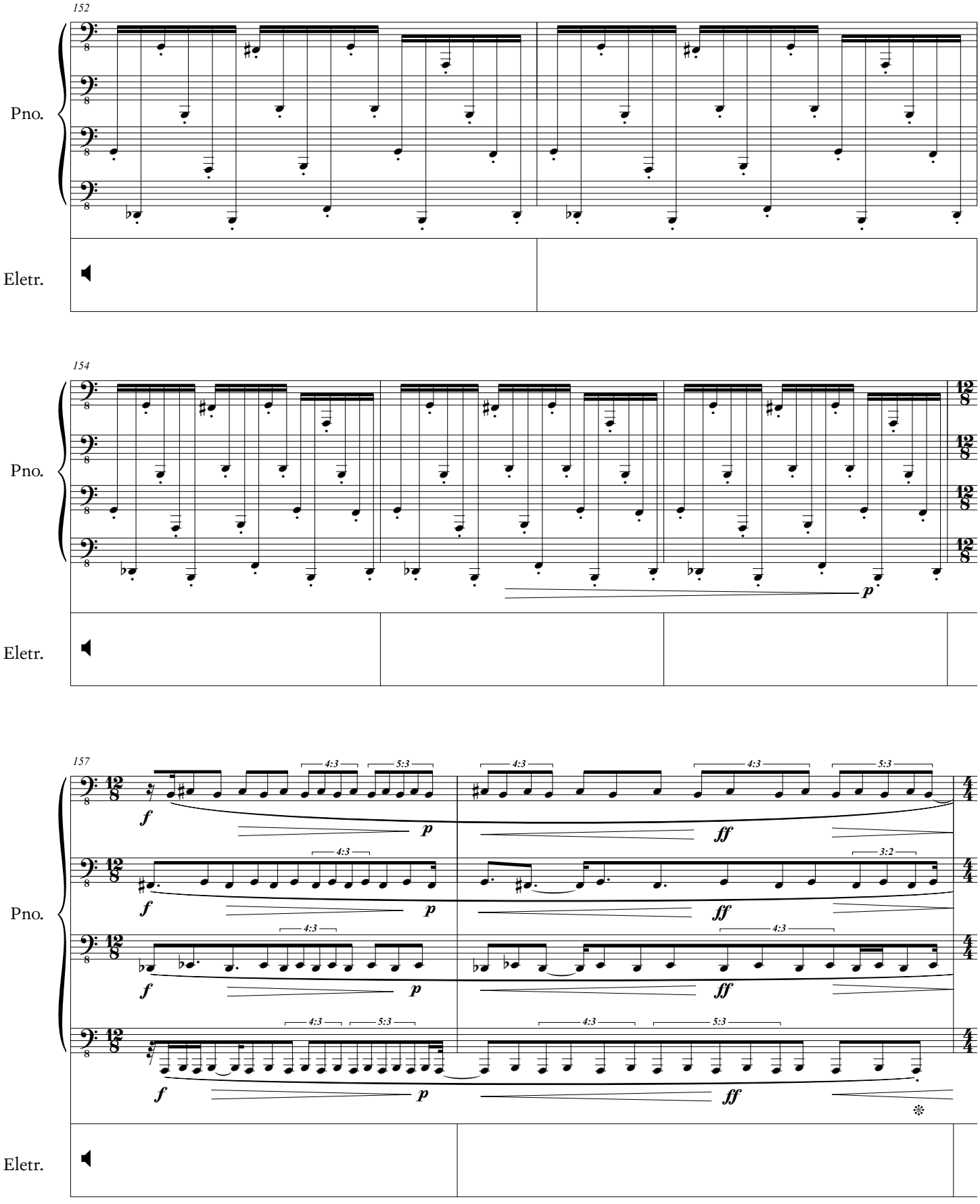

118
Pno.
Eletr.
3:2
7:8
5:4
6:4
f p
mf
mp
f
Ped.
120
= 47,93
ff
122
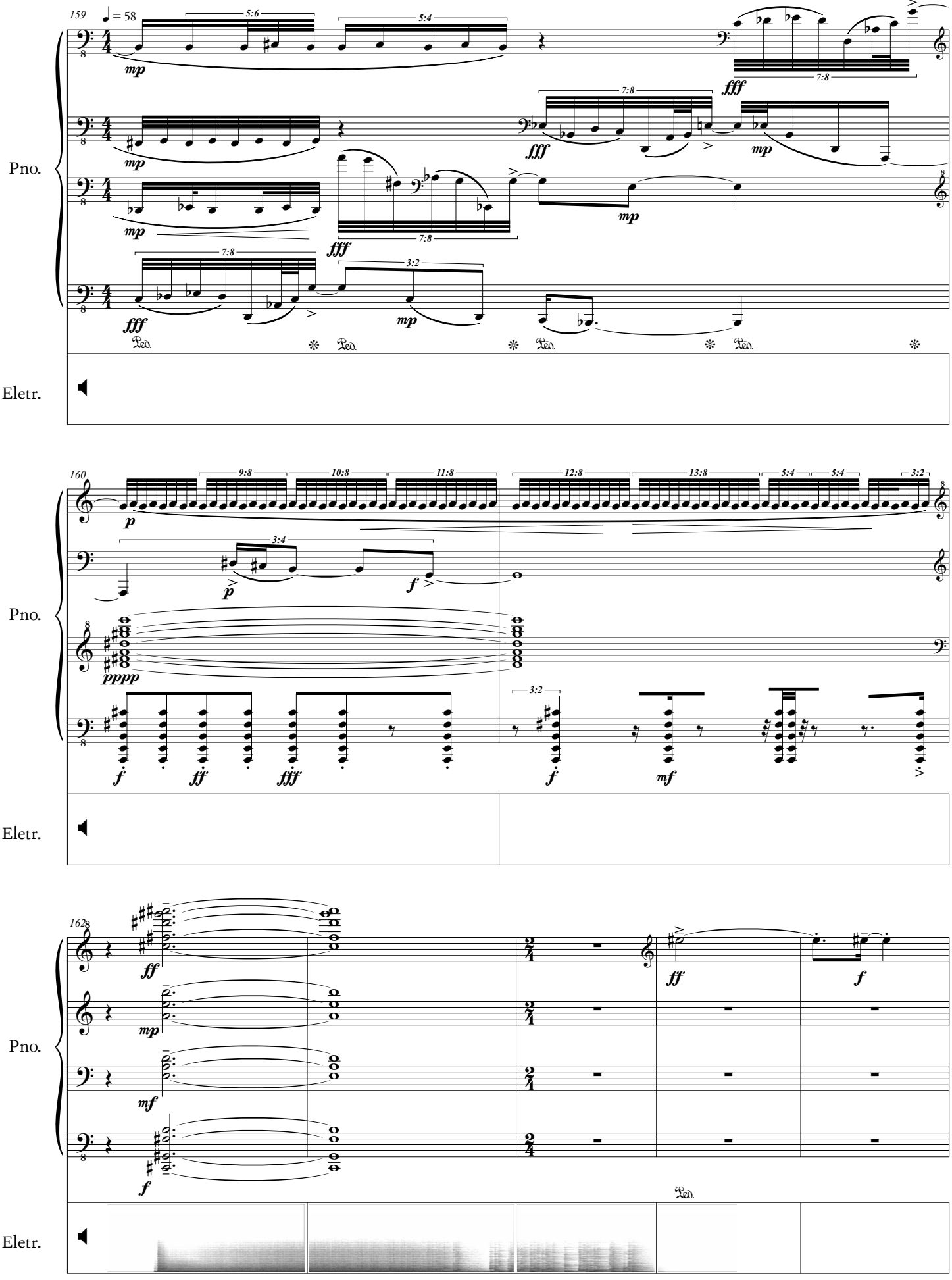

♩ = 71,93
♩ = 53,945
♩ = 67,43
Pno.
Eletr.
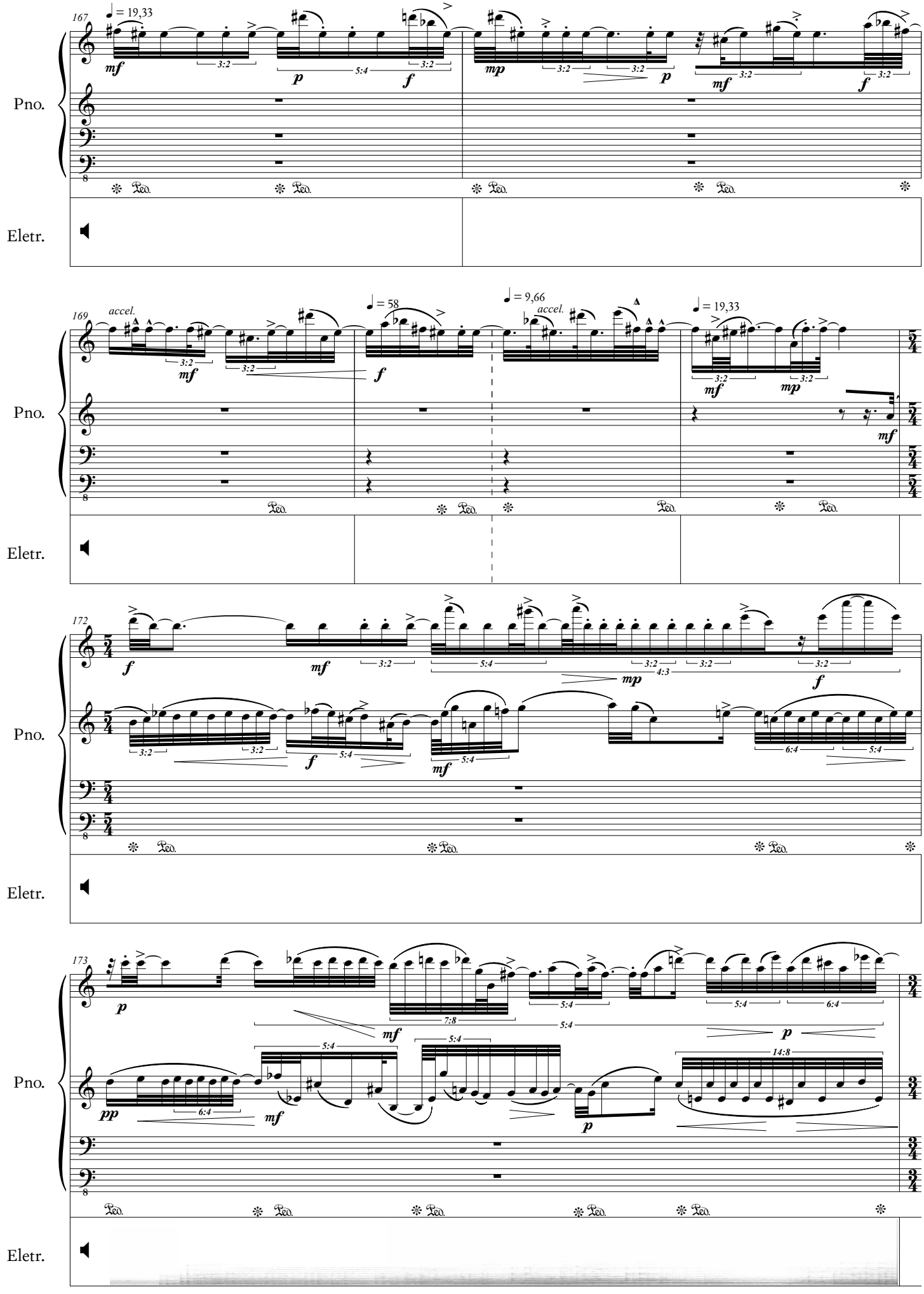

130
Pno.
Eletr.
131
= 75,858
Pno.
Eletr.
133
= 132,75
Pno.
Eletr.
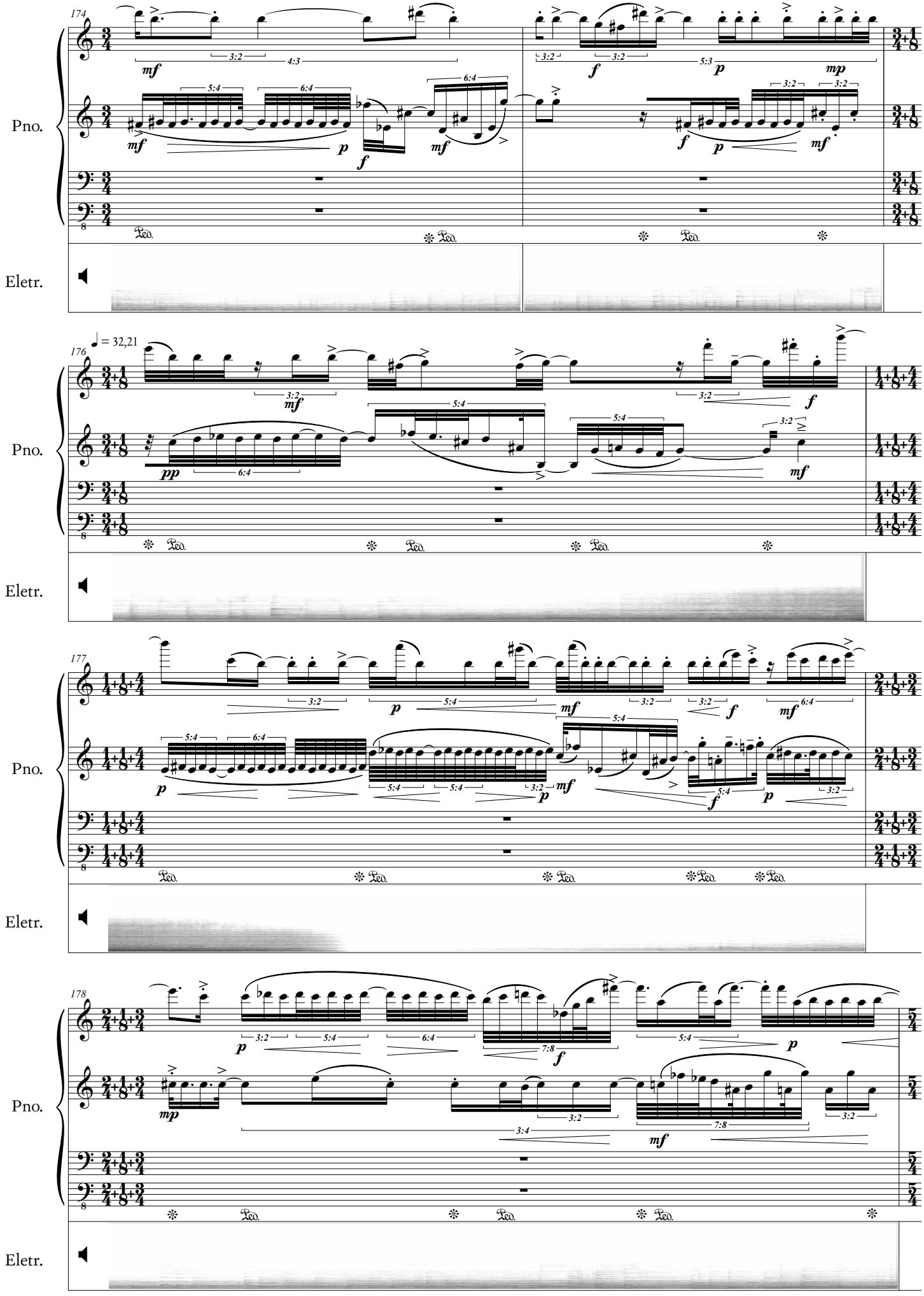

♩. = 154,875
135
Pno.
p
cresc.
Eletr.
138
Pno.
Eletr.
140
Pno.
Eletr.
142
Pno.
Eletr.

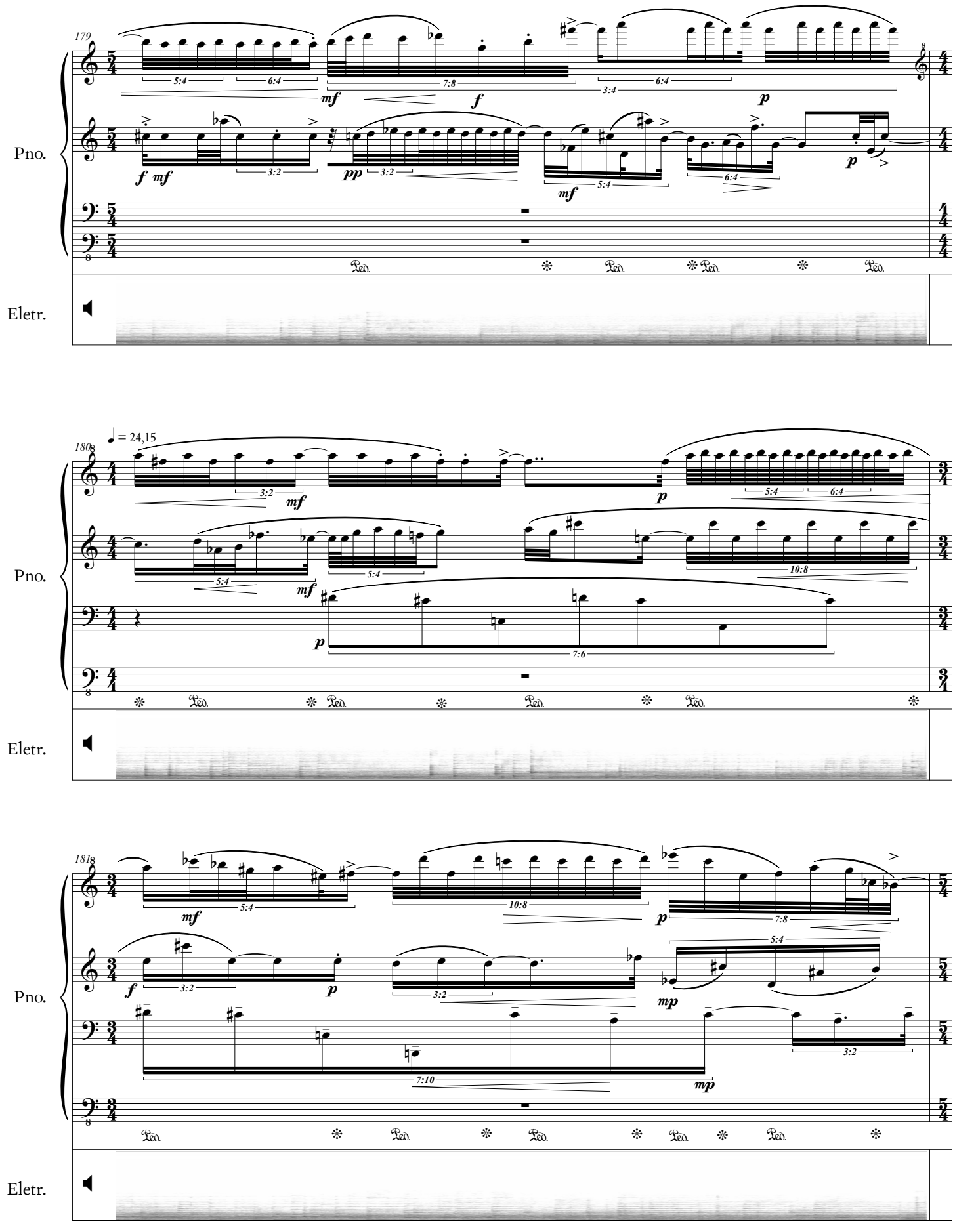

144
Pno.
ff
Eletr.
146
Pno.
Eletr.
148
Pno.
Eletr.
150
Pno.
Eletr.

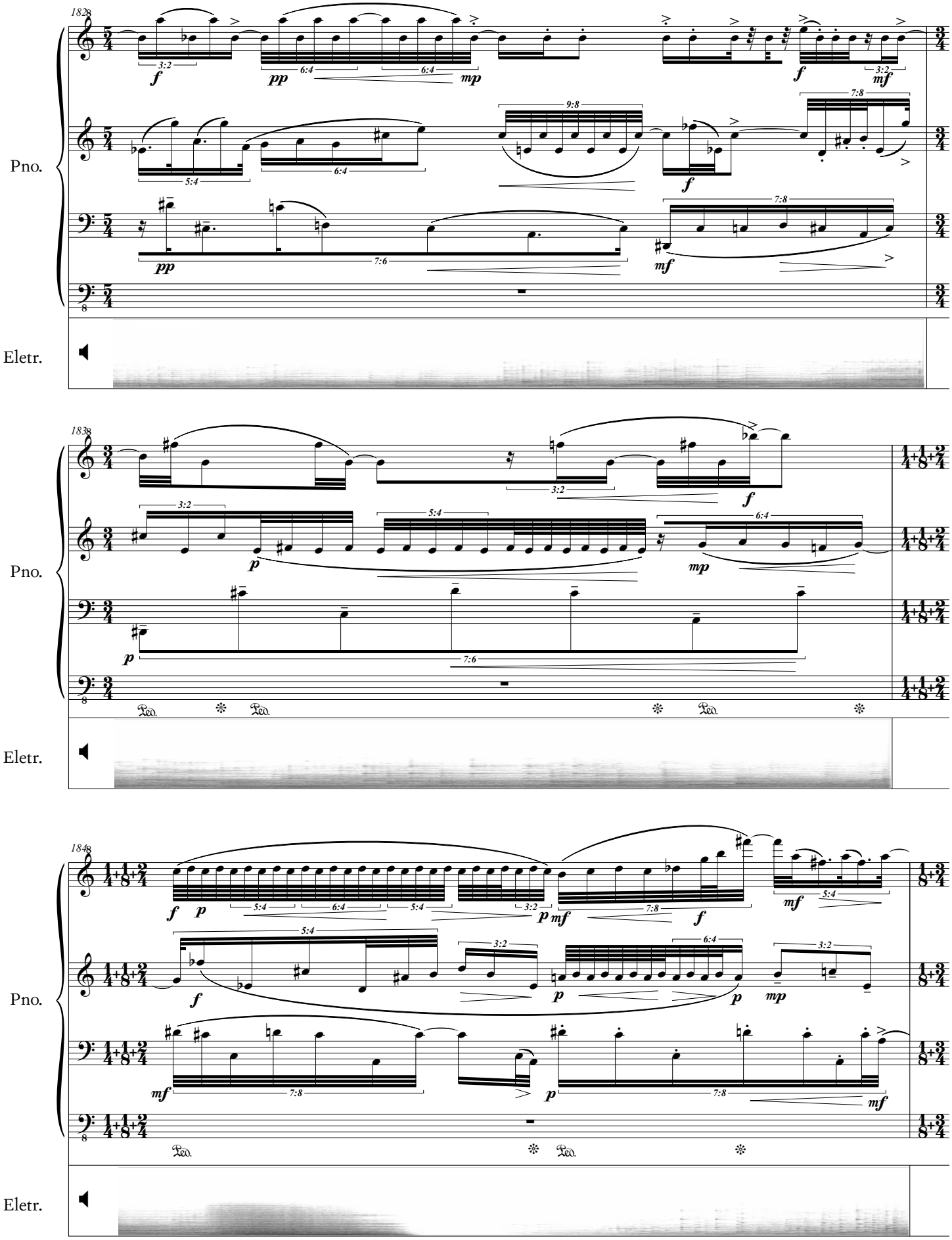

152
Pno.
Eletr.
154
Pno.
Eletr.
157
Pno.
Eletr.
4:3
5:3
3:2
f
p
ff
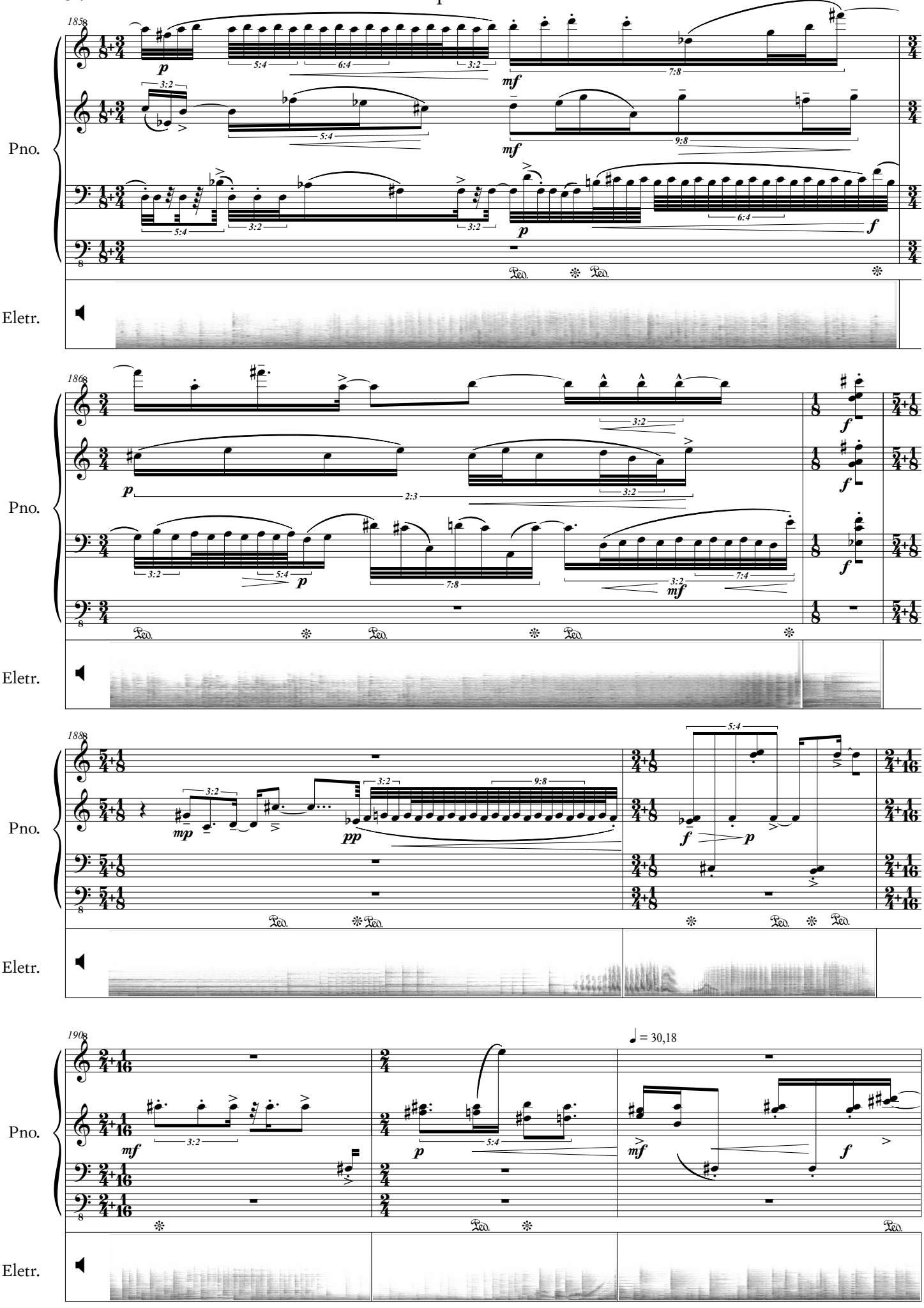

159
♩ = 58
Pno.
Eletr.
160
Pno.
Eletr.
162
Pno.
Eletr.
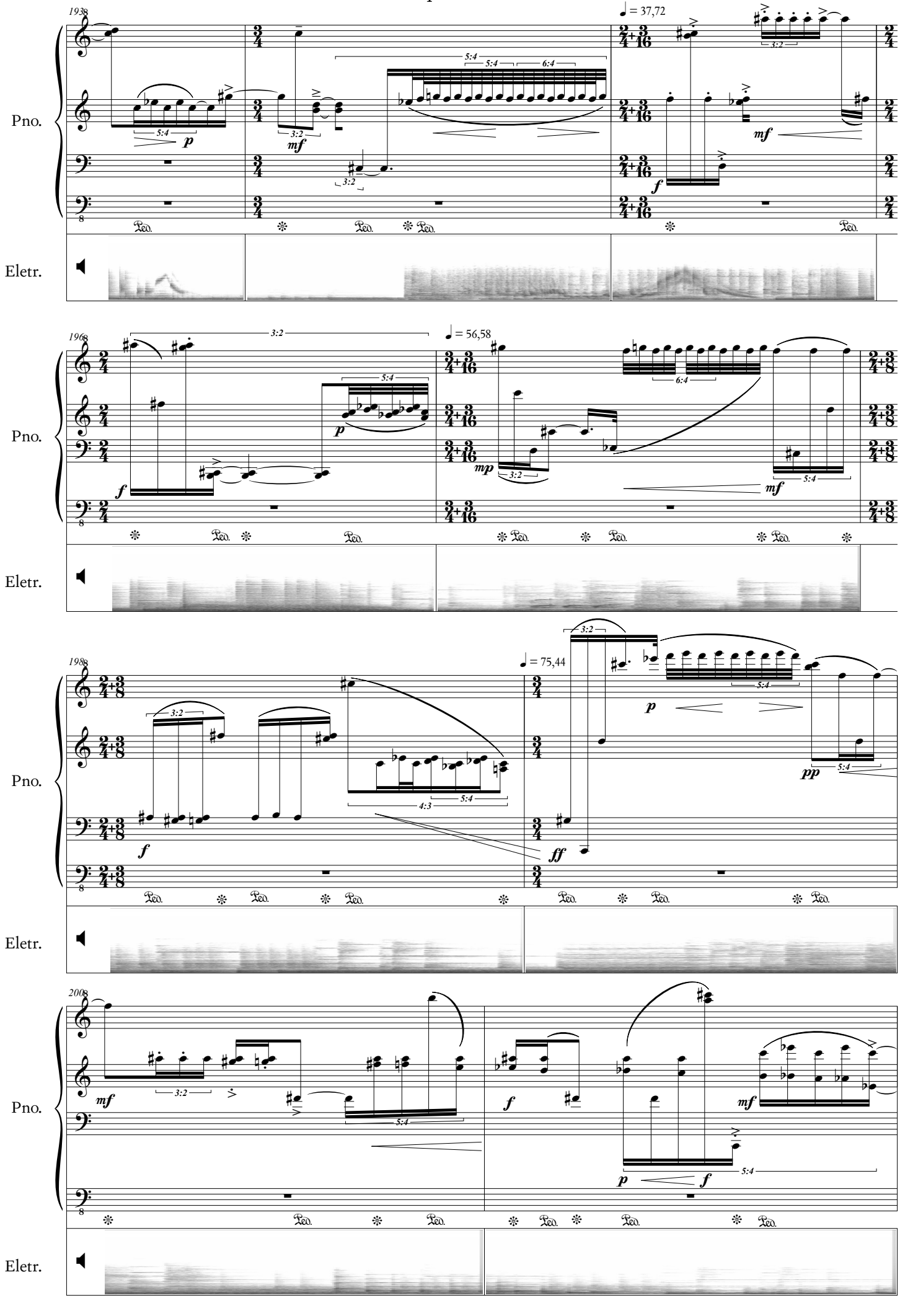

167
♩ = 19,33
Pno.
Eletr.
169
accel.
♩ = 58
♩ = 9,66
accel.
♩ = 19,33
Pno.
Eletr.
172
Pno.
Eletr.
173
Pno.
Eletr.
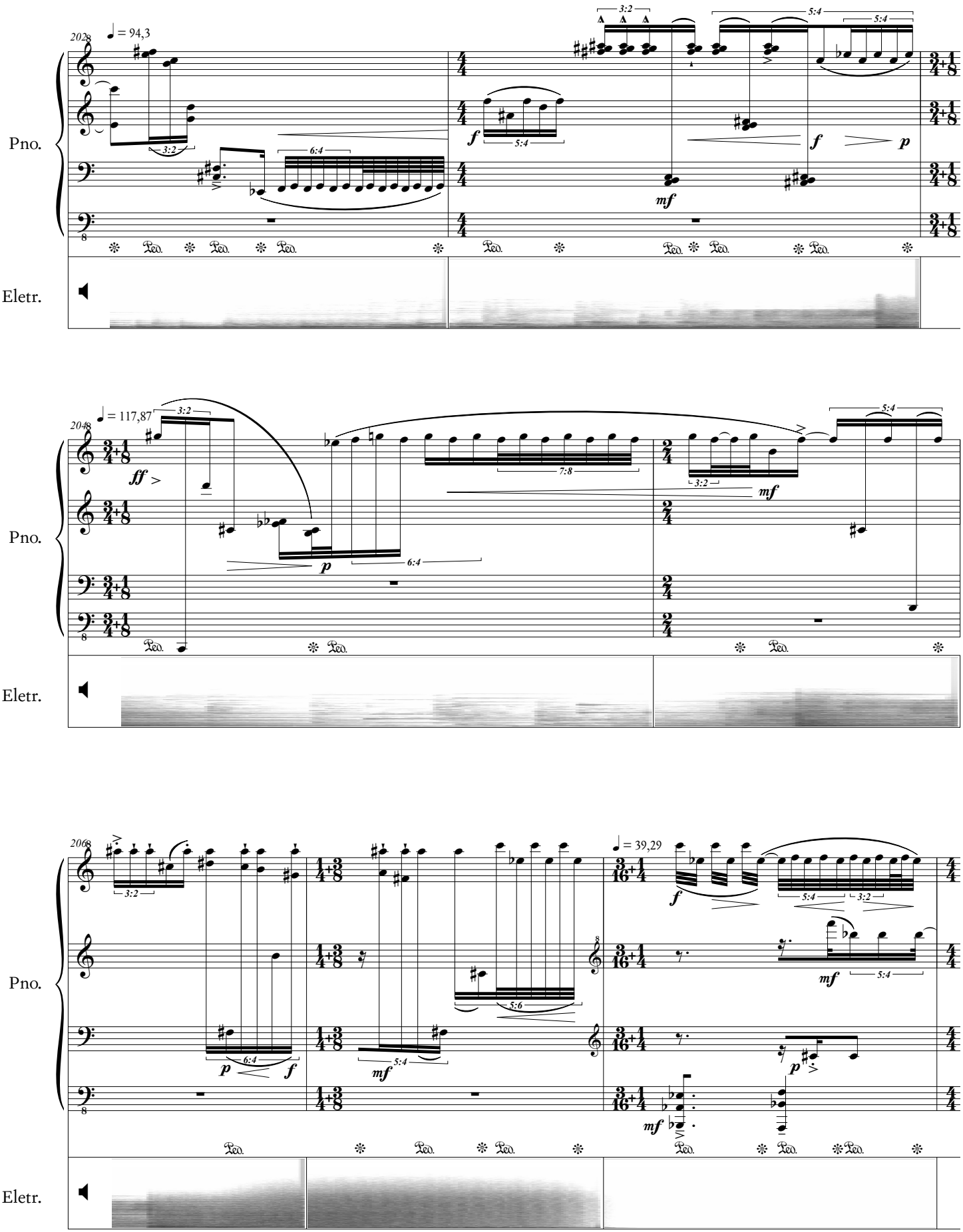

174
Pno.
Eletr.
176
♩ = 32,21
Pno.
Eletr.
177
Pno.
Eletr.
178
Pno.
Eletr.
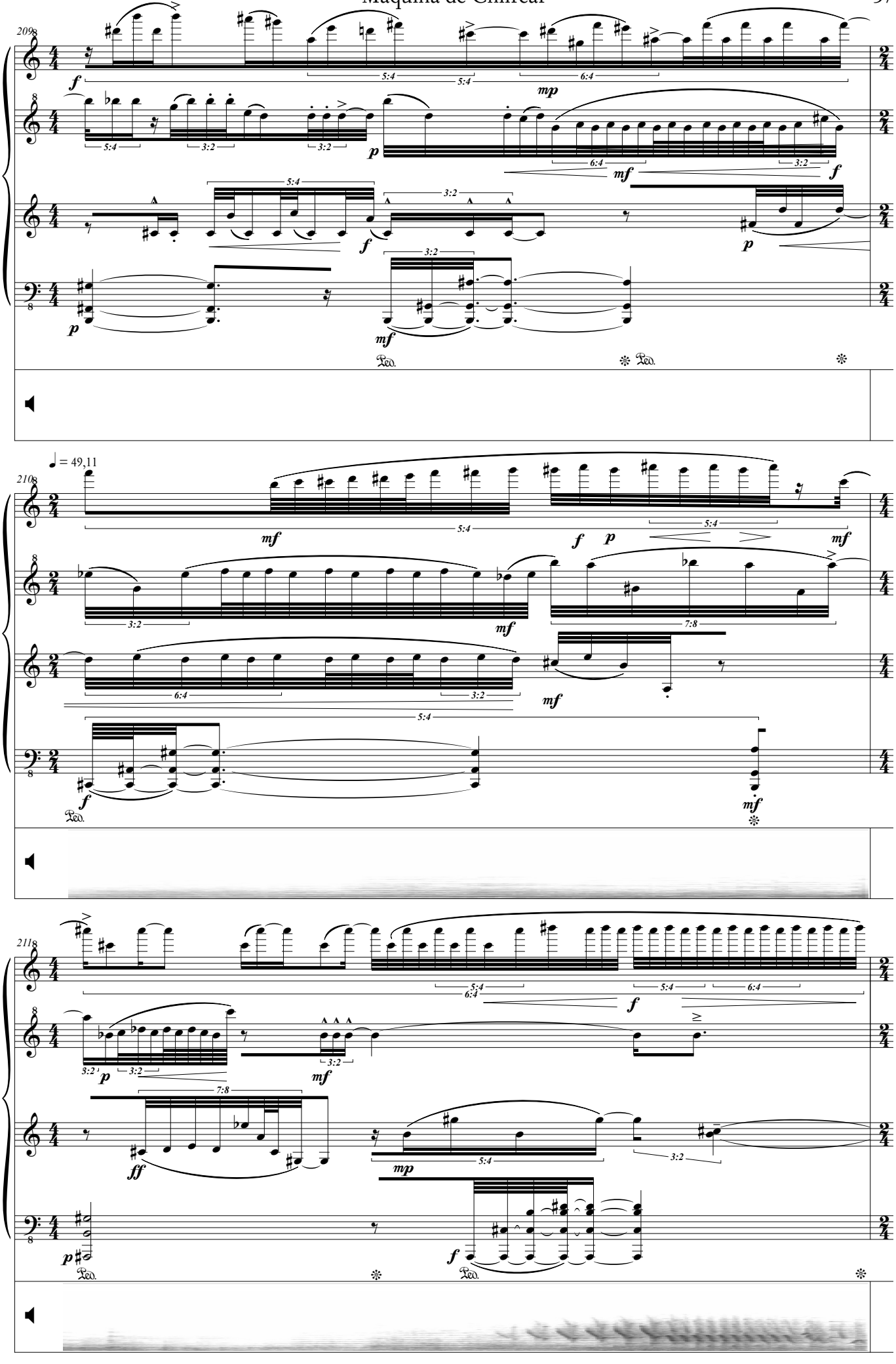

179
Pno.
Eletr.
180
♩ = 24,15
Pno.
Eletr.
181
Pno.
Eletr.
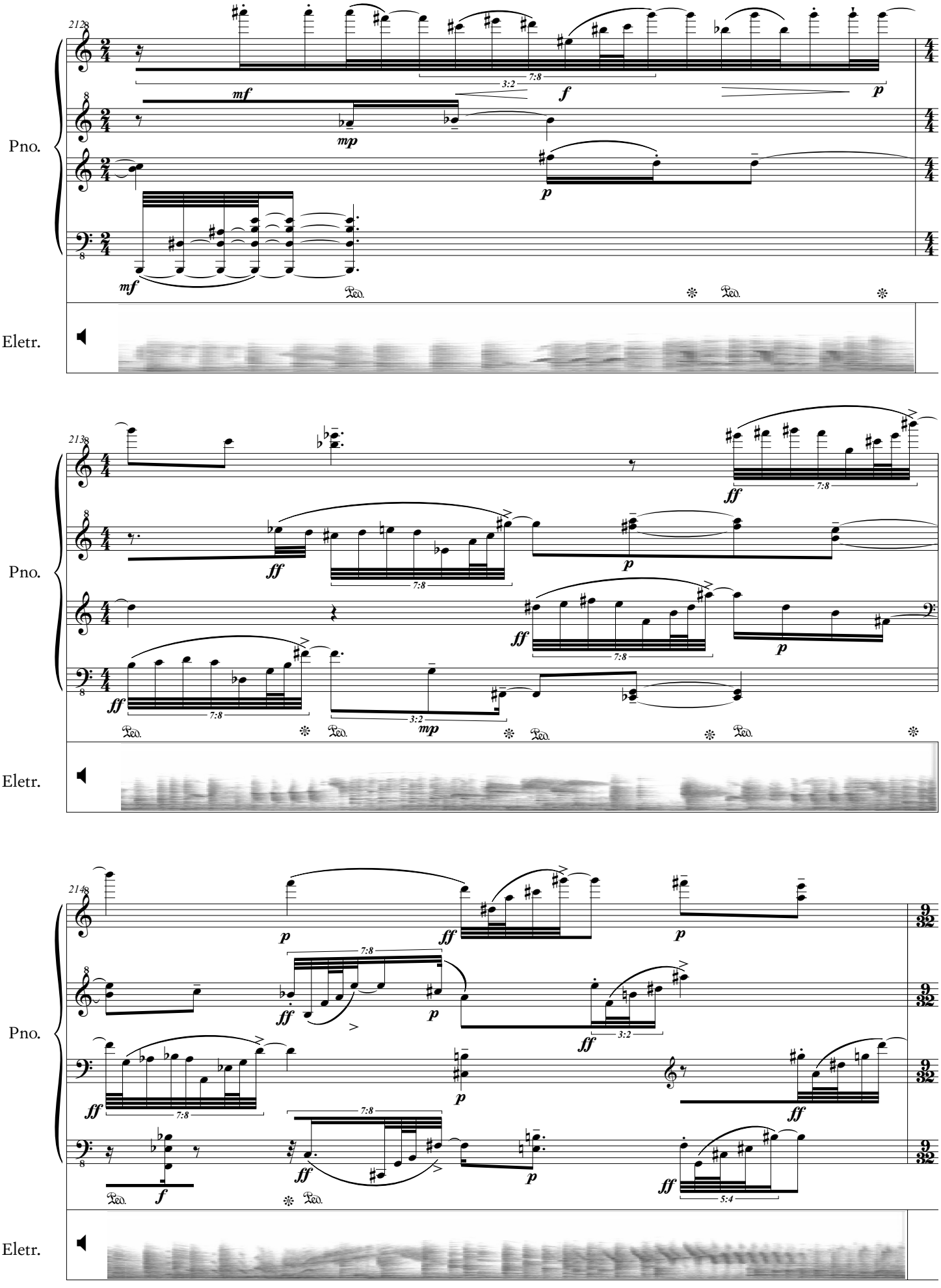

182
Pno.
Eletr.
183
Pno.
Eletr.
184
Pno.
Eletr.
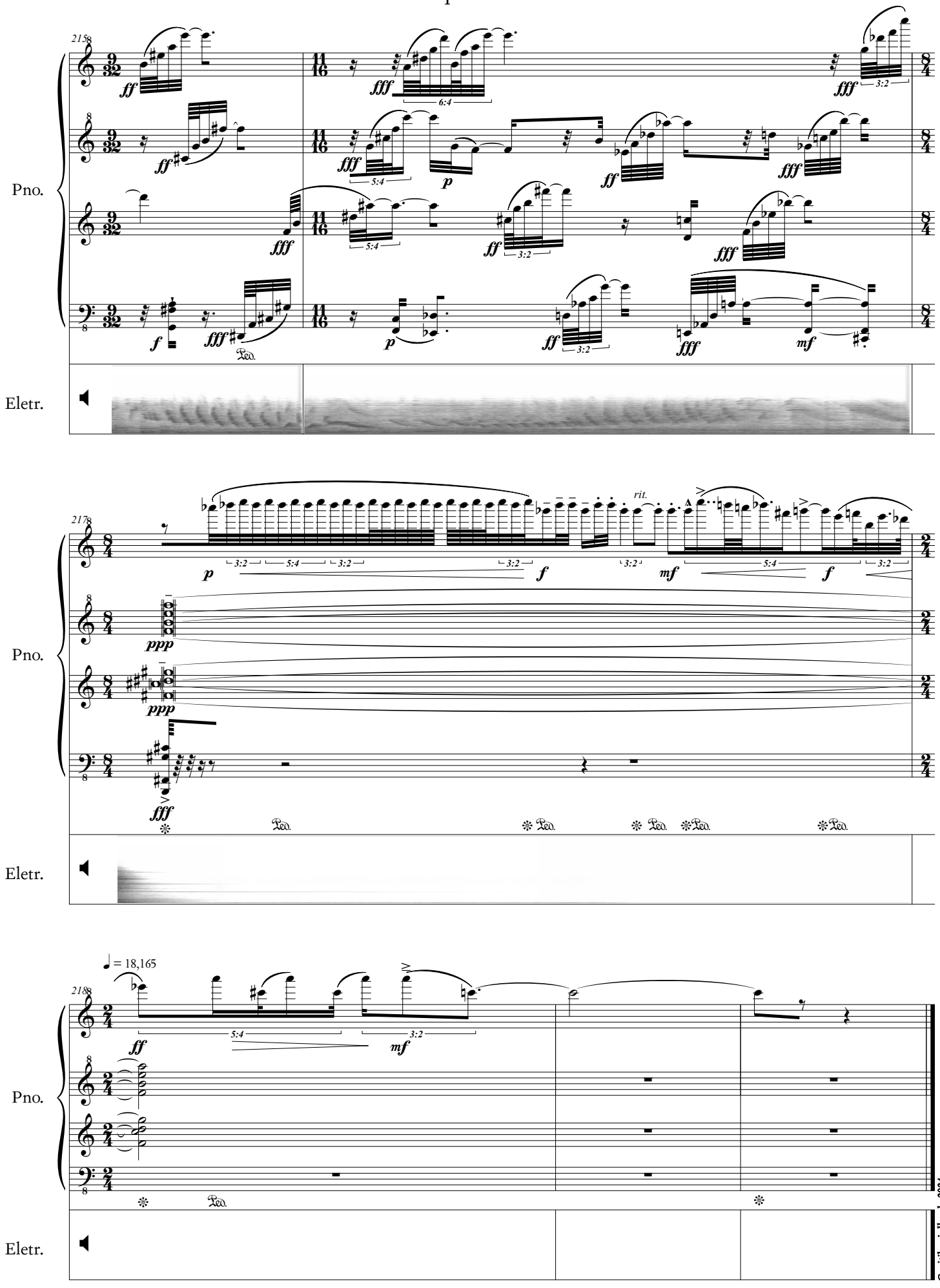

185
Pno.
Eletr.
186
Pno.
Eletr.
188
Pno.
Eletr.
190
Pno.
Eletr.
♩ = 30,18


193
♩ = 37,72
Pno.
Eletr.
196
♩ = 56,58
Pno.
Eletr.
198
♩ = 75,44
Pno.
Eletr.
200
Pno.
Eletr.


2028
♩ = 94,3
Pno.
Eletr.
2048
♩ = 117,87
2068
♩ = 39,29


209
Pno.
Eletr.
210
♩ = 49,11
Pno.
Eletr.
211
Pno.
Eletr.


212
Pno.
Eletr.
213
Pno.
Eletr.
214
Pno.
Eletr.


215
Pno.
Eletr.
217
rit.
Pno.
Eletr.
218
♩ = 18,165
Pno.
Eletr.
Curitiba, julho de 2024.