

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Diego Botelho Amaro da Silveira

**UTILIZAÇÃO DE TRAÇOS NA DEFINIÇÃO DO SENTIDO DE MATERIAIS
COMPOSICIONAIS**

Porto Alegre

2016

DIEGO BOTELHO AMARO DA SILVEIRA

**UTILIZAÇÃO DE TRAÇOS NA DEFINIÇÃO DO SENTIDO DE MATERIAIS
COMPOSICIONAIS**

Tese de Doutorado submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Música; área de concentração: Composição do Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientador: Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves

Porto Alegre

2016

Dedico este trabalho à família (Fabiana, Victor e Relógios)

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves, por conduzir o processo de amadurecimento por que passei durante o doutorado.

Aos intérpretes que executaram as peças deste trabalho: Alexandre Fritzen, Ana Paula Freire, Fernando Mattos, Gilberto Ribeiro Jr., José Milton Vieira, Luciano Zanatta, Mauricio Nader, Paulo Bergmann e Ricardo Barpp.

Aos professores Antônio Carlos Borges-Cunha e Acácio Piedade, pelos valiosos conselhos no exame de qualificação.

À minha esposa Fabiana e meu filho Victor, por estarem comigo durante a permanência no doutorado.

RESUMO

A presente tese consta da criação de traços de sentido e de um grupo de peças composto para este trabalho. Os traços de sentido são utilizados na definição do sentido de materiais composicionais. Há três categorias principais nas quais os traços estão inseridos: traços sonoros, expressivos e estilísticos. Por meio de um conjunto de traços é possível definir questões de sonoridade, conteúdo expressivo e pressupostos estilísticos que estão associados a cada material composicional de cada peça. Este grupo de elementos sonoros, expressivos e estilísticos é o sentido que procuro definir neste trabalho.

Palavras-chave: Sentido musical. Traços de sentido. Semiótica musical.

ABSTRACT

This work presents the creation of sense features and a group of musical pieces composed to this work. The sense features have the purpose of defining the sense of compositional materials. There is three categories of sense features: sonorous features, expressive features and stylistic features. It's possible to define matters of sound, expressive content and stylistic agenda associated to each compositional material in one piece. This group of sonic, expressive and stylistic elements are the sense that I intend to define in this work.

Keywords: Musical sense. Sense features. Musical semiotics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Elementos de sentido no quinto movimento da Sinfonia nº. 3 de Gustav Mahler	15
Figura 2 – Material 1 de <i>Fragmento VI</i> , [1-2]	19
Figura 3 – Utilização do material 1 (demarcado com retângulo) em <i>Fragmento VI</i> , [1-8].....	20
Figura 4 – Lista total de traços utilizados neste trabalho	22
Figura 5 – Estrutura de traços do material 1 de <i>Tambor com Buzina FM</i>	24
Figura 6 – Estrutura de traços do material 4 de <i>Bodas</i>	25
Figura 7 – Estrutura de traços do material 1 de <i>Bodas</i>	26
Figura 8 – Estrutura de traços do material 2 de <i>Bodas</i>	26
Figura 9: Material 3 de <i>Sinfonia DSE Rádio RM</i>	27
Figura 10 – Material 4 de <i>Nuvem de Pressão BW</i>	28
Figura 11 – Material 5 de <i>Nuvem de Pressão BW</i>	28
Figura 12 – Estrutura de traços do material 4 de <i>Diagnóstico Palmeira</i>	29
Figura 13 – Material 2 d' <i>A Sinuca Tremolante</i>	30
Figura 14 – Material 2 de <i>Amigo Also</i>	30
Figura 15 – Estrutura de traços do material 1 de <i>Tremitação Uá</i>	32
Figura 16 – Estrutura de traços do material 2 de <i>Serramambo</i>	32
Figura 17 – Estrutura de traços do material 1 de <i>Nuvem de Pressão BW</i>	34
Figura 18 – Material 2 de <i>Acento de Trânsito</i>	35
Figura 19 – Estrutura de traços do material 3 de <i>Tremitação Uá</i>	36
Figura 20 – Material 1 de <i>Minuto Bossa Momento</i>	37
Figura 21 – material 3 de <i>Consolação</i>	38
Figura 22 – Material 3 de <i>Diagnóstico Palmeira</i>	39
Figura 23 – Estrutura de traços do material 1 de <i>Amigo Also</i>	40
Figura 24 – Estrutura de traços do material 2 de <i>Tambor com Buzina FM</i>	40
Figura 25 – Estrutura de traços do material 2 de <i>Nuvem de Pressão BW</i>	42
Figura 26 – Material 3 de <i>Amigo Also</i>	43
Figura 27 – Estrutura de traços do material 1 de <i>Diagnóstico Palmeira</i>	44
Figura 28 – Estrutura de traços do material 4 de <i>Acento de Trânsito</i>	45
Figura 29 – Material 3 d' <i>A Sinuca Tremolante</i>	46
Figura 30 – Estrutura de traços do material 2 de <i>Consolação</i>	47

Figura 31 – Estrutura de traços do material 1 de <i>Consolação</i>	48
Figura 32 – Material 2 da <i>Sinfonia DSE Rádio Rm</i>	50
Figura 33 – Material 5 de <i>Amigo Also</i>	51
Figura 34 – Material 6 d'A <i>Sinuca Tremolante</i>	53
Figura 35 – Material 1 de <i>Sinfonia DSE Rádio RM</i>	54
Figura 36 – Material 3 de <i>Bodas</i>	55
Figura 37 – Material 1 d'A <i>Sinuca Tremolante</i>	56
Figura 38 – Material 3 de <i>Tambor com Buzina FM</i>	58
Figura 39 – Material 1 de <i>Serramambo</i>	58
Figura 40 – Material 4 de <i>Consolação</i>	60
Figura 41– Material 4 de <i>Amigo Also</i>	61
Figura 42 – Estrutura de traços do material 4 d'A <i>Sinuca Tremolante</i>	62
Figura 43 – Estrutura de traços do material 1 de <i>Sinfonia DSE Radiocamert</i>	63
Figura 44 – Material 3 de <i>Acento de Trânsito</i>	64
Figura 45 – Estrutura de traços do material 1 d'A <i>Sinuca Tremolante</i>	65
Figura 46 – Material 1 da <i>Balada</i>	66
Figura 47 – Material 2 da <i>Balada</i>	67
Figura 48 – Material 3 da <i>Balada</i>	67
Figura 49 – Material 4 da <i>Balada</i>	68
Figura 50 - Material 1 de <i>Wa</i>	70
Figura 51 – Material 2 de <i>Wa</i>	71
Figura 52 – Material 3 de <i>Wa</i>	72

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 REFERÊNCIAS TEÓRICAS	13
2.1 TRAÇOS DE SENTIDO.....	13
2.2 ELEMENTOS DE SENTIDO: TÓPICAS.....	16
2.3 POSSIBILIDADES DE SENTIDO.....	18
2.4 ELEMENTOS COMUNS NO GRUPO DE PEÇAS COMPOSTO PARA ESTE TRABALHO	19
3 TRAÇOS DE SENTIDO	21
3.1 TRAÇOS SONOROS	23
3.1.1 Traço [instrumental]	23
3.1.2 Traço [síntese]	23
3.1.3 Traço [gravação].....	25
3.1.4 Traço [cromático]	29
3.1.5 Traço [diatônico].....	31
3.1.6 Traço [sem nota definida].....	33
3.2 TRAÇOS EXPRESSIVOS	35
3.2.1 Traço [tensão]	35
3.2.2 Traço [repouso].....	37
3.2.3 Traço [embalo].....	39
3.2.4 Traço [meditativo].....	41
3.2.5 Traço [solene].....	42
3.2.6 Traço [motórico].....	44
3.2.7 Traço [superexposição].....	45
3.2.8 Traço [agressivo].....	47
3.2.9 Traço [perturbação].....	49
3.2.10 Traço [Ironia/transversão].....	50
3.3. TRAÇOS ESTILÍSTICOS	52
3.3.1 Traço [próprio].....	52
3.3.2 Traço [paráfrase].....	53
3.3.3 Traço [ruído urbano].....	57
3.3.4 Traço [popular].....	59
3.3.5 Traço [música antiga]	60

3.3.6 Traço [improvisação]	62
3.3.7 Traço [técnica expandida]	63
3.4 TRAÇO [LETRA]	65
4 ANÁLISE DE REPERTÓRIO	66
4.1 BALADA PARA O AVIÃO QUE DEIXA UM RASTRO DE FUMAÇA NO CÉU, DE CELSO LOUREIRO CHAVES	66
4.2 WA, DE ANTÔNIO CARLOS BORGES-CUNHA	70
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS	75

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste da criação do que denomino traços de sentido e de um grupo de peças composto para este trabalho. Os traços de sentido são categorias (sonoras, expressivas ou estilísticas) utilizadas na definição do sentido de materiais composicionais. As peças compostas para este trabalho servem para demonstrar o meu trabalho composicional e também para exemplificar os diferentes traços.

Meu princípio básico como compositor é incluir entre as possibilidades sonoras com as quais trabalho e convivo o máximo possível de elementos que fazem parte de ambientes sociais e musicais diversos. Por ambiente social entendo qualquer tipo de lugar físico onde há circulação de pessoas. O tipo de lugar (supermercado, praça pública, sala de concertos, oficina mecânica, igreja, casa noturna, cemitério) determina o tipo de comportamento e as ações típicas adequadas para cada um. Deste modo, pode-se ter o mesmo grupo de pessoas apresentando comportamentos diferentes em cada tipo de ambiente. Por ambiente musical entendo os sons que são ouvidos (sejam produzidos intencionalmente ou não) nestes lugares.

O fato de considerar, neste trabalho, sons de ambientes diversos é consequência da experiência cotidiana de ouvir continuamente muitas fontes sonoras diferentes. Esse princípio é o núcleo das questões ideológicas que são o fundamento para a composição das peças deste trabalho. Entende-se *questões ideológicas* como o grupo de princípios que norteia as escolhas de um compositor. Elas fazem referência às decisões ideológicas, definidas por Celso Chaves como “o estabelecimento do repertório com o qual se dialoga e no qual é possível intervir para a solidificação de suas concepções.” (CHAVES, 2010, p. 82).

Durante o processo composicional das peças, surgiu um interesse crescente por questões de sentido no discurso musical. Procurei, então, um modo de organização visual que permitisse explicitar estas relações de sentido com o intuito de analisá-las com mais profundidade.

Este trabalho trata do resultado deste processo, que é a criação dos traços de sentido. O capítulo 2 apresenta as referências teóricas que foram fundamentais para a criação dos traços. No subcapítulo 2.1 são abordadas as duas referências principais para o trabalho: Katz e Postal e Monelle. O subcapítulo 2.2 trata das

tópicas e da influência das tópicas na busca por elementos de sentido. O subcapítulo 2.3. trata da minha postura ideológica frente às diferentes possibilidades de sentido encontradas em peças musicais e o subcapítulo 2.4. trata de elementos comuns encontrados nas peças compostas para este trabalho.

O capítulo 3 tem como tema os traços de sentido. Todos os traços de sentido são listados e explicados, com a utilização das peças compostas para este trabalho na exemplificação. No capítulo 4 são analisadas as peças *Balada para o Avião que Deixa um Rastro de Fumaça no Céu*, de Celso Loureiro Chaves e *Wa*, de Antônio Carlos Borges-Cunha. O capítulo 5 é o encerramento do trabalho com as considerações finais.

2 REFERÊNCIAS TEÓRICAS

2.1 TRAÇOS DE SENTIDO

Os traços de sentido são utilizados para estruturar o sentido de um material composicional. Por material composicional entendo um grupo de elementos sonoros que mantem-se identificável como um todo coeso e que a cada reapresentação mantém as mesmas características.

As duas ideias principais para a elaboração dos traços de sentido surgiram a partir da leitura de *An Integrated Theory of Linguistic Descriptions* (KATZ, POSTAL, 1964) e *The Sense of Music* (MONELLE, 2000). Katz e Postal forneceram o conceito da estrutura de traços e Monelle a configuração gráfica para estruturar os traços em torno de cada material.

Katz e Postal analisam a configuração semântica das palavras através de traços semânticos que estruturam seu significado. Qualquer palavra, portanto, é formada pela união de elementos mínimos de significado intitulados traços semânticos. Os autores demonstram como a troca de qualquer traço tem como consequência a alteração do sentido de uma palavra. No livro, Katz e Postal apresentam a palavra *bachelor*, que em um dos significados possíveis (*solteiro*) contém os traços *humano, masculino, adulto, e nunca casado* (KATZ, POSTAL, 1964, p. 14). Ao trocar qualquer traço da estrutura semântica da palavra, outra palavra surge em seu lugar. Ao trocar o traço [nunca casado] (never married) pelo traço [casado] (married), a palavra muda para *casado*. Ao trocar o traço [masculino] (male) pelo traço [feminino] (female), a palavra muda para *solteira*. Ao trocar o traço [humano] (human) por [animal] (animal), a palavra muda seu sentido para designar o macho da foca que fica sem parceira durante o período de acasalamento.

Todos estes significados para uma mesma palavra comprovam como o sentido de uma palavra muda ao trocar um único traço. Procurei transportar a mesma ideia para analisar os materiais composicionais. Cada traço é um elemento de sentido, que ao ser substituído acaba por alterar o sentido geral de um material. Contudo, o sentido de um material composicional não é claramente definível verbalmente como o significado de uma palavra. Antes de tudo, o sentido de um material se dá pela reunião de suas características sonoras, expressivas e

estilísticas. Estas características mantêm o material identificável como tal a cada aparição sua em uma peça. Portanto, o sentido de cada material é o conjunto de suas características musicais e relações com elementos tanto culturais quanto verbais, principalmente no caso de música com letra.

Mesmo lidando com linguagem verbal e não com música, o livro de Katz e Postal proporcionou o tipo de estrutura que eu procurava para abordar o tema do sentido na música, mais especificamente nas peças que compõem este trabalho.

É necessário, contudo, estabelecer uma diferença importante entre o método de análise criado por Katz e Postal e sua utilização neste trabalho. Os traços de sentido elaborados na teoria de Katz e Postal são elementos universais que são utilizados para a definição de todas as entradas do léxico, enquanto que os traços de sentido deste trabalho não são considerados como universais. É tarefa deste trabalho identificar elementos de sentido que permanecem rastreáveis no grupo de peças composto para este trabalho.

Além do conceito dos traços, procurei uma disposição gráfica que me permitisse apresentar visualmente como os traços se organizam em cada material. O modelo gráfico para a estruturação dos traços utilizado por Katz e Postal não se mostrou como o mais adequado, pois o modelo em árvore utilizado pelos autores pressupõe relações hierárquicas que, embora existam no modelo de Katz e Postal, não foram estabelecidas neste trabalho.

Deste modo, encontrei um modelo aproximado da disposição dos traços que procurava no capítulo seis de *The Sense of Music* (MONELLE, 2000), onde o autor apresenta um esquema gráfico contendo elementos textuais encontrados no quinto movimento da Sinfonia nº 3 de Mahler.

A disposição gráfica de um núcleo central ligado a elementos de diferentes ordens (sonoros, expressivos, estilísticos) foi o modo de apresentação que se mostrou mais adequado para explicitar as relações de sentido dentro dos materiais composicionais. A figura seis do livro de Monelle apresenta a disposição de elementos que formam a estrutura de sentido do movimento da sinfonia de Mahler. Esta disposição é apresentada aqui.

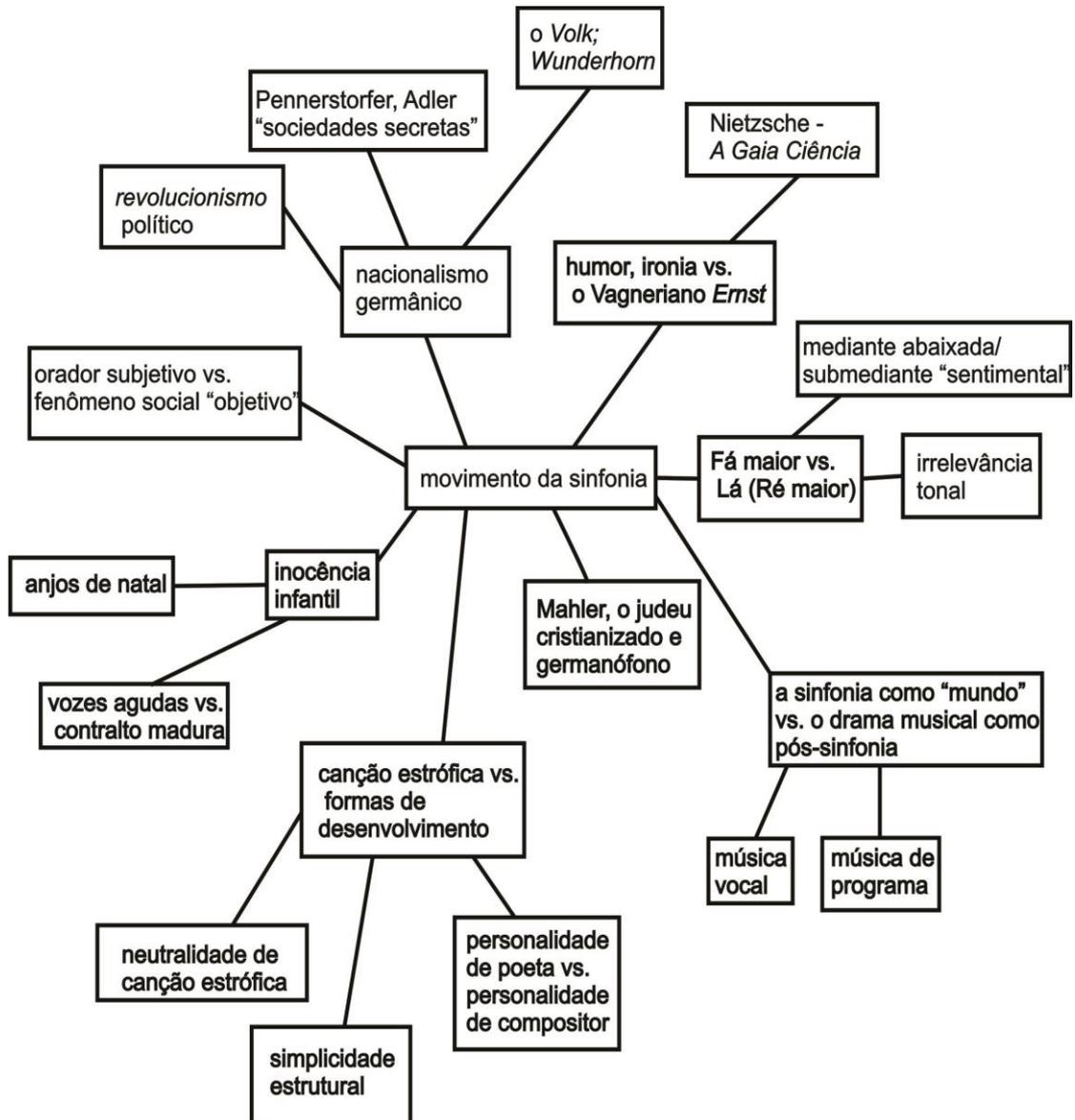


Figura 1: Elementos de sentido no quinto movimento da Sinfonia no. 3 de Gustav Mahler

A partir desta disposição de elementos em torno de um movimento da sinfonia, escolhi elementos de sentido que permitissem abordar as características sonoras, expressivas e estilísticas de cada material de cada peça composta para este trabalho. Além disso, criei relações espaciais entre os traços e o retângulo que representa o material. Estas relações não se encontram presentes na figura do livro de Monelle.

2.2 ELEMENTOS DE SENTIDO: TÓPICAS

Antes de encontrar o texto de Katz e Postal, iniciei a procura por uma abordagem possível dos elementos de sentido em Monelle. O autor trata de diferentes elementos musicais e semióticos que são utilizados para a análise do sentido do texto musical (MONELLE, 2000). Dentre todos os temas que Monelle aborda, o conceito de tópicas provou-se útil na busca inicial por estabelecer relações de sentido em um grupo de peças. O conceito de Monelle para tópica é específico e aborda a necessidade de estudar outras áreas para que o estudo das tópicas seja completo.

Tópicas musicais são mais do que meros rótulos. Visto que a completa elucidação de uma tópica, tanto como significante quanto como significado, deve se apoiar em estudos em história social, literatura, cultura popular e ideologia, assim como em música, cada tópica deve conduzir a um estudo cultural aprofundado.¹ (MONELLE, 2006, ix)

Além de Monelle, outros autores buscaram definir e demonstrar a utilização de tópicas em diferentes peças musicais, como por exemplo, Agawu (1991), Klein (2005), Lidov (2005), Piedade (2011 e 2007) e Hatten (2004). O conceito de tópicas de Agawu aproxima-se do conceito de Monelle e apresenta uma explicação mais detalhada.

Tópicas são signos musicais. Elas consistem em um significante (certa disposição de dimensões musicais) e um significado (uma unidade estilística convencional, geralmente, mas não sempre, referencial). Significantes são identificados como uma unidade relacional dentro das dimensões de melodia, harmonia, métrica, ritmo e assim por diante; enquanto que significados são designados por rótulos convencionais extraídos principalmente da historiografia do século dezoito (sturm und drang, fanfare, learned style, sensibility, e assim por diante).² (AGAWU, 1991, p. 49)

Michael Klein afirma que a tópica é “um código semiótico que associa um rótulo convencional a uma constelação de signos musicais”.³ (KLEIN, 2005, p. 56). David Lidov apresenta dois conceitos para tópica: um conceito mais geral e um mais específico.

¹ Musical topics are more than mere labels. Since the full elucidation of a topic, both as signifier and signified, must depend on investigations of social history, literature, popular culture, and ideology as well as music, each topic must lead to a lengthy cultural study.

² Topics are musical signs. They consist of a signifier (a certain disposition of musical dimensions) and a signified (a conventional stylistic unit, often but not always referential in quality). Signifiers are identified as a relational unit within the dimensions of melody, harmony, meter, rhythm, and so on, while the signified is designated by conventional labels drawn mostly from eighteenth-century historiography (Sturm und Drang, fanfare, learned style, sensibility and so on).

³ Is a semiotic code that associates a conventional label with a constellation of musical signs.

Quando uma característica saliente é revertida em uma composição musical, podemos falar que tal característica é uma ideia ou tópica de uma peça. Uma tópica, em geral, é a matéria de trabalho. Podemos usar a palavra tópica neste sentido, mas tópica também possui o sentido, que encontramos nos escritos de Hatten e Monelle, de um signo musical convencional de uma ideia culturalmente determinada⁴ (LIDOV, 2005, p. 105-6)

Monelle, Agawu, Klein, Hatten e Piedade apresentam características musicais específicas de várias tópicas. Segundo Monelle, a marcha tem uma “tendência a se articular em notas pontuadas e tercinas”⁵ (MONELLE, 2000, p. 26). Piedade, descrevendo a tópica *Nordestina*, encontrada na música brasileira, define suas características essenciais.

Não basta ser dórico ou mixolídio, com ou sem 4ª aumentada, para levantar uma evocação do nordeste: é preciso que estas alturas apareçam em figurações específicas, como a cadência nordestina. (PIEADADE, 2011, p. 107).

Além das tópicas *nordestina*, *brejeiro* e *época de ouro*, Piedade enumera diversas outras tópicas que estariam sendo utilizadas hoje em dia na música no Brasil: *bebop*, *afro*, *sulinas*, *caipiras*, *ameríndia*, *oriental*, *experimental* e *tropical* (PIEADADE, 2007).

Hatten, ao abordar a tópica *Pastoral* nos ciclos de canções de Schubert, enumera algumas características da tópica.

Sem afirmar que nenhum destes traços isolados necessariamente indicasse pastoral, é possível argumentar (...) que estes traços musicais são, no mínimo, consistentes com a interpretação de *pastoral*: nota pedal, ritmo harmônico lento, contorno melódico simples com clímax suave, compasso composto, modo maior, terças paralelas e inflexão de subdominante.⁶ (HATTEN, 2004, p. 56)

O que me interessou no estudo das tópicas não é a relação fixa de elementos culturais com grupos de ouvintes de períodos específicos, mas a possibilidade de estabelecer relações de sentido entre um material sonoro e um conceito verbal. A

⁴ When a salient characteristic is reversed in a musical composition, we may speak of that characteristic as an idea or topic of the piece. A topic, in general, is the matter at hand. We can use the word in that sense here, but topic also fits in the sense it takes in Hatten’s writings and Monelle’s of conventional musical sign of a culturally determined idea.

⁵ tendency to articulate in dotted figures and triplets,...

⁶ Without claiming that any of the following in isolation would necessarily cue the pastoral, it is possible to argue (...) that these musical features are at least consistent with a pastoral interpretation: pedal point, slow harmonic rhythm, simple melodic contour with gentle climax, compound meter, major mode, parallel thirds, and subdominant inflection.

partir da relação de som e sentido proveniente do estudo das tópicas, procurei os elementos sonoros e de sentido que eu poderia enumerar e utilizar neste trabalho.

2.3 POSSIBILIDADES DE SENTIDO

Outra questão importante que surgiu durante as leituras sobre elementos de sentido é a diversidade de possibilidades de sentido de acordo com diferentes tipos de ouvintes. Por tipos de ouvintes, nesse trabalho, me refiro a ouvintes com maior ou menor familiaridade com a música de um compositor, seu estilo e questões culturais relacionadas a este estilo. Esta é a classificação que interessa neste trabalho para abordar a questão das diferentes possibilidades de sentido.

Creio que a relação das peças deste trabalho com ouvintes que tem pouco ou nenhum contato com estilos e/ou questões ideológicas relacionadas a este trabalho não impede a fruição e nem a compreensão.

Concordo com Oliveira e Manzolli quando afirmam que

[...] a obra se mostra ao ouvinte apenas como possibilidades; ela não mostra o que ela é, apenas o que pode ser. E o que ela pode ser depende também da relação que se estabelecerá entre o ela e o ouvinte, relação esta que é dependente do conjunto de hábitos de escuta que este possua, que são, por sua vez, determinados tanto individualmente quanto socialmente. (MANZOLLI, OLIVEIRA, 2007).

Em relação a esta questão, Klein afirma que “não podemos falar de um código de interpretação, mas somente de códigos de interpretação.”⁷ (KLEIN, 2005, p. 56). Kramer dá uma abordagem mais ampla do mesmo assunto.

[...] a interpretação culturalmente sensível coloca um conceito de significado potencial ou virtual. A intenção é dizer algo consistente em relação ao que poderia ter sido dito, tenha ou não sido dito e, deste modo, sugerir como a obra pode ter operado em, com, sobre e contra a vida de sua cultura.⁸ (KRAMER, 2002, p. 20)

Pretendo apresentar apenas uma visão possível sobre as peças compostas para este trabalho. Creio que o que há de sentido na obra musical é uma série de elementos que podem ser estudados de acordo com diversas narrativas possíveis.

⁷ we cannot speak of a code of interpretation but only of codes of interpretation.

⁸ The culturally sensitive interpretation puts a concept to a potential or virtual meaning. The intent is to say something consistent with what could have been said, whether or not it actually was, and in so doing suggest how the work may have operated in, with, on, and against the life of its culture.

Quando analiso músicas de outros compositores no capítulo quatro, os traços escolhidos suscitam elementos que pertencem ao universo de interpretações possíveis. Portanto, neste trabalho, acredito na utilização de traços como potencialmente adequada para que cada analista apresente sua visão sobre as possibilidades de sentido das peças que analisam.

2.4 ELEMENTOS COMUNS NO GRUPO DE PEÇAS COMPOSTO PARA ESTE TRABALHO

Antes de iniciar a apresentação de cada traço, é necessário abordar elementos de sentido que fazem parte de todas as peças compostas para este trabalho. Estes elementos refletem minhas decisões ideológicas e relacionam-se com questões encontradas na literatura musical de referência do trabalho.

A literatura musical de referência inclui, além das obras dos autores citados acima, peças de onde se parafrasearam fragmentos e, de modo geral, a música de compositores que transitaram e/ou transitam entre diferentes ambientes musicais: Arrigo Barnabé, Rogério Duprat, Tom Zé, Julia Wolfe, Louis Andriessen, Alfred Schnittke, Robert Fripp, Mark-Anthony Turnage, Cergio Prudencio, George Gershwin e Ernesto Nazareth.

O primeiro elemento comum a todo o repertório é a repetição assimétrica. Denomina-se neste trabalho repetição assimétrica como a repetição sempre variada e com tamanho desigual dos materiais, utilizada com o intuito de gerar um contínuo não seccionado. As Figuras 2 e 3 apresentam um material da peça *Fragmento VI* e sua utilização em determinado momento da peça.



Figura 2: Material 1 de *Fragmento VI*,[1-2]

The image shows a musical score for Trombone and Bassoon. The Trombone part is in bass clef with a tempo marking of quarter note = 60. It features a dynamic marking of *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The Bassoon part is in bass clef and includes a 'falsete' marking with a triplet of eighth notes. Both parts have several measures enclosed in rectangular boxes, indicating the use of 'material 1'.

Figura 3: Utilização do material 1 (demarcado com retângulo) em Fragmento VI, [1-8]

Como se pode perceber, a repetição assimétrica abrange não apenas a repetição como também a variação dos materiais, sem, no entanto, caracterizar um processo de gradual afastamento do material original. O material é variado, mas mantém a identidade sonora, ou seja, o sentido. Outra característica constante das peças compostas durante o doutorado é o corte abrupto entre seções. Este corte funciona metaforicamente como se houvesse uma colagem de fitas magnéticas contendo músicas diferentes.

Os materiais composicionais, nas peças compostas para este trabalho, funcionam como atores musicais. A estrutura de cada peça depende da relação que se estabelece com cada material em suas aparições e relações com os demais materiais.

O conceito de atores musicais apresentado neste trabalho é baseado no conceito de atores musicais de Tarasti (TARASTI, 1994). Tarasti define este conceito quando analisa a Sonata para piano op. 53, de Beethoven. Para Tarasti, atores musicais são “certos motivos ou temas que em Beethoven claramente se distinguem do discurso musical que os circunda.”⁹ (TARASTI, 1994, p. 115).

⁹ Certain motifs or themes which in Beethoven are clearly distinguished from the musical discourse surrounding them.

3 TRAÇOS DE SENTIDO

Os traços de sentido estão organizados em quatro categorias: traços sonoros, estilísticos, expressivos e de ligação. A ênfase da análise está nos elementos semânticos de cada material composicional.

A estrutura de cada peça depende da relação que se estabelece com cada material em suas aparições e relações com os demais materiais. As peças de outros autores escolhidas para serem analisadas neste trabalho apresentam materiais que atuam de modo semelhante às peças compostas para este trabalho.

Para facilitar a visualização das relações de sentido, os traços estão dispostos em torno de cada material composicional e organizados espacialmente. Na representação gráfica de cada material composicional, estabeleceu-se uma relação fixa entre o tipo de traço e o lado da figura que representa o material. A relação entre os materiais compositionais e os traços de sentido obedece à seguinte ordem:

Traços conectados na parte superior da caixa que representa o material composicional: traços sonoros.

Traços conectados no lado esquerdo da caixa: traços estilísticos.

Traços conectados no lado direito da caixa: traços expressivos.

Traço conectado abaixo da caixa: traço [letra].

A lista total de traços é apresentada na Figura 4.

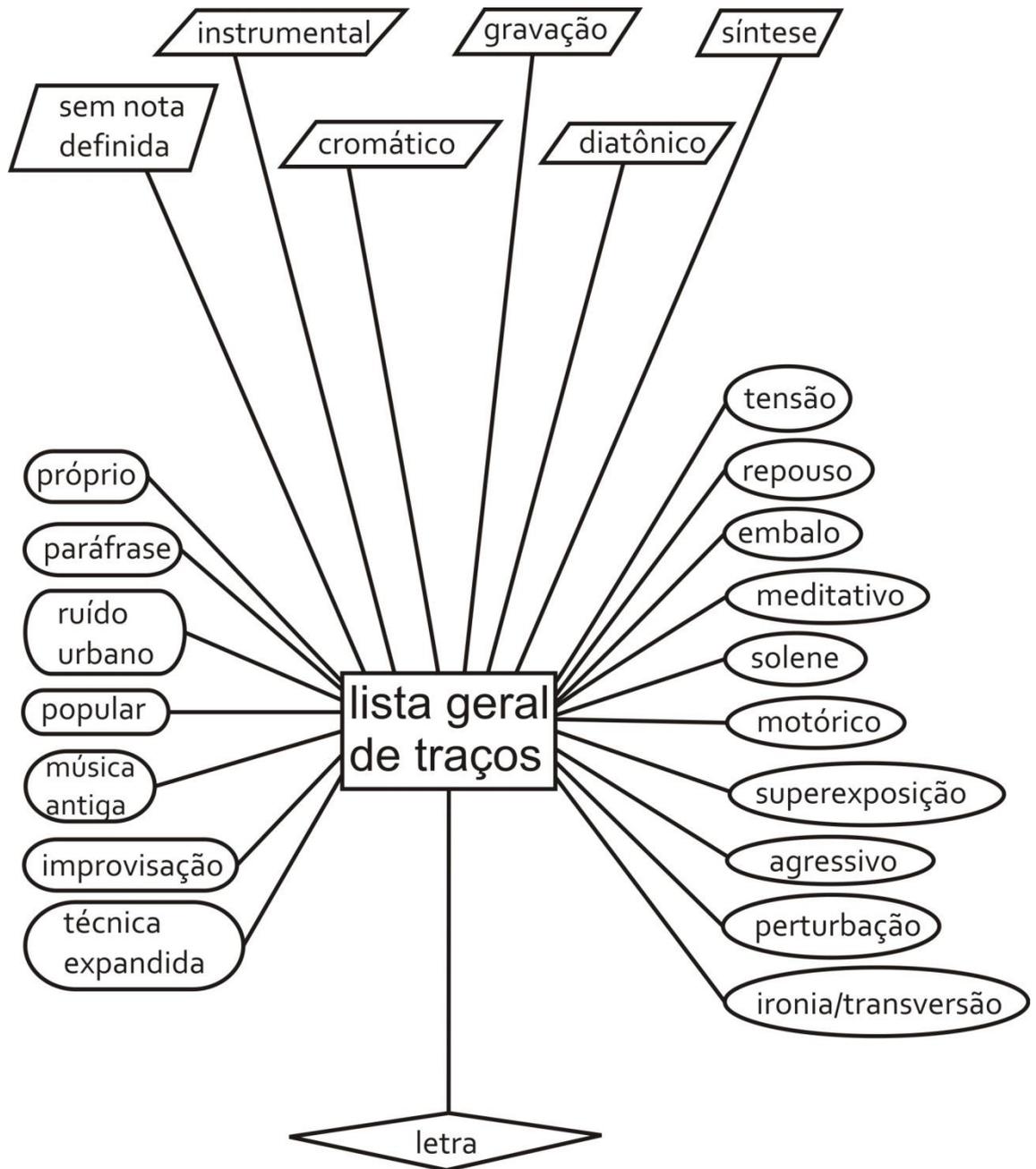


Figura 4: lista total de traços utilizados neste trabalho.

A lista dos traços está organizada de acordo com a categoria à qual o traço pertence. Cada traço é abordado em suas diferentes nuances de sentido. As nuances de sentido são as possibilidades resultantes da interação dos traços na estruturação do sentido de cada material de cada peça composta para este trabalho. A função de cada material na peça também interfere nas nuances de sentido de cada material. A indicação da localização dos materiais composicionais será feita em

compassos, no caso de música com partitura, e segundos, no caso de música eletroacústica.

3.1 TRAÇOS SONOROS

Os traços sonoros são usados para identificar relações de timbre e frequência presentes nos materiais composicionais.

3.1.1 Traço [instrumental]

O traço [instrumental] indica que o material tem sua instrumentação definida para instrumentos acústicos ou elétricos.

A maior parte das peças compostas para este trabalho foi composta para instrumentos acústicos ou elétricos. As peças compostas para instrumentos acústicos ou elétricos são *Diagnóstico Palmeira* (para voz e piano), *Minuto Bossa Momento* (idem), *Serra de Tremitação* (para trombone solo), *Amigo Also com Tocatta Lazy do Circo* (para órgão solo) e *Consolação com Quadros Manuais de Campainha JB Hocus Pocus* (para piano solo).

As peças *Sinuca Tremolante com Tambor Fm do Barbeiro Rinoceronte*, para voz, viola caipira, guitarra, contrabaixo, riq e gravação e *Sinfonia DSE Radiocamert*, para violão, piano, saxofone tenor, contrabaixo, percussão e gravação, são peças de instrumentação mista, com a presença de material gravado para ser tocado junto com os demais instrumentos.

A utilização de instrumentos acústicos ou elétricos, síntese ou material gravado não diz respeito apenas ao modo de produção do som, mas também ao tipo de sonoridade com o qual se está trabalhando. A utilização de técnica expandida em algumas peças – *Serra de Tremitação*, *Consolação* e *A Sinuca Tremolante* – aproxima a sonoridade de alguns instrumentos à sonoridade dos sons construídos no sintetizador.

3.1.2 Traço [síntese]

O traço [síntese] indica que o material tem sua instrumentação definida para sintetizador. Nas peças deste trabalho, os sintetizadores foram construídos em computador por meio dos programas Pure Data ou Max/Msp.

As peças eletroacústicas (onde são utilizados sintetizadores e samplers construídos em computador) que fazem parte deste trabalho são *Nuvem de Pressão BW*, *Tambor com Buzina FM*, *Sinfonia DSE Rádio RM* e *Bodas de Canto FRM com Cozimambo e Aplauso Funk*. As várias possibilidades de manipulação do som estabelecem diferentes relações de sentido em cada material e na relação de cada material com os demais.

Em *Tambor com Buzina FM*, o material 1 – início a 10” – foi construído por meio da utilização de síntese fm, com movimentação aleatória de frequência na onda portadora e nos dois osciladores de modulação. O resultado sonoro é um longa massa sem alturas definidas. A estrutura de traços do material 1 de *Tambor com Buzina FM* é apresentada abaixo.

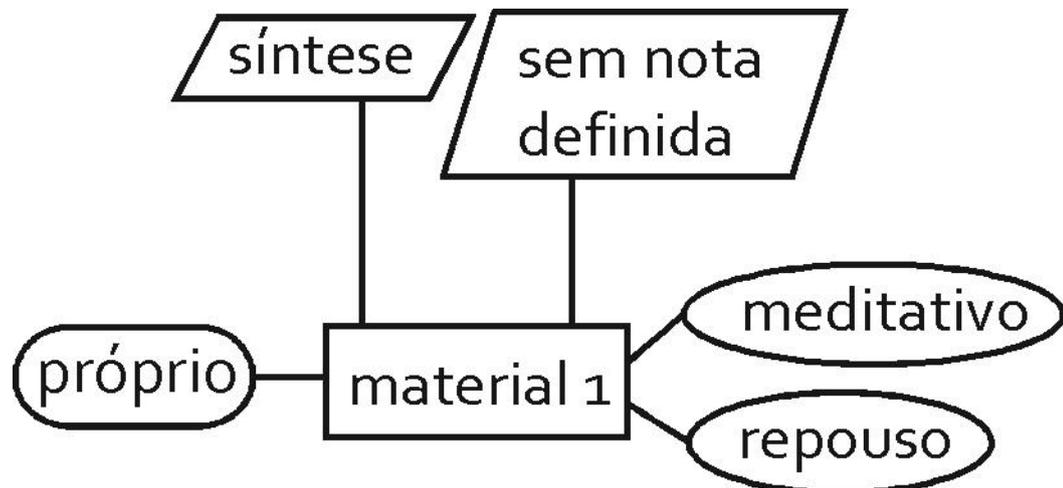


Figura 5: Estrutura de traços do material 1 de *Tambor com Buzina FM*.

O material 2 de *Nuvem de Pressão BW* – 9” a 11” – apresenta sonoridade semelhante ao material 1 de *Tambor com Buzina FM* por meio da utilização de síntese aditiva.

Em *Bodas* utilizei o mesmo recurso de *Tambor com Buzina FM* (síntese fm) para tocar fragmentos das melodias no material 4 – 2’04” a 3’28”-. As canções utilizadas são *Baião*, de Luiz Gonzaga (GONZAGA; TEIXEIRA, 1949), *Os Homens de Preto*, de Paulo Ruschell e Edon Caldas (RUSCHELL, 2001) e *Burning of the Midnight Lamp*, de Jimmi Hendrix (1968). Este procedimento de executar melodias apresenta outra possibilidade de utilização do sintetizador, mesmo que os sons inarmônicos do sintetizador obscureçam em diversos momentos a audição dos

fragmentos melódicos. Deste modo, com o mesmo recurso, se pode criar a massa sonora do material 1 de *Tambor com Buzina Fm* mas também estabelecer uma relação com outros repertórios (música popular de diferentes lugares), como no material 4 de *Bodas*. O material 4 de *Bodas* é apresentado na Figura 6.

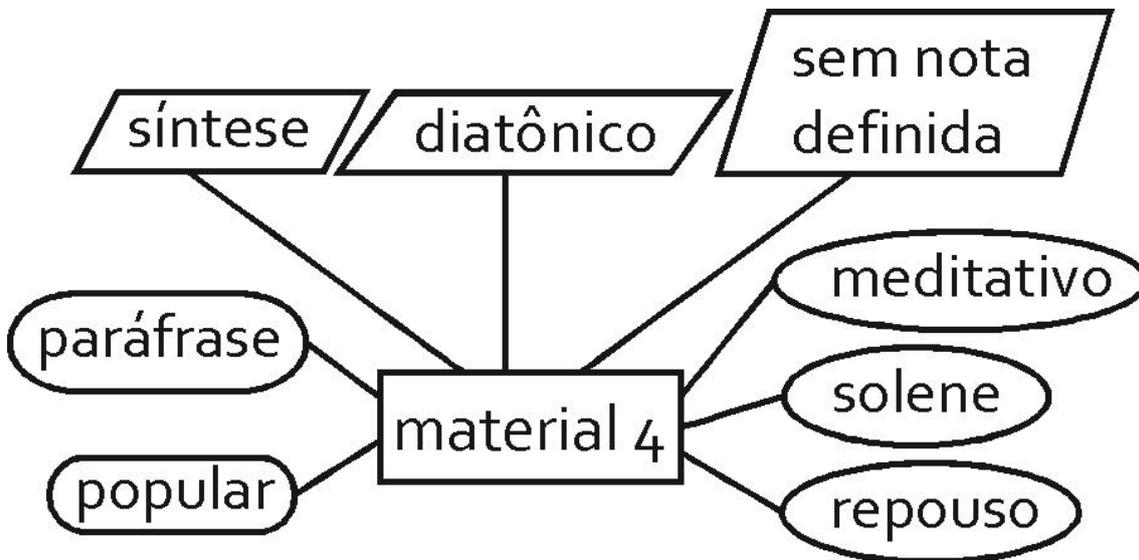


Figura 6: Estrutura de traços do material 4 de *Bodas*

3.1.3 Traço [gravação]

O traço [gravação] indica que o material tem sua instrumentação definida para manipulação por meio de *sampler* ou gerador de *loop* de material sonoro gravado. Embora possam apresentar semelhanças de sonoridade em momentos determinados, os modos de manipulação do som sintetizado e gravado são bastante diferentes, assim como o resultado sonoro.

Os materiais 1 – início até 25” – e 2 – 44” a 47” – de *Bodas* foram construídos por meio da utilização de material gravado. O material 1 apresenta a repetição aleatória de duas gravações: a gravação de um fragmento da segunda parte da abertura d’*As Bodas de Fígaro*, de Mozart (MOZART, 1879), e a gravação de aplausos. Ambas as gravações são executadas em duas velocidades diferentes além da original. O material 2 de *Bodas* apresenta um padrão rítmico de mambo, gravado e executado pelo autor com utensílios de cozinha e reproduzido em *loop*, com manipulação de velocidade e pontos de início e fim. As estruturas de traços dos materiais 1 e 2 de *Bodas* são apresentadas nas Figuras 7 e 8.

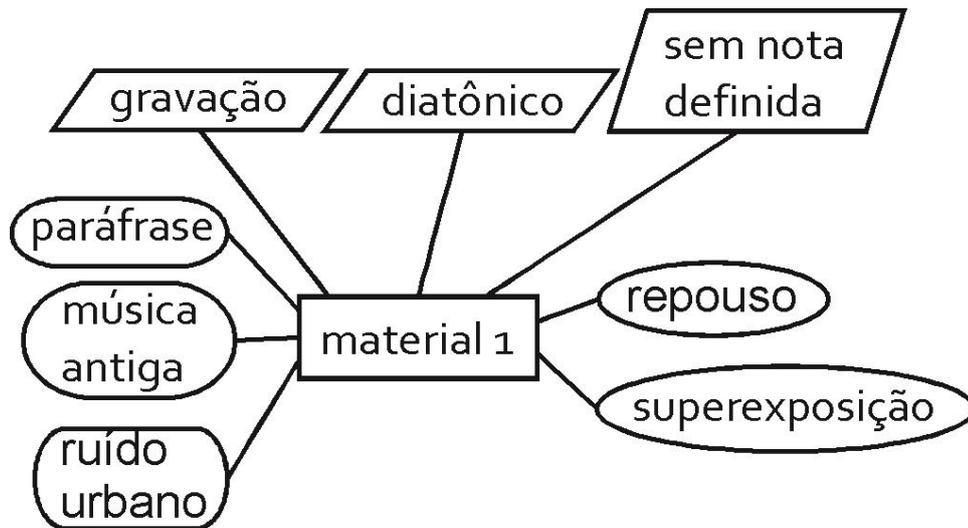


Figura 7: Estrutura de traços do material 1 de *Bodas*

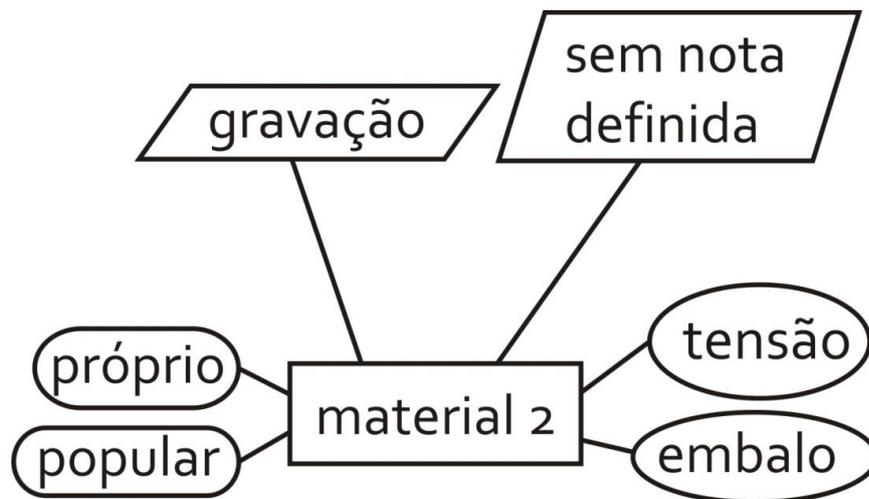


Figura 8: Estrutura de traços do material 2 de *Bodas*

As figuras mostram que, embora ambos os materiais sejam constituídos de material gravado, os demais elementos de sentido que apresentam são totalmente diferentes.

Um mesmo material pode ter diferentes nuances de sentido em contextos diferentes. Em *Sinfonia DSE Rádio RM* e *Sinfonia DSE Radiocamert*, o material 3 – 55” a 59” em *Sinfonia DSE Rádio RM* – é idêntico: um trecho da primeira faixa de um disco de 2001 (no qual toquei todos os instrumentos e produzi a gravação) que não

foi lançado. Como *Sinfonia DSE Radiocamert* é a recomposição de *Sinfonia DSE Rádio RM* para um grupo instrumental, manteve o terceiro material idêntico e recompôs os outros dois. Neste caso, o material gravado não foi submetido a mudanças de velocidade e nenhum tipo de manipulação além de ser recortado e apresentado em momentos específicos. Nestas duas peças o material 3 apresenta-se como um elemento “externo” que surge em momentos determinados. Contudo, em *Sinfonia DSE Radiocamert* os materiais 1 e 2 apresentam-se mais unidos em termos de sonoridade. A diferença de meio (instrumentos acústicos ou elétricos para auto-falante) para o material 3 possui mais contraste em *Sinfonia DSE Radiocamert* do que em *Sinfonia DSE Rádio RM*, feita inteiramente para execução em alto-falantes. Essa diferença não altera a estrutura de traços do material, embora o traço [gravação] tenha mais impacto expressivo em *Sinfonia DSE Radiocamert* do que em *Sinfonia DSE Rádio RM*. O material 3 de *Sinfonia DSE Rádio RM* e *Sinfonia DSE Radiocamert* é apresentado na Figura 9.

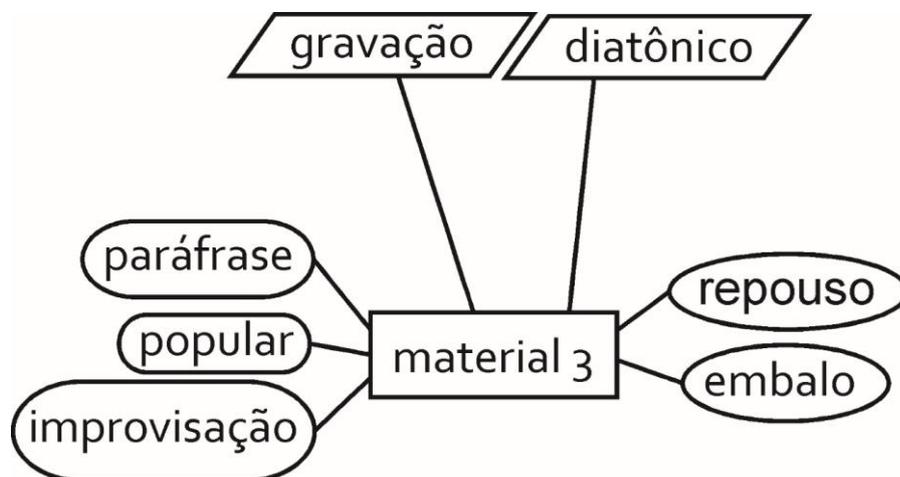


Figura 9: Material 3 de *Sinfonia DSE Rádio RM*.

O material gravado também pode aproximar-se ou ser imitado pelo material gerado por síntese. A imitação estabelece uma relação de proximidade em relação ao conteúdo expressivo, mas mantém a diferença em relação ao modo de produção e manipulação do som.

Em *Nuvem de Pressão BW* o material gravado aproxima-se do material composto por síntese em dois momentos. No primeiro momento, o material 1 – início

até 3” – (gerado por síntese subtrativa) e o material 3 – 38” a 40” –(gravação de uma panela de pressão) tem sonoridade semelhante. No segundo momento o material 5 – 2’45” a 2’50” –, fragmento da canção *You’re the First, the Last, My Everything*, de Barry White (WHITE, 1974), tem uma relação de original e cópia com o material 4 – 1’45” a 1’55” – (versão feita no sintetizador da frase inicial dos sopros e bateria da mesma canção). A sonoridade e elementos expressivos e estilísticos são bastante próximos entre os materiais 1-3 e 4-5, mas o modo de produção do som (síntese ou gravação) é diferente. O material 1 apresenta uma versão sintética do material 3, assim como o material 4 apresenta uma cópia “falsificada” do material 5. A “música falsificada” representa uma distorção ou ruído no processo de criar uma imagem de um objeto original (no caso, a gravação original da canção de White). Neste caso, a distorção é representada pela transformação de uma gravação de orquestra de disco em uma versão feita em sintetizador com pouquíssimos recursos e várias vozes do original faltando. As estruturas de traços dos materiais 4 e 5 de *Nuvem de Pressão BW* são apresentados nas Figuras 10 e 11.

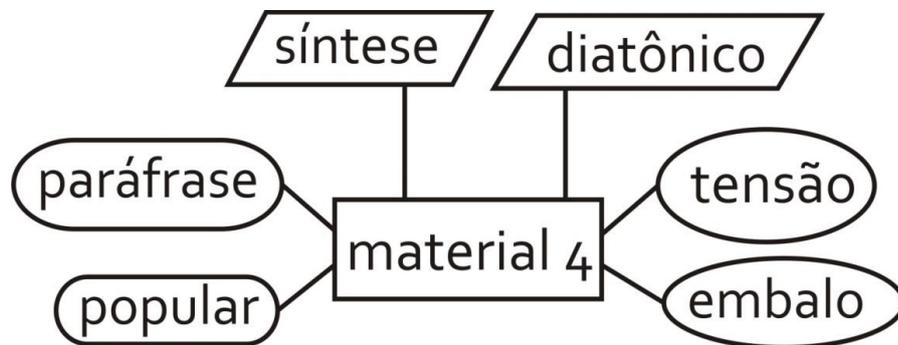


Figura 10: Material 4 de *Nuvem de Pressão BW*

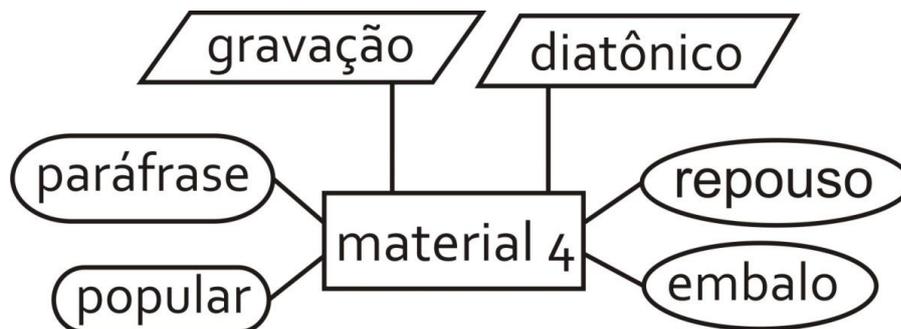


Figura 11: Material 5 de *Nuvem de Pressão BW*

Os traços [instrumental], [síntese] e [gravação] distinguem modos de organização do som, visto que as possibilidades de manipulação do material sonoro e características timbrísticas de instrumentos acústicos ou elétricos, sintetizadores e *samplers* são bastante diferentes.

3.1.4 Traço [cromático]

O traço [cromático] se refere a um material com a presença de conteúdo harmônico predominantemente cromático. Estas relações harmônicas são mais marcadas na utilização de instrumentos acústicos ou elétricos. Na música feita no computador, seja por meio de síntese ou manipulação de material gravado, estas relações de frequência são muitas vezes obscurecidas com a utilização simultânea de ruído ou sons inarmônicos.

Na peça Diagnóstico Palmeira, o quarto material – [28– 29] – (escrito somente para o piano) apresenta os padrões rítmicos do chamamé e do vanerão (executados no bombo leguero). A representação gráfica da estrutura de traços do material 4 de Diagnóstico Palmeira é apresentada na Figura 12.

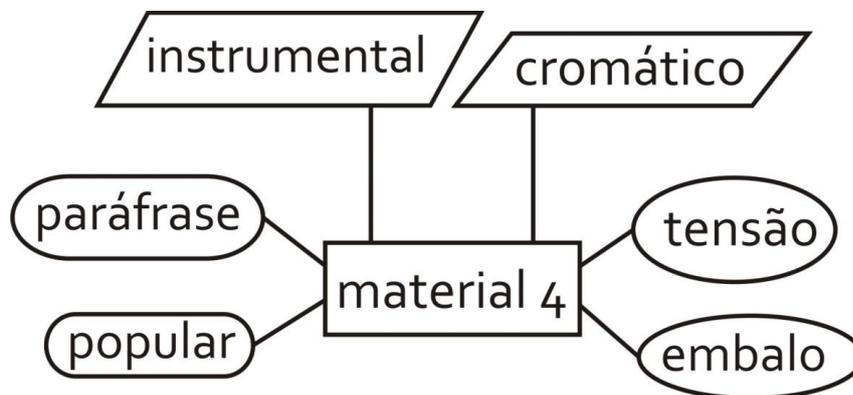


Figura 12: Estrutura de traços do material 4 de *Diagnóstico Palmeira*

O conteúdo harmônico cromático – junto com o timbre de piano e a escolha do registro – afastam a peça da referência mais imediata ao chamamé e o vanerão, escondendo os estilos no discurso contínuo e em registro agudo do piano. Deste modo, a escolha do conteúdo harmônico tem a função de – junto com outros

elementos sonoros – caracterizar o material em seu obscurecimento das referências estilísticas com as quais se relaciona.

Na peça *A Sinuca Tremolante com Tambor Fm do Barbeiro Rinoceronte*, o material 2 – [9], na viola e guitarra – é cromático e tem a função de interromper o discurso iniciado com o material 1. Deste modo, o conteúdo cromático tem a função de interromper o discurso, em vez de esconder referências estilísticas (como ocorre no exemplo anterior). A estrutura de traços do material 2 d'*A Sinuca Tremolante* é apresentada na Figura 13.

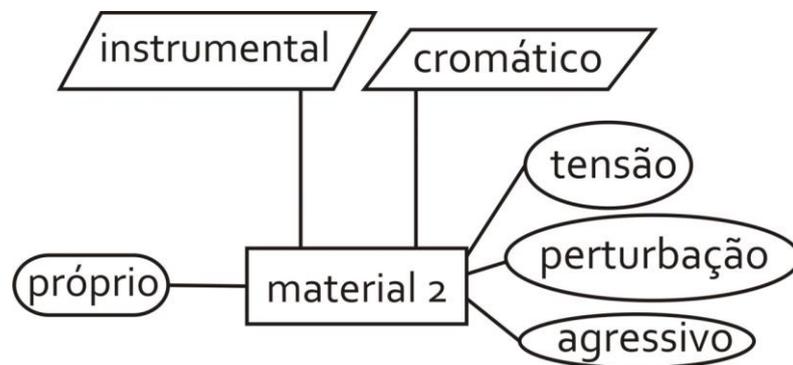


Figura 13: Material 2 d'*A Sinuca Tremplante*

Há casos em que materiais possuem os traços [diatônico] e [cromático] por possuírem fragmentos cromáticos e fragmentos diatônicos. No material 2 de *Amigo Also* – [11] –, o conteúdo cromático é obtido pelo arpejamento em apojatura de três notas que, mantidas melodicamente, seriam diatônicas. Deste modo, se modifica o traço de [diatônico] para [cromático] ao utilizar as notas em um acorde. A estrutura de traços do material 2 de *Amigo Also* é apresentada na Figura 14.

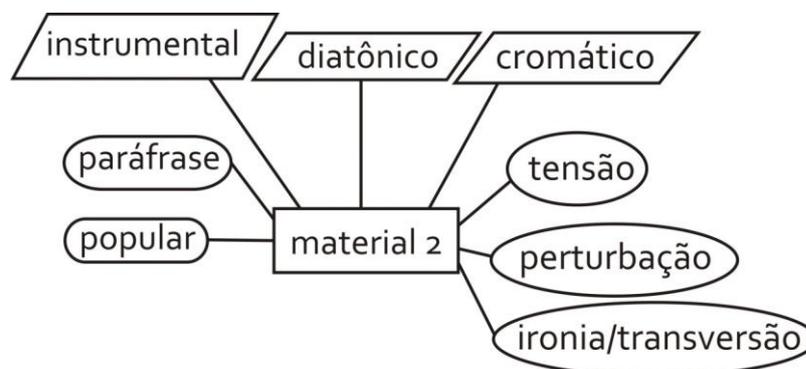


Figura 14: Material 2 de *Amigo Also*

Esta é a razão para o material 2 de *Amigo Also* possuir os dois traços. A presença de elementos cromáticos e diatônicos em um mesmo material ocorre também com o material 2 de *Diagnóstico Palmeira* – [12-14] –, os materiais 4 – [70-72 viola e 74-75 guitarra] – e 6 – [101-103, 112-115] – de *A Sinuca Tremolante* e os materiais 1 – [29-30] –, 2 – [35-37] – e 4 – [98-102] – de *Consolação*. O traço [cromático] está, nos três exemplos, ligado ao traço [tensão], que será analisado abaixo.

3.1.5 Traço [diatônico]

O traço [diatônico] se refere à utilização de conteúdo harmônico predominantemente diatônico. O conteúdo diatônico pode fazer referência a conteúdo modal, tonal ou politonal. O nome diatônico é utilizado não estritamente como uma referência à escala diatônica, mas em relação a qualquer conteúdo modal (qualquer escala ou modo) e tonal.

O material 2 de *Serramambo* – [26-28] – é uma linha característica de baixo de mambo ou cha-cha-cha, de onde se pressupõe uma progressão harmônica por meio da sequência de alturas utilizada. O conteúdo harmônico tonal implícito é mais presente no material 2 de *Serramambo*, que não depende do reconhecimento de uma paráfrase mas da configuração de alturas pertencente ao material. As estruturas de traços do material 1 de *Tremitação Uá* e do material 2 de *Serramambo* são reproduzidos nas Figuras 15 e 16.

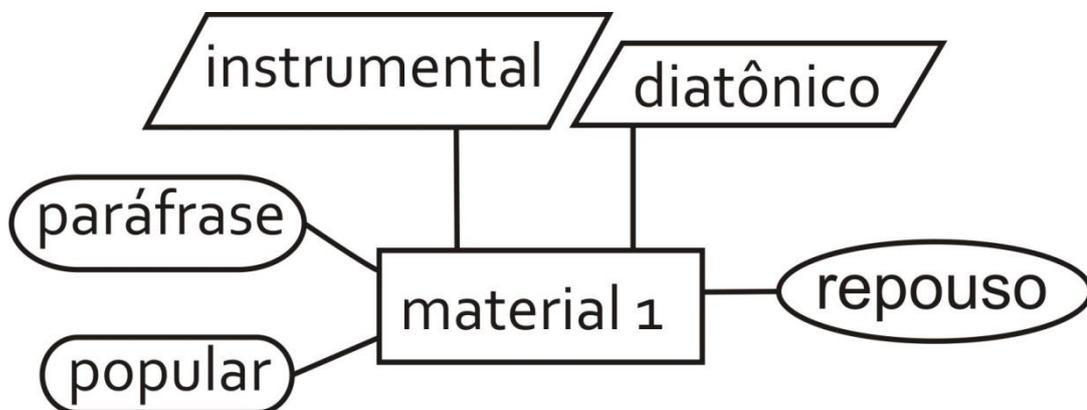


Figura 15: Estrutura de traços do material 1 de Tremitação Uá

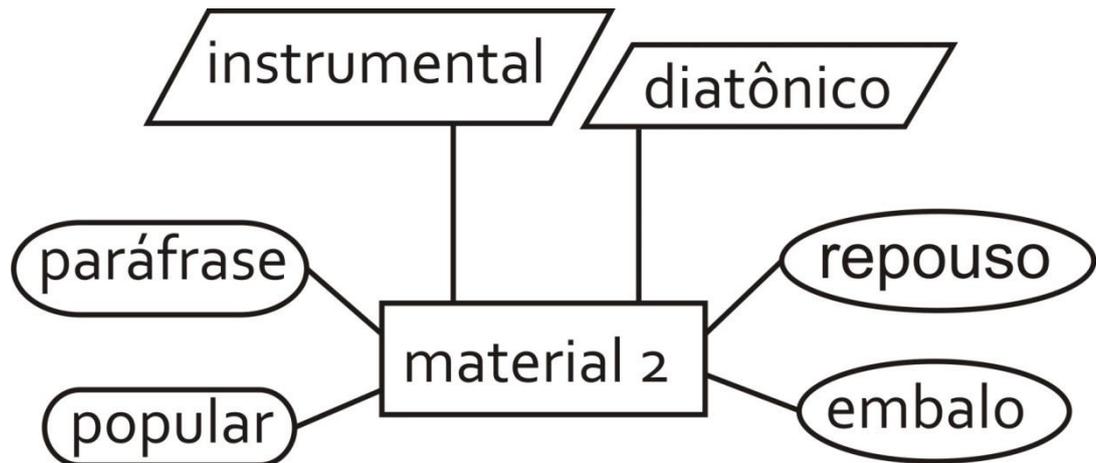


Figura 16: Estrutura de traços do material 2 de *Serramambo*.

O diatonismo do material 1 de *Diagnóstico Palmeira* – [1-3] – se dá pela pouquíssima quantidade de notas e funciona como um fragmento de modalidade, visto que não há classificação em modo ou escala existente com apenas duas notas. Diferentes escalas podem ser implicadas a partir das mesmas duas notas.

De modo semelhante ocorre com o material 1 de *Acento de Trânsito* – [1, 33-34] –, primeiro movimento da peça *Serra de Tremitação*. Contudo, no primeiro material de *Acento de Trânsito*, uma escala é apresentada aos poucos a partir da repetição inicial de uma nota.

Em *Nuvem de Pressão BW*, a relação de original e cópia entre os materiais 4 – 1'45" a 1'55" – (p. 24) e 5 – 2'45" a 2'50" – (p. 25) altera o conteúdo de tonal para modal. O diatonicismo tonal proveniente da canção original (WHITE, 1974) transforma-se em modal no material 4 por meio da utilização de sequenciador onde se reproduz apenas a linha dos sopros e o ritmo da bateria. Além disso, em *Nuvem de Pressão BW* o tonalismo da canção original é transformado em politonalismo por meio da reprodução alternada do fragmento da gravação da canção em três velocidades diferentes.

A mesma politonalidade ocorre com o material 1 de *Bodas* – início até 25" – (p. 22), pois um fragmento da gravação da abertura da ópera *As Bodas de Fígaro* (MOZART, 1879) é submetido ao mesmo procedimento. No material 1 de *Sinfonia DSE Radiocamert* – violão, contrabaixo e saxofone do início ao fim –, a politonalidade ocorre com a utilização de fragmentos melódicos provenientes da peça eletroacústica *Sinfonia DSE Rádio Rm*. Estes fragmentos, originalmente

extraídos de gravações de diferentes peças do repertório orquestral, são executados, em *Sinfonia DSE Radiocamert*, em diferentes escalas pelos intérpretes. Como último recurso possível na utilização de material com conteúdo harmônico diatônico neste trabalho, no material 4 de *Bodas – 2'04" a 3'28"* – (p.21), a execução dos fragmentos das canções *Os Homens de Preto* (RUSCHEL, 2001), *Baião* (GONZAGA; TEIXEIRA, 1949) e *The Burning of the Midnight Lamp* (HENDRIX, 1968) com sintetizadores FM e RM está situada no limiar entre conteúdo harmônico diatônico e ruído, devido à quantidade de sons inarmônicos presentes na execução.

3.1.6 Traço [sem altura definida]

O traço [sem altura definida] faz referência à utilização de recurso instrumental que resulta em sonoridade ruidosa ou à utilização de sons inarmônicos, não permitindo a percepção de alturas determinadas ou elementos harmônicos.

O material 1 de *Nuvem de Pressão BW* – início até 3" – foi elaborado a partir da utilização de geradores de ruído branco ligados a filtros de passa banda. A estrutura de traços do material 1 é apresentada na Figura 17.

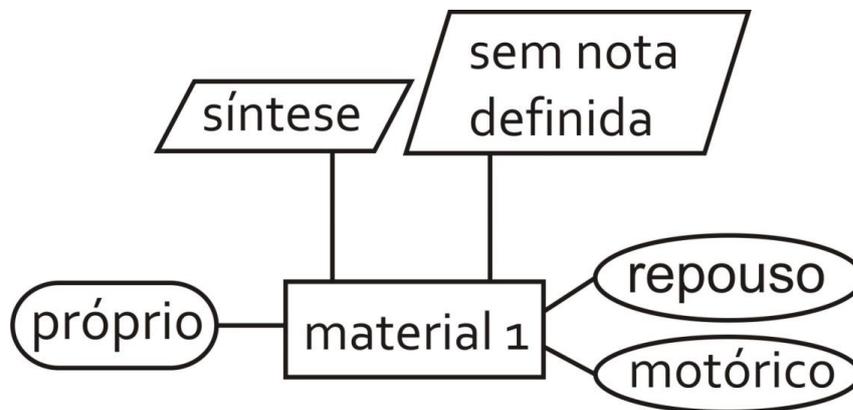


Figura 17: Estrutura de traços do material 1 de *Nuvem de Pressão BW*

Além da utilização de geradores de ruído, há diversas outras formas de se obter uma sonoridade sem altura definida. Os materiais 2 – 9" a 10" – e 3 – 38" a 40" – de *Nuvem de Pressão BW* tem sonoridade sem altura definida. No material 2 utilizei quatro osciladores sinusoidais com *glissandi* diferentes em uma região

aproximada, gerando uma sonoridade em bloco onde não há altura reconhecível. O material 3 apresenta semelhança sonora com o material 1, embora venha de um contexto diferente. O som da panela de pressão assemelha-se ao som dos geradores de ruído porque os filtros de passa banda tem sua frequência alterada aleatoriamente a intervalos variados de tempo. Essa alteração na frequência dos filtros gera um ritmo, assim como ocorre com o escapamento de vapor da panela de pressão. A utilização dos materiais 1 e 3 tem essa intenção: utilizar materiais próximos em sonoridade mas distantes em contexto.

Com recursos diferentes, cada material apresentado abaixo possui uma sonoridade sem altura definida. Em *Acento de Trânsito* são utilizados recursos não convencionais pelo trombonista, que geram sonoridades sem a presença de sons harmônicos. O material 2 – [2] – constitui-se do som de bater com a mão no bocal do trombone, o material 3 – [15-17] – é formado pela utilização de multifônico e o material 4 – [15] – consiste de bater o pé no chão. A estrutura de traços do material 2 de *Acento de Trânsito* é apresentada na Figura 18.

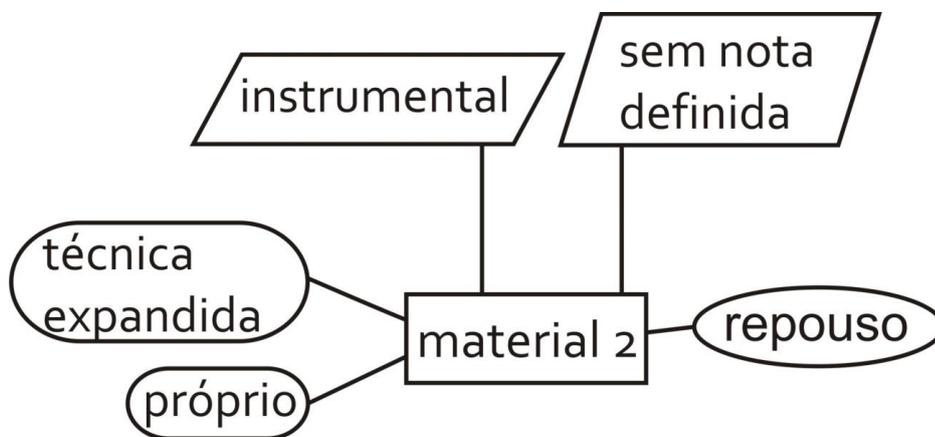


Figura 18: Material 2 de *Acento de Trânsito*

No material 3 d’*A Sinuca Tremolante* – [59-64] – utilizei os sons de raspar a palheta na corda da guitarra, tocar com o arco depois do cavalete no contrabaixo e raspar os dedos no riq. Todos estes procedimentos resultam em sons ruidosos. Em *Consolação* temos recurso semelhante ao da guitarra n’*A Sinuca Tremolante*, quando o pianista passa os dedos nas cordas da região aguda do piano no material 3 – [70-71] –.

3.2 TRAÇOS EXPRESSIVOS

Os traços de expressivos são usados para identificar a relação entre conceitos relativos a conteúdos expressivos e características sonoras de cada material composicional.

3.2.1 Traço [tensão]

O traço [tensão] é utilizado para classificar materiais que proporcionam momentos de tensão na música. Os elementos sonoros que causam o aumento da tensão em uma peça são diversos e se relacionam com diferentes parâmetros. O aumento de tensão pode ser ocasionado pela presença constante ou majoritária de intervalos de segunda ou menores (microtons), configuração rítmica complexa, textura densa ou repetição rápida de um pequeno fragmento. Estes elementos podem ocorrer separadamente ou simultaneamente. Podem ainda ocorrer outros elementos que causem tensão, como a repetição de uma mesma frase por muito tempo, gerando uma expectativa que aumenta a tensão a cada repetição.

A tensão pode aumentar gradativamente ou surgir subitamente. O material 3 de *Tremitação Uá* – [20-21] – (*segundo movimento de Serra de Tremitação*), o material 2 de *Amigo* – [11] – (p. 27) e o material 2 d'*A Sinuca Tremolante* – [9, na viola e guitarra] – (p. 26) tem o traço [tensão] na sua estrutura de traços e possuem função semelhante: introduzir um momento de tensão afastando-se do estado de repouso estabelecido pelo material anterior.

A Figura 19 apresenta a estrutura de traços do material 3 de *Tremitação Uá*.

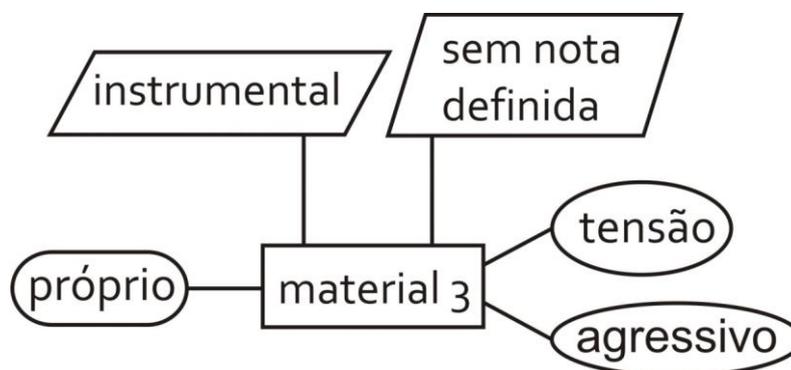


Figura 19: Estrutura de traços do material 3 de *Tremitação Uá*.

A tensão pode ser estabelecida pela escolha da intensidade, como ocorre com o material 1 de *Consolação* – [29-31] –, que interrompe o estado expressivo da introdução e instaura um momento de tensão na peça (reforçado pelo conteúdo cromático do acorde da voz superior do piano). Em *Diagnóstico Palmeira* ocorre o contrário. A tensão é obtida, nos materiais 1 – [1-3] – e 2 – [12-14] – por meio da intensidade piano, que permite o estabelecimento de um conteúdo expressivo sombrio. Há também o recurso da repetição como gerador de tensão, utilizado no material 1 de *Minuto Bossa Momento* – [1-3] –, onde a permanência da intensidade *piano*, do acompanhamento invariável do piano e da angústia expressada na voz do cantor geram um aumento constante de tensão pela característica expressiva de suspense desta seção da peça. A estrutura de traços do material 1 *Minuto Bossa Momento* é apresentada na Figura 20.

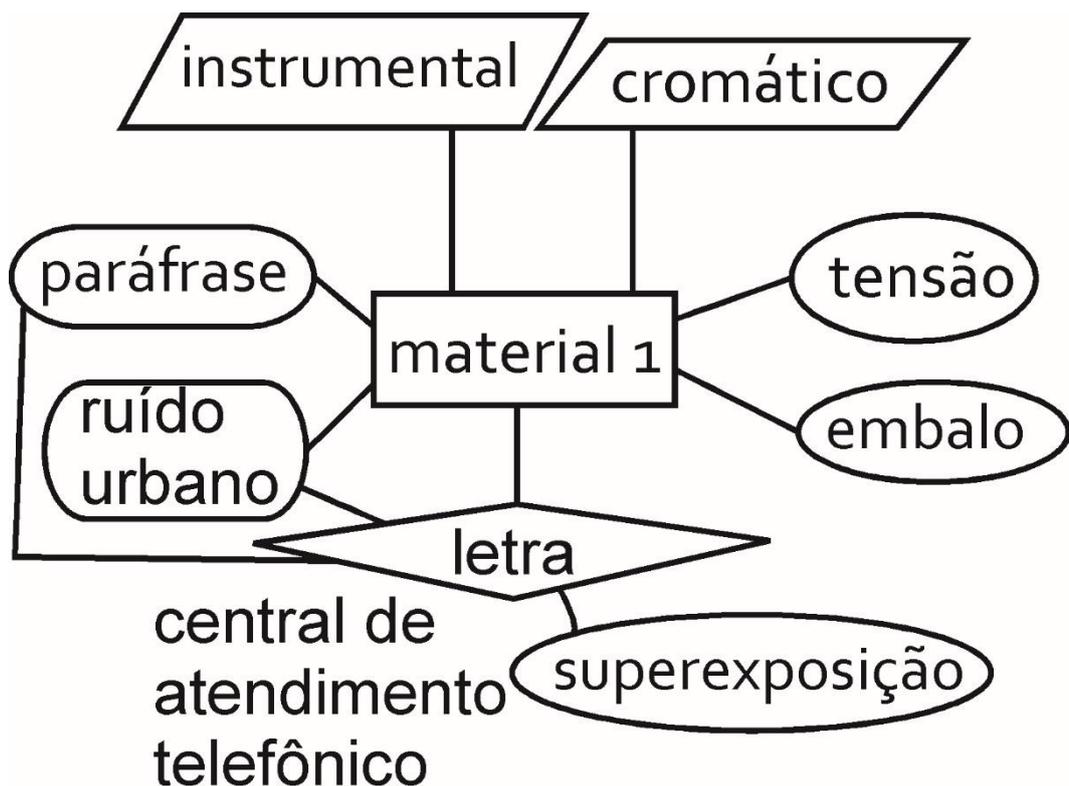


Figura 20: Material 1 de *Minuto Bossa Momento*

3.2.2 Traço [repouso]

O traço [repouso] indica que o material estabelece (ou auxilia no estabelecimento de) um momento de repouso na música. O repouso está em ordem inversa à tensão, e caracteriza-se pela ausência dos elementos enumerados acima ou ainda a outras causas, como a sensação de conclusão do discurso musical.

O material 3 de *Consolação* – [70-71] – apresenta um momento de repouso na peça em decorrência do ritmo lento de eventos e da pouquíssima densidade. A Figura 21 apresenta o material 3 de *Consolação*.

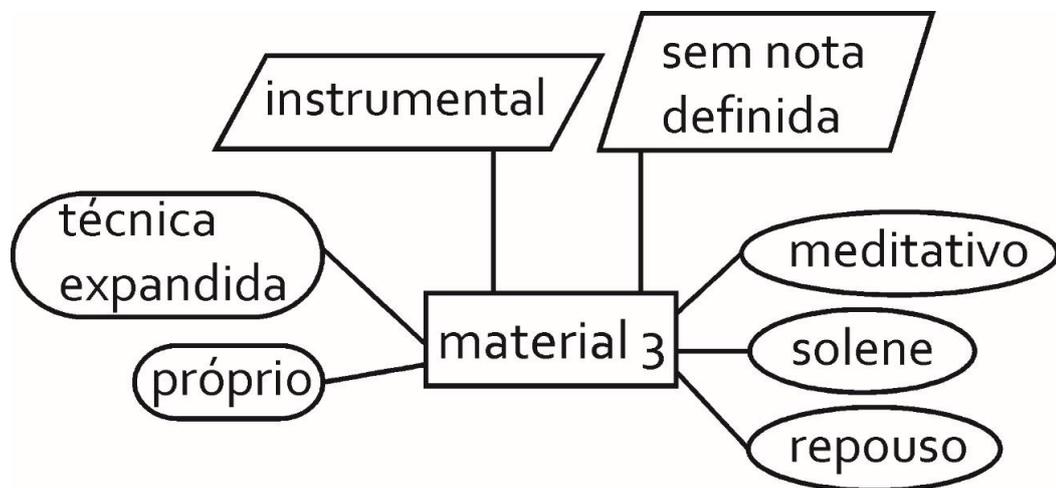


Figura 21: Material 3 de *Consolação*

Do mesmo modo, o material 3 d'*A Sinuca Tremolante* – [59-64] – e o material 4 de *Bodas* – 2'04" a 3'28" – (p. 21) apresentam uma quantidade pequena de elementos sonoros, favorecendo a característica expressiva de repouso. Além do material, é necessário ressaltar que as características de tensão e repouso estão relacionadas também à densidade textural e ao ritmo de reapresentação dos materiais, elementos que pertencem não ao escopo dos materiais, mas à sua utilização em cada seção ou subseção de cada peça. A sensação de repouso pode estar acompanhada também de características expressivas dançantes, como ocorre com o material 2 de *Serramambo* – [26-28] – (p. 28).

O material 3 de *Diagnóstico Palmeira* – [23-25] – é utilizado para introduzir um momento de repouso por meio do conteúdo harmônico diatônico e pela mudança da intensidade de piano para forte. Mesmo interrompendo bruscamente a seção

anterior, a seção iniciada pelo material 3 de *Diagnóstico Palmeira* tem conteúdo expressivo repousante justamente por interromper o estado expressivo tenso que caracteriza a peça até este ponto. Portanto, não somente as características sonoras são determinantes para a determinação dos traços [tensão] ou [repouso]. A relação de cada material com os demais também influi na atribuição destes traços. A estrutura de traços do material 3 de *Diagnóstico Palmeira* é apresentada na Figura 22.

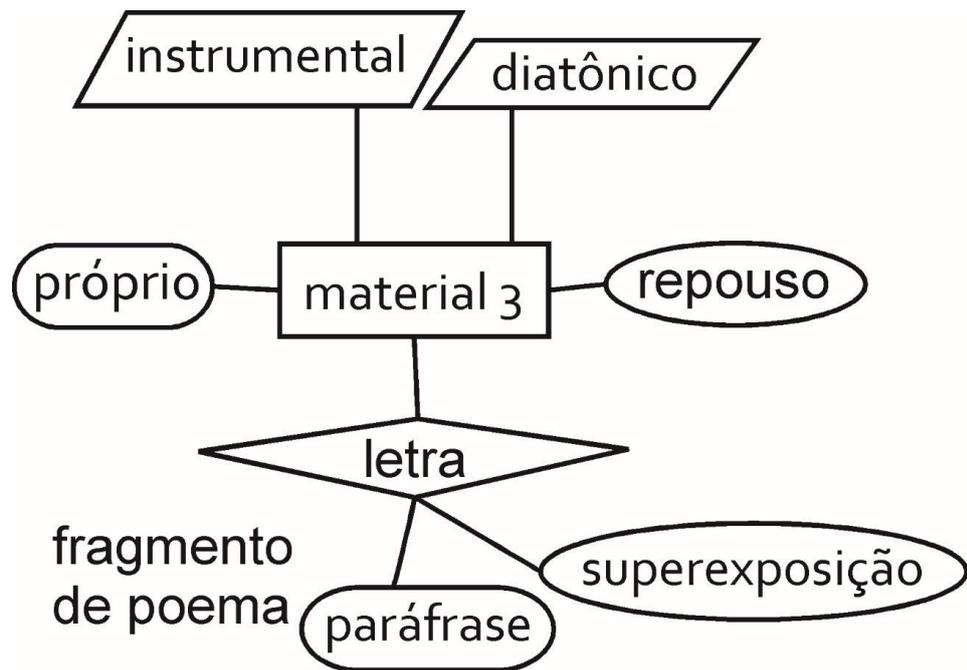


Figura 22: Material 3 de *Diagnóstico Palmeira*

3.2.3 Traço [embalo]

O traço [embalo] é relativo ao conteúdo expressivo dançante, obtido frequentemente pela repetição do material e ênfase em padrões rítmicos, em andamento moderado a rápido. Além disso, o conteúdo expressivo dançante torna-se mais presente quando há elementos percussivos em ostinato e/ou linhas executadas por instrumentos de registro grave em ostinato, fornecendo a base rítmica para a “dança”.

Em materiais onde não há a presença de ostinatos de percussão e/ou alguma linha grave, o conteúdo dançante pode ficar mais implícito do que explícito. O

material 1 de *Amigo Also* – [1-2] – apresenta um fragmento da frase de órgão da canção *Lazy*, do grupo *Deep Purple* (BLACKMORE, GLOVER, GILLAN, 1971). A estrutura de traços do material 1 de *Amigo Also* é apresentada na Figura 23.

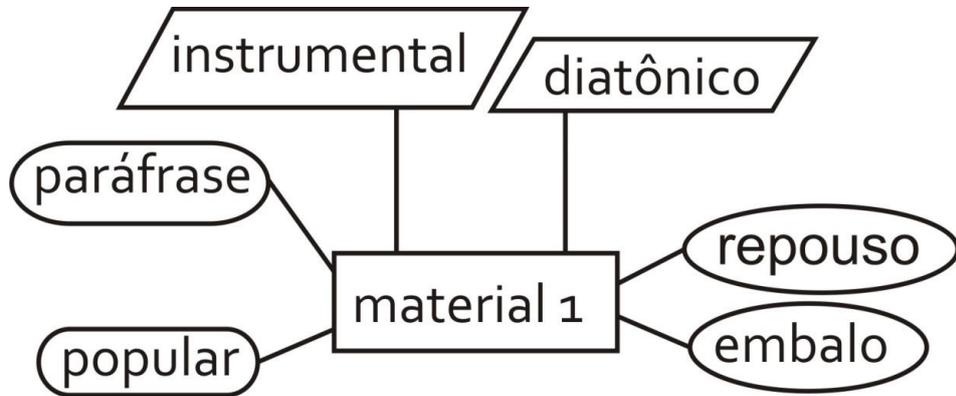


Figura 23: Estrutura de traços do material 1 de *Amigo Also*

O material possui características dançantes devido ao ritmo, mas o tamanho do fragmento e sua utilização em cânone obscurecem o conteúdo dançante na primeira seção da peça.

O material 2 de *Serramambo* – [26-28] – (p.28) apresenta um ostinato de contrabaixo característico de cha-cha-cha ou mambo e os materiais 4 – 1’45” a 1’55” – e 5 – 2’45” a 2’50” – de *Nuvem de Pressão BW* fragmentos de uma canção de Barry White (WHITE, 1974) (p. 24 e 25). Embora contem com mais elementos sonoros do que o material 2 de *Serramambo*, os materiais 4 e 5 de *Nuvem de Pressão BW* são submetidos a variações que tornam os momentos embalados efêmeros. O mesmo ocorre com os materiais 2 – 44” a 47” – (p. 22) e 3 – 1’15” a 1’20” – de *Bodas* e o material 2 de *Tambor com Buzina FM* – 24” a 29” –, cuja estrutura de traços é apresentada na Figura 24.

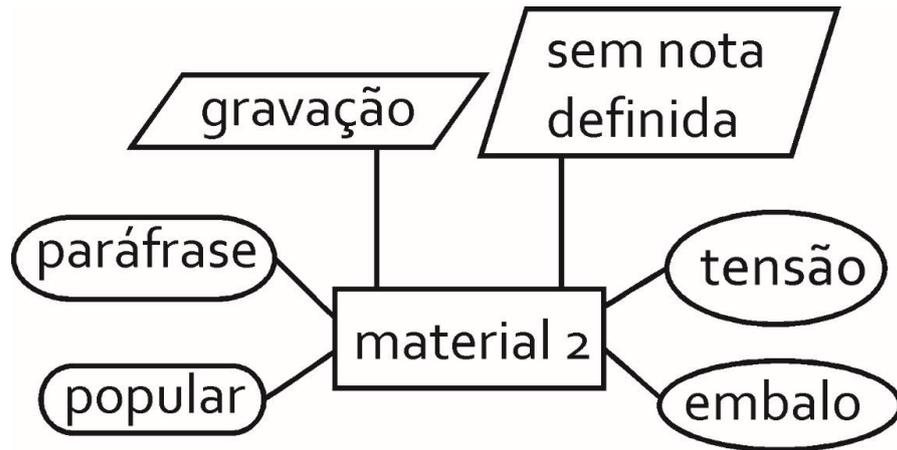


Figura 24: Estrutura de traços do material 2 de *Tambor com Buzina FM*

Com o material 1 d’*A Sinuca Tremolante* – [1-3] – e o material 1 de *Minuto Bossa Momento* – [1-3] – (p. 33) o conteúdo expressivo dançante se mantém por mais tempo devido à permanência da continuidade rítmica.

3.2.4. Traço [meditativo]

O traço [meditativo] é referente ao conteúdo expressivo meditativo. O conteúdo meditativo tem como elementos sonoros característicos a utilização de um grupo pequeno de elementos repetidos em andamento lento e notas de duração longa. Além disso, está ligado ao meditativo o movimento de variação da frequência com extensão limitada (diatonismo ou outro grupo reduzido de notas). Também se obtém o conteúdo meditativo pelo estabelecimento de uma sonoridade que se mantenha com pouca variação e um ritmo lento de eventos.

O material 1 de *Tambor com Buzina BW* – início a 10” – (p. 20) e o material 3 de *Consolação* – [70-71] – (p. 34) apresentam conteúdo expressivo meditativo devido à repetição de um grupo pequeno de elementos. Além disso, há uma restrição de frequência, visto que no material 1 de *Tambor com Buzina FM* o material é formado por um sintetizador FM cujas frequências dos osciladores sofrem variações de âmbito restrito e o material 3 de *Consolação* é formado por dois gestos intercalados: uma batida com a mão nas cordas graves do piano e um glissando com a unha nas cordas agudas (menos do que uma oitava). O material 2 de *Nuvem de Pressão BW* – 9” a 10” – possui sonoridade semelhante ao material 1 de *Tambor com Buzina FM*. A principal diferença entre os dois está no tipo de síntese utilizado:

FM em *Tambor com Buzina FM* e aditiva em *Nuvem de Pressão BW*. A estrutura de traços do material 2 de *Nuvem de Pressão BW* é apresentada na Figura 25.

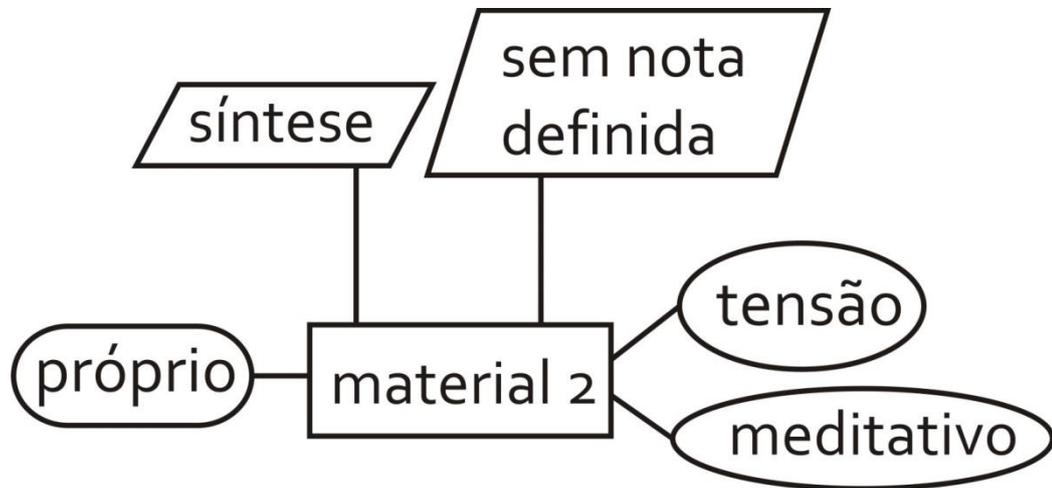


Figura 25: Estrutura de traços do material 2 de *Nuvem de Pressão BW*.

O material 4 de *Bodas – 2'04" a 3'28"* – (p. 21) apresenta, além do ritmo lento de eventos e de notas longas, um diatonicismo politonal, apresentando duas frases que são apresentadas concomitantemente. Por ritmo de eventos entende-se a quantidade de elementos sonoros apresentados e reapresentados em uma seção (ou momento determinado de uma peça) sobre o tempo decorrido na seção. Quanto menor for o número obtido, mais lento será o ritmo de eventos.

3.2.5 Traço [solene]

O traço [solene] está relacionado à característica expressiva de seriedade. O conteúdo expressivo solene tem como característica o andamento moderado. As características sonoras, contudo, podem ser as mais diversas, não se relacionando especificamente com nenhuma sonoridade.

O material 3 de *Amigo Also – [32-35]* – possui conteúdo expressivo solene em virtude das notas longas, conteúdo harmônico cromático e por se tratar de uma paráfrase de um fragmento da Toccata e Fuga BWV 565 de Johann S. Bach (Bach, 1867), que possui conteúdo expressivo dramático. A estrutura de traços do material 3 de *Amigo Also* é apresentada na Figura 26.

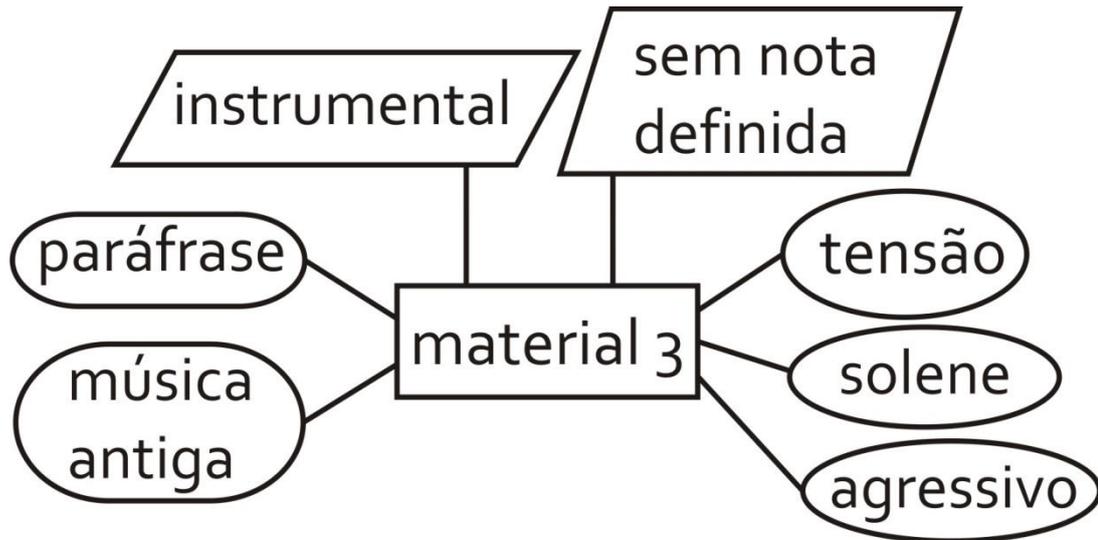


Figura 26: Material 3 de *Amigo Also*

O segundo momento do material 6 d’*A Sinuca Tremolante* – [101-103, 112-115] – também apresenta o traço [solene]. O material 6 d’*A Sinuca Tremolante* possui dois momentos: o primeiro constitui-se de trocas de acordes formados pelo comportamento homorrítmico de todos os instrumentos. O segundo momento é intercalado ao primeiro e constitui-se de um solo de contrabaixo. O conteúdo expressivo solene pertence ao primeiro momento do material. O solo de contrabaixo possui conteúdo expressivo mais agressivo do que solene. A troca lenta de acordes auxilia na obtenção do conteúdo solene.

O material 1 de *Diagnóstico Palmeira* – [1-5] – possui conteúdo solene, o que é determinado pelo registro grave da voz e melodia formada por duas notas. Contudo, a letra não confirma o conteúdo expressivo solene, visto que o texto técnico que serviu de letra para o material 1 não confirma a seriedade por estar em uma relação transversal com a melodia. A abordagem irônica possibilitada pela relação de transversão entre música e letra altera o clima de seriedade instaurado pela melodia, O material 1 de *Diagnóstico Palmeira* é apresentado na Figura 27.

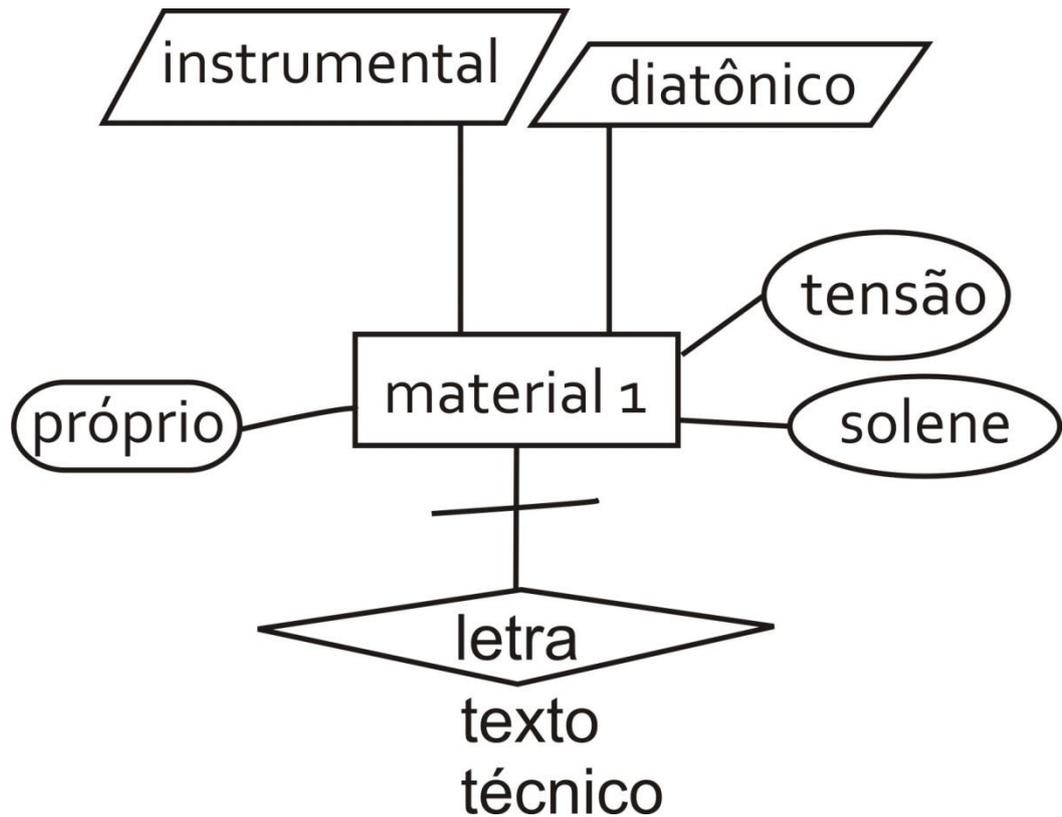


Figura 27: Estrutura de traços do material 1 de *Diagnóstico Palmeira*.

O material 3 de *Consolação* – [70-71] – (p. 34) também apresenta conteúdo solene. O conteúdo expressivo foi obtido por meio do ritmo lento de eventos e da longa reverberação do som dos materiais, proporcionada pelo pedal de sustentação. O som do piano com pedal de sustentação provê a carga dramática necessária para obter o conteúdo solene.

3.2.6 Traço [motórico]

O traço [motórico] indica que o material apresenta conteúdo expressivo motórico. O conteúdo motórico ocorre quando o ritmo é repetido sem variação e padrões de acento. Deste modo, o som assemelha-se ao som gerado por um motor.

O material 4 de *Acento de Trânsito* – [41] – é constituído por vários elementos que reforçam o conteúdo motórico: pulso e configuração rítmica invariáveis e intensidade constante (como se fosse um metrônomo). A Figura 28 apresenta a estrutura de traços do material 4 de *Acento de Trânsito*.

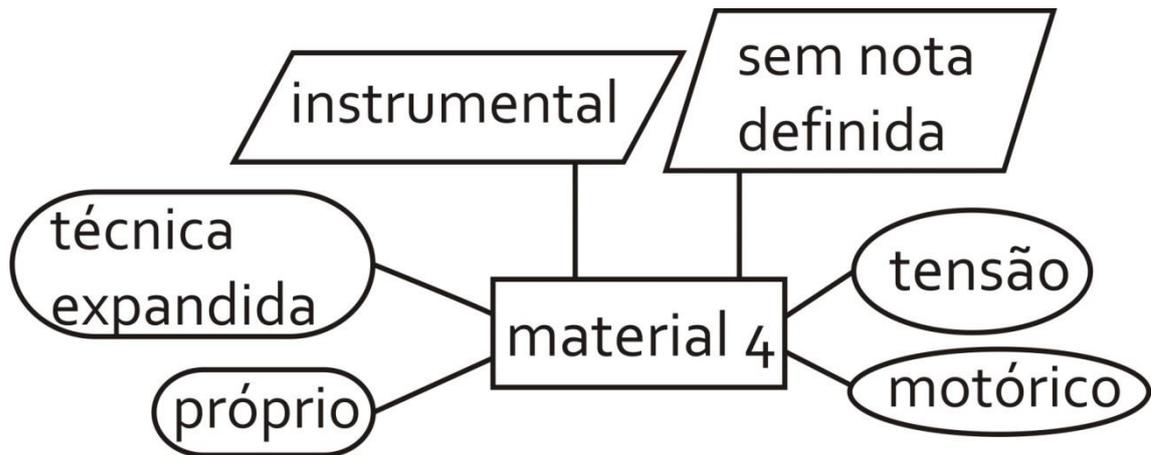


Figura 28: Estrutura de traços do material 4 de *Acento de Trânsito*

Os materiais 1 – início até 3” – (p. 30) e 3 – 38” a 40” – de *Nuvem de Pressão BW* também apresentam o traço [motórico], pois o som da panela de pressão (material 3) e sua versão obtida por síntese (material 1) apresentam pulso invariável e ritmo constante.

Também o material 2 de *Diagnóstico Palmeira* – [12-15] – possui conteúdo motórico, lembrando um realejo em desacordo com o material 1 – [1-5] – (p. 40), que é a linha de voz que a linha de piano do material 2 deveria acompanhar. O conteúdo expressivo motórico não se dá apenas pelo ritmo e pulso constantes, mas também pela independência da parte de piano em relação à linha vocal, como se fosse uma máquina que não pudesse ser controlada para se adaptar à linha de voz do material 1.

3.2.7 Traço [superexposição]

Este traço se refere à utilização de fragmentos de música (ou letra, no caso de canções) que são muito conhecidos por terem sido repetidos em excesso. Este excesso é responsável por banalizar estas obras, transformando-as em clichês ou estereótipos para determinados tipos de música (ou até situações do cotidiano). Sua repetição excessiva ao longo dos anos acaba por banalizá-las. Embora o conceito de superexposição esteja mais ligado a questões estilísticas por abordar a relação de uma comunidade de músicos com certo repertório compartilhado, este traço está

classificado como expressivo por se tratar do conteúdo expressivo proveniente da audição de uma música muito conhecida.

Tenho que frisar aqui que a superexposição se relaciona com minha vivência com a música. Portanto, o conteúdo expressivo relacionado ao traço [superexposição] deve variar, dependendo de quem analisa as peças.

Nas peças deste trabalho, a utilização de materiais parafraseados de peças (ou textos) muito conhecidas tende a ser sutil, a fim de evitar que o tom bem humorado transforme-se em piada musical.

Os materiais 1 de *Bodas – início até 25”* – (p. 22) e 3 d’*A Sinuca Tremolante – [59-63]* – apresentam paráfrases de peças bastante conhecidas do repertório de música orquestral. O material 1 de *Bodas* apresenta fragmento de material da segunda seção da abertura da ópera *As Bodas de Fígaro*, de W. A. Mozart (MOZART, 1879). O material 3 d’*A Sinuca Tremolante* apresenta fragmento da melodia e da letra da cavatina da ópera *O Barbeiro de Sevilha*, de G. Rossini (ROSSINI, 1920). Tratados como fragmentos e submetidos (no caso do material 1 de *Bodas*) a transformações sonoras, impede-se que os elementos referentes a peças excessivamente conhecidas ofusquem os outros elementos sonoros. A estrutura de traços do material 3 d’*A Sinuca Tremolante* é apresentado na Figura 29.

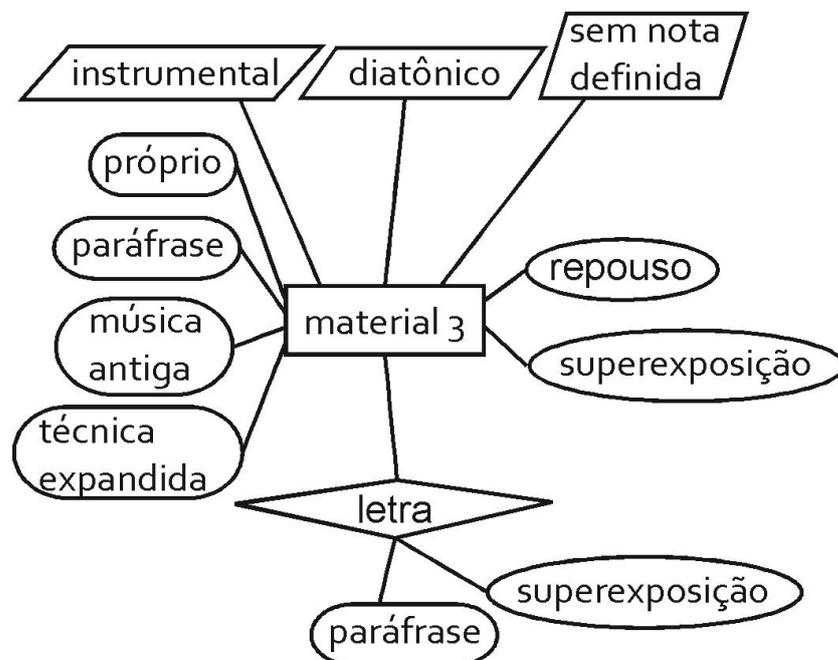


Figura 29: Material 3 d’*A Sinuca Tremolante*

O material 2 de *Consolação* – [35-37] – é baseado em fragmento da canção natalina *Jingle Bells* (PIERPONT, 1857). A referência está em contraponto com fragmentos do material 1. No caso de *Consolação*, a referência está menos explícita ainda do que nos materiais anteriores, o que pode dar mais impacto ao reconhecimento da referência. A estrutura de traços do material 2 de *Consolação* é apresentada na Figura 30.

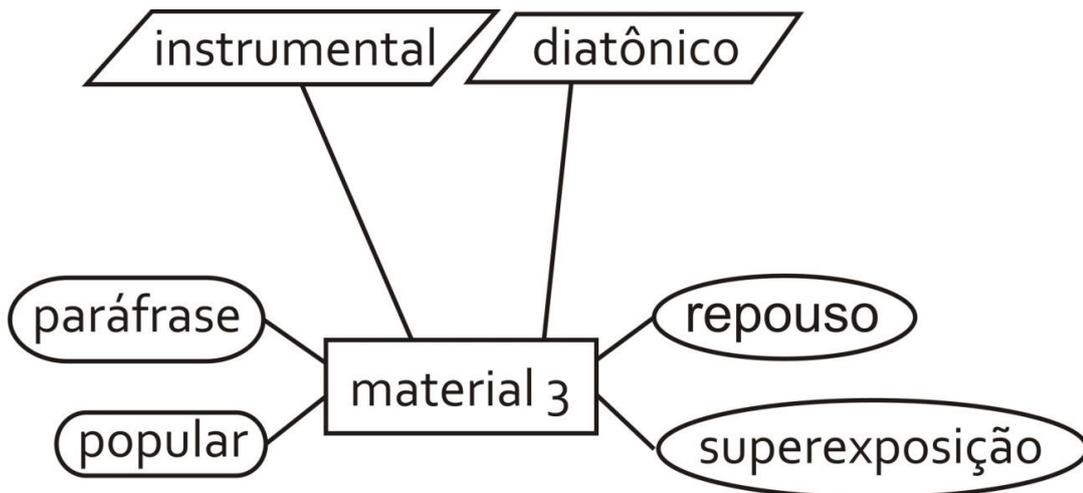


Figura 30: Estrutura de traços do material 2 de *Consolação*

O material 3 de *Diagnóstico Palmeira* – [23-25] – (p. 35) apresenta material extremamente conhecido apenas na letra: um fragmento do poema *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias (1969). Mesmo sendo o poema extremamente conhecido, o fragmento extraído do poema é formado apenas pela frase “tem palmeiras”.

3.2.8 Traço [agressivo]

O traço [agressivo] caracteriza-se pela intensidade dramática do material sonoro. As características sonoras ligadas ao traço agressivo são: articulação com forte presença de acentos, conteúdo harmônico cromático, intensidade *forte* ou *fortíssimo* e uma tendência ao ruído. A tendência ao ruído pode se manifestar tanto na utilização de recursos computadorizados e efeitos sonoros, quanto na articulação tendendo ao excesso de força (seja na arcada, no sopro ou na percutida). Não é necessário que todas estas características estejam presentes para se obter o conteúdo expressivo agressivo. Contudo, estas são as características mais comuns.

O Material 3 de *Tremitação Uá* – [20-21] – (p. 32) interrompe o conteúdo expressivo estabelecido pelos dois materiais anteriores de modo súbito. O material três apresenta um trêmolo com efeito de “uá-uá”, obtido com a utilização da surdina Plunger. A intensidade do material é forte e o elemento ruidístico presente é obtido por meio do trêmolo com surdina. O material 2 de *A Sinuca Tremolante* – [9, na viola e guitarra] – (p. 26) apresenta as mesmas características: intensidade forte e trêmolo. O material 2 de *Minuto Bossa Momento* – [26-28] – apresenta a mesma letra e a mesma melodia de voz da seção anterior da peça (seção 1). O conteúdo agressivo é obtido por meio da intensidade fortíssimo, da sustentação de uma nota da melodia e pelos ataques marcando o pulso na linha do piano. Nestes três exemplos, a interrupção do conteúdo expressivo anterior reforça o conteúdo agressivo.

O material 1 de *Consolação* – [29-30] – apresenta comportamento semelhante aos materiais apresentados anteriormente, com a presença de um cluster na voz superior em intensidade fortíssimo. A Figura 31 apresenta a estrutura de traços do material 1 de *Consolação*.

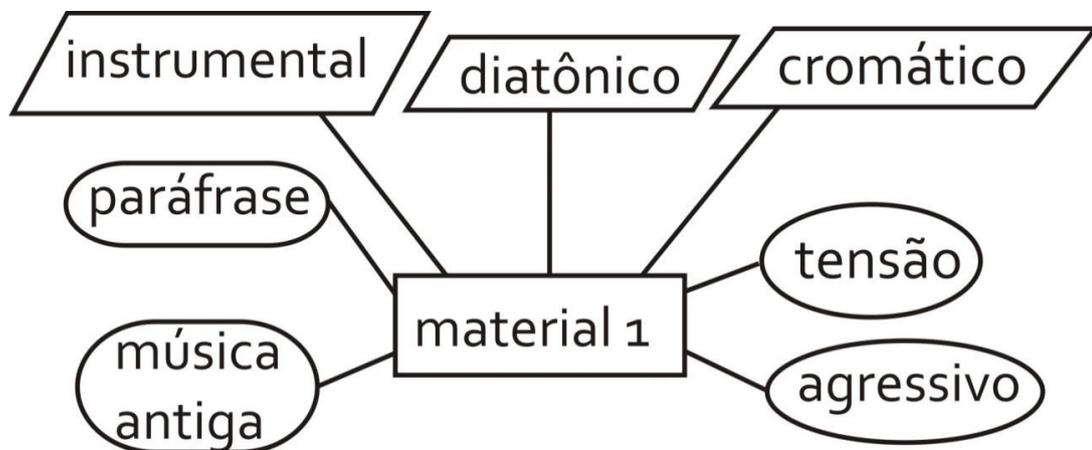


Figura 31: Estrutura de traços do material 1 de *Consolação*

O materiais 3 – [15-17] – e 4 – [41] – (p. 41) de *Acento de Trânsito* obtém o traço agressivo predominantemente pelo som ruidístico: multifônico no material 3 e pé batendo no chão no material 4.

3.2.9 Traço [perturbação]

O traço [perturbação] é utilizado para definir um material que introduz uma perturbação na música em relação à seção anterior da peça. O elemento perturbador só consegue ser definido claramente quando na seção anterior as características sonoras e expressivas são mantidas durante tempo suficiente para o estabelecimento de uma identidade sonora sólida. Portanto, o traço [perturbador] depende de um contexto específico para que seu sentido se torne o suficientemente claro.

Além disso, a perturbação apresenta características sonoras semelhantes ao traço [agressivo]: conteúdo harmônico cromático, intensidade *forte* ou *fortíssimo* e uma tendência ao ruído. A perturbação pode ocorrer com material com conteúdo harmônico diatônico e intensidade pianíssimo, se estas características apresentarem uma mudança brusca de som e conteúdo expressivo em relação ao material precedente. Além da interrupção, é necessário para que o sentido do traço se torne claro a ideia de que o material anterior está sofrendo uma interferência deste que contém o traço [perturbação].

O material 2 de *Sinfonia DSE Rádio RM – 17” a 20”* – é o símbolo da perturbação em sua função desintegradora. O material anterior apresenta uma colagem de trechos de orquestras executando diferentes peças. O material 2 representa, por meio da utilização de síntese subtrativa, a interferência do ruído de estática de um rádio ao se escutar música no mesmo. Busquei na síntese subtrativa uma sonoridade que se aproximasse do som de estática do rádio. Esse ruído de estática prejudica ou até mesmo impede a audição da música no rádio, o que está de acordo com o sentido do traço [perturbação] de causar interferência e prejudicar a assimilação da sonoridade estruturada a partir do material anterior. A estrutura de traços do material 2 de *Sinfonia DSE Rádio RM* é apresentada na Figura 32.

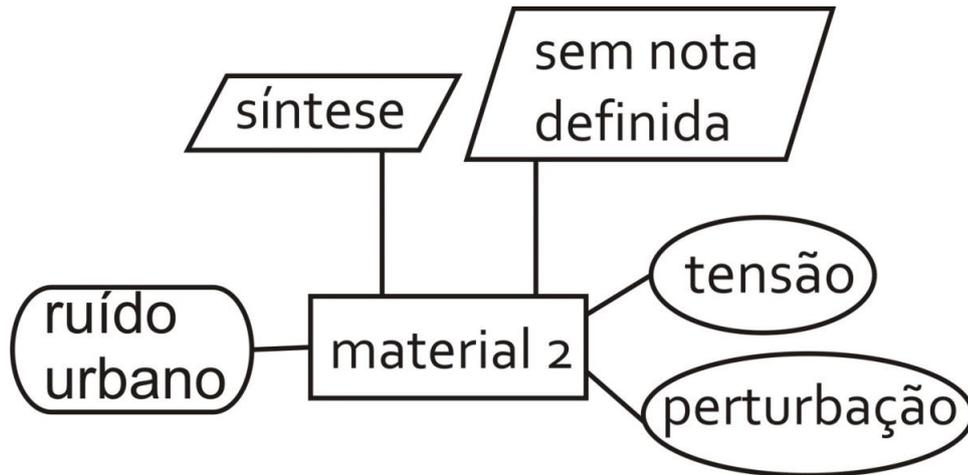


Figura 32: Material 2 da *Sinfonia DSE Rádio Rm*

O material 2 de *Amigo Also* – [11] – (p. 27) apresenta uma perturbação sem necessidade de mudança súbita de intensidade. Para o material 2 manteve a mesma intensidade atribuída ao material 1. Deste modo, a perturbação é obtida exclusivamente por meio da sequência de notas e do conteúdo harmônico.

3.2.10 Traço [Ironia/transversão]

O traço [ironia/transversão] ocorre quando o material apresenta uma modificação de algum elemento (transversão) de sentido em relação ao que seria convencionalmente estabelecido. A definição do que é convencionalmente estabelecido está de acordo com meus parâmetros para o que é convencional e, portanto, pode variar de acordo o analista. A transversão de um elemento de sentido traz um conteúdo expressivo irônico ou humorístico quando a troca do elemento de sentido dá um novo conteúdo expressivo ao material e ao mesmo tempo mantém a ligação com o conteúdo expressivo que seria esperado para tal material.

Os materiais 2 – [11] – (p. 26) e 5 – [72-75] – de *Amigo Also* apresentam paráfrase com mudança de conteúdo expressivo em relação às obras originais. O material 2 apresenta um acorde formado por fragmento da melodia da canção *Amigo*, de Roberto e Erasmo Carlos (CARLOS; CARLOS, 1977). O acorde apresenta um conteúdo expressivo perturbador (conforme explicitado acima), afastando-se do apelo emotivo da canção original. Neste momento o fragmento da melodia de *Amigo* está obscurecido pela utilização das notas em acorde, mas em

momento posterior da peça o fragmento da melodia é apresentado com mais clareza e o material apresenta uma carga dramática maior, afastando-se também do conteúdo expressivo original da canção. O material 5 de *Amigo Also* – [72-76] – apresenta uma polca utilizada em realejos e que faz referência para mim ao ambiente de circo e parques de diversão. Um fragmento da polca é utilizado como contra-sujeito de uma fuga, o que transforma o conteúdo expressivo de alegre e festivo em solene e tenso. O material 5 de *Amigo* é apresentado na Figura 33.

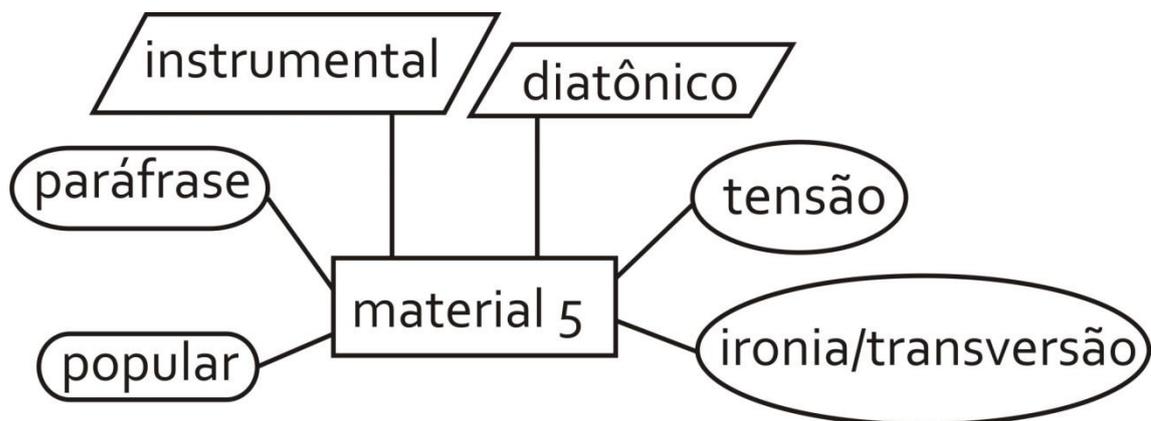


Figura 33: Material 5 de *Amigo Also*.

O material 1 de *Diagnóstico Palmeira* – [1-5] – (p. 40) é composto por melodia e letra. Procurou-se como letra algum texto que fizesse referência ao tema da terra sobre outra ótica. A partir dessa diretriz a letra foi extraída de três trechos do Diagnóstico Ambiental de Porto Alegre – Relatório 6 (Diagnóstico Ambiental do Município de Porto Alegre, 2004). A letra, portanto, ao abordar o tema da terra, utiliza um texto técnico sobre o solo, quando seria esperado de uma canção que utilizasse um texto poético sobre a terra como delimitação geográfica e/ou de uma ou mais etnias. A troca do conteúdo expressivo lírico de uma poesia de exaltação à terra pelo conteúdo isento de afetividade do texto técnico propicia o conteúdo expressivo irônico e humorístico à letra. O conteúdo humorístico é reforçado pelo encontro da letra com a melodia que possui carga dramática.

A mesma utilização de um texto que não se encontra usualmente como letra de música ocorre em *Minuto Bossa Momento*. Nessa canção é utilizada como letra a frase “um minuto, por favor, vamos estar lhe transferindo”, ouvida comumente de funcionários de centros de atendimento telefônico.

3.3 TRAÇOS ESTILÍSTICOS

Os traços estilísticos são usados para identificar relações entre os materiais composicionais e a cultura ligada ao meu entorno (ou do compositor da peça que se estiver analisando). Por estilo entende-se, neste trabalho, um grupo de elementos sonoros que são compartilhados por grupos sociais que investem estes elementos sonoros de um significado compartilhado. Portanto, ao lidar com estilos diferentes se faz referência também a grupos sociais e práticas musicais diferentes, assim como a períodos históricos distantes do tempo presente.

3.3.1 Traço [próprio]

O traço [próprio] indica a utilização de material de minha autoria (ou do compositor da peça que estiver sendo analisada). Este traço estabelece uma relação complementar com o traço [paráfrase], visto que muitos materiais presentes nas peças deste trabalho são paráfrases de obras de outros compositores.

Os materiais que estão baseados em material próprio podem apresentar ou não uma referência clara a outra(s) música(s), sem tornarem-se, com isso, paráfrases de outras músicas.

Entre os materiais que apresentam conteúdo próprio estão o material 3 de *Tremitação Uá* – [20-21] – (p. 32), o material 2 de *Sinfonia DSE Rádio RM – 17” a 20”* – (p. 47) e o material 2 d’A *Sinuca Tremolante* – [9, na viola e guitarra] – (p. 26). Todos estes materiais apresentam características expressivas em comum: introduzir um momento de tensão subitamente, interrompendo o contínuo estruturado a partir da utilização de material(is) anterior(es).

O material 3 de *Consolação* – [70-71] – (p. 34) é utilizado na peça para introduzir um momento de repouso e diminuir a densidade e o ritmo de eventos. O material 6 d’A *Sinuca Tremolante* – [101-103, 112-115] – está dividido em duas partes: a primeira apresenta elementos de sentido semelhantes ao material 3 de *Consolação* e a segunda um solo de contrabaixo com conteúdo agressivo. A estrutura de traços do material 6 d’A *Sinuca Tremolante* é apresentada na Figura 34.

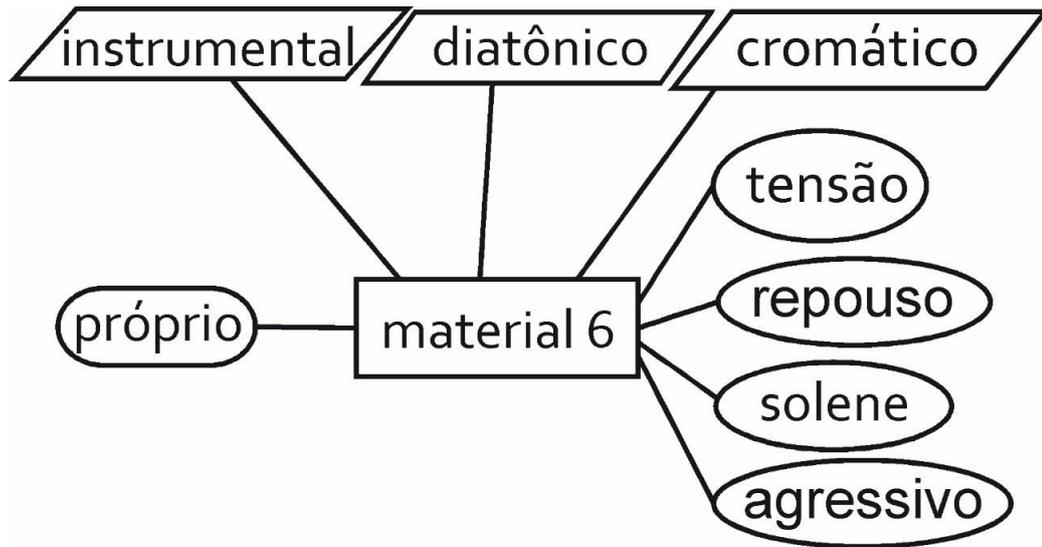


Figura 34: Material 6 d'A *Sinuca Tremolante*

O material 4 de *Diagnóstico Palmeira* – [28– 29] – (p. 25), os materiais 1 – início até 3” – e 2 – 9” a 10” – de *Nuvem de Pressão BW* (p. 30 e 38), o material 1 de *Tambor com Buzina FM* – início a 10” – (p. 20) e o material 2 de *Bodas* – 44” a 47” – (p. 22) são constituídos por material próprio que remete a referências externas, aproximando-se da paráfrase. O material 2 de *Bodas* constitui-se de uma gravação de um ostinato de mambo ou rumba feito com utensílios de cozinha. Mesmo sendo um ostinato criado por mim, a utilização de um padrão semelhante ao utilizado em mambo e rumba remete a um repertório específico com o qual a peça dialoga. Do mesmo modo, o material 4 de *Diagnóstico Palmeira* – [28– 29] – (p. 26) traz dois fragmentos que são padrões de ostinato do bombo leguero para os estilos chamamé e vanerão.

Os materiais 1 – início até 3” – (p. 30) e 2 – 9” a 10” – (p. 38) de *Nuvem de Pressão BW* e o material 1 de *Tambor com Buzina FM* – início a 10” – (p. 20) trazem uma referência de sonoridade que os aproxima estilisticamente da produção dos estúdios – pioneiros da música eletrônica – de Colônia e Milão, mesmo que a síntese FM tenha surgido muitos anos depois dos estúdio pioneiros. A intenção expressiva mantém-se mesmo assim com a mistura de um elemento que remete à seriedade da música eletrônica com outro elemento embalado e que pertence a outro contexto. Esta proximidade faz com que estes materiais, embora compostos por mim, fiquem quase no meio do caminho entre material próprio e material parafraseado.

3.3.2 Traço [paráfrase]

O traço [paráfrase] é referente à apropriação de material de outro compositor. Os materiais composicionais provenientes de peças de outros compositores são formados, geralmente, por fragmentos de melodias, temas ou padrões de acompanhamento destas peças. Neste trabalho os fragmentos são submetidos à repetição assimétrica, recurso que acaba por afastar os fragmentos de músicas de outros compositores de seu contexto original.

O material 5 de *Nuvem de Pressão BW* – 2'45" a 2'50" – (p. 25) e o material 2 de *Tambor com Buzina FM* – 24" a 29" – (p. 37) são constituídos por fragmentos das canções *You're the First, the Last, my Everything*, de Barry White (WHITE, 1974), e *Canto de Xangô*, de Baden Powell e Vinícius de Moraes (MORAIS, POWELL, 1966), respectivamente. A presença sem manipulação do fragmento durante um período superior a cinco segundos em *Nuvem de Pressão BW* permite que a origem da paráfrase seja plenamente reconhecível quando se conhece a canção original. Em *Tambor com Buzina FM* o fragmento, embora não seja apresentado sem interrupção durante tanto tempo, é repetido inicialmente sem mudança na velocidade de execução, o que facilita a reconhecibilidade. A paráfrase (utilização da referência transformando-a em outra música) consiste em unir estes fragmentos a materiais de origem diversa e submetê-los à manipulação quando executados reiteradamente e assimetricamente em velocidades diferentes de execução. O material 1 de *Bodas* – início até 25" – (p. 22) constitui-se de 2 fragmentos: um fragmento da segunda seção da abertura da ópera *As Bodas de Figaro*, de W. A. Mozart (MOZART, 1879), e um fragmento de uma gravação de aplausos. Como o fragmento da *Bodas de Figaro* é apresentado já de início com a repetição assimétrica em velocidades diferentes, sua identificação torna-se menos direta e a referência fica mais obscurecida. O mesmo ocorre com o material 1 de *Sinfonia DSE Rádio RM* – início a 3" –. A Figura 35 apresenta a estrutura de traços do material 1 de *Sinfonia DSE Rádio RM*.

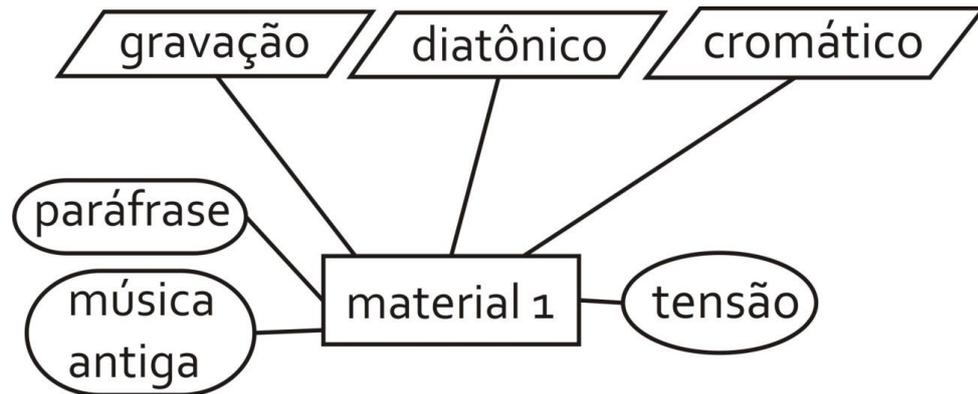


Figura 35: Material 1 de *Sinfonia DSE Rádio RM*

Com o material 4 de *Nuvem de pressão BW* – 1’45” a 1’55” – (p. 24) e os materiais 3 – 1’11” a 1’14”– e 4 – 2’04” a 3’28”– (p. 21) de *Bodas* a referência fica menos clara ainda, visto tratarem-se de reconstruções das referências originais. No caso de *Bodas*, as referências são a batida do tamborzão do funk (no material 3) e as canções *Os Homens de Preto* (RUSCHELL, 2001), *Baião* (GONZAGA; TEIXEIRA, 1949) e *The Burning of the Midnight Lamp* (HENDRIX, 1968) (no material 4). A reprodução das referências foi feita com sintetizador. O material 3 de *Bodas* é apresentado na Figura 36.

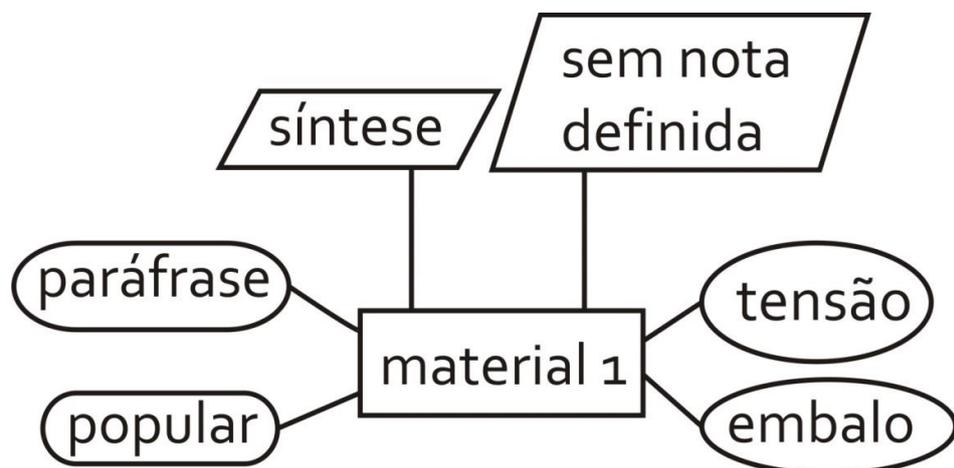


Figura 36: Material 3 de *Bodas*

Com a utilização de instrumentos elétricos ou acústicos, a referência às fontes originais das paráfrases fica, em geral, ainda mais obscurecida. O material 1 de *Tremitação Uá* – [1-3] – (p. 28) é uma paráfrase de um fragmento da melodia da

canção *Meditação* (JOBIM, 1966). A utilização de um pequeno fragmento da melodia da canção e a repetição assimétrica do fragmento tornam mais difícil a relação do material 1 com a canção de referência. Em *Amigo* todos os materiais são paráfrase de alguma música. A referência do material 2 – [11] – (p. 27) à canção *Amigo* torna-se mais clara na terceira seção, quando o fragmento da melodia é apresentado mais extensamente do que no início da peça. A referência à canção *Lazy* (BLACKMORE, GLOVER, GILLAN, 1971) no material 1 – [1-2] – (p. 36) está mais em evidência, pois o órgão de tubos assemelha-se bastante em timbre do órgão hammond utilizado por John Lord na canção de referência.

A utilização na *Sinfonia DSE Rádio RM* e na *Sinfonia DSE Radiocamert* de um fragmento da primeira faixa do CD *Diego Silveira Experiência* (gravado por mim) no material 3 – 55” a 59” – em *Sinfonia DSE Rádio RM* – (p. 23), é um caso de auto-paráfrase, mesmo que o CD nunca tenha sido lançado. Como o disco não foi lançado, porém, fica impossível a percepção da paráfrase. Ocorrência semelhante é a utilização da peça *Tambor com Buzina FM* n’A *Sinuca Tremolante*. O material 5 d’A *Sinuca Tremolante* – [94] – é *Tambor com Buzina FM*. Ainda outra ocorrência é a utilização de fragmentos da melodia e letra da canção *Sinuca de Bico* (SILVEIRA, 2010), de minha autoria, n’A *Sinuca Tremolante*, material 1 – [1-3] –. Contudo, esta canção faz parte do cd da banda *Sinuca de Bico*, lançado em 2010. A estrutura de traços do material 1 d’A *Sinuca Tremolante* é apresentada na Figura 37.

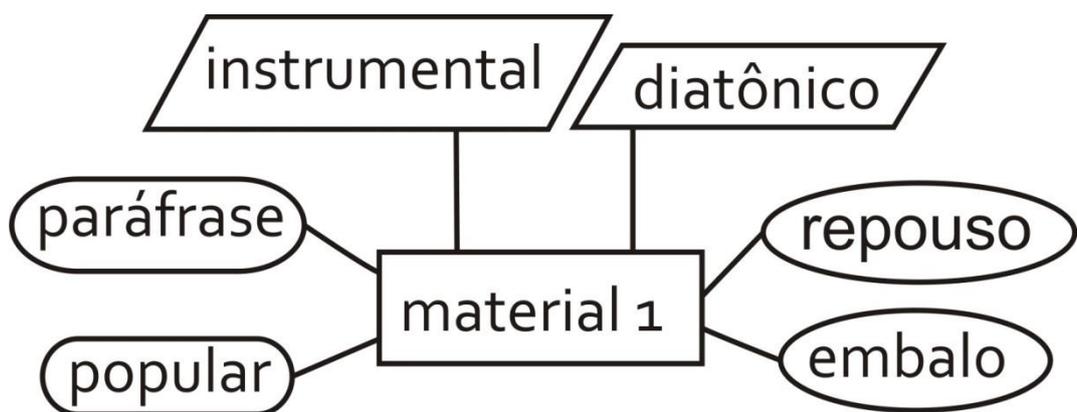


Figura 37: Material 1 d’A *Sinuca Tremolante*.

No material 3 d’A *Sinuca Tremolante* – [59-63] – (p. 43) encontram-se elementos de composição própria e elementos parafraseados de outras peças. Os

fragmentos sonoros executados pelos instrumentos de corda e percussão são de minha autoria, mas a linha da voz é um fragmento da cavatina da ópera *O Barbeiro de Sevilha* (ROSSINI, 1920). O mesmo ocorre com o material 3 de *Diagnóstico Palmeira* – [23-25] – (p. 35), onde a letra é constituída por material parafrásico. Os materiais 1 de *Diagnóstico Palmeira* – [1-5] – (p.40) e 1 de *Minuto Bossa Momento* – [1-3] – (p. 33) não apresentam materiais parafrásicos em suas letras, pois nem o diagnóstico ambiental de porto alegre, utilizado em *Diagnóstico Palmeira*, nem a frase característica de centros de atendimento telefônico utilizada em *Minuto Bossa Momento* constituem-se de obra artística, estando mais relacionados ao traço [ruído urbano]. Porém, podem ser considerados como paráfrase no sentido que os fragmentos que servem como letra não foram criados por mim.

3.3.3 Traço [ruído urbano]

O traço [ruído urbano] está relacionado à utilização de gravação ou estilização de sons encontrados no entorno urbano (meu ou de outro compositor cuja peça estiver sendo analisada). Estes sons costumam ser evitados ou indesejados em salas de concerto e casas de show. Fazem parte dos materiais classificados como ruído urbano tanto elementos ruidísticos em sonoridade quanto sons do cotidiano que não são encontrados usualmente em peças musicais.

O material 2 de *Sinfonia DSE Rádio RM* – 17” a 20” – (p. 47) é constituído pelo som da utilização de filtro de passa banda em um gerador de ruído. O gerador de ruído representa um ruído comum na vivência cotidiana de quem escuta rádio: o barulho da estática. O material 2 introduz uma perturbação sonora em contato com o material 1 – 1” a 3 “– (p. 52), como se a estática do rádio impedisse a audição da música que está tocando. Em *Sinfonia DSE Radiocamert*, o som do gerador de ruído foi substituído pela utilização das oitavas graves do piano, gerando um som ruidístico.

O material 3 de *Nuvem de Pressão BW* – 38” a 41”–, o material 3 de *Tambor com Buzina BW* – 2’00” a 2’05” – e o material 1 de *Bodas* – início até 25” – (p. 22) apresentam elementos referentes à sonoridade de ruídos urbanos. O material 3 de *Nuvem de Pressão BW* apresenta o som da panela de pressão (pertencente ao ambiente da cozinha). O material 3 de *Tambor com Buzina FM* é a gravação de uma buzina de borracha que pertence a um livro infantil chamado *O Dia de Diversão da*

Bezerrinha Berta (TODOLIVRO EDIÇÕES, 2008). Nos dois casos o material é formado por sonoridade que remete ao meu entorno caseiro, não relacionado a princípio com um ambiente onde se faz música. O material 1 de *Bodas* tem dois fragmentos. O segundo é a gravação de um som comum a apresentações de música ou outras artes e eventos sociais em geral: o aplauso. O segundo fragmento de *Bodas*, embora relacione-se com o ambiente de concerto, apresenta a sonoridade de um elemento que não faz parte durante a apresentação de música: o aplauso, que ocorre antes e depois de se tocar a música. A Figura 38 apresenta a estrutura de traços do material 3 de *Tambor com Buzina FM*.

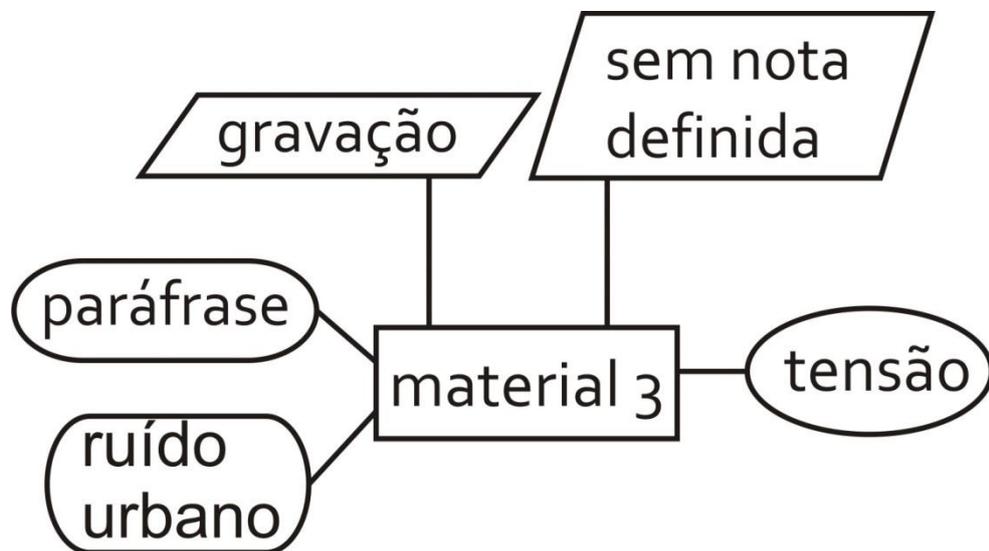


Figura 38: Material 3 de *Tambor com Buzina FM*

A reprodução de gravações traz uma proximidade sonora muito maior com a fonte de referência do que a transposição do som destas gravações para instrumentos musicais convencionais ou síntese. O material 1 de *Serramambo* – [1-2] – é um som gerado por multifônico que imita o som de uma serra de madeira. A figura 39 apresenta a estrutura de traços do material 1 de *Serramambo*.

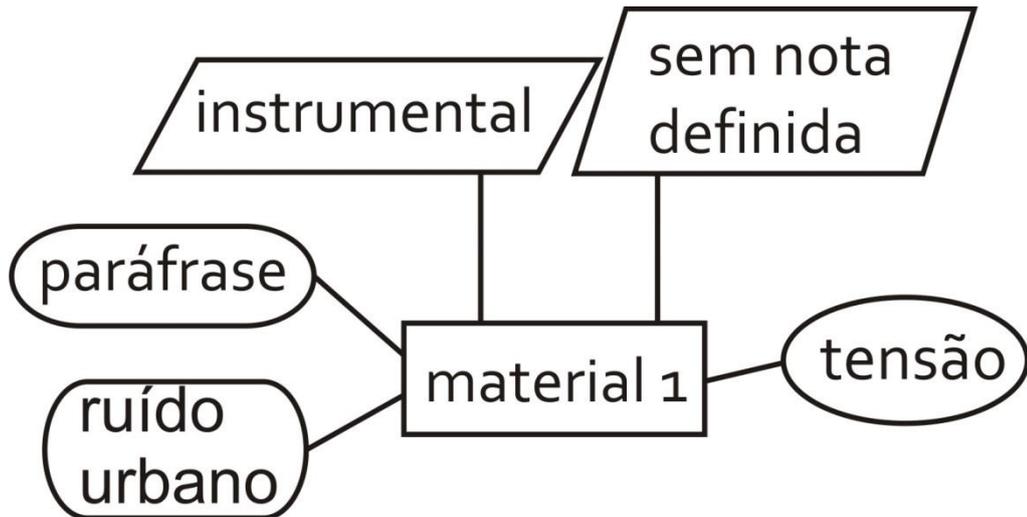


Figura 39: Material 1 de *Serramambo*.

O material 4 de *Consolação* – [98-102] – tem como um dos fragmentos a imitação de um som de campainha de porta, enquanto que o material 1 de *Minuto Bossa Momento* – [1-3] – (p.33) apresenta o ruído urbano na letra: um fragmento de uma frase ouvida constantemente quando em contato telefônico com centros de atendimento telefônico de diversas empresas (“um minuto, por favor, vamos estar lhe transferindo”).

3.3.4 Traço [popular]

O traço [popular] faz referência à utilização de fragmentos de canções populares ou música instrumental enquadrada dentro da categoria “música popular”. Os estilos de música popular dos quais se utilizou fragmentos neste trabalho são: Baião – *Baião* (GONZAGA; TEIXEIRA, 1949) –, Bossa Nova – *Meditação* (Jobim, 1966) –, Chamamé – utilização da configuração rítmica de um padrão de acompanhamento do bombo –, Música Gauchesca - Os Homens de Preto (RUSCHELL, 2001) –, Disco – *You’re the First, the Last, My Everything* (WHITE, 1974) –, Funk Carioca – utilização das configurações rítmicas do padrão de acompanhamento –, Improvisação livre – primeira faixa do disco *Diego Silveira Experiência, de minha autoria* –, Mambo – utilização de um padrão de acompanhamento do contrabaixo e de um ostinato de percussão –, MPB – *Amigo* (CARLOS; CARLOS, 1977) e *Sinuca de Bico* (SILVEIRA, 2010) –, Música Natalina – *Jingle Bells* (PIERPONT, 1857) –, Rock – *Hocus Pocus* (LEER, AKKERMAN,

1971), *Lazy* (BLACKMORE, GLOVER, GILLAN, 1971) e *The Burning of the Midnight Lamp* (HENDRIX, 1968) –, Samba - *Canto da Xangô* (MORAES, POWELL, 1966) e *Consolação* (MORAES, POWELL, 1966) – e Vanerão – utilização da configuração rítmica de um padrão de acompanhamento do bombo –.

A referência à música popular fica mais clara quanto menos o material é fragmentado. Além disso, a referência à música popular fica mais presente quanto mais ele é repetido periodicamente (em ostinato) e com maior número de elementos (melodia, padrões de acompanhamentos rítmicos e melódicos).

Portanto, a referência às fontes advindas de estilos da música popular está mais clara nos materiais 4 – 1’45” a 1’55” – e 5 – 2’45” a 2’50” – de *Nuvem de Pressão BW* (p. 24 e 25), 2 de *Tambor com Buzina FM* – 24” a 29” – (p. 37), 2 – 44” a 47” – (p. 22) e 3 – 1’11” a 1’14” – de *Bodas* (p. 53), 1 d’*A Sinuca Tremolante* – [1-5] – (p. 54), 2 de *Serramambo* – [26-28] – (p. 28) e 1 de *Amigo Also* – [1-2] – (p.36).

O material 4 de *Diagnóstico Palmeira* – [28– 29] – (p. 26) apresenta os padrões do chamamé e do vanerão em repetição assimétrica e descontextualizados em relação ao timbre (piano em vez de bombo leguero). Esse deslocamento do contexto timbrístico e a repetição intercalada dos fragmentos descaracterizam e obscurecem a presença do chamamé e do vanerão na peça. O material 4 de *Bodas* – 2’04” a 3’28” – (p. 21) apresenta fragmentos das canções *Baião* (GONZAGA; TEIXEIRA, 1949), *Os Homens de Preto* (RUSCHELL, 2001), e *The Burning of the Midnight Lamp* (HENDRIX, 1968). A ausência de padrões de acompanhamento destas peças e a utilização intercalada dos fragmentos sem acompanhamento ou outros elementos estilísticos limita a referência de música popular ao reconhecimento das melodias parafraseadas. O mesmo ocorre com os materiais 1 de *Tremitação Uá* – [1-3] – (p.28), 2 de *Amigo Also* – [11] – (p. 27), e 2 – [35-37] – (p. 44) e 4 – [98-102] – de *Consolação*.

A Figura 40 apresenta a estrutura de traços do material 4 de *Consolação*.

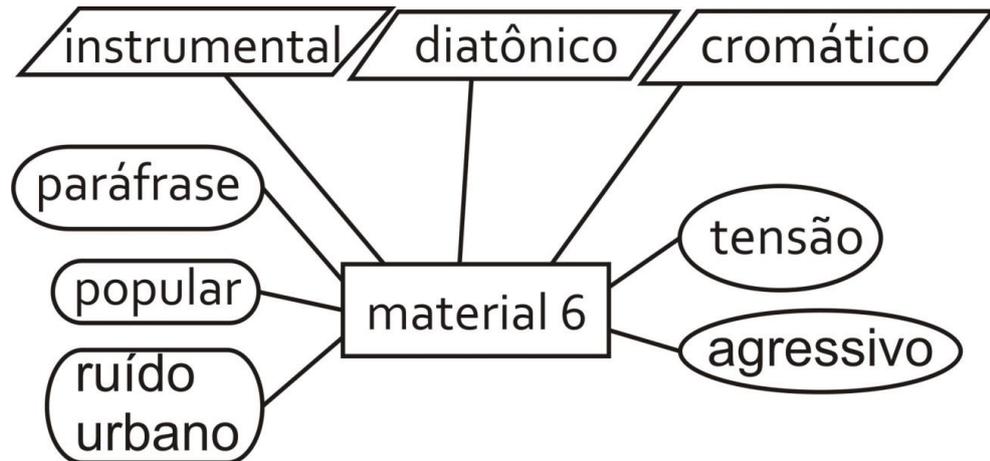


Figura 40: Material 4 de *Consolação*

3.3.5 Traço [música antiga]

O traço [música antiga] está relacionado à utilização de fragmento de obra que pertence ao repertório de música de concerto anterior ao século XX. Cabe esclarecer que o traço abrange um período maior do que o convencionalmente utilizado para o termo música antiga (idade média ao barroco).

Os materiais 3 de *Amigo Also* – [32-35] – (p. 39) e 3 d’*A Sinuca Tremolante* – [59-63] – (p. 43) constituem-se de paráfrases de peças do repertório de concerto de música de câmara e operístico, respectivamente. A paráfrase torna-se clara por meio da manutenção do timbre original. O material 3 de *Amigo Also* é uma paráfrase da Tocata BWV 565 de J.S. Bach (BACH, 1867), composta originalmente para órgão. Deste modo, o som é basicamente o mesmo em *Amigo Also* e na peça de referência. N’*A Sinuca Tremolante* ocorre o mesmo, mas com uma leve alteração timbrística. A cavatina de Fígaro da ópera *O Barbeiro de Sevilha* (ROSSINI, 1920), composta para barítono, tem um fragmento apresentado no material 3 com a alteração de ser cantado por um baixo.

Referências menos explícitas encontram-se no material 1 de *Bodas* – início até 25” – (p. 22), no material 1 da *Sinfonia DSE Rádio Rm* – início a 3 “– (p. 52), no material 1 de *Consolação* – [29-30] – (p. 45) e no material 4 de *Amigo Also* – [52-55] –. No material 1 de *Bodas* a fragmentação do material e repetição em velocidades diferentes obscurece o reconhecimento da peça de referência. O material 1 de *Consolação* é apresentado concomitantemente com outros fragmentos e o material 4 de *Amigo Also* é formado por dois acordes que, deste modo, apresentam muito

pouca informação para o reconhecimento da peça de referência. Semelhante a *Bodas*, o material 1 da *Sinfonia DSE Rádio Rm* é constituído pela repetição assimétrica de fragmentos muito curtos das peças. O tamanho dos fragmentos e sua alternância frenética são os fatores responsáveis pelo quase impedimento do reconhecimento das fontes. A Figura 41 apresenta a estrutura de traços do material 4 de *Amigo Also*.

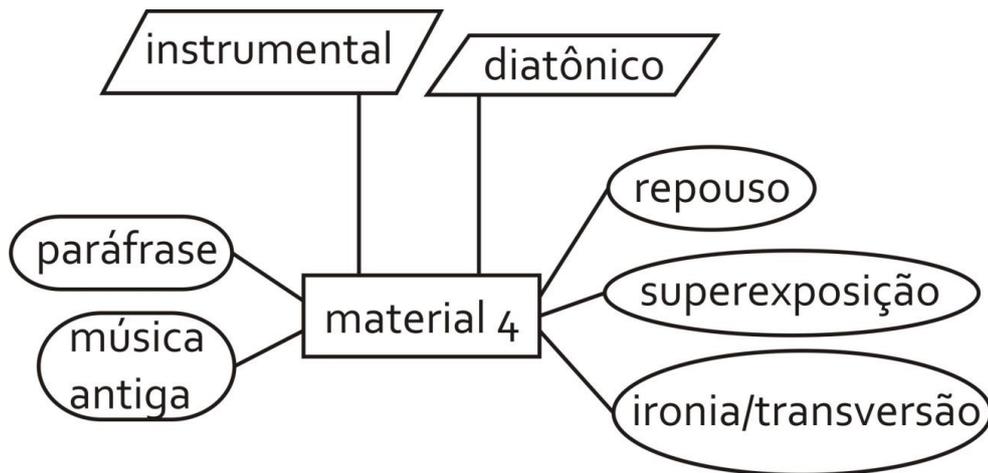


Figura 41: Material 4 de *Amigo Also*.

Por mais discreta que seja, a referência ao repertório de música de concerto anterior ao século XX estabelece um contraste entre o tempo presente e o tempo da peça de referência.

3.3.6 Traço [improvisação]

O traço [improvisação] faz referência à utilização de improvisação por parte dos intérpretes de uma peça. Na improvisação os intérpretes compartilham seu estilo pessoal com a peça que estão interpretando, mesmo quando a improvisação é dirigida por informações verbais ou materiais de alturas e durações para serem escolhidos pelo intérprete improvisador.

O material 4 d'*A Sinuca Tremolante* – [70-72, 74-75] – constitui-se dos solos de guitarra e viola caipira que foram determinados para a terceira seção da peça. O material improvisado abre um momento de indeterminação em relação ao resultado sonoro, mesmo que tenham sido definidas as características expressivas de cada

solo: caótico, atonal e sem sensação de pulso para a viola; e modal e com pulso para a guitarra. Nos momentos de improvisação os intérpretes definem o conteúdo de alturas e durações. Os momentos de improvisação possuem uma sonoridade característica, pois o fraseado e a utilização de grupos de alturas e durações diferem em relação ao do material escrito do ponto de vista da administração do tempo e técnica de continuidade. A Figura 42 apresenta a estrutura de traços do material 4 d' *A Sinuca Tremolante*.

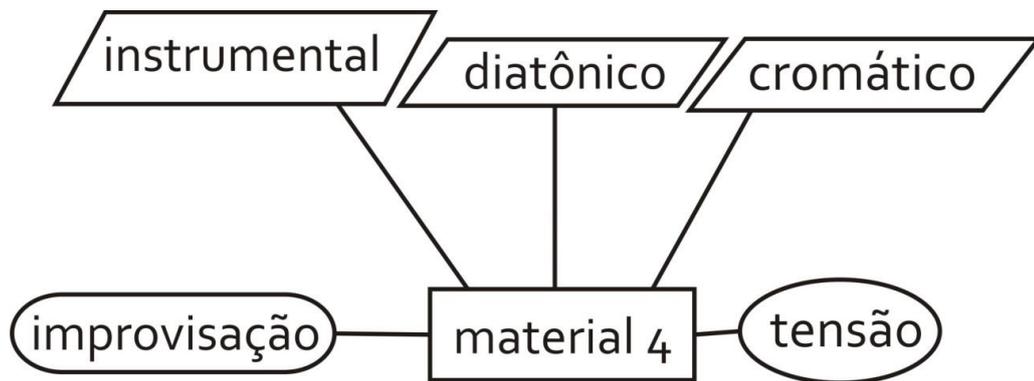


Figura 42: Estrutura de traços do material 4 d' *A Sinuca Tremolante*

Na peça *Sinfonia DSE Radiocamert*, versão para grupo da peça *Sinfonia DSE Rádio RM*, um grupo de pequenos fragmentos rítmico-melódicos é posto à disposição dos intérpretes de acordo com algumas regras para sua execução. A utilização destes fragmentos é responsável por estruturar a sonoridade do material 1 – composto para violão, sax e contrabaixo – na primeira seção. Na segunda seção, sinais gráficos são utilizados para estruturar a sonoridade do material 2 – composto para piano e percussão –. A estrutura de traços do material 1 de *Sinfonia DSE Radiocamert* é apresentada na Figura 43.

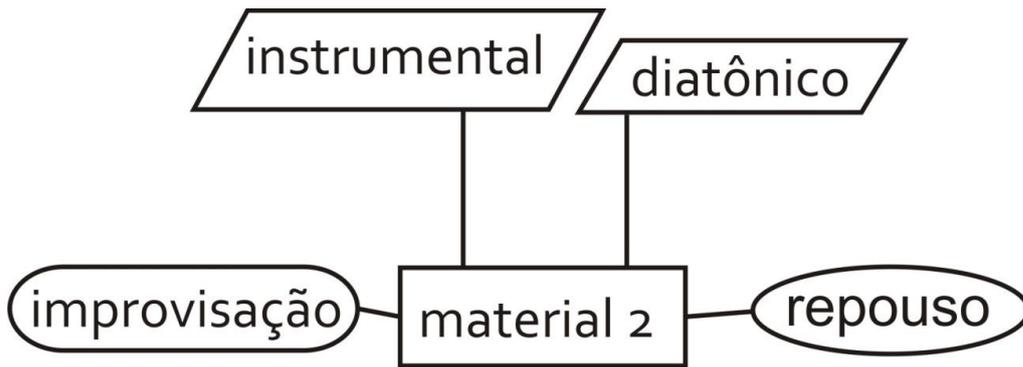


Figura 43: Estrutura de traços do material 1 de *Sinfonia DSE Radiocamer*

Este tipo de utilização da improvisação permite uma estruturação menos rígida do tempo e uma estrutura com andamentos diferentes, diferenciando-se das peças compostas em partitura convencional.

A presença do traço [improvisação] torna desnecessária a presença do traço [próprio], visto que ao se trabalhar com improvisação por parte do intérprete há sempre um compartilhamento estilístico.

3.3.7 Traço [técnica expandida]

O traço [técnica expandida] faz referência à utilização predominante de recursos de técnica expandida na escrita instrumental. Recursos de técnica expandida ampliam as possibilidades timbrísticas de instrumentos acústicos ou elétricos e relacionam-se estilisticamente neste trabalho com a música de concerto feita na França, Alemanha e Itália após 1945 – período denominado como “vanguarda histórica” – pelo grupo formado por Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna, Luciano Berio e Luigi Nono, incluindo também as ramificações da vanguarda em diversos estilos musicais que ocorrem até o momento atual.

Os materiais 2 – [2] – (p. 31), 3 – [15-17] – e 4 – [15] – (p. 36) de *Acento de Trânsito* são constituídos pela utilização de técnica expandida. O material 3, constituído pelo uso de multifônicos, está mais próximo da técnica convencional do instrumento, pois o som é obtido pelo sopro do trombonista no instrumento. O material 2 apresenta um modo diferente de interação com o instrumento, pois o som é obtido pela percutida com a palma da mão no bocal do instrumento. O material 4 só pode ser considerado técnica expandida conceitualmente, já que o instrumentista

não toca o trombone, mas bate com o pé no chão. O conceito do traço [técnica expandida], portanto, está ligado não somente ao instrumento, mas a tudo que se afasta do método tradicional de produção de som vindo de determinado instrumento. A estrutura de traços do material 3 de *Acento de Trânsito* é apresentada na Figura 44.

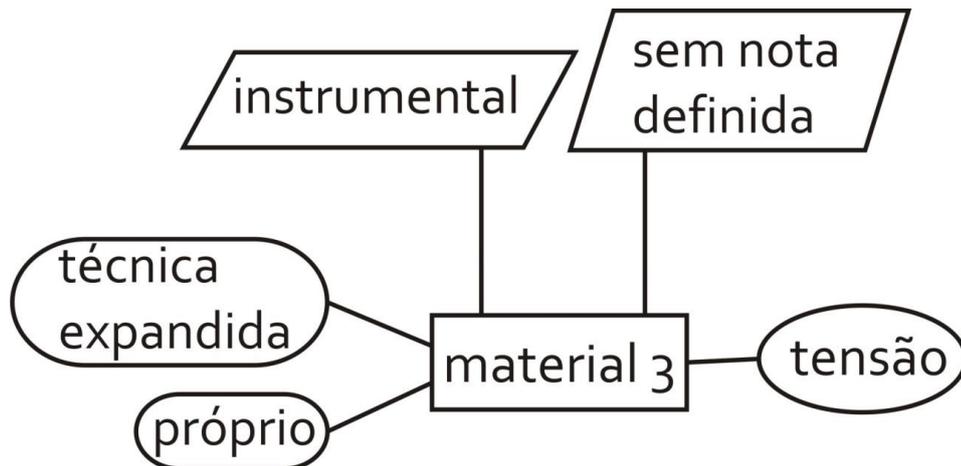


Figura 44: Material 3 de *Acento de Trânsito*

O material 3 d'*A Sinuca Tremolante* – [59-63] – (p. 43) e o material 3 de *Consolação* – [70-71] – (p.34) também são formados por meio do uso de técnica expandida. O material 3 d'*A Sinuca Tremolante* apresenta três recursos de técnica expandida: tocar atrás do cavalete no contrabaixo, raspar a palheta nas cordas da guitarra e raspar as unhas na pele do riq. Os recursos do material 3 de *Consolação* são bater com a mão nas cordas graves do piano e raspar a unha em glissando nas cordas agudas.

3.4 TRAÇO [LETRA]

O traço [letra] é um traço que se diferencia pela característica de conectar o material sonoro ao conteúdo verbal da letra. A letra da música atua como um material ao mesmo tempo dependente e independente do material sonoro, e possui seu próprio grupo de traços que a qualificam em separado.

Os materiais 1 – [1-5] – (p. 39) e 3 – [23-25] – (p. 35) de *Diagnóstico Palmeira* apresentam letra. No material 1, a linha que liga o traço [letra] ao material 1 é atravessada por outra linha. Esta segunda linha indica que há uma diferença de conteúdo expressivo entre o material sonoro (a melodia da voz) e a letra. A melodia

da voz possui conteúdo expressivo solene, enquanto que a letra possui o conteúdo sem expressão de um texto científico.

No material 1 de *Minuto Bossa Momento* – [1-3] – (p.32) o conteúdo expressivo frio da melodia de voz está em concordância com a letra: uma frase típica do discurso de funcionários de centrais de atendimento telefônico. Os materiais 1 – [1-3] – (p. 54) e 3 – [59-63] – (p. 43) d'*A Sinuca Tremolante* também possuem letra. O material 3 utiliza um fragmento da cavatina da ópera *O Barbeiro de Sevilha*, de Rossini (1920). O material 1 é constituído por fragmentos da letra e da melodia de uma canção minha intitulada *Sinuca de Bico* (SILVEIRA, 2010). A letra do material 1 é fragmentária em comparação com a canção de origem, mas não é de pouca extensão, sendo formada por diversos fragmentos. A estrutura de traços do material 1 d'*A Sinuca Tremolante* é apresentada na figura 45.

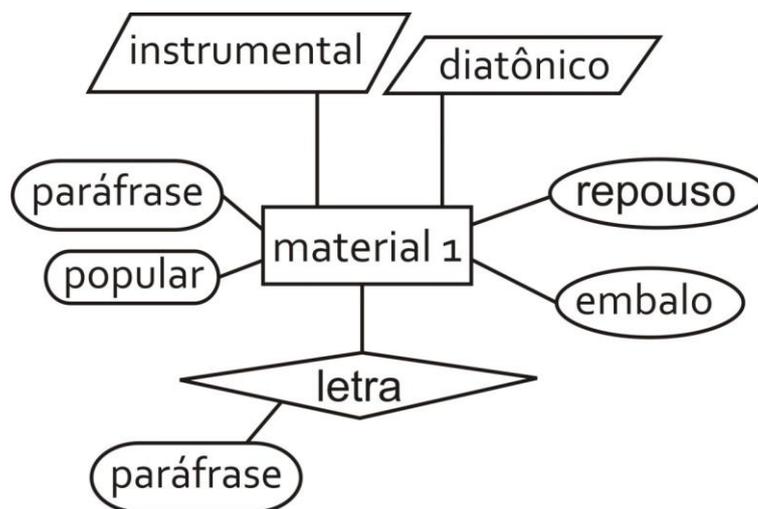


Figura 45: Estrutura de traços do material 1 d'*A Sinuca Tremolante*

4 ANÁLISE DE REPERTÓRIO

4.1 BALADA PARA O AVIÃO QUE DEIXA UM RASTRO DE FUMAÇA NO CÉU, DE CELSO LOUREIRO CHAVES

A *Balada para o Avião que Deixa um Rastro de Fumaça no Céu*, de Celso Loureiro Chaves (CHAVES, 1980), apresenta quatro materiais principais.

O primeiro material – página 1 no piano – é apresentado por piano e harpa e compreende todas as partes de piano e, com algumas exceções, harpa. Além de estar presente no piano e na harpa, o material 1 também surge no solo de contrabaixo no n. 3. O material 1 tem conteúdo expressivo agressivo, conteúdo harmônico cromático e comportamento improvisatório (CHAVES, 2013). O comportamento improvisatório está sempre presente, seja em partes que estão escritas – piano e contrabaixo no n.3 –, seja nas estruturas para improvisação do n.3. A principal característica composicional associada ao comportamento improvisatório é a repetição de pequenos grupos de alturas e durações. Para a harpa, diferentemente do piano, não se compôs somente elementos do material 1. Na segunda improvisação – n.2 –, a harpa apresenta fragmentos do material 2, diferenciando-se do piano, que se mantém no material 1. A estrutura de traços do material 1 é apresentada na Figura 46

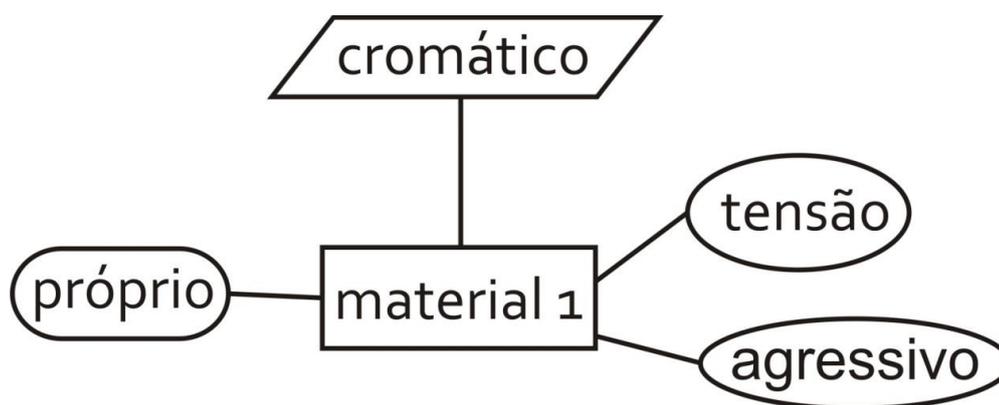


Figura 46: Material 1 da *Balada*

O material 2 é apresentado no n. 2 pelas violas e é constituído pela citação de uma balada de Machaut, *Sanz cuer – Amis dolens – Dame par vous* (CHAVES, 2013). O conteúdo solene e repousante do material 2 estabelece uma diferença

bastante acentuada de comportamento em relação ao material 1, agressivo. A apresentação do material 2 em cânone pelas violas obscurece a percepção da citação, mas mantém o conteúdo solene que faz parte dele. A estrutura de traços do material 2 da *Balada* é apresentado na Figura 47.

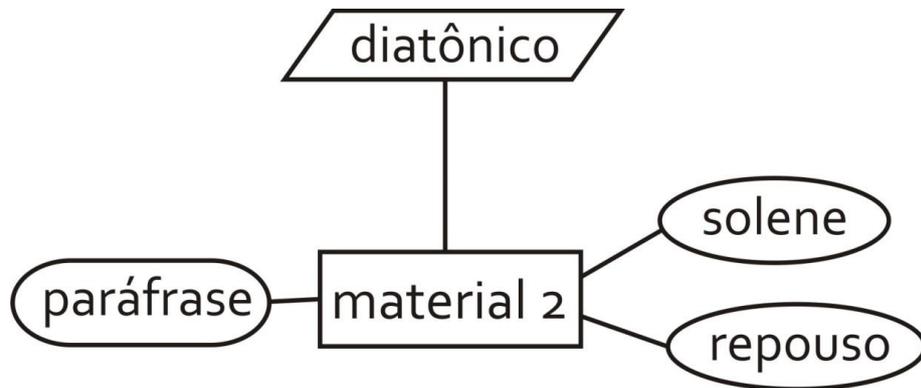


Figura 47: Material 2 da *Balada*

O material 3 consiste das notas Si – executadas pelas violas nos números 1 e 3 e pelo contrabaixo no n. 2 – e os padrões ou rulos de percussão encontrados no números 1 e 3. Estes elementos sonoros ficam na maior parte da peça em segundo plano e são encontrados do início ao fim da peça, salvo em alguns momentos de exceção. A característica sonora da invariabilidade de frequência e timbre faz com que o material 3 tenha uma função de acompanhamento ou som de fundo. A estrutura de traços do material 3 da *Balada* é apresentado na Figura 48.

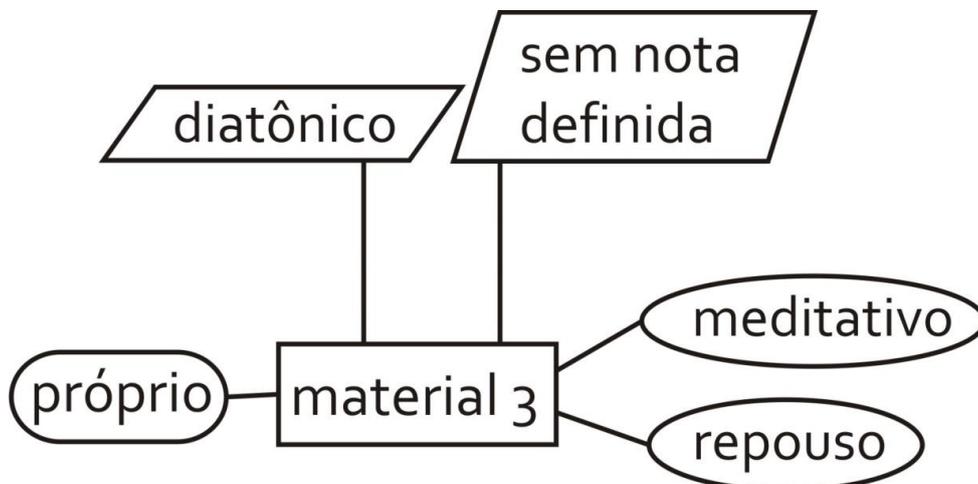


Figura 48: Material 3 da *Balada*

O material 4 compreende a citação de uma peça do próprio compositor, intitulada *Plang* (CHAVES, 2013). A citação de *plang* é apresentada por viola 2 e percussão no n.1, segunda página, e pela flauta no n. 3. O conteúdo expressivo do material 4 é sombrio, o que demanda o estabelecimento de mais um traço de sentido.

[sombrio] – o traço [sombrio] faz referência ao conteúdo expressivo sombrio. O conteúdo sombrio tem como características sonoras o conteúdo harmônico cromático, o ritmo de eventos e o andamento lento e uma tendência à intensidade piano.

A estrutura de traços do material 4 da *Balada* é apresentada na Figura 49.

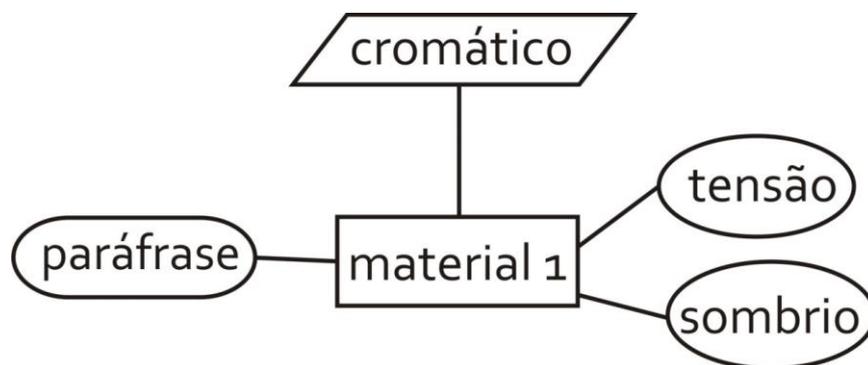


Figura 49: Material 4 da *Balada*

A *Balada* inicia com ruídos de afinação, elemento sonoro que borra a separação entre o momento anterior à peça e a execução da própria. O primeiro material a ser apresentado é o material 3, com um silvo de apito e a nota si nas violas. O material 3 é o primeiro a ser apresentado e o único restante ao final da peça. Com a substituição do si por um rulo no prato o material 1 é apresentado nas vozes de piano e harpa. A partir de sua apresentação, o material 1 conduz a peça até o início do número 2. O rulo de pratos (material 3) dá lugar a uma nota si executada pelo contrabaixo e é substituído por um padrão repetitivo de triângulo. Neste ponto da peça – final da página 1 – ocorre o primeiro momento de improvisação para os intérpretes. A improvisação ocorre com base na repetição de elementos estabelecidos de altura, duração e intensidade. Embora a improvisação seja uma característica do comportamento geral do material 1, estes elementos para improvisação são uma mistura dos materiais 1 e 3, pois misturam o comportamento improvisatório do material 1 com a nota si do material 3.

O material 4 é apresentado brevemente ainda no número 1 – segunda página – pela viola 2 com acompanhamento da percussão. O final do trecho executado pela viola 2 termina no si do material 3. Esta conexão permite antever uma ligação entre os materiais 3 e 4. O material 1 retorna no piano ao fim do n.1 e um gesto do piano (o mesmo gesto que encerra a peça) assinala a mudança para o n.2.

O n.2 é estruturado a partir da repetição em cânone pelas violas de elementos do material 2. O material 2 das violas atravessa todo o n. 2 da peça, embora não seja apresentado sozinho. Concorrentemente ao material 2, o material 1 continua a se fazer presente nas vozes de piano e harpa. A percussão, por sua vez, continua com seu comportamento vinculado ao material 3 (elementos sonoros prolongados com pouca variação timbrística).

Além da concorrência dos materiais 1 e 3 – este não só na percussão mas também no contrabaixo durante todo o n. 2 –, todo o contínuo sonoro do n.2 é interrompido duas vezes em momentos determinados por improvisações escritas. A 1ª improvisação está escrita para piano e percussão. As vozes de piano e percussão mantêm o comportamento anterior, vinculado aos materiais 1 e 3. Na 2ª improvisação – para piano e harpa –, a harpa apresenta uma modificação de comportamento, apresentando elementos sonoros do material 2 (grupo de notas da linha melódica da balada de Machaut).

O n. 3 está dividido em duas seções. Na primeira seção o contrabaixo inicia um solo com elementos sonoros que fazem parte do comportamento do material 1. Este solo é, em um segundo momento, compartilhado com piano e harpa. O material 3 permanece durante a primeira seção do n. 3 nas violas e percussão. No fim da primeira seção ocorre o segundo momento de improvisação para os intérpretes. Desta vez, os grupos de alturas e durações fornecidos pelo compositor são semelhantes ao comportamento do material 1.

A segunda seção do n. 3 inicia com o material 4 executado pela flauta fora de cena. O recurso da flauta fora de cena introduz uma sonoridade inesperada, visto que é a primeira participação da flauta na peça. O solo de flauta é intercalado com inserções curtas de piano, harpa e contrabaixo. Violas e percussão mantêm o comportamento anterior. A peça encerra com o material 3 e com o gesto de encerramento do piano.

4.2 WA, DE ANTÔNIO CARLOS BORGES-CUNHA

Wa, de Antônio Carlos Borges Cunha (CUNHA, 2001), apresenta três materiais. Cada material está localizado em uma seção da peça. Não há em Wa a concorrência de materiais em uma mesma seção.

O material 1 apresenta conteúdo expressivo que se alterna entre agressivo e sombrio, com aumento e diminuição constantes de intensidade e densidade. O conteúdo expressivo sombrio mantém a música em estado de relativo repouso, enquanto que o aumento de tensão torna o conteúdo expressivo agressivo.

O conteúdo harmônico é cromático no violão e sem nota definida na percussão, embora o som dos vasos e gongos aproxime-se de notas específicas. A estrutura de traços do material 1 de Wa é apresentada na Figura 50.

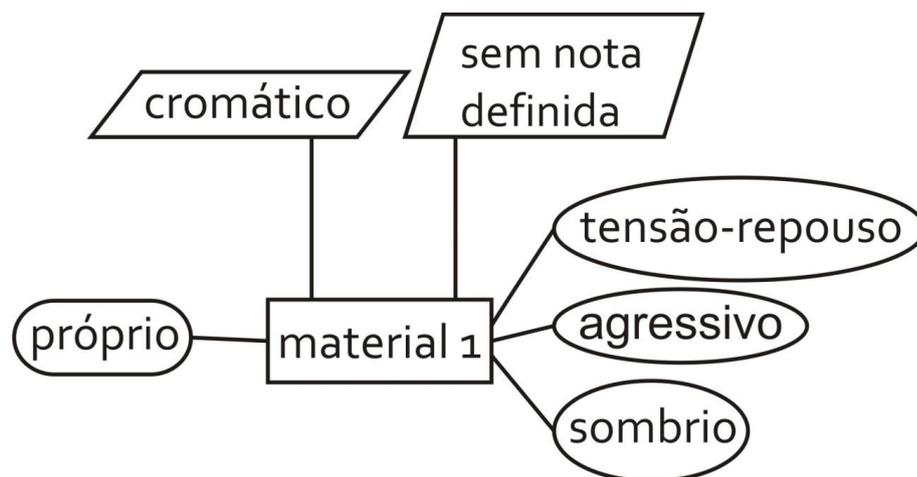


Figura 50: Material 1 de Wa

O material 2 apresenta conteúdo expressivo motórico e agressivo. O motórico é propiciado pela repetição incessante da semicolcheia na percussão, gerando um pulso constante e invariável. A este pulso são adicionados ataques que geram padrões de acentuação que contradizem a métrica 5/16 da percussão. O conteúdo agressivo ocorre devido aos ataques em intensidade *fortissimo* e aos gritos proferidos por ambos os intérpretes.

Estes gritos são a declamação de um haicai de Bashô, que constitui-se da letra utilizada para as intervenções vocais nesta seção. Embora o material 2 seja próprio em sua configuração de alturas, durações e timbre, a letra é uma paráfrase

do haikai de Bashô (CUNHA, 2001), que é fragmentado em pequenos pedaços. A fragmentação dificulta o reconhecimento do poema original.

A estrutura de traços do material 2 de *Wa* é apresentada na Figura 51.

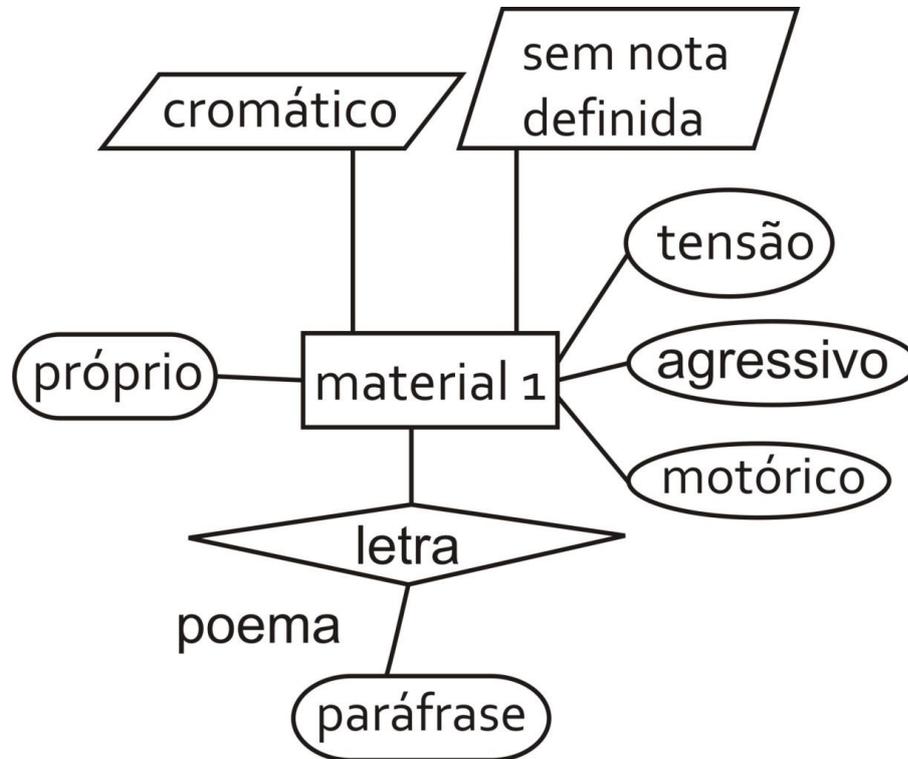


Figura 51: Material 2 de *Wa*

O material 3 de *Wa* também apresenta letra parafrazeada de poema. Neste caso, foram utilizados poemas de dois autores: Bashô (CUNHA, 2001) e Eugen Gomringer (CUNHA, 2001). O conteúdo expressivo, no entanto, é bastante distinto do material 2. A intensidade piano e o ritmo lento de eventos tornam a seção meditativa. Ao invés de gritos de fragmentos, são declamados versos de cada poema, intercalados por grupos de alturas e durações. O material 3 é o único a possuir conteúdo repousante. A estrutura de traços do material 3 é apresentada na Figura 52.

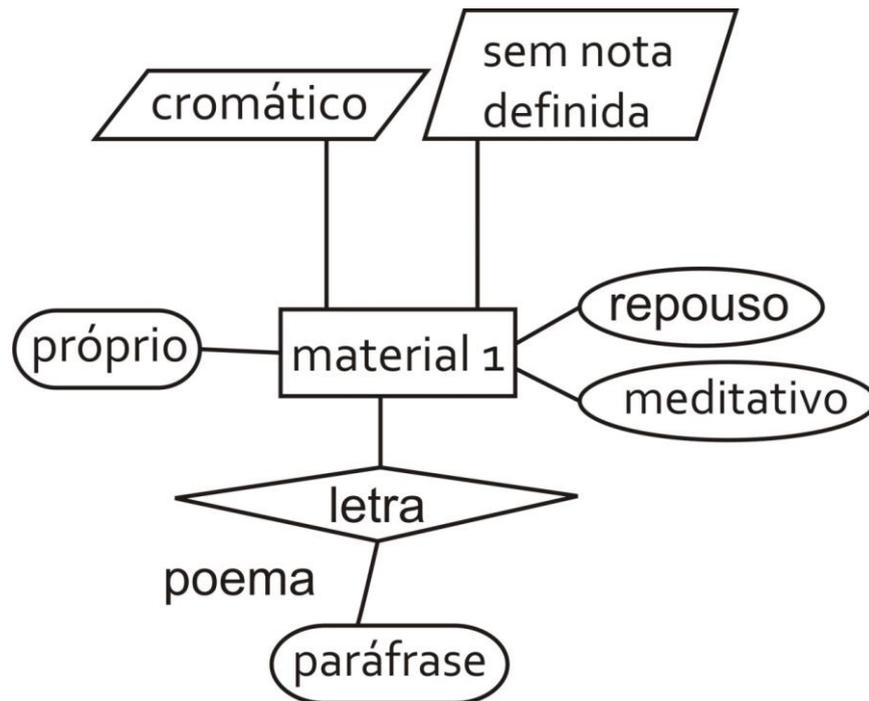


Figura 52: Material 3 de *Wa*

Nas três seções de *Wa* são estabelecidas diferentes relações do material sonoro com a letra recitada pelos intérpretes.

A primeira seção não apresenta letra. O material é repetido, não em grupos fixos de alturas e durações, mas em suas características sonoras e expressivas. Na segunda seção, o conteúdo agressivo e motórico distancia-se muito do conteúdo da letra do poema que é gritado em fragmentos pelos intérpretes. A tradução do poema é: O velho lago/ Um sapo pula dentro/ Som de água. A diferença do conteúdo expressivo do material sonoro e do poema estabelece um nexos com o momento turbulento que é trazido pelo material 2 na segunda seção.

Na terceira seção, som e palavra entram em concordância. O som apresenta conteúdo meditativo, que está em acordo com os dois poemas recitados. O poema de Bashô tem a seguinte tradução: Acenda o fogo / Que lhe mostro algo legal / Uma grande bola de neve. O poema de Gomerlinger tem a seguinte tradução: sua hora/meu poema/ sua hora/meu silêncio/ sua hora/meu sonho. Ambos os poemas apresentam um conteúdo sereno, que combina com o repouso do material 3.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há muitas questões relativas à utilização de traços de sentido em música que não foram abordadas neste trabalho. Nesta tese procurou-se estabelecer um modelo de utilização dos traços com foco nos materiais composicionais.

Neste tipo de análise, os traços são melhor utilizados em músicas que contém materiais que apresentam diferenças acentuadas em relação ao conteúdo expressivo, sonoridade e elementos estilísticos. Os traços utilizados neste trabalho são os que foram considerados como os mais aptos para analisar as peças deste trabalho. Tais peças são as que foram compostas para este trabalho e as peças de outros compositores aqui analisadas. Deste modo, parece claro que a lista de traços apresentada aqui está muito longe de esgotar as possibilidades de traços de sentido, se é que este esgotamento é possível e/ou desejável.

Em relação à sonoridade, os traços aqui apresentados tratam somente do conteúdo harmônico e fonte sonora. Optou-se por não utilizar traços relativos à duração por não encontrar elementos distintivos e classificáveis que permitissem a categorização da utilização de padrões de durações. Do mesmo modo ocorre com a intensidade, que está, nestas peças, mais ligada à utilização dos materiais dentro das seções do que aos próprios materiais em si. Além de durações e intensidade, muitas possíveis categorizações do timbre dos instrumentos (acústicos, elétricos e eletrônicos), considerando sua característica multidimensional (WISHART, 1996), não foram utilizadas neste trabalho devido aos mesmos motivos.

Em relação à textura, optou-se por não utilizar traços de sentido que classificassem tipos gerais. Mesmo que alguns traços tenham sido criados (durante a confecção deste trabalho) para classificar elementos texturais, optou-se por não utilizá-los para não tirar o foco dos materiais composicionais. Elementos ligados à textura fazem parte da utilização dos materiais, e não dos materiais em si (como ocorre com a intensidade).

Outro traço criado durante a confecção do trabalho que não foi utilizado é o traço [colaboração]. Este traço seria utilizado para analisar as mudanças de elementos de sentido durante o processo colaborativo de composição. Deste modo, a cada mudança significativa na peça realizada por um dos autores, o traço [colaboração] faria a ligação da versão anterior da peça ou de um material

composicional com sua versão mais recente. Portanto, trata-se de uma análise do processo de composição em suas diferentes etapas, e não do material final.

Quanto a questões expressivas e estilísticas, estas estão diretamente relacionadas às peças aqui analisadas. Diferentes peças podem demandar a criação de traços totalmente distintos.

Quanto ao corte hierárquico, optou-se pela restrição aos materiais composicionais para manter os traços de sentido como centro do trabalho e explicitar melhor cada um deles. Há possibilidades para desdobramentos futuros em relação a cortes hierárquicos. Indo em direção a estruturas menores, podem-se analisar os traços de cada fragmento de cada material, visto que muitos materiais nas peças deste trabalho apresentam dois ou mais fragmentos. Reduzindo o foco em direção a estruturas maiores, podem-se analisar os traços relacionados às seções de cada peça (onde entrariam os traços relacionados à textura e intensidade) e também a peças inteiras. É possível que até um grupo de peças possa ser analisado na procura de traços comuns, a fim de estabelecer elementos que identifiquem o estilo de determinado compositor(a).

REFERÊNCIAS

AGAWU, V. Kofi. **Playing with Signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music**. Princeton: Princeton University Press, 1991.

AGAWU, V. Kofi. **Music as Discourse**. Oxford: Oxford University Press, 2009.

BACH, Johann Sebastian. **Bach-Gesellschaft Ausgabe**, Band 15. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1867.

BLACKMORE, Ritchie; GLOVER, Roger; GILLAN, Ian. **Lazy**. In: Deep Purple. **Machine Head**. Londres: EMI, 1971.

CARLOS, Roberto; CARLOS, Erasmo. Amigo. In: Carlos, Roberto. **Roberto Carlos**. Rio de Janeiro: CBS, 1977.

CHAVES, Celso Loureiro. **Balada para o Avião que Deixa um Rastro de Fumaça no Céu**. Porto Alegre: 1980.

CHAVES, Celso Loureiro. Por uma Pedagogia da Composição Musical. IN: FREIRE, Vanda Bellard. **Horizontes da Pesquisa em Música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. p. 82-95.

CHAVES, Celso Loureiro. **Celso Loureiro Chaves**. Porto Alegre: Independente, 2012. 1 CD.

CUNHA, Antônio Carlos Borges. **Wa**. Porto Alegre: 2001.

DIAGNÓSTICO AMBIENTAL DO MUNICÍPIO DE PORTO ALEGRE. **Relatório 6**. Porto Alegre: FAURGS, 2004. Disponível em http://www.ecologia.ufrgs.br/atlasdigital/diag_ambiental/docs/Relatorio6.pdf. Acessado em 01/09/2014.

DIAS, Gonçalves. **Primeiros Cantos** (1846). São Paulo: Agir, 1969.

GONZAGA, Luiz TEIXEIRA; Humberto. **Baião**. Disco de 78 rpm. Rio de Janeiro: Victor. 1949.

HATTEN, Robert S.. **Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert**. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

HENDRIX, Jimi. **Burning of the Mldnight Lamp**. In: HENDRIX, Jimi. **Electric Ladyland**. Londres: Polydor, 1968.

JOBIM, Tom. Meditação. In: JOBIM, Tom. **Antônio Carlos Jobim**. Rio de Janeiro: Elenco, 1966. 1 disco sonoro.

KATZ, Jerrold J.; POSTAL, Paul M.. **An Integrated Theory of Linguistic Descriptions**. Cambridge, MIT Press, 1964.

KLEIN, Michael L.. **Intertextuality in Western Art Music**. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

KRAMER, Lawrence. **Musical Meaning: Toward a Critical History**. Berkeley: University of California Press, 2002.

LEER, Thijs van; AKKERMAN, Jan. Hocus Pocus. In: Focus. **Moving Waves**. Londres: EMI, 1971.

LIDOV, David. **Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification**. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

MANZOLI, Jônatas; OLIVEIRA, Luiz Felipe. **Uma visão paradigmática da história do significado musical e seus recentes desdobramentos**. São Paulo: XVII Congresso da ANPPOM, 2007.

MONELLE, Raymond. Structural Semantics and Instrumental Music. **Music Analysis**, Vol. 10, nº. 1/2, p. 73-88, mar. - jul., 1991.

MONELLE, Raymond. **The Sense of Music**. Princeton: Princeton University Press, 2000.

MONELLE, Raymond. **The musical Topic: Hunt, Military and Pastoral**. Bloomington, Indiana University Press, 2006.

MORAES, Vinícius de; POWELL, Baden. Canto de Xangô. Intérprete: Vinícius de Moraes. In: MORAES, Vinícius de; POWELL, Baden. **Os Afro-Sambas**. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Discos, 1966. 1 disco sonoro.

MORAES, Vinícius de; POWELL, Baden. Consolação. Intérprete: Baden Powell. In: POWELL, Baden. **Tempo Feliz**. Rio de Janeiro: Forma, 1966. 1 disco sonoro.

MOZART, Wolfgang Amadeus. **Le Nozze di Figaro – Ouverture**. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879.

PIEIDADE, Acácio. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. **Revista Eletrônica de Musicologia**. Volume IX. 2007.

PIEDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.23, p.103-112, 2011.

PIERPONT, Lord James. **One Horse Open Sleigh**. Boston: Oliver Ditson Co., 1857.

ROSSINI, Giacomo. **Il Barbiere di Siviglia**. Milão: G. Ricordi, 1920.

RUSCHELL, Paulo. Os Homens de Preto. In: **Um Século de Música no Rio Grande do Sul – CD 1**. Produção: Arthur de Faria. Porto Alegre: CEEE, 2001.

SAWYER, Keith. Improvised Conversations: Music, Collaboration, and Development. **Psychology of Music**, vol. 27, pp. 192-216, 1999.

SILVEIRA, Diego. Sinuca de Bico. In: Sinuca de Bico. **Tá Todo Mundo Errado Menos Eu**. Porto Alegre: Independente, 2010. 1 CD.

TARASTI, Eero. **A Theory of Musical Semiotics**. Bloomington, Indiana University Press, 1994.

TODOLIVRO EDIÇÕES. **O Dia de Diversão da Bezerrinha Berta**. Blumenau: Todolivro Edições, 2008.

WHISHART, Trevor. **On Sonic Art**. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.

WHITE, Barry, You're the First, the Last, my Everything. In: Barry White. **Can't Get Enough**. Los Angeles, 20th Century Records, 1974. 1 disco sonoro.