

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

JOÃO BATISTA COSTA DE SOUZA

**PERSPECTIVAS SOBRE A OBRA PARA VIOLÃO DE FERNANDO LEWIS DE
MATTOS A PARTIR DE RELATOS DE INTÉRPRETES COLABORADORES**

PORTO ALEGRE-RS

2024

JOÃO BATISTA COSTA DE SOUZA

**PERSPECTIVAS SOBRE A OBRA PARA VIOLÃO DE FERNANDO LEWIS DE
MATTOS A PARTIR DE RELATOS DE INTÉRPRETES COLABORADORES**

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em
Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
como parte dos requisitos para obtenção do título de
Doutor em Música.

Área de Concentração: Práticas Interpretativas – Violão.

Orientadora: Profa. Dra. Any Raquel Carvalho.

PORTO ALEGRE-RS

2024

CIP - Catalogação na Publicação

de Souza, João Batista Costa
Perspectivas sobre a obra para violão de Fernando
Lewis de Mattos a partir de relatos de intérpretes
colaboradores / João Batista Costa de Souza. -- 2024.
317 f.
Orientadora: Any Raquel Souza de Carvalho.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Colaboração compositor-intérprete. 2. Fernando
Mattos. 3. Violão. 4. Práticas Interpretativas. 5.
Música contemporânea. I. Souza de Carvalho, Any
Raquel, orient. II. Título.

JOÃO BATISTA COSTA DE SOUZA

**PERSPECTIVAS SOBRE A OBRA PARA VIOLÃO DE FERNANDO LEWIS DE
MATTOS A PARTIR DE RELATOS DE INTÉRPRETES COLABORADORES**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em
Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
como parte dos requisitos para a obtenção do título de
Doutor em Música.

Data da aprovação: 30/09/2024

Conceito: _____

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Any Raquel Souza de Carvalho – Orientadora (UFRGS)
Presidente da Banca

Profa. Dra. Regina Antunes Teixeira dos Santos (UFRGS)
Examinadora Interna

Prof. Dr. Humberto Amorim Neto (UFRJ)
Examinador Externo

Prof. Dr. Marcos Kröning Corrêa (UFSM)
Examinador Externo

AGRADECIMENTOS

Agradeço profundamente à minha mãe, cujo amor incondicional e apoio constante foram a base na minha vida.

À minha filha, Sofia, que nasceu logo no início do doutorado e me acompanhou durante toda essa intensa jornada, me trazendo força e esperança e me ensinando tanto a cada dia.

À Raquel, agradeço pelo amor, carinho e compreensão diante a minha falta de tempo durante o doutorado.

Aos meus queridos amigos e irmãos na música, Pedro Reis, Nanã Parú, Felipe Coelho, Nativo Hoffmann, Jean Torquato, obrigado pelo compartilhar, por torcerem por mim e pelo presente que é ter a amizade de vocês.

À querida Minéia Frezza, pela amizade, pela alegria e por todo o apoio que recebi em Carlos Barbosa.

A todos os colaboradores que confiaram a mim suas histórias e experiências, possibilitando a construção desta tese. Minha gratidão especial a André Brasil, Helena Bernardes, Pablo Pulido e Tiago Oliveira pelo apoio nas etapas iniciais desta pesquisa.

À minha orientadora, Any Raquel Carvalho, com quem tive a sorte de conviver e aprender ao longo dos últimos anos. Obrigado por sua paciência, dedicação e generosidade durante todas as etapas deste trabalho.

À UFRGS e a cada professor que fez parte da minha formação. Sinto orgulho de ter realizado toda a minha trajetória acadêmica, desde a graduação até o doutorado, em uma universidade pública de altíssima qualidade. Agradeço especialmente ao prof. Fernando Lewis de Mattos, que expandiu meus horizontes com suas aulas e seguiu sendo uma fonte de inspiração constante, me motivando a realizar esta pesquisa.

Aos queridos colegas Adailson Araújo, Jeias Silvestre, Cauã Canilha, Alexandre Lopes, Sabrina Souza e Mateus Chagas, obrigado por tudo o que aprendi com vocês durante esta jornada.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos que foi fundamental durante a realização desta pesquisa.

E a todos que, em algum momento, estiveram presentes e apoiaram meu percurso, deixo meu mais sincero obrigado!

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo investigar os processos colaborativos entre doze violonistas e o compositor Fernando Lewis de Mattos (1963-2018), explorando como essas interações influenciaram a interpretação e performance de suas obras. Os objetivos específicos incluíram: compreender os contextos variados dessas colaborações, examinar a sua relação com a gênese das obras de Fernando Mattos, analisar o diálogo entre os participantes durante a construção da interpretação e refletir sobre o impacto dessas interações nas práticas dos intérpretes e na escrita composicional de Mattos. Para alcançar esses objetivos, foi adotada a metodologia da história oral, empregando entrevistas, análise de partituras, fontes documentais do compositor e dos intérpretes e o registro em áudio de uma sessão de colaboração. Os resultados destacam o papel central dos processos colaborativos no desenvolvimento da produção composicional de Mattos, revelando como a interação com intérpretes foi fundamental na gênese de obras representativas do compositor. Os relatos acerca de temas como as intenções do compositor, liberdade interpretativa, fidelidade à partitura, revisões, linguagem composicional de Mattos e referências extramusicais, ilustram o impacto significativo dessas interações na performance final, promovendo uma maior compreensão sobre as obras e demonstrando como a interpretação foi construída a partir do diálogo entre os participantes com base nesse entendimento. Através das considerações desse trabalho, propõe-se uma reflexão sobre o papel da colaboração compositor-intérprete na música contemporânea e em suas práticas de performance, sugerindo um panorama sobre o qual intérpretes podem se aproximar da obra para violão de Fernando Mattos em futuras performances.

Palavras-chave: Colaboração compositor-intérprete; Fernando Mattos; violão; práticas interpretativas; música contemporânea.

ABSTRACT

This research aimed to investigate the collaborative processes between twelve guitarists and composer Fernando Lewis de Mattos (1963-2018), exploring how these interactions shaped the interpretation and performance of his works. Specific objectives included: understanding the various contexts of these collaborations, examining their relationship with the creation of Fernando Mattos' works, analyzing the dialogue between participants during the construction of their interpretations, and reflecting on the impact that these interactions had on the performers' preparations and Mattos's compositional output. The methodology included oral history, the use of interviews, score analysis, documentary sources surrounding the composer and the performers, and the audio recording of a collaborative session. The results highlight the central role of collaborative processes in the development of Mattos' compositional work, revealing the critical importance of performers' interactions in the creation of significant pieces by the composer. The accounts on topics such as the composer's intentions, interpretative freedom, fidelity to the score, revisions, Mattos' compositional language, and extramusical references illustrate the significant impact of these interactions on the final performance, fostering a deeper understanding of the works and demonstrating how the interpretation was constructed through dialogue between the participants, based on this understanding. Through the considerations of this study, a reflection is proposed on the role of composer-performer collaboration in contemporary music and its performance practices, suggesting a framework with which performers can approach Fernando Mattos' guitar works in future performances.

Keywords: Composer-performer collaboration; Fernando Mattos; guitar; performing arts; contemporary music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|-----|
| Quadro 1 – Categorias de colaboração por Alan Taylor (2016, p. 570, tradução nossa). | 36 |
| Quadro 2 – Colaboradores da pesquisa. | 44 |
| Quadro 3 – Dados das entrevistas..... | 48 |
| Quadro 4 – Estrutura formal de “O Triunfo da Morte”. | 92 |
| Quadro 5 – “Is There Anybody There?”, de Walter de la Mare (adaptado por James Corrêa). | 136 |
| Quadro 6 – Estrutura formal de “Poemeto” elaborada por Rafael Lopes. | 192 |
| Quadro 7 – Estrutura formal de “Em Terras de Ninguém”. | 243 |
| | |
| Figura 1 – I Seminário Internacional de Música do Instituto de Artes da UFRGS (1983) – Fernando Mattos (esquerda) e Ricardo Mitidieri (direita) em aula de violão com Flávia Domingues Alves (fundo)..... | 53 |
| Figura 2 – Triunfo da Morte (Variações para violão) – Capa e Tema. | 60 |
| Figura 3 – Programa do recital “Danças Tradicionais Europeias”, realizado no dia 28 de março de 2012. | 65 |
| Figura 4 – Recital de Fernando Mattos no I Seminário Internacional de Violão Antônio Crivellaro (2018). | 67 |
| Figura 5 – Tocatta IV (c.1) – Motivo F-D-A. | 74 |
| Figura 6 – Dança Antiga (1989) - c. 1-4..... | 81 |
| Figura 7 – Dança Antiga (2016) – Versão para guitarra barroca (c. 1-4). | 81 |
| Figura 8 – Pequena Peça para Violão – Edição da revista Assovio nº 1. | 82 |
| Figura 9 – Pequena Peça para Violão (c. 1-10) | 85 |
| Figura 10 – O Triunfo da Morte (c.1562) de Peter Bruegel. | 88 |
| Figura 11 – O Triunfo da Morte (c. 1-2) / Tema – Arquétipos harmônicos derivados da Marcha Fúnebre, de F. Chopin..... | 90 |
| Figura 12 – Marcha Fúnebre, de F. Chopin (c. 1-2) | 90 |
| Figura 13 – O Triunfo da Morte (c.6-8) / Tema – Acorde de Tristão transposto..... | 91 |
| Figura 14 – Acorde de Tristão – transposição original..... | 91 |
| Figura 15 – O Triunfo da Morte (c.9-15) / Tema – primeira ocorrência do motivo “lira di Orfeo”..... | 92 |

| | |
|---|-----|
| Figura 16 – Concerto nº 2 para violão e orquestra de cordas – I. Movido (c. 3-6) – Padronização na direção melódica. | 99 |
| Figura 17 – Concerto nº 2 para violão e orquestra de cordas – I. Movido (c. 24-25). | 101 |
| Figura 18 – Concerto nº 2 para violão e orquestra de cordas – I. Movido (c. 34-36). | 101 |
| Figura 19 – Concerto nº 2 para violão e orquestra de cordas – I. Movido (c. 40-41) – Inclusão de nota executada em corda solta para facilitar o translado. | 102 |
| Figura 20 – Fernando Mattos (esquerda) e Deisi Coccaro (direita) – 1ª edição do recital “Conversas com o Compositor”. | 112 |
| Figura 21 – Performance de As Parcas na 1ª edição do Recital “Conversas com o Compositor”. | 113 |
| Figura 22 – Who Is Out There? (c. 1-2) | 137 |
| Figura 23 – Performance de Canções Interrogativas no recital de estreia do “Conversas com o Compositor”. Fernanda Krüger (violão) e Deisi Coccaro (voz). | 142 |
| Figura 24 – Milonga da Mina (c.1-14). | 144 |
| Figura 25 – Cordas III (dos limões, limonada) – compassos iniciais. | 148 |
| Figura 26 – Cordas III (dos limões, limonada) – Tranquilo, irregular (4º sistema). | 149 |
| Figura 27 – Cordas III (dos limões, limonada) (24º-26º sistemas). | 149 |
| Figura 28 – Programa do recital de estreia de Marina realizado no dia 25/11/2015. | 157 |
| Figura 29 – Performance de estreia de Marina na Casa da Música (25/11/2015). | 158 |
| Figura 30 – Marina (c. 21-23) – Trajetória de dinâmica adotada por Flesch na interpretação da seção inicial. | 170 |
| Figura 31 – Marina (c. 180-202) – Violão assume o papel de solista a partir do c. 181. | 172 |
| Figura 32 – Concerto nº 2 para violão e orquestra / I. Movido (c.89-91) – Fraseado sugerido por Mattos para o ad libitum. | 174 |
| Figura 33 – Concerto nº 2 para violão e orquestra / I. Movido (c. 107-111) – Fraseado sugerido por Mattos para o ad libitum. | 174 |
| Figura 34 – Marina (c.1-3) – Textura do violão como representação das ondas do mar. | 180 |
| Figura 35 – Marina (c30-32) – Representação das ondas batendo no cais, como descrito no poema “Marina”. | 181 |
| Figura 36 – Morte do Leiteiro (c.1-9) – Representação da aurora ao início do dia, como descrito no poema “A Morte do Leiteiro”. | 182 |
| Figura 37 – Morte do Leiteiro (c.177-181) – Timbre metálico na execução dos acordes para ressaltar o texto. | 182 |

| | |
|--|-----|
| Figura 38 – Sonata / I.Tempo agora, Tempo antes (c.197-204) – Trechos com ligados como representação de exercícios técnicos nas aulas do protagonista e sua aluna de piano. | 183 |
| Figura 39 – Sonata / I. Tempo agora, Tempo antes (c.207-216) – Representação de um momento de intimidade entre o protagonista e sua aluna..... | 185 |
| Figura 40 – Sonata / I. Tempo agora, Tempo antes (c.220-224) – Representação de um momento de dissimulação do protagonista e sua aluna perante o familiar..... | 186 |
| Figura 41 – Anotações de Rafael Lopes sobre os aspectos interpretativos de Poemeto abordados durante a sessão de colaboração [05/10/2008]..... | 193 |
| Figura 42 – Poemeto (c.1-4)..... | 194 |
| Figura 43 – Poemeto (c.1-8) – Sucessivas interrupções no discurso através das fermatas. | 195 |
| Figura 44 – Poemeto (c.5-8) – Conectar as notas internas da voz superior e voz inferior. | 197 |
| Figura 45 – Poemeto (c.1-8) – Exagerar o contraste dinâmico entre os trechos Solto e Malemolente. | 197 |
| Figura 46 – Poemeto (c.5-8) – Separar os grupos de 4 notas entre si através de pequenas fermatas e realizar rallentando ao final do c. 7..... | 198 |
| Figura 47 – Poemeto (c.10-20) – Articulação non legato e exagerar as notas acentuadas. | 200 |
| Figura 48 – Poemeto (c.21-24) – Linha de baixo dividida em duas sublinhas, com utilização de pizzicato bártok na linha inferior. | 201 |
| Figura 49 – Poemeto (c.21-24) – Relação de tensão e resolução dentro de um contexto não-tonal. | 202 |
| Figura 50 – Poemeto (c.24-25) – Utilizar recurso gestual durante a performance para projetar a dramaticidade das fermatas longas. | 203 |
| Figura 51 – Poemeto (c.26-27) – Gesto de transição - Destacar o baixo-pedal. | 203 |
| Figura 52 – Poemeto (c.28-30) – Melodia do baixo derivada do motivo inicial..... | 204 |
| Figura 53 – Poemeto (c.32-34) – Melodia do baixo derivada do motivo inicial..... | 204 |
| Figura 54 – Poemeto (c.29-32) – Clareza na condução dos baixos e da melodia superior. | 205 |
| Figura 55 – Poemeto (c.33-34) – Não acentuar as duas notas finais do c.34. Exagerar ritardando e diminuendo ao final do c.34. | 205 |
| Figura 56 – Poemeto (c.33-37) – Fragmentos melódicos derivados do motivo inicial. Realizar pequenas fermatas nas notas finais de cada grupo para fragmentar o discurso..... | 206 |
| Figura 57 – Poemeto (c. 35-36) – Glissando entre o Mib-Sol – Digitação de Wolff. | 206 |
| Figura 58 – Poemeto (c.46-47) – Executar o Sol do c.46-47 como harmônico natural – Digitação de Wolff..... | 206 |
| Figura 59 – Poemeto (c.37-38) – Digitação de Wolff..... | 207 |

| | |
|---|-----|
| Figura 60 – Poemeto (c.51-55) – Justaposição de fragmentos contrastantes. | 208 |
| Figura 61 – Poemeto (c.56-57) – Não rallentar demais o gesto final. Executar o último acorde como sendo uma surpresa. | 209 |
| Figura 62 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.1-5) – Arpejos representam a ondulação das ondas no mar. | 216 |
| Figura 63 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c. 1-4) – Digitação indicada. | 217 |
| Figura 64 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.2-4) – Notação desmembrada em três vozes. Representação do efeito sonoro obtido ao prolongar a duração das notas tocadas em cada corda. | 217 |
| Figura 65 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c. 8) - Atacar suavemente a nota Ré no baixo. | 218 |
| Figura 66 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.13-19) - Gesto de “presságio” no c. 17. | 219 |
| Figura 67 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.17-18) – realizar uma cisão entre o gesto de “presságio” e os arpejos com uma suspensão no ritmo. | 221 |
| Figura 68 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.22-24) – caráter “festivo” no trecho de acordes com rasgueio entre os c.22-29. | 221 |
| Figura 69 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.30-32) – caráter “intimista” no trecho de acordes arpejados. | 221 |
| Figura 70 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.22-29) – Representação dos sons percussivos utilizados por Simões na execução do padrão rítmico dos acordes com rasgueio. | 223 |
| Figura 71 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c. 22-29) – Representação das pausas sugeridas pelo compositor para a execução do padrão rítmico dos acordes com rasgueio. | 223 |
| Figura 72 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c. 30-38) - Destacar a linha do baixo. | 224 |
| Figura 73 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês – Representação do baixo cromático no c.38. | 224 |
| Figura 74 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.42-43) - Conectar melodicamente o Fá sustenido ao final do c.42 com o Mi no c.43. | 225 |
| Figura 75 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.60-61) - Tocar de forma leve o encadeamento de acordes do Adagio, expressivo no c.60. | 226 |
| Figura 76 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.39-41) – Erro de notação verificado durante a sessão de colaboração. Ausência de sustenido no Mi do c.40. | 227 |

| | |
|--|-----|
| Figura 77 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.39-40) – Revisão da partitura durante a sessão de colaboração. Inclusão de sustenido no primeiro Mi do c.40 (válido até o fim do compasso). | 227 |
| Figura 78 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.37-38) - Verificação da notação durante a sessão de colaboração. Si bequadro ao final do c.38. | 228 |
| Figura 79 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.39-42) – Verificação da notação durante a sessão de colaboração. Fá sustenido ao final do c.42. | 228 |
| Figura 80 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.17) – Não manter o dedo 3 fixo após a execução do Ré sustenido os ligados 1-4 entre o Fá sustenido e Sol sustenido. | 229 |
| Figura 81 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.27-28) – Digitação original. | 229 |
| Figura 82 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês – Representação da digitação adotada por Simões para execução dos acordes dos c.27 e c.28. | 230 |
| Figura 83 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.61) - Digitação original. | 230 |
| Figura 84 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.61) - Digitação adotada por Simões utilizando dedo 4 no Ré e dedo 3 no Ré sustenido. | 230 |
| Figura 85 – Série Sulina VI / II. Estrelas no Horizonte – Harmônicos naturais representando estrelas no horizonte (c.1). | 231 |
| Figura 86 – Série Sulina VI / II. Estrelas no Horizonte - Presságio da morte. | 232 |
| Figura 87 – Motivo rítmico de marcha fúnebre. | 232 |
| Figura 88 – Série Sulina VI / II. Estrelas no Horizonte - Fermatas de suspensão do som. | 233 |
| Figura 89 – Série Sulina VI / II. Estrelas no Horizonte – Realizar pausa após o acorde de chegada (c. 3). | 235 |
| Figura 90 – Série Sulina VI / II. Estrelas no Horizonte – Realizar corte seco após as passagens escalares e acordes finais (c. 23) | 236 |
| Figura 91 – Série Sulina VI / II. Estrelas no Horizonte - Partitura original com erro na escrita do acorde si bemol – mi bemol – lá bemol – dó (c.23). | 237 |
| Figura 92 – Série Sulina VI / II. Estrelas no Horizonte - Partitura corrigida alterando a nota lá bemol na voz contralto para sol natural (c.23). | 237 |
| Figura 93 – Série Sulina VI / II. Estrelas no Horizonte – Partitura original, erro na grafia (c.23). | 237 |
| Figura 94 – Série Sulina VI / II. Estrelas no Horizonte – Revisão na grafia com a substituição de Ré natural por Ré sustenido (c. 23). | 238 |
| Figura 95 – Série Sulina VI / II. Estrelas no Horizonte – Agitado (c.19-20), Digitação original. | 238 |

| | |
|---|-----|
| Figura 96 - Série Sulina VI / II. Estrelas no Horizonte – Agitado (c.19-20), Digitação corrigida..... | 238 |
| Figura 97 – Série Sulina VI / II. Estrelas no Horizonte – Delicado (c.13), Repetição do sustenido na voz contralto, porém ausência de sustenido no baixo..... | 239 |
| Figura 98 – Série Sulina VI / II. Estrelas no Horizonte – Delicado (c.13), Sustenido acrescentado ao baixo do acorde. | 239 |
| Figura 99 – Baixo ostinato da milonga..... | 240 |
| Figura 100 – Conjunto de classe de notas gerado a partir dos baixos da milonga. | 241 |
| Figura 101 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.1-8): Material melódico derivado do baixo ostinato..... | 242 |
| Figura 102 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.2-3) – Maior contraste dinâmico e sonoridade agressiva em Temeroso. | 243 |
| Figura 103 – Ritmo do baixo ostinato da milonga. | 244 |
| Figura 104 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.4) – Harmônicos naturais representando uma imagem distante de luz..... | 244 |
| Figura 105 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.15-18) – Ritmo da milonga na linha de baixos do trecho Confiante. | 245 |
| Figura 106 – Série Sulina VI / Em Terras de Ninguém - Melodia isolada do trecho Confiante. | 245 |
| Figura 107 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.19-26) – Tempo de Milonga (movido). | 246 |
| Figura 108 – Milonga da Espera (Daniel Wolff). Violão 3 – c.1-4. | 246 |
| Figura 109 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.34-41) – Tempo de Milonga (movido). | 247 |
| Figura 110 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.34-41) – Série P0 e P1 no Tempo de Milonga (movido)..... | 247 |
| Figura 111 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.19-26) – Série R1 e R0 no Tempo de Milonga (movido)..... | 248 |
| Figura 112 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.34-41) – Série P0 e P1 isoladas no Tempo de Milonga (movido). | 249 |
| Figura 113 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.19-26) – Série R1 e R0 isoladas. | 249 |

| | |
|--|-----|
| Figura 114 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.25-26) – executar o poco ritardando nas duas repetições do c.26 e enfatizar o cantabile nas notas Dó-Si da linha do baixo. | 251 |
| Figura 115 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.28-29) – Executar o Mercado com andamento circa 98 bpm. | 252 |
| Figura 116 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.30) – Motivos derivados do baixo da milonga. | 252 |
| Figura 117 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.41-45). | 253 |
| Figura 118 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.45) – Rasgueio no acorde final. | 254 |
| Figura 119 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.1-2) – Partitura corrigida. Substituição do Lá natural por um Lá bemol na nota do baixo do c.2. | 255 |
| Figura 120 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.15-18). | 255 |
| Figura 121 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.15-18) – Acorde final do c.18 corrigido. | 256 |
| Figura 122 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.27). | 257 |
| Figura 123 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.27) – Digitação corrigida. | 257 |
| Figura 124 – Série Sulina VI / IV. Saques e Despojos – Ataques mortais dos saqueadores. | 258 |
| Figura 125 – Série Sulina VI / IV. Saques e Despojos (c.4-11) – prolongar as notas além do seu valor escrito. | 259 |
| Figura 126 – Série Sulina VI / IV. Saques e Despojos (c.11-13) – Evidenciar o glissando entre os acordes. | 261 |
| Figura 127 – Série Sulina VI / IV. Saques e Despojos (c.11-13) – Diferentes tipos de arpejo. | 262 |
| Figura 128 – Executar o trecho Fúnebre (c.19) com andamento lento. | 263 |
| Figura 129 – Série Sulina VI / V. Ossadas na Praia (Refrão 1). | 264 |
| Figura 130 – Série Sulina VI / V. Ossadas na Praia (Episódio 1). | 267 |
| Figura 131 – Série Sulina VI / V. Ossadas na Praia (Refrão 1) – Fragmentação. | 268 |
| Figura 132 – (a) V. Ossadas na Praia (R1, c.1-2), (b) Ossadas na Praia (R4, c.4-6) e (c) O Cargueiro Inglês (c.27-28) – Material derivado de I. O Cargueiro Inglês. | 269 |
| Figura 133 – (a) V. Ossadas na Praia (R1, c.2), b) V. Ossadas na Praia (R2, c.1) e (c) Estrelas no Horizonte (14º e 15º sistemas, s/n compasso) – Material derivado de II. Estrelas no Horizonte. | 270 |

| | |
|--|-----|
| Figura 134 – (a) V. Ossadas na Praia (R2, c.3) e (b) II. Estrelas no Horizonte (2º sistema s/n compasso) – material derivado de II. Estrelas no Horizonte..... | 271 |
| Figura 135 – (a) V. Ossadas na Praia (R1, c.2-3) e (b) III. Em Terras de Ninguém (c.9) – Material derivado de III. Em Terras de Ninguém..... | 272 |
| Figura 136 – (a) V. Ossadas na Praia (E1) e (b) I. O Cargueiro Inglês (c.1-7) – Textura de arpejos em campanella derivada de I. O Cargueiro Inglês..... | 272 |
| Figura 137 – (a) Ossadas na Praia (E3) e (b) Estrelas no Horizonte (8º e 9º sistemas, s/n compasso) – Progressão de acordes em bloco com indicação de carácter “Delicado”..... | 273 |
| Figura 138 – (a) V. Ossadas na Praia (R1), (b) V. Ossadas na Praia (R3) e (c) IV. Saques e Despojos (c.16-18) – Material derivado de Saques e Despojos..... | 274 |
| Figura 139 – (a) V. Ossadas na Praia (E4) e (b) Saques e Despojos (c.26) – Motivo derivado de IV. Saques e Despojos..... | 275 |
| Figura 140 – (a) V. Ossadas na Praia (R1) e (b) IV. Saques e Despojos (c.20-21) – Acorde derivado de IV. Saques e Despojos..... | 276 |
| Figura 141 – Gestos finais de Ossadas na Praia – (a) R1, (b) R2, (c) R3 e (d) R4..... | 278 |
| Figura 142 – Refrão escolhido por Simões para iniciar e finalizar V. Ossadas na Praia..... | 278 |
| Figura 143 – V. Ossadas na Praia - Textura em arpejos do Episódio 1 – Digitação original “P-M-I”..... | 279 |

LISTA DE ABREVIATURAS

c.: compasso(s).

Dedos **1, 2, 3, 4:** dedos indicador, médio, anelar e mínimo de mão esquerda, respectivamente.

Dedos **p, i, m, a:** dedos polegar, indicador, médio e mínimo de mão direita, respectivamente.

UFRGS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

IMSLP: International Music Score Library Project.

OSPA: Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.

IA-UFRGS: Instituto de Artes da UFRGS.

UFCSA: Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre.

UFPEL: Universidade Federal de Pelotas.

UFBA: Universidade Federal da Bahia.

PUCRS: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

FUNDARTE: Fundação Municipal de Artes de Montenegro.

FUMPROARTE: Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre.

FUNARTE: Fundação Nacional de Artes.

ASSOVIO: Associação Gaúcha de Violão.

SESC: Serviço Social do Comércio.

UNISINOS: Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

UFPR: Universidade Federal do Paraná.

IPDAE: Instituto Porto-Alegrense de Arte-Educação.

ULBRA: Universidade Luterana do Brasil.

IFRS: Instituto Federal do Rio Grande do Sul.

EST: Escola Superior de Teologia.

ROODA: Rede Cooperativa de Aprendizagem.

MARGS: Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

FAMES: Faculdade de Música do Espírito Santo.

UERN: Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| 1 INTRODUÇÃO | 18 |
| 2 A COLABORAÇÃO COMpositor-INTÉRPRETE | 26 |
| 3 METODOLOGIA..... | 39 |
| 3.1 História oral | 39 |
| 3.2 Os colaboradores..... | 41 |
| 3.3 Os recursos metodológicos | 45 |
| 4 FERNANDO MATTOS: UM OLHAR SOBRE SUA TRAJETÓRIA E PRODUÇÃO COMPOSICIONAL | 50 |
| 5 OS COLABORADORES | 68 |
| 5.1.1 <i>Flávia Domingues Alves</i> | 69 |
| 5.1.2 <i>Márcio De Souza</i> | 78 |
| 5.1.3 <i>Daniel Wolff</i> | 96 |
| 5.1.4 <i>Ricardo Mitidieri</i> | 102 |
| 5.1.5 <i>Rafael Lopes</i> | 107 |
| 5.1.6 <i>Fernando Fleck</i> | 110 |
| 5.1.7 <i>Thiago Colombo</i> | 115 |
| 5.1.8 <i>James Corrêa</i> | 129 |
| 5.1.9 <i>Fernanda Krüger</i> | 139 |
| 5.1.10 <i>Marcel Estivalet</i> | 144 |
| 5.1.11 <i>Adriano Flesch</i> | 153 |
| 5.1.12 <i>Renan Simões</i> | 159 |
| 5.2 Perspectivas dos colaboradores sobre a interpretação de obras para violão de Fernando Mattos | 164 |
| 5.2.1 <i>Liberdade interpretativa e fidelidade ao texto</i> | 164 |
| 5.2.2 <i>Referencialidade extramusical</i> | 179 |
| 6 DIÁLOGOS COLABORATIVOS NA CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE | 190 |
| 6.1 Poemeto (1987)..... | 190 |
| 6.2 Série Sulina VI – Os Campos Neutrais (2017) | 213 |
| 6.2.1 <i>I – O Cargueiro Inglês</i> | 215 |
| 6.2.1.1 <i>Revisão</i> | 226 |
| 6.2.1.2 <i>Digitação</i> | 228 |
| 6.2.2 <i>II – Estrelas no Horizonte – Naufrágio</i> | 230 |
| 6.2.2.1 <i>Revisão</i> | 236 |
| 6.2.3 <i>III – Em Terras de Ninguém</i> | 239 |
| 6.2.3.1 <i>Revisão</i> | 254 |
| 6.2.4 <i>IV – Saques e Despojos</i> | 257 |
| 6.2.5 <i>V – Ossadas na Praia</i> | 263 |
| 6.3 Considerações sobre <i>Série Sulina VI</i> e a colaboração de Simões e Mattos | 279 |
| CONCLUSÃO..... | 285 |
| REFERÊNCIAS | 291 |
| APÊNDICE A – ROTEIRO DAS ENTREVISTAS COM OS COLABORADORES .. | 300 |
| APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO | 301 |
| APÊNDICE C – LEVANTAMENTO PRELIMINAR DA OBRA PARA VIOLÃO DE FERNANDO MATTOS | 302 |
| ANEXO A – POEMETO | 305 |
| ANEXO B – SÉRIE SULINA VI – OS CAMPOS NEUTRAIS | 307 |

1 INTRODUÇÃO

Desde o início de meus estudos na graduação em música na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), tive um especial interesse em conhecer a música gaúcha para violão, com o objetivo de incluir este repertório em meus recitais e divulgar a música de concerto produzida em nosso estado. O ambiente acadêmico me proporcionou uma proximidade com a produção composicional de colegas e professores. No decorrer do bacharelado e mestrado, tive a oportunidade de preparar e apresentar em público obras de compositores como Pedro Amaral, Paulo Eduardo Francisco, Dimitri Cervo, Fernando Mattos, Daniel Wolff, Vera Vieira e Ismael Ferrari. Esse repertório incluiu obras para violão solo, música de câmara, e um concerto para violão e orquestra.

A preparação para a performance foi realizada com interação direta com os compositores. Cada uma dessas colaborações envolveu um contexto particular, ocorrendo em distintos estágios da composição. Em alguns casos, acompanhei o processo composicional das obras, participando ativamente na tomada de decisões quanto à forma, materiais e estrutura, bem como realizando modificações e revisões. Em outros casos, a colaboração teve início após a finalização da obra, com o objetivo principal de discutir e trabalhar conjuntamente na construção da performance.

Durante as sessões de colaboração das quais participei, um aspecto notável foi a abordagem dos compositores em relação à interpretação. Embora inicialmente eu tivesse a expectativa de que a interpretação seria abordada primordialmente através da análise da partitura, os compositores frequentemente priorizavam a tomada de decisões com base em aspectos contextuais e subjetivos, como a sua inspiração e conteúdo emocional, sugerindo abordagens interpretativas com base nesse entendimento. Nesse sentido, o diálogo com os compositores possibilitou a compreensão de aspectos como o contexto das obras, sua inspiração, intenção expressiva, referências extramusicais, bem como as concepções estéticas particulares de cada compositor. Esse processo mostrou-se fundamental durante a construção da performance, me proporcionando um maior entendimento da escrita, do estilo de cada compositor e de suas expectativas em relação ao papel do intérprete.

Paradoxalmente, me aproximar das obras e das intenções dos compositores, sob esse prisma, promoveu um senso de apropriação e exploração muito maior ao executá-las em público. Além disso, compreendi que aquela concepção interpretativa particular somente pôde ser gerada através do diálogo com os compositores. Como afirma Fábio Presgrave:

É inegável que a música contemporânea apresenta diversos desafios técnicos, ora rítmicos, ora dos *modes de jeux*, ora da combinação das inúmeras possibilidades do instrumento. Vencer as dificuldades da leitura parece ser o primeiro problema dos intérpretes, mas muitas vezes saber de onde veio a ideia ou a inspiração para a composição pode solucionar os problemas técnicos de formas diferentes do que as proporcionadas pela racionalidade técnica (PRESGRAVE, 2016, p. 59).

Fernando Lewis de Mattos (1963-2018) foi um compositor, multi-instrumentista e professor. Doutor em Música pela UFRGS, integrou o quadro docente do Departamento de Música na mesma instituição por quase três décadas. Compôs para diversas formações vocais e instrumentais, música eletroacústica e trilhas para cinema e teatro. Foi um dos compositores mais prolíficos para flauta doce no Brasil (CARPENA, 2020). Além de sua atuação como compositor, Fernando Mattos possuía um forte vínculo com o violão, sendo também violonista de formação. Foi um dos primeiros alunos a se graduar no curso de Bacharelado em Violão na UFRGS, em 1988 (ALVES, 2022). Esse vínculo com o violão se reflete na amplitude de sua produção para o instrumento. Compôs mais de 40 peças que incluem o violão, entre obras para violão solo, música de câmara, dois concertos para violão e orquestra, e um concerto para três violões e orquestra.

Além de violonista, era pesquisador de diversos tipos de instrumentos de cordas dedilhadas, incluindo instrumentos históricos, o que também se reflete na sua produção composicional. Mattos compôs obras para violão de dez cordas, viola caipira, guitarra barroca, alaúde e teorba¹ barroca. Como intérprete, se apresentava regularmente, sempre privilegiando atuar junto a outros músicos em projetos camerísticos. Integrou grupos como o Música Mundana e o Conjunto de Câmara de Porto Alegre², ambos especializados em música antiga medieval e renascentista. Como compositor, foi vencedor duas vezes do Prêmio Açorianos³ na categoria Melhor Compositor Erudito, em 2003 e 2008.

O meu primeiro contato com a música de Fernando Mattos ocorreu ainda antes de ingressar na UFRGS, quando assisti a um recital de Daniel Wolff em 2009, no qual executou *Poemeto* para violão solo. No decorrer da minha graduação em Música, tive o privilégio de ser

¹ A teorba é um instrumento de quatorze cordas simples, com dois cravelhames e uma extensão de braço para o segundo jogo de cordas, Instrumento utilizada sobretudo para o acompanhamento da ópera barroca, da música vocal em geral e da realização do baixo contínuo, a forma típica do acompanhamento instrumental barroco. Disponível em <<https://www.guilhermedecamargo.com.br/instrumentos/teorba/>> Acesso em: 11 setembro 2022.

² Grupo especializado em música antiga e medieval europeia e música contemporânea brasileira coordenado por Marlene Hoffmann Goidanich entre 1978 e 2006. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/musicaantiga/2018/05/16/musica-antiga-05-entrevista-com-marlene-goidanich/>> Acesso em: 27 agosto 2022.

³ O Prêmio Açorianos é uma premiação concedida pela Prefeitura de Porto Alegre, através de sua Secretaria de Cultura, para os melhores do ano nas áreas de música, teatro, dança, literatura e artes plásticas e é considerado o mais importante prêmio cultural do estado do Rio Grande do Sul.

aluno de Fernando Mattos em diversas disciplinas, como Harmonia (4 semestres), Análise Musical (4 semestres) e Estética da Música. No decorrer do convívio acadêmico, era notável a relação que Fernando mantinha com seus alunos e colegas, caracterizada pela horizontalidade, empatia e disponibilidade.

Em várias ocasiões, Mattos se apresentava em recitais ao lado de seus alunos, e muitas de suas composições são dedicadas a intérpretes. Mattos privilegiava a interação direta com intérpretes como o ponto de partida para seu processo composicional, como destacam Alves (2022), Corrêa (2022) e Mitidieri (2022). Os artigos de Carpena (2019) e Wolff (2018) também apontam para o vínculo entre a obra de Mattos e o contexto de sua interação com intérpretes específicos.

Além disso, Mattos era amplamente reconhecido por sua acessibilidade, sempre disposto a fornecer partituras de suas peças, e a realizar sessões com intérpretes para discutir o processo de construção da performance. Tive a oportunidade de preparar e executar em público três de suas obras: *In Memoriam C. Ph. E. Bach* para flauta doce e violão, *Cordas III (do limão, limonada)* para duo de violões, e *Cordas IV* para quarteto de violões. Nas três ocasiões, que ocorreram respectivamente em 2012, 2015 e 2017, a preparação envolveu um ou mais encontros com o compositor. O diálogo criativo durante esses encontros me proporcionou uma maior compreensão da escrita e da linguagem composicional de Mattos, assim como de aspectos subjetivos, como a inspiração e a expressividade. Nesse sentido, as decisões interpretativas foram fundamentadas em diversos aspectos que fazem parte do contexto das obras sem, no entanto, estarem explícitos na partitura.

Porém, devido a um trágico acidente automobilístico em 2018, a vida de Fernando teve um fim inesperado. Diante desta partida, me questionei a respeito de outros intérpretes que, assim como eu, tiveram uma colaboração próxima com Mattos ou que interagiram diretamente com ele durante o processo de construção da interpretação de suas obras. Ao considerar o fato de que muitas de suas composições são dedicadas a outros violonistas - o que sugere uma relação de proximidade com esses intérpretes -, comecei a me questionar sobre o conhecimento relacionado à obra e à sua interpretação que pode ter sido gerado através desses diálogos entre Mattos e os intérpretes.

Esses questionamentos me levaram à seguinte pergunta de pesquisa: Como a colaboração compositor-intérprete impactou a concepção interpretativa de violonistas profissionais na performance de obras para violão de Fernando Mattos? A partir dessa questão inicial, outros questionamentos foram levantados: De que modo o processo composicional de Mattos foi influenciado pelo contexto de colaboração com intérpretes? Qual a extensão da influência dos

intérpretes sobre a versão final das obras? Como se desenvolveu o diálogo criativo entre Mattos e os colaboradores durante a construção da interpretação? Como esse diálogo impactou a performance final? Quais foram os papéis e hierarquias estabelecidos durante essas interações? Seria possível articular abordagens interpretativas para a obra para violão de Fernando Mattos, tendo como base as perspectivas dos colaboradores?

O presente trabalho investiga os processos colaborativos entre Fernando Mattos e doze violonistas profissionais. Partindo dos modelos de colaboração propostos por autores como Taylor (2016), Hayden e Windsor (2007), Budai (2014) e John-Steiner (2000), esta pesquisa tem como objetivo compreender o papel da colaboração na gênese de obras para violão de Mattos, examinar como as interações moldaram a interpretação e a performance, bem como investigar a influência dos intérpretes sobre a composição.

Considerando a natureza particular dessa investigação, na qual as colaborações são examinadas retroativamente e sem a presença do compositor, a abordagem metodológica se fundamentou no campo da História Oral (THOMPSON, 2002, MEIHY; HOLANDA, 2007, FERREIRA, 1994, YOW, 2005). A coleta de dados envolveu a realização de entrevistas com os colaboradores, a análise de fontes documentais dos colaboradores e do compositor, e a análise de uma sessão de colaboração entre Fernando Mattos e Renan Simões registrada em áudio. Um levantamento da produção composicional de Mattos foi realizado, com base nas fontes obtidas com os colaboradores e no acesso às partituras para violão presentes no acervo pessoal digitalizado do compositor, as quais me foram cedidas mediante autorização da esposa de Mattos, Helena Bernardes.

Através das reflexões dos intérpretes sobre o processo colaborativo, foram levantados e discutidos aspectos relacionados à performance da obra para violão de Fernando Mattos e possíveis abordagens interpretativas. Esta pesquisa também visa contribuir para a produção acadêmica sobre colaboração compositor-intérprete com foco na interpretação e divulgar a música de Fernando Mattos, sendo um estudo de referência a futuros intérpretes.

Como aponta Barrett, a noção de criador individual — um conceito em parte derivado do ideal romântico ocidental — tem sido questionada nos últimos anos por abordagens que consideram o pensamento e a prática criativa como construções sociais (BARRETT, 2014, p. 3). Além disso, o conceito de obra musical e a centralidade da escrita na música de concerto ocidental também têm sido objeto de debate por autores como Goehr (1992), Small (1998) e Cook (2006, 2013). Segundo Goehr, a concepção da obra musical como uma entidade abstrata e corporificada na partitura, na qual o compositor assume o papel de criador e o intérprete o de reproduzidor, faz parte de uma narrativa histórica centrada no texto. Essa perspectiva

desconsidera as dimensões sociais, tradições orais, práticas de performance e a relação entre compositores e intérpretes, que desempenharam um papel crucial no desenvolvimento da música ocidental. De forma semelhante, Branko Džinović observa que:

Os compositores e suas composições há muito conquistam a maior parte do estudo musicológico, muitas vezes excluindo a investigação séria sobre questões de performance. Da mesma forma, a composição é frequentemente ensinada distanciada do ensino da performance. De fato, a especialização dentro da prática da música de concerto ocidental provavelmente contribuiu para a falta de atenção à interação compositor-intérprete (DŽINOVIĆ, 2017, p. 21)⁴.

Outros autores como John-Steiner (2000), Östersjö (2008), Groth (2016) e Domenici (2012a) também vêm discutindo este fenômeno. A distinção de papéis entre intérpretes e compositores (e também entre ouvintes) contribuiu para uma atitude de separação entre as partes. Da mesma forma, o conceito de obra musical exerce papel regulador nessas hierarquias que mitigam a colaboração e a reciprocidade. Essa relação informa nossas concepções a respeito de música, sua natureza e seu propósito e também a relação entre compositor, partitura e performance (GOEHR, 2000, p. 202 apud ROE, 2007, p. 39).

A respeito da colaboração compositor-intérprete, há um interesse cada vez maior sobre o tema, o que se reflete no aumento da produção acadêmica que investiga os processos colaborativos a partir de perspectivas distintas. De acordo com Bertissolo et al. (2022), tal aumento vem acompanhado por diversas transformações recentes no cenário da pesquisa em música, como os avanços nos estudos da criatividade e da cognição musical.

Autores como Budai (2014), Hayden e Windsor (2007), Fitch e Heyde (2007), Džinović (2017), Ramos (2013), Marques (2020), Silva (2019), e Cardassi (2019) estão entre os que investigaram o tema sob a perspectiva dos participantes. Apesar da produção emergente sobre os processos colaborativos, há uma carência de estudos que abordam a colaboração compositor-intérprete cujo resultado é a interpretação musical.

Jonathan Smith define a colaboração compositor-intérprete como um empreendimento mútuo nos domínios musicais um do outro, significando que ambos os participantes, pelo menos em alguma medida, influenciam o processo criativo do outro. Segundo o autor, a maioria dos trabalhos aborda o tema quando a interação compositor-intérprete resulta na gênese de uma

⁴ Composers and their compositions have long garnered the lion's share of musicological study, often to the exclusion of serious inquiry into matters of performance. Similarly, composition is often taught far removed from the teaching of performance. Indeed, specialization within the practice of Western Art Music has likely contributed to a lack of attention to composer-performer interaction as well (DŽINOVIĆ, 2017, p. 21).

nova obra musical registrada na partitura (SMITH, 2020, p. 78). Nesse sentido, os graus de colaboração em uma relação compositor-intérprete são avaliados, sobretudo, a partir da influência do intérprete sobre a partitura final e as dinâmicas envolvidas no processo colaborativo. Taylor (2016), Hayden & Windsor (2007) e Budai (2014) criaram categorias de colaboração em seus estudos como uma ferramenta útil para analisar os tipos de interação e o fluxo de informação entre o intérprete e o compositor.

Sobre a importância de se investigar a colaboração que resulta na interpretação, Coppola afirma que:

Sempre que o compositor não for o intérprete principal de sua música, o trabalho está sujeito à influência de executantes autônomos. As condições sob as quais tal influência é exercida são dignas de estudo por várias razões: levantam questões sobre a natureza do ato criativo, a natureza do texto e dos papéis de compositor e intérprete. Musicólogos contemporâneos têm a oportunidade de discutir tais questões com intérpretes e os compositores com quem tiveram uma relação de trabalho musical. Indiscutivelmente, cabe a nós fazê-lo. Se nós fizermos, a próxima geração de historiadores terá que recorrer a tais renúncias como "Nós nunca saberemos o que ela ou ele realmente pensou sobre a questão" (COPPOLA, 1996, p. 2)⁵.

A colaboração compositor-intérprete pode ocorrer em qualquer fase do processo de composição de uma nova obra. No entanto, o momento específico em que essa colaboração acontece pode levar a diferenças significativas em sua natureza (BARRETT, 2014, p. 34). Segundo Smith, a colaboração pode se estabelecer após a conclusão da obra, quando compositor e intérprete trabalham juntos no projeto artístico de uma performance e/ou gravação, geralmente através de ensaios:

A partitura de uma peça musical muitas vezes não é o único produto que compositores e intérpretes criam juntos, e pode até não ser o objetivo principal. Uma performance, uma gravação, um contexto para improvisação ou qualquer outra coisa pode ser o produto principal ou um produto adicional da colaboração. Deve-se também examinar a influência do compositor nos papéis

⁵ Whenever the composer does not serve as the primary interpreter of his or her music, the work is subject to the influence of autonomous performers. The conditions under which such influence is exerted are worthy of study for several reasons: they raise questions about the nature of the creative act, the nature of the text and of the roles of composer and performer. Contemporary musicologists have the opportunity to discuss such questions with performers and the composers with whom they have had a working musical relationship. Arguably, it is incumbent upon us to do so. If we do not, the next generation of historians will have to resort to such disclaimers as "We'll never know what she or he really thought about the issue" (COPPOLA, 1996, p. 2).

tradicionalmente associados aos intérpretes, como a interpretação ou o desenvolvimento da prática da performance (SMITH, 2020, p. 78)⁶.

Importante mencionar que a colaboração compositor-intérprete não se resume ao trabalho conjunto na gênese de uma obra ou interpretação específica, mas pode ser uma relação de trabalho de anos ou décadas. Um dos exemplos mais famosos é a relação de mais de quatro décadas entre o compositor Benjamin Britten (1913-1976) e o tenor Peter Pears (1910-1986). A proximidade entre Britten e Pears, assim como as oportunidades de carreira que essa proximidade ajudou a promover, foram talvez tão importantes para determinar a natureza da carreira de Britten como compositor e intérprete quanto foram para definir a natureza da música que ele compôs (CLARKE; DOFFMANN, 2017, p. 27). De acordo com Barrett:

Um compositor pode até mesmo conceber uma peça, não em resposta a uma encomenda ou ocasião específica, mas com base na experiência de ter trabalhado anteriormente com os mesmos intérpretes. Isso nos leva à noção de colaboração de longo prazo, uma relação de trabalho que se estende por várias peças e muitos anos, na qual o compositor pode desenvolver um vocabulário gestual inspirado por um intérprete ou grupo específico (BARRETT, 2014, p. 36)⁷.

A partir dessa perspectiva, o presente trabalho explorou as colaborações entre Mattos e intérpretes por meio de um grupo heterogêneo. A coleta de dados foi realizada com participantes com distintos contextos colaborativos, abrangendo desde a interpretação de uma obra específica, até colaborações de longa data, que se estenderam por vários anos e diversos projetos artísticos.

O primeiro capítulo deste trabalho aborda o referencial teórico sobre colaboração compositor-intérprete, situando a prática colaborativa em um contexto histórico e seus desdobramentos desde o século XVIII até a segunda metade do século XX. Além disso, apresenta uma revisão de literatura sobre pesquisas que investigam esta colaboração. No

⁶ The score of a piece of music is often not the only product that composers and performers create together and may not even be the main goal. A performance, a recording, a context for improvisation, or something else may be the primary product or an additional product of collaboration. One must also examine the composer's influence on roles traditionally associated with performers such as interpretation or the development of performance practice (SMITH, 2020, p. 78).

⁷ A composer may even conceive a piece, not in response to a particular commission or occasion, but based on the experience of working previously with the same performers. This leads us to the notion of long-term collaboration, a working relationship across multiple pieces and many years, which may see the composer develop a gestural vocabulary inspired by a particular performer or group. This leads us to the notion of long-term collaboration, a working relationship across multiple pieces and many years, which may see the composer develop a gestural vocabulary inspired by a particular performer or group (BARRETT, 2014, p. 36).

segundo capítulo descrevo e justifico o método de investigação adotado para esta pesquisa, a História Oral, delineando suas particularidades e procedimentos metodológicos característicos. Em seguida, são descritas as técnicas utilizadas para a coleta e análise de dados na presente investigação. No terceiro capítulo apresento uma breve biografia de Fernando Mattos. Contextualizo a sua produção para violão com fatos relevantes de sua trajetória, enfatizando o papel da colaboração no desenvolvimento de sua obra composicional a partir de fontes do compositor e de colaboradores. O quarto capítulo apresenta os relatos dos colaboradores, abordando suas trajetórias individuais, o contexto das colaborações, suas reflexões sobre o diálogo com o compositor e sobre o impacto das colaborações na sua prática artística. Ao final desse capítulo são discutidos aspectos interpretativos da obra para violão de Fernando Mattos a partir da análise temática. Essa discussão é complementada e aprofundada no quinto capítulo, que analisa os processos colaborativos na preparação da interpretação de *Poemeto* e *Série Sulina VI – Os Campos Neutrais*. Por fim, o último capítulo apresenta as considerações finais sobre a presente pesquisa, seus resultados, e contribuições para futuras investigações sobre colaboração compositor-intérprete e a obra de Fernando Mattos.

2 A COLABORAÇÃO COMPOSITOR-INTÉRPRETE

Ao longo dos últimos séculos, podemos encontrar muitos exemplos de colaborações entre compositores e intérpretes. Um exemplo conhecido é a longa relação entre Johannes Brahms (1833 – 1897) e o violinista Joseph Joachim (1831 – 1907), que se reflete na composição do *Concerto para Violino Op. 77*, escrito em 1878. Durante o processo colaborativo, documentado através de correspondências e manuscritos da obra, Joachim contribuiu com sugestões referentes ao uso de idiomatismos, à orquestração, a possibilidades alternativas de execução de passagens específicas, e escrevendo a *cadenza* do primeiro movimento (SCHWARZ, 1983). Brahms também compôs seu *Trio para Clarinetes*, *Quinteto para Clarinetes* e suas sonatas para clarinete para Richard Mühlfeld (1856 – 1907). Outros exemplos conhecidos são as colaborações de Beethoven (1770 - 1827) e o violinista Franz Joseph Clementi na elaboração do *Concerto para Violino Op. 6*; as parcerias entre Felix Mendelssohn (1809 - 1847) e Ferdinand David (1810 - 1873), W. A. Mozart e o flautista Johann Baptist Wendling (1723 – 1797) e, no século XX, entre Olivier Messiaen (1908 – 1992) e a pianista Yvonne Loriod (1924-2010), Varèse (1833 – 1897) e o flautista Georer Barrere (1876 – 1944). Outros compositores notórios por suas colaborações com intérpretes são Luciano Bério (1925 – 2003), Elliott Carter (1908 – 2012), Sofia Gubaidulina (1931 -), John Cage (1912 – 1992), entre outros.

As colaborações foram responsáveis por diversos avanços no repertório e na técnica instrumental. Durante a maior parte da história da música ocidental, compositores se envolveram diretamente na performance, demonstrando frequentemente sua predileção pela execução de suas obras por intérpretes específicos (SMITH, 2020, p. 30). Não são raros os exemplos de colaborações em que a partitura final incorpora uma influência direta do intérprete, conferindo-lhe um papel significativo no processo composicional. Em muitos casos, essa dinâmica desafia a própria noção de autoria e as hierarquias historicamente estabelecidas entre compositor e intérprete.

Antes do século XIX, “[...] havia muito menos diferenciação entre as identidades e papéis de compositores e intérpretes. Muitos intérpretes compunham e quase todos os compositores estavam diretamente envolvidos na performance de suas obras. Não obstante, era esperado que intérpretes fizessem decisões musicais substanciais ao executarem uma música (SMITH, 2020, p. 15). Isso inclui, por exemplo, a habilidade de improvisar, como no caso da música barroca, na qual espera-se que intérpretes saibam acrescentar ornamentações e

cadenzas para conferir um toque pessoal em suas performances (SMALL, 1994, apud ROE, 2007, p. 45).

Instrumentistas do período barroco possuíam a habilidade de adaptar a música escrita segundo suas preferências, utilizando-a como meio para expressar sua criatividade e tomando decisões importantes em relação ao material musical. Nesse contexto, composição e performance ainda eram vistas como atividades complementares, promovendo uma relação colaborativa entre compositor e intérprete. Ainda assim, as intenções do compositor eram proeminentes, e compositores também exerciam influência sobre a performance de suas obras, conforme afirma Jonathan Smith:

O agenciamento criativo possuído pelos intérpretes na era barroca não diminuiu necessariamente a influência dos compositores na performance de suas obras. Além de serem eles próprios intérpretes e muitas vezes apresentarem performances de suas próprias obras, compositores eram também os mais aclamados professores de performance antes de meados do século XIX. Isso deu aos compositores um grande controle sobre o desenvolvimento das práticas de performance que governaram a tomada de decisões de intérpretes (SMITH, 2020, p. 8)⁸.

Apesar das interações entre compositores e intérpretes terem exercido considerável influência no repertório e nas práticas de performance da música de concerto ocidental, muito pouco foi documentado sobre esse fenômeno, e estudos dedicados à colaboração eram praticamente inexistentes até a primeira metade do século XX. O papel do intérprete tem sido negligenciado na história da música, assim como a influência da relação compositor-intérprete nos avanços e transformações da música ocidental ao longo dos últimos séculos. Scott observa que desde o século XIX, a [...] “história da música clássica tem sido narrada com um tom particularmente romântico, com ênfase na composição em si mesma e em seu lugar enquanto um processo musical autônomo” (SCOTT apud ROE, 2007, p. 45)⁹.

De modo similar, Abbate afirma que a “[...] história da música clássica tem sido mais uma história de compositores e suas obras e menos uma história de cantores, instrumentistas, ou dos contextos culturais da performance” (ABBATE apud DOMENICI, 2010, p. 1142). As

⁸ The creative agency possessed by performers in the Baroque era did not necessarily diminish the influence of composers on the performance of their works. In addition to being performers themselves and often leading performances of their own works, composers were also the most acclaimed teachers of performance before the mid-nineteenth century. This gave composers a great deal of control over the development of performance practices that governed the decision-making of performers (SMITH, 2020, p. 8).

⁹ Since the nineteenth century the history of music has been assessed with a particularly romantic tinge, with emphasis on ‘the composition in itself and its place in an autonomous musical process’ (SCOTT apud ROE, 2007, p. 45).

mudanças ocorridas ao longo do século XVIII, relacionadas à percepção do significado do ato composicional e à consolidação do conceito de obra musical, transformaram profundamente os papéis de intérprete e compositor, polarizando e hierarquizando essa relação. Durante esse período, consolidou-se a ideia do compositor como “criador/autor”, e do instrumentista como “reprodutor/intérprete”.

No cerne dessa mudança de paradigma está o conceito de obra musical, onde a música passou a ser entendida essencialmente como texto fixado na partitura, em oposição à ideia de música como um evento acústico vivenciado através da performance. As atividades de interpretação e composição passaram a ser vistas como altamente especializadas e independentes entre si. Essa mudança de paradigma teve um grande impacto na música ocidental, estando também ligada a várias outras transformações na sociedade, como o surgimento dos conservatórios de música, dos museus de artes plásticas, do conceito de "recital", o início das práticas de música antiga, e diversos fatores socioculturais da sociedade iluminista, incluindo o determinismo científico, o culto ao individualismo e a romantização das artes (ROE, 2007, p. 45).

Lydia Goehr, em seu ensaio *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (1992), argumenta que, desde a antiguidade até o período barroco, o principal atributo da música residia na sua capacidade de afetar o ouvinte. Nesse contexto, a música se posicionava ao lado das artes liberais, como a retórica, a dialética e a gramática, e era considerada um fenômeno acústico que existia apenas no momento de sua performance, e, portanto, de forma efêmera. Além disso, o valor da música estava predominantemente associado à sua função, mais do que à sua expressão. Dessa forma, adaptações, uso de pastiches, reutilização de material, alterações na duração das peças e orquestração eram práticas comuns entre compositores e instrumentistas para adaptar as obras a diferentes eventos e circunstâncias.

Goehr (1992) delineia uma genealogia do conceito de obra musical, e argumenta que Beethoven foi uma figura crucial para consolidar o papel transcendental que os compositores passaram a assumir a partir do século XVIII. O conceito de obra exposto por Goehr baseia-se na ideia de que as obras musicais existem independentemente de suas performances, ao mesmo tempo em que a performance é vista como uma tentativa imperfeita de reprodução. Essa concepção se fundamenta no que Goehr define como o princípio da separabilidade, isto é, a noção de que o significado da música é “totalmente separado do mundo ordinário, mundano e cotidiano” (GOEHR, 1992, p. 157).

Nesse sentido, a música passa a ser concebida de maneira análoga às artes plásticas, sendo entendida como um conjunto de obras fixas e imutáveis, materializadas na partitura. Esse

conceito passou a regular as práticas musicais no século XIX, tendo profundas implicações na relação compositor-intérprete. Entre essas implicações, destaca-se a noção de que a obra musical é sinônimo do texto, e a performance é vista como uma reprodução desse texto/obra (DOMENICI, 2013, p. 5). Tal entendimento conduziu gradualmente a um maior detalhamento na notação, como recurso para o compositor exercer um controle cada vez mais rigoroso sobre a sua música (SMITH, 2020, p. 18).

Ao mesmo tempo, composição e performance tornaram-se atividades cada vez mais especializadas e dissociadas. O aumento no detalhamento da notação musical refletiu a preocupação dos compositores em controlar a execução de suas obras. A introdução do metrônomo foi um marco nesse processo, permitindo aos compositores a especificação precisa do andamento desejado. Além disso, os avanços na tecnologia de editoração e difusão de partituras ampliaram o alcance das obras, o que, por sua vez, afastou os compositores de seus intérpretes, fomentando a inclusão de mais informações nas partituras. O surgimento de instituições especializadas na formação de instrumentistas, como o Conservatório de Paris, fundado em 1795, teve consequências significativas, resultando em um aumento geral no número de concertistas, bem como no aumento de sua proficiência técnica em geral. No entanto, também contribuiu para uma maior separação entre intérpretes e compositores como duas categorias altamente especializadas, com formações e práticas distintas:

Com as mudanças na concepção de música durante o século XIX, os papéis do compositor e do intérprete evoluíram para profissões especializadas e a relação entre eles tornou-se hierárquica. Embora os intérpretes geralmente tenham alcançado um nível mais alto de proficiência devido ao estabelecimento de novas instituições de treinamento, eles também perderam um grau significativo de sua agência criativa devido ao aumento da reverência pelos compositores e pelas partituras que eles criam. Seu papel principal passou a ser o de reproduzidor em vez de cocriador (SMITH, 2020, p. 21)¹⁰.

Domenici afirma que “[...] a separação histórica entre composição e performance fundou-se na crença no texto como sinônimo para a voz do compositor para estabelecer uma relação assimétrica que privilegia a escrita em detrimento da performance e da tradição oral” (DOMENICI, 2013, p. 5). A noção da obra musical enquanto texto ajudou a consolidar o papel

¹⁰ With the changes in the conception of music during the nineteenth century, the roles of composer and performer developed into specialized professions and the relationship between them became hierarchical. Although performers generally attained a higher level of proficiency due to the establishment of new training institutions, they also lost a significant degree of their creative agency due to the increased reverence for composers and the scores that they create. Their primary role came to be that of reproducer rather than co-creator (SMITH, 2020, p. 21).

cada vez mais subordinado do intérprete. Ao mesmo tempo em que o conceito de obra musical designa a obra como um texto fixo, o compositor passa a ser visto na figura de criador, e o intérprete como mero reproduzidor. Nesse contexto, a partitura deve ser tratada com humildade e reverência. A interpretação teria como objetivo principal reproduzir, com a maior fidelidade possível, aquilo o que foi idealizado pelo compositor, silenciando a voz do intérprete e buscando eliminar qualquer interferência sua ao sentido da obra. Goehr define este princípio como *Werktreue/Texttreue*¹¹. Assim, o intérprete é designado para ser um meio transparente, cuja voz deve ser neutralizada para que a voz do compositor prevaleça (DOMENICI, 2010, p. 1).

Juntamente a isso, o surgimento das práticas da música antiga, como a performance das obras de J.S. Bach por Mendelssohn, reforçou a ideologia da *Werktreue* e o conceito de obra musical. Por um lado, a reverência ao texto original, a invisibilidade do intérprete e a fidelidade à obra tornaram-se ideais almejados. Por outro lado, o deslocamento da música de sua função original – como exemplificado pela Paixão Segundo São Mateus de J.S. Bach, originalmente destinada à execução na Igreja e agora apresentada em salas de concerto – alinhou-se com a ideia de obra musical de Goehr, na qual a sala de concerto é comparável a um museu de artes plásticas, onde as obras de arte são exibidas exclusivamente para apreciação, desprovidas de qualquer função além da sua apreciação estética.

Essa ideologia regulou as práticas musicais até meados do século XX, onde no modernismo pode-se observar o auge da desconfiança e descaso do compositor em relação ao intérprete. Isso é particularmente evidente nas posturas extremas de figuras como Igor Stravinsky e Arnold Schoenberg. Uma famosa declaração de Schoenberg exemplifica essa atitude: “[...] o performer, a despeito de sua intolerável arrogância, é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma plateia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa” (SCHOENBERG apud COOK, 2006, p. 5). Curiosamente, essa visão é compartilhada por alguns intérpretes, como Rudolph Kolsch, violinista próximo a Schoenberg, que afirmou: “[...] a necessidade de uma performance desaparece se alguém sabe ler música” (COOK, 2013, p. 8). De maneira análoga, o New Grove Dictionary of Music define a prática histórica como “[...] o grau e tipo de desvio, perante um ideal precisamente determinado, que é tolerado pelos compositores” (COOK, 2006, p. 7).

Embora existam diversos registros históricos de colaborações na criação de novas obras - como mencionado no início do capítulo – a chegada do século XX e dos movimentos modernistas suscitou novas formas de interação entre compositores e intérpretes. No caso do

¹¹Fidelidade à obra/fidelidade ao texto (tradução nossa).

violão, esse panorama foi crucial para a expansão de um repertório alinhado às novas estéticas musicais vigentes. Importante mencionar que, até o início do século XX, a maioria do repertório original para o instrumento era escrita por violonistas compositores, tais como Francisco Tárrega (1852-1909), Agustín Barrios (1885-1944) e Giulio Regondi (1822-1872). A partir do início da década de 1920, no entanto, intérpretes passaram a encomendar obras a compositores não-violonistas, visando expandir e preencher lacunas no repertório.

Um exemplo notável é o violonista espanhol Andrés Segóvia, que encomendou obras de diversos compositores espanhóis, tais como Federico Moreno Torroba (1891-1982), Joaquín Turina (1882-1949), Joaquín Rodrigo (1901-1999), além de compositores de outras nacionalidades, como Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), Manuel María Ponce (1882-1948) e Alexander Tansman (1897-1986). Como documentado em trocas de correspondências e manuscritos (ALCÁZAR, 1989; PERAZA; FRANCISCO, 2020; BRUANT, 2020), Segóvia teve uma participação significativa no processo criativo dos compositores com quem colaborava, sugerindo a temática das obras, influenciando aspectos estruturais, formais e de linguagem composicional das obras, realizando revisões e modificações, tendo considerável autonomia para acrescentar e/ou descartar materiais.

Embora a escolha de Segóvia por compositores específicos tenha sido fortemente balizada pelos seus conceitos estéticos próprios, é inegável a importância fundamental dessas colaborações no avanço do repertório violonístico e no reconhecimento do violão como instrumento de concerto. Não obstante, as colaborações de Segóvia abriram caminho para a participação ativa dos intérpretes na comissão de novas obras para violão posteriormente. Violonistas expoentes como Julian Bream¹², David Starobin¹³, Manuel Barrueco¹⁴ e Turíbio Santos (FARIA, 2012), são alguns exemplos de intérpretes que empreenderam esforços para comissionar obras de renomados compositores do século XX e XXI.

Em 1963, Lukas Foss inaugurou um novo debate sobre a relação compositor-intérprete com a publicação de seu artigo *The changing composer-performer relationship: a monologue and a dialogue*. O autor inicia sua discussão afirmando que:

[...] nós devemos nossos maiores avanços musicais a uma ideia não-musical: a divisão de algo que é um todo indivisível, “música”, em dois processos separados: composição (fazer a música) e performance (o fazer da música), uma divisão tão sem sentido quanto a divisão de forma e conteúdo (FOSS, 1963, p. 45).

¹² Uma lista completa das obras comissionadas por Julian Bream encontra-se disponível em: <<https://www.julianbreamguitar.com/works-written-for-julian-bream.html>>. Acesso em: 4 março 2024.

¹³ Disponível em: <<https://bridgerecords.com/pages/david-starobin>>. Acesso em: 4 março 2024.

¹⁴ Disponível em: <<https://barrueco.com/pages/biography>> Acesso em: 4 março 2024.

Foss (1963) argumenta em favor de uma maior proximidade e horizontalidade na relação compositor-intérprete, reconhecendo que, embora a separação entre esses papéis tenha seus benefícios e deva ser preservada, a produção e os avanços da música contemporânea exigem uma reorientação nas relações entre compositor e intérprete. O autor menciona várias parcerias entre compositores e intérpretes que, ao compartilharem uma visão musical comum, embarcaram em “empreendimentos conjuntos para a música nova” (FOSS, 1963, p. 46). Exemplos notáveis incluem as colaborações entre John Cage e David Tudor, Pierre Boulez e a Sudwestfunk, Luciano Berio e Cathy Berberian, e Milton Babbitt e Bethany Beardslee. Essas parcerias são destacadas como esforços para expandir as fronteiras da criação musical, e tiveram um impacto significativo na música da segunda metade do século XX.

Nesse contexto, Foss argumenta que “[...] a criação de um novo vocabulário requer constante atenção do compositor para todos os problemas de performance em relação à partitura [...]” (FOSS, 1963, p. 43). Além disso, é requerido que tanto compositores quanto intérpretes tenham um alto grau de conhecimento das técnicas e tradições de suas respectivas práticas, para trabalharem conjuntamente na criação e exploração musical.

Nas últimas décadas, o cenário da pesquisa em música se transformou, acompanhando um crescente interesse pelo estudo dos atos composicionais, buscando compreender os comportamentos envolvidos no processo criativo (BERTISSOLO et al., 2022, p. 215). Grande parte desses trabalhos vem investigando os processos criativos colaborativos e a relação compositor-intérprete.

Catherine Coppola (1996) analisa a colaboração entre o compositor Elliott Carter e o violoncelista Bernard Greenhouse na gênese da *Sonata* para violoncelo e piano, composta em 1951 a pedido de Greenhouse. O estudo, conduzido por meio de três entrevistas com Greenhouse, examina a influência do intérprete na gênese da *Sonata*, suas diferentes versões, performance, interpretação e preservação. A autora conclui que a relação entre Carter e Greenhouse não pode ser compreendida segundo as concepções do século XIX sobre compositor e intérprete, e que o papel de Greenhouse foi tanto de editor quanto de cocriador. As revisões realizadas pelo intérprete foram decisivas na elaboração de uma edição que assegurasse de forma mais eficaz as intenções do compositor. Segundo a autora, sem a intervenção do violoncelista, “futuros intérpretes teriam mais dúvidas quanto aos problemas técnicos da peça e menos segurança para explorar interpretações individuais” (COPPOLA, 1996, p. 321). Além disso, o violoncelista contribuiu com sugestões para um melhor equilíbrio acústico entre violoncelo e piano durante a performance.

Paul Roe (2007) investigou os efeitos positivos da colaboração compositor-intérprete, explorando suas experiências de colaboração com cinco compositores no processo de composição de peças para clarone. Roe aborda temas como os distintos modos de colaboração, improvisação, notação e contexto social. O autor destaca que a colaboração é um processo benéfico tanto para compositores quanto para intérpretes, promovendo o desenvolvimento de habilidades como resolução de problemas, criatividade, comunicação e flexibilidade intelectual (ROE, 2007, p. 14).

Fitch e Heyde, no artigo *Recercar: The Collaborative Process as Invention* (2007) exploram a colaboração compositor-intérprete na gênese da obra *Per Serafino Calbarisi II: Le Songe de Panurge* para violoncelo. O processo de composição incluiu reuniões entre os autores ao estilo de *workshops*, todas registradas em áudio. Os autores destacam os desafios envolvidos na documentação do processo colaborativo devido à sua natureza não linear e à evolução simultânea de problemas e soluções musicais. Ao longo do artigo, a discussão é apresentada pelas perspectivas pessoais do compositor e do intérprete. A colaboração é vista como um meio de exploração criativa, onde tanto compositor quanto performer contribuem para a formulação e reformulação de ideias musicais (FITCH; HEYDE, 2007, p. 72). Através da documentação e reflexão sobre os processos criativos na colaboração compositor-intérprete, os autores visam sugerir um modelo para futuras abordagens musicológicas da prática colaborativa.

Hayden e Windsor (2007) analisaram uma série de estudos de caso de suas próprias experiências de colaboração. Os autores identificaram três categorias que definem os diferentes processos colaborativos entre compositores e intérpretes (2007, p. 33):

- 1) Diretivas: onde é mantida a hierarquia tradicional entre compositor e intérprete. O compositor fornece instruções principalmente por meio das informações contidas na partitura.
- 2) Interativa: Onde há interação direta e negociação entre compositor e intérprete. Embora alguns aspectos da obra sejam mais abertos à contribuição do intérprete, o compositor permanece como o autor da obra.
- 3) Colaborativa: onde o processo composicional é compartilhado, com ambos os participantes contribuindo igualmente para a tomada de decisões, sem a presença de um único autor ou hierarquia de papéis.

Hayden e Windsor examinaram essas três categorias através de estudos de caso de colaborações realizadas entre 2001 e 2005. Ao avaliarem as colaborações com base no processo, ao invés do resultado final, os autores verificaram que um maior grau de colaboração não

implica necessariamente em uma avaliação mais positiva da qualidade do produto final pelos participantes. Essa análise sugere que diferentes contextos colaborativos requerem formas distintas de interação entre os participantes. Os autores concluíram que as colaborações artísticas mais bem-sucedidas foram aquelas em que os participantes compartilhavam um projeto estético comum e onde os processos criativos emergiram espontaneamente, sem uma ideologia pré-determinada. Dessa forma, uma colaboração artística não precisa ser democrática para ser bem-sucedida, e uma abordagem coletiva e não-hierárquica não garante necessariamente uma percepção de maior sucesso (2007, p. 38).

Österjö (2008) analisa o seu processo colaborativo com seis compositores: Per Nørgård, Love Mangs, Kent Olofsson, Rolf Riehm, Henrik Frisk e Richard Karpen. Partindo do ponto de vista do intérprete, o autor explora questões como autenticidade na interpretação e identidade da obra musical, sugerindo uma divisão da interpretação em três categorias: interpretação, análise e o processo denominado "thinking-through-practice" (ÖSTERJÖ, 2008, p. 77). Österjö sugere um modelo no qual a identidade da obra musical é entendida como um resultado da interação entre múltiplos agentes, incluindo o compositor, o intérprete, o instrumento, a partitura e meios eletrônicos. Este trabalho em pesquisa artística resultou em dois álbuns gravados pelo autor com obras dos compositores suecos Kent Olofsson e Per Nørgård.

Izabella Budai (2014) investiga as formas com que intérpretes podem influenciar a composição, no âmbito da música húngara para flauta escrita após 1950. Através da coleta de dados, que consistiu em análise de partituras e entrevistas com flautistas e compositores húngaros, a autora apresenta um modelo que categoriza seis graus de colaboração entre compositores e intérpretes, baseado na frequência da comunicação e a influência do intérprete sobre a partitura. Partindo da premissa que a partitura em si é uma forma de comunicação, e as informações contidas nela são interpretadas pelo intérprete como sugestões, a interpretação de obras de compositores falecidos ou sem comunicação direta é considerada, portanto, uma forma de colaboração (BUDAI, 2014, p. 68).

Nesse sentido, a colaboração, conforme Budai, o Tipo 1 consiste no intérprete aprendendo uma peça de um compositor falecido, enquanto o Tipo 2 ocorre quando há alguma comunicação com um compositor vivo, mas a peça já foi estreada por outros intérpretes. Os Tipos 3 a 5 representam formas mais tradicionais de colaboração, onde já há comunicação direta e influência mútua entre compositor e intérprete. No Tipo 3, a peça é dedicada a um intérprete específico, com comunicação durante o processo de preparação. Nessa categoria, já é identificada alguma influência indireta do intérprete sobre a composição, porém sua principal contribuição é através da interpretação. O Tipo 4 frequentemente envolve uma peça dedicada,

com comunicação durante o processo de preparação e/ou composição, onde o intérprete faz sugestões menores que são incorporadas na partitura. O Tipo 5 é caracterizado por uma obra que depende totalmente das habilidades especiais do intérprete, com comunicação durante todo o processo de composição e de preparação, resultando em mudanças consideráveis na partitura, a ponto da distinção entre compositor e intérprete se tornar nebulosa. Por fim, o Tipo 6 caracteriza-se pelo compositor e intérprete serem a mesma pessoa, resultando em uma "comunicação interna" devido à participação em diferentes processos (BUDAI, 2014, p. 67).

A partir da perspectiva da colaboração compositor-intérprete, Budai conclui que a vasta maioria do repertório investigado soaria diferente, se não houvesse a influência de intérpretes específicos no processo criativo (2014, p. 228). Além disso, como foi verificado pela coleta de dados com compositores e intérpretes, grande parte desse repertório foi composta a partir da iniciativa dos próprios intérpretes em contatar compositores com o objetivo de escreverem obras para flauta, ressaltando a importância do intérprete no desenvolvimento do repertório de seu instrumento. A autora comenta que os flautistas entrevistados frequentemente procuram compositores específicos cujas linguagens musicais apreciam. Isso, por sua vez, predetermina os estilos das peças compostas. Além disso, os flautistas organizam concertos, competições e festivais, determinando a duração e instrumentação das composições, e definindo, assim, a criação do repertório, desde o tipo de peça até seu estilo e forma de notação.

Canham e Charles (2014) conduziram um estudo de caso acerca da criação colaborativa de três peças que incorporam clarinete, música eletroacústica e vídeo. Desenvolvido ao longo de dois anos, o estudo busca identificar os aspectos-chave que contribuíram para o aprimoramento da prática colaborativa entre os autores. Canham e Charles discutem questões como a criação de uma interpretação, ensaios, aspectos práticos da performance, amparados pela documentação do processo colaborativo, incluindo diários, gravações de experimentos e reflexões dos autores.

A pesquisa de Džinović (2017) investiga a colaboração entre Sofia Gubaidulina e quatro bayanistas¹⁵ e acordeonistas russos: Elsbeth Moser, Friedrich Lips, Geir Draugsvoll e Alberdi Iñaki. O autor analisa o diálogo desses intérpretes a respeito da composição e performance de algumas das peças mais importantes de Gubaidulina para bayan e acordeão. A discussão é centrada no processo composicional de Gubaidulina, abordando como ela lida com questões de performance e interpretação, mudança de intenções e a colaboração, com o objetivo de fornecer

¹⁵ O Bayan é um tipo de acordeão cromático de botão desenvolvido na Rússia no início do século 20. Disponível em: <<http://acordeonistaseprofessores.comunidades.net/acordeom-a-piano-bayancromaticodiatonicogaita>>. Acesso em: 10 setembro 2022.

um panorama que permita aos intérpretes uma aproximação mais eficaz da música de Gubaidulina em futuras performances.

Taylor (2017) investiga as diferentes formas que compositores e intérpretes podem colaborar na criação de música nova. O autor questiona o uso do termo “colaboração” para descrever uma variedade de relações entre compositor e intérprete na criação artística. Baseado em autores como John-Steiner e Hayden e Windsor, Taylor estabelece um quadro teórico para descrever e analisar os diferentes tipos de colaboração entre compositor e intérprete. Para o autor, os principais critérios para avaliar o grau de colaboração em uma relação compositor-intérprete são a extensão de uma hierarquia na tomada de decisões em relação ao conteúdo musical de uma peça, e o compartilhamento ou separação de tarefas no processo criativo. Desse modo, são definidas quatro categorias de relações compositor-intérprete, baseadas nos diferentes tipos de combinações entre as hierarquias e a divisão de trabalho que podem se dar em um processo colaborativo. As categorias definidas por Taylor são apresentadas no quadro abaixo:

Quadro 1 – Categorias de colaboração por Alan Taylor (2016, p. 570, tradução nossa).

| Hierarquia na tomada de decisões | | | |
|---|-----|--|--|
| | | Sim | Não |
| Divisão de trabalho (separação de tarefas) no processo imaginativo. | Sim | <i>Trabalho hierárquico</i> Tarefas são divididas entre os participantes. Um ou mais participantes decide sobre as contribuições efetuadas. | <i>Trabalho cooperativo</i> Tarefas são divididas entre os participantes, mas a tomada de decisões é compartilhada. |
| | Não | <i>Trabalho consultivo</i> Os participantes contribuem para a(s) mesma(s) tarefa(s). Um ou mais indivíduos decidem sobre as contribuições. | <i>Trabalho colaborativo</i> Os participantes dividem tanto as tarefas, quanto a tomada de decisões sobre as contribuições. |

Fausto Borém foi um dos primeiros autores a escrever sobre a prática colaborativa no Brasil. Em seu artigo *Lucípherez de Eduardo Bértola: A colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo* (1998), Borém descreve seu processo colaborativo com o compositor Eduardo Bértola na criação de uma peça para contrabaixo. A temática abordada pelo autor viria a ser frequentemente explorada em estudos sobre colaboração no início do século XXI, destacando relatos empíricos de colaborações envolvendo a encomenda de novas obras, com a participação fundamental do intérprete na criação da peça. O artigo detalha o processo composicional de *Lucípherez*, registrado em três manuscritos, e discute como aspectos idiomáticos e de performance influenciam a escrita da peça. Dentre os tópicos discutidos, está

a influência de aspectos idiomáticos e de performance incidindo sobre a escrita. Borém também menciona aspectos interpretativos discutidos com o compositor durante as interações:

Embora não tenha anotado na partitura, Bértola me orientava na sua interpretação, sugerindo a voz da clarineta no registro médio agudo do contrabaixo em colcheias ligadas ... ou um som “sintetizado” nas colcheias em trêmolos que cortam bruscamente toda a tessitura do instrumento (BORÉM, 1998, p. 58).

A pianista, compositora e pesquisadora Catarina Domenici (2011) analisa a sua colaboração com o compositor e pianista italiano Paolo Cavallone, que culminou na produção da primeira gravação da obra *Confini*, para piano solo. Ao longo de três sessões de colaborações, realizadas no intervalo de quarenta e cinco dias previamente à gravação, Domenici e Cavallone trabalharam na construção da interpretação de *Confini*, abordando aspectos como caráter, toque, tempo, pedalização, articulação, *rubato* e fraseado. A autora reconhece que a preparação da interpretação da obra juntamente ao compositor “provou-se essencial para a compreensão do seu estilo”, argumentando que o aprendizado consiste em apreender aquilo que está além da notação musical e que se constitui como uma prática de performance específica dentro da qual a peça está inserida:

Busquei conscientemente penetrar no universo do compositor, me impregnando de suas metáforas, imitando a sua técnica e apreendendo os elementos que definem o seu estilo. Essa espécie de renúncia temporária aos meus próprios automatismos de intérprete fez com que eu expandisse as minhas possibilidades e explorasse a obra e o piano por um novo ângulo (DOMENICI, 2011, p. 9).

O violoncelista Fábio Presgrave (2016) traz um relato de sua experiência de colaboração com os compositores Silvio Ferraz, Roberto Victorio, Marisa Rezende, Jonatas Manzolli e Edson Zampronha. O autor descreve o seu diálogo com os compositores durante a construção da interpretação das obras *Itinerários da Passagem: Verônica Valdir* (2008), *Chronos IX* (2003), *Trama* (2012), *Reação em Cadeia* (2012) e *Two Takes* (2008), destacando como aspectos contextuais e subjetivos que foram revelados pelos compositores durante as interações, tiveram um papel fundamental na construção da interpretação. Ao comentar sobre a abordagem em relação às dificuldades técnicas das obras, Presgrave ressalta que “o entendimento e a reflexão sobre os aspectos subjetivos nos levam a determinadas escolhas técnicas e muitas vezes esse caminho é o preferido pelos compositores para explicar as soluções para as passagens” (PRESGRAVE, 2016, p. 60).

A dissertação de Marques (2020) explora a colaboração compositor-intérprete na construção da interpretação de *In Memoriam de Luis Taylor Siedler* (1992), para flauta e piano, de Flávio Oliveira (1944). Inicialmente, Marques preparou a primeira performance da obra sem interação direta com o compositor. Após a primeira performance, foram realizadas duas colaborações em forma de entrevistas com Oliveira, que culminaram em uma nova interpretação para *In Memoriam*, incorporando as sugestões interpretativas do compositor. Como resultado, uma nova edição da obra foi elaborada por Oliveira, a partir da colaboração com Marques, a fim de melhorar a compreensão de aspectos como efeitos, fraseados, respirações, andamentos e aspectos dinâmicos debatidos nas colaborações (MARQUES, 2020, p. 67). Essa dissertação contribui para a literatura sobre colaboração compositor-intérprete, especialmente no contexto da música contemporânea do Rio Grande do Sul.

O artigo *Bream, Birtwistle, and Beyond: The Genesis of a New Work* de Jonathan Leathwood (2020) apresenta um relato do autor sobre sua relação de cinco anos com Julian Bream, e sua colaboração com Harrison Birtwistle, a qual resultou na composição da obra *Beyond the White Hand* (2013). No decorrer do artigo, Leathwood narra seus encontros e discussões com Bream e Birtwistle e reflete sobre os processos criativos na gênese de *Beyond the White Hand*, trazendo a perspectiva do *performer* sobre os atos composicionais (CARDASSI; BERTISSOLO, 2020). Como ressalta o intérprete, algumas de suas sugestões relatadas no artigo, não foram incorporadas na versão publicada da obra. Ao invés de refletir sobre a sua colaboração com base no produto final, que é a versão publicada da obra, o intérprete traz o enfoque para o campo de escolhas no processo criativo, e o que motivou essas escolhas, ressaltando a influência de questões como gestualidade, idiomatismo instrumental e da performance sobre a composição.

3 METODOLOGIA

3.1 História Oral

Como mencionado na introdução, a presente pesquisa explora de que modo o diálogo com o compositor impactou na construção da interpretação de doze intérpretes que colaboraram com Fernando Mattos. Considerando a necessidade de compreender o contexto específico e particularidades do objeto de estudo, optei pela História Oral como método de investigação. Segundo Alberti (2005, p. 18), a História Oral é um método de pesquisa que “privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo”. Em outras palavras, trata-se de um método de pesquisa centrado na memória, fundamentado na coleta e análise de testemunhos orais de indivíduos que vivenciaram eventos históricos específicos ou que possuem experiências significativas para a compreensão e elaboração da narrativa histórica. Essa metodologia oferece uma abordagem complementar e diferenciada em relação às fontes escritas, permitindo que a história seja contada a partir da perspectiva dos próprios protagonistas dos eventos. Como procedimento metodológico, a História Oral busca:

Registrar – e, portanto, perpetuar - impressões, vivências, lembranças daqueles indivíduos que se dispõem a compartilhar sua memória com a coletividade e dessa forma permitir um conhecimento do vivido muito mais rico, dinâmico e colorido de situações que, de outra forma, não conheceríamos (MATOS; SENNA, 2011, p. 97).

Conforme afirma Bosi (2003, p. 19), “mais que o documento unilinear, a narrativa mostra a complexidade do acontecimento”. Isso significa que a História Oral se destaca por sua capacidade de capturar e integrar diversos pontos de vista, que podem ser até mesmo contraditórios, resultando em uma constante recomposição de dados históricos. Ao adotar essa perspectiva, busca-se ampliar o leque de vozes e experiências na narrativa histórica. A natureza dinâmica dessa abordagem implica em uma recomposição contínua de dados, uma vez que, à medida que novas entrevistas são realizadas, interpretações são revistas e perspectivas emergentes são incorporadas. A flexibilidade e adaptabilidade da História Oral permitem uma análise mais refinada e atualizada dos fatos históricos, promovendo uma maior compreensão das múltiplas dimensões e nuances do passado. Por um longo período, a historiografia priorizou o uso de fontes documentais escritas como principal fonte de informação, relegando a oralidade a um registro histórico secundário. No entanto, as particularidades de determinados problemas

de pesquisa podem exigir a utilização de fontes documentais diversificadas, além das fontes escritas, para compor uma análise mais abrangente do fenômeno que se pretende investigar.

A memória é entendida como um processo contínuo e ativo de construção, no qual as experiências vividas no passado são reavivadas e reinterpretadas no presente. Esse processo não se limita à simples recuperação de eventos passados, mas envolve uma complexa reconstrução que incorpora elementos do contexto atual, bem como influências e perspectivas que se desenvolvem ao longo do tempo. A memória, portanto, é um fenômeno dinâmico e subjetivo, onde o sujeito seleciona, organiza e atribui significados às suas lembranças, recontextualizando as lembranças constantemente com base nas experiências atuais. Além disso, a memória também é influenciada pelos significados compartilhados dentro de contextos sociais e familiares específicos. Esse aspecto confere à memória uma dimensão coletiva e intersubjetiva, refletindo as interações sociais e a cultura em que está inserida, como argumenta o historiador Alistair Thompson.

[...] os depoimentos combinam dois tipos de conteúdo. De um lado, eles podem fornecer uma grande quantidade de informações factuais válidas, por exemplo, sobre onde a pessoa viveu, suas estruturas familiares, tipos de trabalho, etc. – informações que de vários modos pode-se provar como sendo amplamente confiáveis; mas ao lado disso, eles também sustentam a igualmente reveladora marca da moduladora força da memória, e também da consciência coletiva e individual (THOMPSON, 2002, p. 22).

Diferentes autores concordam que o tema da memória é fundamental para os historiadores orais. Thompson (2002) enfatiza a importância de abordar a questão de maneira positiva, com confiança na “dupla força” da história oral ao abarcar tanto aspectos objetivos quanto subjetivos. Ferreira (1994), por sua vez, chama atenção para a subjetividade inerente ao depoimento dos entrevistados, sugerindo uma possível abordagem metodológica:

O ponto central da questão é o problema da lógica da memória, ou seja, se essa memória é confiável ou não, se produz verdades ou mentiras. O que se pode dizer, e que é meio óbvio, é que ela produz ao mesmo tempo verdades e mentiras. Mas não é isso o que nos interessa. O que nos interessa é a capacidade de entender mentiras repetidas, porque se vários atores mentem da mesma maneira, deve-se pensar que esta mentira é importante. Por outro lado, a verdade é um pouco como a criminalística, como um depoimento policial: a verdade encaixa, enquanto a mentira pulveriza, desarticula. Portanto, se, falando com muitas pessoas, eu consigo construir uma versão que se sustenta, posso dizer que esta versão tem boa chance de ser verdadeira. E se as versões não "colam", se conduzem a pontos contraditórios e incoerentes, posso dizer que não consegui decifrar o meu enigma (FERREIRA, 1994, p. 83).

Para Meihy e Holanda, História Oral abarca um conjunto de procedimentos meticulosamente delineados, que se iniciam com a concepção e elaboração de um projeto. A etapa seguinte engloba a seleção criteriosa de um grupo de indivíduos que serão entrevistados (MEIHY, HOLANDA, 2007, p.15). Acerca da necessidade de selecionar um grupo de indivíduos para as entrevistas, Ferreira afirma que:

Em primeiro lugar, nós não trabalhamos apenas com uma entrevista. Até podemos fazê-lo, considerando a entrevista como unidade de análise, uma biografia ou algo assim. Mas a História Oral como metodologia e como fonte envolveria necessariamente um conjunto de entrevistas. Conjunto este submetido a uma amostragem expressiva, selecionada, através da qual os suportes essenciais daquele universo em análise estariam presentes (FERREIRA, 1994, p. 80).

O projeto em questão pressupõe um planejamento relativo à condução das gravações, incluindo a definição dos locais em que serão realizadas, a determinação da duração das entrevistas e a consideração de outros fatores ambientais relevantes ao contexto investigativo. Após a conclusão das entrevistas, o processo avança para as etapas subsequentes, que envolvem a transcrição precisa dos depoimentos orais e a produção de textos baseados nessas transcrições. Esta fase requer uma abordagem metódica para assegurar a fidedignidade e a integridade das informações obtidas. Além disso, é imprescindível obter a devida autorização para o uso das informações coletadas durante a pesquisa. Finalmente, o arquivamento dos materiais resultantes das entrevistas deve ser realizado de forma a garantir sua preservação a longo prazo, e a publicação dos resultados deve priorizar o acesso pelo grupo de indivíduos que contribuiu com as entrevistas.

3.2 Os colaboradores

Com o objetivo de coletar dados para responder à pergunta de pesquisa deste trabalho, optei por selecionar violonistas que tivessem executado ao menos uma obra para violão de Fernando Mattos e que, além disso, tivessem realizado, no mínimo, uma sessão de colaboração com o compositor, com foco específico na construção da interpretação. Conforme afirma Alberti:

É no contexto de formulação da pesquisa, durante a elaboração de seu projeto, portanto, que aparece a pergunta “quem entrevistar?”: Sua ocorrência é simultânea a opção pelo método da história oral, uma vez que tal opção só é viável se houver pessoas a entrevistar. Se os objetivos da pesquisa forem claros, será possível dar um primeiro passo em direção à resposta, determinando que tipo de pessoa entrevistar (ALBERTI, 2005, p. 31).

Não houve restrição de idade ou gênero na seleção dos participantes. Em relação ao nível profissional e artístico, todos os participantes são violonistas com pelo menos a graduação completa e atuam profissionalmente. Inicialmente, o critério para a seleção da amostra incluía apenas violonistas que tivessem executado obras para violão solo de Mattos. Esse critério foi adotado porque a pesquisa visa investigar a colaboração do compositor com violonistas e, portanto, não contemplaria a perspectiva de outros instrumentistas que também estiveram presentes em colaborações no contexto de música de câmara ou para violão e orquestra, o que poderia limitar a compreensão do processo colaborativo. No entanto, após o início da coleta de dados, os participantes que tinham experiência, tanto com peças para violão solo, quanto com música de câmara, trouxeram perspectivas que enriqueceram a compreensão das abordagens de Mattos dentro do processo colaborativo como um todo. Em função dessas contribuições, decidi incluir violonistas que tivessem interagido com Mattos apenas no contexto de preparação de obras de música de câmara. Dessa forma, a pesquisa incluiu 12 violonistas profissionais, de ambos os sexos e diferentes graus de titulação acadêmica. De acordo com Goldenberg:

[...] o pesquisador entrevista as pessoas que parecem saber mais sobre o tema estudado do que quaisquer outras. Acredita-se que estas pessoas estão no topo de uma hierarquia de credibilidade, isto é, o que dizem é mais verdadeiro do que aquilo que outras, que não conhecem tão bem o assunto, diriam (GOLDENBERG, 2011, p. 47).

Com o objetivo de definir o tamanho da amostragem, foi adotada a técnica da “bola de neve”. Esta abordagem consiste em estabelecer contato com alguns colaboradores iniciais e, em seguida, solicitar que estes indiquem outros possíveis participantes (TAYLOR; BOGDAN, 1994, p. 109). Primeiramente, realizei contato com violonistas vinculados à UFRGS para confirmar se teriam realizado algum processo colaborativo com Mattos e, em caso positivo, agendar as primeiras entrevistas. Durante essas entrevistas, foi solicitado aos participantes que indicassem novos candidatos, caso tivessem conhecimento de outros violonistas que se enquadrassem no objetivo deste estudo. Com base nessas indicações, novos participantes foram selecionados e partiu-se, sucessivamente, para as demais entrevistas. Como observam Taylor e Bogdan:

Assim como a observação participante, as entrevistas qualitativas requerem um desenho flexível da investigação. Nem o número, nem o tipo de informantes se específica de antemão. O investigador começa com uma ideia geral sobre as pessoas

as quais entrevistará e o modo de encontrá-las, mas está disposto a mudar de curso após as entrevistas iniciais (TAYLOR; BOGDAN, 1994, p. 108)¹⁶.

O foco da coleta de dados reside no potencial de cada participante para contribuir significativamente ao desenvolvimento da compreensão do pesquisador sobre o tema em estudo (TAYLOR & BOGDAN, 1994). Portanto, nesse contexto, o número de entrevistados é um fator menos importante. De forma semelhante, Alberti denomina os participantes deste tipo de pesquisa como “unidades qualitativas” (2005) e afirma que:

A escolha dos entrevistados não deve ser predominantemente orientada por critérios quantitativos, por uma preocupação com amostragens, e sim a partir da posição do entrevistado no grupo, do significado de sua experiência. Assim, em primeiro lugar, convém selecionar os entrevistados entre aqueles que participaram, viveram, presenciaram ou se inteiraram de ocorrências ou situações ligadas ao tema e que possam fornecer depoimentos significativos (ALBERTI, 2005, p. 31).

O agendamento de novas entrevistas foi mantido entre maio de 2022 e março de 2024, totalizando 14 entrevistas com 12 participantes, até atingir seu "ponto de saturação". Este estágio é descrito por Ferreira como o momento em que “a coleta de dados atinge uma certa redundância, e novos dados não fornecem mais insights adicionais sobre o fenômeno em investigação” (FERREIRA, 2003). Assim, o ponto de saturação indica que a amostra de entrevistados é suficiente para a compreensão do tema estudado, e novas entrevistas provavelmente não acrescentariam informações significativas à pesquisa:

Nós começamos a fazer entrevistas e, em determinado momento, esgotamos aquele universo. Quando começamos a repetir a informação, é o sinal de que aquele circuito de informação se esgotou, que já sabemos tudo o que podíamos saber. E é também um sinal de que este campo que foi criado artificialmente, através da entrevista, tem a sua lógica. É esta lógica que deve ser trabalhada, e não apenas a informação pontual que os documentos oferecem (FERREIRA, 1994, p. 80).

O Quadro 2 apresenta os colaboradores do presente estudo, na ordem em que foram realizadas, indicando também a(s) obra(s) que trabalharam com Mattos:

¹⁶ Como la observación participante, las entrevistas cualitativas requieren un diseño flexible de la investigación. Ni el número ni el tipo de informantes si especifica de antemano. El investigador comienza con una idea general sobre las personas a las que entrevistará y el modo de encontrarlas, pero está dispuesto a cambiar de curso después de las entrevistas iniciales (TAYLOR & BOGDAN, 1994, p. 108).

Quadro 2 – Colaboradores da pesquisa.

| Colaborador(a) | Obra(s) |
|-----------------------|--|
| Flávia Alves | <i>Ao Conjunto de Câmara de Porto Alegre</i> (1998); <i>Monte de Perfeição</i> (2002); <i>Tocatta IV</i> (2011) |
| Márcio de Souza | <i>Variações sobre o Triunfo da Morte</i> (1997); <i>Pequena Peça para Violão</i> (1989) |
| Ricardo Mitidieri | <i>Quem está aí fora? (Who Is Out There?)</i> (1993); <i>Canção do Dia de Sempre</i> (2007) |
| Daniel Wolff | <i>Poemeto</i> (1987); <i>Concerto n. 2</i> (2002); <i>Quinteto</i> (2008); <i>Concerto Tríplice</i> (2009) |
| Rafael Lopes | <i>Poemeto</i> (1987) |
| Fernando Fleck | <i>As Parcas</i> (1990); <i>Hush, Hush, Sweet Charlotte</i> (1989); <i>Hexatônicas</i> (2007) |
| James Corrêa | <i>Quem está aí fora? (Who Is Out There?)</i> (1993) |
| Thiago Colombo | <i>Sonata</i> (2002); <i>Concerto Tríplice</i> (2009) |
| Marcel Estivalet | <i>Cordas III</i> (2015) |
| Fernanda Krüger | <i>Morte do Leiteiro</i> (2005); <i>Canto Gregoriano n° 9 (Manas, depois que sou freira)</i> (2007); <i>Canto Gregoriano n° 10 (Que me quer o Brasil)</i> (2007); <i>Canções Interrogativas</i> (2005); <i>Tocatta III</i> (2010); <i>Milonga da Mina</i> (2018) |
| Adriano Flesch | <i>Marina</i> (2015) |
| Renan Simões | <i>Série Sulina VI</i> (2017) |

Um aspecto importante a ser considerado é que grande parte dos colaboradores da presente pesquisa foram mais que colaboradores de Mattos. Muitos foram, também, amigos próximos de longa data do compositor. Para muitos participantes, os processos colaborativos constituíram apenas uma parte de incontáveis vivências com o compositor e sua obra. Outros foram alunos dele durante anos, antes de colaborarem com o compositor especificamente na interpretação ou gênese de obras para violão. Esse vasto campo de memórias e vivências permeou os relatos dos colaboradores, oferecendo perspectivas abrangentes sobre a biografia de Mattos, seu posicionamento estético, o contexto da gênese de sua obra para violão e seu distintivo lado humano. Além disso, quase todos os participantes das entrevistas são pessoas com as quais eu já possuía uma relação pessoal. Alguns dos entrevistados foram meus colegas em disciplinas durante o curso de graduação, outros foram meus professores, e alguns atuaram como parceiros em projetos musicais. Essa relação interpessoal, assim como a familiaridade em comum relacionada ao objeto de estudo, contribuiu de forma positiva para o

aprofundamento em relatos e vivências de caráter bastante subjetivo. Ferreira considera a intersubjetividade inerente à relação entre entrevistador e entrevistado como um fator que pode auxiliar na aproximação com o tema investigado. De acordo com a autora:

Evidentemente, existe uma dimensão psicanalítica da maior importância, e que deveríamos aprofundar muito mais, que é o método dialógico da relação entre o entrevistador e o entrevistado, carregada de emotividade e de subjetividade. E eu ousou achar, sempre dentro dessa mesma ideia pós-moderna, que tal emotividade ajuda a entender, em vez de atrapalhar, desde que não sejamos possuídos, ingenuamente, pelos nossos próprios sentimentos. Acho que a emotividade é parte de alguma coisa que nos aproxima do nosso objeto, que pode, de certa maneira, permitir que esse objeto seja desvendado, e não obscurecido (FERREIRA, 1994, p. 81).

3.3 Os Recursos metodológicos

A coleta de dados foi realizada através de entrevistas temáticas. Entrevista temática é aquela que versa prioritariamente sobre a participação do entrevistado no tema escolhido (ALBERTI, 2005, p. 37). Segundo Taylor e Bogdan (1994, p.105), se recorre a entrevistas quando “se deseja estudar acontecimentos do passado ou não se pode ter acesso a um tipo específico de situação ou de pessoas”. As entrevistas visam a obtenção de pistas de reflexão, ideias e hipóteses de trabalho. Ao invés de se restringirem a confirmar pressupostos anteriores, elas permitem o surgimento de novas perspectivas e a ampliação do conhecimento sobre o tema investigado. Sobre a adoção da entrevista temática, Alberti comenta que:

Em geral, a escolha de entrevistas temáticas é adequada para o caso de temas que tem estatuto relativamente definido na trajetória de vida dos dependentes, como, por exemplo, um período determinado cronologicamente, uma função desempenhada ou o envolvimento e a experiência em acontecimentos ou conjunturas específicas. Nesses casos, o tema pode ser de alguma forma "extraído" da trajetória de vida mais ampla e tornar-se centro e objeto das entrevistas. Escolhem-se pessoas que dele participaram ou que dele tiveram conhecimento para entrevistá-las a respeito (ALBERTI, 2005, p. 38).

O roteiro de entrevista deve ser elaborado com base no trabalho e após uma pesquisa exaustiva sobre o tema. Sua função é dupla: promove a síntese das questões levantadas durante a pesquisa em fontes primárias e secundárias, e constitui um instrumento fundamental para orientar as atividades subsequentes, especialmente a elaboração de roteiros individuais (ALBERTI, 2005, p. 83). No presente trabalho, o roteiro buscou abranger questionamentos que permitissem um diálogo aberto, com perguntas que encorajassem os participantes a refletirem sobre o tema investigado. Cinco tópicos principais nortearam as entrevistas: 1) O contexto em que houve o processo colaborativo; 2) As dinâmicas e abordagens adotadas na sessão de

colaboração; 3) Aspectos conceituais e interpretativos discutidos na sessão de colaboração; 4) Os impactos da colaboração na interpretação; 5) Intervenções dos intérpretes sobre o texto final.

Por se tratar de um roteiro aberto, esses tópicos serviram como guias gerais, permitindo que, no curso das entrevistas, novas perguntas fossem formuladas para aprofundar a discussão, conforme o contexto específico de cada entrevistado e suas experiências de colaboração com Fernando Mattos. Como afirma Goldenberg:

O pesquisador deve estabelecer um difícil equilíbrio para não ir além do que pode perguntar, mas, também, não ficar aquém do possível. Além disso, a memória é seletiva, a lembrança diz respeito ao passado, mas se atualiza sempre a partir de um ponto do presente. As lembranças não são falsas ou verdadeiras, simplesmente contam o passado através dos olhos de quem o vivenciou (GOLDENBERG, 2011, p. 56).

Devido às circunstâncias particulares de cada colaborador, o enfoque das entrevistas buscou se adaptar a esses múltiplos contextos. Frequentemente houve momentos em que os participantes, no decorrer da entrevista, iam se lembrando de fatos de grande importância para o tema investigado, mas que permaneciam, até então, esquecidos, segundo eles. Isso demonstra o papel do pesquisador em formular questões que estimulem a reflexão e auxiliem o entrevistado a recuperar suas lembranças. Segundo Taylor e Bogdan, “o entrevistador hábil apresenta perguntas que estimulam a memória. Muitos acontecimentos passados jazem profundamente ocultos na memória e muito distantes da vida diária” (TAYLOR & BOGDAN, 1994, p. 124). Outro aspecto importante é o engajamento emocional dos participantes no tema de pesquisa, o que se evidenciou durante as entrevistas. Goldenberg (2011) reforça que cada entrevista é única e visa revelar em profundidade o significado das situações para os indivíduos. Por meio dos depoimentos dos participantes, a pesquisa busca reunir dados para responder à pergunta de investigação. Conforme a autora:

Os dados qualitativos consistem em descrições detalhadas de situações com o objetivo de compreender os indivíduos em seus próprios termos. Estes dados não são padronizáveis como os dados quantitativos, obrigando o pesquisador a ter flexibilidade e criatividade no momento de coletá-los e analisá-los. Não existindo regras precisas e passos a serem seguidos, o bom resultado da pesquisa depende da sensibilidade, intuição e experiência do pesquisador (GOLDENBERG, 2011, p. 53).

Alguns participantes haviam tido, além da colaboração, uma relação de trabalho e de amizade de mais de 30 anos com Mattos. Outros foram seus alunos durante a graduação e, naturalmente, aspectos dessa relação aluno-professor emergiam nos relatos. Além do interesse em discorrer acerca de suas experiências no âmbito da colaboração compositor-intérprete, os

participantes demonstravam grande interesse em explicitar como a sua relação com Mattos foi significativa, transcendendo o foco delimitado pelo presente estudo. Como ficou evidente no transcorrer das entrevistas, os processos colaborativos estavam inseridos em um contexto interpessoal muito mais amplo e dotado de significados, marcado por uma profunda admiração pela figura humana do compositor. De fato, Mattos foi uma figura de referência na trajetória de muitos colaboradores da presente pesquisa. Portanto, ao realizar um estudo sobre os processos colaborativos com intérpretes, é essencial abarcar, compreender, e não desconsiderar, a vastidão de significados pessoais contidos nos relatos. Tal abordagem favorece a aproximação ao objeto de estudo, revelando as múltiplas dimensões envolvidas nos processos colaborativos de Mattos com esses intérpretes.

Cabe mencionar, também, que algumas experiências de colaboração relatadas, ocorreram há mais de 10 anos, o que naturalmente impõe limitações quanto à recuperação de detalhes específicos desse processo. Por outro lado, a presente investigação possibilitou a obtenção de importantes documentos dos processos colaborativos de Mattos, como partituras com anotações dos intérpretes produzidas na sessão de colaboração, e um registro de áudio de uma sessão de colaboração em tempo real que, até então, permanecia no acervo pessoal de um dos colaboradores. Este registro será discutido no capítulo 6.2.

A pandemia de COVID-19, causada pelo vírus SARS-CoV-2 e vivenciada mundialmente de março de 2020 até meados de 2023, levou à necessidade de realizar as entrevistas virtualmente. Como resultado, todas as entrevistas foram concedidas no formato *online*, respeitando, assim, os protocolos de saúde vigentes nesse período. Todas foram individuais, gravadas com equipamento de áudio e transcritas na íntegra. A maioria das entrevistas utilizou o software *ZOOM Meeting*, com uma exceção realizada via chamada de vídeo pelo *WhatsApp*. As gravações foram efetuadas em tempo real utilizando um gravador externo de áudio ZOOM H4n, com um aplicativo de gravação de celular auxiliar como backup. Após a realização das entrevistas, os participantes se dispuseram a entrar em contato novamente comigo, caso desejassem complementar alguma informação ou acrescentar documentos relevantes para a investigação.

No Apêndice A, apresento o roteiro utilizado como guia para a realização das entrevistas. Os dados referentes à organização e elaboração das entrevistas estão sintetizados no Quadro 2. Este quadro apresenta um resumo das informações sobre as entrevistas, incluindo a data e a duração de cada entrevista, a plataforma utilizada para sua realização, bem como o número de páginas resultantes da transcrição:

Quadro 3 – Dados das entrevistas.

| Colaborador(a) | Data | Duração | Plataforma | Transcrição |
|-----------------------|----------------------------|--------------------------|-------------------|--------------------|
| Flávia Alves | 06/05/2022 | 56m26s | Whatsapp Vídeo | 15p |
| Ricardo Mitidieri | 10/06/2022 e 27/03/2024 | 1h02m19s e 54m12s | ZOOM Meeting | 20p e 14p |
| Daniel Wolff | 27/06/2022 | 01h04m47s | ZOOM Meeting | 15p |
| Márcio de Souza | 01/07/2022 | 1h18m54s | ZOOM Meeting | 18p |
| Rafael Lopes | 01/08/2022 | 1h04m13s | ZOOM Meeting | 14p |
| Fernando Fleck | 04/08/2022 | 1h04m15s | ZOOM Meeting | 18p |
| James Corrêa | 18/08/2022 | 1h23m25s | ZOOM Meeting | 21p |
| Marcel Estivalet | 03/11/2022 | 1h13m37s | ZOOM Meeting | 16p |
| Adriano Flesch | 04/11/2022 | 1h05m02s | ZOOM Meeting | 15p |
| Fernanda Krüger | 08/02/2023 | 01h06m42s | ZOOM Meeting | 20p |
| Thiago Colombo | 08/12/2022 e 27/03/2023 | 01h52m37s e 01h21m54s | ZOOM Meeting | 26p e 32p |
| Renan Simões | 17/02/2023 | 01h57m55s | Google Meet | 34p |

O material produzido através das entrevistas foi elaborado a partir da análise proposta por Taylor e Bogdan (1994), que consiste em três etapas principais. A primeira é a análise em progresso, que se caracteriza pela identificação de temas, conceitos e proposições que vão surgindo ao pesquisador na medida em que os dados são coletados e o estudo vai avançando. Em seguida, após a coleta de dados, faz-se o reconhecimento das pautas e temas recorrentes através da leitura cuidadosa dos dados. A última etapa envolve a codificação, que é o modo sistemático de desenvolver e refinar as interpretações dos dados, incluindo a reunião e análise de todos os dados que se referem a temas, ideias, conceitos, interpretações e proposições (TAYLOR; BOGDAN, 1994, p. 167).

Segundo esses autores, o processo de codificação se divide em cinco etapas:

- 1) Elaboração de categorias de codificação, isto é, uma lista de todos os temas, conceitos, interpretações, tipologias e proposições identificadas ou produzidas durante a análise inicial.
- 2) Codificação dos dados em categorias. À medida em que se codificam os dados, pode-se refinar o esquema de categorias, acrescentando, suprimindo, expandindo ou redefinindo as categorias já existentes.
- 3) Separação dos dados, agrupando-os em suas respectivas categorias. Em seguida, confere-se os dados que não foram incluídos na análise com o objetivo de ajustá-los em categorias preexistentes ou descartá-los.
- 4) Revisão dos dados que não foram incluídos na análise após a codificação e separação iniciais. Alguns desses dados podem ser classificados nas categorias de codificação já existentes, enquanto outros podem sugerir novas categorias relacionadas às previamente desenvolvidas.
- 5) Refinamento da análise. Nesta fase final, é realizada uma comparação de diferentes fragmentos relacionados a cada tema, conceito, proposição, com o objetivo de aprofundar as ideias acerca do objeto de estudo. Nesta fase, é necessário que o pesquisador esteja preparado para lidar com contradições e casos que se negam mutuamente, de forma que as interpretações se ajustem e se aprofundem para considerar esta complexidade dos dados.

Segundo Taylor e Bogdan:

[...] em uma investigação qualitativa não há uma linha guia que determina a quantidade de dados necessários para se chegar a uma conclusão ou interpretação. É provável que o pesquisador possa demonstrar que suas interpretações e conclusões tenham uma base plausível, sem com isso afirmar que são definitivas (TAYLOR; BOGDAN, 1994, p. 170).

Os participantes assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, apresentado no Apêndice B.

4 FERNANDO MATTOS: UM OLHAR SOBRE SUA TRAJETÓRIA E PRODUÇÃO COMPOSICIONAL

Do meu ponto de vista, o que mais conta para a arte é a intersubjetividade, a interação de sensibilidades, experiências e valores. Com isso, o conhecimento está apto a ser considerado como sendo “a soma das opiniões”, como dizia Platão¹⁷ (MATTOS, 2009).

Fernando Lewis de Mattos nasceu em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em 12 de novembro de 1963. Criado em uma família humilde, seu pai trabalhava com eletrônica, arrumando televisores e aparelhos de som (ALVES, 2022). Passou a infância e adolescência em uma casa situada na rua Platão; o que é um fato particularmente curioso, diante de toda a trajetória que iria se desdobrar em sua vida, marcada por uma profunda dedicação ao estudo das humanidades, especialmente a música e a composição, e também ao ensino. Sua formação se deu no Colégio Estadual Japão, um modesto colégio estadual de ensino de 1º e 2º grau, conhecido localmente como “Japãozinho”.

Desde cedo, Mattos demonstrou grande interesse pela música. Esta se fazia presente no ambiente familiar através de um primo de sua mãe, que era músico profissional. Como recorda Mattos, o interesse pela composição e pelos processos criativos já se manifestava desde os seus primeiros passos na música, antes mesmo de começar a aprender a tocar um instrumento:

Minha mãe tinha um primo que tocava numa banda de baile, e ele tocava guitarra, baixo, violão... E ele tinha um mini estúdio em casa. Naquela época era uma coisa rara, hoje é bastante comum. E então ele tinha uma aparelhagem muito interessante. Eu gostava de ouvir aquilo e ele começou a me dar algumas dicas. Isso eu era ainda bem criança, talvez tivesse 7 ou 8 anos. E dali, então, comecei a ter gosto. Mas o meu interesse sempre foi, antes de tocar, era já de criar alguma coisa. A ideia de conceber, de compor. Então eu comecei a estudar o instrumento naquele sentido, inicialmente, de ter subsídio para criar (MATTOS, Música em Pessoa, 2009).

Embora tenha tido contato com a música desde tenra idade, seria apenas na adolescência que Mattos iniciaria a tocar um instrumento. Mattos decidiu aprender a tocar violão, motivado pelo interesse em distintos gêneros e subgêneros de música popular nacional e internacional, como o *rock*, particularmente o *rock progressivo*, a música popular brasileira e a bossa-nova. Os primeiros passos no instrumento foram caracterizados pelo autodidatismo. Seria apenas mais tarde que Mattos iniciaria, de fato, um aprendizado formal de música, o que logo o levaria a ter contato com a música clássica e o violão clássico.

¹⁷ Disponível em: <<https://vicontemporaneo5.wordpress.com/breve-historico/>>. Acesso em: 14 julho 2024.

Eu comecei tocando. Na época em que eu era adolescente, com 13 anos, gostava muito de rock progressivo, como se chamava na época. Eu queria tocar, sei lá, *Pink Floyd*, *Jethro Tull*, *Yes...* E aí fui ter aula de violão com um professor. Tinha amigos que me ensinavam alguma coisa, mas eu achava aquilo ainda insuficiente. E aí fui ter aula de violão. O professor foi me ensinando coisas e aí, naturalmente... Eu também tinha um gosto muito grande por música popular brasileira, principalmente Chico Buarque, Caetano, Gil... Então eu tocava essas coisas. E o professor, depois de um tempo, viu que eu estudava bastante, crescia bastante e aprendia bem. Aí ele propôs me ensinar o chamado “violão clássico”, a ler música, coisas de repertório tradicional. E eu gostei daquilo, achei a ideia interessante e fui estudar. E foi, então, onde eu peguei esse caminho, segui esse caminho da chamada música erudita (MATTOS, Música em Pessoa, 2009).

Importante mencionar que, mesmo após a imersão no estudo da música clássica, o ambiente musical de sua infância e adolescência seguiria exercendo influência, posteriormente, em sua obra composicional. Como menciona Mattos a respeito dos processos composicionais da *Pequena Peça para Violão* (1989) - e também pode ser observado em outras obras - certos elementos de gêneros da música popular são incorporados em sua composição, ou servem de inspiração geral para elaboração de novos materiais. No caso da *Pequena Peça para Violão*, é a harmonia e os acordes característicos da bossa-nova que são incorporados na composição¹⁸.

Na adolescência, sua busca por aprimoramento o levou ao Liceu Musical Palestrina, em Porto Alegre, onde teve um ensino formal de música com Marco Marques em 1982 e 1983. O período no Palestrina despertou um profundo interesse na música erudita e o incentivou a iniciar o estudo do violão clássico. Esse fato, mais tarde, viria a determinar sua escolha por seguir os estudos formais de violão clássico no ensino superior.

A escolha por estudar no Liceu Musical Palestrina foi um importante passo na trajetória de Mattos. Em primeiro lugar, esta é considerada a mais importante escola de música porto-alegrense daquela época¹⁹. O Palestrina foi um centro de referência na educação artística no Rio Grande do Sul durante décadas, formando diversas gerações de músicos. Muitos egressos viriam, posteriormente, a se profissionalizar e ocupar cargos docentes em cursos de música de universidades e instituições de ensino, como foi o caso de Mattos. Fundada em 1938, a escola foi uma criação do professor, músico e compositor Ângelo Crivellaro (1891-1957). Em meados dos anos 80, Porto Alegre contava com um fervoroso movimento cultural relacionado ao violão.

Além do ambiente de aprendizado que o Palestrina proporcionava, a escola sediou durante décadas aquele que é hoje considerado o maior festival de violão clássico da história

¹⁸ Sobre a *Pequena Peça para Violão*. Partitura (Edição ASSOVIÓ).

¹⁹ Disponível em: <<https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/porto-alegre-uma-biografia-musical/capitulo-xcii-o-final-dos-anos-60/>>. Acesso em: 17 junho 2024.

do Brasil, o Seminário de Violão de Porto Alegre²⁰. Daniel Wolff, que também foi aluno do Palestrina, discute acerca da importância dos festivais no fomento da cena cultural porto-alegrense em seu artigo *O Violão Clássico em Porto Alegre* (2008). Segundo o autor:

Os Seminários Internacionais de Violão, voltados à música erudita, projetaram o nome da instituição [Liceu Musical Palestrina] como em nenhum outro momento. Aportaram em Porto Alegre professores vindos principalmente da região do Prata, como o uruguaio Abel Carlevaro (1916 - 2001), mentor de uma geração de violonistas no Rio Grande do Sul. Já os alunos vinham de diversos países da América Latina. Realizados do final dos anos 1960 ao início dos anos 1980, com última edição em 1988, depois de um hiato de seis anos, os seminários contavam com aulas, recitais e concursos (WOLFF, 2008).

Ao longo de suas edições, o Seminário contou com uma lista enorme de violonistas de renome que atuaram como docentes e recitalistas²¹. Particularmente, a edição de 1988 contou com aclamados recitais de artistas como Eduardo Isaac²², Duo Assad²³, entre outros. É provável que Fernando Mattos tenha participado deste evento, dado o contexto no qual estava inserido. A edição de 1988 do Seminário coincide com o ano em que Mattos concluía o curso de Bacharelado em Violão na UFRGS. Outra figura de grande importância para os Seminários foi Abel Carlevaro²⁴. O violonista e didata uruguaio participou das 6 primeiras edições do Seminário, assumindo também a função de diretor artístico nas edições de 1971-74. Não obstante, a sua influência na cena violonística de Porto Alegre foi também muito abrangente através de seus alunos. Como afirma Wolff:

Foi, portanto, nos seminários de Porto Alegre que Carlevaro consolidou sua posição como pedagogo de destaque. Podemos comprovar o alcance da influência dos ensinamentos de Carlevaro pelos alunos que estudaram com ele nos seminários (ou em Montevidéu) que, posteriormente, assumiram postos de docência em renomadas instituições de ensino (WOLFF, 2008).

²⁰ Disponível em: <<https://www.violaobrasileiro.com/dicionario/isaias-savio>>. Acesso em: 17 junho 2024.

²¹ Incluem-se nesta lista violonistas como os argentinos Jorge Martinez Zárate, Graciela Pomponio, Miguel Angel Girollet, Eduardo Isaac, Horacio Ceballos e Roberto Aussel, os uruguaio Isaias Sávio e Eduardo Fernández, os brasileiros Carlos Barbosa-Lima, Sérgio e Odair Assad, Henrique Pinto, Paulo Porto Alegre, Eustáquio Grilo, Edelson Gloeden, Sérgio e Eduardo Abreu, Jodacil Damaceno e Giacomo Bartoloni, o venezuelano Alirio Diaz, entre outros (WOLFF, 2008).

²² Registro audiovisual do recital de Eduardo Isaac no Seminário Internacional de Violão Palestrina de 1988 disponível em: <<https://youtu.be/NBZP7C-Gebg?si=SOBuFdBUXb6itJYR>>. Acesso em: 19 junho 2024.

²³ Registro audiovisual do recital do Duo Assad no Seminário Internacional de Violão Palestrina de 1988 disponível em: <<https://youtu.be/F2TVe8sGLI4?si=-6WGs50KFa8S5S9>>. Acesso em: 19 junho 2024.

²⁴ Também no que concerne ao violão clássico, percebe-se entre o Brasil e os países do Prata um forte intercâmbio, o qual tem em Porto Alegre seu principal eixo. O ponto alto deste intercâmbio se dá entre os anos de 1969 e 1982, quando dos Seminários Internacionais de Violão promovidos na cidade pelo Liceu Musical Palestrina. Um dos benefícios mais importantes dos seminários foi a disseminação no Brasil da escola do violonista uruguaio Abel Carlevaro (1916-2001) (WOLFF, 2008).

Marco Marques, professor de Mattos no Liceu Musical Palestrina, era um dos difusores do método carlevariano em Porto Alegre. Outro aluno de Carlevaro que atuava fortemente no ensino de violão na capital era Eduardo Castañera, que visitava a cidade regularmente para ministrar aulas e cursos de curta duração, dos quais Marco Marques era um de seus alunos.

No Liceu, Mattos conheceu Ricardo Mitidieri, que se tornaria um amigo muito próximo e também parceiro em projetos de música de câmara entre o final dos anos 80 e início dos anos 90. Ambos possuíam um interesse tanto pela performance, quanto pela composição.

Em 1983, durante a fase de preparação para o vestibular de música, Mattos e Mitidieri participaram do I Seminário Internacional de Música do Instituto de Artes da UFRGS. O Seminário oferecia cursos para diversos instrumentos, e também para composição, que era ministrado por Cláudio Santoro (1919-1989). Apesar de terem tido contato com Santoro durante o Seminário, Mattos e Mitidieri se inscreveram como alunos da classe de violão. Neste evento, Mattos teve suas primeiras aulas com Flávia Domingues Alves, que se tornaria mais tarde sua professora de violão na UFRGS:

Figura 1 – I Seminário Internacional de Música do Instituto de Artes da UFRGS (1983) – Fernando Mattos (esquerda) e Ricardo Mitidieri (direita) em aula de violão com Flávia Domingues Alves (fundo).



[Fonte: Arquivo de Flávia Domingues Alves]

No mesmo ano, Mattos e Mitidieri prestaram vestibular para o curso de Música da UFRGS e foram aprovados para o Bacharelado em Violão. O curso havia sido recém instituído na universidade que oferecia, até então, apenas o curso de Licenciatura²⁵. Cabe mencionar que

²⁵ O ensino do violão na UFRGS começa no início da década de 1970, no curso de Licenciatura em Educação Artística. Em 1982, com o ingresso de Flávia Domingues Alves como docente, a faculdade passa a oferecer também curso de bacharelado no instrumento, elevando o padrão de exigência técnico e musical (WOLFF, 2008).

a especialização escolhida por Mattos não o impediu de se dedicar ao estudo de composição. Pelo contrário, os anos como discente na UFRGS foram férteis no estudo e aprimoramento de diversas áreas além da performance. Isso se deve, em grande parte, ao contato com compositores que ocupavam cargos docentes na instituição. Inserem-se neste contexto figuras importantes da música de Porto Alegre como Bruno Kiefer (1923-1987), Armando Albuquerque (1901-1986), Flávio Oliveira (1944-), Antônio Carlos Borges-Cunha (1952-) e, posteriormente, Celso Loureiro Chaves (1950-). Além das aulas da grade curricular do bacharelado em violão clássico, Mattos costumava assistir, como ouvinte, a disciplinas como Composição e Orquestração. Nesse período, Mattos também teve uma formação complementar com Nestor Wennholz na Escola de Música da OSPA e também aulas em conjunto com Arthur Nestróvski, vindo da Inglaterra, e outros eventuais cursos fora do estado, como o Festival de Diamantina (MG) em 1985, onde teve aulas com Dante Grela. Outras aulas foram realizadas com Antônio Carlos Borges-Cunha fora do ambiente acadêmico:

Teve algumas das aulas as quais eu destacaria. Teve algumas coisas de serialismo com o Cunha, além das aulas de contraponto. E isso era à parte. Essas aulas eram uma coisa muito generosa do Cunha, porque ele não cobrava aula da gente. A gente só fez um trato, que era eu, o Fernando e mais uns dois amigos. A gente fez uma troca: A gente já tinha aula de Harmonia com o Cunha lá no IA. Ele tinha um coro, e ele queria auxiliares pro coro. Aí a gente ia lá como cantor e auxiliava nos ensaios. A gente participou do coro, fazia prática coral. E ele dava aula pra gente. Era domingo pela manhã e a gente fazia aula (MITIDIERI, Entrevista, 2024).

Embora Mattos tenha tido uma relativa proximidade a figuras importantes da composição, o seu desenvolvimento como compositor ocorreu de forma predominantemente autodidata. Houve curtos períodos onde realizou, de fato, um estudo mais sistemático com um único professor. Em grande parte dessas ocasiões, Mitidieri esteve presente como seu colega e, naturalmente, a amizade entre ambos era marcada como um ambiente de aprendizado, troca de materiais e experiências. Como comenta Mitidieri, o autodidatismo já era uma característica marcante desde antes do ingresso de Mattos no curso de Música da UFRGS:

Era muito autodidata. Ele buscou essas aulas, mas era muito sistemático pra estudar. Aprendia muito as coisas sozinho. Ele pegava um livro, estudava harmonia, algumas coisas bem tradicionais. Pegava o livro do Riemann²⁶, pegava aquilo e esmiuçava até saber tudo o que o cara diz. Pegava aquilo e ia com profundidade. [...] Desde o início, antes da faculdade, o Fernando já se dedicava a estudar Teoria e Análise Musical, que ele veio a lecionar depois [na UFRGS]. Antes da faculdade ele já fazia isso. Ele tinha um material em inglês, um material muito bom até, da *Open University*²⁷. O Fernando

²⁶ Hugo Riemann (1849-1919).

²⁷ *Open University* é uma universidade pública, fundada em 1969 e situada no Reino Unido. A universidade oferece, desde sua fundação, uma variedade de cursos e qualificações à distância, incluindo o curso de Música.

importou [risos]. Eram fascículos que iam chegando. E era um material muito bom. Não era banal, não. Dava uma formação boa. Isso pra dizer que ele estudou teoria e análise musical, do ponto de vista da composição, desde antes da faculdade (MITIDIERI, Entrevista, 2024).

Flávia Domingues Alves, que na época era professora de Mattos no bacharelado em Violão, também relembra a ocasião em Mattos encomendou os materiais didáticos do exterior, e sua capacidade como autodidata. É notório que, desde meados dos anos 80, Mattos já possuía um destaque no ambiente acadêmico pelo seu grande comprometimento e disciplina nos estudos. Anos mais tarde, já como professor do curso de Música da UFRGS, Mattos se tornaria uma figura de referência para muitos de seus alunos justamente por essas características. Como relembra Alves:

Quando ele era aluno, ele mandou vir da Inglaterra aqueles polígrafos (...). Naquela época não tinha internet, né?! Então mandava vir um curso da *Open University* que vinha análise, toda a teoria. Ali que ele começou a estudar análise e harmonia. Naquela coleção que veio da Universidade de Oxford. E aí ele foi indo, foi indo, foi indo, foi desenvolvendo... Ele tinha uma capacidade de estudar como autodidata fabulosa (ALVES, Entrevista, 2022).

Muito provavelmente, já nessa época, haviam estudos de composição, ou mesmo esboços de peças que viriam a ser finalizadas posteriormente. A primeira composição oficial, de acordo com Mattos, é o *Poemeto* para violão solo²⁸, que data de 1987. Apesar disso, Mitidieri relata que, Mattos já compunha desde antes dessa data, como na ocasião do II Seminário Internacional de Música do Instituto de Artes, realizado em 1984. Mattos e Mitidieri, inscritos dessa vez como alunos da classe de composição (e não da classe de violão, como na primeira edição do Seminário), frequentaram as aulas ministradas por Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005):

Esses festivais de férias, no 1º ano [de faculdade] foi com Koellreutter. O Fernando escreveu música já pra esse curso. Eu até tinha uma foto muito legal, que éramos eu e ele tocando um negócio que ele tinha escrito, e o Koellreutter. Eu não tenho mais. Eu perdi essa foto. O Fernando escreveu um exercício de composição, coisa de um dia pro outro, e daí a gente tava tocando pro Koellreutter ouvir (MITIDIERI, Entrevista, 2024).

Se, frequentemente, pensa-se no estereótipo do compositor como alguém “solitário”, que forma parcerias com outros músicos mais por uma questão de necessidade do que por vontade própria (CLARKE; DOFFMANN, 2017 p.21), este não é o caso de Mattos. A

²⁸ Sobre o *Poemeto*, ver capítulo 6.1.

sociabilidade, manifestada no seu envolvimento com outros artistas em diversos projetos, é um aspecto que esteve presente ao longo de toda sua trajetória e, posteriormente, terá reflexos na sua obra composicional. É bastante relevante a participação de Mattos na vida acadêmica, enquanto estudante da graduação, especialmente o seu engajamento na promoção de um ambiente acadêmico mais atuante e fértil para o desenvolvimento dos estudantes do curso de Música. Como relata Alves, o compositor foi um dos responsáveis pela criação do projeto “Sarau no IA”, que promove saraus abertos ao público, com apresentações dos alunos do curso de Música da UFRGS.

O projeto se mantém até hoje, quatro décadas após seu início, com apresentações semanais, proporcionando uma aproximação entre a produção artística do curso de Música e a comunidade, além de servir como um laboratório para o desenvolvimento da performance dos alunos. Foi também durante a graduação que Mattos conheceu sua esposa, a artista Helena Bernardes, a quem mais tarde dedicou a *Variações sobre o Triunfo da Morte* (1997), sua obra de maior porte para violão:

A Helena era aluna de artes visuais, e se conheceram no curso. Foi na década de 80. O Fernando e a Helena, o Ricardo [Mitidieri] e mais alguns alunos ali. Eles reativaram o centro acadêmico que tava desativado. O centro acadêmico tava totalmente parado. Não tinha mais. Era das três áreas [Música, teatro e Artes Visuais] o Centro Acadêmico Tasso Corrêa. Ele não era separado como é hoje em dia, que tem três centros acadêmicos separados. Naquela época era um centro acadêmico para as três áreas. E aí, eles montaram alguns projetos que eram, por exemplo, o Sarau no Instituto de Artes. Quem montou foi o Fernando com o centro acadêmico dele, que eles montaram lá como alunos. O sarau era feito na Pinacoteca do Instituto de Artes. Então tinham as exposições e, durante as exposições, tinham os saraus. Era tão legal. E aquilo foi obra daquele grupo de alunos, que era o Fernando, o Ricardo, a Helena Bernardes, e outros alunos que eu não lembro. Mas esses alunos estavam sempre ali. E eles trabalhavam junto com o professor Hubertus Hoffmann, pianista. E aí o Hoffmann assinava o projeto do sarau, como professor, para que os alunos pudessem fazer aqueles saraus. Foi tudo obra do Centro Acadêmico. Naquela época o Centro Acadêmico passou a ser, assim, atuante. Vivia tendo coisas promovidas pelo Centro Acadêmico. Depois morreu de novo e ficou um período nebuloso no Centro Acadêmico. Praticamente deixou de existir, até que a Música perdeu o nome do centro acadêmico, “Tasso Corrêa”. E aí que se montou depois, mais tarde, o Centro Acadêmico Bruno Kiefer. Mas o Centro Acadêmico era da Música. Quero dizer, também da Música (ALVES, Entrevista, 2022).

No mesmo ano em que compôs *Poemeto* para violão solo, Mattos ingressou no quadro docente do Projeto Prelúdio²⁹. Quem estava a cargo da disciplina de Violão até o momento era

²⁹ O Projeto Prelúdio é um programa de extensão do Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS) – Campus Porto Alegre, na área de educação musical, que tem como proposta desenvolver a musicalidade de crianças e jovens da comunidade, oferecendo aulas de iniciação musical, cursos de instrumento musical e práticas musicais coletivas, incluindo coros e prática de orquestra infantil e juvenil. Disponível em:

a Flávia Domingues Alves, também professora de Mattos na graduação. Mattos e Mitidieri estavam no 4º ano da graduação e já vinham dando aulas ocasionalmente no Projeto Prelúdio desde 1986, até que surgiu a oportunidade de realizar o concurso. Mattos, então com 24 anos, ingressou efetivamente no Prelúdio. Ali permaneceu por dez anos, lecionando, não apenas a disciplina de Violão, mas também Teoria Musical (a qual foi introduzida no curso pelo mesmo), e coordenando o Conjunto de Violões do Prelúdio:

Foi na época que eu precisei me afastar total do Prelúdio. Eu já mandava seguidamente ele para dar aula às vezes de substituição a mim. Quando alguém não podia dar aula, a Nídia Kiefer - que era a segunda esposa do professor Bruno Kiefer - quando precisava de alguém para substituir algum professor, ela me perguntava, “Quem tu manda?”. E eu sempre mandei ou o Fernando, ou o Ricardo. E aí, os dois depois fizeram concurso lá e ficaram trabalhando no Projeto Prelúdio (ALVES, Entrevista, 2022).

O ingresso no Projeto Prelúdio é um marco importante na trajetória de Mattos, por diversos motivos. Em primeiro lugar, inicia naquele momento um maior foco na atividade docente, a qual iria se manter de forma intensa e constante até o fim de sua vida. Mattos apenas iria deixar o Projeto Prelúdio em 1997 para se tornar professor do curso de Música da UFRGS. De certa forma, desde o início de seus estudos na graduação em 1983, iniciaria um vínculo ao ambiente acadêmico que iria perdurar por toda a sua vida. O desenvolvimento de sua carreira como compositor também esteve fortemente vinculado à essa atividade, primeiramente como aluno, e posteriormente, como professor do Projeto Prelúdio e da UFRGS.

A partir de 1987, a produção composicional de Mattos passa a ser cada vez mais crescente. O início de sua atividade docente no Projeto Prelúdio se dá simultaneamente a uma gradual mudança de foco da performance para a composição. Nesse sentido, uma parte significativa da obra composicional de Mattos desse período está interligada a sua atuação no Projeto Prelúdio, o que pode ser verificado pela quantidade de obras de cunho didático e também, pelas dedicatórias presentes na obra deste período. Após a composição de *Poemeto*, que Mattos eventualmente executava em seus recitais em duo com Mitidieri, figuram em sua produção obras como *O Vigia* (1988), *Dança Antiga* (1989) e *La Volta* (1989), e *Hush, Hush, Sweet Charlotte* (1989), as quais apresentam uma linguagem composicional mais simples, e são dedicadas a alunos do Projeto Prelúdio, que se tratavam sobretudo de crianças e adolescentes, e também a colegas professores. Além das composições para violão, destaca-se a sua vasta obra

para flauta doce, que também faz parte desse contexto, visto que era um dos instrumentos que faziam parte do currículo do Prelúdio. Como afirma Márcio de Souza, o período no Projeto Prelúdio foi um momento na vida de Mattos onde houve um grande estímulo para compor para formações mais iniciais de alunos (SOUZA, 2022). De modo similar, Mitidieri relata que:

Começou lá no Prelúdio, compor pra alunos. Pra alunos dele ele escrevia já coisas. Alunos de violão, assim, adolescentes, crianças. Então escrevia. Essa coisa de estar dialogando. Então, acho que bem naturalmente isso passava nessa relação com intérpretes em geral (MITIDIERI, Entrevista, 2022).

O estímulo de compor para alunos e colegas também se relaciona com a predisposição de Mattos em privilegiar as relações interpessoais envolvidas no fazer musical. De modo similar, quando Mattos deixa o Prelúdio para lecionar na UFRGS, passa a figurar em sua obra um vasto número de dedicatórias a alunos e colegas dessa instituição. Isso evidencia que o desenvolvimento da produção composicional de Mattos está fortemente vinculado ao seu contexto interpessoal, e que o compositor privilegiava essas relações como um mote para a sua composição. Naturalmente, diante da sua dedicação integral ao ambiente acadêmico e às atividades de ensino na UFRGS, é de se considerar que a necessidade de compor a partir de um convite de um aluno, ou para uma ocasião específica com data e hora marcada, possivelmente era vista também como uma oportunidade para se dedicar com maior afinco à composição, que era, de fato, a sua principal atividade:

A produção pra flauta doce, eu acho que tem a ver com isso também. Fazer algo pragmático, dessa sociabilidade direta, das pessoas com quem ele convivia e conhecia. Então ele escreveu muito pra flauta também, pra flauta doce. Pois tinha muitos alunos de flauta doce no Prelúdio. Depois pras colegas Eliana Hüber, e depois pra colega no Instituto de Artes, a Lúcia Carpena (MITIDIERI, Entrevista, 2022).

Uma outra face dessa sociabilidade no fazer musical está na natureza dos projetos nos quais Mattos se envolveu, paralelamente a sua carreira como compositor e professor. Embora essas duas últimas atividades tenham sido o seu maior foco, Mattos ainda se apresentava como intérprete com certa frequência. Raramente Mattos se apresentou como solista, embora ainda o tenha feito, como é possível observar em alguns programas e materiais de divulgação. A partir dos projetos dos quais fez parte ao longo dos anos, é possível deduzir que sua forma de atuação preferida, no campo da performance, era a música de câmara. Nesse sentido, Mattos era um intérprete multifacetado, possuindo recursos para desenvolver projetos distintos em relação ao repertório e à instrumentação.

Além do violão, Mattos tinha um especial interesse por música antiga, o que o levou a estudar diversos instrumentos de cordas dedilhadas como alaúde, guitarra barroca, guitarra romântica, teorba, e instrumentos medievais como harpa gótica e saltério de dedos³⁰. Em 1989, Mattos passa a integrar o Conjunto de Câmara de Porto Alegre, onde permaneceu durante oito anos. Além de integrar como instrumentista, Mattos compôs obras para o grupo, tais como *Ao Conjunto de Câmara de Porto Alegre* (1998)³¹, com texto de Raul Abbott Barbosa, *O Filho Doutro no Colo* (1999), com texto de Estêvão da Guarda e *Dized', Amigu, en que vos Mereci* (1999), sobre poesia de D. João Peres de Aboim. Alguns anos mais tarde, já não mais como membro do Conjunto de Câmara de Porto Alegre, compôs *O Monte de Perfeição* (2002), sobre textos de São João da Cruz, dedicada ao grupo. Todas essas obras foram registradas nos dois álbuns lançados pelo Conjunto de Câmara de Porto Alegre, o “Tempo de Descobertas” (2001) e o “Divina Decadência” (2003).

Em 1994, Mattos inicia o mestrado em Composição Musical na UFRGS, onde é orientado por Celso Loureiro Chaves. Concluiu o mestrado em 1997, alcançando o grau máximo com a dissertação “A ‘Salamanca do Jarau’ de Luiz Cosme: Análise Musical e História da Recepção Crítica”. No mesmo ano, realiza as primeiras publicações de suas obras, pela Goldberg Edições Musicais. As obras publicadas são *O Triunfo da Morte (variações para violão)* (Figura 2), *Estudos Compactos sobre Doze Sons, Invenção (quase rondó)* e *Fantasia I* para piano.

³⁰ Instrumento de madeira em formato de trapézio e sem braço. Para tocar, o instrumentista apoia o saltério em uma mesa ou sobre as pernas e dedilha as cordas com os dedos, plectro ou baquetas. Disponível em: <http://www.mvim.com.br/instrumento/salterio-mvim_dc_co_0005/>. Acesso em: 29 agosto 2022.

³¹ *Ao Conjunto de Câmara de Porto Alegre*. Disponível em: <<https://youtu.be/sjQS0J6rVqM?si=zjM3L3-DKqUIP4t5>>. Acesso em: 2 julho 2024.

Figura 2 – Triunfo da Morte (Variações para violão) – Capa e Tema.

The image shows the cover of the musical score for 'O Triunfo da Morte' by Fernando Mattos, published by Goldberg Edições Musicais. The cover is a light beige color with the title and composer's name in black serif font. To the right of the cover is a page of the musical score for guitar. The score is titled 'O TRIUNFO DA MORTE VARIACÕES PARA VIOLÃO para Violão' and includes a 'TEMA' section. The score features various musical notations, including dynamics (p, mf, f, pp, mp), tempo markings (Largo, poco meno, Tempo 1), and performance instructions like 'lira di Orfeo', 'poco rall.', and 'cresc. poco a poco'. The score is arranged in a single system with multiple staves.

[Fonte: Arquivo do pesquisador].

O ano de 1998 marca um importante acontecimento da trajetória de Mattos. Este é o ano em que o compositor passa a integrar o quadro de professores do Departamento de Música da UFRGS através de concurso, onde viria a permanecer até o fim de sua vida. No início, ingressou no quadro docente para ministrar Harmonia, mas com o tempo a sua atuação foi se estendendo para outras disciplinas tais como Fundamentos da Música, Análise Musical, Estética da Música, Práticas Artísticas, Música de Câmara, Arranjos Vocais e Instrumentais, entre outras. Poderia se supor que as atribuições na universidade teriam obstruído o ritmo da sua produção composicional, porém o que ocorreu foi precisamente o contrário. No período entre o final dos anos 90 e início dos anos 2000, compôs diversas obras, incluindo algumas de grande porte. Particularmente, em 2002, compôs no mesmo ano como *O Monte de Perfeição*, dedicado ao Conjunto de Câmara de Porto Alegre, *Concerto n° 2* para violão e orquestra, dedicado ao Daniel Wolff, que era também professor na UFRGS, e a *Sonata* para violão solo, dedicada a Thiago Colombo, então aluno de mestrado em violão na universidade; entre outras.

A partir dessa época, tem início também o registro fonográfico de algumas de suas obras, em sua maioria por intérpretes dedicatários. Nesse sentido, é bastante notável o fato de que as gravações de *O Monte de Perfeição*, no álbum “Divina Decadência”, e da *Sonata*, no álbum homônimo lançado por Thiago Colombo, renderam a Mattos o Prêmio Açorianos na categoria “Melhor Compositor Erudito” em 2003. Mattos viria a ser laureado com o Prêmio Açorianos na mesma categoria novamente em 2008, pela sua obra *Cordas I* para violoncelo e violão,

registrada no álbum *Convergências*, de Rodrigo Andrade Silveira. Mattos chegou a ser indicado ao Prêmio Açorianos em outras ocasiões, incluindo uma indicação para “Melhor Instrumentista Erudito” em 2004, o que evidencia que o compositor possuía ainda uma destacada atuação como intérprete, embora este não fosse mais foco principal de suas atividades.

Concomitantemente a suas atividades como compositor e professor, Mattos seguiu se dedicando à sua formação acadêmica. O interesse pela obra de Luís Cosme o levou a prosseguir suas pesquisas sobre o compositor no doutorado em Composição Musical, cursado na mesma universidade entre os anos 2001 e 2005. Sua tese, intitulada *Estética e Música na Obra de Luiz Cosme*, é voltada para a investigação de aspectos estéticos e estilísticos da obra de Luiz Cosme e sua relação com o Modernismo na música brasileira³². Durante o doutorado, realizou um período sanduíche na Universidade de Paris, sob orientação de Marc Jimenez onde coordenou um quinteto de música de câmara que apresentou repertório com estreias internacionais de música brasileira na Cité Internationale Universitaire de Paris.

Se, na fase do Projeto Prelúdio, grande parte da produção de Mattos tinha um caráter didático, por ser elaborada para alunos adolescentes em fase de formação, no período na UFRGS suas obras passam, em sua maioria, a ser dedicadas a eminentes intérpretes da capital e também destacados alunos do curso de Música da UFRGS. A isso se deve, tanto o ambiente no qual Mattos estava inserido – o que certamente o estimulou a compor obras mais ambiciosas musical e tecnicamente - como também ao elevado reconhecimento do qual o compositor desfrutava nessa época, tanto como professor quanto como compositor, sendo frequentemente requisitado para compor novas obras. Possivelmente, a maioria dessas comissões (senão todas) já estavam associadas a um projeto específico que envolvia alguma performance e/ou gravação. Em função desse contexto, a proximidade de Mattos com os intérpretes dedicatários favorecia a colaboração compositor-intérprete durante o processo de preparação da obra. Como relata Thiago Colombo, violonista dedicatário da *Sonata*, Mattos participou ativamente dos processos de preparação da maioria dos registros fonográficos de suas obras (COLOMBO, 2023).

Em algumas ocasiões, o próprio contexto que envolvia a comissão exercia influência sobre aspectos da composição, tais como a instrumentação e/ou a temática da obra (WOLFF, 2018; CARPENA, 2019). Mattos, ao comentar sobre o contexto da gênese de *Variações sobre Folias de España* (2009) para flauta doce e cravo, dedicada à Lúcia Carpena, afirma que:

A motivação foi o fato de que irias fazer um recital com cravo em Portugal e me convidaste para escrever alguma peça. Na época, estava enfiado em analisar as

³² Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/6029/000479575.pdf>>. Acesso em: 3 julho 2024.

inúmeras versões barrocas das folias e resolvi aproveitar que uma das origens históricas possíveis do baixo é uma canção portuguesa do século XV que tratava das loucuras dos espanhóis (MATTOS, apud CARPENA, 2019, p.11).

Em outros casos, o material composicional não tinha uma relação direta com o intérprete dedicatário, mas era determinado por temas que eram de interesse do compositor naquele momento específico, que poderiam ser tópicos relacionados à música ou a alguma outra área. Um exemplo disso se encontra no relato de Mattos sobre a gênese do *Prelúdio Microtonal No.1* (2009) para violão solo. De modo similar às *Variações sobre Folias de Espanha*, o mote para a composição foi o convite do intérprete dedicatário. O *Prelúdio Microtonal No.1* foi concebido a partir da solicitação de Maitê Saldívia Fernandes, aluna do curso de Licenciatura em Violão, por uma peça que integrasse o programa do seu recital de graduação. Já a inspiração e a estética da composição foram determinadas inteiramente pelo compositor:

Tem muito a ver com o resultado. Tem muito a ver com a intenção. Por exemplo, a última peça que eu terminei essa semana. É uma peça pra violão solo que, também, é mais ou menos por encomenda. Foi uma aluna do departamento de música que vai fazer o recital dela de graduação agora, no meio do ano, e me pediu pra compor uma peça. E eu tô pesquisando. Até encomendei um violão microtonal e tô pesquisando com a coisa de afinar o instrumento de um jeito que dê pra fazer coisas com microtons, ou seja, com quartos de tom, que é a metade do intervalo normal que tem no piano, por exemplo. Aí então, nessa pesquisa, tô improvisando muito, e até vou fazer uma apresentação como instrumentista, um improviso microtonal no dia cinco de maio usando, então, uma afinação dessas, que a gente chama de afinação alternativa, que não é aquela tradicional do instrumento. E nessa pesquisa, começam a surgir ideias. Começa a improvisar, começam a surgir ideias. Então, eu comentei pra Maitê Saldívia, que é a aluna que me pediu pra compor, se ela não poderia tocar uma peça assim, microtonal. Então eu compus um prelúdio microtonal pra ela. Talvez aí tenha a ver com o convite ou com a encomenda, mas também tem a ver com, sei lá, o quê que tá me motivando na hora, no momento (MATTOS, Música em Pessoa, 2009).

Além do *Prelúdio Microtonal No.1*, Mattos dedicou diversas outras peças a alunos, sendo algumas compostas especialmente para serem estreadas em seus recitais de graduação. Este é o caso de obras como *Morte do Leiteiro* (2005), para barítono e violão; *Canções Interrogativas* (2005) para soprano e violão; e *Série Sulina III* (2012) para flauta doce soprano e guitarra barroca. Ao comentar a gênese de *Canções Interrogativas*, Mattos afirma que:

Desde há alguns anos venho me dedicando à leitura e à escolha de poemas de Florbela Espanca para escrever canções para soprano. Quando Deisi Coccaro me convidou para escrever alguma música para seu Recital de Graduação, pensei que seria o momento de escrever a primeira série de Canções Interrogativas, sobre sonetos da poetisa portuguesa. Por se tratar de poemas com caráter interrogativo, busquei elaborar as melodias com base em combinações de diferentes modos escalares. Para mim, a ambiguidade modal caracteriza perfeitamente o sentido de interrogação e questionamento existente nos poemas. Isso, porque a linha melódica não se define plenamente, mas flutua de um campo harmônico a outro. Sabe-se que desde os antigos

gregos, os diferentes modos estavam relacionados às paixões da alma. Esforcei-me para caracterizar as diferentes passagens poéticas conforme alguns dos afetos tradicionalmente vinculados aos modos. Nesse sentido, parti de diversos pontos de referência: a tradição musical grega, a música sacra medieval e a música popular brasileira (MATTOS, 2011).

Em algumas ocasiões, Mattos participou como intérprete, ao lado de seus alunos, na estreia das obras compostas para seus recitais de graduação. Mattos acompanhou a aluna Ellen Faber na estreia de *Série Sulina III*³³. Como relata a soprano Deisi Coccaro, foi através de seu pedido que Mattos veio a participar como intérprete em seu recital de graduação em canto na UFRGS, executando a parte de violão de *Canções Interrogativas*. Além disso, a instrumentação da obra foi determinada a partir da colaboração entre ambos:

Querida muito uma peça para canto e percussão melódica, mas não encontrava. Conversando ao final da aula de Forma e Análise Musical, com o prof. Fernando Mattos, acabei pedindo pra ele compor essa canção para canto e percussão melódica. Num primeiro momento, ele me mandou as poesias para escolher. Três poesias da Florbela Espanca, poetisa portuguesa que viveu entre o final do século XIX e início do séc. XX. Adorei as três, e daí nasceu o Ciclo Canções Interrogativas, que marca o início do nosso duo. Mas eram canções para soprano e percussão melódica! Eu e o Fernando entramos em contato com todos os percussionistas que conhecíamos, e nenhum deles tinha a data - 14 de dezembro - livre. Então sugeri que ele fizesse para violão e tocasse comigo. E assim foi (COCCARO, 2014³⁴).

Ao comentar sobre a gênese de *Cordas I* (2007), para violoncelo e violão, Mattos menciona que esta foi motivada pela encomenda do violoncelista Rodrigo Silveira por uma peça que pudesse integrar seu álbum de estreia, intitulado *Convergências* e lançado em 2007. Como comenta Mattos, a ideia de compor a peça já existia “há muitos anos”, (desde 1993). Isso corrobora com a ideia de que a obra de Mattos, tal como veio a se constituir, possui a marca de sua relação com intérpretes, mesmo que, eventualmente, estes não participassem do processo composicional em si:

Eu tenho uma ideia de compor já essa peça há muitos anos. Então, quando o Rodrigo Silveira me convidou pra compor uma peça pra participar do CD *Convergências*, eu pensei em aproveitar essa ideia que era uma peça pra violoncelo e violão. Somando os dois instrumentos, dá dez cordas. Então, inicialmente eu pensei em chamar *Dez Cordas*, o título. Depois, pensei: Não, só *Cordas* é mais interessante. E aí comecei a fazer uma pesquisa sobre a palavra “cordas”, em vários contextos e situações. Então, por exemplo, um dos movimentos se chama *Corda d'água*, em que eu busquei uma sonoridade mais aquosa, digamos assim. E depois, o outro movimento se chama esse que é *Corda de Dança*. E, no caso, eu iria usar uma palavra grega que é *córdax*, que era um tipo de dança meio lasciva, dionisíaca, da Grécia antiga. Só que eu não

³³ Estreia de *Série Sulina III* por Fernando Mattos (viola caipira) e Ellen Faber (flauta doce). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tF6rOYuJJI>>. Acesso em: 6 julho 2024.

³⁴ Disponível em: <<https://deisicoccaro-fernandomattos.blogspot.com/>>. Acesso em: 13 julho 2024.

consegui referência do que era realmente essa dança. Só a palavra, e uma referência ou outra, mas sem saber, musicalmente, como realmente era. Mas, na pesquisa que eu fiz, eu descobri então [...] que tinha essa dança da Grécia e da Turquia atual, que tem a ver com aquela dança antiga grega que chama hoje, então, *Tsiftetéli*. Eu percebi, pelas descrições, que tem umas coisas muito similares. Um ritmo em sete tempos, que é um ritmo quebrado, e esse tipo de coisa. Os gregos antigos gostavam muito desse tipo de ritmo, em cinco e sete tempos. Então é uma música que tem essa característica. Era a ideia mais de jogar com a palavra “cordas” em contextos diferentes. O primeiro movimento se chama *Cordel*, que é referência, à literatura de cordel do Nordeste. Ali eu uso um tipo de dança, de poema, que é o martelo, que tem a ver também com um certo tipo de estrutura métrica da poesia. Então, eu vou fazendo as pesquisas, e a partir dali vou construindo, a partir de uma referência ou outra, a peça (MATTOS, Música em Pessoa, 2009).

Além de suas atividades como compositor e didata, Mattos seguiu atuando como intérprete até o fim de sua vida, sobretudo na música de câmara. Nos seus últimos anos, produziu diversas obras para viola caipira, instrumento pelo qual Mattos passou a ter um interesse cada vez mais crescente. Diferentemente da sua obra para violão, a qual o compositor não executava em recitais, Mattos se apresentava com frequência executando suas obras para viola caipira. Sua produção para o instrumento é sobretudo de música de câmara, com algumas poucas obras solistas. Algumas obras que incluem a viola caipira são *Ave, Flor* (2009), *Suíte Floral* (2009), *Canoinha* (2011), *Flor-de-São-João* (2011), *Rabo-de-gato-vermelho (unha de gato)* (2011) e *Aipim no Cebolão* (2014).

Em um de seus recitais, realizado em 2010, Mattos estreou a *Suíte Floral*, para viola caipira solo (que havia sido composta no mesmo ano). O recital também incluiu obras para viola francesa, e também, violão decacorde:

O espetáculo Viola Violinha Violão, com o músico Fernando Mattos, irá mostrar diferentes instrumentos de cordas dedilhadas que estão na base da música brasileira. Os instrumentos apresentados serão a viola francesa, a viola brasileira e o violão decacorde. O repertório, que percorre um período de cerca de 400 anos, com músicas de cinco países da Europa e América, vai desde peças inglesas da época de Shakespeare, compostas por John Dowland, até a atualidade do ucraniano Roman Turovsky.

Vivendo atualmente nos Estados Unidos, Turovsky revisita a música tradicional de sua terra natal, através da alusão a estilos de épocas passadas. Deste compositor, será tocada uma série de variações sobre uma “balada de homicídio” tradicional da Ucrânia, escrita ao estilo das variações barrocas para alaúde. Será a primeira audição desta obra, no Brasil, em transcrição de Fernando Mattos para violão decacorde.

Também serão tocadas milongas do argentino Abel Fleury e peças do compositor francês Hector Berlioz, um dos músicos mais destacados do século XIX, conhecido por sua obra orquestral e por suas óperas. Em sua juventude, Berlioz escreveu 36 peças para guitarra, instrumento similar ao violão atual, chamado, no Brasil da época, de viola francesa. Serão tocadas cinco dessas peças de Berlioz.

Para finalizar o sarau, foi reservada a estreia internacional da *Suíte Floral*, série de cinco movimentos escritos por Fernando Mattos, para viola brasileira, inspirados em poemas de Cleonice Bourscheid sobre flores nativas do Rio Grande do Sul. Nestas peças são combinados ritmos e sonoridades de diversas regiões do Brasil (MATTOS, 2010).

Em outro recital solo, realizado no dia 28 de março de 2012, no Salão Nobre da Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (UFCSPA), Mattos apresentou um programa inteiramente dedicado ao alaúde renascentista de oito ordens:

Figura 3 – Programa do recital “Danças Tradicionais Europeias”, realizado no dia 28 de março de 2012.

Música
na **UFCSPA**

A P R E S E N T A

Danças Tradicionais Europeias
Fernando Lewis de Mattos - *Alaúde*

PROGRAMA

Pierre ATTAINGNANT
1. *Prélude*
2. *Pavane & Gaillarde*
3. *Basse Danse: Santerre*
4. *La Brusse*
I. *Basse Danse*, II. *Recoupe*, III. *Toutdon*
5. *Basse Danse: La Roque*

Giulio Cesare BARBETTA
1. *Balletto de Russia, detto L'Orso*
2. *Balletto d'Inghilterra, detto Il Bufon*
3. *Saltarello 3, detto Ravanello*
4. *Moresca Prima, detta La Canarie*
5. *Moresca Terza, detta Il Mattacino*

Adrien SMOUT
1. *Passamezzo*
2. *Passamezzo Antico*
3. *Passamezzo Moderno*
4. *Galliarida del Passamezzo Moderno*

Roman TUROVSKY-SAVCHUK, dito Ioannes Leopolda
1. *Ballo Sarmatico V: Metelytzya*
2. *Ballo Sarmatico IX: Grecharyky*
3. *Ballo Sarmatico XIII: Kolomyjka*
4. *Ballo Sarmatico XV II: Arkan*

Dia 28 de março, às 19h
Salão Nobre da UFCSPA
(Rua Sarmento Leite, 245 - Centro)

Fonte: Arquivo do pesquisador

Nos últimos anos de sua vida, participou de diversos projetos de música de câmara, envolvendo várias instrumentações e repertórios. Entre os projetos que desenvolveu ao lado de Flávia Domingues Alves, inclui-se um duo de alaúdes (entre 2012 e 2014), especializado em

músicas renascentistas³⁵. O repertório do duo incluía peças que se relacionavam com diferentes temáticas do período renascentista europeu, como a Era Elisabetana, renascentismo espanhol, italiano e francês; abrangendo compositores como John Dowland, Francesco da Milano, Alonso Mudarra, Luys de Narváez, Piérre de Attaignant, entre outros:

A gente teve um duo de alaúdes, eu e o Fernando. Aí a gente chegou a tocar. Nesse duo, a gente fez alguns concertos. A gente tocou ali na Nova Acrópole com o duo de alaúdes. A gente tocava coisas como Henrique Valderrábano, Diego Pisador, que tinha peças para dois alaúdes, Francesco da Milano... Depois tinha os compositores franceses que tinham peças pra dois alaúdes. A gente fez um trabalho grande de repertório de dois alaúdes. Aí, nosso projeto era fazer um duo de harpa. E o Fernando já tinha até comprado a harpa gótica da Marlene Goidanich. Tá comigo até agora. Ele tinha comprado, e aí eu fui atrás de uma outra harpinha pra gente fazer um duo de harpas. Mas daí não deu tempo. Porque a gente tava com um grupo [Música Mundana] (ALVES, Entrevista, 2022).

Ainda no âmbito da música antiga, Mattos participou como instrumentista executando guitarra barroca e teorba no projeto Ópera na UFRGS, que realizou as óperas *Dido e Enéias* de Henry Purcell e *Orfeu* de Cláudio Monteverdi, no Instituto de Artes da UFRGS em 2012 e 2013. Também foi um dos criadores e coordenador do grupo Música Mundana, dedicado à pesquisa e interpretação de música antiga de diferentes culturas:

Quando a gente montou o grupo “Música Mundana”, começou com o Fernando, eu, meu filho Lucas e a menina aquela que tocava violino, a Helena Nunes, que era violinista lá no Instituto de Artes. Era aluna dele. A Helena era aluna, o Lucas era aluno, eu e o Fernando. E nós montamos o grupo Música Mundana e aí inauguramos a sala Alzira Azevedo do teatro. [...] um dia a gente tocou o duo de alaúde, e no outro dia a gente tocou com o Música Mundana. Foi bem legal. Bem interessante (ALVES, Entrevista, 2022).

Nos últimos anos de sua vida, atuava como instrumentista em grupos como o Sphera Mundi, Música Mundana, entre outros. Uma outra característica do período final da vida de Mattos foi o interesse, cada vez mais crescente, na música de culturas não-ocidentais, especialmente a música do extremo oriente. Entre esses projetos, inclui-se o Duo Nascente³⁶, desenvolvido ao lado de Ângelo Primon, no qual executava - além da viola caipira - o alaúde árabe, o setar persa e a sitar indiana. Como destaca Ricardo Mitidieri:

³⁵ Duo de alaúdes (Fernando Mattos e Flávia Domingues Alves): *Pavane* de Pierre Attaignant (1494-1552). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TbmL_BuuJ9g>. Acesso em: 6 julho 2024.

³⁶ Duo de ouds (Fernando Mattos e Ângelo Primon): *Improviso sobre o Maqam Hijaz*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dogRkUPKqDw>>. Acesso em: 6 julho 2024.

E tem essa abertura mais nos últimos tempos. A improvisação vinha junto também... Eu assisti uma apresentação dele com o Ângelo Primon. O Fernando tocou alaúde árabe. Essa coisa do músico começar a se descentralizar, se descentrar em relação a tradição ocidental em específico. A tradição ocidental, hoje, já tá se descentralizando um pouco disso. Sem se desligar [totalmente do centro]. Mas, então, tinha essa tendência alguns anos depois. E fazendo uma música meio atravessada, transcultural. De uma cultura para outra (MITIDIERI, Entrevista, 2022).

O último recital solo de Mattos foi realizado em Porto Alegre no dia 27 de julho de 2018, poucos meses antes de seu falecimento. O recital fez parte da programação do I Seminário Internacional de Violão Antônio Crivellaro³⁷ (Figura 5). Além de participar como recitalista, Mattos proferiu uma palestra sobre instrumentos antigos para os participantes do Seminário³⁸:

Figura 4 – Recital de Fernando Mattos no I Seminário Internacional de Violão Antônio Crivellaro (2018).



[Fonte: Arquivo do pesquisador]

Ao longo de sua trajetória, Mattos também escreveu artigos para periódicos especializados em música e estética, além de um vasto material didático. Dentre seus artigos, estão *Pluralia Tantum: reflexões sobre a música contemporânea* (2006) e *Multiplicidade como característica do pensamento estético-musical contemporâneo* (2004). Permaneceu como professor efetivo da UFRGS até seu falecimento no dia 4 de novembro de 2018, em um trágico acidente automobilístico, tendo lecionado - através do Projeto Prelúdio e mais tarde como professor da UFRGS - por mais de 30 anos.

³⁷ Teaser do recital solo de Fernando Mattos no I Seminário Internacional de Violão Antônio Crivellaro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZHVHeCIg8jo>>. Acesso em: 06 julho 2024.

³⁸ Teaser da palestra proferida por Fernando Mattos no I Seminário Internacional de Violão Antônio Crivellaro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CZcQX6k2clk>>. Acesso em: 14 julho 2024.

5 OS COLABORADORES

No presente capítulo, apresento os relatos dos doze colaboradores que participaram desta pesquisa. A fim de apresentar cada uma das colaborações, será traçado inicialmente um perfil biográfico de cada participante, contendo alguns dados sobre sua formação e atuação profissional e artística. Os relatos de suas trajetórias permitiram uma melhor compreensão de suas respostas e reflexões sobre o processo colaborativo com Mattos. Considerando o contexto único de cada entrevistado, as colaborações serão apresentadas nesse capítulo a partir da própria narrativa dos participantes. Como afirma Valerie Raleigh Yow, a narrativa é um importante componente da história oral, juntamente à descrição, explicação e reflexão (YOW, 2005, p. 15). Nesse processo, uma pergunta é feita ao entrevistado, e esta frequentemente é respondida na forma de histórias. A autora reconhece a legitimidade da narrativa como ferramenta de pesquisa, sendo adotada em diversas áreas do conhecimento, tais como sociologia, psicologia, educação, antropologia, entre outras. A narrativa é uma forma de entender a identidade pessoal, o estilo de vida, a cultura e o contexto histórico do entrevistado. Além disso, busca-se com essa abordagem respeitar o relato individual de cada narrador e como ele(a) enxerga a sua história.

As entrevistas foram conduzidas de modo a proporcionar aos participantes a oportunidade de relatar suas experiências de colaboração com Mattos, evocando memórias, fornecendo detalhes, explicações e, principalmente, refletindo sobre o seu processo colaborativo e seus impactos na sua prática individual. Nesse contexto, embora as entrevistas tenham se centrado no tema investigado — a colaboração compositor-intérprete —, as narrativas individuais abordaram diversos outros aspectos relacionados ao tema, mas que também o transcendem. Um desses aspectos foi a relação interpessoal de cada participante com Fernando Mattos. A maioria dos relatos foi permeada por histórias e vivências profundamente marcantes para os colaboradores, as quais frequentemente constituem, por si mesmas, uma parte significativa de suas próprias trajetórias de vida.

Além disso, essa relação interpessoal, na maioria dos casos, teve um papel fundamental para que fosse iniciado um projeto de colaboração, bem como influenciou as dinâmicas presentes na interação compositor-intérprete. Todos os entrevistados já haviam tido algum contato com Fernando Mattos previamente à colaboração. Muitos foram alunos dele na graduação, outros foram colegas na docência e/ou parceiros em diversos projetos artísticos além da colaboração compositor-intérprete. Além disso, a grande maioria dos colaboradores possuía um forte vínculo de amizade com Mattos. Considerando esse fato, as entrevistas buscaram abranger esses aspectos contextuais e a subjetividade inerente a eles, permitindo aos

colaboradores relataram fatos e informações que consideravam significativos. Isso forneceu um panorama que possibilitou uma compreensão mais aprofundada de suas reflexões sobre o processo colaborativo.

Importante mencionar que eu já conhecia todos os colaboradores e que, dado o contexto acadêmico, era de seu conhecimento que eu também fui aluno e intérprete de Fernando Mattos. Essa familiaridade compartilhada contribuiu para que os interlocutores se sentissem à vontade para relatar suas experiências de colaboração de forma direta, partindo da premissa de que já compartilhávamos um contexto em comum, especialmente entre os que também foram alunos dele. Isso ficou evidente no decorrer das entrevistas, em diversos momentos em que os participantes iniciavam suas reflexões ressaltando que eu já estaria familiarizado com aquilo que estavam prestes a me relatar, utilizando expressões como, por exemplo, “tu já deves saber” ou “como tu sabes bem”.

No processo da coleta de dados, uma extensa quantidade de materiais foi reunida e examinada previamente às entrevistas. Esses materiais incluíram partituras, anotações dos intérpretes, gravações de áudio e vídeo, um manuscrito, textos, fotos, e-mails e mensagens pessoais trocados entre os colaboradores e Fernando Mattos, um livro e a gravação em áudio de uma sessão de colaboração realizada em 2017. Essas fontes serviram como base para a preparação de cada entrevista, permitindo um direcionamento específico ao contexto individual de cada colaborador. A principal fonte de dados foram as entrevistas com os colaboradores, que forneceram a base para minhas reflexões ao longo do capítulo.

As colaborações são apresentadas de acordo com a ordem cronológica das entrevistas. Após a escrita inicial, solicitei aos colaboradores que as revisassem, adicionando ou subtraindo informações conforme necessário. Nesta etapa, os colaboradores puderam conferir o texto inicial, complementar seus relatos e, eventualmente, corrigir datas e/ou informações.

5.1.1 Flávia Domingues Alves

Flávia Domingues Alves, natural de Porto Alegre, é violonista e professora aposentada do Instituto de Artes da UFRGS. Possui mestrado em Música (Práticas interpretativas) pela UFRGS (2005) e bacharelado em Violão pela Faculdade Musical Palestrina (1980). Alves é a primeira bacharel em violão clássico no Rio Grande do Sul. Dois anos após concluir o bacharelado, passa a lecionar no Departamento de Música do Instituto de Artes da UFRGS, se tornando professora efetiva em 1984. Lecionou nos cursos de bacharelado e licenciatura em

Música por 34 anos, desempenhando um papel significativo na formação de diversas gerações de alunos, incluindo Fernando Mattos, que foi seu aluno no curso de licenciatura.

Além da atuação docente, Flávia possui uma extensa trajetória como intérprete, com foco especial na música de câmara. Integrou grupos como a Camerata Consort de violões, Quarteto ComTrastos de violões, Conjunto de Câmara de Porto Alegre, Damas do Violão e Música Mundana. Ao longo de sua carreira, Flávia compartilhou o palco com Fernando Mattos em diversos projetos, com foco em diferentes repertórios e em instrumentos distintos de cordas dedilhadas, incluindo, por exemplo, um duo de alaúdes. Realizou performances e gravações de algumas composições de Mattos e orientou alunos do curso de música na preparação de peças do compositor para violão.

Entre as obras de Mattos que executou estão *Ao Conjunto de Câmara de Porto Alegre* (1998), com texto de Raul Abbott Barbosa, e *Monte de Perfeição* (2002), para vozes e instrumentos antigos, baseada em textos de São João da Cruz. Realizou a estreia de *Tocatta IV* (2011) para violão solo, dedicada à intérprete. Na entrevista com Alves, realizada no dia 06/05/2022, conversamos sobre sua trajetória, que coincide com a própria trajetória de Mattos em muitos momentos, os projetos que tiveram em comum e suas colaborações com o compositor:

Eu conheci o Fernando na década de 1980 ainda como aluno, porque o primeiro contato que tive com ele foi num seminário promovido pelo Instituto de Artes no ano de 1983. Chamava “Seminário Internacional de Música”, uma coisa assim. E eu recém tinha começado a dar aula lá no Instituto de Artes. Era professora horista, na época - ou substituto, hoje em dia. E o Fernando veio fazer o seminário. Ele não era aluno da faculdade. Ele veio participar do seminário como aluno de violão. Ele e o seu grande amigo, que era o Ricardo Mitidieri. Eles tiveram uma grande amizade de anos. Tiveram um duo de violões. Os dois trabalharam juntos, tiveram obras que escreveram em conjunto, também. Naquela época, os dois vieram fazer esse seminário, e foi quando eu conheci o Fernando Mattos e o Ricardo Mitidieri. Depois, no ano seguinte, eles fizeram vestibular e entraram para a faculdade. Porém, o Fernando, naquele ano, foi chamado para o quartel, e aí ele não pôde começar o curso naquele ano em que ele passou no vestibular. Ele só foi entrar no ano seguinte. E aí ele foi meu aluno por um longo tempo, porque o curso levava cinco anos, o bacharelado em violão. O curso tinha dez semestres. E o Fernando, eu acho que só não estudou comigo em dois semestres. Um ou dois semestres em que eu me afastei para ganhar bebê. Nasceu meu filho, Lucas, que nasceu em 86.

Então, naquele período teve um professor substituto lá, que era o Inácio Rabaioli, que foi professor do Fernando na época. Depois ele concluiu o curso comigo.

Ele foi o primeiro aluno que concluiu, na UFRGS, como aluno de violão da UFRGS, o bacharelado. Eu já tinha formado um outro aluno, que era o Marcos [Kröning] Corrêa, professor lá de Santa Maria atualmente. O Marcos tinha vindo egresso da Universidade de Santa Maria, e só concluiu o curso ali. Então não tinha sido aluno da UFRGS integralmente. Ele fez uns quatro semestres, eu acho. Mas o Fernando, não. Foi o primeiro aluno que fez o curso inteiro na UFRGS e concluiu. O primeiro bacharel formado pela UFRGS. Eu não me lembro que ano foi, mas foi na década de 80. Depois, eu trabalhei uma época no Projeto Prelúdio da UFRGS. Depois eu precisei me desligar, porque não podia manter as duas atividades de curso superior e de 1º e 2º grau. Então eu encaminhei para dar aula no Projeto Prelúdio, o Fernando, o Ricardo Mitidieri, e também o Alexandre Vieira, aquele que também faleceu há dois anos, que foi professor. Os três foram professores por muito tempo lá. Os três tinham sido alunos lá do nosso curso.

Na época em que eu precisei me afastar totalmente do Prelúdio, eu já mandava seguidamente o Fernando para dar aula, de substituição a mim. Quando alguém não podia dar aula, a Nidia Kiefer - que era a segunda esposa do professor Bruno Kiefer - quando ela precisava de alguém para substituir algum professor, ela me perguntava, “Quem tu mandas?”. E eu sempre mandei, ou o Fernando, ou o Ricardo. E aí, os dois depois fizeram concurso lá e ficaram trabalhando no Projeto Prelúdio. O Fernando só se afastou do Projeto Prelúdio quando abriu o concurso para a disciplina de Harmonia no Instituto de Artes. E aí ele fez o concurso, foi aprovado. Mas entrou, não como professor de violão, né?! Entrou como professor de Harmonia, das áreas teóricas. E foi um sucesso só. Muito bom nessa área. Eu acompanhei praticamente a carreira dele toda ali.

A minha história toda na UFRGS foi sempre junto com o Fernando o tempo todo. Ele como aluno, depois como professor do Projeto Prelúdio com o qual eu tinha uma ligação muito forte. Meus filhos tinham estudado todos lá, eu tinha dado aula lá e tinha mandado ele pra lá. E depois, quando ele veio para o Instituto de Artes para dar aula, aí eu ia ver ele o tempo todo. Depois, quando eu fiz o mestrado, ele estava fazendo o doutorado [risos]. A gente tinha orientação no mesmo dia. Nosso orientador era o Celso [Loureiro Chaves]. E aí eu fazia minha orientação, e em seguida o Fernando chegava para fazer a orientação dele. Ele estava pesquisando, acho que era ainda a obra do Luís Cosme. Ele me preparou para fazer as provas do mestrado, as provas de harmonia e de análise. Eu fiz umas aulas com ele porque ele era muito claro, era muito bom de estudar com ele. Eu fiz concurso na UFRGS, porque eu era

professora substituta. Em 1984 abriu um concurso, e os alunos que eu levei para a minha aula didática foram o Fernando e o Ricardo, quando eu fiz o concurso [risos]. A minha prova didática, eu fiz com eles. Foram meus alunos na prova para professor do quadro permanente. É muito legal, né?! Agora que eu estava me lembrando desse detalhe. Curioso, né?! Eu tive essa honra, de ter no currículo isso. E o Fernando foi professor de todos os meus filhos. No Projeto Prelúdio, ele foi professor do meu filho do meio, e na UFRGS ele foi professor do meu filho mais velho e do meu filho mais novo [risos].

Alves integrou o Conjunto de Câmara de Porto Alegre tocando alaúde, harpa gótica e saltério de dedos. O grupo era coordenado por Marlene Hoffmann Goidanich e atuou por mais de 40 anos na cena musical gaúcha, com foco principalmente em música antiga e medieval. Durante o período em que fez parte do Conjunto de Câmara de Porto Alegre, Alves participou da gravação de dois álbuns do grupo, *Tempo de Descobertas* (2001) e *Divina Decadência* (2003). Ambos os álbuns incluem composições de Fernando Mattos dedicadas ao grupo.

O que eu tive maior contato mesmo foi com as obras que ele escrevia para o Conjunto de Câmara de Porto Alegre. A época em que ele escreveu para o Conjunto de Câmara foi a época em que eu entrei para o conjunto. Então, por exemplo, logo que eu entrei, eles estavam fazendo uma temporada que se chamava Tempo de Descobertas, e a coordenadora do conjunto tinha pedido para os compositores de Porto Alegre escreverem para o Conjunto de Câmara. Então teve vários compositores que escreveram. O Fernando, naquela época, escreveu três peças. Uma chamava-se Ao Conjunto de Câmara de Porto Alegre. Nessa peça eu tocava alaúde. Porque era com referências árabes, assim. Era todo um trabalho. Esse disco tá gravado. Então, uma é Ao Conjunto de Câmara de Porto Alegre, e depois tinha Dized' Amigu, que daí essa peça eu não tocava, porque não tinha alaúde, nem saltério - porque eu também toquei saltério. E depois tinha O Filho Doutro no Colo também, que não era para alaúde. Eu só toquei uma daquelas peças. Mas depois, quando encerrou essa temporada, nós tivemos a temporada que a Marlene chamou de Divina Decadência. E aí o Fernando escreveu uma obra de doze movimentos. Chama-se Monte de Perfeição. Essa peça, sim. Essa eu trabalhava muito! Praticamente em quase todas as partes dela. Do primeiro ao décimo segundo movimento, eu acho que só não tocava em duas peças. Toquei em pelo menos umas dez delas. E eu tocava, ou alaúde, ou harpa gótica ou saltério de dedos.

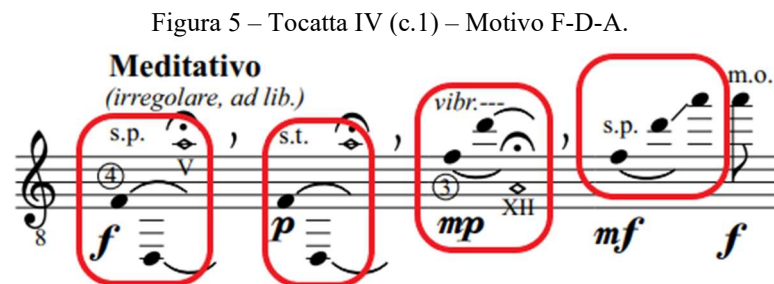
E aí o Fernando escrevia essas peças de acordo com os intérpretes do conjunto. Então, por exemplo, ele sabia que quem tocava o dulcimer era o Cristian Benvenuti. Daí ele sabia,

mais ou menos, o que o Cristian tinha de habilidade no dulcimer. Então ele escrevia pensando em explorar o que tinha de mais forte naquele instrumentista de determinado instrumento. E aí, por exemplo, quando ele escreveu as partes de harpa, ele me telefonava e perguntava, “escuta, o que tu estás fazendo na harpa, Flávia? Tu já estás fazendo arpejo?”. Porque eu nunca tinha tocado harpa gótica. É um instrumento de quinze cordas. E não tínhamos quem nos desse uma aula. Então, assim, eu fiz uma aula de harpa com uma conhecida que eu tenho que toca harpa paraguaia, lá de Montenegro. E ela me deu algumas técnicas e algumas soluções. Por exemplo: mão esquerda. Ali, tu não usas unha, então usas só para bordões. Na mão direita, tu trabalhas só os arpejos e tal. Aí o Fernando tinha me deixado, assim, um método [risos]. Era uma folha de caderno... Ele já tinha tocado harpa gótica no Conjunto, quando tinha sido do Conjunto. Então ele me deu uma folha de caderno com umas anotações dele. Aí ele dizia que o ideal era agarrar as cordas para depois arpejar. Mas daí eu tocava daquele jeito e sentia que aquilo não rendia, não projetava. Aí comecei a experimentar e fazer o mesmo tipo de arpejo que se faz no violão, soltando as cordas, deixando soar. E o resultado foi fantástico, soou. Aí eu passei isso pro Fernando e disse, “olha, eu estou fazendo isso assim, assim, assim”. Aí ele escreveu um dos movimentos pensando nisso que eu estava dizendo para ele, sobre como tocar aquilo. E aí ficou um resultado interessante. Ficou muito interessante.

E aí tem coisas que ele fez no alaúde... Por exemplo, ele usou um slide, aquele [acessório] que tu colocas no indicador. Em várias peças pra alaúde eu usava esse efeito. É sensacional. Se tu ouvires aquela peça que ele escreveu para o alaúde, é incrível. Então, o que eu trabalhei mais com ele, como intérprete de uma obra, foi nessa obra. Porque daí ele ia lá assistir nossos ensaios, nos dava sugestões. Era para vozes e instrumentos de reconstrução histórica. Então também tinham os corais que a gente cantava. É uma obra muito rica. E ele fez em cima de um texto do São João da Cruz, que é um texto de meados de 1500. E São João da Cruz escreveu para as irmãs carmelitas. Era a subida ao monte de perfeição. Era uma relação assim. Tinha o mapa do monte. Existia um monte que eles chamavam de monte Carmelo. Mas era fazendo uma metáfora para a perfeição espiritual. Então é todo um texto falando na tua superação das tuas imperfeições e acrescentando virtudes ao teu espírito para poder ascender a esse monte de perfeição. É uma obra genial. É uma obra muito incrível, sabe?! E ele fez tudo em cima desses textos. São poesias incríveis. É uma obra muito rica.

Uma questão destacada por Alves refere-se à abordagem de Mattos ao compor as peças para o Conjunto de Câmara de Porto Alegre, levando em consideração as características e habilidades de cada integrante durante o processo composicional. Esse ponto foi também

discutido por outros colaboradores, evidenciando a influência indireta dos intérpretes na composição de Mattos, quando esta era originada a partir de um contexto colaborativo. Em 2011, Mattos compôs a *Tocatta IV*, dedicada a Flávia Domingues Alves. A peça é elaborada a partir das notas Fá, Ré e Lá, representadas pelas letras F, D e A, que são as respectivas iniciais do nome da intérprete (Figura 5). Este procedimento é associado à música barroca, especialmente a música de J.S. Bach e o motivo “B-A-C-H”, que foi utilizado por diversos compositores, incluindo o próprio Fernando Mattos em *In Memoriam C Ph E Bach* (2000). O motivo F-D-A pode ser observado já na abertura da *Tocatta IV*, que apresenta o motivo quatro vezes de forma sucessiva, distribuído em diferentes registros:



A Tocatta, ele escreveu para dedicar a mim. Então, ele pegou como tema Fá, Ré e Lá, que fica “Flávia Domingues Alves”. Então, o tema da peça, todo ele, é com as notas Fá, Ré e Lá. Ela gira em torno dessas três notas, praticamente. Ele não chegou a escrever pensando em como eu tocava. Ele escreveu pensando nesse tema. Porque na época eu estava em licença-saúde. Então, o Daniel [Wolff] fez um festival e me homenageou nesse festival. E aí o Fernando escreveu essa peça e o Daniel escreveu outra, o duo de violões Açucarado. E aí os dois dedicaram essas peças pra mim. Mas isso era mais porque, assim, eu estava doente, e aí eles compuseram para me fazer um “carinho”, digamos assim. Não foi pensando em como eu tocava. Mas depois eu toquei essa peça. Toquei o Açucarado também. Toquei em público até, a Tocatta. Toquei em um recital lá no Instituto Federal. Mas eu não sei, acho que não foi gravado. Acho que não. Aquelas coisas que a gente falha. Poderia ter gravado. Mas eu não gravei na época. Mas é uma peça interessante. Sempre com esse motivo.

Houve alguma performance da *Tocatta* em que ele esteve presente? *Sim. Ele foi assistir o concerto lá no Instituto Federal. Eu estudei sozinha. Eu perguntei algumas coisas para ele, como que ele queria que eu fizesse, se podia ter uma certa liberdade. Porque tem alguns rasgueios, algumas coisas assim, que eu tinha dúvida de como ele queria que fizesse. E aí ele*

me deu as dicas de como é que era aquilo. Era para fazer bem livre, bem solto, que não se preocupasse tanto com uma rigidez metronômica. Isso ele me mostrou. Mas foi mais conversando do que tocando para ele. Depois ele foi assistir eu tocar. Eu não cheguei a tocar para ele antes de tocar em público.

E como foi a reação dele depois de te ver estrear a peça? Ah, ele ficou feliz. Ele sempre ficava muito feliz com tudo. Fernando era sempre uma pessoa que tinha uma doçura. Quando ele ia assistir, ele gostava muito. Ele era muito efusivo, ficava contente com as execuções. Ficava feliz que a gente estava tocando uma peça dele. Ele estava sempre na plateia com aquele sorriso. Ele ficou feliz. Ele agradecia a gente por ter tocado a obra, era um negócio incrível [risos]. A gente é que deveria ser grato a ele pela obra que estava ali podendo trabalhar.

Alves também comentou a respeito da sua experiência como colega de Mattos no grupo Música Mundana e em outros projetos dedicados à música antiga e à prática comum, nos quais Mattos atuou também como intérprete e arranjador. Após o término do Conjunto de Câmara de Porto Alegre, parte do seu grande acervo de instrumentos históricos passou a pertencer a ex-membros do grupo, sendo posteriormente aproveitado nesses projetos. Alves e Mattos compartilhavam um grande interesse em comum por instrumentos de cordas dedilhadas antigos e a intérprete acompanhou com grande proximidade as pesquisas que Mattos desenvolveu ao longo de toda sua vida pelas práticas de performance destes instrumentos, tais como alaúde, teorba, alaúde árabe, guitarra romântica, entre outros:

A gente teve um duo de alaúdes, eu e o Fernando. Tem algumas coisas até que ele colocou no site [IMSLP], que são alguns estudos que a gente estava fazendo, umas peças. Aí a gente chegou a tocar. Nesse duo, a gente fez alguns concertos. A gente tocou ali na Nova Acrópole³⁹ com o duo de alaúdes. A gente tocava coisas como Henrique Valderrábano, Diego Pisador, que tinha peças para dois alaúdes, Francesco da Milano, os compositores franceses que tinham peças para dois alaúdes... A gente fez um trabalho grande de repertório de dois alaúdes. Aí, nosso projeto era fazer um duo de harpa. E o Fernando já tinha até comprado a harpa gótica da Marlene Goidanich. Está comigo até agora. Ele tinha comprado, e aí eu fui atrás de uma outra harpinha para a gente fazer um duo de harpas. Mas daí não deu tempo, porque a gente [também] estava com um outro grupo. Quando ele faleceu, a gente tinha o

³⁹ A Nova Acrópole é uma organização internacional e escola de filosofia situada em Porto Alegre/RS.

Música Mundana, que era um grupo que fazia música tradicional, música medieval e renascentista.

Quando a gente montou o Musica Mundana, começou com o Fernando, eu, meu filho Lucas e a Helena Nunes, que era violinista lá no Instituto de Artes. O Lucas e a Helena eram alunos do Fernando em várias disciplinas teóricas do curso de música. Com esse grupo, reinauguramos a sala Alziro Azevedo do curso de Teatro. Quando ela reinaugurou, a gente fez o primeiro concerto do Música Mundana ali. Em um dia a gente tocou o duo de alaúde, e no outro dia a gente tocou com o Música Mundana. Foi bem legal. Bem interessante. E mais tarde, no Música Mundana, aí tinha as flautas, tinha aqueles instrumentos, o crumhorn, o gemshorn. porque a Eliana Hüber que veio tocar conosco, tinha tocado no Conjunto de Câmara também, e comprou os instrumentos da Marlene. Aí a gente estava resgatando aqueles instrumentos do Conjunto de Câmara e estávamos formando um trabalho em que a ideia era gravar, inclusive. E nós havíamos tocado uma semana antes dele falecer. Nós tínhamos tocado em Nova Prata⁴⁰. Tinha viajado com ele, inclusive. Eu fui com ele para Nova Prata. Voltamos. E aí, na semana seguinte foi o acidente. Foi um negócio muito.... Uma coisa muito inesperada, assim. Chocante. Mas, enfim. Foi um grande amigo. Grande amigo. Além de companheiro de duo e tudo, era um grande amigo.

Outra coisa que é curiosa, é a velocidade com que ele compunha. A velocidade. Era muito incrível. Era muito rápido. Ele tinha uma produção intensa. Ele dava muita aula. Teve uma ocasião em que a gente fez eu, ele e a Silvia Carvalho, a professora de canto, nós fizemos um recital que era sobre as peças de Schubert. Então nós fizemos, eu e ele fizemos as transcrições de algumas coisas para podermos tocar. Isso com uma guitarra romântica. Então ele tocou com uma guitarra romântica e eu fiz com um violão normal, porque eu não tinha uma guitarra romântica. Mas a gente fez muitas peças de Schubert para voz e dois violões. Transcrições. Mas a velocidade com que ele passava aquilo e fazia. Ele fazia as partituras muito rápido. Impressionante. A gente tocou lá no Teatro de Arena esse recital. Foi bem legal.

Finalizo o relato de Alves sobre suas colaborações com Mattos transcrevendo o trecho em que a intérprete comenta sobre os diálogos com Mattos e as dinâmicas envolvidas nos ensaios de seu duo de alaúdes. Ressalto a semelhança entre os comentários de Alves e dos colaboradores Ricardo Mitidieri e James Corrêa, no que diz respeito ao papel das relações

⁴⁰ Município localizado no estado do Rio Grande do Sul.

interpessoais durante os ensaios, e às abordagens utilizadas pelo compositor no processo de preparação das obras.

A gente fazia ensaios lá na casa dele, na época em que ele ainda nem tinha se mudado ainda para aquela casa lá na [rua] Miguel Tostes. Eles ainda moravam lá no apartamento na Miguel Tostes. Ele e a Helena. E eu ia lá para ensaiar com ele. Chegava lá às duas horas da tarde e saía de lá às seis. As vezes a gente ensaiava, às vezes a gente ficava conversando uma tarde inteira. Às vezes eu ia para casa mais cedo. Mas era muito bom, porque a gente conversava sobre a interpretação das peças, sobre as tablaturas, sobre como ler aquelas tablaturas, como entender aquelas simbologias. Porque a gente tocava lendo tablatura. Logo que eu comecei a ensaiar com o Fernando, eu ainda não lia as tablaturas. Eu confesso que tinha uma preguiça de ler tablatura, e aí ele me disse, “Não, Flávia. É mais fácil ler tablatura do que ler partitura”, e tal. E aí ele começou a me dar umas dicas, me passou um material que ele tinha da Sociedade de Alaúdes da França. Tinha um material muito interessante que tinha umas tablaturas que eram mais limpas de ler. Então nós começamos a trabalhar coisas assim, simples de ler. E aí qualquer dúvida que eu tinha, eu perguntava pra ele. A gente ficava lá viajando em como trabalhar aquelas coisas em que a métrica é mais fugidia também. Em não ser tão rígido, em como trabalhar aqueles detalhes da peça. Como trabalhar os coloridos nos dois alaúdes. Como fazer a coisa crescer, em termos de ter uma certa cor na música. A gente trabalhava muito isso. Era muito bom trabalhar com ele. E depois, assim, ele era muito simples né, João?! Ele não te constrangia. Porque às vezes tu vai tocar e as pessoas tem uma postura um pouco mais arrogante, um pouco mais orgulhosa, talvez. Com ele não. Não tinha isso. Era muito simples de tocar, muito fácil de tocar.

E a gente tocava assim. Por exemplo, se ele tivesse alguma dificuldade técnica, a gente fazia bem lento. Se eu tivesse alguma dificuldade técnica, a gente fazia bem lento. Não era aquela coisa, “vamos trabalhar ligeiro agora”. Não tinha aquela coisa, “já tem que estar pronto, já tem que chegar no ensaio pronto”. Não. A gente ia construindo aquilo. Então era muito prazeroso, era muito divertido. E ele mesmo dizia, “a gente está fazendo isso aqui para se divertir, não para se angustiar. Vamos fazer no nosso tempo”. E era muito bom de fazer. Muito divertido. Porque, às vezes, a gente vai tocar e tem que ser assim, “O prazo é esse, nós temos dois ensaios e tem que estar pronto em dois ensaios”. Mas aí tu não constrói a interpretação. É uma coisa em que fica cada musico fazendo sua parte, mas não existe um todo. Quando o ensaio é mais lento e tu ensaia mais vezes, tu conheces mais o teu companheiro de interpretação. Começa a existir uma sincronia, uma outra relação. Tu já sabes que aquela

passagem ali é mais difícil para aquela pessoa, aquela passagem não está tão limpa. A gente vai trabalhando aquilo com calma. Tu já sabes onde pode dar qualquer problema na hora da execução, onde está bem tranquilo... É diferente tocar assim. Eu gostava muito de tocar com ele. Muito. Foi uma das coisas que eu guardo como as lembranças mais prazerosas que eu tenho de execução.

5.1.2 Márcio de Souza

Márcio de Souza é violonista, professor e pesquisador. Desde 2002, integra o corpo docente do Conservatório de Música da UFPEL, onde ocupa o cargo de professor associado no Centro de Artes. É bacharel em Música pela UFRGS (1992), mestre em Execução Musical pela UFBA (1997) e doutor em História Cultural pela PUC-RS (2010). Souza iniciou sua formação musical em Porto Alegre, através do curso de Violão Clássico no Conservatório Musical Carlos Gomes, concluído em 1985.

O seu contato com Fernando Mattos iniciou em 1988, ao ingressar no bacharelado em Música. Assim como outros colaboradores de longa data de Mattos, Souza acompanhou o seu desenvolvimento como compositor a partir do final dos anos 1980, época em que o foco principal das atividades de Mattos passou a ser a composição e o ensino. Durante seu relato sobre a colaboração com Mattos, o intérprete refletiu sobre diversos aspectos da biografia do compositor e do contexto da sua produção para violão. A relação entre Souza e Mattos se deu além das interações no âmbito da colaboração compositor-intérprete e se tornou, através dos anos, uma relação de amizade. A relação interpessoal também informou muitas das considerações do intérprete acerca de aspectos estilísticos e interpretativos da obra de Mattos.

Souza colaborou com Mattos na interpretação de *O Triunfo da Morte*, e estreou a *Pequena Peça para Violão*, sem colaboração direta. Na ocasião da estreia da *Pequena Peça para Violão*, o intérprete discutiu aspectos interpretativos da obra com o compositor, que esteve na plateia, após a performance. Outra colaboração com Mattos ocorreu em 2000, quando o intérprete integrava como alaudista o Conjunto de Câmara de Porto Alegre. O grupo apresentava na época o espetáculo “Tempo de Descobertas”, que incluía algumas obras de Mattos dedicadas ao grupo. Transcrevo o trecho em que Souza comenta sobre sua formação e o contato inicial com Mattos:

Eu tenho uma formação de conservatório aqui na cidade de Porto Alegre mesmo, no Conservatório Musical Carlos Gomes. Eu comecei lá com onze, doze anos, a tocar violão.

Depois passei para o violão clássico. Recebi o diploma no 7º ano de violão lá. E depois, com alguns pequenos intervalos, eu ingressei na UFRGS e me formei em 1992 com a professora Flávia [Domingues Alves]. Conheci, na época, o professor Pedro Duval, o Daniel Wolff também meu professor, e outros professores de violão que passaram por lá. E nessa época, o Fernando já havia se formado. Então, eu assisti a recitais dele e do Ricardo Mitidieri. Praticamente, eles estavam saindo e eu chegando. Essa é a memória que eu tenho do Fernando. Tocando duos com o Ricardo com peças do Bruno Kiefer. Depois, eu parti para aquele trabalho que muitos violonistas fazem, que é trabalhar com aulas em instituições. Em São Leopoldo (Instituto de Música), na FUNDARTE em Montenegro... Eu fui muito incentivado em 1995 a fazer um concurso pra professor temporário na UFRGS. Eu trabalhei lá o ano todo de 95. Fui estimulado a fazer uma pós-graduação. Nesta época não tinham muitas opções de especialização em violão. Não existia ainda o curso de pós da UFRGS. Então, eu acabei optando em fazer na Universidade Federal da Bahia, a UFBA, com o Mário Ullôa. Curiosamente, eu defendi minha dissertação - que eu nem chamo de dissertação. É um memorial, algo menor, sobre a relação compositor-intérprete. Em 97 eu voltei para Porto Alegre e em 98 eu fiz novamente o concurso para professor substituto. Então, eu fiquei 98 e 99 na UFRGS como [professor] temporário. E em 98, o Fernando Mattos já era professor lá, já estava lecionando.

Tu havias comentado que, quando entrou na UFRGS, o Fernando ainda era aluno da graduação em violão. Poderias comentar mais sobre essas ocasiões em que tu assistiu a performances do Fernando? *Na realidade, a parte da performance não era o foco principal dele. Esse é o primeiro momento que eu me recordo do Fernando. Ele, logo em seguida, partiu para as composições. Tanto que as primeiras composições dele, a gente tem anotado, que são nos anos 87, 88, foram dedicadas para o Diego Timm. O Diego, acho que foi aluno dele também. O Diego era um rapaz bem mais novo. Eu acho que ele estava no Projeto Prelúdio da UFRGS. Ele também foi o último aluno do professor Pedro Duval. Na época, o Fernando dava aula para a Extensão, e o Diego foi um jovem aluno que começou a se destacar no violão. E eu acho que essa aproximação dos dois se dá, porque o Diego começou a tocar alaúde depois, instrumentos antigos. E o Fernando tinha essa predisposição de tocar esses instrumentos pelo Conjunto de Câmara de Porto Alegre. O Diego fazia parte desse universo musical do Fernando, esse mundo renascentista e medieval. Então, imagino que essas dedicatórias para o Diego tenham essa relação. Só que, com o Diego, a gente teve algum contato lá por 95, e depois, acho que ele foi morar na Europa. Não tive mais contato com ele. Então, a performance do Fernando, eu tenho muitas poucas memórias dele tocando violão mesmo. É mais como um*

destacado professor de análise musical e um compositor brilhante [risos]. Dessas coisas tenho mais referência. E, claro, depois nesse Festival Crivellaro⁴¹ foi uma surpresa ver o Fernando tocar de novo. Uma renascença.

As primeiras composições de Mattos coincidem com o período final de sua graduação e o início de sua atuação como professor de violão no Projeto Prelúdio. Nesse contexto, a dedicatória da *Pequena Peça para Violão* a um “destacado aluno de violão do Prelúdio” não é um caso isolado na obra de Mattos, mas faz parte de um período em que a grande parte de suas composições são dedicadas a alunos ou colegas professores vinculados ao Prelúdio. Esse é o caso das dedicatórias encontradas em outras peças para violão, como *O Vigia* (1988), *Dança Antiga* (1989), *La Volta* (1989), e *Hush, Hush, Sweet Charlotte* (1989). Além das dedicatórias, essas peças compartilham algumas características, como a curta duração e a relativa simplicidade quanto à execução. Há também peças sem dedicatória, como sua primeira composição, *Poemeto* (1987), para violão solo, a qual era frequentemente executada pelo próprio compositor em seus recitais de câmara ao lado de Ricardo Mitidieri e James Corrêa. Ao mesmo tempo, *Poemeto* se diferencia das peças dedicadas a alunos do Prelúdio pela sua maior complexidade técnica e linguagem composicional. O contexto das primeiras dedicatórias evidencia que as interações com intérpretes já exerciam influência no processo composicional de Mattos desde o início de sua trajetória como compositor. O período como professor no Projeto Prelúdio foi “um estímulo para compor para formações iniciais de alunos”. De modo similar, quando ingressou como docente na UFRGS, alguns anos mais tarde, suas composições passam a incluir dedicatórias a alunos de graduação, colegas professores da universidade, bem como a renomados concertistas da cena local.

A influência dos intérpretes nas primeiras composições já se dava de forma indireta através da própria escolha da linguagem composicional e do grau de demandas técnicas utilizado. Esses elementos eram definidos a partir da familiaridade do compositor com as características particulares de cada intérprete. Um exemplo disso é a escolha por elaborar uma obra inspirada na forma de dança barroca, como é o caso da *Pequena Peça para Violão*, a partir do interesse mútuo entre Mattos e Timm pela música antiga.

O interesse de Mattos por música antiga e instrumentos de época, mencionado por Souza, também é relevante para se compreender o contexto de suas primeiras obras para violão. Enquanto *Poemeto* adota uma linguagem associada às estéticas de vanguarda do século XX, as

⁴¹ 1º Seminário Internacional de Violão Antônio Crivellaro, realizado em Porto Alegre entre os dias 26 a 28 de julho de 2018. O evento contou com um recital solo de Fernando Mattos como parte da programação.

demais composições desse período apresentam uma forte influência da música antiga, seja na linguagem, na forma ou como uma inspiração geral. Um exemplo é a *Dança Antiga*, que segue a estrutura binária característica das danças barrocas, e é elaborada utilizando contraponto a duas vozes, apresentando procedimentos harmônicos e cadências típicas do período barroco. Em 2016, Mattos escreveu uma versão de *Dança Antiga* para guitarra barroca, notada em tablatura barroca, o que reitera a influência deste gênero no contexto dessa composição.

Figura 6 – Dança Antiga (1989) - c. 1-4.

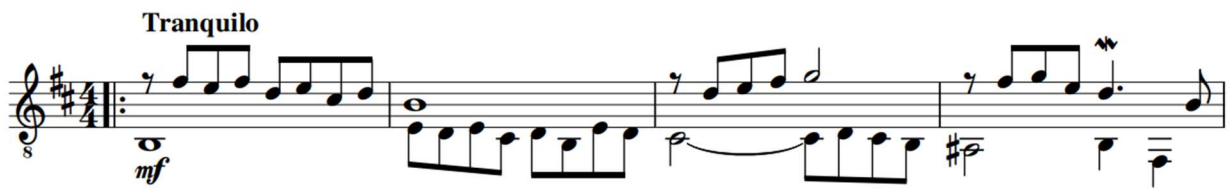
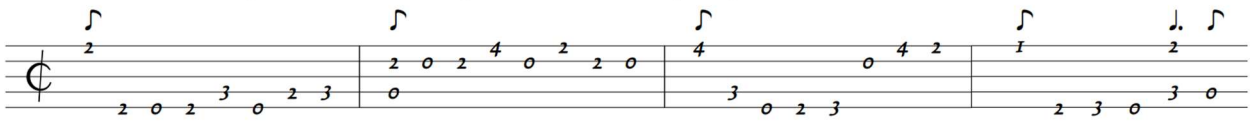


Figura 7 – Dança Antiga (2016) – Versão para guitarra barroca (c. 1-4).



A partitura da *Pequena Peça para Violão* atualmente encontra-se disponibilizada no IMSLP⁴² de Mattos. Através da entrevista com o intérprete, tive conhecimento de que a *Pequena Peça para Violão* foi publicada originalmente na 1ª edição do periódico da Associação Gaúcha de Violão (ASSOVIO), da qual Souza foi um de seus fundadores. O periódico era publicado com frequência bimestral e teve um total de 10 edições. A primeira edição foi publicada em outubro/novembro de 1999. Cada edição incluía a partitura de uma peça para violão, cedida por algum compositor colaborador da revista. Fernando Mattos, que era membro da ASSOVIO, foi também o primeiro compositor a contribuir para o periódico, disponibilizando a *Pequena Peça para Violão*, composta em 1989. A partitura utilizada pelo intérprete na estreia da obra foi a publicada pela revista ASSOVIO.

A estreia de *Pequena Peça para Violão* ocorreu no Instituto Goethe, em Porto Alegre, em um recital solo de Souza intitulado “Violão Vivo”, em 1999. Uma diferença entre a versão publicada na ASSOVIO e a versão posterior do IMSLP - e que foi bastante relevante para o

⁴² Disponível em:

<[https://imslp.org/wiki/Pequena_pe%C3%A7a_para_viol%C3%A3o_\(Mattos%2C_Fernando\)](https://imslp.org/wiki/Pequena_pe%C3%A7a_para_viol%C3%A3o_(Mattos%2C_Fernando))>. Acesso em: 8 abril 2024.

intérprete durante a preparação da peça para a estreia - é a inclusão de um breve comentário escrito pelo compositor a respeito da *Pequena Peça para Violão*, escrito exclusivamente para a publicação na revista da ASSOVIO. Curiosamente, este comentário acabou sendo omitido na edição disponibilizada posteriormente pelo compositor em domínio público. Apresento a seguir o comentário escrito por Mattos na partitura cedida à ASSOVIO, reproduzido na íntegra:

Esta Pequena Peça para Violão foi composta em 1989 como um estudo sobre a Forma Binária, ou seja, aquela forma que se divide em duas partes – A e B (na partitura as partes estão indicadas pelas barras duplas). A intenção na época foi realizar a fusão entre danças tradicionais da música ocidental e elementos harmônicos da música popular, em especial o Jazz e a Bossa Nova. Assim, em termos de estrutura, a peça poderia ter sido composta na Europa do século XVII, mas harmonicamente somente poderia ter sido escrita na América do século XX. Este Adagio foi concebido originalmente em conjunto com outra peça para violão, formando o que chamei na época de Duas Peças para Violão Solo. Quem tiver interesse em conhecer a outra peça pode entrar em contato com a AssoVio para adquiri-la (MATTOS, 1999).

Figura 8 – Pequena Peça para Violão – Edição da revista Assovio nº 1.

Para Diego de Abrantes-Timm

Pequena peça para violão 

Fernando Mattos

Adagio

violão

mp *mf* *poco rit.* *a tempo* *poco rall.*

a tempo *mf* *f*

a tempo *p* *rall.*

a tempo *rall.* *mf*

a tempo *poco rall.* *p* *f* *molto rall.*

Esta Pequena Peça Para Violão foi composta em 1989 como um estudo sobre a Forma Binária, ou seja, aquela forma que se divide em duas partes - A e B (na partitura as partes estão indicadas pelas barras duplas). A intenção na época foi realizar a fusão entre danças tradicionais da música ocidental e elementos harmônicos da música popular, em especial o Jazz e a Bossa Nova. Assim, em termos de estrutura, a peça poderia ter sido composta na Europa do século XVII, mas harmonicamente somente poderia ter sido escrita na América do século XX. Este Adagio foi concebido originalmente em conjunto com outra peça para violão, formando o que chamei na época de Duas Peças para Violão Solo. Quem tiver interesse em conhecer a outra peça pode entrar em contato com a AssoVio para adquiri-la.

Fernando Mattos

A preparação para a estreia da *Pequena Peça para Violão* ocorreu sem uma interação direta com o compositor, mas foi informada pelas referências descritas por Mattos em seu comentário na partitura da ASSOVIO. Durante a estreia, Mattos estava presente como espectador e, ao final do evento, Souza teve a oportunidade de conversar com o compositor e discutir alguns aspectos da concepção da obra e decisões interpretativas. Transcrevo o trecho em que o intérprete comenta a respeito da interação com o compositor após a estreia e suas reflexões sobre a *Pequena Peça para Violão*:

A ideia do Fernando era compor peças com uma forma, uma estrutura, mais da música ocidental. Uma forma binária, algo bem didático, mas que tivesse uma harmonia da bossa-nova e do jazz. Ou seja, ele falou que era uma peça que podia ser facilmente entendida como uma estrutura do século XVII, mas que a harmonia dela, a estrutura harmônica, só podia ser entendida como música da segunda metade do século XX. Essa montagem, essa capacidade que o Fernando tinha de fazer essas elencações na composição. Eu acho que esse é um ponto muito importante da Pequena Peça para Violão, que dá um valor especial para ela.

E outro detalhe importante é: Quando eu estreei essa peça, foi em 99 também. O Diego acabou não estreando. Aí falei, “ôh, Fernando, vai sobrar pra mim”. Eu me apropriei da peça. Eu tinha voltado lá de Salvador com essa ideia também, da relação compositor-intérprete. Eu queria trabalhar com os compositores. Eu queria conversar com eles, incentivar novas composições. Eu voltei com esse propósito. Mas algumas peças já estavam prontas. Aí, antes, eu acabei indo pro palco e não conversei com o Fernando. Foi uma não-interação. A interação se deu depois, quando o Fernando estava na plateia lá no dia. Eu até comentei, “Fernando, eu toquei tua peça. Acho que toquei ela bem mais lenta que o teu adagio”. Era uma concepção minha de que aquela peça tinha que ser mais lenta, porque realmente tinha umas passagens de acordes que não pareciam que iam soar naturais no andamento, mesmo que fosse adagio. E o Fernando era super tranquilo nessa questão. Ele recebia bem algumas alterações.

Então, eu acho que a questão da estrutura da peça, a concepção harmônica, é algo mais importante para ele do que um andamento rígido. Essa flexibilidade do andamento é possível. Eu botei a peça nesse andamento [adagio], mas ela não me parecia confortável, mesmo eu estando, na época, com uma técnica muito em dia. Eu queria fazer uma coisa limpa, bonita, musical, com fraseado conexo, homogeneidade na peça. Então pensei, “Fernando, vou reduzir um pouquinho”. Me permiti algumas liberdades interpretativas. Eu não queria

simplesmente fazer uma caricatura da partitura. Queria contribuir também com uma expressividade, porque o intérprete também tem essa liberdade. Eu vim com esse objetivo de tentar também contribuir com a peça. Principalmente no âmbito dramático da peça, já que eu não poderia mudar notas ali, nem mudar o ritmo.

Quando a gente foi publicar a peça na revista depois, essas revelações do Fernando foram importantes. Porque quando a gente vai estudar uma peça, a gente não tem algumas informações relevantes sobre essa concepção da obra. Mesmo que a gente faça uma análise e tudo, o intérprete tem dificuldade. Então, a questão contextual, ele fez uma peça preocupado com uma estrutura tradicional e revelando então esses aspectos do jazz ali, da bossa-nova. Depois que ele fala isso pra ti, a gente começa a enxergar melhor essas coisas. Elas estão ali. É quase óbvio, mas se não tem o compositor dizendo, “olha, eu tive essa intenção, essa percepção das coisas”... E muitas vezes isso não está explícito na obra, e muitos intérpretes não descobrem. Então, é muito importante, sim, ter esse contato com o compositor. Porque uma simples revelação... eu poderia te dar outros exemplos de outros compositores que me revelaram coisas muito importantes, que facilitaram a minha vida na hora de tocar a peça ou, pelo menos, na compreensão mínima do quê que eu estava tocando. Nesse caso, eu acho que a questão técnica ali não era nada a ser discutido com mais profundidade, porque é uma peça relativamente simples. Nem a questão rítmica. Então, como te falei, o andamento foi uma coisa que a gente discutiu e que acabou sendo algo mais flexível.

E justamente essa questão de tentar dar uns ares de bossa-nova, umas harmonias jazzísticas, umas passagens mais quartais. Isso ajudou, sim, a ter uma ideia de uma Pequena Peça para Violão que não tinha título. Porque, muitas vezes, o título te induz a algumas coisas. É uma canção, uma melodia muito bonita, muito lírica. Pensando até, te diria que talvez tenha algumas influências ali de Villa-Lobos. A gente olha a Gavota-Choro, Mazurka-Choro, essas peças que tinham essa ideia de fazer uma mescla da forma antiga da suíte barroca com uma sonoridade mais brasileira. O Fernando atualizou esse conceito com a Pequena Peça para Violão. Eles tocavam muito Leo Brouwer também, nessa época. Um compositor que escreve muito bem para violão, quase irreparável. Então, aí que eu te digo, o Fernando escreve muito claramente para violão. Muito limpo, de uma maneira muito tranquila para a gente compreender as intenções dele.

A Pequena Peça para Violão é escrita a partir de uma textura de melodia acompanhada, e apresenta uma união entre a forma de dança barroca e harmonia característica do jazz norte-americano e bossa-nova, com ampla utilização de acordes com extensões dentro de uma

harmonia predominantemente diatônica. Uma questão salientada por Souza foi a abertura do compositor quanto à flexibilidade de andamento, ressaltando que, para Mattos, a ênfase na interpretação recai sobre a expressão de aspectos, como a estrutura e a concepção harmônica da peça. Ainda sobre o aspecto rítmico, transcrevo abaixo o trecho em que o intérprete se refere à interpretação das indicações de agógica presentes na obra, e como a interação com Mattos informou a sua concepção rítmica:

Figura 9 – Pequena Peça para Violão (c. 1-10)

Vou falar com as minhas palavras. Para mim, essa questão do ritenuto, tem dois propósitos ali. Até mais do que dois, de repente. Um deles é musical, estrutural da frase. Você precisa fazer um pequeno ajuste cadencial para retomar a frase seguinte como uma resposta. Algo ligado à expressividade. Você pode, no final da frase, dar uma esticadinha em algumas notas. Isso também pode ter uma implicação técnica, ou seja, se aquela passagem está te exigindo, de repente, algo mais complexo, e se “a tempo” aquilo não iria ficar muito bom, o próprio compositor muitas vezes deixa um aviso. Até te diria que muitas vezes essas expressões ali, ritenuto, rallentando, são mais um aviso, uma advertência para não fazer exatamente justo o tempo. Não quer dizer que tenha que ter um rallentando grande ali, mas ele pode dizer, “olha, cuidado para não fazer tudo muito mecânico, cuidado para não fazer muito a tempo que não fica bom”. Então, fico imaginando sempre assim: Um cantor que vai cantar aquela melodia, se fosse um instrumento de sopro, se eles fariam igual ao violonista. Porque o violão às vezes tem essa capacidade de grudar tudo [risos] e não pensar na expressão, no fraseado. O Fernando tinha essa preocupação com as peças dele. Então, muitas vezes ele coloca um ritenuto ou rallentando, mais como uma advertência para não fazer algo [sem respiração]. E essa peça, um adagio expressivo, uma melodia super cantável, lírica, obviamente que não ia

ficar bem. E cabe, acho que ao compositor, apontar para os intérpretes menos experientes, “olha, aqui talvez ficaria bem dar uma segurada no ritmo” [risos]. Eu fico imaginando isso. Mas a gente não tinha uma discussão nesse sentido. Pelo menos nessa peça, não se falou.

Aquele trecho inicial é o trecho que nos leva para essa compreensão da referência à bossa-nova, mas a peça vai tomando outros caminhos depois. Ela não se sustenta só com uma ideia de bossa-nova. Ela tem um aroma de bossa-nova no ar [risos]. A inspiração de intervalos mesmo, aquela 7º maior, intervalos diminutos. O Fernando conseguiu criar uma peça, não vou chamar de híbrida, mas que poderia compreender esses dois elementos: uma forma tradicional, com uma harmonia ligada aqui às Américas, que a gente reconhece auditivamente com mais facilidade. Agora: o quê que o intérprete pode fazer com isso? Acho que essas questões o Fernando deixa em aberto. Porque as obras são abertas mesmo. Eu nunca vi o Fernando tocar essa peça. Eu também nunca tinha visto nenhuma outra pessoa tocar a peça, porque eu tinha feito a estreia dela. Então, veja que minha referência é a escrita. De repente, o estilo do Fernando também. Eu sabia que ele era um violonista que se formou na UFRGS com a Flávia, que tinha todo aquele conhecimento de material antigo também, aquele eruditismo todo. Eram as referências que eu tinha. Na época não eram muitas. Então, não tive o privilégio de ter uma explicação tão detalhada, quanto tive depois do Triunfo da Morte. Então a Pequena Peça para Violão, realmente, ela foi estreada mais numa concepção particular minha.

Outra colaboração discutida na entrevista com Souza foi a que envolveu a preparação de *O Triunfo da Morte*. Como o intérprete executou apenas trechos de *O Triunfo da Morte* em público, a sua execução não chegou a ser uma estreia oficial. *O Triunfo da Morte* é uma obra para violão solo elaborada a partir da estrutura de tema com variações. Foi publicado no ano de 1997 pela extinta “Goldberg Edições”. Neste mesmo ano, Mattos finalizou seu mestrado em Composição pela UFRGS, defendendo sua dissertação sobre a “Salamanca do Jarau” de Luiz Cosme. Portanto, este foi um ano de grande importância na biografia do compositor. Como foi mencionado por Souza e outros colaboradores de longa data, *O Triunfo da Morte* é uma obra de grande importância na produção composicional de Mattos. A obra foi mencionada também por Flávia Domingues Alves, Ricardo Mitidieri e James Corrêa, que acompanharam seu processo composicional. Em 1992, Mattos apresentou um recital solo no Instituto de Artes da UFRGS, onde executou na íntegra *O Triunfo da Morte*. Como a obra se encontrava ainda em processo de composição, esta performance não se tratou de uma estreia oficial. Como relatado por James Corrêa em sua entrevista, *O Triunfo da Morte* ainda viria a sofrer diversas alterações após essa apresentação.

Apesar de ser considerada uma peça bastante relevante na produção do compositor, curiosamente *O Triunfo da Morte* não foi disponibilizada pelo compositor em seu repositório virtual no IMSLP. Além disso, a extinção da Goldberg Edições dificulta o acesso à partitura impressa de *O Triunfo da Morte*, pois esta já não é mais comercializada, o que também dificulta a visibilidade dessa obra em estudos sobre a produção de Mattos. Inicialmente, considerei que a ausência de *O Triunfo da Morte* no IMSLP de Mattos poderia ter se dado por alguma questão de direitos autorais, já que essa é uma das poucas obras de Mattos que foi oficialmente publicada por uma editora. Porém, as outras peças que Mattos publicou pela Goldberg Edições se encontram atualmente no IMSLP. São elas, a *Milonga* (1999) para violino solo, *Fantasia I* (1998) para flauta doce contralto, *Invenção (quase rondó)* (1998) para piano solo e *Estudos Compactos sobre Doze Sons* (1998) para piano solo.

O Triunfo da Morte é dedicado à Helena Bernardes, esposa de Mattos. A composição teve como base os estudos realizados por Mattos sobre representações da morte na tradição ocidental e em diferentes áreas do conhecimento, como a filosofia, a sociologia, a história, as artes visuais, a literatura e a música⁴³. Essas representações são inseridas e elaboradas em diversas camadas da composição. A temática da morte é de grande interesse do compositor, sendo explorada em outras obras, como *Pequeno Réquiem Instrumental* (1995) para orquestra sinfônica e *Morte do leiteiro* (2005) para violão e barítono. Outro aspecto que destaca essa composição é a sua longa extensão. Como relatado por Souza e pelos colaboradores de longa data de Mattos, que assistiram ao recital onde Mattos executou a obra, uma performance na íntegra de *O Triunfo da Morte* dura em torno de 45 minutos. Essa é a composição mais extensa de Mattos para violão, sendo maior, inclusive, que seus dois Concertos para violão e orquestra⁴⁴. O título da peça faz referência à pintura homônima do artista Pieter Bruegel (c.1525-1569):

⁴³ A temática da morte e suas representações é extensamente discutida por Fernando Mattos em sua entrevista “A Morte Tecida em Notas Musicais” concedida em out/2016. Disponível em: <<https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6683-fernando-lewis-de-mattos>>. Acesso em: 5 abril 2024.

⁴⁴ As referências para a duração do *Concerto n° 1* e *Concerto n° 2* para violão e orquestra são as indicadas por Mattos no IMSLP.

Figura 10 – O Triunfo da Morte (c.1562) de Peter Bruegel.



[Fonte: Google Fotos]

Reproduzo alguns trechos do comentário de Mattos sobre a concepção de *O Triunfo da Morte*:

O Triunfo da Morte é uma composição para violão solo em 13 movimentos, elaborada a partir da estrutura de um tema com 12 variações. Na realidade, utilizei como tema os dois primeiros movimentos, que se chamam Tema e Valse Noble (Valsa Nobre). O Tema apresenta a morte em vários sentidos: como finitude, como o fim da vida, morte de um sistema social, de uma sociedade ou de uma civilização; também como mudança de um estado a outro, como transformação, já que uma nova realidade, estado de coisas ou situação exige o fim (morte) do anterior. Isso pode ser exemplificado através da metamorfose das borboletas. Para alçar voo, é necessário que a lagarta deixe o casulo em que se encontra reclusa e, ao mesmo tempo, protegida. Deixa de existir, morre, para dar vida à nova fase de sua existência. Do ponto de vista sonoro, busquei organizar os elementos musicais de forma sincrônica, através da integração perceptiva de vários pontos de vista simultâneos, uma apreciação holística de vários lados simultaneamente, como em um caleidoscópio. Em O Triunfo da Morte há referências a mitos, obras artísticas e fatos noticiados em jornais. O título da peça refere-se à pintura homônima do artista flamengo Pieter Bruegel, o Velho. A Queda dos Anjos Rebeldes, que faz alusão a outra pintura de Bruegel, refere-se ao capítulo bíblico sobre a queda de Lúcifer e a um fato trágico ocorrido no Brasil, na época da composição: o massacre de crianças de rua por grupos paramilitares no Rio de Janeiro. A valsa nobre refere-se tanto à origem cortesã da valsa através de danças, como o minueto e o ländler, quanto às Valses Nobles et Sentimentales, para piano, de Ravel. Também são referidos outros gêneros de dança e elementos musicais tradicionais, como a balalaica, que é um instrumento tradicional russo, o scherzo (uma brincadeira musical) e a gavota, uma dança com movimentos rápidos de origem francesa. O movimento Libera me tem por base um canto gregoriano que diz: “liberta-me, Senhor, da morte eterna”. O Canto de Orfeu foi composto a partir do mito grego que aborda o semideus que tinha o poder de cativar e encantar homens, feras e deuses com a sua música. Foi assim que convenceu Hades, o deus do mundo dos mortos, a trazer

Eurídice, sua esposa recém falecida, de volta à vida; este movimento representa a superação da morte através do amor. No período de composição de *O Triunfo da Morte*, no início da década de 1990, eu estava envolvido em estudos filosóficos, antropológicos e históricos sobre o conceito de morte em diversas épocas e em diferentes regiões. Assim, procurei manifestar as noções que constituí sobre esta temática, assim como expressar meus anseios pessoais em relação ao assunto, através daquilo que sei fazer melhor: a música (MATTOS, 2016).

Em 1998, Souza foi um dos coordenadores do “2º Encontro com o Violão”, realizado no Instituto de Artes da UFRGS. O intérprete executou *O Triunfo da Morte* durante uma palestra intitulada “Diálogos entre a Música e Outras Linguagens” conduzida pelo próprio compositor, como parte da programação do evento. Durante a palestra, Mattos apresentou uma análise extensiva de *O Triunfo da Morte*, comentou sobre a origem do tema, seu processo composicional e de que forma elaborou a referencialidade extramusical na composição.

A preparação para a performance envolveu alguns encontros na UFRGS, onde Mattos orientou Souza sobre quais trechos deveriam ser executados na palestra. Embora não tenha executado a obra na íntegra, a experiência de colaboração nesse contexto foi marcante para o intérprete no sentido de revelar a ele o conteúdo simbólico presente na composição, mas que não está explícito na partitura. Isso fica claro quando o intérprete afirma que a “compreensão completa da peça foi alcançada durante a palestra”. Ainda assim, Souza ressaltou a clareza na escrita de Mattos quanto às indicações da partitura, por mais que o compositor tenha optado em omitir grande parte das referências extramusicais na obra. Foram discutidos também documentos como a partitura original com anotações de digitação e uma cópia do roteiro utilizado por Mattos na palestra. O roteiro da palestra, escrito por Mattos, contém apontamentos analíticos e informações a respeito das referências extramusicais incorporadas na obra.

De acordo com o compositor, as variações de *O Triunfo da Morte* giram em torno de três eixos: variações que representam a morte, variações que representam a vida, luta ou esperança; e variações que representam a opressão. A partir desses três eixos principais, Mattos explora diferentes significados de cada um. No caso da “Morte”, os seus distintos significados podem abranger a representação da morte como finitude, a morte de um sistema social, ou a morte como mudança/transformação. Cada tipo de variação compartilha algumas características em comum, como motivos melódicos e rítmicos, e procedimentos harmônicos. As variações que representam a vida são elaboradas com harmonia predominantemente diatônica. As variações que representam a opressão são elaboradas com harmonia atonal, e as variações que representam a morte são elaboradas com harmonia denominada pelo compositor de “arquetípica”. Apresento a própria definição de Mattos para este último procedimento harmônico:

Arquétipos harmônicos encontrados em peças fúnebres de Carlo Gesualdo (*Moro lasso al mio duolo*), Wolfgang Amadeus Mozart (*Música Fúnebre Massônica*), Frédéric Chopin (*Marcha Fúnebre*), Franz Liszt (*Sonata em Sim, Sinfonia Fausto, Hamlet*), Richard Wagner (*As Valquírias, Tristão e Isolda*); Willy Corrêa de Oliveira (*Life Madrigal*). Quais sejam: tríade menor, acordes diminuto e meio-diminuto, tríade aumentada, acorde em quartas, acorde de Tristão (sexta francesa: acorde maior com 5ª dim. e 7ª m.), tríade maior-menor (MATTOS, 1998).

Um exemplo da harmonia “arquetípica” pode ser observado já na abertura do tema. Nos dois primeiros compassos, a tríade de Sib menor e o acorde de Solb sem terça (denominado pelo compositor de acorde “vazio”) são derivados dos acordes do tema da *Marcha Fúnebre*, da *Sonata n.º 2 Op. 35* de Frédéric Chopin (1810-1849):

Figura 11 – O Triunfo da Morte (c. 1-2) / Tema – Arquétipos harmônicos derivados da *Marcha Fúnebre*, de F. Chopin.



Figura 12 – *Marcha Fúnebre*, de F. Chopin (c. 1-2)



Outro exemplo da harmonia arquetípica encontra-se nos c. 6-8 do tema, onde há uma sucessão de acordes de diferentes categorias que, se interligam, no contexto dessa composição, por serem acordes oriundos de obras musicais com temática fúnebre. São eles, o acorde quartal Ré-Sol-Dó-Fá; o acorde com 5ª diminuta e 7ª menor Dó-Mi-Sib-Solb e, finalmente, o acorde meio diminuto Ré-Láb-Dób-Fá, que consiste no acorde de Tristão⁴⁵ transposto uma terça abaixo. Outro aspecto da escrita, que se relaciona com a temática da morte, é o uso do

⁴⁵ O acorde de Tristão é o primeiro acorde na ópera de Wagner, *Tristão e Isolda* (1865), Fá-Si-Ré#-Sol#. Esse tipo de acorde com sétima, composto por uma terça menor, quinta diminuta e sétima menor, passou a ser considerado um marco do cromatismo extremo que eventualmente levou ao colapso da harmonia tradicional (AMMER, 2004, p. 439). Tradução nossa.

cromatismo entre as notas da voz soprano deste trecho, que realiza o movimento Fá-Solb-Fá. Esse é o mesmo movimento realizado pela voz contralto do acompanhamento do tema da *Marcha Fúnebre*, já exposto. O cromatismo é um procedimento amplamente utilizado por Mattos nessa composição. O ritmo pontuado em que ocorre o acorde de Tristão transposto é derivado do ritmo pontuado da melodia da *Marcha Fúnebre*:

Figura 13 – O Triunfo da Morte (c.6-8) / Tema – Acorde de Tristão transposto.

The musical score shows a transposed Tristan chord in 3/4 time. The tempo is marked 'poco meno' with a quarter note equal to 48 (♩ = 48). The score includes a 'harm. 8^a' marking and a 'più mosso nat' marking. The Tristan chord is highlighted with a red box. Dynamics include 'mp' and 'f' with an 'accel.' marking.

Figura 14 – Acorde de Tristão – transposição original.

The musical score shows the original Tristan chord in 4/4 time. The chord is shown in both treble and bass clefs, with a sharp sign indicating the key signature.

A harmonia arquetípica é um entre muitos procedimentos utilizados por Mattos que possuem um significado simbólico em *O Triunfo da Morte*. Diante do vasto campo de referências que emergem dessa obra, uma análise mais aprofundada de *O Triunfo da Morte* fugiria do escopo do presente trabalho, indo além do contexto da colaboração de Souza, uma vez que a interação envolveu a preparação de trechos específicos da peça para que fossem executados na palestra. Todavia, considero importante mencionar um último aspecto analítico, com o intuito de contextualizar o leitor antes de apresentar os comentários do intérprete a respeito da obra.

Em *O Triunfo da Morte* há diversas ocorrências do motivo denominado “lira di Orfeo”. Diferentemente de outras referências, o compositor optou por incluir uma indicação na partitura em todas as ocorrências da “lira di Orfeo”. O motivo consiste em um gesto melódico veloz, executado na forma de arpejo com o recurso da *campanella*, onde se busca emular o som de uma harpa. Este gesto foi destacado por Souza, principalmente, por ser um gesto que necessita

de uma digitação específica, distribuindo as notas em diferentes cordas do violão, para que se possa obter a sonoridade pretendida pelo compositor. A digitação dos trechos onde ocorre o motivo da “lira di Orfeo” foi um dos aspectos discutidos pelo intérprete durante a interação com o compositor.

Figura 15 – O Triunfo da Morte (c.9-15) / Tema – primeira ocorrência do motivo “lira di Orfeo”.

A seguir apresento um quadro contendo a estrutura de *O Triunfo da Morte*, com o objetivo de sintetizar as principais informações referentes às variações que compõem a obra. O quadro contém o título de cada variação, sua extensão em número de compassos e características gerais, como os procedimentos harmônicos utilizados e o seu sentido geral dentro da simbologia da obra:

Quadro 4 – Estrutura formal de “O Triunfo da Morte”.

| Seção | Título | Extensão (em compassos) | Harmonia | Representação |
|-----------|----------------------------|-------------------------|-------------|-------------------------------|
| Tema | - | 24 | Arquetípica | Morte |
| Var. I | Valsa Noble | 105 | Diatônica | Superficialidade vivida |
| Var. II | Balalaika | 89 | Diatônica | Luta contra a resignação |
| Var. III | Scherzo | 43 | Diatônica | Luta contra a resignação |
| Var. IV | O Massacre dos Inocentes | 65 | Atonal | Opressão |
| Var. V | Annabel Lee | 66 | Arquetípica | Morte |
| Var. VI | Gavota Chorosa | 50 | Diatônica | Superficialidade vivida |
| Var. VII | A Queda dos Anjos Rebeldes | 9. | Atonal | Opressão |
| Var. VIII | O Grotesco | 46. | Atonal | Opressão |
| Var. IX | Libera me | 37 | Diatônica | Sentido religioso - esperança |
| Var. X | Canto de Orfeu | 72 | Diatônica | Luta contra a resignação |

| | | | | |
|----------|-------------------|----|-------------|-------------------------------|
| Var. XI | Retrato de Chopin | 41 | Arquetípica | Morte |
| Var. XII | Transfiguração | 82 | Diatônica | Sentido religioso - esperança |

Finalizo este subcapítulo apresentando as considerações de Souza a respeito de *O Triunfo da Morte* e seu diálogo com Mattos durante a sessão de colaboração:

Ele foi me comentando todos os tipos de intenções musicais que a peça tinha, cada acorde, o quê que significava. Isso era uma coisa que me ajudava muito na questão dramática da peça. Ou seja, por um lado, a peça demandava explicações complementares. Por quê? Porque ela foi pensada em questões de pintores, pintores renascentistas ali... A Helena, a esposa do Fernando, era ligada às artes também, e essa dedicatória não é [apenas] uma dedicatória. Ela tem muito sentido. A questão da filosofia. O Fernando gostava muito de filosofia. Tanto que a tese de doutorado dele, eu assisti. Eu estava lá na defesa do Fernando. E ele fez uma defesa, uma conexão inacreditável entre [Henri] Bergson, que é um filósofo muito difícil de compreender, e a obra do Luiz Cosme. Eu até te recomendo, João, que se tu quiseres... Eu não sei se não tem uma relação da obra do Luiz Cosme com as composições do Fernando. Porque, assim, óh: A Salamanca do Jarau, que é a dissertação dele, é de 97. Curiosamente, é o mesmo ano de composição do Triunfo da Morte. Curiosamente. E eu me lembro de alguns trechos da tese do Fernando. Ele tinha um conhecimento muito interessante do Luiz Cosme. Pode ser que ele tenha aproveitado em algumas de suas composições. Isso eu não posso te afirmar com certeza, teria que fazer uma investigação maior. Mas eu acho que não dá para descartar de primeira. Então, muitos dos elementos composicionais do Triunfo da Morte podem ter sido inspirados na obra do Luiz Cosme. Então, são questões que vão para um outro lado. Não no âmbito violonístico.

O caráter dos trechos, que a gente trabalhou na palestra, é uma coisa que ele me ajudou muito a elucidar. Se era um trecho mais dramático, nostálgico, lírico, mais tenso... Eu me lembro do Fernando me reforçar bastante essa questão nos trechos que eu tinha que executar ali ao vivo. O andamento, a gente sempre tentou se o andamento já tinha chegado, mais ou menos, no que ele tinha imaginado. Alguma coisa de fraseado e respiração. Embora o Fernando deixe muito claro isso, as vezes tinha lá aquela anotação de uma vírgula, uma marcação de frase, final de seção, sempre. Eu acho que tenho anotado alguma coisa nesse sentido. As questões de timbre, para mim, estavam sempre muito claras. Acho que o Fernando deixa isso muito claro com as indicações dele. Se é um timbre mais metálico, dolce, isso sempre

foi muito claro. Eu não me recordo de ter algum tipo de reparo nesse encontro. Dedilhados, foram raros momentos também. Eu acho que alguma questão ali da Lira di Orfeo, da balalaica, que consultei o Fernando para ver se realmente era uma campanella, se era corda solta, como é que ele queria que soasse. Porque a gente sabe que nesse quesito muda muito, quando a gente põe uma corda solta ou os acordes mais presos....

Então, passando ali a questão do tema - porque é um tema curto e bastante dramático - a gente começou a ver pequenos trechos da Valsa Noble. É uma variação que tinha uma característica diferente. Ela sai daquele clima mais fúnebre [risos], mas o Fernando explica muito bem o porquê, essa questão da superficialidade da vida, aquela coisa das valsas. Isso vai ajudando a entender o contexto da composição. Então, isso foi uma coisa recorrente na peça toda. O porquê de ele usar algumas sonoridades, alguns enfeites.

Como eram dois violonistas conversando, algumas questões ali a gente até não comentava, porque havia uma compreensão das partes. É essa a questão. Eram dois violonistas ali conversando, então essa questão técnica do violão sempre estava muito clara. Dificilmente eu tinha uma questão a comentar com o Fernando. Mas a questão musical, ele sempre me colocava alguns pontos que ele queria salientar mais, que eu acho que para ele era importante. Então, um exemplo mesmo ali. Aquele acorde inicial, ele vai explicar, “olha, eu retirei isso aqui de tal obra, pensei nisso com um significado tal”. Então, talvez não fosse mudar sonoramente, claro que não. Mas, pensando no intérprete, como é que ele pode reelaborar isso dentro da sua interpretação, eu acho sempre interessante saber. Porque cada intérprete tem uma concepção distinta das coisas. Só que eu acho que, na partitura, o Fernando foi muito feliz em deixar tudo muito claro. Tem o andamento, tem ali a indicação de dinâmica, ele tem todas as questões de discurso musical muito claras. Então, quanto a isso, a gente não precisa deixar dúvida. Agora, o significado daquele acorde enquanto ele estava compondo, ou o resultado final, é um acréscimo. Como a gente falou, surgiu num contexto de uma palestra. Talvez ele não achou necessário acrescentar na partitura.

Então, por exemplo, a Lira di Orfeo, ali ele escreveu, “isso aqui eu quero que as pessoas entendam, que ali é a lira”. Mas eu acho que é impossível anotar tudo. Corre o risco da partitura se tornar muito poluída e muitas vezes causar o efeito contrário, de tu não conseguir te expressar com a peça, porque ela te exige muitas informações truncadas. Então, acho que ela está limpa, está muito bem. Não demandou muitas dificuldades nesse sentido. Mas o caráter extramusical é interessante. Tu saber o título, que o Massacre dos Inocentes advém de uma obra do século XVI, que tinha uma intenção histórico-social importante, e essa peça foi

colocada ali. Isso, essas ligações, são muito boas. Ajudam muito a gente a dar sentido para a obra. Isso eu acho que é importante.

Essas “outras linguagens” a que ele estava se referindo no título da palestra eram o que? A história social, a disciplina de história mesmo, a antropologia, a filosofia, que ele gostava muito... Ele bebeu muito dessa parte. E as artes plásticas. Então, veja que o Fernando tem peça para teatro também, trilha de cinema.

Agora eu lembrei! Só um pequeno parêntesis para não alongar muito: o Concerto Campestre é um filme em que o Fernando fez a trilha sonora. Agora que eu me recordei que eu acabei emprestando um violão antigo que eu tenho aqui, por intermédio do Fernando, para o filme. Muitas lembranças que eu tive do Fernando. Ele esteve na minha banca de doutorado, o Fernando me indicou para interpretar alguns concertos com orquestra. Eu acho que as vezes em que eu toquei com orquestra, foram indicações do Fernando. Eu tenho uma memória afetiva muito grande. E esse relacionamento com essas outras linguagens, eu acho que era quase inerente à figura humana do Fernando Mattos. Claro, não é só o violonista, não é só o compositor. Tinha um erudito ali. Um professor erudito, no sentido bom de falar, no sentido do conhecimento amplo. E eu acho que a obra dele não poderia ser diferente, não poderia ser diferente se não fosse assim, se não trouxesse para dentro essas interfaces todas.

Então, o Triunfo da Morte, quando ali a gente percebe todo aquele arcabouço conceitual, filosófico, sobre livros que tratam da morte, que é um tema que era curioso, mas era um tema que o Fernando era obstinado também, sobre essa questão da morte... Ele tem artigo sobre isso, tem discussões no conceito cristão de morte, no conceito filosófico, nas artes... Então, trazer para uma obra para violão isso tudo... Claro que a forma significa muito, também. Um tema com variações. Não poderia ter sido diferente. São variações da morte. Acho que foi tudo muito bem contextualizado. Trouxe todas essas citações de questões fúnebres, de réquiens para essa obra aqui. Então ela ganha um valor monumental, histórico, que ultrapassa, transcende as obras para violão que a gente conhece, como a sonata do [Alberto] Ginastera. Você pega a Sonata do Ginastera, é uma obra que não é apenas monumental porque ela é para violão. Ela tem música kichwa, tem tudo quanto é coisa que te traz aquela questão nacional da argentina, do violão. Não é só opinião pessoal, é uma constatação histórica mesmo.

Agora, uma coisa que eu lembrei aqui: que o Fernando tocava num [violão] Sérgio Abreu, um violão que tinha muitas sonoridades também. E aquela capacidade de compor, tanto no papel, quanto no instrumento ao mesmo tempo, fazendo experimentações, testando. A gente vê que essa obra, ela é fruto disso, dessa experimentação, da composição teórica, e depois, violonística. A gente percebe isso, inclusive, na Transfiguração, que é uma fuga, que é o último

movimento. Então, ali a gente percebe que teve uma composição teórica, pelos sujeitos ali da fuga e tudo, mas que ela vai aos pouquinhos se tornando violonística. É um trecho que eu acabei tocando também praticamente todo ele e, sim, é uma das partes mais belas da peça, esse final da fuga. Não parece ser uma composição apenas teórica. Realmente, ela teve um pensamento violonístico. Acho que isso é importante salientar. E essa parte também, se eu me recordo, eu acho que a gente anotou algumas coisinhas de digitação para uma melhor duração das vozes, o que era algo importante para a fuga.

O Fernando gostava muito da questão rítmica também. Então, acho que nessa obra o elemento menos explorado na análise é a questão rítmica. Claro, tem essa questão da marcha fúnebre e tudo, mas tem outros movimentos. A variação Scherzo tem uma rítmica muito rica ali que não me lembro se ele explicou isso nas lâminas. Teria que dar uma olhada. Então, não é só uma questão intervalar; não é só uma questão melódica. É uma questão rítmica. Ele comenta, ele fala que o Scherzo tem um caráter muito semelhante com a Valsa Noble, da superficialidade da vida, aquela coisa mais dançante, rítmica. Mas, eu diria que é uma variação quase que subestimada nessa peça, que ela tem que ser muito bem estudada para conseguir atingir. Eu não sei que ritmo é esse a que o Fernando está se referindo aqui. Acho que ele não comenta nas lâminas. Então, veja que, mesmo com a explicação do compositor, o intérprete tem que tentar fazer sua parte. Não tá tudo dito ali, tem mais coisas a serem trabalhadas. Isso é infundável.

5.1.3 Daniel Wolff

Daniel Wolff é violonista, compositor e professor do Departamento de Música da UFRGS. Primeiro Doutor em Música na performance do violão no Brasil, realizou seus estudos de graduação na Escuela Universitaria de Música de la Universidad de La República⁴⁶ e, posteriormente, Mestrado e Doutorado na Manhattan School of Music⁴⁷. Além de ter sido colega de Fernando Mattos na atividade docente na UFRGS, Wolff realizou diversas colaborações com o compositor ao longo de sua carreira. Dentre as obras de Mattos que apresentou em público, destacam-se algumas estreias, como a do *Concerto n° 2* para violão e orquestra (2002), dedicado a Daniel Wolff; *Quinteto* para violão e quarteto de cordas (2008), dedicado a Daniel Wolff; e *Concerto Tríplice – “Maravilhas das Matas do Brasil”* para três violões e orquestra (2009), dedicado a Daniel Wolff, Thiago Colombo e Paulo Inda. Gravou o

⁴⁶ Situada em Montevideu (Uruguai).

⁴⁷ Situada em Nova York (EUA).

Quinteto em seu álbum *Porto Allegro* (2013), projeto realizado pelo Programa de Pós-graduação em Música da UFRGS. Wolff também gravou *Poemeto* (1987) para violão solo⁴⁸. É um dos colaboradores que teve maior proximidade com Mattos. Em nossa entrevista, realizada no dia 27/06/2022, iniciamos conversando sobre sua trajetória, que se cruzou com a de Mattos ainda durante a adolescência:

Eu lembro até do dia em que conheci o Fernando [risos]. A minha formação foi feita a maior parte fora do Brasil. Mas tinha uma época em que eu era aluno do colégio, adolescente. Eu comecei fazendo aulas com um professor que vinha de moto lá em casa e ensinava só a tocar alguns acordes. O básico, assim. Bem simples. Alguns solinhos.... Mas não aprendi partitura nem nada. Isso aí foi o primeiro professor que eu tive, alguns meses. Depois eu fui estudar no curso de extensão do Instituto de Artes [da UFRGS]. Lá, eu estudei o curso de teoria e solfejo. Foi onde eu aprendi a ler música. E estudei violão com o Ronel Alberti da Rosa, que é compositor também, e com Afrânio Krás Borges. Isso foi por uns dois anos. Depois, passei a estudar no Palestrina com o Eduardo Castañera. Isso foi o que eu fiz antes de terminar o 2º grau e ir para a faculdade fazer minha formação de graduação no Uruguai, em que eu fui estudar com o Carlevaro, com o Eduardo Fernandez. Mas antes disso, quando eu ainda estava no 2º ano do colégio, o penúltimo ano, que na época era o 2º ano do secundário, teve um curso internacional, um festival internacional de música, feito no Instituto de Artes, em que veio gente de muitos lugares. Inclusive de outros países. E era um curso de várias áreas, e tinha o de violão. E eu não fiz o curso de violão. Eu quis fazer o curso de composição. Durou por duas semanas, tinha aula de manhã e tarde, e concertos à noite. E eu fiz o curso de composição com o Cláudio Santoro. Quem dava o curso de violão era a Flávia [Domingues Alves], que eu já conhecia. Eu não conhecia muito, mas eu já conhecia ela. E quem veio fazer o curso com ela, entre outras pessoas, foi o Fernando. E aí eu conheci ele ali. De manhã, cada um tinha as suas aulas. Ele tinha de violão, eu tinha de composição. Interessante, né?! No fim, eu fui mais pro violão e ele foi mais pra composição [risos]. E lá, a gente estava cada um na sala do seu curso. De tarde a gente tinha algumas aulas em conjunto, que eram aulas mais gerais. Então eu era colega do Fernando nessas aulas à tarde. Eu lembro de ver o Fernando tocando o Estudo I do Villa-Lobos - e pensei: “quem consegue tocar o Estudo I do Villa-Lobos deve tocar muito bem violão” [risos]. A gente estava começando. E naquele curso a gente se conheceu. Ele entrou na faculdade no ano seguinte e tal. E seguimos uma amizade desde então. A gente se conheceu

⁴⁸ Disponível em: <<https://soundcloud.com/daniel-wolff-guitar/poemeto>>. Acesso em: 2 abril 2024.

bem guri, assim. Eu creio que eu tinha quinze ou dezesseis. E o Fernando era um pouco mais velho que eu, ele devia ter dezessete ou dezoito nessa época. Dali, bom.... Depois viramos colegas muitos anos depois na UFRGS. E aí, evidente, ele já tinha se desenvolvido muito como compositor, e eu comecei a tocar algumas composições dele. Vários alunos meus tocaram músicas dele também. E eu também tive o privilégio de ele escrever música para mim.

A primeira colaboração com Mattos ocorreu na preparação do *Concerto n° 2* para violão e orquestra, que foi encomendada por Wolff. A estreia ocorreu no Theatro São Pedro no dia 14/08/2006, acompanhado pela Orquestra de Câmara Theatro São Pedro, sob regência de Antônio Carlos Borges-Cunha. Dois anos mais tarde, Mattos realizou uma adaptação do *Concerto n° 2*, reduzindo a grade orquestral para um quarteto de cordas, a pedido de Wolff. Esta adaptação se torna o *Quinteto* para violão e quarteto de cordas.

Sabe que não teve nada muito assim, “olha, eu tenho um concerto com orquestra em tal data e quero fazer uma obra sua nele”. Eu simplesmente pedi, “olha, eu gostaria que você escrevesse um concerto para mim”. Eu queria uma coisa mais diferenciada do que obra solo. Eu não lembro muito bem, mas eu lembro que eu disse isso, “tu escreverias um concerto pra violão e orquestra pra mim?”. E ele falou, “tá!”. E aí, levou um tempo, e aí ele falou, “tá pronto!” [risos]. Aí ele veio, “vamos trabalhar ele”. Depois que isso aconteceu, eu disse “deixa eu ir atrás de uma orquestra pra estrear o concerto”. E acabei fazendo a estreia com a Orquestra de Câmara Theatro São Pedro. E depois veio também a vontade de tocar mais vezes a obra, e é mais complicado, evidentemente, ter uma oportunidade de tocar com orquestra. Mas há também outra razão, tem muita coisa ali que é um pouco difícil pra orquestra juntar. Vários compassos vão repetindo. Um de três tempos, um de quatro, um de cinco... E a orquestra tem que tocar só uma nota, e só lá no meio do compasso, e essa nota às vezes está no tempo três, às vezes está no tempo quatro, então... Já é difícil juntar com um quarteto de cordas, e pra um grupo grande, então... Ter que todo mundo tocar junto, era bem complicado. Então eu pensei se não seria mais simples juntar com [um quinteto]. E efetivamente, foi mais tranquilo de juntar com um quinteto do que com um grupo grande. Aí sim, eu já pedi esta versão querendo algo específico. Aí eu também tinha em vista que queria fazer um trabalho com um quarteto de cordas. [...] eu fiz uma turnê no Rio Grande do Sul pelo SESC e uma no Brasil pela Funarte⁴⁹. E aí na época eu cheguei, “Escuta! Vamos ter tais datas. A gente vai ter uma turnê”. E aí ele

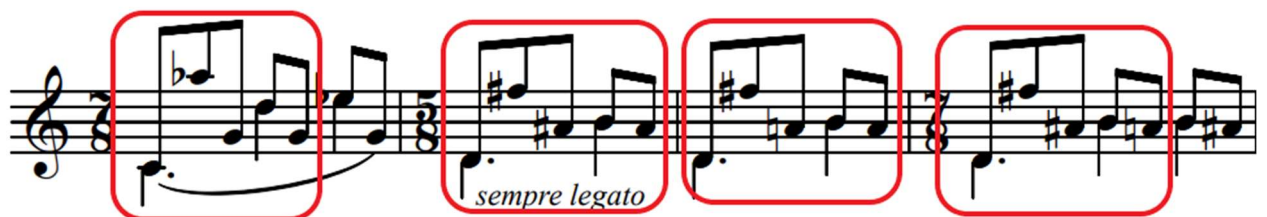
⁴⁹ A Fundação Nacional das Artes (Funarte) é uma fundação do governo brasileiro, ligada ao Ministério da Cultura.

concluiu a versão pra quinteto pra gente poder incluir na turnê. O que eu não me lembro, é se ela já estava pronta antes, ou se eu tive que dar uma pressionada nele; mas a gente acabou fazendo. E na época em que a gente fez essa turnê, eu aproveitei para dizer, “olha, vamos sentar e vamos gravar a obra então”. A gravação que tem do quinteto é com o grupo com o qual eu fiz a turnê.

Um aspecto importante na colaboração do *Concerto n° 2* é que este é um dos poucos casos de colaboração, dentre os investigados na presente pesquisa, em que pode ser observada uma interferência direta do intérprete sobre o texto final da obra. Apesar de não haver uma versão do *Concerto n° 2* que fosse anterior a essas alterações - para que fosse possível uma comparação entre esta versão e a versão final - Wolff comentou a respeito dos trechos que sofreram alterações, bem como os critérios adotados.

Apesar da escrita ser idiomática, o que é uma característica de toda a produção de Mattos para violão, Wolff sugeriu algumas alterações que facilitassem a performance, sem com isso alterar significativamente o resultado sonoro. O primeiro movimento, *Movido*, é elaborado a partir de uma textura de arpejos na parte do violão. Originalmente, a ordenação das notas dos arpejos ia constantemente se alterando, sem apresentar um padrão definido, o que foi se revelando bastante desafiador para Daniel ao longo dos ensaios com a orquestra. Essa dificuldade é acentuada por outros elementos da composição, como o andamento acelerado, a constante mudança de fórmula de compasso, a sua longa duração, e a necessidade de sincronia com a orquestra, o que demanda um alto grau de concentração por parte dos intérpretes. Como se observa na partitura final de *Movido*, há um padrão de cinco notas que se repete ao longo da peça. Embora este padrão ocorra com distintas configurações intervalares, a direção melódica entre as notas que constituem cada grupo se conserva a mesma, como se observa na Figura 16. Esta padronização não fazia parte da versão original, sendo estabelecida a partir da colaboração:

Figura 16 – Concerto n° 2 para violão e orquestra de cordas – I. Movido (c. 3-6) – Padronização na direção melódica.



O Fernando participou do processo de preparação para a estreia? *Sim. Na verdade, ele participou bem mais antes disso, quando ele terminou a peça e eu comecei a estudar. Bom, ele é um violonista, então, evidentemente ele já sabia o que funcionava e o que não funcionava no violão. Então não precisava dizer para ele, “Ah! Isso aqui não dá para tocar”. Isso nunca ocorreu, evidentemente. Mas eu acabei mudando algumas coisas com ele, e ele foi muito aberto a isso. Coisas que eu já tinha visto ele mudar também em composições que ele tinha feito para outro violonista, que era o seguinte: Ele fazia algo assim, “deixa eu ir brincando com essas notas”. Então vai fazendo um arpejo, e vai brincando com essas três notas, do-mi-sol, depois do-sol-mi, depois mi-sol-do, depois sol-mi-do, e às vezes em sete [compasso de 7/4]. Ta-ca-ta-ta-ca-ta-ta-ca-ta [solfejando com ritmo de tercinas]. Cada um dos arpejos era meio diferente e era difícil de conseguir fazer todos eles sem errar. Era um negócio que ia mudando o padrão o tempo inteiro. Então, boa parte do trabalho foi perguntar para ele, assim: “O que é isso aí? É um efeito que tu queres especificamente?”, ou, “o quê que tu foste brincando ali com uma nota primeiro e depois outra, que não faria tanta diferença mudar?”*

E várias vezes eu tocava de um jeito, ou de outro e ele, “ah! Auditivamente eu nem notei que tu mudaste a ordem dessa nota ou daquela”. Então a gente meio que sempre usava isso como critério para saber o que poderia ser alterado, quando ele não percebia a diferença. Não lembro bem as palavras do Fernando, mas a ideia que ele me passou foi essa, “quando eu não percebo a mudança, faz o que ficar melhor para a tua mão. Se eu perceber, te esforça um pouquinho mais para estudar como eu escrevi, porque realmente eu quero esse efeito”. Então teve muitos casos que era bem isso, “olha, eu queria um arpejo em tercinas nesse acorde e se, lá pelas tantas, o padrão for A, B, ou C, não faz diferença para mim”. O efeito de textura era o principal. Então foi mais isso que a gente mudou.

Outros exemplos do mesmo tipo de alteração ocorrem nos c.24-25 e c.34-35. As alturas que constituem os arpejos se mantiveram as mesmas em relação à primeira versão do *Concerto n° 2*, apenas sendo alterada a ordenação para estabelecer uma padronização que facilitasse a leitura e execução. Esta padronização nas notas dos arpejos acabou sendo incorporada por Mattos ao longo da peça, a partir da colaboração com Wolff.

Compassos 24 e 25. Tu vês que harmonicamente os compassos são iguais, exceto por um Si que vira Lá#, certo? Mas se tu olhares o padrão de arpejo do violão nos dois, é idêntico. Esse é um dos tipos de situação em que provavelmente o Fernando usasse padrões de ordenação diferentes. Eu não me lembro se é esse caso exato, mas só para te dar uma ideia.

Pode ser que tenha vindo, na partitura dele, o compasso 24 como está escrito, e no 25 alguma ordem mudaria. Por exemplo, as duas últimas notas, ao invés de ser Ré e Sol, seria Sol e Ré. A segunda e a terceira, ao invés de ser a segunda nota sol e a terceira Ré#, ele inverteria só num dos dois compassos. Então esse é o tipo de coisa que, na correria, numa obra longa como essa, de 25 ou 26 minutos, se não me engano, era muito fácil dar erro. Isso foi o tipo de coisa que a gente tentou, “bom, vamos dar um pouquinho de padronização, nem que seja inverter a ordem de duas notas”. A mesma coisa, por exemplo, no 34 e 35. Apesar de que muda uma nota entre os dois compassos, o padrão do arpejo é o mesmo. E segue sendo o mesmo nas primeiras cinco notas do 36. Várias dessas coisas aí não seguiam [o mesmo padrão]. Tinha uma pequena mudança de padrão que a gente não percebia auditivamente, mas dificultava bastante a vida de quem estava tocando.

Figura 17 – Concerto nº 2 para violão e orquestra de cordas – I. Movido (c.24-25).



Figura 18 – Concerto nº 2 para violão e orquestra de cordas – I. Movido (c.34-36).



Uma outra alteração na partitura, sugerida por Wolff, diz respeito ao trecho entre os compassos 40-41, no qual foi adicionada uma nota Sol, executada pela terceira corda solta, no início do c. 41. A inclusão de uma corda solta teve como objetivo facilitar o traslado de mão esquerda entre a VII e a IV posição que o trecho exige, minimizando, assim, a possibilidade de um eventual atraso no andamento, em função da mudança de posição.

Teve uma que outra coisa, também, de tocabilidade, que ele chegou a mudar, mas foi muito pouco. Eu não lembro exatamente quais eram, mas posso te dar um exemplo que possivelmente seria nesse estilo. Ali no compasso 40, a gente precisa de um salto rápido da VII posição para a IV posição entre o 40 e o 41. Se tu olhares as notas que estão nos dois violinos,

Fá#-Sol-Si e Fá#-Sol-Ré, são exatamente as mesmas notas que estão no violão, não necessariamente na mesma oitava. Muitas vezes isso vinha, por exemplo, o Si e o Ré lá no agudo como no violino. E não me lembro se o Sol também vinha no agudo. Então ficava muito difícil fazer dois saltos seguidos. E muitas vezes a gente acabou decidindo, “Não! Vamos tentar as cordas soltas”, como nesse caso aqui que botou o Sol e Si numa oitava de cordas soltas e que facilitava para não atrasar o translado, já que era para ser tudo muito a tempo, junto com a orquestra. Ele fez uma que outra mudança assim, pra aproveitar as cordas soltas e não atrasar na performance, ou não ficar muito picotado. Mas as mudanças foram basicamente isso.

Figura 19 – Concerto nº 2 para violão e orquestra de cordas – I. Movido (c.40-41) – Inclusão de nota executada em corda solta para facilitar o translado.



Outra colaboração entre Wolff e Mattos ocorreu durante a preparação da peça *Poemeto* para violão solo. Essa peça esteve no programa dos concertos realizados pelo projeto Sonora Brasil do SESC em 2009. Durante a preparação para a turnê do Sonora Brasil, o intérprete realizou uma sessão de colaboração com Mattos, na qual trabalharam diversos aspectos relacionados à performance da obra. Essa sessão ocorreu em sala de aula, durante a disciplina de Laboratório em Execução Instrumental, ministrada por Wolff, sendo assistida pelos alunos da classe de violão. Os aspectos interpretativos de *Poemeto* que foram abordados na sessão de colaboração serão discutidos no Capítulo 6.1.

5.1.4 Ricardo Mitidieri

Ricardo Mitidieri é violonista, compositor e professor aposentado do IFRS, onde lecionou as disciplinas de Violão, Teoria da Música e História da Música. Possui graduação em Música pela UFRGS (1989), mestrado em Ciências da Comunicação pela UNISINOS (1997) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC, de São Paulo (2003). Mitidieri é um dos colaboradores cuja trajetória pessoal e profissional se desenvolveu com grande proximidade à trajetória de Fernando Mattos. O primeiro contato com o compositor se deu antes de

ingressarem na graduação. Ambos estudaram juntos no Liceu Palestrina, no início da década de 1980. Em 1984, ingressaram juntos no curso de bacharelado em Violão na UFRGS.

Assim como Mattos, Mitidieri também se dedicava à composição concomitantemente a seus estudos no bacharelado em violão. Durante esse período, formaram um duo de violões, posteriormente ampliado para um trio, com a entrada de James Corrêa. O trio formado por Mattos, Mitidieri e Corrêa, além de proporcionar aos integrantes o aperfeiçoamento no campo da performance, serviu como um ambiente para o seu desenvolvimento composicional, uma vez que os membros eram também compositores em formação, e compuseram obras especialmente o projeto. A interação entre os integrantes era marcada por uma grande amizade, pela constante troca de conhecimentos e pela abertura para a experimentação, o que contribuía para o empreendimento de processos criativos colaborativos dentro do grupo.

Mitidieri acompanhou o desenvolvimento de Mattos como compositor, bem como o seu processo criativo durante a composição de diversas obras. Como intérprete, executou duas obras de Mattos, a *Canção do Dia de Sempre* (2007) para coro, conjunto de flautas e violão, e *Who Is Out There* (1993) para trio de violões.

Na entrevista concedida em 10/06/2022, discutimos a trajetória de Mitidieri e o contexto das suas colaborações com Mattos. Durante a conversa, Mitidieri também refletiu sobre as concepções estéticas particulares de Mattos e abordou aspectos de sua produção composicional, especialmente no contexto de sua interação com intérpretes. A seguir, apresento a transcrição do trecho em que Mitidieri comenta sobre o período em que conheceu Mattos, antes de ambos ingressarem no bacharelado da UFRGS.

A gente foi bastante amigo mesmo. Muito próximos. Eu assisti ao Fernando se formando e vice-versa, ele também. Já antes da faculdade a gente se conheceu pelo violão mesmo, por um professor em comum chamado Marco Marques, professor do Palestrina. O Fernando já tinha aula com ele há mais tempo. E daí o Marco Marques começou a me passar exercícios do Carlevaro e me falou que tinha um aluno dele que tinha a cópia inteira dos xérox [dos cadernos de técnica de Carlevaro]. Disse que tinha cópia do Carlevaro e que ele tinha aula em tal horário. Daí eu fui lá no Palestrina naquele horário, que não era o meu horário de aula. E daí conheci o Fernando.

Foi assim. Foi o Marco que nos apresentou. A gente se conheceu pelo violão, tendo aula nesse contexto. A partir dali, em nem lembro exatamente. A gente começou a se ver, a ir em apresentações musicais, tinha esse interesse em comum. Eu lembro que a gente fez a inscrição

pra UFRGS juntos [risos]. Aliás, fizemos eu, o Fernando, e esse professor, porque ele era um pouquinho mais velho que a gente, e tocava bem mais na época. O Marco Marques era aluno do Castañera. Participava dos seminários internacionais de violão como aluno avançado. A gente assistia e tal. Então, nós três fizemos. E aconteceu que o Marco Marques, infelizmente, eu acho que ele estava afastado de vida escolar há muito tempo. Ele não entrou. E nós dois, alunos dele de violão, entramos na faculdade. Fomos alunos da Flávia [Domingues Alves], principalmente. Eu tive também alguma aula com o professor [Pedro] Duval, e alguns professores substitutos naquela época.

Durante esse período, já na faculdade, a gente começou a tocar juntos também. A gente fez algumas apresentações tocando em duo. Nessa época do duo, a gente tocava um duo que eu escrevi. A gente tocava algumas coisas que o Fernando tinha escrito, mas eram transcrições. Eu lembro de uma transcrição, acho que era do Thelonious Monk, que ele fez para dois violões. Ele escreveu essa. Mas isso eu não tenho mais. Talvez esteja lá no Prelúdio, acho que no meu material de violão que deixei de herança para a minha colega, para a Fernanda [Krüger]. Talvez estejam lá umas transcrições. A gente tocava, fazia essa coisa de tocar junto e eu escrevia... Ele também já estava escrevendo nessa época. Isso aí já era 87, 88, por aí. Ele já estava escrevendo algumas coisas para violão solo, que ele mesmo tocava. No final anos 80 e início dos anos 90. Talvez tivessem algumas composições que ele já tenha feito antes. Ele já estava compondo, tinha esse interesse, o que é uma coisa curiosa. O James [Corrêa] falava, de como os violonistas, quase todos, se botavam a compor também. Porque não tinha tanta gente naquela época, tanto quanto hoje em dia, no curso de violão. O curso de violão passou a ser muito numeroso, mas na nossa época era pouca gente. Estamos entre os primeiros a se formar, a ter graduação em violão no estado.

A primeira obra que Mitidieri executou foi *Who Is Out There?*, composta para o trio em 1993. *Who Is Out There?* foi concebida como uma sequência para uma peça de James Corrêa intitulada *Is There Anybody Out There?*⁵⁰. Posteriormente, em 2012, Mitidieri apresentou em público a *Canção do Dia de Sempre-Bis II*, para coro a duas vozes, flautas e violão, sobre um poema de Mário Quintana, no recital de comemoração aos 30 anos do Projeto Prelúdio. Originalmente composta para ser executada pela orquestra de alunos do Projeto Prelúdio, a versão elaborada para a comemoração dos 30 anos do Prelúdio consiste em uma adaptação para

⁵⁰ *Who's out There?* e *Is There Anybody There?* são discutidas também por James Corrêa em sua entrevista para a presente pesquisa.

um grupo menor, com instrumentação mais compacta, adequando-se à formação da orquestra na época.

No relato de Mitidieri, destaca-se o aspecto colaborativo envolvido no contexto de composição de *Who Is Out There?*. A obra foi concebida a partir da colaboração entre dois compositores, sendo idealizada como uma sequência ao trio de Corrêa, tanto conceitualmente quanto durante a performance. Já a *Canção do Dia de Sempre* é oriunda do período em que Mattos lecionava no Projeto Prelúdio, que foi um período caracterizado por uma considerável produção de caráter didático, voltado para os alunos na fase de iniciação no instrumento. Mitidieri também lecionou no projeto Prelúdio, ingressando na atividade docente juntamente a Mattos. Por consequência, acompanhou o contexto que envolve as dedicatórias encontradas nas primeiras composições, vinculadas a professores e colegas do Projeto Prelúdio.

Na produção composicional de Mattos, é comum encontrar obras com mais de uma versão, frequentemente apresentando variações na instrumentação entre essas versões. Mitidieri observa que essa prática está diretamente vinculada aos processos colaborativos que Mattos desenvolvia com intérpretes. Mattos elaborou novas versões de suas obras para diferentes formações instrumentais, adaptando-as para contextos específicos e intérpretes particulares. Um exemplo disso é a obra *Canção do Dia de Sempre*, da qual foram identificadas pelo menos cinco versões, três das quais foram obtidas durante a presente pesquisa: *Canção do Dia de Sempre-BIS II* (coro a duas vozes, flautas e violão), *Canção do Dia de Sempre-BIS IV* (coro, cordas e violão), e *Canção do Dia de Sempre-BIS V* (coro a três vozes, flautas e violão). As obras interpretadas pelos colaboradores Daniel Wolff (*Quinteto*), Fernando Fleck (*As Parcas/Bis II*) e Fernanda Krüger (*Toccata III*) também são versões de peças já existentes, elaboradas através da colaboração com esses intérpretes. O relato de Mitidieri destaca a relevância dos processos colaborativos para se compreender o desenvolvimento da produção composicional de Mattos.

Como você sabe, o Fernando escreve para todos os níveis. E para o Prelúdio, que eram crianças e adolescentes, ele escreveu várias peças e transcrições. E escreveu a Canção do Dia de Sempre. Nessa época, 92 ou 93, ele escreveu uma peça que eu considero bem importante - que é uma pena que não tenha gravação - que é o Triunfo da Morte, que ele mesmo tocava em recitais. Ele tocou lá na UFRGS, por exemplo, no Instituto de Artes, uma vez. Essa aí é uma peça bastante densa, mais profunda. Eu acho que o Fernando não faria muita diferença, eu acho que ele gostaria de dizer que tudo era uma mesma coisa. Mas eu acho que tinha uma certa divisão, nessa coisa, por exemplo, de escrever para criança - que vem de uma coisa mais

didática - e escrever coisas de nível mais profissional e, inclusive, de nível musical mais alto, com mais profundidade artística, mais densidade.

Acho que nesse trio para violões [Who Is Out There?], aparece essa coisa que você sabe bem, que é a disponibilidade do Fernando de dialogar, fazer música de uma maneira bem sociável. Essa ideia de sociedade, não no sentido [apenas] de uma “ideia”, mas das relações sociais, o entorno. E continuou sempre fazendo isso. Provavelmente, a maior parte do tempo ele escreveu para pessoas que ele conhecia. Que eu lembre, as dedicatórias - que são muitas - são para os músicos que vão tocar. Dedicatórias específicas para o intérprete. E são músicos que eram daqui, que ele convivia. Começou lá no Prelúdio, compor pra alunos. Para alunos dele, ele escrevia coisas. Alunos de violão adolescentes, crianças. Essa coisa de estar dialogando. Então, acho que bem naturalmente isso passava para essa relação com intérpretes em geral.

No caso do violão, acho que talvez acontecesse muito de ele já ter mais precisão na escrita, exatamente por ser violonista. Ter menos dúvidas. Eu acho que um caso, extrapolando um pouquinho do objeto, mas tem a ver: Quando ele escrevia para piano, eu lembro que ele escreveu pra Catarina Domenici e para uma grande amiga, a Luciane Cardassi, que gravou, acho que três vezes, peças do Fernando. Eu acho que, daí, sim, ele tinha uma espécie de expectativa do intérprete dizer, “Ah, faz assim, faz assado”. Do intérprete, especialista no seu instrumento, dar uma sugestão sobre o uso do instrumento. Imagino que isso teria sido menos frequente no violão. Porque o Fernando, justamente, deve ter um pouco mais de precisão. Claro que, certamente ele conhecia o piano, mas violão ele sabia mais ainda, claro.

Esse negócio de escrever para todos os níveis, desde o aprendiz, até para os melhores violonistas aqui da cidade. O [Eduardo] Castañera, o Thiago Colombo, alguns dos melhores. Não tenho certeza absoluta, mas acho que ele já escreveu sabendo que eles iam tocar. E daí ele também já tinha calibrado as dificuldades de acordo. Então, acho que é exatamente isso. Quer dizer, não sei se de todos os compositores pode se dizer isso. Eu conheço alguns casos de compositores que escrevem mais no abstrato, no Brasil. E o Fernando, eu acho que escrevia sempre pensando em alguém. Acho que isso foi muito ampliado quando ele se tornou professor do Instituto de Artes, mas não somente. O contato num ambiente musical geral aqui da cidade. E depois, além da cidade, tinha alguns contatos fora também. Tem a produção para flauta doce, que eu acho que tem a ver com isso também, com fazer algo pragmático, dessa sociabilidade direta, das pessoas com quem ele convivia e conhecia. Então ele escreveu muito para flauta também, para flauta doce, pois tinha muitos alunos de flauta doce no Prelúdio. Depois para as colegas Eliana Hüber e para a colega no Instituto de Artes, a Lúcia Carpena. Acho que essa

coisa de escrever para as pessoas que tem relação direta, facilitava pelo fato de o Fernando ser uma pessoa muito sociável, de convívio muito fraterno com todas as pessoas. Então, também tinha um círculo grande pela competência dele, pelo encanto que ele causava como professor no IA. Tanta gente que passava ali depois, o teu caso também. O encanto que ele causava como profissional, pela pessoa que ele era, e pela facilidade de relações pessoais que ele criava.

5.1.5 Rafael Lopes

Rafael Lopes é natural de Porto Alegre, bacharel em violão pela UFRGS (2010), Mestre em Música pela UFPR (2018) e doutorando em Música na Universidade de Évora⁵¹. Transcrevo alguns trechos de nossa entrevista realizada no dia 01/08/2022 via Zoom. Em seu relato, Rafael Lopes comentou a respeito de sua trajetória individual até se tornar graduando do curso de música da UFRGS, o contexto de sua colaboração com Fernando Mattos na preparação de *Poemeto* para violão solo, ocorrida em 2008, e os aspectos interpretativos discutidos na sessão com o compositor, que serão apresentados com maior detalhamento no capítulo 6.1.

Eu comecei a estudar violão através do meu pai, que ele era músico profissional. Hoje ele é luthier, como tu sabe. E aí então, tinha sempre instrumento em casa. E eu naturalmente acabei me interessando por isso. Aí, um dia eu pedi pra ele pra fazer aulas e ele começou a me passar os primeiros conhecimentos. E assim que foi. Aí, na adolescência, eu já vi que eu ia seguir esse caminho, daí eu fui estudar no conservatório da OSPA a parte teórica, mas pra justamente me dar uma base de conhecimento musical pra seguir no violão. Aí eu fiz a preparação pro vestibular com o professor Daniel Tavares, que hoje está no Rio de Janeiro, que também estudou ali no Instituto de Artes. Aí ingressei no curso, no bacharelado em violão. Aí eu fiz aula com o professor Paulo Inda. Acho que fiquei dois anos e meio fazendo aula com o Paulo e depois eu troquei de professor. E aí fui fazer aula com a Flávia. Eu concluí mais ou menos a metade do curso com o Paulo. E a metade final com a professora Flávia ali. E aí depois eu segui estudando. Eu fiz mestrado, só que não era na ênfase do violão. Era mais em criação musical e estética, assim. Então, estudo de violão mesmo, foi até a graduação. Foi isso.

E o Fernando Mattos, eu tive contato direto com ele no primeiro semestre. Acho que era Fundamentos da Música o nome da disciplina, pelo que eu me recordo. E aí, logo depois, acho

⁵¹ Situada em Évora (Portugal).

que eu tive nos dois primeiros anos, todo semestre alguma cadeira com ele, tanto na Harmonia e Análise também, naquele percurso inicial ali da graduação. E eu conheci a obra dele pra violão, na verdade, quando eu ingressei na universidade. Ali que eu vi que tinha. Eu lembro que na minha época, acho que o Poemeto estava entre as obras eletivas pro vestibular, se eu não me engano. E ali foi a primeira vez que eu vi o trabalho dele pra violão. E aí eu resolvi, conversando com o Paulo, se eu não me engano, no segundo ou terceiro semestre, que aí gente trabalhou essa obra dele. E foi assim que eu tive esse primeiro contato, essa primeira prática do repertório.

Na prova específica, tu chegaste a tocar o Poemeto? Não toquei. Mas sempre me chamou a atenção. Era uma referência legal que aí depois eu acabei incorporando no repertório, ali na minha primeira metade do curso.

Como tu vieste a estudar o Poemeto? Foi assim, a gente sempre dialogou bastante na questão de escolher repertório e tal. Na verdade, tinha algumas opções. Eu me lembro que o Paulo sugeriu algumas e eu sugeri outras. Entre as que eu sugeri estava o Poemeto, eu lembro. Então a gente ia conversando, e chegamos em duas obras, que eu nem me lembro qual era a outra, porque eu acabei não tocando. E aí, por Poemeto ser mais contrastante com o restante do repertório, nós escolhemos ele. Como eu disse, foi meio que um consenso, mas eu lembro que eu levei pra ele a ideia.

Lopes executou o *Poemeto* três vezes em público. A primeira performance foi em 2007, após preparar a peça com a orientação de seu professor na graduação, Paulo Inda. Curiosamente, Mattos compareceu a essa performance, pois soube, através da divulgação do recital, que haveria uma peça sua no programa. Porém, a colaboração veio ocorrer apenas no ano seguinte. Em 2008, Lopes foi convidado a fazer parte de um recital organizado pelo Departamento de Música da UFRGS, em comemoração aos 100 anos do Instituto de Artes. A obra escolhida por Lopes para a ocasião foi o *Poemeto*. Para preparar essa importante performance, convidou o compositor a realizar uma sessão e discutir aspectos interpretativos de *Poemeto*.

Toquei Poemeto em um recital extra que eu fiz. Eu lembro que ele foi no dia. Eu nem sabia, mas ele foi. Depois, quando eu entrei no palco, eu vi que ele estava aí assistindo. Aí depois ele foi na coxia, no camarim, e disse, "ah, eu vi que tu ia tocar o Poemeto, aí eu não podia deixar de comparecer". Ele comentou. Achei bem legal da parte dele, ter ido. Aí já foi o nosso primeiro contato mais específico relativo a essa obra. Depois desse recital, teve aquele

dos Violões no IA, comemorativo aos cem anos do Instituto de Artes. E aí alguns alunos tocaram, alguns professores também, e o Paulo me convidou pra tocar uma peça nesse recital e a gente achou, claro, que ia ser... Como eu já estava com ela no repertório, "vamos tocar a peça do Fernando". Um compositor daqui e tal. Ele também tocou no recital, se não me engano. Teve um recital fora do IA também. Eu toquei Poemeto uma vez no Colégio Militar aqui de Porto Alegre. Toquei Leo Brouwer e Villa-Lobos. Toquei três peças ali e uma foi o Poemeto. Então foram três vezes. Nem lembrava agora, viu? Tu que me fez lembrar desse momento [risos].

Essa terceira vez no Colégio Militar foi quando? Eu posso confirmar, mas acho que foi 2009. Quando eu iniciei o trabalho, trabalhei direto com o professor Paulo. E aí eu fiz o primeiro recital. Só que na segunda vez, no que seria o recital dos 100 anos do IA, eu lembro que o Paulo me sugeriu, "Fala com o professor Fernando, que ele provavelmente pode te auxiliar também em algumas coisas", e aí eu conversei com ele. E ele foi super generoso, super prestativo, e disse: "Não, vamos marcar um horário para tu tocar ela pra mim". Daí foi o que a gente fez. Eu não me lembro quanto tempo foi. Deve ter sido uns 45 minutos que eu toquei. A gente marcou antes da aula de Harmonia. E aí eu toquei a música pra ele. Ele chegou antes do horário pra me atender. Foi muito legal isso. Tu vê que ele é super interessado nos processos, assim. E disponível pra ajuda e auxílio mesmo. E aí eu toquei. Eu lembro vagamente da situação, mas eu lembro de alguns pequenos pontos. Isso foi em 2008, foi antes desse recital dos 100 anos do IA.

Durante a entrevista com Lopes, foi possível aprofundar com bastante detalhamento nas questões interpretativas discutidas entre ele e Mattos durante a sessão de colaboração. Isso foi possível, pois no dia anterior à entrevista, Lopes encontrou a partitura utilizada durante a sessão, e também uma folha com anotações de próprio punho, sintetizando os aspectos interpretativos que foram trabalhados com o compositor. Esse documento foi elaborado alguns dias após a sessão com o compositor. Finalizo esta parte transcrevendo alguns trechos do nosso diálogo. As anotações de Lopes sobre a interpretação de *Poemeto* serão discutidas em detalhes no capítulo 6.1.

E eu tava procurando a partitura ontem. Eu não tava achando ela, mas eu encontrei. E eu encontrei também isso aqui, óh [mostra folha com anotações]. Eu fiz umas anotações que ele me disse, lá na data [risos], que eu nem lembrava que existia. Então eu tenho aqui marcado algumas coisas, assim. Daí eu fui olhar. [...] Sabe quando a gente anota pra gente mesmo,

assim, pra lembrar de algumas coisas? Tem algumas coisas meio em código, assim, que o Rafael de hoje não lembra direito o que que era. Mas no geral dá pra ter uma ideia de qual orientação que ele me passou.

*E essas anotações tu fez ali na hora, enquanto vocês conversavam? *Aí que tá. Eu fiz no caderno, lá na aula. Eu mesmo fiz. Só que aquilo lá eu não tenho mais. Essa folha aqui, eu passei a limpo. Tá anotada aqui a data: 05/10/2008. A data que eu fiz essa versão aqui. Aí eu olhei no calendário, pra te dizer. Era domingo essa data. E eu falei com ele, quase certeza que foi na quinta-feira, pelo meio-dia e meia, uma hora da tarde. Até eu coloquei aqui pra lembrar de te dizer. Se eu não me engano, foi na quinta mesmo, que era logo antes da nossa aula, ali. E aí depois eu passei a limpo em casa no domingo. E aí, acredito que fui tocar na próxima semana. Num intervalo de uma semana. Aí eu anotei pra me guiar e ter um suporte ali a mais pro estudo.**

*E a partitura que tu usou pra estudar o *Poemeto*, tu encontrou também? *Sim, tá aqui. Só que essa aqui não tem nada dele. Eu lembro que ele não escreveu nada. E eu não sei se por uma questão de, “não, não vou interferir”. Talvez de respeitar o que eu tava fazendo com o Paulo. Imagino alguma coisa assim, sabe? Por isso até que ele não... Ele me falou bastante coisa, mas não anotou nada.**

*Tu tocou ela na semana seguinte? *Isso. Acho que foi dia oito. Acho que eu devo ter tocado [para o Fernando Mattos] dia dois. Daí fiz anotações estudando, tocando, no dia cinco, e devo ter tocado [no recital] no dia oito. Tenho quase certeza que sim.**

5.1.6 Fernando Fleck

Fernando Fleck é natural de Porto Alegre e bacharel em violão pela UFRGS (2009). Fleck realizou colaborações com Fernando Mattos durante a preparação de três obras de câmara do compositor: *As Parcas* (1990), para flauta, violão e violoncelo e duas peças para flauta e violão - *Hush, Hush, Sweet Charlotte* (1989) e *Hexatônicas* (2007) - tendo executado essas peças diversas vezes em público. Todas as performances ocorreram em recitais da série “Conversas com o Compositor” em 2010 e 2011, que também contou com a participação de Mattos. Em nossa entrevista, realizada no dia 04/08/2022, discutimos sobre a trajetória de Fleck, as colaborações com Mattos no contexto do “Conversas com o Compositor”, além das obras executadas. Transcrevo parte do seu relato em que comenta sobre o período na graduação, em que conviveu quase diariamente com Mattos através das disciplinas lecionadas pelo

compositor.

Eu fiz faculdade de música na UFRGS. Acho que foi entre os anos de 2005 ou 2006, até 2009. Terminou em 2009. E conheci o Fernando Mattos fazendo cadeiras com ele. Na época eu estudava harmonia, então eu fiz Harmonia A,B,C e D com ele e Análise também. Então eu fiz 8 cadeiras com ele, mais a cadeira de Estética Musical. 9 cadeiras. É muita, muita coisa, né? [...] eu fico feliz de ter estudado tudo isso com ele, porque eram muito boas as aulas. Ele tinha os polígrafos muito bem feitos. Tudo que ele fazia era muito bem feito, com muito cuidado. Eu lembro que ele fazia muita coisa todo dia. Eu lembro de ver pessoas perguntando, "mas como é que tu faz tanta coisa?". Daí ele dizia que desligava o celular, sabe? Desligava tudo, ficava focado. Ele tinha essa questão de ficar focado, que é pra poder dar conta de tanta coisa. Ele trabalhava com música antiga, trabalhava com composição, trabalhava como violonista, tocava alaúde, tocava viola, ele realmente fazia muita coisa. Então foi isso. [...] durante a faculdade tive esse contato com ele.

Depois de graduado, o intérprete permaneceu em Porto Alegre atuando artisticamente e lecionando. Em 2010, Fleck e alguns colegas professores da Estação Musical, a escola de música onde trabalhava, tiveram a ideia de iniciar uma série de concertos intitulada “Conversas com o Compositor”. O projeto tinha como objetivo homenagear compositores gaúchos através de recitais temáticos com suas obras, sendo um compositor diferente homenageado a cada edição. Entre os compositores que foram homenageados durante a série de concertos estão Daniel Wolff, Dimitri Cervo, Geraldo Fischer, Felipe Azevedo e Fernando Mattos, que foi homenageado na primeira edição. Além de estar presente na estreia, Mattos também participou como intérprete. O recital de estreia do “Conversas com o Compositor” foi realizado no auditório da Estação Musical no dia 14/12/2010, e contou com a participação dos músicos Deisi Coccaro, soprano; Fábio Chagas, violoncelo; Fernando Fleck, violão; Fernanda Krüger, violão e Rodrigo Carraro, flauta transversa, além de Fernando Mattos na viola caipira. No programa foram executadas obras para diferentes formações. Nesse período, Mattos se apresentava regularmente em duo com Deisi Coccaro executando peças de sua autoria compostas para viola caipira e voz. São deste período obras como *Ave, Flor* (2009), que consiste em um ciclo de canções com poesias de Cleonice Bourscheid; *A Mulher de Woyzeck* (2010), ciclo de canções com poesia de Jorge Rein; e *Anhang* (2010), para viola caipira e flauta, composta especialmente para a estreia do “Conversas com o Compositor”. Além de estar presente no recital como um dos intérpretes, Mattos também ia comentando suas peças e seu processo criativo.

E tinha essa coisa da viola, ele estava nessa vibe da viola caipira na época. Ele foi escrevendo repertório para isso, o que é bem interessante. Tinha uma obra de viola caipira e flauta. Então, tinha bastante solo. Posso estar enganado, mas a metade do recital era isso. Daí eu tocava 2 obras ali [Hush, Hush e As Parcas], e tinha algumas de poemas dele.

E o Fernando tocava nesse recital? Ele tocava. Tocava, sim. Se eu não me engano, ele tocava só aquela viola caipira. [...] ele tava na vibe da viola caipira. Estava descobrindo, estava gostando disso. Daí é isso. Ele compunha e ia lá, "eu quero ficar do lado, lá", e ia lá tocar viola caipira. Tinha isso, essas coisas dele.

Figura 20 – Fernando Mattos (esquerda) e Deisi Coccaro (direita) – 1ª edição do recital “Conversas com o Compositor”⁵².



As obras tocadas por Fernando Fleck na 1ª edição do “Conversas com o Compositor” foram *As Parcas*, com Rodrigo Carraro e Fábio Chagas (Figura 21), e *Hush, Hush, Sweet Charlotte*, com Rodrigo Carraro:

⁵² Disponível em: <<https://conversascomocompositor.blogspot.com/2010/12/concerto-de-estreia.html>>. Acesso em: 10 março 2024.

Figura 21 – Performance de As Parcas na 1ª edição do Recital “Conversas com o Compositor”⁵³.



Após a estreia de “Conversas com o Compositor”, houve mais edições dedicadas a Fernando Mattos, que acabou sendo o compositor que mais foi contemplado nos recitais da série, sempre estando presente nos mesmos. As edições posteriores foram organizadas por Deisi Cocco. Fleck comenta que tocou em torno de 8 recitais dedicados ao compositor. Entre eles, constam recitais no IPDAE⁵⁴ no dia 29/03/2011 e no dia 30/05/2011 no auditório Luís Cosme da Casa de Cultura Mário Quintana, ambos em Porto Alegre.

Assim como outros participantes, houve momentos em que Fleck interrompia seu relato sobre sua experiência executando obras de Fernando Mattos para compartilhar alguma vivência relacionada ao compositor que havia marcado sua memória. Esses relatos não estavam diretamente ligados às peças especificamente, mas refletem a relação entre Fleck e Mattos, marcada por uma grande admiração por parte do intérprete desde que era aluno de Mattos na graduação, o que influenciou positivamente o processo colaborativo.

Na verdade, assim, a gente admira a pessoa. Claro que a obra dele é interessante, é legal. Mas eu, particularmente, eu realmente admirava ele como pessoa, sabe? Era muito fã dele. Então, claro, a gente quer tocar as obras de uma pessoa que a gente admira e gostava. Claro, né? Daí eu achava interessante essa coisa de ter o contato com o compositor. É mais interessante ainda. A gente aprende muito mais.

⁵³ Disponível em: <<https://conversascomocompositor.blogspot.com/2010/12/concerto-de-estreia.html>>. Acesso em: 10 março 2024.

⁵⁴ Instituto Popular de Arte-Educação (IPDAE) é uma organização sem fins econômicos, situada em Porto Alegre/RS.

Eu lembro o dia em que ele comprou um violão de 10 cordas. Eu estava passando pelo corredor da faculdade, ele chegou, "cara, olha só, comprei um violão de 10 cordas". E ele é um cara que está sempre muito acessível, né? Todos os professores são assim. O pessoal do violão, pelo menos, sempre foi muito acessível. O Daniel, eu acho que faria a mesma coisa. A Flávia faria a mesma coisa. O Paulo também, com certeza. Então ele fez isso também, "cara, olha só". Eu era guri novo na faculdade, fiquei todo, assim, "bah, o professor tá me chamando para tocar no violão dele". Fiquei todo me achando, assim, sabe?

A influência da relação aluno-professor durante o processo colaborativo foi um dos aspectos que permeou todo o processo colaborativo de Fleck com Mattos, especialmente após ter já passado por toda a graduação como aluno de Mattos antes de realizar a colaboração. Por esse motivo, Fleck ressaltou na entrevista que parte de suas reflexões a respeito da obra de Mattos, e também sobre seus aspectos interpretativos são, em parte, decorrentes dos conhecimentos adquiridos durante o período em que foi seu aluno.

Como foi o processo de entrar em contato com Fernando Mattos antes da estreia para fazer a colaboração? *Isso é até uma coisa que eu estava pensando em te comentar, quando eu estava antes olhando as partituras. Eu estudei com ele. Então, eu fiz 9 cadeiras com ele. Então, de certa forma, tudo que eu sei de música, não tudo, mas ele já tinha meio que me formado. Entendeu? Quando eu olho para a partitura dele, eu mais ou menos entendo o que ele quer, sabe? Eu acabei não respondendo 100% a pergunta, mas, na verdade, quando eu li a partitura, eu entendia muito a partitura. E ele dizia, "não, aqui podia ser mais legato, aqui podia ser mais piano". Era muito mais interpretativo porque a compreensão da música ele já tinha passado, né? 9 cadeiras ensinando a pensar com ele, de certa forma. Então era muito tranquilo. Era interessante. [...] eu tive mais de um encontro com ele. Como foram vários recitais, até mesmo durante o recital ele falava, "não, aquela passagem pode ser assim, aquela passagem pode ser diferente", ele realmente fazia isso. Ele realmente olhou, mas eu não sei se foram muitos encontros, ou se foi um encontro apenas. Esses detalhes eu realmente não lembro. Foi 2011, por aí. Faz mais de 10 anos. [...] Também, imagina assim: é o teu aluno. Eu era aluno dele. Ele já me conhecia também, já tinha me visto tocar 3 vezes. Então, o Fernando Mattos já imaginava o que ele ia falar. Tem essa questão também, né? De ele sempre ensinar. Daí ele falava, "bah, aquela passagem eu acho que poderia ser assim". Tinha essa questão de tu interagir muito com a pessoa e entender o que ela pensa, né?*

5.1.7 Thiago Colombo

Thiago Colombo de Freitas é violonista, compositor e professor. Natural de Farroupilha/RS, atualmente é professor nos cursos de licenciatura e bacharelado em Música na UFPEL. Possui bacharelado (2002) e mestrado (2005) em Música pela UFRGS, e doutorado em Música (2017) pela UFBA.

Colombo possui uma extensa carreira como concertista no Brasil e no exterior. Os primeiros passos no violão foram dados em casa durante a infância, sob a tutela de seu pai, que também era músico. Posteriormente, iniciou seus estudos no violão clássico com o professor Ivan Montanha em Farroupilha. Durante a adolescência, estudou com o renomado concertista argentino Eduardo Isaac na cidade de La Plata. Com 15 anos viajou à Rússia para atuar como solista junto à Orquestra Sinfônica da Udmurtia, executando o *Concerto para Violão e Pequena Orquestra* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

Ingressou na UFRGS em 1999, aos 17 anos de idade. No decorrer da graduação, veio a ser aluno de Fernando Mattos, primeiramente na disciplina de Música de Câmara e posteriormente nas disciplinas de Análise Musical e Harmonia. A partir do momento em que ingressou na graduação, muitos marcos importantes de sua carreira envolveram o contexto de alguma colaboração artística com Mattos. Nesse sentido, a relação entre Colombo e Mattos, inicialmente estabelecida como uma relação professor-aluno, se transformou em uma parceria que se estendeu por anos até o falecimento do compositor e envolveu diversos projetos significativos na trajetória de Colombo. Como relatou o intérprete, Mattos “esteve presente em quase tudo”.

A primeira colaboração compositor-intérprete ocorreu durante a preparação e gravação da obra *Sonata* (2002) para violão solo, dedicada a Colombo. Esta obra foi encomendada pelo intérprete para integrar seu primeiro álbum solo, também intitulado “Sonata”. Na fase preparatória para o disco, Mattos participou ativamente na construção da interpretação da *Sonata*, realizando diversas sessões de colaboração e empreendendo “horas e horas” junto ao intérprete nesse processo criativo. O álbum contou com a produção artística de Daniel Wolff, que também é um intérprete colaborador de Mattos e, na época, orientador de Colombo em seu mestrado na UFRGS.

O álbum “Sonata” foi lançado em 2003, financiado pelo Fumproarte⁵⁵. Colombo foi laureado no Prêmios Açorianos de Música, no mesmo ano, nas categorias “artista revelação”,

⁵⁵ Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre.

“melhor instrumentista erudito” e “melhor disco erudito”. Importante mencionar que, no mesmo ano, o Conjunto de Câmara de Porto Alegre estava sendo premiado na categoria “melhor grupo erudito” pelo seu álbum “Tempo de Descobertas”, que continha a obra *Monte de Perfeição*, composta por Mattos no mesmo ano que a *Sonata*. Esses registros fonográficos do Conjunto de Câmara de Porto Alegre e de Colombo certamente contribuíram para que Mattos fosse também laureado no Prêmio Açorianos na categoria “melhor compositor erudito”.

Em 2006, veio o lançamento do seu segundo álbum solo, intitulado “Reminiscências”. Esse também foi um projeto colaborativo entre Colombo e Mattos, que atuou como produtor artístico⁵⁶. Embora “Reminiscências” não contenha nenhuma obra composta por Mattos, o seu processo de concepção envolveu amplo diálogo com o compositor acerca da interpretação e performance do repertório. Durante o processo de gravação, Colombo e Mattos dialogaram extensamente, discutindo e testando possibilidades, experienciando, com isso, diversos pontos de convergência e divergência entre si, no que diz respeito a suas abordagens interpretativas e de performance. Por esse motivo, essa colaboração foi significativa para aprofundar ainda mais a sua compreensão acerca das concepções interpretativas de Mattos.

Outra colaboração com Fernando Mattos ocorreu em 2009. Neste ano, Colombo estreou o *Concerto Tríplice* para três violões, ao lado de Daniel Wolff e Paulo Inda com a orquestra de Câmara da Ulbra. Além dessas colaborações, Thiago atuou juntamente com Mattos como intérprete em recitais ao longo dos anos, como na série de apresentações “Balaio de Cordas” realizada em 2017. Todos esses processos colaborativos entre Colombo e Mattos permitiram que a sua familiaridade se desenvolvesse ao longo dos anos, acompanhando também as transformações pessoais de ambos.

Realizei duas entrevistas com Thiago Colombo, nos dias 08/12/2022 e 27/03/2023, via Zoom, nas quais conversamos sobre sua trajetória, e as colaborações com Fernando Mattos na *Sonata*, no *Concerto Tríplice*, e em diversos outros projetos artísticos. Importante mencionar que Colombo, além de ter colaborado com Mattos em obras distintas do compositor, com diferentes estéticas composicionais, também realizou essas colaborações em períodos distintos da carreira do compositor e da sua. Por esse motivo, as experiências de colaboração foram profundamente diferentes entre si. O intérprete refletiu sobre como os seus diálogos com Mattos foram se transformando ao longo dos anos e como essas experiências contribuíram para seu crescimento como artista.

⁵⁶ Durante as gravações do álbum “Reminiscências”, um *making off* foi produzido, apresentando comentários de Colombo e Mattos e trechos das sessões de gravação; disponível em: <https://youtu.be/A8HJaDFhCgk?si=pr_V3fyi-1mogKq>. Acesso em: 17 maio 2024.

Apresento o trecho inicial do relato de Colombo, referente a sua trajetória, o período em que conheceu Mattos e o contexto da sua primeira colaboração com o compositor na obra *Sonata*:

Eu fui aluno do Fernando Mattos na graduação. Fui aluno dele de Música de Câmara, antes mesmo de ser aluno das disciplinas de Harmonia e de Análise um pouco antes da metade do curso. Na graduação, eu fui aluno do Daniel basicamente a graduação inteira. Logo que eu acabei a graduação, eu emendei com o mestrado. Foi direto. Eu me formei e já entrei no mestrado na UFRGS também com o Daniel. Depois eu dei um longo espaço. Eu acabei o meu mestrado lá por 2005, e comecei o doutorado em 2012, então foi um intervalo de uns bons anos aí. Na época em que eu acabei o mestrado, meio que pensei, "não vou mais. Não quero mais universidade". Mas aí, poucos anos depois, eu virei professor da universidade em Pelotas, na UFPEL.

E o Fernando Mattos fez parte de muitos e muitos episódios disso tudo, desde quando eu conheci ele, lá pelo início da graduação. Acho que ele foi o meu único professor de Música de Câmara em todo o curso. Todas as disciplinas de Música de Câmara foram com ele. Por opção. Na época a gente podia escolher um orientador. A gente procurava um professor e perguntava se ele podia orientar a Música de Câmara.

Aí eu fiquei muito próximo do Fernando Mattos, principalmente quando eu estava me formando. Eu me formei, fiz o meu primeiro disco e entrei no mestrado. Tudo junto. Tudo no início de 2003. Então eu comecei a gravar o disco no final de 2002, que é quando ficou pronta a Sonata, que era a obra do Fernando Mattos dedicada para mim e feita para o disco.

Isso foi assim: Muito tempo antes ele já falava, "ah, eu quero compor uma música para ti, eu quero compor alguma coisa para ti". Antes disso, eu só tinha tocado uma peça curta dele, Poemeto – E, obviamente, como estudioso do compositor, tu conheces essa peça antiga dele, né?! Então eu tinha tocado lá no início da graduação. Depois eu nunca mais toquei nada dele. Eu tinha vontade até de tocar algumas coisas, tinha vontade de tocar até O Triunfo da Morte. É a obra maior obra dele. Mas nunca calhou. Eu fazia muitas coisas nessa época. Tocava muito repertório tradicional, era concurseiro, fazia um monte de concursos. A minha vida de músico estava muito centrada nisso, no repertório clássico de violão.

Mas aí, para lançar esse disco, também era um clássico da minha geração: Tu ias fazer um disco, ele tinha que ter música tradicional, tinha que ter música antiga que não era original para violão, depois tinha que ter música de algum compositor violonista, tinha que ter música segoviana, e tinha que ter alguma coisa nova. Era meio praxe, entendeu?! [risos] Tu vai pegar

todo mundo que tem a minha idade, ou um pouco mais velho ou um pouco mais novo, mas que estava produzindo ali os seus primeiros trabalhos no início do milênio. Acho que todo mundo fazia meio que a mesma coisa. Era uma carta de apresentação. O CD ainda era a tua grande propaganda, era a tua obra. Isso tudo mudou demais de lá para cá. Mudou completamente.

E aí calhou de eu dizer [ao Fernando], "bah, eu acho que chegou a hora de fazer a música que tu querias fazer". E aí ele me perguntou, "tu tens uma ideia de tempo, de forma? Qualquer coisa? O quê que te passa pela cabeça?". E eu disse, "olha, faz o que tu quiseres. Mesmo. A ideia é essa, é tu fazer o que tu quiseres. Aí depois eu mexo nas outras músicas do disco para caber. Se tu compuseres uma coisa menorzinha eu encho de outras músicas. Se tu compuseres uma coisa maior, eu tiro outras músicas". E aí ele gostou da ideia. O Fernando era nessa época um cara muito profícuo, estava compondo muito, muito, muito, nessa de compor coisas gigantescas, monumentais. Pra tu ter uma ideia do período, talvez tu já saiba, que como tu é um pesquisador, tu deve tá por dentro de toda a obra do Fernando Mattos pra tudo. Mas é bem nessa época que ele compôs a obra do CD duplo do Conjunto de Câmara de Porto Alegre, da Marlene Goidanich, que é o Monte de Perfeição, que também é uma coisa gigantesca. Então, o Fernando, nessa época, por algum motivo ele ainda estava muito na pilha. Eu acho que ele ainda estava fazendo doutorado na UFRGS e ele estava meio que recém voltando, ele tinha feito doutorado sanduíche na França. Um período sanduíche na França e ele estava nessa. Ele estava compondo muito, muito. Era tudo assim, sabe?! Era tudo longo, tudo muito lindo, grandioso. E aí ele quis fazer [a Sonata] para violão e fez. Não só quis, como ele fez um obrao. Uma obra mostra, entende?! Acho que mais mostra do que o Triunfo da Morte, que é um tema com variações, é mais dividido, cada variação se comporta duma maneira... Mas na Sonata, meio que ele quis pôr tudo. Tipo, "eu vou mostrar tudo que eu sei". Ela tem uma fuga no meio do primeiro movimento. O primeiro movimento tem, sei lá, mais de 10 minutos.

A *Sonata* para violão solo é inspirada no conto homônimo do escritor gaúcho Erico Veríssimo (1905-1975). O ano de composição dessa obra foi bastante significativo na trajetória de Mattos. Esse é o ano da gênese de *Monte de Perfeição*, que também possui inspiração literária, sendo baseada em poemas de São João da Cruz (1542-1591) e dedicada ao Conjunto de Câmara de Porto Alegre. Além disso, é do mesmo ano o *Concerto n° 2* para violão e orquestra, dedicado a Daniel Wolff.

Um aspecto notável nas obras deste período é a sua longa duração, como é o caso de obras como *Sonata*, *O Triunfo da Morte*, *Monte de Perfeição* e o *Concerto n° 2*. A duração da

Sonata indicada pelo compositor em sua página no IMSLP⁵⁷ é de 20 minutos. A gravação de Thiago Colombo possui 24m02s⁵⁸. Importante mencionar que alguns anos antes, em 1998, Mattos havia publicado o *Triunfo da Morte* pela Goldberg Edições, outro projeto composicional de grande porte. Como destaca Colombo, há uma relação entre essas obras de grande porte e a relação interpessoal de Mattos com intérpretes, no sentido de que, tanto a *Sonata* quanto o *Concerto n.º 2* são dedicadas a violonistas renomados que residiam em Porto Alegre. Essas obras apresentam, como consequência, um alto grau de complexidade técnica e composicional⁵⁹. Nesse sentido, essas obras se diferenciam das peças mais breves destinadas a alunos do projeto Prelúdio no final da década de 80 e início da década de 90. Tanto Daniel Wolff quanto Thiago Colombo eram considerados, desde aquela época, violonistas virtuosos na cena musical de Porto Alegre, assim como Mattos também já era um compositor em evidência:

Os tempos eram outros. Há vinte anos eu estava mixando esse disco. Pensa bem. E na época eu tinha um status muito grande mesmo. Eu chegava lá no IA e a pessoal da portaria dizia, "chegou o famoso". Porque eu aparecia na TVCOM⁶⁰, que existia na época. [...] E eu acho que isso combinou também com o momento do Fernando. Eu acho que, de certa forma, ele também [vivia] um momento de bastante ambição como compositor. "Quero fazer uma grande obra". E que, nessa autovalorização dele, ele também valorizava as pessoas que trabalhavam com ele. Então eu acho muito sintomático que essa obra é mais ou menos da mesma época do Monte de Perfeição, que ele fez para o Conjunto de Câmara. [...] O Conjunto de Câmara de Porto Alegre, na época, estava completando quarenta anos de existência. Sempre sob o comando da Marlene Goidanich e estava lançando o seu CD duplo. Tipo, a obra a obra final, sabe?! Então eu acho que a medida é a mesma. É [o modo] do Fernando, de certa forma, prestar homenagem, dizendo assim, "pô, eu quero mostrar o tamanho, o tanto que eu valorizo essas figuras que vão tocar a minha música". Tipo, o tamanho do Thiago como músico. Na época se tinha muito uma noção que eu era um grande violonista.

Embora fosse violonista, Mattos não utilizava o violão durante suas colaborações com Colombo. Ao invés disso, o compositor utilizava outros recursos para comunicar ideias expressivas, muitas vezes "cantarolando" as linhas melódicas conforme desejava que soassem.

⁵⁷ Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Guitar_Sonata_\(Mattos%2C_Fernando\)](https://imslp.org/wiki/Guitar_Sonata_(Mattos%2C_Fernando))>. Acesso em: 2 abril 2024.

⁵⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rGKLMBf9gU8&t=2400s>>. Acesso em: 2 abril 2024.

⁵⁹ Sobre o *Concerto n.º 2*, conferir o capítulo 5.1.3.

⁶⁰ TVCOM foi uma emissora de televisão situada em Porto Alegre, fundada em 1995 e extinta em 2015.

Essa dinâmica foi observada por todos os violonistas colaboradores desta pesquisa. À primeira vista, esse fato poderia sugerir que Mattos se via mais como um "compositor que também é violonista" do que como um compositor-*performer*. No entanto, Mattos também atuava como *performer*, especialmente em suas composições para viola caipira, além de se apresentar executando diversos outros instrumentos de cordas dedilhadas, com exceção do violão.

Por esse motivo, a preferência de Mattos por não utilizar o violão durante suas interações com intérpretes, possivelmente reflete uma decisão consciente de se posicionar apenas como compositor no contexto colaborativo. Esse posicionamento é corroborado pelo comentário de Colombo sobre a colaboração no *Concerto Tríplice*. É possível que o fato de trabalhar com violonistas que Mattos considerava serem grandes *performers* tenha também motivado o compositor interferir o mínimo possível no seu processo criativo:

Eu diria que ele nunca pegou o violão na mão num desses encontros. Ele só dizia, "ah, eu gostaria de". Ele cantarolava. Mesmo na época das aulas de música de câmara lá na UFRGS, como aluno e tal, eu nunca lembro do Fernando pegar o violão na mão para dar um exemplo, sabe?! Eu lembro dele sempre cantar. Ele cantava tudo. Ele me considerava um violonista virtuose, coisa que ele não se considerava. Ou, pelo menos, não se considerava mais. Ele se considerava um compositor, um professor que compõe e que também toca violão. Então ele tinha um pouco essa medida. Eu, na época, não compunha nada. Nenhuma linha. Então, eu também olhava para ele como "o compositor". E ele me olhava mais como "o violonista". E a gente conviveu assim naquela época. Várias coisas que têm a ver com a circunstância do período que as pessoas convivem. Eu lembro disso também, na época em que a gente fez o Concerto Tríplice. Claro que ele dizia, "pô, é o Paulo Inda, o Daniel Wolff! Por que eu vou estar pegando o violão aqui para tocar?". Meio que ele tinha essa humildade. Não precisava ser, porque na verdade era um compositor nobre, ele tinha um papel muito maior que o nosso ali, né?! Mas ele ficava tranquilo em dizer assim, "ah, se eu for pegar o violão na mão vai sair qualquer coisa. O que eu fizer vai ficar pior do que o que vocês estão fazendo. Então, melhor eu ficar cantarolando aqui".

A Sonata é estruturada em três movimentos: I. Tempo agora, tempo antes; II. Na sala vespertina; III. Ciclo Mundano. Apresento um comentário, de autoria do compositor, a respeito da concepção da obra e seu caráter programático:

A Sonata para violão foi escrita a partir do conto homônimo de Érico Verissimo, no qual um professor de piano realiza casualmente uma viagem de volta ao passado, ao ano em que nasceu, quando busca um endereço encontrado em um anúncio de jornal antigo. Em suas viagens no tempo, o músico leciona piano a uma jovem, por quem se apaixona. Após as aulas, ao sair da casa onde ensina o instrumento, o professor retorna ao seu próprio tempo. A narrativa gira em torno dos sentimentos do pianista, que encontra sua identidade no passado, porém se sente deslocado em sua própria época. Procurei passar para a música essa dicotomia existente na psiquê do personagem entre o tempo agora e o tempo antes, que são apresentados como primeiro e segundo temas do primeiro movimento da Sonata. Aqui pensei nos temas como atmosfera geral relativa ao presente ou ao passado e não como material especificamente musical. Em outras camadas de significado, procurei transcrever minuciosamente a narrativa para o campo da música. Assim, em cada um dos três movimentos, é apresentado um segmento do conto de Verissimo. O primeiro movimento aborda as viagens do protagonista no tempo, quando seu barco se afasta da correnteza principal e ele se sente no fundo de um oceano. A peça inicia com uma introdução em arpejos que “correm incessantemente para a eternidade”, até se desviarem do fluxo principal, “derivando para um braço morto, feito de águas antigas ficadas”. Em seguida, tem início o primeiro tema, em que procurei apresentar os aspectos concretos do tempo presente, através de um caráter rítmico e marcado. O segundo tema contém um sentido flutuante para significar o tempo mágico do passado. Há, também, o tema da amada, que é corporificada em uma melodia, numa “frase larga, clara e impetuosa, em uma atmosfera de intimidade acolhedora”. O segundo movimento trata da crescente intimidade do pianista com sua amada, desde os momentos em que desfruta de sua companhia, naquele tempo onírico, até o instante em que é definitivamente expulso pela mãe da moça. Esse movimento apresenta uma forma contínua, seguindo a estrutura da narrativa de Verissimo. Assim, busquei elementos musicais que traduzissem os aspectos fantásticos do conto, com ênfase na intimidade que se vai desenvolvendo entre o pianista e sua aluna, a qual relata momentos de sua vida ao professor, desde a infância. Para desviar a atenção da mãe da moça, ambos conversavam “protegidos por uma cortina de música”. No terceiro movimento, o pianista retorna definitivamente ao tempo atual, onde lê, certo dia, em jornais antigos, sobre a morte de sua bem-amada. Vai ao cemitério para ver seu túmulo, onde encontra a filha da moça, que estava lá em visita ao jazigo da mãe. Esse movimento é dominado por um andamento rápido, com ritmo robusto, que caracteriza a vida prática do cotidiano. Esses segmentos se alternam com a memória da situação extraordinária vivida pelo músico e a recordação de sua paixão. Após conversar sobre amenidades com a filha de sua amada, o pianista é levado por ela até sua casa, onde toca uma sonata que havia escrito naquele tempo fantástico. Ao afastar-se da moça e de sua morada, o músico é tomado de terror, pois percebe que jamais poderá voltar àquela casa ou àquele tempo para desfrutar da companhia de seu bem-querer – que ficaria na sua memória apenas como um sonho irreal (MATTOS, 2002).

O processo de preparação da *Sonata* iniciou simultaneamente à fase de composição. Mattos não entregou a *Sonata* pronta de uma só vez ao intérprete, mas foi mostrando a obra “pedaço por pedaço”. Isso permitiu que Colombo acompanhasse o processo composicional e discutisse aspectos interpretativos com o compositor. Por outro lado, a perspectiva da performance, trazida por Colombo, também informou o processo composicional de Mattos, suscitando modificações e revisões. Ao longo de 2002, a preparação da *Sonata* envolveu diversos encontros, nos quais a interpretação foi trabalhada detalhadamente, “compasso por compasso”. Colombo descreve o processo como “um grande trabalho de colaboração compositor-intérprete”. Além de participar do processo de preparação da *Sonata*, Mattos

também atuou como produtor da gravação desta obra específica, mesmo que o álbum contasse com a produção artística de Daniel Wolff. Nesse sentido, Colombo considera a sua gravação da *Sonata* um produto direto da sua colaboração com Mattos, já que a maioria das decisões interpretativas foram discutidas durante a colaboração.

Um dos aspectos mais marcantes para Colombo nessa colaboração foi o elevado nível de detalhamento de Mattos durante a criação da interpretação da *Sonata*. Como já mencionado, essa colaboração envolveu muitas sessões de interação, uma vez que iniciou com bastante antecedência à gravação do álbum. Isso permitiu que a preparação fosse realizada de forma minuciosa. O processo colaborativo também era motivado pelo fato de que Colombo e Mattos viriam a produzir o primeiro registro fonográfico da *Sonata*. Nesse sentido, havia um projeto estético comum aos participantes em registrar uma versão da *Sonata* fiel às intenções do compositor, e que, ao mesmo tempo, tivesse uma grande contribuição expressiva do intérprete.

Ali a gente trabalhou tudo junto. O Fernando não me entregou uma Sonata pronta. Ele foi me mostrando pedaço por pedaço. Eu fui estudando e aí tocando junto com ele. Ficava horas tocando. Não sei como é que eu tinha tanto tempo na época, e muito menos ele, que já era um cara adulto, com uma vida de adulto.

Ele ia escrevendo a lápis as coisas, "ah, vamos testar rallentando aqui. Vamos testar isso aqui stacatto. Vamos testar". E testava. Aí dizia, "isso aqui é o que eu gostei mesmo. Tem tudo a ver". Aí ele anotava ali detalhado. Tipo, duas notas stacatto, uma não. Tudo bem detalhado. Ele queria escrever tudo! Eu lembro da gente fazer junto: Ele pegava o rascunho, aquilo que ele tinha escrito, e mesmo depois, quando já tinha a partitura completa, ele escrevia tudo o que a gente decidia fazer. E ele queria fazer uma versão final que detalhasse tudo, porque ele tinha, pelo menos nessa época, essa vontade de gerar uma partitura super detalhada. Todas as coisas, sabe?

O relato de Colombo a respeito da sua experiência de colaboração na *Sonata* é um contraponto a sua segunda colaboração, ocorrida seis anos mais tarde, na interpretação do *Concerto Tríplice – Maravilhas das Matas do Brasil* (2009), para três violões e orquestra. O concerto foi dedicado a Thiago Colombo, Daniel Wolff e Paulo Inda, que estrearam a obra no dia 08/11/2009, acompanhados pela orquestra de câmara da ULBRA⁶¹. Em relação à linguagem composicional, o *Concerto Tríplice*, explorando elementos característicos da música nordestina, como melodias harmonizadas em terças, a afinação da viola caipira, e a música

⁶¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GxekICSd30s>>. Acesso em: 5 maio 2024.

modal. A obra é inspirada na mitologia tupi-guarani e é dividida em três movimentos: I. A'wa-sa'i; II. Y-îara; III. Mbaeta'ta. Apresento o comentário sobre o *Concerto Tríplice* de autoria do maestro Tiago Flores, da Orquestra de Câmara da ULBRA. O texto foi produzido como parte do material de divulgação, na ocasião do concerto de estreia:

Como o próprio subtítulo diz (“Maravilhas das Matas do Brasil”) os três movimentos da obra foram escritos com base em figuras da mitologia tupi-guarani que habitam as florestas brasileiras – tema recorrente nas famosas composições de Mattos. Lá estão: *Abaçai*, gigante brincalhão que habita as matas e fica à espreita para seduzir os transeuntes desavisados, convidando-os a cantar e dançar; Y-îara, a senhora das águas, uma linda sereia de pele morena, cabelos longos e olhos verdes que se banha nos rios; e no terceiro movimento surge Mbaetatá, trata de um dos seres mais maravilhosos da mitologia ameríndia. A Mboitatá é uma enorme cobra de fogo que percorre, com velocidade espantosa, as matas e as florestas, protegendo-as daqueles que pretendem causar-lhes algum mal (em 1560, padre José de Anchieta referiu-se à existência dela). Para dar sonoridade característica ao concerto, os violões de Wolff, Inda e Colombo são afinados de acordo com a seqüência das notas “cebolão”, em ré, típica da viola caipira (FLORES, 2009).

Em relação à colaboração do *Concerto Tríplice*, Colombo menciona que Mattos “estava totalmente diferente, era outra pessoa”. O período em que houve essa colaboração também coincide com algumas mudanças nas tendências composicionais de Mattos, notoriamente o início de sua produção para viola caipira, além de obras inspiradas em elementos das tradições folclóricas e indígenas da música brasileira. Como relata Colombo, a diferença nos seus diálogos com Mattos, entre a colaboração da *Sonata*, realizada em 2003, e do *Concerto Tríplice*, em 2009, reflete um período de profunda transformação do compositor. Transcrevo a seguir o trecho do relato de Colombo, em que o intérprete reflete sobre a preparação do *Concerto Tríplice*:

Quando eu toquei o Concerto Tríplice, te digo que ele já era outra pessoa, ou pelo menos ele tinha vontade de ser outra pessoa. Ele entrou numa outra onda. Na época que ele compôs a Sonata, como eu te falei, era a época do Monte de Perfeição, era a época que ele queria fazer as “pirâmides do Egito”. E acho que ele estava imbuído dessa vontade de anotar, de deixar uma partitura já muito, muito acabada. Uma partitura que falasse, que deixasse tudo muito claro. E depois ele entrou numa outra onda. Porque uns anos depois, eu toquei com o Daniel e o Paulo Inda um concerto que ele compôs para nós. Concerto Tríplice. Aí foi uma outra situação de trabalhar com ele diretamente sobre uma composição dele. Só que aí era “outro” Fernando Mattos, completamente diferente, que compôs uma peça super livre.

[...] *Aí o Fernando já dizia assim, "Pode fazer tudo diferente. Tá escrito assim?! Como é que eu escrevi? Ah, eu escrevi assim?! Pode fazer outra coisa! Faz assim como tu fez agora que está mais legal". Tipo, ele estava numa outra vibe. É uma obra super livre, toda modal. É um modo que vai infinito, que pode ir para qualquer lado e que dá para fazer qualquer coisa. Se tu cresce, decresce, faz destacar algo, toca forte, tudo dá certo, sabe?! Ele estava numa coisa do orientalismo, muito mais ligado à antropologia, de certa forma. Eu acho.*

O Concerto para três violões já é outra pegada. Sabe, eu não sou um cara nada místico, mas a história do Fernando, para mim, ela corrobora com várias coisas. É o famoso, "yo no creo en las brujas, pero que las hay, las hay". É a história de um cara que fez a vida curta e cheia. Tipo, ele era um cara tão acelerado... Olha o que eram os polígrafos dele. Era um cara que trabalhava tanto, tanto, tanto, que parece que ele deu conta, até os cinquenta e poucos anos, de fazer tanta coisa, que é uma loucura. Tinha essa característica. E nos anos que eu convivi com ele, eu vi isso, justamente. Ele mudou muito. Muitas coisas, muito rápido, porque ele meio que cumpria. Ele entrava numa onda e não levantava a cabeça até esgotar aquilo, parecia.

Então, ele fez um obrão, tipo uma Sonata para violão de vinte e cinco minutos. É um monstro, né? Para violão solo, pensa! E aí, para um conjunto de câmara o que que ele fez? Bom, uma obra de duas horas [risos]. Que era o Monte de Perfeição. Então tu vê, ele esgotou isso. Claro, se ele tivesse nessa época feito uma obra para uma orquestra Mahleriana, ele teria feito uma obra de cinco horas. E aí ele passou adiante. Foi para uma outra coisa. Eu lembro que ele tinha também uma frustração muito grande com uma época que ele morou na França⁶², com a coisa do colonialismo, da visão europeia da nossa música, das nossas coisas. Ele voltou com um rechaço bem grande. E eu acho que isso tem a ver também com ter caído uma ficha assim, "nossa, a gente sempre se viu tão ocidental, mas os europeus não veem a gente como ocidental". E ver de dentro, ver no centro - como é Paris - como eles veem a música do mundo como "aquele resto todo que existe", e que na verdade, para eles é o "resto". Aí o Fernando passou a ter um interesse muito grande por música indiana, música árabe, cada vez foi tocando mais também outros instrumentos, alaúdes de outros lugares... Passou um tempo tocando aquela "primeira melodia da história", a melodia suméria que saiu de uma pedra lá e tal. E é isso. Ele foi indo para um outro lado muito diferente em relação à época da Sonata.

Na preparação do Concerto Tríplice a abordagem do Fernando já foi bem diferente em relação a colaboração da Sonata? Totalmente. É, outros critérios completamente diferentes para

⁶² No ano de 2004, Mattos passou um período na França como parte de um doutorado sanduíche na Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sob orientação de Mark Jimenez.

uma outra música completamente diferente. Ele estava muito interessado nisso. Ele era um cara muito racionalista, né?! Racionalista talvez não seja a melhor palavra, mas é isso. Um cara com muito foco e um pensamento muito lógico. Uma coerência muito ocidental, por assim dizer. Um cara muito ligado à filosofia. Então, eu acho que chegou uma época que ele ficou com vontade de se libertar um pouco disso... Claro, a via dele era essa, né?! Ele seguia sendo extremamente racionalista, mas ele jogava o foco para outro lugar. Mas ele estava com essa vontade de fazer uma música que fosse o mais livre possível, talvez, ou que pelo menos parecesse mais livre.

E isso se refletia na forma como ele trabalhava com intérpretes? Totalmente. É isso. Eu acho que esse Concerto para Três Violões e Orquestra é muito emblemático. Depois, na época que ele faleceu, eu já tinha uma outra percepção dele. Quando ele faleceu, eu percebi que, desde quando eu conheci ele, a gente sempre fez coisas juntos. Ele estava em todas as coisas que eu fiz na vida. Era um cara muito mais próximo do que eu percebia. Como eu te falei, quando as pessoas estão vivas a gente nem considera, entendeu? Depois que tu percebes. Já em 2017, 2018, ali a gente estava fazendo juntos umas coisas com o Felipe Azevedo. Mas aí, não de colaboração. Aí ele atuando como intérprete. A gente dividia os concertos regimentados pelo Felipe Azevedo, com o Giovanni Capeletti também. Tipo, eles se juntavam para trazer várias facetas muito diferentes do violão. E o Fernando estava totalmente envolvido com essa coisa do Alaúde Turco, da viola, de algumas violas e tal, dos interiores do Brasil, que cada concerto ele levava um monte de coisa diferente, né?! Mas muito dentro disso, de contar a história da música por um outro caminho, diferente daquele que ele aprendeu, e que foi o que eu aprendi também, e que possivelmente foi a maior parte do que tu aprendeste também. Ele estava muito interessado nisso.

Uma outra experiência interessante, que não tem a ver com uma composição dele, mas quando ele produziu o meu segundo CD, eu gravei o Quinteto do Leo Brouwer. Aí também foi um trabalho muito legal de música de câmara. Era com o Márcio Cecconello, a Paula Burges, o Jean Veiga e o Rodrigo Silveira. Era um quarteto. E nossa, a gente ensaiou muito. O Fernando foi muito, muito detalhista. Ele era muito, muito detalhista. Muito, muito detalhista. Por isso que, quando eu toquei o Concerto Tríplice, eu te digo que ele já era outra pessoa - ou pelo menos ele tinha vontade de ser outra pessoa.

Foi o período na França que dividiu essas épocas? Eu diria que foi. Ele narrava, ele contava sempre a história de uma super frustração que ele teve na França. Ele foi dar, tipo, uma palestra sobre música brasileira e aí ele mostrou músicas nossas, choro e tal. E aí ele ouvia, "ah, isso aí não é música brasileira. A gente quer ouvir música brasileira. Isso aí tem

instrumentos ocidentais". Eu lembro que ele falava isso. "Isso aí tem clarinete, tem instrumentos ocidentais". E aí eu lembro dele dizer que eles são tão ignorantes da nossa cultura, eles são tão cheios de empáfia, que eles acham que tudo surgiu deles. Ele teve essa epifania quando ele morou na França. Ele percebeu, assim, "esses caras acham que inventaram tudo? Então eles vão ver!".

Tem culturas muito mais antigas do que a europeia. Então ele foi por esse caminho. Mesmo dentro do imperialismo europeu, continuou existindo a história de vários povos, com ou sem contato com a Europa. Com mais, ou menos interferência. Depois ele passou, meio que o resto da vida, tentando contrapor o modo como se conta a história europeia, como se tudo tivesse nascido lá, mas que, ao mesmo tempo, eles puxaram inúmeras coisas, inúmeros conhecimentos, dos povos que eles dominaram. Passou a ser o mote do Fernando. E cada vez mais político em várias esferas - que tudo se pode chamar de político.

Foi uma mudança consciente? Era, era bem consciente, sim. Ele tem uma coisa muito legal - que nem todo artista tem - que ele não rechaçava o passado dele. Ele gostava das coisas que ele tinha feito numa outra época. Ele tinha isso, acho que eu diria, bem saudável. Não é que ele pensasse assim, "ah, naquela época eu estava errado, eu estava fazendo uma coisa, mas agora eu sei a verdade, e não é aquela". Ele não tinha isso. Ele continuava gostando das coisas que ele tinha feito antes e tal. Ele experimentou de tudo.

Mesmo com essa crítica, ele nunca parou de estudar a música europeia, já que ele seguiu ensinando diariamente isso. Sim. E com certeza, isso estava dentro dessa dimensão política do Fernando Mattos. Talvez, com uma ressignificação, que é a seguinte: "eu, apesar de não ser ocidental" - segundo os próprios europeus que ele conheceu - "eu tenho direito a essa cultura também". "Eu também posso". Talvez, tenha mudado só o entendimento do porquê que ele estudava a música de Mozart, de Chopin... Óbvio, como tu falou, ele seguiu estudando. Mas ele também passou a ter outros focos. Eu lembro do Fernando me dizer que a música popular sempre esteve dentro da música erudita, sempre foi utilizada. A música chamada erudita, ela sempre se abasteceu da música popular. Na verdade, ela sempre caçou as coisas da música popular.

Mozart usava o ländler alemão, que era a música mais cotidiana. Eu lembro que o Fernando dizia, "tudo que o Mozart fez, no fim, era Ländler". A Flauta Mágica inteira, ele compôs a partir disso. Então, tu perceber, por exemplo, que é muito diferente entender a música de Chopin como "uma música oriunda da transformação dos elementos harmônicos que vinham do tonalismo, da ideia de condução de vozes", etcetera. Isso é um entendimento ultra ocidental da coisa. Mas, cara, não dá para esquecer que o Chopin era polonês. Isso muda tudo.

Porque, então, a herança musical sonora do Chopin trouxe muita novidade para a música ocidental porque, justamente, ela vem de uma música não-ocidental. Ela vem de uma música que não era a música que soava em Paris.

Engraçado que, depois ele começou cada vez mais a improvisar. E ele, inclusive, voltou a tocar, para poder improvisar com vários instrumentos. Isso tem a ver. Tem uma ligação entre as duas coisas. [...] Ele, claro, ao longo dos anos foi refinando essa crítica ou percebendo o que ele queria fazer com isso. Porque, enfim, o fato é: a gente - e ele mais ainda - foi formado num quadro realmente dentro de um modelo de aprendizado muito europeu, né?! Muito apegado à tradição europeia, ou com vontade de ser apegado. O próprio conceito do que a gente chama de “repertório”, “cânone”.

Eu lembro de alguma conversa perdida aí no tempo com ele - que pode ter sido naquela época ou pode ter sido de dez anos depois ou pode ter sido de antes [risos]. Eu lembro dele dizendo que as pessoas acham engraçado que lá nos festivais de Darmstadt⁶³, eles estavam fazendo música cada vez mais controlada, cada vez com mais parâmetros controlados. Então, eles estavam lá no final dos anos 60 fazendo serialismo total, tipo, anotando timbre, sabe?! Serializando timbre, dinâmica, articulação, tudo para deixar o mais controlado possível. E aí chega o John Cage, e faz um improviso, e no final todo mundo fica muito louco pensando assim, "que baita música, cadê a partitura?". Quer dizer: não tem partitura! Foi um improviso! Entenderam?!

De certa forma, ele enganou a turma do serialismo. Pensaram que aquilo ali tinha sido produzido da mesma forma que eles estavam fazendo música. Mas eu lembro do Fernando Mattos me dizer uma coisa, de certa forma, óbvia - mas é óbvia só depois que tu ouves. Ele disse assim, "claro! Quem eram os músicos que estavam tocando na improvisação dele? Os mesmos que antes estavam tocando a outra música!". Entendeu? Era um monte de músico que estava mergulhado naquele ambiente da música contemporânea da época, que era essa música do entorno do festival de Darmstadt. Todos os compositores num caminho muito parecido, de uma busca muito parecida. E esses músicos tocavam todo dia as mesmas coisas. Tinham algumas diferenças internas, mas aquilo ali era um mundinho, mais ou menos, como pegar um grupo de música antiga hoje.

⁶³ Cursos Internacionais de Verão para a Nova Música (*Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt*), realizados na cidade de Darmstadt (Alemanha). Os cursos iniciaram em 1946 e tiveram participação dos compositores da vanguarda da escola de Darmstadt, como Pierre Boulez, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna, entre outros (RIZEK, 2014).

O grupo do Jordi Savall, por exemplo. Seja lá o que for que tu ponhas na frente deles, pode pôr um desenho de uma árvore, pode pôr uma partitura, pode não pôr nada, e se disser assim, "sai tocando", eles vão sair improvisando. Que som vai ter? Vai ter som de música barroca. Vai ser, porque eles vão sair fazendo o feijão com arroz deles. Se tu chegar para o grupo que acompanha o Zeca Pagodinho, a mesma coisa. "Toquem qualquer coisa! O que der na telha". Cara, é um compasso. Se tu não disseres nem a tonalidade, em dois compassos eles estão todos na mesma tonalidade, e eles estão fazendo um samba. E deu. Então, o que aconteceu com o John Cage foi isso. Ele chega lá, levanta a baqueta, e todo mundo começa a tocar uma música do Boulez. Só que improvisada. Tudo isso para dizer o que? Para voltar para essa questão do "livre" e tudo mais.

*[...] Mas o Fernando tinha isso de ser super focado. Ele entrava numa ideia e ele ia com tudo. Cara, eu acho que a minha relação a grosso modo com o Fernando é meio que essa, sabe?! É isso. Desde 2000, 2001, por aí, quando eu conheci o Fernando, até ele falecer, eu te digo, ele participou de quase tudo que eu fiz. Percebi isso em 2018. Olhando para trás e vendo, cara, ele estava sempre ali de alguma forma. Ou ele era o produtor do disco, ou ele estava compondo uma obra para o disco, ou ele era professor de Música de Câmara, ou ele era produtor, ou ele era colega de palco, enfim, fazendo outras coisas e tal. Então, ele sempre esteve muito presente. E aí, quando ele faleceu eu compus, bem na época ali, uma obra que se chama *Elegia para um Gentil-Homem*. Um homem gentil, que é uma homenagem a ele. Foi o meu exercício, assim, de passagem dele. Foi meu enterro, por assim dizer. Que foi ali que eu percebi que ficaram... Que a nossa convivência foi muito grande, muito profunda. Enfim.*

Tem a gravação ao vivo com o Camilo no violino no Unimúsica⁶⁴. É a estreia da música porque o Fernando faleceu em outubro. Foi antes da eleição. Em dezembro teve esse Unimúsica que eu toquei. E ali a gente fez essa estreia. Eu com o Camilo no violino. A música é original pra trompete. Mas aí na época o Tiago Link, que era trompetista, não estava em Porto Alegre. Mas eu achei que eu tinha que tocar. Não podia deixar de tocar. Aí, com o tempo, quase virou uma música pra violino e violão, mais do que uma música pra trompete e violão, porque aí o Camilo criou uma maneira de tocar que se casou bem demais com a música, com o violão. Fechava também porque o Camilo tinha uma relação muito grande com o Fernando Mattos. Acabou que eu achei que a música casava mais com o Camilo. A gente chegou a apresentar no

⁶⁴ *Elegia a um Gentil-Homem (à Memória de Fernando Mattos)* foi estreada no dia 12/12/2018 por Thiago Colombo, acompanhado por Camilo da Rosa Simões no violino. A performance ocorreu no Salão de Atos da Reitoria da UFRGS, durante a programação do "Unimúsica 2018 – Série Têmpano América". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UvspX32rERw>>. Acesso em: 4 junho 2024.

recital do Camilo também, em que ele apresentou uma milonga pra violino solo do Fernando Mattos, que ele compôs para o Camilo. Então a gente tinha um repertório ali que girava em torno do Fernando Mattos. Enfim. Mas isso aí é uma obra póstuma.

5.1.8 James Corrêa

James Corrêa é violonista, compositor e professor de composição e música eletroacústica no Núcleo de Música do Centro de Artes da UFPEL. É bacharel em violão pela UFRGS (1995), mestre em Composição pela UFRGS (2003), e doutor em Composição pela Universidade de Buffalo⁶⁵ (2009), onde lecionou composição e música eletroacústica. Suas obras têm sido interpretadas nas Américas do Sul e do Norte, Europa e Austrália. Conheceu Fernando Mattos no final da década de 1980, antes de se tornarem colegas na graduação, período em que Mattos se apresentava em um duo de violões com Ricardo Mitidieri. Este duo se expandiu para um trio com a inclusão de Corrêa. Ao longo dos anos, o intérprete manteve uma relação de grande amizade com Mattos, acompanhando o seu desenvolvimento como compositor. Participou da gênese e estreia de *Who Is Out There?* (1993) dedicada a James Corrêa. Além disso, apresentou em público a obra *In Memoriam C Ph E Bach* para violão e flauta doce, ao lado de Lúcia Carpena, em um concerto realizado em homenagem ao compositor em 2018 no Instituto de Artes da UFRGS, algumas semanas após o falecimento de Mattos.

No trio de violões formado por Corrêa, Mitidieri e Mattos, todos os integrantes eram também compositores em formação. Além de executarem obras de outros compositores e arranjos, os três incluíram obras originais no repertório do trio, como *Is There Anybody There?* (1992) de Corrêa, e *Who Is Out There?* (1993) de Mattos. Conforme relatado por Corrêa, o processo de composição dessas obras pode ser caracterizado como uma colaboração entre os dois compositores. Mattos compôs *Who Is Out There?* como uma sequência a *Is There Anybody There?*, incorporando elementos presentes na obra de Corrêa e inspirado pela mesma ideia narrativa. Ao mesmo tempo, o processo colaborativo durante a composição de *Who Is Out There?* acabou também exercendo influência sobre a peça de Corrêa e suscitando alterações na mesma.

Durante a entrevista realizada via Zoom em 18/08/2022, conservamos sobre a trajetória de Corrêa e suas colaborações com Fernando Mattos, no contexto da performance e no contexto dos processos composicionais de *Who Is Out There?* e *Is There Anybody There?*. Corrêa

⁶⁵ Sediada em Nova Iorque (EUA).

acompanhou o processo de composição dessa e de outras obras de Mattos, como *O Triunfo da Morte*. A entrevista com Corrêa também proporcionou o acesso ao manuscrito original de *Who Is Out There?*.

Apesar da relevância dessa obra na produção composicional de Mattos, e do compositor tê-la executado diversas vezes em público, *Who Is Out There?* nunca foi publicada oficialmente, nem disponibilizada por Mattos em seu repositório virtual no IMSLP, permanecendo, até o momento, exclusivamente em formato manuscrito. Apresento a seguir a transcrição do trecho inicial do relato de Corrêa, onde o intérprete discorre acerca de sua formação, o contato inicial com Mattos e o contexto da gênese de *Who Is Out There?* e de *O Triunfo da Morte*:

Eu comecei a estudar violão lá no comecinho da minha pré-adolescência, com dez, onze anos de idade. E no começo, na realidade, eu não queria ser violonista. Não era violão o meu instrumento. O que eu queria tocar era flauta. Meu primeiro interesse com música era tocar flauta. Eu comecei tocando flauta doce. Depois consegui uma flauta emprestada e comecei a estudar um pouco de flauta. Estudei, acho que um ou dois anos de flauta, e o dono da flauta me pediu a flauta de volta. Eu, de uma família pobre, não tinha grana para comprar uma flauta nova. Mas eu tinha em casa um violão. Meu pai tocava um pouquinho. Não era músico, mas ele tocava um pouquinho de violão. E aí eu comecei a pegar o violão e acabei me apaixonando pelo instrumento. Comecei a estudar e fui estudar no [Liceu] Palestrina. Comecei a estudar no Palestrina. E naquela época o Eduardo Castañera não morava em Porto Alegre, mas ele vinha para Porto Alegre. Tinha um grupo de estudantes, gurizada, que se juntava e trazia o Castañera. E eu comecei a participar desse grupo e comecei a fazer aula com o Castañera. E aí eu continuei meus estudos no Palestrina, terminei o curso do Palestrina de Violão, aí fui para universidade. Na realidade, quando eu fiz o vestibular para a UFRGS, eu não fiz para violão. Fiz para composição, porque eu já queria na época começar a compor. Já compunha um pouquinho, bastante intuitivamente. Queria fazer composição mais do que violão.

Eu fiz dois anos de composição na UFRGS. Mas eu entrei lá numa época em que estava todo mundo fora fazendo mestrado, doutorado, e não tinha professor de composição. Tinha um professor substituto de composição que era o Flávio Oliveira, mas ele estava enlouquecido porque ele era o único professor e tinha um monte de gente no curso. Então, quando estava no meu segundo ano de composição, o Celso Loureiro Chaves voltou do doutorado e começou a reorganizar o curso. E a gente estava com muitas disciplinas atrasadas. Não tinha professores, estava um caos o curso na época. E então o Celso voltou, começou a organizar e começou a fazer uma reunião com cada um dos alunos da composição para estabelecer um plano de

trabalho pra conseguir fazer todas as disciplinas e se formar. A reunião que ele fez comigo, isso foi no ano de 1990, pouquinho antes do primeiro semestre. E aí ele me apresentou um plano de trabalho. “Se tu fizeres essas cadeiras direitinho, desse jeito, tu vais te formar no ano 2000”. Aí eu disse para ele, “Impossível. Eu não posso entrar na universidade em 88 e me formar em 2000. Não, não existe isso. Não vou fazer”. Eu perguntei, “qual é a minha outra opção?”. Aí ele me disse, “A tua outra opção é trocar de curso”. E aí eu entrei no bacharelado em violão na UFRGS. Passei para o curso de bacharelado de violão e me formei em violão. Então a minha graduação é em violão. Depois disso, quando estava terminando o meu curso de violão, casei com a Catarina Domenici, terminei a minha graduação e ela ganhou uma bolsa para fazer o doutorado. Eu fui com ela para os Estados Unidos. A gente ficou quatro anos e meio lá. Voltamos. Aí eu fiz o meu mestrado aqui, já em Composição.

Aliás, quando fiz o meu mestrado, entramos eu e o Fernando juntos. Eu entrei para o mestrado e o Fernando entrou para o doutorado - fazendo já esse link. Eu conheci o Fernando muito antes disso. Depois que eu terminei o mestrado, eu fiquei de professor substituto de violão na UFRGS. Entramos juntos, eu e o Thiago Colombo, e fiquei um ano e meio como professor substituto ali com o Thiago. E aí eu ganhei a bolsa para fazer doutorado no Estados Unidos em composição. Eu fui para lá e fiquei mais quatro anos e meio, um pouquinho mais, no doutorado. Quando eu voltei, no finalzinho do meu doutorado, fiz concurso para a [Universidade] Federal de Pelotas para professor de composição e música eletrônica. Então, voltei do doutorado e fui direto para lá. Essa é minha trajetória acadêmica.

E o Fernando, eu conheci, acho que foi em 89. Eu estava no começo do curso e o Fernando já estava terminando o curso dele na faculdade. O Fernando também fez violão na graduação. Mas foi curioso, porque a gente não se conheceu na faculdade. Eu conhecia já de vista o Fernando. Mas a gente se conheceu num projeto que existia da prefeitura com o Teatro São Pedro [Porto Alegre], que era chamado Projeto Bruno Kiefer, que tinha uma série de concertos no foyer do São Pedro. E a gente tocou num mesmo concerto, que era um concerto com as peças de violão do Bruno Kiefer. E ali que a gente realmente se conheceu, começou a conversar e começamos uma amizade que durou até o fim da vida dele. Então, nessa primeira parte, antes de eu ir para os Estados Unidos, foi quando a gente estava mais em contato. Depois, quando eu voltei, a gente se via mais raramente em função de coisas de trabalho. Eu estava já trabalhando em Pelotas. Mas nesse começo a gente teve uma relação bem próxima, principalmente com relação a composição em música. Assim como eu acompanhei o processo de composição de várias peças dele, ele acompanhou das minhas e a gente discutia muito essa

parte de técnicas, mais conceitual de música. Foi por aí que as coisas foram andando. A gente sempre trocou muita ideia musical.

E resolvemos fazer esse trio. Montamos o trio e tocamos algumas vezes. Era eu, ele e o Ricardo Mitidieri. Na época, ele e o Fernando já tocavam juntos. Aliás, nesse concerto que a gente se conheceu, eles tocaram os duos do Bruno Kiefer que, depois, nos concertos que a gente fazia com o trio, eles também tocavam esses duos. Era um bando de violonista que gostava de compor [risos]. As coisas foram andando, e esse trio que ele escreveu foi feito, na realidade, para ser uma continuação do meu trio. Elas são duas peças geminadas que eram para serem tocadas juntas. Elas têm umas relações entre elas que são bem curiosas. A minha peça foi a primeira. O nome dela é "Is There Anybody There?". "Tem alguém aí?", que é baseada num poema de um poeta espanhol radicado na Inglaterra, o Walter de la Mare. Eu tenho a partitura do Fernando aqui no meu computador. Manuscrito. Ela é uma das que ele não editou.

Essa época, anos 90, foi quando a gente teve essa proximidade musical mais forte, de tocar junto, de ficar compondo e mostrando um para o outro. E era um período em que a gente aprendeu muito junto. Mesmo quando a gente estava compondo coisas para outros instrumentos, para outras pessoas, a gente estava sempre trocando isso. E mesmo depois, quando eu estava fazendo mestrado e ele estava fazendo doutorado na UFRGS, a gente estava sempre trocando coisas. Os mesmos trabalhos que a gente fazia no curso. A gente teve uma disciplina, que a gente fez juntos, que era o Seminário de Análise de Composição, em que a gente tinha que escrever, fazer várias análises de peças. A gente sempre trocava as nossas análises e sentava e discutia, "Não, mas eu acho que isso aqui é assim", "Não, não, é assim isso aqui". Então, teve sempre uma proximidade nesse período, nesse sentido de construção das coisas, que foi sempre muito bacana. Sinto bastante saudade dessa época.

Foi uma época em que nós dois tínhamos uma atividade bem maior como violonistas. E depois o Fernando parou um pouco de tocar. Mais tarde, quando eu voltei do doutorado, depois que ele já estava na UFRGS, eu me encontrei com ele. A gente saiu para jantar e ele disse, "bah, cara", ele estava super faceiro, "voltei a tocar". Ele me disse, "agora eu estou tocando, estou estudando todos os dias. Estou tocando bastante". "Que legal". Melhor que a gente conversou, porque quando voltei do doutorado, eu vendi o violão que eu tinha lá nos Estados Unidos para comprar um novo aqui. E aí eu voltei e falei, "Estou sem violão, estou bem desnorteado aqui. Não consegui ainda mandar fazer um violão. Estou meio assim sem violão, sem conseguir tocar". E ele disse, "Bah, eu estou tocando um monte. Eu vou te emprestar um violão". Eu digo, "não, não precisa. Eu vou comprar um".

Ele também teve um período em que ele passou envolvido muito só com a composição. Não que ele tenha abandonado de tocar. Continuava tocando em casa, mas parou por vários anos de tocar para fora, de se apresentar, como a gente fala. Aí estava bem faceiro que tinha voltado. Mas lá no começo, ele tocava bastante também.

Esse início das nossas carreiras foi bem próximo, mesmo quando eu estava nos Estados Unidos com o doutorado da Catarina. Quando a gente saiu do Brasil, ele estava começando a compor o Triunfo da Morte. Ele me mandava por correio ainda. Naquela época estava recém saindo o e-mail. A gente trocava muita carta. A gente brincava, "nós vamos depois editar um livro das trocas de cartas dos compositores". E ele mandava os pedaços da partitura e aí já dizia, "isso aqui saiu daqui, eu peguei aquela sequência de quadros do fulano e fiz essa variação baseado nisso, nisso, nisso, nisso, nisso". E a primeira versão da peça era gigantesca. Tinha quase uma hora e meia de música. A versão final acho que ficou uns quarenta minutos, cinquenta minutos. Mas ela era bem mais comprida. "Cara, isso está muito grande. Vai matar as pessoas assim". Porque era super tensa. Ela não é uma peça que tenha momentos mais contrastantes, tipo, "ah, tem uma parte super alegre, depois uma outra parte mais lenta". Não. Ela é toda meio escura. Eu gosto muito dessa peça. Mas ela estava muito comprida. O Fernando tocou ela uma vez. Foi um recital inteiro só ela. Uma hora e meia ele tocou aquilo. E ele mesmo, quando terminou de tocar, ele disse, "cara, eu não estava aguentando mais tocar. Vou ter que revisar isso aí". Tocou sem intervalo, no seco. Foi duro. Aí ele deu uma revisada e ficou essa versão curta, de só quarenta minutos [risos]. Ainda dá um recital inteiro só ela.

Onde foi esse concerto? Foi lá no Instituto de Artes, na sala 33. Eu acho que não foi um recital muito aberto. Foi uma coisa pequena que ele fez para estrear a peça mesmo, para botar ela para tocar, para ver inteira. Devia ter umas trinta pessoas pelo menos no recital. Eu não sei dizer exatamente qual foi a situação, mas era uma coisa meio para amigos. Eu lembro que não foi nem uma estreia oficial da peça. Ele tocou aquilo. Mas era uma época em que a gente fazia muito essas coisas de pequeno porte. Não tinha muita divulgação na imprensa. Eram coisas mais locais. O recital era só isso, só o Triunfo da Morte. A gente chamava de "Variações da Morte".

Eu me lembro que eu me encontrei uma vez com ele, e ele disse, "cara, eu estou começando a compor um tema e variações para violão. Eu me lembro que até enchi o saco dele, "bah, tu vai fazer que nem o [Fernando] Sor?!". "Não, não! São variações sobre o tema da morte". Não sobre um termo musical, mas sobre a morte. Aí ele falou, "eu estou buscando ideias da morte daqui, dali, dali, dali", começou me falar nessa conversa. Era um plano. Ele começou, aí então ele foi indo, foi indo, foi indo, foi indo, sem estar pensando muito em quanto

tempo estava dando de música aquilo. Ele foi fazendo, foi fazendo, foi fazendo. Aí ele tocava uns pedaços para mim, tocava uns pedaços para o Ricardo [Mitidieri], tocava para outras pessoas, e aí a gente dava um feedback para ele. Aí voltava, compunha, compunha, compunha, e de repente ele vinha tocar mais um pedacinho no outro dia... Então, na realidade, eu acho que nenhum de nós, daquele círculo de amizades, tinha ouvido aquilo inteiro. Eu acho até que essa apresentação foi meio nesse sentido de, "ok! Aqui eu vou tocar tudo". E foi quando eu ouvi ela inteira. Mas foi isso. Ele foi compondo. Eu acho que, na cabeça dele, até chegou num ponto em que ele meio que perdeu a noção de que estava fazendo uma peça para violão. Ele entrou naquela viagem de produzir música sobre o tema da morte e foi indo, foi indo, foi indo, e ficou aquele troço gigantesco. Aí depois ele deu essa enxugada e fez essa peça, que é uma coisa enorme. Mas é uma peça de peso. Eu gosto muito, muito dessa peça dele. Tu fechas um recital só com ela. Não precisa botar mais nada. Ela é difícil de programar, nesse sentido. É mais raro tu fazer um recital inteiro só com uma peça. Não sei se tem outra peça para violão solo desse tamanho.

O primeiro trecho do relato de Corrêa é particularmente relevante, pois oferece uma perspectiva acerca da atuação de Fernando Mattos como intérprete e de seu repertório no início de sua carreira, que incluía suas próprias composições, como *Poemeto*, *Who Is Out There?* e *O Triunfo da Morte*. Conforme relatado por Corrêa, o período no trio foi bastante significativo para a trajetória dos membros, pois promoveu um ambiente para se desenvolverem como intérpretes e como compositores, marcado por uma grande amizade e abertura para os processos criativos. O trecho a seguir apresenta algumas reflexões de Corrêa sobre o interesse em comum pela composição entre os integrantes do trio:

Eu acho assim: A escola, a faculdade, mesmo o conservatório, o ensino de música institucional, ninguém fragmentou muito. Ninguém criou uma separação muito grande entre compor e tocar um instrumento. Tem essa separação, que é uma separação artificial, na realidade. Ela não foi assim a história inteira. Se tu pegares, mesmo os grandes compositores lá atrás, Bach, Mozart, esses caras tocavam. Compor era uma das coisas que eles faziam. Eles compunham, eles davam aula, eles tocavam, eles regiam, eles saíam atrás de gente para tocar as músicas deles. Não existia essa separação. Depois, isso foi surgindo. Mas eu acho que, nesse contexto todo, dessa separação que existe dentro do ensino formal da música, os violonistas têm uma grande vantagem. É que, como o nosso instrumento é considerado meio secundário,

é muito raro, na maioria dos lugares, ter violonistas que não têm uma experiência, tanto de aprendizagem, como de prática musical, fora dessa estrutura do conservatório, do repertório de concerto. Eu acho que a gente acaba tendo uma formação um pouco mais aberta do que a grande maioria dos outros instrumentistas. E por consequência, isso aí traz o processo de compor. Então eu comecei a compor quando eu comecei a tocar. Sempre foi uma coisa muito natural para mim, muito misturado. Eu trabalhei bastante tempo com música popular. Toquei em bar; tocava em festival, tocava em banda, que tem uma outra relação com o fazer musical, com compor. E o Fernando também. Desde que começou a tocar, também compunha. E então, eu acho que a gente tem bastante violonistas compositores, também muito por isso. Porque acabam tendo uma formação um pouquinho mais aberta do que o pessoal que toca violino, que toca violoncelo, que toca trompa... Até acho que o contato desses instrumentistas com os violonistas às vezes até abre um pouquinho a cabeça deles, e eles começam a pensar um pouco diferente. Eu acho que isso é uma das coisas que faz com que a gente tenha esse número grande.

E nesse trio que a gente tinha, era muito isso. A gente estava ali, a gente tocava, a gente gostava de compor. Era todo mundo jovem, super guri. Não tinha muita gente para tocar as nossas músicas. “Vamos tocar nós aqui, vamos aproveitar, a gente gosta. A gente está sempre junto, sempre falando de música”. Todo mundo toca. A gente começou até tocando de “galinhagem”, assim. Pegava o violão, começava a tocar; um tocava para o outro umas coisas e, “vamos improvisar isso aqui junto, de repente. Vamos agora fazer isso a sério. Vamos compor umas músicas e vamos tocar”. O trio, na realidade, começou com isso. Eu trouxe: “oh, tem esse trio aqui. Vocês estão a fim de tocar?”. Aí o Fernando gostou do trio, resolveu fazer essa resposta e aí o Ricardo disse, “ah, eu também vou compor”, e também compôs um trio, que é o Maluma, uma peça para três violões. Também foi um projeto que durou pouco. Acho que a gente tocou juntos uns dois anos só. Depois acabou cada um indo para um lado.

Vocês se apresentaram em Porto Alegre? É, nos apresentamos aqui em Porto Alegre. Eu acho que em Novo Hamburgo também, em São Leopoldo. Mas foi só por aqui.

Who Is Out There? foi estreada pelo trio em um recital realizado em Porto Alegre em 1993. Embora o trio tenha feito algumas gravações caseiras na época, essas gravações se encontram perdidas até o momento. O único registro conhecido de *Who Is Out There?* é uma performance realizada em 2019 por James Corrêa, Daniel Wolff e Thiago Colombo no Salão de Atos da Reitoria da UFRGS⁶⁶.

⁶⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RYhvBsj_TWY>. Acesso em: 9 março 2024.

Um dos aspectos salientados por Corrêa é a relação narrativa entre *Who Is Out There?* e *Is There Anybody There?*, tanto do ponto de vista conceitual quanto da elaboração do material musical. Grande parte do material de *Who Is Out There?* deriva da obra *Is There Anybody There?*. O trio de Corrêa foi composto a partir de uma inspiração geral nas primeiras oito linhas do poema "The Listeners" de Walter de la Mare. O poema descreve um viajante e seu cavalo em busca de abrigo durante a noite. O viajante bate à porta de uma casa, esperando ser recebido, mas ninguém responde ao seu chamado. A narrativa se desloca para dentro da casa, onde uma presença reside, representada por fantasmas. Eles ouvem o viajante e ele também sente a presença deles. Essa atmosfera de mistério persiste até que, finalmente, o viajante parte sem obter uma resposta.

Conceitualmente, a peça de Mattos toma como mote o trecho inicial do poema, mas desenvolve a narrativa de uma maneira particular, elaborada livremente pelo próprio compositor. Enquanto o trio de Corrêa apresenta a perspectiva do viajante que bate à porta, *Who Is Out There?* explora a perspectiva de uma pessoa que estaria morando nesta casa e, ao acordar ouvindo as batidas na porta no meio da noite, desce as escadas e pergunta, "Quem está aí fora?". Nesse sentido, há uma atmosfera de mistério envolvendo, ao mesmo tempo, o personagem que bate à porta de uma casa desconhecida, e outro personagem que é despertado com fortes batidas na sua casa no meio da noite. Apresento o trecho do poema *Is There Anybody There?*, que serviu de inspiração para *Is There Anybody There?*, acompanhado da adaptação para o português realizada por James Corrêa:

Quadro 5 – "Is There Anybody There?", de Walter de la Mare (adaptado por James Corrêa).

| | |
|---|---|
| <i>'Is there anybody there?'</i> | <i>'Há alguém aí?'</i> |
| <i>said the Traveler.</i> | <i>Disse o Viajante.</i> |
| <i>Knocking on the moonlit door;</i> | <i>Batendo à porta enluarada;</i> |
| <i>And his horse in the silence chomped the grasses</i> | <i>E o seu cavalo silenciosamente esmoeceu as ervas</i> |
| <i>Of the forest's ferny floor;</i> | <i>Do chão de samambaias da floresta;</i> |
| <i>And a bird flew up out of the turret</i> | <i>E um pássaro voou do torreão</i> |
| <i>Above the Traveler's head:</i> | <i>Por sobre a cabeça do Viajante;</i> |
| <i>And he smote upon the door again a second time;</i> | <i>E ele golpeou a porta pela segunda vez</i> |
| <i>'Is there anybody there?' he asked.</i> | <i>-Há alguém aí? Perguntou.</i> |

Uma diferença fundamental entre as composições de Corrêa e Mattos, ambas inspiradas no poema "The Listeners" de Walter de la Mare, está na forma como cada compositor relaciona sua obra à narrativa original. No caso de *Is There Anybody There?*, de Corrêa, a composição é elaborada a partir de uma inspiração geral no poema, sem uma conexão explícita entre os eventos narrativos e o desenvolvimento do material musical. Em contraste, *Who Is Out There?*, de Mattos, estabelece uma relação direta entre a narrativa imaginada pelo compositor e a estrutura musical. O material sonoro é organizado de forma a representar o progresso linear dos acontecimentos descritos na narrativa. Um exemplo dessa concepção pode ser observado logo no início de *Who Is Out There?*, conforme relatado por Corrêa:

A imagem por trás da peça, esse começo lento, é a pessoa de dentro da casa se acordando com a batida do outro que está do lado de fora e aos poucos vai descendo as escadas e chegando na porta para abrir. Então, ele fez esse começo mais solto. Tem uma primeira frase no violão 2 que é bem solta ritmicamente.

Figura 22 – Who Is Out There? (c. 1-2)

Quem está aí fora? (Who is out there?)
para trio de violões / (Dedicado a James Corrêa)

Lento

incubriato (tempo libero)

poco più mosso (♩=60.)

tempo I sciolto

Violão I

Violão II

Violão III

mp

al niente.

mf

dolce

A referencialidade extramusical e a narratividade são recursos amplamente explorados por Mattos em sua obra. Essa característica de sua produção composicional foi destacada por diversos colaboradores desta pesquisa e também pode ser observada através dos textos e comentários do compositor sobre a concepção de diversas obras. Esse tópico é discutido com maior profundidade no capítulo 5.2.2. Encerrando o relato de Corrêa, apresento a seguir a transcrição dos seus comentários sobre a concepção de *Who Is Out There?* e sua relação com o trio *Is There Anybody There?*.

Como surgiu a ideia de compor uma peça para fazer sequência para o teu trio? Foi algo que vocês combinaram de fazer? *Não teve nenhum tipo de combinação, porque o meu trio, eu já tinha escrito antes. Já tinha sido uma encomenda, na realidade, do Daniel Wolff, na época em que o Daniel estava coordenando a Camerata Consort de Violões. Então o Daniel me pediu para escrever uma peça para a Camerata que fosse a três vozes, não mais do que isso. Então eu escrevi para a Camerata. E aí, quando a gente fez depois, eu e o Fernando e o Ricardo, eu trouxe para o trio. Eu digo, "oh, essa peça foi tocada com a Camerata mas dá para tocar em trio. Vamos fazer ela?". E aí eles toparam.*

Ao longo do teu trio existe uma relação com a narrativa do poema? *Não, não. Para mim ela serviu muito mais de inspiração. A do Fernando tem uma preocupação um pouco maior com a narrativa, com a resposta para o poema, porque, na cabeça dele, primeiro ele pensou nisso, em responder ao poema. Mas aí, ao invés de escrever um poema, ele escreveu a música. Então a música dele tem uma narrativa maior com essa ideia do cara que acorda com a batida na porta, levanta, desce meio grogue ainda de acordar. E aí acontecem algumas coisas. Ele tenta pegar o sapato, eu não me lembro exatamente da historinha, porque ele nunca escreveu essa ideia. Ele entregou a partitura e contou a história. E quando a gente tocava, eu falava da história da primeira peça e ele contava a resposta que ele tinha escrito. E aí acaba quando o cara abre a porta da casa. Essa é uma história que acabou ficando. Ele nunca escreveu isso na partitura, mas ele acabou usando isso para fazer uma narrativa. A música dele tem uma narrativa muito maior que a minha.*

A minha tem muito mais uma inspiração em cima do poema do que a narrativa mesmo. Não tive a intenção de fazer uma narrativa mais forte em relação ao poema. A do Fernando tem bem mais. Na realidade, o Fernando nos diria que é [apenas] a narrativa, ela não tem um poema. Ela faz uma narrativa musical do que seria uma resposta para a pergunta. E até não está aqui na partitura, eu acho que ele tinha feito uma capa à mão. A capa eu não tenho. Tenho só a partitura do manuscrito. Mas eu acho até que na capa ele coloca que essa peça deve ser tocada sempre junto com a minha. A gente até fez um pacto, que as coisas tinham que ser sempre tocadas juntas. Acabou que elas acabaram sendo tocadas separadas em várias circunstâncias [risos]. Mas a ideia era que elas fossem tocadas sempre juntas. Como uma resposta uma da outra, grudadas mesmo. E a ideia é justamente que não tenha nem pausa entre uma peça e a outra.

[...] É uma peça que foi feita por dois compositores. Mais do que dois compositores, dois amigos. Mesmo que a minha peça tenha sido composta antes, independente, sem estar pensando em ser uma peça conectada com a do Fernando, no momento em que a gente fez essa

conexão, teve umas mudanças, teve uma influência recíproca nesse sentido, que aí se ajeitou um pouquinho para funcionar direito mesmo. Eu vejo elas hoje como isso, como uma peça mesmo. Uma coisa. E ambas as peças tiveram algumas alterações em função de tocarmos juntos, dos ensaios. Então, realmente, eu acho que essa relação entre essas duas peças acabou ficando meio perdida no tempo. Mas é uma coisa bem interessante tu pensar que é isso, é um trabalho de colaboração entre dois compositores. No caso, ali para a gente, é de dois compositores e de dois violonistas. Porque a gente sentava e tocava uns pedaços juntos também. Da outra peça, eu mudei algumas coisas porque estava difícil para a gente conseguir tocar juntos alguns pedaços. "Não, então de repente a gente faz isso aqui mais assim". Na minha peça e na peça do Fernando. Tiveram várias coisas que foram ajeitadas.

A gente sempre considerou que ela existe mesmo como uma peça, sendo as duas tocadas juntas. Ela é uma peça só. A gente até tinha conversado um tempo atrás, de fazer uma edição das duas juntas, com uma partitura só. Mas aí acabou acontecendo essa tragédia toda com o Fernando e a gente nunca levou esse projeto adiante.

5.1.9 Fernanda Krüger

Fernanda Krüger, natural de São Leopoldo/RS, é bacharel em Música pela UFRGS (2008), mestre em Educação Musical (2017) pela mesma instituição e possui especialização em Educação musical pela Universidade Feevale (2014). Desde 2011, é professora de violão no Projeto Prelúdio, onde Mattos também exerceu atividade docente, e no Curso Técnico em Instrumento Musical do IFRS, campus Porto Alegre. Assim como outros colaboradores egressos do curso de Música da UFRGS, o contato com Mattos se deu inicialmente através da relação professor-aluno. No decorrer dos anos, essa relação se desenvolveu para uma amizade e parceria em diversos projetos artísticos, envolvendo também a colaboração compositor-intérprete. Krüger participou da estreia de *Morte do Leiteiro* (2005) para barítono e violão⁶⁷, *Canto Gregoriano n° 9 (Manas, depois que sou freira)* (2007) para soprano, flauta, vibrafone e violão, *Canto Gregoriano n° 10 (Que me quer o Brasil)* (2007), *Tocatta III* (2010) para violão solo⁶⁸ e *Milonga da Mina* (2018), para flauta doce soprano, flauta doce contralto, flauta doce tenor e violão⁶⁹. Importante mencionar que *Milonga da Mina*, composta em setembro de 2018,

⁶⁷ Dedicada a Demerval Keller, em seu recital de graduação.

⁶⁸ Dedicada à Fernanda Krüger.

⁶⁹ Dedicada à Eliana Vaz Hüber, Cláudia Schreiner, Clarissa Godoy Menezes e Fernanda Krüger.

dois meses antes do falecimento de Mattos, é a última obra do compositor que inclui o violão em sua instrumentação.

Krüger foi aluna do curso de graduação em Música entre os anos 2003-2008. Na época, Mattos já era professor das disciplinas de Harmonia e Análise Musical. Porém, em 2003, estava cursando doutorado em Composição na UFRGS e afastado temporariamente da atividade docente para realizar seus estudos na Université Paris-Sorbonne, como parte de um doutorado-sanduíche. O contato direto entre Krüger e Mattos ocorreu apenas na segunda metade da sua graduação. No entanto, a intérprete já tinha conhecimento sobre Mattos por meio de relatos de outros alunos:

Eu entrei na UFRGS em 2003. Eu tinha vinte anos. O Fernando não estava na UFRGS naquela época. Ele estava no doutorado. Então eu fiz Harmonia, acho que A e B, com outros professores. E daí quando eu ia fazer Harmonia C e começou a disciplina de Análise I, ele voltou a ser professor. Então foi assim, da metade para o final do curso que eu conheci o Fernando Mattos. Mas eu me lembro dos colegas aqui falando como eram boas as aulas com o Fernando Mattos, que ele não estava ali. Eu lembro que, para a turma que estava lá, dos colegas mais antigos, os meus veteranos, era uma alegria o Fernando estar lá de volta na UFRGS.

Após o retorno de Mattos à UFRGS, Krüger passou a ter aulas diretamente com o compositor e, entre 2006 e 2007, atuou como sua bolsista em um projeto de Educação à Distância da universidade. Durante esse período, auxiliou na produção de materiais didáticos utilizados nas disciplinas de Harmonia, que foram disponibilizados na plataforma ROODA⁷⁰:

Além das disciplinas da UFRGS com ele, eu estava em contato semanalmente com ele preparando materiais para essas disciplinas, para o curso a distância e talvez fossem materiais que eu lembro que iam lá para o Norte do Brasil, coisas que iam para os polos da UFRGS, cursos que eles tinham pelo Brasil. Polos EAD. Muita coisa ali também eram conteúdos que a gente via em Análise, que a gente estava escrevendo sobre aquilo. Então era bem legal, foi bem importante para a minha formação fazer esse trabalho com ele. Depois, quando saí, eu fiquei muito mal, porque eu não queria ter deixado de ser bolsista dele. Mas como eu queria fazer mestrado em Educação Musical, eu precisava fazer uma iniciação à pesquisa, senão eu não ia

⁷⁰ Plataforma de ensino à distância. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/gpsocioafeto/rooda.html>>. Acesso em: 3 janeiro 2024.

ter vez. Precisava ter essa outra prática também. Aí, no fim, acho que fiquei bem pouquinho em iniciação à pesquisa, porque daí eu passei no concurso do Instituto Federal, e aí eu não podia mais ser bolsista. E a carga horária de trabalho era gigante também.

A primeira colaboração entre Krüger e Mattos ocorreu durante seu período na graduação, ao preparar a estreia de *Morte do Leiteiro*. A obra foi composta a pedido de Demerval Keller, para fazer parte do repertório de seu recital de graduação no bacharelado em Regência Coral. Durante a preparação para o recital, Krüger apresentou a obra diversas vezes a Mattos, que participou ativamente no processo de preparação junto aos intérpretes:

Eu acho que ele já sabia que eu que ia acompanhar o Demerval. A gente tinha isso programado. Acho que ele já escreveu pensando, não sei se pensando que eu ia tocar, mas eu acho que ele já sabia que quem ia tocar era eu. Uma coisa que eu posso dizer, é que na época aquela peça era bem difícil para mim. Eu não era muito experiente no instrumento ainda. Acho que fazia, talvez, um semestre que eu tinha mudado para o bacharelado. E era uma peça com diversas coisas rápidas, umas coisas que, bom, eu dei conta, mas eu tive que estudar bastante pra fazer. E o Fernando era sempre muito, muito compreensivo, sempre demonstrava coisas técnicas que permitissem que aquilo soasse melhor. Se eu precisasse adaptar alguma coisa, ele também falou. No fim, não adaptei, mas ele sempre falava muito que a gente podia fazer de outra forma e não tinha problema. Então, ele sempre mostrava as ideias dele, mas ele parecia sempre aberto a questão do que o intérprete estava precisando.

E revisitando a peça agora, durante a pandemia - porque faz quase vinte anos - eu penso, "Ah, como que isso era difícil para mim naquela época?!". E agora, por isso que eu digo, eu era super principiante. É claro, eu já toquei muitas vezes a peça, amadureci diversas coisas, é esperado que em quinze anos de estudo a gente evolua. Mas eu lembro, principalmente por causa da velocidade da peça, várias coisas para mim eram difíceis. Ele sempre foi super compreensivo. Eu estava bem nervosa para mostrar para ele, "ah! Vou mostrar a música para o meu professor. Não está boa ainda!" Na verdade, foi muito bom. Durante o processo de aprendizado da peça ele deu várias sugestões. Lembro bastante dele comentar sobre coisas de timbre. Aquela peça tem vários momentos dramáticos, eu acho. E ele sempre falava bastante sobre articulação. Para mim era uma coisa que eu ainda estava incorporando na minha interpretação. Ele sempre sugeria bastante coisa. E era muito bom. Peguei um super aprendizado.

Durante a graduação, também atuou ao lado de Mattos e as cantoras Bianca Obino e Deisi Coccaro em um projeto dedicado ao repertório de música antiga para canto e violão. Krüger destacou sua convivência com Mattos - seja no contexto da colaboração compositor-intérprete, da relação entre aluna e professor, ou nos palcos - como uma fonte contínua de aprendizado e crescimento, tanto musical quanto profissional:

Era sempre um grande aprendizado e, de novo, eram coisas que eu não estava habituada a fazer. A gente estava fazendo canções, era música antiga, mas não era uma coisa que estava escrita. Tinha muita coisa improvisada, muita coisa ele acabava escrevendo, mas a gente tinha que improvisar. Então ele sempre auxiliava muito nesse processo de construção ali da interpretação do momento. Algumas coisas a gente cantava. Eu sempre via ele como meu grande querido professor. Inevitável. Mesmo quando ele não era mais meu professor. O super conhecimento que ele tinha, a gente sempre acabava buscando aproveitar ao máximo.

Assim como o colaborador Fernando Fleck, Krüger participou do projeto “Conversas com o Compositor” entre 2010 e 2011, atuando como intérprete em recitais dedicados à obra de Mattos. Durante o projeto, Krüger executou peças como *Canto Gregoriano nº 9 (Manas, depois que sou freira)*, *Canto Gregoriano nº 10 (Que me quer o Brasil)* e *Canções Interrogativas*.

Figura 23 – Performance de Canções Interrogativas no recital de estreia do “Conversas com o Compositor”.
Fernanda Krüger (violão) e Deisi Coccaro (voz).



Em 2010, Mattos compôs *Tocatta III* para violão solo, dedicada a Fernanda Krüger. A obra foi elaborada a partir da parte do violão de *Morte do Leiteiro*, sendo quase uma transcrição literal, com pequenas alterações em relação ao original. Por esse motivo, não houve uma sessão de colaboração específica para a preparação de *Tocatta III*.

Ele dedicou a Tocatta III para mim. Teve uma época em que eu planejei muitos recitais em escolas, em teatros menores aqui de Porto Alegre. Talvez eu tenha pedido, falado para ele que queria fazer repertório de compositores do Rio Grande do Sul e ele deve ter preparado isso. Foi mais ou menos isso. Não teve isso aqui, "Fernando, quero que tu componhas uma peça para mim". Acho que não foi assim. Mas talvez tenha sido essa motivação que na época eu estava tocando bastante música de compositores aqui do Rio Grande do Sul. Talvez eu tenha pedido para ele as peças de violão solo que ele tinha, e ele disse, "ah, posso fazer essa aqui para ti".

Em 2018, Mattos compôs *Milonga da Mina*, dedicada a Fernanda Krüger e suas colegas flautistas Eliana Vaz Hüber, Cláudia Schreiner e Clarissa Menezes, que na época eram professoras do Projeto Prelúdio e do Curso Técnico em Instrumento Musical do IFRS. A obra foi encomendada para o recital “Fernanda Krüger Convida Flautistas”, realizado na Pinacoteca Ruben Berta⁷¹ no dia 16/10/2018⁷². *Milonga da Mina* foi concluída em setembro de 2018, cerca de dois meses antes do falecimento de Mattos. Não houve interação direta entre o compositor e as intérpretes durante a preparação para a estreia, e Mattos não teve a oportunidade de assistir à estreia. Essa peça é considerada a última composição de Mattos que inclui o violão. O contato com Krüger possibilitou o conhecimento da existência dessa composição, uma vez que a partitura não foi disponibilizada na página do compositor no IMSLP, e encontra-se apenas com os intérpretes aos quais foi dedicada.

⁷¹ Situada em Porto Alegre/RS.

⁷² Disponível em: <<https://prefeitura.poa.br/smc/noticias/projeto-classicos-na-pinacoteca-tera-recital-de-violao-e-flautas>>. Acesso em: 10 setembro 2024.

Figura 24 – Milonga da Mina (c.1-14).

As queridas amigas Eliana Vaz Huber, Cláudia Schreiner, Clarissa Godoy Menezes e Fernanda Krüger

Milonga da Mina
(para flauta doce soprano, flauta doce contralto, flauta doce tenor e violão)

Fernando Mattos
(Porto Alegre, set. 2018)

Milonga Campeira (♩ = 116)

Flauta Soprano

Flauta Contralto

Flauta Tenor

Violão

p distante *mp* aproximando aos poucos

mf

mf

mf

Tocar os trechos entre colchetes somente na repetição.

mf

mf

mf

© 2018 Fernando Lewis de Mattos

5.1.10 Marcel Estivalet

Marcel Estivalet é violonista, professor e produtor musical. Possui bacharelado em Violão na UFRGS, tendo cursado a universidade entre os anos 2006-2010. Na graduação, foi aluno de Fernando Mattos nas disciplinas de Fundamentos da Música, Estética da Música, Harmonia (4 semestres), e Análise Musical (4 semestres). A colaboração entre Estivalet e Mattos ocorreu em 2015, durante a gênese e preparação para a estreia de *Cordas III (dos limões, limonada)* (2015). *Cordas III* é o único duo de violões composto por Mattos. A peça foi encomendada por Estivalet para ser estreada no RS Guitar Festival, que estava programado para ocorrer em Porto Alegre no mesmo ano. Durante a entrevista, conversamos sobre a trajetória de Estivalet, seus anos como aluno da graduação na UFRGS e a colaboração com Mattos em *Cordas III*. Além da estreia, Estivalet realizou outras duas performances públicas da peça, sendo cada performance com uma formação diferente. Uma particularidade em relação à colaboração de Estivalet reside no fato de eu ter feito parte do processo colaborativo de *Cordas III*, atuando como intérprete e parceiro de duo na estreia da obra. Apresento o relato de Estivalet sobre sua trajetória e o contexto que gerou a composição de *Cordas III*.

A minha trajetória mais concreta com violão, mais intensa, começa de uma forma tardia. Com vinte e poucos anos, eu trabalhava em outra área, e aí resolvi iniciar a carreira na música e fazer graduação. Basicamente, a minha história com a música começa ao me preparar para a graduação, dois anos. E aí entrei na graduação. Eu diria que já faz mais de quinze anos que eu comecei. Depois me formei, e desenvolvi aqui trabalhos como professor particular, professor de projetos, de grupos, como músico, como coordenador, como produtor de vários projetos artísticos. E o Fernando Mattos, ele entra bem nessa minha fase inicial. Ele foi um dos meus primeiros professores na graduação. Foi bem marcante. Ele é um cara que acaba acompanhando toda a tua graduação, né?! Não é um professor de uma determinada fase, de uma cadeira, porque ele ministrava várias cadeiras, desde a mais básica. Eu lembro de Fundamentos da Música, que era com ele. Essa cadeira não tinha um currículo programático tão restrito. Ela dava uma abrangência bem grande. E aí, isso nas mãos do Fernando era um deleite. Era uma coisa bastante impactante. Me lembro, tem um grupo de professores ali que marcaram bastante. Mais professores do que disciplinas em si, porque elas vão mudando conforme os semestres. E o Fernando foi um deles, com certeza. Depois eu encontrei ele na cadeira de Estética da Música, depois encontrei ele em Harmonia, e então em Análise. Eu acho que foram nessas quatro cadeiras que ele foi me acompanhando, do início ao final do curso, ao último ano.

E em que momento tu tocaste uma peça do Fernando Mattos? Foi enquanto aluno dele ou depois? Acho que foi depois. O Fernando... Enquanto ele era vivo, a gente ainda era aluno dele. Na verdade, é isso. Acho que talvez seja um privilégio aqui, por estar em Porto Alegre. Então, mesmo depois - porque eu me formei em 2010 - eu não me lembro em nenhum momento de ter me afastado dele. A gente sempre manteve contato, se encontrava em concertos, eu ia assistir ele e trocava conversas, informações por e-mail. Então, sempre teve uma troca. Ele era sempre um cara disponível. Tu querias perguntar alguma coisa, querias algum material, querias saber, e ele estava sempre muito disponível. Então, não sei dizer. Eu acho que só quando ele partiu mesmo, que a gente deixou de ser aluno dele. E aí no momento de tocar uma peça dele, eu já conhecia algumas obras dele. O pessoal tocava, mas eu nunca tinha a oportunidade, ou um motivo específico para tocar uma música dele. Surgiu quando ia ter um festival aqui. Era o primeiro "RS Guitar Festival". Nesse festival, que era coordenado pelo Eduardo Castañera, ele nos convidou, eu e tu, para a gente ter um duo que representasse composições de gaúchos ou radicados no Rio Grande do Sul, que tocasse um repertório para dois violões.

Então ia trazer uma faceta dos compositores locais em obras para dois violões. E aí foi a surpresa, que o Fernando Mattos, que compôs quartetos, concertos, peças solo, peças com violão e flauta, violão e não sei o quê mais, uma extensa obra, ele não tinha um duo para violões. E aí, a gente foi o motivo para ele compor um duo de violões. Foi a primeira oportunidade em que eu tive uma experiência de tocar uma obra dele.

Então antes disso tu já conhecia a obra dele? Sim, sim. A peça dele que está até hoje no currículo da prova específica. O Poemeto. Ali a gente já tem contato. Acho que o Fernando Mattos, ele tem uma linguagem bastante desafiadora. Então, eu acho que eu tive um certo tempo para começar a entender, assim, a ter um pouquinho mais de ousadia para tocar a música dele.

Ao ser contatado pelo intérprete, Mattos propôs compor uma obra especialmente para o duo Souza-Estivalet estreiar no RS Guitar Festival. O processo de composição de *Cordas III* iniciou em janeiro de 2015. Durante esse período, a interação entre Estivalet e Mattos ocorreu de forma *online*. Embora o compositor se dispusesse a modificar alguns aspectos da composição, principalmente a sua duração, de acordo com a preferência dos intérpretes, estes optaram por não interferir no processo composicional. *Cordas III* foi finalizada em março do mesmo ano, dois meses após o início do processo de composição. Apesar da peça ter sido composta para ser estreada no RS Guitar Festival, por razão de imprevistos na organização, o evento teve de ser adiado para o ano seguinte. Por esse motivo, *Cordas III* foi estreada em um recital organizado pelo duo Souza-Estivalet na Casa da Música em 17/12/2015⁷³. Mattos não esteve presente na estreia, mas demonstrou entusiasmo em assistir posteriormente ao registro audiovisual da performance. No ano seguinte, o RS Guitar Festival se concretizou, ocorrendo nos dias 25-28 de agosto de 2016. Na ocasião, a peça foi executada novamente, porém, com outra formação no duo, integrado por Marcel Estivalet e Lucas Correia Lima. A performance não foi registrada, mas o duo produziu, durante o festival, um vídeo executando *Cordas III*⁷⁴ na íntegra, e um vídeo de divulgação com comentários sobre seu repertório, incluindo comentários sobre a peça de Mattos⁷⁵.

Estivalet realizou ainda uma terceira performance de *Cordas III* no ano seguinte, com outro parceiro de duo, Giovanni Capeletti. A performance ocorreu no MARGS (Museu de Arte

⁷³ Estreia de *Cordas III* (*dos limões, limonada*) pelo duo Souza-Estivalet na Casa da Música (Porto Alegre). Disponível em: <https://youtu.be/MQv1W_30NIQ?si=ICLUIY2V4ObpY7a4>. Acesso em: 18 março 2024.

⁷⁴ Performance de *Cordas III* (*dos limões, limonada*) pelo Duo Lima-Estivalet no RS Guitar Festival. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YxxsAUo2RSU>> Acesso em: 18 março 2024.

⁷⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KhNMliiWGZM>>. Acesso em: 18 março 2024.

do Rio Grande do Sul), não havendo registro da mesma. A sessão de colaboração com o compositor ocorreu apenas durante a preparação para a estreia de *Cordas III*. Algumas considerações de Estivalet sobre a interpretação da peça decorrem do seu próprio amadurecimento em relação à obra e a familiaridade com a linguagem composicional de Mattos. Durante a entrevista, o intérprete refletiu sobre a sessão de colaboração com o compositor, e como a sua interpretação de *Cordas III* se modificou com o passar do tempo, a partir das experiências posteriores de performance e da maior familiaridade adquirida com a linguagem do compositor.

Cordas III (dos limões, limonada) é elaborada a partir de pequenas seções contrastantes, caracterizadas por gestos e materiais distintos, que vão se justapondo no decorrer da peça. Sua duração média é de 6 minutos⁷⁶. Não possui numeração de compasso, nem fórmula de compasso. As barras de compasso são utilizadas livremente pelo compositor, sobretudo para delimitar as diferentes seções, ou necessariamente quando são utilizados sinais de *ritornello*. Em relação à linguagem composicional, as seções são elaboradas com referência a diferentes sistemas de organização de alturas, como tonalismo, modalismo e atonalismo, criando uma alternância de ambientes sonoros distintos ao longo da peça. Há também a utilização de procedimentos associados à música antiga e barroca, como o contraponto imitativo a duas vozes e trinados na ornamentação de melodias. Assim como em outras obras do compositor, o discurso é construído a partir de uma sucessão de seções com caracteres contrastantes.

Na primeira seção de *Cordas III*, que abrange os dois primeiros sistemas, já é possível observar o contraste de materiais e ambientes sonoros, nesse caso, dentro de um mesmo trecho. A peça inicia com uma textura de arpejos em que os violões realizam a rítmica de 4 contra 3 (quatro fusas no violão 2 contra 3 semicolcheias no violão 1). Os arpejos são interrompidos pelo trecho *Rítmico*, constituído por acordes atacados com *rasgueio* e separados por *fermatas*, finalizando com um acorde arpejado lentamente nos dois violões, e uma *fermata* sobre o silêncio. Assim como em outras obras de Mattos, *Cordas III* tem como característica a utilização de *fermatas* sobre o silêncio para realizar a transição entre seções.

⁷⁶ De acordo com a duração indicada pelo compositor. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Cordas_III_\(Mattos%2C_Fernando\)](https://imslp.org/wiki/Cordas_III_(Mattos%2C_Fernando))>. Acesso em: 18 março 2024.

Figura 25 – Cordas III (dos limões, limonada) – compassos iniciais.

The musical score for Violão I and Violão II is presented in two systems. The first system is marked **Agitado** and **f** (forte). Violão I plays a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with fingerings 3, 1, 2. Violão II plays a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) with fingerings 1, 2, 3. The second system is divided into **Rítmico** and **Lento** sections. The **Rítmico** section is marked **rasq.** (rassoul) and features a triangle symbol. The **Lento** section is marked **mp** (mezzo-piano) and features a wavy line symbol. Both sections show the two violões playing chords in a block, with Violão I playing a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and Violão II playing a triplet of eighth notes (G3, A3, B3).

Em *Cordas III*, o compositor explora diferentes relações entre os dois violões na construção do discurso, centrado em uma ideia de complementaridade. A escrita utiliza a alternância entre o que Mattos define como “elementos de precisão” e “elementos de imprecisão” (MATTOS; SIMÕES, 2017). Elementos de imprecisão, de acordo com Mattos, são aspectos da composição intencionalmente vagos ou indeterminados, concedendo ao intérprete uma ampla liberdade de escolha para moldar a obra na performance, dentro de um plano geral estabelecido pela partitura.

Um exemplo da utilização intencional da “imprecisão” ocorre na seção *Tranquilo, irregular* no 4º sistema. Esse trecho consiste em acordes em bloco executados pelos dois violões, sem figuração rítmica definida, que se intercalam e se conectam através de linhas pontilhadas. Nesse trecho, diante do caráter indicado e da figuração rítmica indefinida, a referência para a construção do discurso advém da própria interação entre os violões durante a performance:

Figura 26 – Cordas III (dos limões, limonada) – Tranquilo, irregular (4º sistema).

Tranquilo, irregular

A relação de complementaridade vai sendo explorada à medida em que Mattos desenvolve o material utilizado na peça. Um exemplo disso ocorre nos sistemas 24-26, que iniciam com uma recorrência dos acordes em bloco do *Tranquilo, irregular*. O trecho é sucedido pelo *Mais rápido*, que introduz uma maior movimentação rítmica, e culmina em *Rápido, deslizante*, onde os violões se intercalam entre gestos rápidos e curtos de ligados:

Figura 27 – Cordas III (dos limões, limonada) (24º-26º sistemas).

Tranquilo, irregular

mais rápido

Rápido, deslizante

Em seu relato sobre a sessão de colaboração com o compositor, Estivalet observa que Mattos não assumiu uma postura diretiva quanto à execução da peça. O compositor enfatizou a importância de “assumir os contrastes que a peça apresenta”, especialmente no que se refere à textura, às indicações de caráter, e à densidade sonora das diferentes sessões.

Não é uma peça em que tu crias um discurso e vais até o fim com ele. São vários capítulos. Como são várias historinhas, dá uma margem bastante grande para interpretar. Não é uma coisa que a gente toca o início e pensa, "ok, já entendi a peça". Por exemplo, em Bach é assim. A gente já entende o início, e aí tenta manter a coerência com esse discurso. Não, não tem isso. São muitos contrastes. Então, "Ok. Agora é essa parte aqui. Tá. E agora?". Cada seção é uma decisão nova, e são várias seções, várias partezinhas.

Para Estivalet, um dos aspectos mais desafiadores na construção da interpretação de *Cordas III* foi o trabalho camerístico entre os dois violões, por se tratar de uma peça “bastante livre” e que “dá muita opção de como interpretar”, devido a sua escrita. Como se evidenciou ao longo do relato de Estivalet, a colaboração foi fundamental para a compreensão da linguagem composicional de *Cordas III*, especialmente no que se refere aos “elementos de imprecisão” que o compositor deliberadamente deixa em aberto para serem explorados pelo intérprete. Finalizando a colaboração de Estivalet, transcrevo o trecho em que o intérprete comenta sobre o seu processo de elaboração da interpretação da peça:

Em si, ela não é difícil. O que é difícil é a junção dos violões. Ela é tecnicamente desafiadora para a sincronização com o duo, com o parceiro, porque ela tem algumas coisas muito juntas, outras muito complementares. Ela, claramente, não é uma obra de violão solo expandida para dois violões, ou uma textura de melodia com acompanhamento pra dois violões. Ela realmente explora um diálogo entre dois instrumentos com camadas diferentes que se intercalam, que se sincronizam, que se complementam. E a gente tenta entender qual foi a concepção do compositor. Na verdade, é um quebra-cabeça que a gente vai montando, de dinâmica, de notas, de expressão, crescendo, diminuendo. E a gente busca ainda uma fidelidade à obra, né?! Mas com a nossa característica, com a nossa sonoridade. Ao mesmo tempo, a peça te exige tomar decisões que não são objetivas, que não são claras, pelos compassos irregulares, pela ausência de fórmula de compasso...

Tu tens espaço. Tu tens respiro. Tem articulações que não são precisas. Imagino até, que se essa obra fosse executada por muitos intérpretes, a gente ia ter muitas versões dela. Me

parece que o Fernando não estava muito preocupado em detalhar as coisas como ele mesmo faria. Me parece até que ele queria que a gente... Parece até que ele tinha essa curiosidade de ver, “como é que isso vai surgir aí na mão deles?”. Acho que ele coloca, nessa música em específico, uma certa liberdade e desafio para o intérprete se colocar e pensar em como construir a música, como construir a retórica.

E aí revela também uma coisa: Que o Fernando é um cara cosmopolita em termos de estética. Então, ela acaba tendo muitas influências. E muitas influências extremas de, sei lá, desde a música serialista até algo mais modal. Então, tu não identificas um padrão estético para seguir. Por exemplo, se tu vais tocar um choro, tu és guiado pela estética do choro, além da música em si. Cada música que tu vais tocar, tu te ambientas dentro de uma estética. Vais tocar Bach, tem só semicolcheias ali, mas muito da articulação tu já entendes porque é Bach, por ser Bach. A peça do Fernando não é uma música que te mostra, e aí tu já pensas, tu ligas uma chavezinha. Se tu vais tocar um Fernando Sor, vais tocar um compositor contemporâneo de um estilo específico, com uma identidade mais específica, tu já ligas uma chavezinha. Mas essa peça... O Fernando é um cara que, nas aulas, ele vai lá e aborda desde as músicas hindus, até John Cage, e passando por toda escolástica do repertório violonístico, por exemplo. E essa música tem muita linguagem violonística também. Então tu ficas realmente pensando, "Ok, o quê que vai acontecer? O quê que eu vou fazer aqui? O quê que tem agora?". Eu não tenho uma guia de estética para essa peça que vá me prever. “Ah, aqui vai ter uma cadência, aqui vai ter um padrão rítmico, aqui vai ter uma série que está se repetindo, que está variando”. Não é. Ela tem vários elementos. É um contraste que se dá também nessa questão estética da música.

É como se o Fernando estivesse livre de padrões. É uma música que parece que é uma sonorização ambiental, até uma trilha sonora. Poderia ter uma coisa... Tu poderias pensar alguma coisa meio visual em relação a ela. O som ambiente não é ordenado. Não tem cadências, números de compassos previstos. O som vai acontecendo, vai acontecendo, e às vezes vem um discurso. Acho que essa música tem várias sessões que são, de certa forma, meio discursivas e de diálogo. Então a gente vai construindo a narrativa um pouco através disso, o que é muito é curioso. A gente pensaria - conhecendo ele pelas aulas - que se ele quisesse fazer um negócio tudo certinho, comportado, ele poderia tranquilamente. Ele ia lá fazer. Na hora de dar exemplos musicais, de criar coisas em harmonia, de expor, de falar sobre obras, digamos, com conceitos mais padronizados, ele estava completamente em casa. Então, realmente, é uma estética que ele já transcendeu. E talvez ele já tenha vivido tanto um estilo mais difundido, que ele realmente quer buscar algo diferente, quer buscar algo completamente... não é nem buscar

um estilo novo, um padrão novo, mas é refletir sobre o momento. Parece que aquele momento ali é aquilo ali. É aquilo que aconteceu ali. Tipo gravar uma conversa.

Lembrando, também, que Cordas III já é da fase tardia do compositor, né?! Eu também não conheço a cronologia completa das obras, dos estilos dele. Mas, pensando assim, fase tardia sempre é uma fase em que o compositor fala, "já deu, né?!". Agora ele só quer ser feliz, fazer o que ele tem vontade e experimentar. Então, acho que disso pode vir essa música mais ousada, mais experimentalista. Também é um pouco a função da colaboração entre compositor e intérprete, porque existe muito mais liberdade, muito mais ousadia, do que quando o intérprete é intérprete de suas próprias obras. Porque, como compositor, o Fernando tem total liberdade para pensar o som que ele quer e escrever ele. E o intérprete tem total desapego em relação a obra. E aí, a proximidade com o compositor te dá um estímulo para poder realmente esclarecer, "Ok, o quê que é isso?".

Tanto que, até hoje, a gente tem tanta margem para falar sobre a música de compositores que já se foram, como no caso de Bach. Imagina quantos milhões de dólares não valeria a informação de uma gravação de época, uma informação precisa de como soava a música barroca na época?! É tudo nossa imaginação. Tem uma frase interessante que diz assim: o compositor escreve apenas o que não é óbvio. Então, quer dizer, existia todo o estilo de tocar as músicas daquela época, que era óbvio para eles, só que não ficou nenhum registro objetivo de como era. A gente tem inúmeras possibilidades de interpretação. E aí, sobre essas possibilidades, a gente tem as interpretações.

Já com o compositor vivo, tu tocaste, gravaste, e "ok, é isso aí". Não precisamos inventar mais a roda, não precisamos pensar, "ah, mas e se existir a versão tal? E se achar um fac-símile? E se achar um rascunho lá?". Fica essa coisa. O próprio Villa-Lobos. A gente sofre até hoje porque existem obras que não têm uma versão definitiva. Quando alguém diz assim, "aqui está a versão urtext", tu vais olhar, e o cara botou dedilhado, botou coisas que não tem. E aí, para mim, isso inviabiliza toda a tese de que existe uma versão definitiva. O quê que o compositor queria? Como é que ele pensou isso aqui? A gente vai fazendo hipóteses. Ao mesmo tempo, não é que é ruim isso. Também é uma diversão para o intérprete. Pode dar umas brigas, mas também é fantasia para ele. É areia para ele criar fantasia. Tem essa outra faceta. Agora, quando o compositor está vivo e tu pode tocar para ele, tu tocas, ele te parabeniza e não acrescenta nada, "Ok". Está extraído, está transformada em arte a guia da partitura.

5.1.11 Adriano Flesch

Adriano Flesch é bacharel em música pela UFRGS e formado no curso técnico em música da faculdade EST em São Leopoldo (RS). Ingressou na graduação em 2013 e, assim como outros colaboradores egressos do curso de música da UFRGS, conheceu Fernando Mattos através das aulas ministradas pelo compositor. Sua colaboração com Mattos também ocorreu durante o período da graduação. Em 2015, Flesch formou um trio com o barítono Guilherme Roman e o violinista Ângelo Mello, ambos colegas de curso. Juntos, participaram da gênese e estreia da obra *Marina* (2015), dedicada ao trio. A colaboração envolveu sessões com o compositor direcionadas à preparação para a performance de estreia, que ocorreu ao final do mesmo ano. Além da estreia, o trio produziu um registro audiovisual de *Marina*, com a produção técnica do compositor⁷⁷.

Ao longo de nossa entrevista, realizada via Zoom no dia 04/11/2022, Flesch comentou sobre sua trajetória, o início de seu contato com Mattos na graduação, o processo colaborativo na preparação de *Marina* para a estreia e a produção do vídeo com a performance da obra, também realizada em colaboração com o compositor. Também foram abordados aspectos interpretativos de *Marina* que foram discutidos durante a colaboração e registrados sob a forma de anotações na partitura utilizada por Flesch. Apresento, inicialmente, o relato do intérprete sobre os anos iniciais de sua formação e o período de ingresso na UFRGS:

Antes de fazer o bacharelado em música na UFRGS, eu me formei no técnico em música da EST⁷⁸ em São Leopoldo. Eu cursei entre 2011 e 2012. Aí, em 2012, eu conheci um colega que era o Douglas Wagner. Ele já estava se preparando em 2011 pra entrar na UFRGS. Então, através do Douglas que eu conheci o Fernando Mattos, porque ele falava, "ah, o Fernando Mattos é um professor muito bom, e ele é compositor também". Daí eu já ouvia falar dali. O Mariano Telles também falava do Fernando Mattos. Quando eu olhei o programa pra prova específica da UFRGS, eu já vi que tinha uma composição dele ali como uma opção, que era o Poemeto. Então, eu ouvia falar bem pouco dele, mas já sabia que ele era um grande professor, pelo que me falavam. Foi quando eu ingressei na UFRGS, que eu fui obter um pouco mais de conhecimento da obra dele.

⁷⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I_p3UxPSSDs>. Acesso em: 3 fevereiro 2024.

⁷⁸ Instituição de ensino superior localizada no município de São Leopoldo, no estado do Rio Grande do Sul.

Durante a graduação, Flesch cursou todas as disciplinas de Harmonia (4 semestres) e de Análise Musical (4 semestres) com Mattos. Nesse período, o convívio era quase diário, entre as aulas ministradas pelo compositor e eventuais encontros e conversas pelos corredores do Instituto de Artes. O intérprete foi também obtendo familiaridade com as composições de Mattos através da audição de obras do compositor disponíveis no site *Youtube*, os quais relata que “ouvia muito e gostava bastante”.

Em seu 3º ano de graduação, Flesch formou um trio com Guilherme Roman e Ângelo Mello, ambos seus colegas de curso. Com o objetivo de formar repertório para o grupo, convidaram Mattos, ao final de uma aula, para que compusesse uma peça para barítono, violão e violino. Mattos aceitou prontamente o pedido e, pouco tempo depois, o trio já dispunha da partitura finalizada de *Marina*. Originalmente, uma das intenções de Mattos ao compor *Marina* era que esta viesse a ser a primeira de três peças que integrariam um ciclo de canções baseadas em poemas de Lawrence Pereira, poeta santa-mariense e amigo próximo do compositor. Por um motivo desconhecido, o ciclo de três canções acabou não se concretizando e apenas *Marina* foi composta até o falecimento de Mattos. Flesch relata que:

Essa peça [Marina], quem encomendou foi o Guilherme Roman, que era meu colega. Ele estava fazendo bacharelado em canto, e daí era eu, ele e o Ângelo Mello. Nós éramos colegas, tínhamos uma certa afinidade, e daí pensamos em peças para tocarmos juntos. E daí o Guilherme sugeriu, “ah, quem sabe a gente pede para o Fernando Mattos compor uma peça pra nós?”. E o Fernando, ele era super aberto. Sempre terminava a aula e o pessoal ia conversar com ele.

Vocês iriam preparar ela para algum concerto? Já tinham uma ideia de gravar, realizar uma gravação? *Eu acho que as coisas foram surgindo assim: A ideia era só ter uma composição para a gente fazer o trio que a gente queria fazer. E daí surgiu uma ideia. Quando a gente estava com a peça pronta e a gente começou a estudar ela, a gente começou a pensar, “ah, quem sabe a gente conversa com o Fernando Mattos, se daqui a pouco ele quer que a gente grave?”. E daí foi o que ele queria. Ele queria que a gente gravasse. Inclusive, ele ajudou na produção. Daí a gente ensaiou a peça. Eu até apresentei ela no festival de violão⁷⁹ ali numa masterclass. Agora eu não lembro quem é que foi o professor que fez a masterclass. Um*

⁷⁹ VII Festival de Violão da UFRGS, realizado entre 19 e 24 de setembro de 2015.

professor da Noruega⁸⁰, não lembro o nome dele, que vinha nos festivais de violão. E eu apresentei ela junto com o Guilherme e com o Ângelo. Foi tudo no mesmo ano de 2015.

Então foi tudo assim. Eu apresentei ela para o outro professor e ele deu um ponto de vista sobre a execução. Quando a gente viu que estava boa, estava madura, então marcou com o Fernando e fizemos a gravação. Ele gravou o áudio e vídeo. Tudo ao mesmo tempo.

Quantos encontros ocorreram com o Fernando? Se eu não me engano, acho que foram uns dois. Foi o primeiro para a gente mostrar a peça para ele, já ensaiada. Ele ouviu a gente. E depois, teve um segundo encontro em que a gente fez a gravação. Foi bem rápido.

E eu lembro que ele estava muito animado com a música quando ele fez a gravação lá na casa dele com a gente ali. Porque ele se deu ao trabalho de captar o som, de ajustar ali e fazer a gravação. As ideias, todos aqueles ângulos que ele faz no vídeo, foi tudo a gente junto ali, conversando, "Ah, quem sabe fazemos assim?". Daí ele era muito proativo de, "ah, vou fazer 'assim'. O quê que vocês acham?" E daí ele ia juntando as ideias. E a gravação foi assim: a gente gravou uns dois, três takes da peça, e ele pegou um take ali e escolheu o áudio que seria o principal. E depois ele só pegou as imagens e fez a edição. Eu lembro que, daí sim, esses ângulos diferentes, ele não gravou a peça inteira. Ele gravou só alguns trechos. Só para ele ter. Para as mudanças de ângulo mesmo. Porque já é uma peça longa pra tocar. E ficar gravando ela o dia todo, não dá.

Ele só fez uns ajustes. Ele fez um teste para ver se os volumes estavam "ok", se estava todo mundo bem equilibrado. E daí ele apertou o gravador e a gente gravou. Bem simples. E também a preparação do ambiente. A gente ajudou ele a arrastar coisa pra cá e pra lá e preparar o ambiente ali pra ficar bonito no vídeo. E, no mais, foi assim. Ele sempre muito humilde. Ele sempre muito simples, "Ah, vamos fazer assim e vai ficar legal, vai ficar bom." E a gravação também. A gente gravou, fez esses dois ou três takes principais, depois a gente gravou alguns outros trechinhos, em que cada instrumento se destacava. Gravou violino só para pegar uma parte ali, um certo compasso, um certo trecho. Grava só o Guilherme ali, o barítono. E também a minha introdução, eu acho que depois ele gravou o trecho separado. E daí a edição ficou por conta dele. Eu sei que em pouco tempo ele já estava com o vídeo pronto.

A partir das impressões de Flesch a respeito do processo de gravação de *Marina*, pude perceber que a sua colaboração com Mattos foi caracterizada por uma grande amizade, abertura

⁸⁰ Martin Haug, violonista norueguês que frequentou algumas edições do Festival de Violão da UFRGS como professor convidado, ministrando masterclasses, palestras e também participando da programação de concertos do festival.

e diálogo desde o início. Essa abertura para o diálogo criativo proporcionou que novos objetivos fossem sendo propostos ao longo da colaboração, indo além da criação de uma interpretação. Essa abertura também é evidenciada pela disposição dos participantes em irem além de seus papéis de compositor e intérprete para que o objetivo em comum fosse atingido, neste caso, a produção de um registro audiovisual de *Marina*. Nesse sentido, Mattos não apenas atuou como compositor, mas também como produtor audiovisual, auxiliando no processo de gravação e edição do vídeo. Da mesma forma, o grupo também auxiliou Mattos para que a gravação se concretizasse, não apenas no âmbito da interpretação. Pouco tempo após a gravação, o intérprete realizou a estreia oficial de *Marina*:

Depois, eu aproveitei que a gente estava com a peça pronta, e eu fiz um recital de violão. Aquele em que, sempre no final do curso, a gente precisa executar um concerto pra violão e orquestra⁸¹. E daí eu já aproveitei o pianista e fiz uma apresentação em público do concerto pra violão, e incluí essa obra do Fernando Mattos como estreia também. Então foi tudo ao mesmo tempo. Foi questão, acho que, de quatro meses que a gente fez tudo isso.

Esse foi um recital dentro do curso? Não, foi um recital extra que eu fiz. Eu resolvi fazer um recital extra, porque eu achava que seria muito desperdício eu não apresentar aquele concerto que eu fiz na prova, que era o concerto do Ponce⁸². E como me deu muito trabalho para pôr ele em dia, eu decidi, "vamos apresentar isso aí, porque está bonito". E eu já aproveitei e botei a obra do Fernando Mattos junto. Foi um recital com convidados. O programa todo: eu comecei com duas fantasias do Luís Milan, fiz um prelúdio do Villa-Lobos, e daí Marina, e por último o concerto do Ponce.

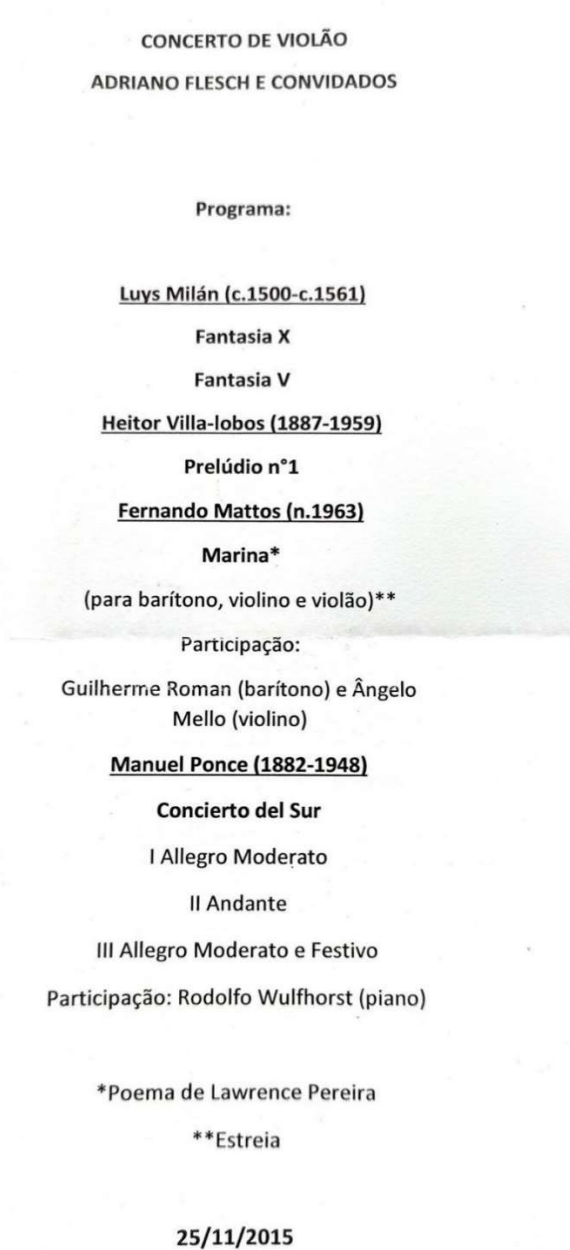
O recital ocorreu na Casa da Música⁸³ no dia 25/11/2015, na presença do compositor. Como Flesch relatou, apesar de já terem executado em público *Marina* durante uma *masterclass* no VII Festival de Violão da UFRGS, a estreia oficial veio a ocorrer posteriormente nesse recital. Apresento uma cópia do programa do recital (Figura 28), cedida pelo intérprete:

⁸¹ Como parte dos pré-requisitos para se formar no curso de graduação em música da UFRGS (bacharelado em violão clássico), o aluno deve ser aprovado na “prova de concerto”, que consiste em um teste no qual o aluno deve executar, frente a uma banca avaliadora, um concerto para violão e orquestra de livre escolha. A performance é realizada com o auxílio de um pianista acompanhador.

⁸² Concierto del Sur, do compositor mexicano Manuel Maria Ponce (1882-1948).

⁸³ Escola de música situada em Porto Alegre/RS.

Figura 28 – Programa do recital de estreia de Marina realizado no dia 25/11/2015.



Flesch convidou Mattos para assistir ao seu concerto na Casa da Música. Um registro visual dessa apresentação foi obtido através da página do compositor em seu perfil pessoal no site *Facebook*, publicado no dia 30/11/2015. Na imagem, Mattos pode ser visto na plateia assistindo à performance (Figura 29):

E o Fernando foi assistir também. Ele adorou. Até os olhos dele deram uma avermelhada. Foi bem bonito.

Figura 29 – Performance de estreia de Marina na Casa da Música (25/11/2015).



Após o recital na Casa da Música, houve uma interrupção dos projetos entre o trio e o compositor, fazendo com que a ideia de compor outras peças para completar o ciclo de canções não se concretizasse. Finalizo o relato de Flesch sobre a colaboração com Mattos incluindo algumas reflexões do intérprete sobre o processo como um todo. Um aspecto que ficou evidente no relato de Flesch é o quanto o intérprete considera bem-sucedida a colaboração com Mattos em *Marina*, tanto em relação aos diálogos com o compositor durante a criação de uma interpretação para a peça, bem como em relação aos produtos desta colaboração, que vieram a ser a gênese e estreia de *Marina* e seu registro audiovisual:

Depois terminou o ano e a gente não falou mais sobre a música. Até a gente tinha pensado em fazer alguma outra coisa, mas, no fim, não fizemos. O tempo vai, a gente se desencontrou. Não acabamos continuando, mas a ideia era ter outras composições do Fernando Mattos. Só que não tivemos. E eu até acho que é porque ele tinha... Pô, tu sabe. Ele tinha muito trabalho! Ele estava sempre dando muita aula, e sempre tinha alguma outra coisa além disso. Então, eu acredito que faltava tempo para tudo. Não foi por falta de vontade, foi por falta de tempo mesmo. Eu sinto orgulho de ter feito um trabalho bonito assim e ter sido reconhecido por ele. Ele me parabenizou bastante pela dedicação, pela gravação e tudo. Foi uma coisa que não sai da minha memória. Tanto as aulas com ele, quanto o momento de preparação e tudo, que eu fiz com uma peça que eu toquei dele. Só o momento de estar com ele

e trocando ideias já era muito bom. Sempre me sentia muito bem com ele. Eu acho que esse lado humano dele, de ser sempre muito receptivo, ajudava muito em tu querer dar o teu melhor na peça, sabe?! Não que o contrário fosse... A gente parecia que se conhecia há anos conversando e falando sobre a música dele. Ele era uma pessoa muito tranquila, muito aberta. Até para as ideias de interpretação. Teve algumas sugestões que eu dei que ele, "ah, eu acho que fica bom assim". E ele gostava dessa interação com o intérprete. Isso eu achava muito bacana.

5.1.12 Renan Simões

Renan Simões é natural de Vila Velha/ES, professor de Música da UERN, graduado pela FAMES (2009), e mestre (2014) e doutor (2019) pela UFRGS (2019). Sua colaboração com Fernando Mattos ocorreu durante a composição e preparação para a estreia de *Série Sulina VI – Os Campos Neutrais*, para violão solo. A peça foi composta em 2017 e dedicada a Renan Simões, que a estreou em seu terceiro recital de doutorado, realizado no Instituto de Artes da UFRGS no dia 22/11/2017.

Um fato que destaca a colaboração entre Renan Simões e Fernando Mattos é que o violonista não possuía nenhum vínculo com o compositor anterior à colaboração. Enquanto os demais colaboradores da presente pesquisa foram, ou alunos de Mattos na graduação, e/ou parceiros em projetos artísticos e atividades de ensino, o contato mais próximo entre Simões e Mattos se deu através do contexto da própria colaboração. Simões já possuía alguma familiaridade com a obra de Mattos desde a época em que cursava a graduação na FAMES, a partir de uma audição da gravação da *Sonata* para violão solo, interpretada por Thiago Colombo⁸⁴.

A ideia de dedicar uma obra a Simões veio do próprio compositor em 2015, durante uma conversa informal com o intérprete após seu primeiro recital de doutorado na UFRGS, no qual Mattos participou como membro da banca avaliadora. Importante mencionar que Mattos integrou a banca avaliadora nos três recitais de doutorado de Simões, sendo que, ao compor a *Série Sulina VI*, Mattos já havia assistido a dois recitais do intérprete. Essas experiências possibilitaram conhecer o seu repertório e suas características como *performer* antes de compor uma obra dedicada a Simões.

⁸⁴ Também colaborador da presente pesquisa.

A colaboração entre Simões e Mattos possuía como objetivo a gênese de uma obra para violão solo, que seria estreada pelo intérprete em seu segundo recital de doutorado em 2016. No entanto, por razões diversas, a colaboração foi adiada para o ano seguinte e só iniciou efetivamente em janeiro de 2017, de forma *online*, assim que Mattos iniciou o envio das partituras dos movimentos individuais de *Série Sulina VI* a Simões. Entre janeiro e fevereiro de 2017, Mattos enviou os movimentos separados da *Série Sulina VI* para revisão e esclarecimento de dúvidas sobre a notação e performance. Durante esse período, o contato foi realizado apenas *online*, pois coincidiu com a mudança de Simões para Mossoró, onde passou a exercer o cargo de professor na UERN. Como resultado, as idas de Simões à Porto Alegre passariam a ser mais esporádicas até o término do seu doutorado.

Simões teve um encontro presencial com Mattos em abril de 2017, na UFRGS, após uma aula. Durante essa reunião, esclareceu dúvidas sobre como certos trechos da obra deveriam soar. Naquela ocasião, Simões ainda não havia começado a tocar *Série Sulina VI*, tendo apenas feito uma leitura preliminar. O intérprete não se recorda se a obra já estava completamente composta ou se apenas alguns movimentos estavam prontos.

Durante outra visita a Porto Alegre, Simões realizou uma sessão de colaboração com Mattos na residência do compositor, com o objetivo de trabalhar aspectos interpretativos da *Série Sulina VI* de forma conjunta. Esse encontro, realizado no dia 26/06/17, gerou um importante registro da colaboração entre Simões e Mattos: uma gravação em áudio de duração de 1h22m26s, na qual Simões executa *Série Sulina VI* e discute com o compositor aspectos conceituais e interpretativos. Essa sessão de colaboração, assim como os aspectos interpretativos que foram abordados, será apresentada com maior detalhamento no capítulo 6.2. Importante mencionar que *Série Sulina VI* não foi disponibilizada no IMSLP de Fernando Mattos. Portanto, a contato com Simões permitiu que eu pudesse tomar conhecimento da existência dessa obra, para incluí-la no levantamento da produção de Mattos para violão.

Como foi comentado no capítulo 4 sobre a biografia de Mattos, o compositor elaborou diversas séries de obras inspiradas em temáticas específicas, ao longo de sua vida. Esse é o caso da série *Cordas, Tocatas, Bestiarios Brasileiros e Cantos Gregorianos*, entre outros, que incluem obras com diversas instrumentações. Esses conjuntos de obras foram se desenvolvendo paralelamente ao longo dos anos. *Os Campos Neutrais*, composta em 2017, é a sexta e última obra de Mattos a integrar a *Série Sulina*. Esse conjunto de obras possui como inspiração geral os elementos musicais e culturais do Rio Grande do Sul. Uma de suas características é a utilização de elementos de gêneros presentes na região sul do Brasil, tais como o chamamé, toada, vaneira e milonga. No caso da *Série Sulina V – O Filho do Faroleiro*

(2014) e da *Série Sulina VI – Os Campos Neutrais* (2017), a inspiração é a partir de histórias narradas por Maria Helena Bernardes em seu livro *Histórias de Península e Praia Grande*⁸⁵.

Série Sulina VI é inspirada no conto *Piratas dos Neutrais*, sendo dividida em cinco movimentos: *I - O cargueiro inglês*, *II - Estrelas no horizonte, naufrágio*; *III - Em terras de ninguém*; *IV - Saques e despojos* e *V - Ossadas na praia*. Apresento o comentário de Mattos sobre o conto que serviu de inspiração para a obra, enviado a Renan por e-mail durante o período em que iniciou o processo de composição:

É baseado em uma história real (ou pelo menos narrada como sendo real pelos nativos do extremo sul do Brasil). Num dos tratados entre Espanha e Portugal, chegaram ao acordo de que as terras entre Laguna (SC) e Chuí (RS) não seriam de ninguém. Como é uma área com uma paisagem bastante pampeana, chamaram de Campos Neutrais, isto é, os campos neutros, que não pertenciam a ninguém. Por causa disso, durante muito tempo (cerca de um século e meio), foi uma região para onde iam muitos bandoleiros, piratas, fugitivos e aventureiros em geral. Na “maior praia do mundo” que fica entre Rio Grande e Chuí, se escondiam piratas que, quando viam um navio se aproximar, colocavam lampiões nos pescoços de ovelhas (é sério, já vi isto: ovelhas pastando na beira da praia. É muito estranho de ver). Os navegantes acreditavam que as luzes fossem estrelas, que o que viam se tratava de uma cidade portuária ou local de abastecimento e vinham em direção à praia. Onde encalhavam. Ali, os piratas matavam a todos e saqueavam as embarcações. Esta história específica do conto é de um cargueiro inglês, que foi saqueado e os tripulantes e passageiros encontrados mortos na praia (MATTOS, E-mail enviado ao intérprete, data não verificada).

Assim como outras obras de Mattos inspiradas em narrativas, em *Série Sulina VI* o compositor incorpora as referências extramusicais na composição de modo muito próximo ao que se poderia chamar de programático. Apesar disso, Mattos não se considerava um compositor de música programática (MITIDIERI, 2022). Cada movimento de *Série Sulina VI* está associado a um trecho do conto *Piratas dos Neutrais*. Contudo, obra incorpora uma ampla referencialidade extramusical, que não está explícita na partitura, e só foi revelada a Simões durante as sessões de colaboração. Uma das questões centrais na construção da interpretação foi a comunicação das referências musicais através da performance.

Como relatou Simões, antes de iniciar o processo de composição, Mattos já possuía um plano quanto à concepção narrativa e a forma de *Série Sulina VI*, e compartilhou estas informações com o intérprete. Simões leu o conto antes mesmo de começar a receber as partituras, o que permitiu que, a partir do momento em que estivesse com a obra em mãos, já tivesse conhecimento do contexto sobre o qual a obra estaria baseada. Nesse sentido, Simões

⁸⁵ Escrito em 2015, *Histórias de Península e Praia Grande* apresenta uma compilação de pequenas histórias orais contadas por nativos do litoral sul do Rio Grande do Sul e registradas por Maria Helena Bernardes. As histórias foram coletadas em viagens da autora pelos municípios de Tavares e Chuí no período de julho a novembro de 2009. Disponível em: <http://media.wix.com/ugd/1ab625_a4568e777ca564566b8c66060e4c8b939.pdf>. Acesso em: 29 março 2024.

não participou do processo composicional e, durante esta etapa inicial, não houve modificações ou revisões por parte do intérprete. Simões comenta:

Antes dele começar a escrever a peça, ele [Mattos] já tinha a inspiração de qual que seria o plano de fundo. E ele já tinha me falado. A história ele me contou antes, e o conto ele me mandou antes dele começar a escrever. Então, "olha, eu vou escrever uma peça sobre isso", aí ele me contou com as palavras dele o conto, e depois ele me deu o conto pra eu dar uma lida. Lá no livro, o conto não é tão detalhado. Eu senti que, quando ele me contou, ele contou até com mais detalhes e tal, da lenda, de onde eles coletaram, que foi em viagens dele com a própria esposa. Então, ele deu até mais riqueza de detalhes sobre o conto, talvez até trazendo algo da ideia dele pessoal, ele imaginando as cenas. Ou seja, antes dele começar a escrever, ele já sabia qual ia ser, já tinha o programa pra guiar a música. Quando ele me mandou a partitura, eu já tinha o conto na minha mente. Então, eu vou e já começo a tocar imaginando aquilo. E isso foi pra todos os movimentos. Só de ele me mandar, "Renan, esse é o primeiro movimento", e eu vejo o título, sabendo da história, eu já sei qual parte que se trata. Então, é bem descritivo isso dentro do conto. Ou seja, desde antes da peça existir, eu já sabia do que se tratava o programa da peça. E quando veio, desde a primeira leitura eu já tinha essa história na minha cabeça.

Eu já estava muito conectado com a história, e é uma música que permite muito você tá conectado com essa história. E depois o encontro com ele pessoalmente, ele trazendo [a história] ali. Curiosamente, eu nunca tive vivência com o Fernando Mattos. O único encontro que eu tive com ele, foi só eu e ele [sic; após a entrevista, Simões se recordou que teve dois encontros com o compositor]. Então, ter tido essa vivência pessoal com ele, falando de uma obra que a gente já vinha prometendo há um ano e meio, e que ele já tinha me mandado o conto desde antes, ter essa vivência presencial meio que fechou esse ciclo. Tipo assim, "caramba, então estamos indo na mesma direção de onde chegar com essa música e está ficando muito massa". Foi muito bom. Pena que, realmente, no contexto foi só uma interpretação mesmo, com ele assistindo. Foi muito legal, mas depois, na minha vida, o que foi acontecendo com esse programa, os outros recitais, acabou que eu não toquei ela mais nenhuma vez, mas é uma que tá na agulha aí pra pelo menos fazer uma gravação, fazer um vídeo. Incluir num recital, integral ou parcialmente. Vale a pena.

Como relatou Simões, Mattos "é um compositor violonista que sabe muito bem o efeito que quer com o violão e sabe como expressar as questões técnicas e musicais de uma forma

muito evidente”. Portanto, antes da sessão de colaboração, a interação com o compositor se resumiu a conferência de detalhes específicos de notação, sem qualquer interferência por parte do intérprete no texto. A colaboração com um compositor violonista foi um dos aspectos enfatizados por Simões durante a entrevista, pois o intérprete já havia tido outras experiências de colaboração com compositores não-violonistas, nas quais realizou uma interferência maior na composição. Finalizo este subcapítulo apresentando o trecho em que Renan comenta sobre a experiência de colaboração com um compositor violonista:

Eu achei muito legal, que eu sempre tinha ouvido falar que o Fernando é um cara que gostava de compor mesmo. E se ele via alguém interessado, ele ia e compunha a peça. Ou seja, “vou fazer a peça pra você como intérprete, pelo o que eu te conheço tocando”. Então, eu acho isso muito interessante, vindo de um compositor violonista com a formação dele. E eu digo, uma formação composicional mesmo. Acho isso bem interessante. Porque a gente tem isso, do compositor violonista, “ah, é aquele cara que estudou um pouquinho, mas entende só de violão”. Mas não. Eu posso estar sendo injusto, mas são poucos os compositores-violonistas que têm a formação que ele tinha, que são compositores que escrevem pra violão, que entendem muito do violão e que entendem muito de composição. Não são muitos. E que toca violão. Ele vai pegar aquilo e tocar. Porque uma coisa é, beleza, você ser o Marlos Nobre. Mas ele não toca aquilo no violão. Claro, ele conhece um pouco de violão, mas não vai tocar o Momentos II no violão [risos]. Então é diferente. Fernando Mattos, aquilo ali ele toca. Essa peça aí ele consegue tocar, ele consegue sentir mesmo. Mas o que acontece? Eu acho que, com os compositores que eu trabalhei, eu tive relações muito diferentes, até pelas próprias diferentes vivências de cada compositor, com a composição e com o violão.

[...] Foi a minha única colaboração até hoje com um compositor-violonista que entende de violão mesmo, de composição, e que realmente tocava. Então, acabou sendo mais simples nesse sentido. Com o Fernando Mattos foi, “ah, eu vou compor uma peça pra você”. Então, ele vinha me trazer o texto musical, e eu ia tocar e dar a minha interpretação. Eu não tinha uma autonomia sobre o texto. A minha colaboração com ele foi, tipo assim, ele me assistiu em dois recitais de doutorado, tinha uma ideia do repertório que eu tocava e como eu tocava. Então, ele escreveu uma peça pra mim.

Então, assim, não teve um processo colaborativo no texto musical. Ele me mandou os movimentos. Claro que, se é assim o processo, é junto. Não tem essa questão de melhor ou pior. O processo foi esse. Ele me deu as peças prontas, eu estudei as peças e dei a minha interpretação. E por ele ser violonista, tudo ali estava cem por cento. Tirando aquela revisão

que eu pedi pra ele, por conta de uma questão minha técnica, o resto foi tudo como veio. Então, foi uma colaboração curiosa, porque eu nunca tinha tido dessa forma, com uma pessoa desse perfil, especificamente. Eu posso até dizer que a colaboração que eu tive com ele, foram umas pequenas tiradas de dúvidas e essa reunião gravada, quase toda gravada. Então, é uma música que já veio pronta. Ele fez para mim, eu enquanto violonista. Dedicou e tal. Mas é uma música que veio pronta. Não teve revisão, não teve testes, não teve eu sugerir materiais. Foi um processo diferente de todos os outros que eu tinha vivenciado, que eu tive que mexer no texto pra música fluir ou com compositores amadores, ou que, eu que tinha que tomar a frente de algumas coisas mesmo. Tipo reescrever uma parte inteira porque não funcionava nada, e dar possibilidades bem diferentes. Não. A música já veio pronta. Então foi um processo bem diferente de todos os outros que eu tive e também foi o mais simples e direto. Exatamente por conta da proficiência dele de escrita ao violão.

5.2. Perspectivas dos colaboradores sobre a interpretação de obras para violão de Fernando Mattos

5.2.1. Liberdade interpretativa e fidelidade ao texto

Um tema amplamente discutido pelos intérpretes, ao serem questionados sobre o processo de construção da performance junto ao compositor, foi a relação entre a fidelidade ao texto e a liberdade interpretativa. Conforme Budai (2014, p. 63), o limite da liberdade que um intérprete pode ter em uma obra é uma questão central da interpretação, uma que não pode ser definida de forma absoluta, pois varia de peça para peça. Segundo a autora, o processo de criação de uma interpretação se torna ainda mais complicado para o intérprete de música contemporânea, devido à vasta gama de estilos e idiomas de notação que variam muito de um compositor para outro. De forma similar, Džinović argumenta que investigar de que modo o diálogo com o compositor influencia na interpretação é especialmente importante à luz da prática de performance da música contemporânea onde, frequentemente, discutir as intenções dos compositores se tornou uma espécie de tabu (DŽINOVIĆ, 2017, p. 1). Nesse sentido, as perspectivas dos participantes fornecem um panorama sobre como as questões relativas à interpretação foram abordadas em distintos contextos colaborativos.

Como foi relatado, os processos colaborativos investigados tiveram como foco principal a criação de uma interpretação, de forma que os intérpretes não participaram diretamente do processo composicional. A maioria das sessões de colaboração ocorreu após a composição da

obra individualmente por Mattos. Uma vez que os intérpretes realizaram apenas interferências pontuais no texto final, os papéis de “intérprete” e “compositor” foram mantidos em todas as colaborações investigadas. Não houve nenhum intérprete - mesmo entre os que solicitaram a obra e realizaram sessões com Mattos durante a fase de composição – que exerceu o papel de co-criador. As relações de autoria nessas colaborações podem ser entendidas pelo que Barrett (2014) define como coautoria simultânea, isto é, a composição do compositor (influenciada pelo intérprete) e a performance do intérprete (influenciada pelo compositor), sendo que, para o autor, ambos são igualmente importantes no processo colaborativo. Ainda que a flexibilidade de papéis fosse permitida – como demonstram as modificações realizadas pelos intérpretes no texto - as responsabilidades de compositor e intérprete permanecem, em última análise, distintas (BARRETT, 2014, p. 34).

No que se refere às sessões de colaboração, ficou evidente que todos os intérpretes tinham como projeto preparar uma performance suficientemente fiel à partitura e às intenções do compositor, sem se envolver em debates extensos sobre composição ou a estrutura da obra. Smith chama a atenção para os diferentes contextos colaborativos entre compositor e intérprete ao afirmar que um grau mais profundo de colaboração nem sempre é preferível pelos participantes (SMITH, 2020, p. 77). Nesse sentido, os papéis de cada participante, bem como as relações de hierarquia na tomada de decisões sobre o processo criativo, são definidos pelas dinâmicas próprias de cada colaboração em particular. Para o autor, cada um dos graus de colaboração pode ser eficaz, dependendo dos interesses dos indivíduos envolvidos e dos objetivos propostos para o projeto.

Todos os colaboradores destacaram a abordagem não-diretiva de Mattos e sua abertura para diferentes interpretações. Os processos colaborativos se caracterizaram, portanto, pela considerável autonomia dos intérpretes em relação ao texto. Como relata Mitidieri:

De um modo geral, o Fernando sempre era bem aberto a sugestões que ele gostasse dos intérpretes. Acho que ele tinha bastante abertura. Não era, tipo, “Não! Eu pus esse *tempo* aqui”. Se a pessoa sugerisse e mostrasse alguma coisa, eu acho que ele tinha bastante abertura pra mudar. Essa é uma impressão geral que eu tenho (MITIDIERI, Entrevista, 2022).

De forma similar, Krüger comenta que a liberdade interpretativa foi uma questão recorrente ao longo das sessões com Mattos no processo de preparação de *A Morte do Leiteiro*:

A clareza da partitura talvez sugira que a gente pode seguir bem o que o compositor está dizendo, que vai funcionar muito bem. Mas eu lembro que ele sempre ressaltava bem que eu tinha liberdade de fazer diferente, caso eu quisesse, caso eu achasse que

fosse melhor ou necessário alguma coisa que tenha na minha interpretação ali. Então tinha essa liberdade (KRÜGER, Entrevista, 2023).

Para Mitidieri, a abertura para distintas possibilidades de interpretação é uma característica geral da abordagem de Fernando Mattos com intérpretes:

Acho que ele tinha abertura, sim. Uma abertura dialógica. Da mesma forma que ele tinha uma certa relatividade no olhar das coisas, como princípio filosófico. Lógico que ele tinha uma flexibilidade dialógica. Quem demonstrasse, e ficasse legal, eu acho que ele aceitaria se mostrasse uma coisa diferente. [...] E ele certamente contava com essa abertura. Essa relatividade estava na concepção de fazer música, de que não vai ter um jeito só de fazer. Essa mentalidade do relativo. Certamente, como é que não vai se aplicar isso também na interpretação? Isso é interessante, aliás. Um faz assim, outro faz de outro jeito. Então, acho que dá pra contar com certeza que esse era o espírito dele. Que esse é o espírito do Fernando pra interpretação, de explorar possibilidades, que pode ser que tenha mais de uma que pode ser legal, que pode ser bonita. Então, é isso. Isso eu tenho certeza que ele concordaria. Tem mais de um jeito de fazer que pode ser legal, que pode ser bom (MITIDIERI, Entrevista, 2022).

Estivalet faz um relato similar, refletindo sobre o seu processo colaborativo na interpretação de *Cordas III (dos limões, limonada)*:

O barato é que o Fernando foi muito livre. Ele não chegou a acrescentar alguma coisa assim: "ah, façam isso desse jeito". Uma das coisas seria essa questão de que ele não é detalhista e fixo numa ideia única de interpretação. Então, isso daria já muita margem à fantasia desde o início na hora de abordar a música. Dá pra pensar em tentar descobrir a obra ao invés de tentar reproduzir a obra. Porque talvez até ele, como exercício de composição, seja um cara experimentalista. Ele não é um cara que representa um estilo, representa ele. É um cara que tem muita bagagem. Então a sensação quando ele compõe, ele está ao mesmo tempo estudando, experimentando e provando. Eu acho que essa pesquisa pode continuar no trabalho do intérprete, no sentido de que o Fernando coloca ali os elementos e "ok, o que será que vai sair disso?". Então, eu não deixaria de ser ousado, buscando tocar uma música dele. E não buscaria também muita lógica externa, com referências e outras estéticas. Mergulharia sobretudo pela sonoridade. A sonoridade resultante. Essa nota aqui, esse intervalo, essa consonância, esse ritmo, esse diálogo. Eu acho que tentaria bastante entender pela música em si (ESTIVALET, Entrevista, 2022).

Todos os colaboradores relataram que não houve interferência por parte do compositor na escolha de digitação. Esse é um aspecto significativo, visto que foi recorrente em todas as entrevistas. Como mencionado, Mattos era violonista, tendo ciência de que o processo de digitação, no caso do violão, influencia diretamente na sonoridade resultante e na expressividade. Um exemplo disso são as diferenças que se obtém na sonoridade ao distribuir as notas de uma mesma melodia em cordas diferentes e/ou executá-la em regiões diferentes da escala. Em todas as colaborações nas quais foi levantado com o compositor, algum questionamento sobre a possibilidade de executar uma passagem com uma digitação distinta à aquela indicada na partitura (seja para facilitar a execução ou para se obter um resultado sonoro

e/ou expressivo particular), o compositor enfatizou a liberdade dos intérpretes para digitarem como quisessem. Wolff explica essa questão:

Uma coisa que me chamava atenção nele, na maneira de ele ser e na maneira como ele trabalhava era, tipo, “Esse é meu jeito de tocar minha música, e tu não precisa tocar igual a mim”. Quase que me parecia sendo mais um bom intérprete da música dele. Não era assim, “Olha, o ideal é esse. Tenta me imitar”. Talvez por ele nunca ter essa atitude, eu via ele e, “legal, mais um cara que tá tocando bem aquela música. Casualmente é dele” (WOLFF, Entrevista, 2022).

Colombo destaca a liberdade na tomada de decisões em seu processo de digitação ao preparar a *Sonata* “compasso por compasso” junto ao compositor. Mattos ofereceu sugestões de digitação apenas quando solicitado diretamente pelo intérprete a fornecer um *feedback* sobre esse aspecto. Em alguns casos, o violonista definiu a digitação com base em sugestões do compositor relacionadas a um resultado sonoro ou expressivo específico:

A ideia era a seguinte: Deixar eu digitar como eu quisesse. Ele tentava não se meter nisso. “Não estou interessado. Estou interessado na música”. Ou seja, ele nunca disse, “ah, isso aqui eu gostaria que tu digitasse ‘assim’ ou ‘assado’”. Eu digitava de um jeito, em alguns casos eu dizia, “eu posso fazer ‘assim’ ou ‘assim’”. Aí ele dizia e escolhia exatamente a que ele queria. Eu testava mais de uma, e ele ouvia e dizia, “ah, eu gosto mais dessa”. Então, tudo que está no disco é coisa que ele realmente aprovou porque, como eu te falei, cada compasso disso aqui ele ouviu junto comigo. Então as digitações sempre eram minhas. Mas sempre, se ele dissesse, “ah, isso aqui eu queria que soasse mais assim”, aí eu redigitava ali na frente dele, “ah, é assim, é isso aqui”. Aí eu depois caprichava e deixava a digitação mais redonda (COLOMBO, Entrevista, 2023).

Este comentário de Colombo evidencia um aspecto importante, em relação às dinâmicas presentes no seu processo colaborativo e às expectativas mútuas acerca dos papéis de compositor e de intérprete. Embora Mattos evitasse interferir no processo de digitação de Colombo, o intérprete decidiu adotar como critério para suas decisões os *feedbacks* que recebeu do compositor, priorizando as alternativas acatadas pelo mesmo. Essa dinâmica também foi relatada por outros intérpretes.

É importante mencionar que a maioria das colaborações investigadas resultou na estreia e/ou na primeira gravação de uma obra de Mattos. Esse contexto pode ter influenciado os intérpretes a priorizarem a fidelidade às intenções do compositor, especialmente ao apresentar a obra em público pela primeira vez ou realizar a primeira gravação.

De maneira similar, Fleck menciona a liberdade na escolha do andamento para sua performance de *As Parcas*. Ainda assim, o intérprete adotou um andamento com base nas sugestões do compositor:

Eu lembro do andamento que eu fazia, e lembro que o Fernando ouviu e deve ter sugerido o andamento que a gente fazia. Mas se eu quisesse fazer o dobro do andamento e convencesse ele, "Ah, gostei de fazer assim", ele era um cara de boa. Ele jamais me proibiria de fazer isso. Lógico, a gente fazia o que ele sugeria. Mas ele era um cara muito tranquilo pra isso (FLECK, Entrevista, 2022).

Os colaboradores relataram que as obras para violão de Mattos são caracterizadas por um considerável idiomatismo na escrita. Para Flesch, as indicações de digitação na partitura indicam que Mattos possuía uma ideia clara, tanto da sonoridade pretendida quanto da exequibilidade, o que é característico de compositores que escrevem para o instrumento o qual dominam. Segundo o intérprete, a digitação proposta por Mattos é "muito orgânica" e "sempre dentro do que um violonista faz." Flesch acrescenta que:

Eu acho que ele escreve muito dentro da linguagem do violão. Ele tem muito isso na estética musical dele, do violão solo. Como ele escreve muito bem o que ele quer fazer, o que ele sugere pro intérprete, desde digitação a dinâmica, e tudo mais, eu acho que não tem muito por que tu ir fora do que ele sugere. É muito parecido com Villa-Lobos em certos aspectos, de aproveitar a digitação do violão, a dinâmica do instrumento (FLESCH, Entrevista, 2022).

Outro aspecto destacado pelos colaboradores foi a liberdade na adição de recursos sonoros do violão, como a substituição de notas naturais por harmônicos, a inclusão de efeitos como *glissando* e *campanella*, e a exploração de variações de timbre. Em relação a variações de timbre, Mattos frequentemente indica na partitura o uso de um recurso específico, como *sul tasto* e *sul ponticello*. Ainda assim, esse recurso pode ser explorado livremente pelo intérprete em suas obras. Mitidieri comenta que a utilização de recursos de timbre pode ser explorada mesmo quando não há indicações de timbre na partitura:

E onde não tiver indicação de "timbre", isso aí ele mesmo, como violonista, sabia muito bem e fazia. Digamos que é um campo de criação, de criatividade pro violonista, bolar timbres pra uma peça. Claro, respeitando os limites do estilo de cada época. Equilibradamente buscar algo. Acho que certamente ele achava isso interessante e buscava. Num repertório onde não tinha indicação, tipo, "Ah, aqui não tem nada. Será que dá pra fazer de um jeito ou de outro, com a mão direita?". Sim, ele tinha essa abertura. Não tinha nenhum tipo de rigidez. É bem o contrário (MITIDIERI, Entrevista, 2022).

A liberdade na interpretação das indicações de dinâmica também foi um tema recorrente nas entrevistas. Daniel Wolff, ao comentar sobre as marcações de dinâmica nas obras de Mattos, enfatizou a abordagem não diretiva do compositor, e a liberdade significativa do intérprete sobre esse parâmetro.

Olha, eu não me lembro de nenhuma vez, na minha memória, de ele ter implicado com alguma coisa de dinâmica. Então eu acho que ele não era muito “caxias” com isso. Claro, um negócio que era *fortíssimo* eu não tocava *piano*. Mas, assim, entre ser *fortíssimo* e *fortíssimo*, *piano* ou *mezzo-piano* ou *pianíssimo*, eu acho que ele não encasquetava muito. Nunca me corrigiu sobre isso, pelo menos. Nem nessa peça e nem em outras que eu toquei dele (WOLFF, Entrevista, 2022).

Flesch também abordou a liberdade na interpretação das indicações de dinâmica em *Marina*. Segundo o intérprete, embora haja indicações de dinâmica na partitura, o compositor demonstrou abertura para abordagens interpretativas distintas. Um exemplo dessa flexibilidade é a concepção de Flesch para a seção inicial de *Marina*.

A peça inicia com um trecho de 17 compassos executados por violão solo. A entrada do violino ocorre no c. 18, e a do barítono no c. 36. Flesch descreveu sua interpretação desse trecho, propondo uma trajetória dinâmica divergente da indicada na partitura, que possui apenas uma única indicação de *mezzoforte* no c. 1 para toda a seção. Ao invés de manter a dinâmica *mezzoforte* ao longo de toda a seção, Flesch sugeriu iniciar com dinâmica *pianíssimo* e aumentar gradualmente a intensidade, “como se a música estivesse surgindo”. Essa abordagem foi discutida com Mattos, que concordou e sugeriu criar um “grande arco” dinâmico, começando com dinâmica *pianíssimo*, crescendo ao *forte* no c. 12 e retornando ao *mezzoforte* antes da entrada do violino. A trajetória dinâmica descrita por Flesch foi anotada na partitura utilizada durante a sessão de colaboração.

Esse início ali que tem antes de entrar o violino. O violino, ele vai entrar só lá no compasso 18. Então, todos esses primeiros compassos ali a gente pensou juntos, a gente trabalhando junto. Ele aceitou que seria legal fazer o *crescendo*, ignorar aquele *mezzo forte* do início ali. Começa com *pp* e vai crescendo [...]. Até tenho as anotações aqui. Eu tenho um *p* anotado aqui, *crescendo* pouco a pouco, e o ponto alto é lá no compasso 13, que daí é um arpejo de um ré-sol-si-mi. Tem aquela introdução ali antes da entrada do violino, tem esse *crescendo* que culmina ali no compasso 13, e daí eu vou diminuindo devagarzinho, aos poucos, ao *mezzo forte* pra entrada do violino, por exemplo. A ideia que ele bota lá no início, ele achou que funcionava melhor. Então, essa mudança de indicação de dinâmica. Ao invés do *mezzo forte* começa com *p*, vai, cresce até um forte, e depois volta o mesmo forte só na entrada dos outros (FLESCHE, Entrevista, 2022).

Figura 30 – Marina (c. 21-23) – Trajetória de dinâmica adotada por Flesch na interpretação da seção inicial.

Para Guilherme Roman Marangon

Marina

(para baritono, violino e violão)

Poema: Lawrence Pereira Música: Fernando Mattos

The image shows a musical score for the piece 'Marina' by Fernando Mattos, specifically the initial section (measures 21-23). The score is written for guitar (Violão) and is in the key of D major (indicated by two sharps) and 8/8 time. The score consists of six staves. The first staff is labeled 'Violão (6)=D' and includes the tempo marking 'Fluido (♩. = 52, ca.)'. The score is annotated with green handwritten notes and markings. At the top, there is a large green arrow pointing left with the text 'crescendo pouco a pouco'. Below this, 'deixar ressonância' is written above the first staff. 'mf' is written below the first staff. 'cresce mais' is written in green above the second staff. 'pontalito' is written in green above the third staff. 'Vento' is written in green above the fourth staff. 'menos' is written in green above the fifth staff. A circled 'mf' is written below the fifth staff. There are also some circled numbers like '4' and '3' on the staves.

A relação intertextual entre Marina e o poema homônimo de Lawrence Pereira foi explorada por Flesch durante os ensaios iniciais do trio, antes da sessão de colaboração. Durante a sessão, os intérpretes compartilharam com Mattos as conexões que estabeleceram entre o poema e a composição. Flesch ressaltou a receptividade do compositor em relação à concepção própria do trio:

Era muito aquela coisa de tu pegar a partitura e tentar criar tuas próprias conclusões sobre ela. Deixar a imaginação fluir. E o Fernando, ele deixava muito livre. Por mais que ele tinha algumas anotações, depois conversando com ele, ele deixava a gente imaginar, a nossa imaginação acontecer (FLESCH, Entrevista, 2022).

Um ponto enfatizado pela maioria dos intérpretes foi o fato de Mattos não utilizar o violão durante as sessões de colaboração para demonstrar sugestões interpretativas. Além disso,

o compositor raramente interferia em aspectos relacionados à técnica de execução, exceto quando estavam diretamente relacionados a um resultado sonoro específico. Na sessão com Flesch, Mattos fez sugestões pontuais em relação à mecânica, como ajustar o ângulo da mão direita em determinados trechos para obter um timbre específico. Como relembra Flesch, *Marina* foi apresentada ao compositor após já ter sido “suficientemente preparada” pelo trio, o que contribuiu para que o diálogo não precisasse se concentrar excessivamente em aspectos técnicos de execução:

Pra mim ele só chegou e “talvez inclina um pouco mais a mão”, algo assim. “Muda um pouco o ângulo, talvez. Ele me deixou bem livre, na verdade. Ele não deu muito “pitaco” sobre como eu estava tocando. Mais, assim, ele me deu ajudas, “ah, quem sabe marca mais aqui”, e também eu apresentei essa peça pro Daniel [Wolff]. Ele era meu professor. E o Daniel, ele me deu muitas instruções também da interpretação. Então, eu até apresentei pro Daniel antes de apresentar pro Fernando. E daí quando eu cheguei pro Fernando eu já estava com ela resolvida. Daí foi muito fácil. Ele só aprovou e pronto (FLESCHE, Entrevista, 2022).

O fato de Mattos ser também violonista facilitou o diálogo com os intérpretes, permitindo que aspectos idiossincráticos da performance violonística fossem abordados de maneira aprofundada. Tanto o compositor quanto os intérpretes puderam discutir abordagens relacionadas à performance sob o ponto de vista do idiomatismo do violão, por terem esse entendimento compartilhado. Como afirma Taylor, uma condição essencial para que o compartilhamento de ideias ocorra é a existência de uma forma de comunicação comum entre os participantes, possibilitando que as concepções internas sejam articuladas e compreendidas mutuamente (TAYLOR, 2016, p. 571).

A partir do compasso 181, *Marina* encaminha-se para o seu desfecho com uma sessão de 23 compassos onde o violão mantém uma textura de arpejos até o fim da obra. Mattos sugeriu uma interpretação livre para essa passagem, orientando Flesch a tratá-la como um “solo”. Com isso, o violão passa a desempenhar o papel de solista, ao invés de permanecer como acompanhamento do violino e do barítono. Flesch enfatiza que a liberdade conferida pelo compositor para explorar o trecho final como um solo permitiu-lhe uma maior expressividade durante a performance:

Se eu não me engano, no compasso 181, ali em diante é só eu no violão. Então, ele disse pra eu aproveitar como se fosse um momento solo ali, um momento final. Inclusive eu anotei assim, “solo”. É como se fosse o momento que está só o violão. Então ele me deixou livre pra terminar como quisesse. E, tanto em parte de dinâmica, quanto em parte do *alargando* que ele deixa no final lá. Claro, eu respeitei tudo que estava escrito. Mas, mesmo assim, a gente pode ter uma liberdade, a gente pode criar naquele momento, acentuar uma nota a mais, não acentuar ou mudar um pouquinho

as dinâmicas. Bem isso, de acordo com a tua imaginação no momento (FLESCH, Entrevista, 2022).

Figura 31 – Marina (c. 180-202) – Violão assume o papel de solista a partir do c. 181.

Flesch destaca a importância de seguir as indicações na partitura como “sugestões do compositor”. No entanto, ele também aponta que o intérprete possui liberdade para divergir do texto em determinados parâmetros, como timbre, dinâmica, andamento e articulação, desde que essas alterações “não comprometam a estrutura e o desenvolvimento” da obra. Com essa perspectiva, o intérprete explorou diferentes nuances em sua interpretação como forma de expressar a narrativa baseada no poema, mesmo que, em alguns momentos, sua interpretação desviasse das indicações da partitura. Como afirma Flesch:

A peça dele é uma peça bastante livre. Dá muita opção ao intérprete de como interpretar. A gente tenta entender qual foi a concepção do compositor. Na verdade, é um quebra-cabeça que a gente vai montando de dinâmica, notas, expressão, crescendo, diminuindo, dinâmica. E a gente busca ainda uma fidelidade à obra, né?! Mas com a nossa característica, com a nossa sonoridade (FLESCH, Entrevista 2022).

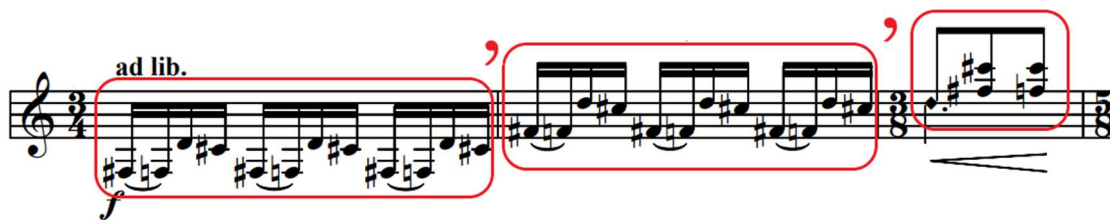
Embora os relatos tenham destacado a abordagem não-diretiva de Mattos e a liberdade interpretativa, nem sempre essa liberdade era desejada pelos intérpretes. Em certas ocasiões, as ideias propostas pelo compositor em relação ao amplo uso de *rubato* e a uma grande flexibilidade na interpretação do ritmo escrito na partitura, entraram em conflito com a concepção dos intérpretes. Esse ponto foi enfatizado especialmente por Wolff e Colombo, que tiveram diversas experiências de colaboração com Mattos:

[...] ao mesmo tempo ele gostava de condicionar essa liberdade. Ele tinha um modelo de “livre” na cabeça dele. Um gestual dele que eu tive que aprender junto com ele, e a gente encontrando o ponto médio, onde é que estava o gestual somado pra gerar essa música (COLOMBO, Entrevista, 2023).

Ao comentar os trechos *Ad libitum*, presentes em *Movido*, o primeiro movimento do *Concerto n° 2*, Wolff destacou que Mattos possuía uma concepção específica para a execução dos *Ad libitum*, que envolvia uma fragmentação do discurso muito mais acentuada do que aquela adotada inicialmente pelo intérprete. Nesses casos, para permanecer fiel às intenções do compositor, o intérprete incorporou um maior grau de flexibilidade na interpretação do que originalmente pretendia. Wolff adotou essa abordagem em todos os *ad libitum* que ocorrem ao longo de *Movido*:

Eu diria, assim, por mais experiente que eu seja, comparando, se eu não tivesse tido a oportunidade de trabalhar com ele, seria como encarar os *ad libitum*. Quando ele dava ideias assim, quando ele botava *ad libitum*, era mais livre do que eu imaginava muitas vezes. Por exemplo, compasso 89. Tem esse *ad libitum* ali. Ele tem vários *ad libitum*. Todo esse primeiro movimento vai alternando *ad libitum* com algo bem rítmico. Toda a primeira sessão é feita assim. Nos *ad libitum* o violão tá sempre sozinho com a orquestra, na parte rítmica. Então, eu pensei: “posso tomar uma certa liberdade, mas vou tentar ir conectando, olhando aquele monte de semicolcheias”. Por exemplo: Ta-ca-di-ga-Ta-ca-di-ga-Ta-ca-di-ga-Ta-ca-di-ga (cantarola o *ad libitum* acelerando gradualmente). Eu não vou tocar quadrado: Ta-ca-di-ga-Ta-ca-di-ga (cantarola o *ad libitum* a tempo), mas também não vou fazer: Ta-ca-di-ga-Ta-ca-di-ga (cantarola novamente realizando uma pausa abrupta no meio da frase), Ta-ca-di-ga-Ta-ca-di-ga. Não vou parar numa nota de golpe, assim, né?! Vou procurar fazer um pequeno *rubato* aqui e ali, e ele: “Não, não, não! Toca o primeiro compasso assim: Ta-ca-di-ga-Ta-ca-di-ga (acelerando). Para. Descansa. Toca o segundo compasso: Ta-ca-di-ga-Ta-ca-di-ga (acelerando). Daí pode parar. Depois toca aquelas colcheias lá em cima”. Ele via as coisas que ele tinha feito quase como uma permissão para a fragmentação, que era algo que eu não teria percebido só pela partitura (WOLFF, Entrevista, 2022).

Figura 32 – Concerto nº 2 para violão e orquestra / I. Movido (c.89-91) – Fraseado sugerido por Mattos para o *ad libitum*.



Este relato é bastante significativo, pois, apesar do *Ad libitum*, por definição, permitir uma completa liberdade interpretativa, o violonista ainda optou por executar esses trechos com base nas intenções do compositor. Outro exemplo que ilustra a abordagem interpretativa de Mattos pode ser observado nos compassos 107 e 108 de *Movido*:

Então, as coisas que eu trabalhei com ele foram, realmente, de tentar entender: “Bom, se ele colocou uma ideia numa oitava e botou outra ideia em outra, não é pra conectar. Pode separar bastante elas”. A gente fez isso direto. No próximo, só pra pegar um lugar ali perto, compassos 107 e 108. Ele falou: “Separa o 107 do 108. Toca o que tem no registro grave. Vai com toda a calma do mundo. E toca o que tem no registro agudo”. A parte *a tempo* era basicamente para ser *a tempo* e ficar bem mais livre no *ad libitum* (WOLFF, Entrevista, 2022).

Figura 33 – Concerto nº 2 para violão e orquestra / I. Movido (c. 107-111) – Fraseado sugerido por Mattos para o *ad libitum*.



Colombo, ao refletir sobre as diferenças entre sua concepção interpretativa e a do compositor na *Sonata*, recorda que “em tudo tinha essa vontade do Fernando de que o ritmo fosse meio impreciso”. Embora não tenha interferido diretamente no processo composicional da *Sonata*, o intérprete realizou várias sessões de colaboração com Mattos ainda durante a fase de composição. Esse processo permitiu que a performance fosse desenvolvida em diálogo desde o início. Colombo preparava individualmente os trechos da *Sonata* e os apresentava ao compositor para discussão. Muitas vezes, executava os trechos de maneira “metronômica”, com enfoque na precisão rítmica, enquanto Mattos sugeria uma abordagem rítmica mais flexível. Mesmo em passagens aparentemente mais rítmicas, Mattos priorizava a expressividade da melodia e o *cantabile*, tendo como referência principal o canto. As suas colaborações na

interpretação da *Sonata*, do *Concerto Tríplice*, e na gravação do seu álbum *Reminiscências* - do qual Mattos foi o produtor artístico - permitiram que ambos passassem incontáveis horas juntos discutindo sobre interpretação e performance. Nesse sentido, o aprofundamento da sua relação com o passar do tempo proporcionou a Colombo uma compreensão profunda do pensamento de Mattos sobre música e interpretação. O intérprete observa que, por mais que tenha colaborado em obras com linguagens composicionais bastante distintas entre si, Mattos demonstrava possuir uma concepção estética particular sobre interpretação que era comum mesmo em obras com linguagens composicionais distintas:

Eu acho que tem um paradoxo que não é só do Fernando. Eu acho que é de todas as pessoas. Mesmo ele tendo mudado muito, como eu te falei, a concepção dele da *Sonata* pra o *Concerto Tríplice*, que a gente está comentando, ele era a mesma pessoa. Então, no fundo, eu também posso te dizer que, dependendo do ponto de vista, era a mesma coisa. Por exemplo, essa visão muito melódica da música. Uma visão vocal. Uma vontade de que as frases soassem como se fossem cantadas. Isso eu te digo que era igual, era uma grande preocupação dele. De certa forma, ele queria que tudo fosse mais solto. Pense em música barroca, coisas assim. Às vezes, aquele *Rítmico* que tem na partitura, é um rítmico que tem liberdade. Humanizado, digamos assim. (cantarola os primeiros compassos da *Gavotte I* da Suite BWV 995 de J.S. Bach com *rubato*). Esse é o rítmico do Fernando. Tinha muito a ver com isso. Pensa num [Mstislav] Rostropovich tocando Bach. (cantarola os primeiros compassos da *Gigue* da Suite BWV 995 de J.S. Bach com *rubato*). Ou seja, nada de metrônomo (COLOMBO, Entrevista, 2023).

O relato de Colombo revela as divergências entre sua concepção interpretativa e a do compositor, evidenciando que a construção da performance da *Sonata* envolveu, em diversos momentos, uma tensão entre duas estéticas musicais distintas. Colombo nem sempre seguiu as sugestões de Mattos; por exemplo, em várias seções da *Sonata* ele optou por um andamento significativamente mais rápido do que o sugerido. Segundo o intérprete, essa decisão “ajuda” a *Sonata*, por ser uma obra “gigante e super fragmentada”. Essa escolha demonstra o comprometimento de Colombo em realizar uma performance que considerasse autêntica, mesmo que isso significasse questionar as intenções do compositor. O fato de terem trabalhado a *Sonata* juntos por vários meses, ao longo de diversas sessões de colaboração, permitiu que ambos desenvolvessem uma familiaridade mútua, conferindo a Colombo a confiança para interpretar a *Sonata* com base em sua própria visão artística:

Talvez a minha visão de música é muito mais rítmica, a grosso modo, mais de precisão, por assim dizer. Até a visão do violão como instrumento mais percussivo. E talvez o Fernando tenha uma visão do violão mais seresteiro. Essa coisa talvez venha de ele ter acompanhado muito mais o canto com o violão. Coisa que ele fez muito mais do que eu. Hoje em dia eu toco muito com cantor, mas na época eu não tocava nem um pouco. [...] Ele tinha esse jeito de ver o violão como um instrumento pacífico (risos), digamos assim. Um instrumento muito de acorde amplo, sabe?! De melodia e

tal. Talvez eu perceba mais isso, porque eu sempre tive uma ideia de um violão mais “bombado”. É difícil achar os termos, mas eu acho que o barato da conversa é muito esse, né?! Porque a gente tá falando de coisas bem subjetivas. Não tem como fugir dessa subjetividade. Até porque tem a ver com a personalidade dele também (COLOMBO, Entrevista, 2023).

De acordo com John-Steiner, oposição e tensão fomentam novos entendimentos no trabalho criativo (JOHN-STEINER, 2000, p.52). O relato de Colombo é característico com o que John-Steiner define como colaboração por complementaridade, a qual envolve uma divisão clara de tarefas baseada na expertise de cada colaborador, onde as percepções que os colaboradores oferecem uns aos outros estão relacionadas à sua própria prática, aos seus respectivos domínios e sua autopercepção como criadores (BARRETT, 2014, p. 34). No caso da colaboração entre Colombo e Mattos, ambos possuíam duas visões artísticas distintas, e a sua relação - que foi de desenvolvimento ao longo do tempo, se tornando, também, uma relação de amizade - permitia e respeitava essas diferenças.

Para o intérprete, compreender o pensamento musical de Mattos, através de diversas experiências colaborativas com o compositor, ao mesmo tempo, conhecer mais profundamente a sua própria perspectiva, a partir da exposição dessas diferenças. O intérprete reconhece esse aspecto ao afirmar, “quando eu estou te falando dele de certa forma eu também estou falando de mim”. Isso não significa que as diferenças sempre geraram tensões, pois Mattos recebia com entusiasmo as contribuições de Colombo para a *Sonata*, do ponto de vista da performance. A gravação da *Sonata* consistiu, portanto, no encontro entre duas visões artísticas distintas. Como fica evidente na reflexão de Colombo, a *Sonata* oferece múltiplas possibilidades de interpretação, que podem não necessariamente coincidir com a intenção original do compositor:

Nessa época eu era muito concurseiro. A minha referência de violão era muito “violonística”. Era uma época que eu tinha feito uns concursos na Europa, então eu estava muito na onda de imitar ou me inspirar muito nesse pessoal que eu via tocar. Uma coisa que tu me fez lembrar agora: eu usava a corda Savarez Corum, de alta tensão. Corda de carbono. Eu gostava desse som do violão esturricado, de precisão, de brilho, dessas coisas que essas cordas sugerem. Essa era a corda mais estridente que tinha. Era isso o que estava muito dentro dos meus anseios na época. Isso não combinava muito com a estética que estava na memória do Fernando Mattos, daquele violão mais redondinho, com mais vibrato, aquele violão mais antigo. Então, isso é uma coisa que eu fui adequando junto com ele pra gente encontrar qual era o ponto. Tem essa questão de uma estética instrumental, uma estética violonística, que também foi um encontro de diferenças aí nessa peça. [...] Eu sempre tinha a sensação de que, nas coisas que o Fernando queria, se eu usasse uma unha mais curtinha, se eu usasse uma corda de náilon mais mole, menos tensa, enfim, um violão de modelo mais antigo, um Ramirez, talvez tivesse até casado mais fácil com a ideia que ele tinha. Mas eu gostava das coisas que vinham dessa [outra] forma de tocar, desse violão mais “bombado”. Sei lá que nome dizer. Foi a época da minha vida em que eu estava mais alinhado com uma maneira de tocar que estava na moda, que vinha muito do Manuel Barrueco, principalmente, eu acho. Eu percebo que se, fosse hoje em dia, a *Sonata*

combinaria mais com um violão com uma cordinha [Augustine] Imperial, de tensão média, que tu consiga fazer um vibrato bem gordo, sabe?! Eu acho que ela combinaria mais com isso. Mas não sei. No fim, eu acho que a gravação ficou legal também, porque levou pra *Sonata* do Fernando Mattos um pouco mais do violonismo da época. Dessa rítmica, de uma articulação mais curta. Eu lembro que ele gostava. Tipo, o terceiro movimento, ele gostava como eu tocava. Eu tinha uma pegada de tocar forte, e o Fernando também gostava disso. Mas isso é uma outra coisa interessante da colaboração compositor e intérprete. De certa forma, ele ia amolecendo a música, e eu ia endurecendo a música dele, e as duas coisas foram se completando pra dar aquele resultado que é o do CD. Em qualquer outro momento teria sido diferente (COLOMBO, Entrevista, 2023).

A performance da *Sonata* foi moldada através do trabalho colaborativo entre Colombo e Mattos, refletindo a complementaridade de suas visões artísticas. Segundo John-Steiner, a colaboração proporciona aos envolvidos a chance de transcender suas individualidades e superar as limitações impostas por hábitos, restrições biológicas e temporais. Essa unidade na diversidade das relações complementares se fortalece ainda mais quando os colaboradores conseguem ampliar suas visões e propósitos individuais (JOHN-STEINER, 2000, p. 57). As colaborações entre Colombo e Mattos coincidiram com momentos cruciais na carreira do intérprete, como o lançamento de seus dois primeiros álbuns e sua nomeação como professor de violão na UFPEL. Da mesma forma, a oportunidade de colaborar para Colombo foi fundamental para que Mattos viesse a compor a *Sonata*, com sua longa duração e alto grau de demandas musicais e técnicas. O relato de Colombo reflete um entendimento sobre a visão artística de Mattos e suas intenções, a qual não foi diretamente declarada pelo compositor, mas apreendida pelo intérprete ao longo de muitos anos, à medida em que a relação e a comunicação entre ambos foi se aprofundando. O intérprete comenta acerca de possíveis abordagens interpretativas gerais para a obra de Mattos:

Eu acho que, uma coisa, é pensar sempre na música antiga. Eu acho que o Fernando era um compositor contemporâneo, mas que, na verdade, o que ele gostava mesmo era de música antiga. [Gostava de] uma variedade de coisas de música antiga, e dessa forma de tocar da música antiga. Eu acho que isso pode te inspirar. Eu acho que é o caminho correto. Esse jeito de tocar. Generalizando muito, mas eu acho que o Fernando gostava muito disso. Ele tinha essa preocupação. Mesmo que ele considerasse que o músico que estava trabalhando com ele era virtuoso, não é esse o espírito da música dele. E não era essa a vontade dele, que soasse “virtuoso”. Ele gostava que soasse humana. A vontade dele é que soasse humana. Isso tem muito a ver, principalmente na questão do ritmo, mas nos outros parâmetros também, condicionados pra isso. Porque essa novidade de tu tocar “rápido e pianíssimo”, ela é moderna. Tem um refinamento dos parâmetros que foi acontecendo ao longo da história da música. Hoje em dia a gente pensa numa frase musical e pensa que ela tem uma “barriga”, que ela cresce, e aí ela resolve pra baixo, e ela dá uma aceleradinha quando vai pra nota aguda. Essa ideia de que, se a entonação sobe, então tudo sobe. E que, quando tu tá tocando uma coisa rapidinha, a articulação é mais curta também. Essas outras ideias [modernas] que, “ah, é um movimento lento, mas é todo *stacatto*”. Isso é uma coisa que o Glenn Gould inaugurou na música antiga. Tocar a *Aria* das Variações Goldberg assim, “pam-pam-pa-ra-ra-ti-ram” (cantarolando lentamente e com *stacatto*). Antes do Glenn Gould, ninguém tinha tido essa ideia. Isso tem a ver

com a noção de vanguarda, de criatividade, de genialidade, de inovação, de coisas que eu acho que, na música do Fernando, são secundárias. Na verdade, as coisas primordiais da música do Fernando são aqueles valores mais antigos, pra dizer a grosso modo. Aqueles livros do Harnoncourt, o “Discurso dos Sons”, que hoje em dia estão super fora de moda. É muito interessante aquela leitura ali. É uma visão. O Harnoncourt tenta realmente criar uma cisão entre a música antiga e a música pós-iluminismo. Independente do quanto aquilo é verdade ou não, para quem está lendo, eu acho que os valores da música do Fernando são mais ou menos aqueles. E é uma música que pretende explorar, ser improvisativa. Pretende soar fácil. Acho que isso é importante considerar. É uma música que não tem uma finalidade muito exibicionista. A finalidade é outra. Eu acho que, genericamente, se eu fosse dar umas dicas, eu acho que seria por aí. É ver uma partitura do Fernando e pensar, “Como é que o Jordi Savall tocaria essa música?”. Talvez seja um caminho (COLOMBO, Entrevista, 2023).

É possível concluir que, no caso da colaboração da *Sonata*, os contrastes entre as visões estéticas de Mattos e Colombo foram tão importantes quanto as suas semelhanças para a concretização do projeto. Colombo sugere que a referência às práticas de interpretação da música antiga pode ser adotada, mesmo em obras com linguagens bastante distintas. O intérprete destaca o papel que a articulação desempenha na música de Fernando Mattos:

Eu te falei que paradoxalmente é uma pessoa que mudou muito, mas é a mesma pessoa. Então, é completamente diferente, mas é igual. Esse é o paradoxo. Os gestos são os mesmos. Então, tu vê o tipo de gestual musical do compositor. Pode ser dentro de uma série dodecafônica, pode ser num modo lídio. A princípio não tem nada a ver uma coisa com a outra, né? Mas a mão daquela pessoa que molda o barro, ela fica marcada ali. Tinha um jeito de se expressar que fica parecido. O ambiente harmônico pode significar muito pouco, nessa personalidade do compositor. Principalmente quando é um cara como ele, que trabalhava muito bem em qualquer ambiente desses. Porque ele nunca se considerou um compositor de “tal” linha. Ele sempre esteve que jogando em todas as posições ali da coisa. A articulação é uma coisa muito importante na música do Fernando. Eu acho que, também nesse sentido, se assemelha à música antiga. A grosso modo, o pianoforte vai ser realmente um instrumento como a gente conhece hoje, só no século XIX. Então a ideia, por exemplo, de grandes gamas dinâmicas, de frases longas que vão crescer muito e depois diminuir muito, isso não é a coisa da música do Fernando. É mais a ideia pequena, entendeu?! Células pequenas que vão se juntando, e aí uma nota é longa, outras duas são curtas e outras três são curtas... Talvez a articulação se sobreponha à dinâmica. Algumas características que, a grosso modo, eu diria que estão pra trás do século XVIII. Mais acentuadas, por assim dizer. Acho que é isso. Ele tocou muito a música antiga, ele gostava muito. Na verdade, pra ajudar a tocar a música do Fernando Mattos, tanto quanto a música antiga, ou até mais, é ouvir mais música de tradição não-ocidental. [...] Ele cada vez se aproximava mais da música da Síria, do Japão, do Oriente Médio, da China, enfim. Tradições culturais que não entraram na modernidade, propriamente. Então, tu vê que isso tudo fecha. Apesar de parecer muito louco. Mas fecha sim. São músicas de culturas tradicionais, onde a música não se moldou aos valores do pós-iluminismo, pós-renascimento. [Músicas] que não sofreram as transformações dessa evolução que a gente chama de “idade moderna”, da industrialização, do positivismo, de todas essas correntes que caracterizam a nossa sociedade branca eurocêntrica (COLOMBO, Entrevista, 2023).

5.2.2 Referencialidade extramusical

Em relação aos aspectos interpretativos abordados com o compositor, a maioria dos intérpretes destacou a importância das referências extramusicais nas obras de Mattos, e como essas referências fundamentaram suas escolhas interpretativas durante as sessões de colaboração. As composições de Mattos frequentemente são elaboradas a partir de referências extramusicais, conforme evidenciado pelos comentários do compositor acerca da gênese de diversas obras. A inspiração a partir de uma referência extramusical já se faz presente desde as primeiras composições de Mattos, como *As Parcas* (1989), composta apenas dois anos após *Poemeto*, sua primeira obra para violão. James Corrêa aponta que há poucas obras de Mattos que não sejam concebidas a partir de uma ideia extramusical ou uma narrativa. As referências extramusicais na obra de Mattos são diversas e advindas de áreas como a literatura, história, filosofia, artes visuais, entre outras. O intérprete acrescenta que:

Tem desde um poema até uma história de cordel... Mas a referência extramusical sempre foi muito importante pro Fernando. A música dele vinha muito desses outros lugares. O Fernando sempre foi um ávido comedor de livros. Um cara que sempre teve uma paixão por estudar. Não é aquela coisa, "o cara passa a vida inteira estudando só música". Não. Ele estudava música, mas também, de tudo. Várias outras coisas. Era um cara que estava sempre lendo. Teve uma época em que a gente teve um grupo de estudos de semiótica, que era eu, ele e mais outras duas pessoas. Só semiótica. Não tinha nada diretamente com música. O Fernando estava sempre mergulhando. De repente ele encontrava um assunto que fascinava, ele entrava e ia fundo, fundo, fundo, naquilo. Então esse universo extramusical, ele está muito presente, eu acho que em toda a obra do Fernando. Uma característica muito presente na música dele. De violão, pelo menos o que eu conheço, tudo tem alguma referência (CORRÊA, Entrevista, 2022).

Ao comentar o seu processo de preparação de *Marina*, realizado inicialmente sem interação direta com o compositor, Flesch observa que “o título tem muito a ver com o texto”, e que a inspiração da obra está frequentemente sugerida “nas entrelinhas”. Em algumas colaborações, os intérpretes já tinham conhecimento das referências extramusicais antes mesmo da composição estar finalizada. Embora essas referências sejam sugeridas na partitura ou tenham sido mencionadas previamente aos intérpretes, foi apenas durante a sessão de colaboração que Mattos revelou de que forma as referências extramusicais foram incorporadas na composição.

Em obras como *Quarto Bestiário Brasileiro*, *In Memoriam C Ph E Bach* e *Canções Interrogativas*, as referências extramusicais servem como inspiração geral para a composição. Em outras, como *Série Sulina VI*, *Sonata*, *A Morte do Leiteiro* e *Who Is Out There*, o material musical é elaborado de forma a descrever uma narrativa em um sentido linear. Dado que essa

correspondência entre o material musical e a narrativa não está explicitamente indicada na partitura, foi durante a sessão de colaboração que os intérpretes puderam compreender a relação entre a composição e as referências extramusicais. Esse entendimento alterou significativamente sua concepção sobre a obra e, conseqüentemente, sua interpretação.

Como relatou Flesch, diversos elementos de *Marina* foram elaborados de forma a representar o poema homônimo de Lawrence Pereira em música. Um exemplo ocorre na seção introdutória, onde o violão mantém uma textura de arpejos que gera um fluxo sonoro constante. A métrica é caracterizada pela alternância entre dois compassos em 7/8 e um compasso de 9/8. Essa textura representa as “ondulações do mar”, descritas no poema de Lawrence Pereira:

Tem um certo *Wordpainting* ali, do que ele representa com os arpejos do violão e toda a construção melódica do violino e a interação entre os dois instrumentos. É como se fosse uma oscilação dos mares. Ele falou isso pra nós. Ele pensava a *Marina* com esse fundo, esse acompanhamento pra voz ali como se fosse uma ondulação marítima. Ela é meio irregular. A composição está sempre entre dois compassos de 7/8 e um compasso de 9/8. Fica sempre alternando esses dois compassos, então ela fica sempre muito irregular, mas ao mesmo tempo contínua. E essa foi a primeira coisa que ele falou, "ah, eu fiz pensando nisso e inspirado no poema" (FLESCH, Entrevista, 2022).

Figura 34 – Marina (c.1-3) – Textura do violão como representação das ondas do mar.

Para Guilherme Roman Marangon

Marina

(para baritono, violino e violão)

Poema: Lawrence Pereira

Música: Fernando Mattos

Fluido (♩..=52, ca.)

Baritono

Violino

Violão (6)=D

mf *p*

0 1 m 2 4 1 m a

Outra correspondência entre poema e a composição pode ser observada nos c. 30-32. Nesse trecho, o violino executa acordes em *pizzicato* (compasso 30), seguido pelo violão, que utiliza a técnica de rasgueio para executar acordes com uma figuração rítmica similar à do

violino. Flesch relata que, ao compreender que *Marina* foi elaborada para representar o poema musicalmente, seu processo de preparação da peça passou a ter como enfoque as possíveis relações entre o material musical e o poema, fundamentando suas decisões interpretativas. O trecho dos c.30-32 de *Marina* foi interpretado pelo trio como uma representação das “ondas batendo no cais”:

Como ele [Fernando Mattos] falou sobre a questão da Marina, do barco, o poema, "preso à noite neste cais, ouço o barco lento a ondular". Só nesses dois primeiros versos, a gente já entendia que o que ele colocava nos arpejos do violão e na linha melódica do violino era como uma representação do barco e das ondas se chocando. Então, a gente foi procurando essas coisas no que estava escrito. Por exemplo, ali no compasso 32. Ali tem aqueles acordes, tem os acordes em bloco ali nos rasgueios. O violino, lá no compasso 30, ele faz os acordes em pizzicato ali, “tum-tum-tum-tum” e o violão repete depois. É o mesmo movimento. Então, é como se fossem as ondas batendo no cais. A gente interpretou como isso, então a gente sempre tentava representar esses gestos como se fossem golpes, como se fossem batidas mesmo (FLESCHE, Entrevista, 2022).

Figura 35 – Marina (c30-32) – Representação das ondas batendo no cais, como descrito no poema “Marina”.

The musical score for Marina (measures 30-32) is presented in three staves: Baritone (Bar.), Violin (Vln.), and Viola (Vlo.). The key signature is D major and the time signature is 9/8. The Baritone part consists of rests. The Violin part begins with a pizzicato section (measures 30-31) marked with a forte (f) dynamic, followed by an arco section. The Viola part starts with a melodic line marked with a forte (f) dynamic, then features a rasgueo section (measures 31-32) marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. Red boxes highlight the pizzicato and rasgueo sections.

De modo geral, a abordagem de Mattos nas sessões de colaboração se caracterizou pelo enfoque na construção de uma interpretação fundamentada na comunicação do conteúdo extramusical ou narrativo da obra através da performance. Muitas das sugestões de Mattos em relação à interpretação eram justificadas pela concepção narrativa da obra, mesmo que, ocasionalmente, representassem um desvio do texto escrito. Krüger observa que, durante a preparação de *Morte do Leiteiro*, foi na sessão de colaboração que Mattos relevou as conexões entre a obra e o poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade, sugerindo uma abordagem interpretativa fundamentada nessas relações. A respeito do trecho inicial de *Morte do Leiteiro*, a intérprete relata que:

Eu lembro que ele sempre dizia pra eu imaginar. Isso ali era como se fosse a aurora do dia, que depois o texto fala, que o leiteiro saía muito cedo pra entregar o leite nas casas das pessoas. Isso era pra ser como o momento em que o sol está começando a

nascer. Então parecia uma coisa super livre mesmo e pensando nesse momento do início do dia, essa aurora (KRÜGER, Entrevista, 2023).

Figura 36 – Morte do Leiteiro (c.1-9) – Representação da aurora ao início do dia, como descrito no poema “A Morte do Leiteiro”.

Para Demerval Keller, em seu Recital de Graduação

Morte do Leiteiro

(para Barítono e Violão)

Poema: Carlos Drummond de Andrade

Música: Fernando Mattos

Em outro trecho da mesma obra, o compositor fez uma sugestão de timbre com o intuito de “ressaltar o texto”. Trata-se dos acordes que constituem o trecho culminante de *Morte do Leiteiro*, no qual o barítono canta, “o revólver saltou da gaveta para sua mão. Ladrão? Se pega com tiro!”:

Como tinha um texto, muito disso era relacionado ao texto. Eu até acho que não estava sempre escrito, não. Eram coisas que eu deveria ressaltar, ou buscar, pra poder ressaltar o texto. Tem uma parte que o texto fala que alguém deu tiro no leiteiro, daí tem um baita acorde fortíssimo, com crescendo. Não estava escrito que era pra fazer metálico, mas quando a gente quer ser mais agressivo, quer ressaltar esse fortíssimo, talvez fazer um metálico com mais unha no polegar funcionasse melhor, ou acrescentasse mais dramaticidade. É esse tipo de coisa que ele falava. O que pra mim, na época, era justamente o que eu estava precisando mais trabalhar (KRÜGER, Entrevista, 2023).

Figura 37 – Morte do Leiteiro (c.177-181) – Timbre metálico na execução dos acordes para ressaltar o texto.

Colombo comenta a respeito do caráter programático da *Sonata* e como as sessões de colaboração com Mattos modificaram a sua perspectiva sobre a obra. Como visto no capítulo

5.1.7, a *Sonata* é baseada a partir do conto homônimo de Érico Veríssimo. A narrativa tem como fio condutor a música, e seu protagonista é um jovem professor de piano. Em seu texto sobre a *Sonata*, Mattos explica como integrou elementos da narrativa na composição:

A Sonata para violão foi escrita a partir do conto homônimo de Érico Verissimo, no qual um professor de piano realiza casualmente uma viagem de volta ao passado, ao ano em que nasceu, quando busca um endereço encontrado em um anúncio de jornal antigo. Em suas viagens no tempo, o músico leciona piano a uma jovem, por quem se apaixonou. Após as aulas, ao sair da casa onde ensina o instrumento, o professor retorna ao seu próprio tempo. A narrativa gira em torno dos sentimentos do pianista, que encontra sua identidade no passado, porém se sente deslocado em sua própria época. Procurei passar para a música essa dicotomia existente na psiquê do personagem entre o tempo agora e o tempo antes, que são apresentados como primeiro e segundo temas do primeiro movimento da Sonata. Aqui pensei nos temas como atmosfera geral relativa ao presente ou ao passado e não como material especificamente musical. Em outras camadas de significado, procurei transcrever minuciosamente a narrativa para o campo da música. Assim, em cada um dos três movimentos, é apresentado um segmento do conto de Verissimo (MATTOS, 2002).

Ao longo do primeiro movimento, *Tempo agora, tempo antes*, o discurso musical é entrecortado por passagens que consistem em uma sucessão de ligados descendentes e ascendentes. Esses trechos representam a interação entre o professor de piano e sua aluna, enquanto praticam exercícios técnicos durante as aulas de música, as quais o protagonista sabe que se trata de acontecimentos imaginários:

Figura 38 – Sonata / I. Tempo agora, Tempo antes (c.197-204) – Trechos com ligados como representação de exercícios técnicos nas aulas do protagonista e sua aluna de piano.

The image shows three staves of musical notation. The first staff, labeled 'Allegro molto' and numbered 197, contains a sequence of eighth-note chords with slurs, highlighted by a red box. The second staff, labeled 'Adagio' and numbered 205, shows a slower tempo with a 'rall.' marking, also highlighted by a red box. The third staff, labeled 'Vivo' and numbered 201, shows a faster tempo with a 'poco accel.' marking.

Eu lembro, por exemplo, que tem todos esses trechos com ligados que não fazem muito sentido musicalmente. Fazem pouco sentido ali no meio. Mas a ideia do

Fernando era exatamente essa, porque as vezes no conto o tempo se perdia. Entendeu? Estava tendo uma sequência de acontecimentos e uma hora tinha um branco dos acontecimentos. Era um devaneio, e que o Fernando relacionava, ou o próprio conto relaciona, com a coisa dos exercícios técnicos. De ficar fazendo escala, arpejo, coisa assim. E é por isso que tem no meio trechos em que está lá acontecendo uma coisa e “tchum”, ela para. E começa “tóim-tóim-tóim-tóim-tóim-tóim”. Ligado pra cima, ligado pra baixo, coisas assim, que é essa relação com a forma do conto. Agora tu vê que essa *Sonata* é complexíssima até demais, na verdade. Ela ela é um emaranhado de muita coisa. Sonata de dodecafonismo, lido de um jeito completamente diferente, de um conto que já é também altamente complexo. Uma narrativa musical desse conto, mas também com uma certa liberdade que vem de onde o Fernando achava que devia. Ou seja, ele tava ali narrando a história, uma hora ele cortava a história, e aí voltava na história de novo (COLOMBO, Entrevista, 2022).

No decorrer da narrativa, o protagonista desenvolve sentimentos amorosos por sua aluna através dos momentos que passam juntos nas aulas de música. Para evitar a atenção da mãe da jovem, ambos conversam “protegidos por uma cortina de música”. O trecho *Agitado* entre os c.209-214 simboliza o crescente envolvimento emocional do protagonista pela sua aluna, e um momento de maior intimidade durante a aula. Esse envolvimento é abruptamente interrompido ao ouvirem a porta se abrindo, indicando a entrada de alguém na sala. Esse momento é representado pelo *Agressivo* nos c. 215-216:

Então, ali o *Agitado*, por exemplo, eu acho que ali estaria claramente o momento que eles se envolvem de alguma forma, ou sentem alguma coisa mais lasciva. Entendeu (risos)?! Então, aquilo vai se agitando. Pensa numa cena que eles estão se aproximando ali, meio quase se beijando. Quando vem o *Agressivo*, é essa intromissão. Cai o Fá pro Ré solto ali com *pizzicato bártok*. É quando tem essa entrada dessa terceira pessoa, que eu não sei se é pai, se é mãe, o quê que é. E aí vem esse estouro, que quebrou o clima, e é uma entrada pela porta. É bem *Walt Disney* (risos). Ele entra e daí eles ficam, "Ah, então, ligados". “Tuin-tuin-toin-toin-toin”. E assim vai, até que a porta bate de novo, com a pessoa saindo (COLOMBO, Entrevista, 2022).

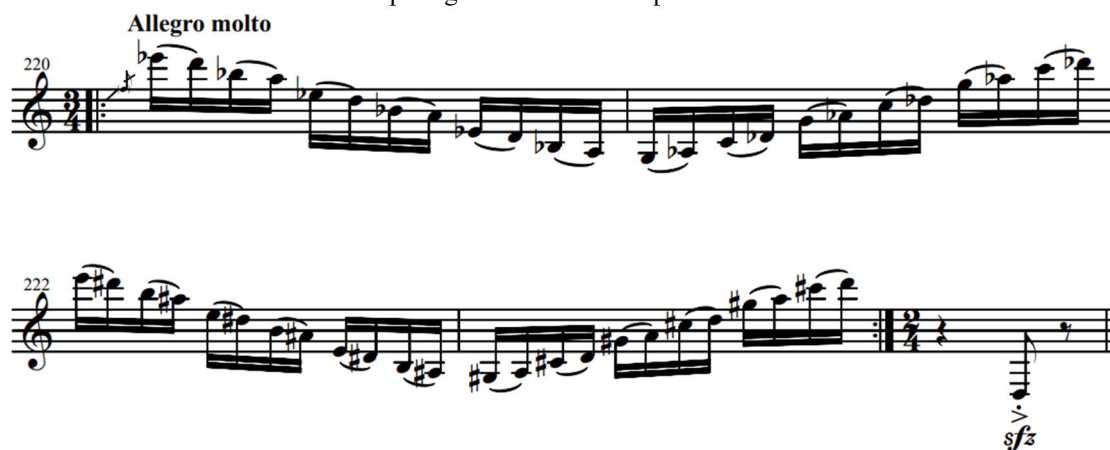
Figura 39 – Sonata / I. Tempo agora, Tempo antes (c.207-216) – Representação de um momento de intimidade entre o protagonista e sua aluna.

O trecho que sucede o *Agressivo* dos c.215-216 é composto por ligados ascendentes e descendentes. Trata-se da passagem final de *Tempo agora, tempo antes*, e representa a tentativa do protagonista e sua aluna, de dissimular o seu momento de intimidade perante a pessoa que entrou na sala de aula. Para disfarçar seu envolvimento, ambos se põem a praticar exercícios técnicos incessantemente, dando a impressão que a aula transcorre normalmente, até que a pessoa se convence de que não há nada fora do comum e se retira da sala. O *pizzicato bártok* final na nota Ré representa o som da porta batendo com a retirada dessa pessoa. Ao comentar esse trecho, Colombo destaca a sua duração consideravelmente longa, devido ao sinal de *ritornello* que indica a repetição da passagem. O intérprete relata que preparou a peça simultaneamente com seu orientador na época, Daniel Wolff, e com Fernando Mattos, os quais possuem abordagens interpretativas distintas para a passagem. A relação com a narrativa fez com que o intérprete tomasse decisões com o objetivo de representar as ideias de “dissimulação” e de “monotonia” relativa à repetição de exercícios técnicos. O intérprete acrescenta que:

Como o Daniel estava sendo produtor desse disco, então ele participou muito. Mas tinha várias coisas que ele não sabia sobre *Sonata* e que, então ao mesmo tempo que eu mostrava pra ele, eu mostrava pro Fernando. Então tinham muitas coisas que se

contradiziam. Por exemplo, esse final, o Daniel ficou tentando achar uma forma de gerar interesse musical aqui. Entende? Então, “mais drama”, “mais dinâmica”. Porque é o final do primeiro movimento, depois de 12 minutos que dura essa peça. Mas, na cabeça do Fernando, não era isso. Não é exatamente pra ser um *gran finale* virtuosístico, mas sim, pra ser uma cena de, como é que diz, de dissimulação (COLOMBO, Entrevista, 2022).

Figura 40 – Sonata / I. Tempo agora, Tempo antes (c.220-224) – Representação de um momento de dissimulação do protagonista e sua aluna perante o familiar.



Grande parte das obras de Mattos é elaborada com uma concepção semelhante à da música programática, em termos de como o compositor incorpora as referências extramusicais na composição. Embora essas referências sejam determinantes na construção da interpretação, como evidenciou Mattos em suas sugestões aos intérpretes, o compositor optou por não tornar explícitas na partitura as relações entre a composição e as referências extramusicais. No caso de canções como *Marina e Morte do Leiteiro*, essas relações são sugeridas pelo próprio texto da canção. Porém, em obras como *Série Sulina VI*, *Sonata*, *Who's out There*, *O Triunfo da Morte*, entre outras, as referências extramusicais excedem significativamente aquilo que está explícito na partitura. Devido a isso, foi apenas através das sessões de colaboração que os intérpretes puderam compreender o conteúdo programático da obra, bem como as sugestões de Mattos sobre como comunicar esse conteúdo através da performance.

Apesar de questionarem a ausência de indicações relativas ao conteúdo extramusical, os colaboradores enfatizaram a clareza na escrita de Fernando Mattos. Como afirmou Souza, a estreia de *Pequena Peça para Violão* ocorreu sem contato direto com o compositor. Para o intérprete, a escrita de Mattos nas obras para violão é "muito clara, quase irreparável", de forma que não houve dificuldade em "compreender as intenções" do compositor unicamente através da leitura da partitura, viabilizando a performance da obra.

No entanto, Souza acrescenta que Mattos utiliza recursos "que muitas vezes o intérprete não alcança sozinho". Essa questão foi recorrente na construção da interpretação de *O Triunfo*

da Morte, uma obra que contém uma vasta gama de referências extramusicais, muitas das quais foram omitidas na partitura. Para o intérprete, a "compreensão da peça como um todo" foi obtida "somente durante a sessão de colaboração, e não antes". A respeito da abordagem de Mattos, Souza afirma que:

Ele foi me comentando todos os tipos de intenções musicais que a peça tinha. Cada acorde, o quê que significava. Isso era uma coisa assim que me ajudava muito na questão dramática da peça. Ou seja, por um lado, ela demandava explicações complementares (SOUZA, Entrevista, 2022).

Para Simões, "foi muito significativo conhecer a história" que inspirou *Série Sulina VI*. Embora o intérprete tivesse conhecimento prévio das referências extramusicais que seriam utilizadas na obra, a concepção programática da composição se tornou evidente somente durante a sessão de colaboração com Mattos. Sobre os impactos da colaboração na sua interpretação, o intérprete relata que "essa música vira outra coisa" e que o conteúdo programático foi o "fundamento" de suas decisões interpretativas. Simões também comenta sobre a decisão de Mattos em omitir a relação entre a composição e as referências extramusicais na partitura, enfatizando a importância de compreender essa relação ao preparar *Série Sulina VI*:

Eu acho que dá uma profundidade maior. Acho que, no geral, não tem como deixar em aberto. Embora o compositor fale, "não, eu vou querer deixar aberto ao intérprete", mas vão existir infinitas formas de tocar aquilo sonoramente. Isso eu tô falando como um cara da música absoluta [risos], um cara que não é da música programática. Mas eu acho que ele é um cara da música programática. Ele gosta de se basear no conto, no texto. Ele vai trazer algo instrumental que não seja necessariamente banalmente descritivo. Então, não é tipo assim, "ah, eu vou contar a história, que aqui vai ter um som que vai representar isso, e outro som". Não, não é necessariamente isso. É um fundamento. [...] Eu acho que esse pano de fundo é o que dá uma profundidade à obra dele. É o que deu à essa que eu toquei, é o que deu toda vez que eu tocava. Eu acho que, se tem alguma coisa para novos intérpretes, seria eles terem acesso a esse plano de fundo, que antes era diretamente com ele. Não sei se no IMSLP é possível colocar isso, mas colocar essas informações eu acho que é interessante. Porque ele passava isso pros intérpretes pros quais ele compunha. E faz toda a diferença. Eu acho que isso é muito importante. Eu acho que é aproximar o compositor que não está mais entre nós, dos intérpretes. É realmente trazer o que fundamentou ele a criar a obra, o que o inspirou e quais ideias que ele tinha sobre isso. Coisa que talvez ele não queria intervir muito no intérprete com quem ele tava trabalhando, mas acho que é um material muito importante (SIMÕES, Entrevista, 2023).

Embora as referências extramusicais tenham sido fundamentais na construção da interpretação, conforme observa Simões, é possível que tais aspectos tenham sido intencionalmente omitidos da partitura para permitir que o intérprete desenvolvesse livremente

as conexões entre o material musical e o conteúdo programático. Sobre a decisão de Mattos de não incluir essas relações na partitura, Corrêa comenta que:

A gente conversou muito sobre isso. O Fernando não gostava de expor essas ideias na partitura direto, de deixar isso totalmente acessível. Todas essas referências. E, às vezes, até o próprio processo de narrativa da peça. As peças do Fernando, todas elas têm muito essa ideia narrativa. Eu brincava com ele, inclusive. Eu dizia, "cara, tu não faz música, né?! Tu escreve textos em música!". Porque muitas vezes é isso. A gente ouvia a música do Fernando, e aí eu chegava pra ele e, "Fernando! Mas de onde é que saiu isso tudo?". Daí ele dizia, "é que isso aqui é 'assim', 'assim', 'assim'"... Aí tu vai ouvir de novo e faz outro sentido. E eu digo, "cara, isso tinha que estar na partitura. É legal para as pessoas que vão tocar tua música, pra poderem ter acesso". Aí o que ele me dizia, pelo menos, é que ele não queria interferir nesse processo. Então ele disse, "ah, isso aqui são as coisas que eu usei pra criar a música, mas eu queria que as pessoas pegassem a música por ela mesma". Então, eu acho que essa falta de informação, entre aspas, das partituras do Fernando é muito nesse sentido, de deixar a música falar por si só. Eu estou falando a minha opinião a respeito disso. Não palavras do Fernando. Mas pelas coisas que a gente conversava, acho que tem muito disso. E é curioso, porque o texto do poema do meu trio está na partitura porque o Fernando me sugeriu de colocar. Ele disse: "bah, tu tem que botar o texto junto na partitura que vai ficar mais fácil, mais legal". "Tá, então eu vou botar". E aí eu botei o texto, mas, originalmente, também não estava o texto na partitura. Foi depois que eu acabei, quando eu editei a partitura no *Finale* que eu acabei colocando. Muito por encheção do Fernando pra eu botar o texto na partitura. E na peça dele não tem nenhuma indicação de absolutamente nada. O que é bem interessante (CORRÊA, Entrevista, 2022).

Em relação à sessão de colaboração, Souza relata que Mattos discutiu as referências extramusicais presentes em *O Triunfo da Morte*. O intérprete ressalta que, embora o conhecimento desses aspectos não modifique necessariamente a interpretação, ele representa um "substrato fundamental" no processo de preparação da obra. Segundo Souza, "cada intérprete tem uma concepção distinta" acerca da mesma obra. Nesse contexto, mesmo que o compositor revele o conteúdo extramusical, orientando o intérprete sobre os significados contidos na composição, cada intérprete ainda reelaborará essas informações de maneira única em sua interpretação. Souza acrescenta que:

Eu acho que é impossível anotar tudo. Corre o risco da partitura se tornar muito poluída, e muitas vezes causar o efeito contrário. De tu não conseguir te expressar com a peça porque ela te exige muitas informações truncadas. [...] Vamos dizer que o "imaginado" numa peça, acho que, até pro próprio Fernando, a grande capacidade dele de composição é difícil de ser sintetizada numa peça. A obra do Fernando tem muito mais do que essa partitura. É o que ele conseguiu anotar aqui. A gente tem que tentar ir além. Quanto mais a gente conhece o compositor, mais a gente sabe que tem coisas escondidas na partitura, que podem nos revelar ideias musicais bem interessantes (SOUZA, Entrevista, 2022).

De maneira semelhante, Corrêa argumenta que a falta de informações na partitura sobre o conteúdo programático reflete a abordagem não-diretiva de Mattos em relação ao intérprete de sua obra.

Muito daquilo que a gente estava falando, das poucas indicações dessas referências, eu acho que tem muito a ver com isso, com essa ideia de não impor. Porque se tu chega na partitura e bota assim, “ah, isso aqui saiu ‘daqui’, isso saiu ‘daqui’, isso saiu ‘daqui’”, tu já está impondo a maneira daquela pessoa enxergar aquela música. E eu acho que o Fernando não tinha esse interesse. Ele tinha interesse de trazer as pessoas pra dentro daquela música e darem a sua contribuição pra que aquilo se transformasse em som (CORRÊA, Entrevista, 2022).

6 DIÁLOGOS COLABORATIVOS NA CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE

6.1 Poemeto (1987)

Poemeto para violão solo foi composto em 1987. É a obra mais antiga de Fernando Mattos para violão e também sua primeira composição. *Poemeto* é uma das obras que Mattos apresentava regularmente em seus recitais em trio com James Corrêa e Ricardo Mitidieri no final da década de 80 e meados dos anos 90. *Poemeto* tem uma extensão relativamente curta, com 57 compassos e duração aproximada de 2m20s⁸⁶. A peça foi revisada em 2006 pelo compositor, sendo esta a versão apresentada neste trabalho.

Poemeto foi discutido na entrevista com Daniel Wolff e Rafael Lopes, que haviam realizado sessões de colaboração com Mattos durante o processo de preparação da obra para apresentá-la em público. As duas colaborações foram relativamente próximas uma da outra, sendo a de Lopes em 2008 e a de Wolff em 2009, mas envolveram contextos distintos. A colaboração de Wolff ocorreu durante a preparação para a sua turnê pelo projeto Sonora Brasil⁸⁷ em 2009, onde *Poemeto* foi incluído no repertório das apresentações. Wolff apresentou *Poemeto* em público diversas vezes ao longo dessa turnê, durante a qual também realizou uma gravação em áudio da obra. A sessão de colaboração entre Wolff e Mattos ocorreu durante o período de preparação para a turnê do Sonora Brasil. Wolff convidou Mattos, seu colega docente no Departamento de Música da UFRGS para participar de uma das aulas da disciplina Laboratório de Execução Instrumental, ministrada por Wolff no curso de Música da UFRGS, para realizarem juntos uma sessão de colaboração. Participam dessa disciplina os alunos dos cursos de Bacharelado e Licenciatura, que têm a oportunidade de executar alguma peça de seu repertório ao professor ministrante e receber orientações, no formato de *masterclass*, na presença dos colegas de classe. Nesta ocasião, um evento especial dentro do contexto da disciplina, os alunos tiveram a oportunidade de assistir ao seu professor trabalhando uma peça diretamente com o compositor.

Importante mencionar que Wolff já havia colaborado com Mattos anteriormente na gênese do *Concerto n° 2* para violão e orquestra de câmara e o *Quinteto* para violão e quarteto

⁸⁶ Conforme gravação disponível em: <<https://soundcloud.com/daniel-wolff-guitar/poemeto>>. Acesso em: 3 maio 2024.

⁸⁷ O Sonora Brasil é um projeto do SESC que tem como objetivo desenvolver programações identificadas com o desenvolvimento histórico da música no Brasil, projetando a produção nacional escrita e de tradição oral. Por intermédio desse projeto, grupos identificados com o desenvolvimento histórico da música no Brasil, dos primórdios aos tempos atuais, circulam anualmente pelo País. Disponível em: <<https://www.sescma.com.br/2009/07/01/projeto-sonora-brasil-em-sao-luis/>>. Acesso em: 4 setembro 2022.

de cordas. A sua colaboração em *Poemeto* realizada em sala de aula possuía um interesse didático muito claro. Na ocasião, Wolff e Mattos já possuíam uma relação de familiaridade, um com as especialidades do outro. Portanto, havia a expectativa de que esta seria uma experiência de aprendizado também para os alunos, pois Wolff já havia tido experiências prévias bem-sucedidas de colaboração com Mattos, e sabia que ele privilegiava este tipo de interação. Os comentários de Wolff a respeito dos aspectos interpretativos de *Poemeto*, presentes neste capítulo, são referentes a sua interação com Mattos neste encontro realizado em sala de aula. Como relata Wolff, a sua gravação de *Poemeto* incorpora diversos elementos que foram trabalhados diretamente com o compositor nesta sessão.

Poemeto também foi abordado na colaboração entre Lopes e Mattos. A peça integrou o repertório de Lopes em 2008 e 2009, enquanto cursava o bacharelado em violão na UFRGS. De forma similar a Wolff, a motivação de Lopes para realizar esta sessão de colaboração foi o fato de estar preparando *Poemeto* para uma performance e o contexto favorecia o contato próximo com o compositor, que era seu professor de Análise e Harmonia. Lopes apresentou *Poemeto* em público 3 vezes. Na primeira performance, preparou a obra juntamente com seu professor de graduação, Paulo Inda. Não houve interação com Mattos na ocasião, mas o compositor esteve na plateia assistindo à performance de Lopes. No mesmo ano, surgiu a oportunidade de apresentar *Poemeto* novamente, fato que o motivou a realizar uma sessão de colaboração com Mattos para abordar sua interpretação. A segunda performance de *Poemeto* ocorreu no recital de comemoração dos 100 anos do Instituto de Artes da UFRGS e foi após a colaboração com Mattos:

Quando eu iniciei [a preparação de *Poemeto*], trabalhei direto com o professor Paulo [Inda]. E aí eu fiz o primeiro recital. Só que na segunda vez, no que seria o recital dos 100 anos do IA, eu lembro que o Paulo me sugeriu, “fala com o professor Fernando, que ele provavelmente pode te auxiliar também em algumas coisas”. E aí eu conversei com ele. E ele foi super generoso, super prestativo, e disse, “vamos marcar um horário para tu tocar ela pra mim”. Daí foi o que a gente fez. Eu não me lembro quanto tempo foi. Deve ter sido uns 40 minutos, 45 minutos que eu toquei. A gente marcou antes da aula de Harmonia. Eu acho que era Harmonia ou Análise, não me lembro. E aí eu toquei a música pra ele. Ele chegou antes do horário pra me atender. Foi muito legal isso. Tu vê que ele é super interessado nos processos. E disponível para ajuda e auxílio mesmo. E aí eu toquei (LOPES, Entrevista, 2022).

Como relatou Lopes, a sessão de colaboração acabou modificando a sua interpretação de *Poemeto* e a sua compreensão da obra como um todo. Durante sua entrevista, Lopes dispunha de dois documentos que registraram o seu processo colaborativo com Mattos. Um deles é a partitura impressa de *Poemeto* utilizada na sessão com o compositor, que continha suas próprias anotações realizadas durante a colaboração. O outro documento consiste em anotações (Figura

41) de próprio punho, sintetizando os aspectos interpretativos abordados na sessão com Mattos. Este documento foi escrito alguns dias após a sessão de colaboração, com o objetivo de auxiliar na internalização das alterações que a colaboração gerou na sua interpretação, visando incorporá-las na sua próxima performance. Curiosamente, Lopes não se lembrava da existência destes documentos até a véspera da sua entrevista para essa pesquisa. Uma vez que a sessão de colaboração entre Lopes e Mattos não foi registrada em áudio, estes documentos se mostraram muito importantes por possibilitarem ao intérprete relatar, com grande detalhamento, os aspectos interpretativos abordados com o compositor. O relato de Lopes teve como base uma análise formal, realizada pelo intérprete, dividindo *Poemeto* em 9 seções distintas. Durante a entrevista, Lopes foi mencionando as seções de *Poemeto* de acordo com essa análise. A tabela a seguir apresenta a estruturação realizada por Lopes após a colaboração:

Quadro 6 – Estrutura formal de “Poemeto” elaborada por Rafael Lopes.

| Seção | Compassos |
|--------------|------------------|
| A | 1-5 |
| B | 5-8 |
| C | 9-20 |
| D | 21-25 |
| E | 26-27 |
| F | 28-35 |
| G | 35-40 |
| B' | 42-45 |
| G' | 46-50 |
| H | 51-55 |
| I | 56-57 |

Figura 41 – Anotações de Rafael Lopes sobre os aspectos interpretativos de Poemeto abordados durante a sessão de colaboração [05/10/2008].

05/10/2008

POEMETO
(F. MATTOS)

(A) $mf \rightarrow$ SOLTTO

(B) MAIORMENTE $\rightarrow f$ NO LIGANDO ACORDES (VOZES SUPERIORES E INFERIORES); RALL.

(C) COMEÇA SÓTO COMO "A"; FICHA MARCADO B NO TEMPO (ACENTOS COMO UMA VOZ SUPERIOR SOLTADA)

(D) PENÚLTIMO ACORDE: METÁLICO / + f / COMO UM DOMINANTE; ÚLTIMO ACORDE: "- f"

(E) MARCAR OS BAIXOS NA REQUENA PASSAGEM AO TRUCHO DOS ACORDES;

(F) TRUCHO MAIS MARCADO COM ACENTOS E TEMPOS FORTES; DEIXANDO CLARO E DIFERENCIADO AS VOZES (SUPERIOR E BAIXOS); "POUCO RITMICA... SEM ACENTUAR AS DUAS NOTAS FINAIS; PARA JÁ SE ENCAMINHAR PARA O TRUCHO SEGUINTE.

(G) SEQUÊNCIA DE "FRAGMENTOS" Q. INCIAM COMO "A" MAS Q. SEGUIM OUTROS CAMINHOS... MAS POR FIM LEVAM ATÉ A IDÉIA INICIAL NOVAMENTE.

...

(H) QNDO. PELA PENÚLTIMA VEZ INICIA A IDÉIA "A"; COMEÇAR SÓTO, PARAR NA FERMATA; DEPOIS SEGUIR MARCADO E FORTE \rightarrow RALL. E SUSTENTA O ACORDE ... ACORDE "NO TRUCHO" E "NA PONTE";

(I) FINAL: COMEÇAR (IDÉIA "A") RALL. NO FINALIZAR/COMEÇAR NAS DUAS ÚLTIMAS NOTAS // C/ SURPRESA //

Em e-mail enviado a Daniel Wolff no dia 06 de fevereiro de 2009, Mattos realiza um comentário sobre o contexto de criação de *Poemeto*, sua linguagem composicional e materiais utilizados:

Considero o Poemeto, para violão solo, como a minha primeira composição. Foi escrita em 1987 a partir de improvisos em que eu buscava alternar elementos rítmicos díspares em uma estrutura de compasso binário. A ideia era ter um padrão regular de fundo, sobre o qual eram superpostos elementos rítmicos, melódicos ou harmônicos de caráter irregular, com referências a aspectos da música brasileira. Do ponto de vista harmônico, a peça está organizada com base em acordes expandidos, sem tonalidade definida. Isso é reforçado por amplos saltos melódicos, pouco comuns na música para violão, pelo uso de intervalos dissonantes e acentuações rítmicas deslocadas. Além disso, há uma seção, que ocorre pouco antes da metade da peça, em que são utilizadas técnicas expandidas, exigindo que o instrumentista toque com a mão direita entre a pestana e as cravelhas do instrumento para produzir um som ruidoso e áspero. Na revisão de 2006, acredito ter tornado essas características mais proeminentes, principalmente aquelas referentes aos deslocamentos rítmicos (MATTOS, 2009, E-mail pessoal a Daniel Wolff).

O segmento inicial de *Poemeto* exemplifica a concepção de Mattos em relação a um padrão regular de fundo, sobre o qual são superpostos elementos de caráter irregular. A obra inicia com uma linha melódica descendente sobre as alturas Lá-Fá-Ré, que juntas formam a tríade de Ré menor. As primeiras quatro alturas estabelecem um plano harmonicamente estável, que remete ao tonalismo e gera a expectativa de que o material subsequente virá a confirmar e desenvolver esta relação. Porém, as notas Sib-Fá# que se sucedem, desestabilizam a sonoridade estabelecida, especialmente o Fá#, por ser uma alteração da terça de Ré menor, o que descaracteriza a ideia de tonalidade previamente sugerida. A nota Lá, acompanhada por uma *fermata*, finaliza este motivo inicial de forma inconclusiva, deixando o discurso em suspenso. De forma similar, a figuração rítmica deste motivo, alternando semicolcheias com tercinas, também exemplifica a justaposição entre elementos de caráter regular e irregular. Portanto, a dicotomia entre citada pelo compositor já é estabelecida através dos elementos que integram o motivo inicial de *Poemeto*:

Figura 42 – Poemeto (c.1-4)



Um primeiro ponto abordado pelo compositor na colaboração com Lopes refere-se ao caráter *solto* da seção inicial de *Poemeto* e como este caráter influencia a métrica rítmica. Lopes inicialmente executou esse trecho *a tempo*, com a intenção de, com isso, se manter fiel à figuração rítmica escrita, tendo como referência a indicação de andamento de semínima = 100 bpm. Em contrapartida, Mattos observou que, na sua concepção, o caráter *solto* se refere justamente ao uso de maior *rubato* e liberdade rítmica no fraseado dos compassos iniciais. Nesse sentido, a indicação de andamento ao início serve apenas como uma referência geral para a pulsação. Ao comentar sobre essas observações feitas pelo compositor, Lopes conclui que, na concepção de Mattos, a influência do caráter *Solto* sobre a métrica se sobrepõe à aparente precisão rítmica que outros elementos da partitura sugerem, tais como o uso de figuras rítmicas variadas e a indicação exata de andamento:

No primeiro trecho, que seria o “A”, é onde tá escrito *Solto*, ali do compasso 1 ao 4. Eu lembro que eu queria tocar assim: “Pô, [já que] eu vou tocar pro Fernando, eu vou tocar tudo certo, né”. Daí eu contei tudo tempo por tempo (risos). Então veio ele, “Não, não, não. ‘Solto’ é ‘solto’. Toca mais leve”, do que eu toquei, sabe? Do que manter aquela estrutura de tempo fixa. “*Fermata é fermata*. Deixa fluir num ritmo mais solto”. Como ele botou mesmo. Aí esse foi o comentário desse trecho. Eu não lembro exatamente os termos que ele usava, mas no *Solto* era bem mais [livre] mesmo. A minha sensação, tá? Vou te passar a minha impressão: [É] quase como se o que estava escrito ali fosse somente um guia do que que seria tocado. O tempo, claro, é o que tá escrito, mas era mais interpretativo do que a grafia, vamos dizer assim. Foi essa sensação que eu fiquei dele me explicando esse *Solto*. Ali foi bem isso (LOPES, Entrevista, 2022).

De acordo com Wolff, os gestos curtos que compõem os 8 compassos iniciais de *Poemeto* são ideias que iniciam e logo são interrompidas pelas *fermatas*, as quais seriam obstáculos colocados pelo compositor ao fluxo do discurso. Nesse sentido, Mattos enfatizou na sessão com Wolff que o discurso deveria ser, de fato, fragmentado em decorrência das *fermatas*. Uma metáfora utilizada pelo compositor foi “imaginar uma pessoa tentando comunicar uma ideia, mas nunca conseguindo, de fato, concluir aquilo que deseja falar”. De acordo com essa concepção, cada segmento seria como uma nova tentativa de iniciar uma nova afirmação, porém, sem nunca conseguir finalizar, de fato. Wolff comenta como esta metáfora o ajudou na concepção da forma como executar o início da peça:

Figura 43 – *Poemeto* (c.1-8) – Sucessivas interrupções no discurso através das *fermatas*.

The image shows two systems of musical notation for the beginning of the piece *Poemeto*. The first system, labeled 'violão', is in 2/4 time and marked 'Solto' with a tempo of quarter note = 100. It starts with a dynamic marking of *mf*. The notation includes fingerings (1-5) and a fermata over the final note of the first system. The second system, starting at measure 5, is marked 'malemolente' and *f*. It features a series of slurs and a fermata over the final note of the second system. Red circles highlight the fermatas in both systems.

No caso do *Poemeto*, por exemplo, uma coisa que ele me comentou e que me ajudou muito foi que essa figura interrompida que ele começa... A música começa, dura um compasso e tranca numa *fermata*. Depois ela começa de novo e tranca de novo. Depois ele vai um pouquinho mais adiante e tranca. Tem esse monte de *fermatas*. Ele vai botando obstáculos (risos). Realmente, são paradas, *fermatas*. E ele me comentou algo

assim: “Imagina alguém que quer falar um negócio e que não consegue. Eu vou tentar falar tal coisa e... (pausa). E vou tentar de novo falar essa coisa... (pausa). Tá, eu acho que agora vou conseguir falar um pouco mais do que eu consegui antes, mas... (pausa)”. Era isso (risos). Era alguém tentando se expressar e não conseguia. E isso me ajudou bastante. Eu tentava ver isso, essa ideia de algo que não sei, não consegue ir pra frente. Tá presa e tenta sair. E muitas vezes era uma questão até visual (WOLFF, Entrevista, 2022).

Um elemento recorrente em *Poemeto* é a utilização das *fermatas* ao fim de uma frase ou seção, como pode ser observado já nos compassos iniciais. Ao mesmo tempo que as *fermatas* interrompem o discurso, sua função também é a de conferir suspense e expectativa ao ouvinte quanto ao que irá se suceder após o silêncio. Com o objetivo de projetar o caráter dramático imposto pelas sucessivas *fermatas*, Wolff incorporou um gestual específico em sua performance de *Poemeto*, o qual foi discutido na sessão de colaboração. Como comenta o intérprete, o gestual não apenas contribuiu para a expressividade da performance, mas também para sua própria percepção quanto a uma continuidade discursiva da obra, mesmo com as interrupções:

Como tinha realmente muita *fermata*, mesmo naquelas primeiras *fermatas* que não são tão compridas, é muito fácil tu tocar aquele começo “ta-ra-ri-ra-pam” [solfejando o c.1] e sair um pouco da posição e matar o clima, visualmente, para quem tá olhando. Então eu sempre tentava assim: “pa-ra-ri-ra-pam-pom-pam” [realizando um gesto com o braço]. Num momento de suspensão, que o meu braço se mantivesse também no ar. Tentar criar uma ideia de suspense também na atitude física minha. Isso até me ajudava. E como é que vou tocar aquela nota depois do suspense? Se eu fiquei todo no ar, eu já chego nela de um jeito diferente do que se eu fiquei todo.... Porque se precisei me armar de novo, fica parecendo que foi um novo começo. E com o suspense, eu sentia que meus músculos vão continuar algo que já começaram. Fazia uma diferença (WOLFF, Entrevista, 2022).

Ao comentar sobre o *Malemolente* entre os c.5-8, Mattos referiu-se às notas das pontas dos fragmentos como duas vozes distintas, sugerindo que elas fossem mais conectadas durante a execução. As notas da melodia da voz inferior e da superior são derivadas do motivo inicial de *Poemeto*. A linha inferior é composta pelas notas Sib-Lá-Fá#-Sol#, sendo o Sol# a única nota que não faz parte do motivo inicial. De forma similar, a linha superior contém as notas Ré-Sib-Sol-Lá, onde apenas a nota Sol não está contida no motivo inicial. *Malemolente* é composto por quatro acordes em sucessão arpejados no sentido do grave para o agudo. De acordo com a grafia na partitura, apenas a voz inferior possui ligaduras que sugerem uma relação melódica entre as notas que a constituem, não sendo o caso da grafia da voz mais aguda. Por esse motivo, essa relação se evidenciou a Lopes apenas através da colaboração com Mattos.

Figura 44 – Poemeto (c.5-8) – Conectar as notas internas da voz superior e voz inferior.

malemolente

The image shows a musical score for two voices. The upper staff contains a melodic line with several notes circled in blue. The lower staff contains a bass line with several notes circled in red. A dynamic marking 'f' is placed at the start of the lower staff. The tempo/mood is indicated as 'malemolente'.

Ali no *Malemolente* ele disse pra ligar mais as vozes superiores entre si, e a voz inferior também, a voz inferior que tem os acentos ali. Pra conectar melhor um pouco aquelas notas (LOPES, Entrevista, 2022).

Na sessão com Lopes, Mattos também ressaltou a dinâmica *forte* deste trecho como algo que poderia ser mais exagerado para distinguir, através de uma relação de contraste, o trecho *Malemolente* em relação ao *Solto*. Como relatou Lopes, um dos aspectos que se evidenciou na colaboração com Mattos foi a importância dada pelo compositor aos contrastes de dinâmica ao longo de *Poemeto*. Mesmo na relação entre o *Solto*, grafado com dinâmica *mezzo-forte* e o *Malemolente*, grafado com dinâmica *forte*, o contraste sugerido pelo compositor na colaboração foi mais “exagerado” do que aquele que a partitura sugere:

Figura 45 – Poemeto (c.1-8) – Exagerar o contraste dinâmico entre os trechos Solto e Malemolente.

Solto (♩=100)

The image shows two musical staves. The upper staff is labeled 'Solto' with a tempo marking '(♩=100)'. It features a melodic line with circled numbers 1, 2, 3, 4, 5 and 3, 3. A dynamic marking 'mf' is circled in red. The lower staff is labeled 'Malemolente' and has a dynamic marking 'f' circled in red. The tempo/mood is indicated as 'malemolente'.

O que ele falou foi, por exemplo: Em alguns pontos, ele pediu pra exagerar um pouco mais. Especificamente o *forte* que eu tô vendo aqui de passagem nas minhas anotações. Poderia ser mais contrastante em relação ao início (LOPES, Entrevista, 2022).

Devido a figuração rítmica do *Malemolente*, Wolff inicialmente o executou *a tempo* na sessão de colaboração, visando evidenciar os deslocamentos rítmicos que vão ocorrendo ao longo do trecho. Mattos chamou a atenção para a influência do caráter *Malemolente* sobre a precisão rítmica da grafia, de forma análoga à sua concepção em relação a métrica em *Solto*, sugerindo separar os fragmentos através de pequenas suspensões no ritmo após a última nota de cada grupo. Além disso, sugeriu realizar um *rallentando* ao final do c.7 para conduzir o fraseado em direção ao acorde Mi-Sib-Dó-Fá# do c.8. Esse apontamento foi referido por Wolff como algo que não teria realizado se não fosse através da sessão com o compositor.

Figura 46 – Poemeto (c.5-8) – Separar os grupos de 4 notas entre si através de pequenas fermatas e realizar *rallentando* ao final do c. 7.



Na própria seção intermediária, que é o *Malemolente*, eu achei: “Ah, que legal! Ele tem essa questão de que os acentos dos baixos no *Malemolente* cada vez caem num lugar, né”. Ele começa no tempo 2: “Ta-ra-ra-ra. Ta-ra-ra-ra” (solfejando *a tempo*). Depois [acentua] na segunda semicolcheia. Depois na terceira. Eu pensei: “Faz bem a tempo pra ir mostrando”. E ele disse: “Não, não. *Malemolente* é solto. Eu quero que faça: Ta-ra-ra-ra (pausa), Ta-ra-ra-ra (pausa), Ta-ra-ra-ra (pausa). Separa essas ideias”. Se esse fosse o efeito que eu me quisesse, eu nunca teria escrito dessa maneira. Provavelmente eu faria “Ta-ra-ra-ra”, e colocaria uma fermatinha, um *ritenuto*, uma nota mais longa. É o tipo de coisa que, se eu não tivesse trabalhado com ele, eu não teria tocado assim (WOLFF, Entrevista, 2022).

Wolff também comentou a respeito da diferença entre o caráter *Solto* e o caráter *Malemolente* para Mattos, uma vez que ambos possuem conotações similares em relação ao tratamento do ritmo:

O *Malemolente*, ele entendia como uma coisa meio “malandra”, assim. Talvez se ele tivesse botado *Solto* naquela parte que é *Malemolente*, talvez seria uma coisa mais interrompida ainda, tipo, “ta-ri-ri-rum-po-ru-ru-rum” (longa pausa), “to-ri-ri-rum” (pausa) “to-ri-ri” [solfejando a melodia os c.5-7 com interrupções exageradas]. Ao mesmo tempo que ele não queria que fosse *a tempo*, eu acho que ele também não queria algo tão solto. Eu creio que o *Malemolente* era algo intermediário, com uma certa malícia dentro de algo que deveria ser quadrado se não fosse pela malemolência. Já o *Solto*... Ele usa esse *Solto* em momentos onde ele botou interrupções: ta-ta-ta, (longa pausa), ta-ta-ta-ta (longa pausa), ta-ra-ra-ra-ra (pausa). Toda a parte solta é mais interrompida (WOLFF, Entrevista, 2022).

O c.9 inicia com uma repetição quase literal do motivo inicial de *Poemeto*, que é subitamente interrompido pelo *Seco*, que abrange os c.10-20 e apresenta uma mudança brusca de caráter e andamento. A respeito do c.9, Mattos sugeriu que fosse executado com maior flexibilidade rítmica para que apresentasse um caráter semelhante ao início de *Poemeto*. Este tratamento rítmico potencializa o contraste entre o motivo do c.9, que exerce função de transição, e o *Seco*, que inicia abruptamente no c.10.

Importante mencionar a utilização de metáforas por Mattos nas colaborações com Wolff e Lopes, para comentar sobre a expressividade de trechos específicos de *Poemeto* e sugerir ideias interpretativas. Ao comentar sobre a interpretação do *Seco*, Mattos utilizou metáforas distintas na seção com Wolff e Lopes, para fornecer uma representação de como ele deveria soar. Em ambos os casos, são metáforas distintas para descrever ideias interpretativas análogas. Na seção com Wolff, o compositor sugeriu ao intérprete pensar neste trecho como uma ideia “pontilhista⁸⁸”, e imaginando um “caleidoscópio”. Ao abordar o mesmo trecho com Lopes, o compositor sugeriu que marcasse as notas acentuadas como se fossem uma “voz soluçada”. Ambas as metáforas dizem respeito à articulação das linhas melódicas, evitando o *legato*, e ao tratamento das notas acentuadas, que devem destacar-se com grande contraste dinâmico e de sonoridade em relação às não acentuadas:

⁸⁸ Relativo ao Pontilhismo nas artes visuais – Pontilhismo é uma técnica de pintura surgida na França a partir da década de 1880. Caracteriza-se pela justaposição de pequenos pontos de cores lado a lado, sem fazer mesclas, provocando uma mistura óptica nos olhos do observador. O Pontilhismo recorre ao uso de pontos coloridos justapostos como uma crítica ao uso de linhas e pinceladas largas. Disponível em: <<https://www.todoestudo.com.br/artes/pontilhismo>>. Acesso em: 1 junho 2024.

Figura 47 – Poemeto (c.10-20) – Articulação non legato e exagerar as notas acentuadas.

Naquele trecho que seria o compasso 9, iniciar mais ou menos como o *Solto* lá no compasso 1, e quando chegar nesse trecho com acentos no agudo, pra fazer como uma voz superior “soluçada”. Esse termo eu lembro que era dele aqui. E aí eu anotei isso aqui pra enfatizar. E foi isso, nesse trecho, o que ele me comentou (LOPES, Entrevista, 2022).

No *Poemeto*, logo depois [da seção inicial], ele parte pra algo completamente diferente, que é a parte que ele chama de *Seco*: “ta-ca-ta-ta-ca-ta-ta-ta”. E daí tem esse monte de acentos. Ele falou pra mim: “Ah, isso aqui é como um troço pontilhista, caleidoscópico. Ta-ra-ra-ra-ra, Pá, ta-ra-ra-ra-ra, Pá”. Falou que tenho que ouvir um “bolo de notas” e uns “estouros” ali no meio. E também ajudou bastante a entender a concepção dele de quanto ele queria, de efeito (WOLFF, Entrevista, 2022).

A seção dos compassos 21-24 contém a indicação *Lento e agressivo* e consiste em uma textura com três elementos distintos: baixos, acordes de três notas e percussão, indicada pelos sinais (*) e (**), que são, respectivamente: (*) tocar com o polegar da mão direita, de cima para baixo, nas três cordas primas, entre a pestana e as cravelhas; e (**) tocar com o indicador da mão direita, de cima para baixo, nas três cordas de bordão, entre a pestana e as cravelhas. O *Lento e agressivo* possui indicação de dinâmica *f* e acentos em todas as notas do baixo e acordes. Além disso, o último acorde desta seção, contém a indicação *Até morrer*, acompanhada por uma *fermata* no c.25. O acorde Lá-Mi-Lá#-Si ao final do c.24 deve permanecer soando até que

decaia completamente ao silêncio, antes da peça prosseguir. Todos estes elementos conferem a esta seção um caráter bastante dramático no contexto de *Poemeto*.

Wolff comentou sobre o processo, realizado durante a sessão de colaboração, que determinou na divisão da linha do baixo em duas vozes distintas. Além disso, incorporou o *pizzicato bártok* em algumas notas do baixo para diferenciar, através do timbre, uma linha da outra, e também contribuir para o caráter agressivo do trecho. Durante a sessão com o compositor, inicialmente Wolff adotou o *pizzicato bártok* para executar todas as notas da linha do baixo, o que permitiria obter uma sonoridade mais agressiva. Mattos sugeriu, em contrapartida, fazer o *pizzicato* apenas nos baixos que são executados na 6ª corda e executar normalmente os baixos que estão na 5ª corda. Isso implica em uma diferenciação de timbre entre as notas que são tocadas na 6ª e 5ª corda e acaba por dividir o baixo em duas melodias distintas.

A linha inferior, executada na 6ª corda, realiza um cromatismo melódico ascendente entre as notas Mi-Fá-Fá#-Sol, com figuração rítmica de mínimas. Já a linha superior dos baixos, executada na 5ª corda, realiza um movimento contrário através do cromatismo descendente entre as notas Dó-Si-Sib-Lá, com figuração rítmica de mínima pontuada:

Figura 48 – Poemeto (c.21-24) – Linha de baixo dividida em duas sublinhas, com utilização de pizzicato bártok na linha inferior.

lento e agressivo

Eu não lembro se fui eu que sugeri ou se foi o Fernando, mas naquele *Lento e agressivo*, começando a segunda página, “Se é pra ser agressivo, quem sabe um *pizzicato bartok*?”. E ele gostou. Eu acho que foi ideia minha, mas confesso que não lembro se fui eu que falei pra ele ou ele me disse. Mas aí eu lembro até quando a gente foi trabalhar junto e ele: “Olha, vamos fazer o seguinte. Fazer os *pizzicatos bartok* só nos baixos que são na sexta corda. ‘Mi-Fá-Sol susenido-Sol’. E os baixos que são na quinta corda, Dó-Si-Sib-Lá, não”. Porque, daí, a gente subdivide a linha do baixo em duas ideias. Ele alterna sempre o baixo. Daí tu tem que tocar a corda entre a pestana e as cravelhas e depois um baixo e um acorde. Eu não lembro se ele sugeriu ou se ele concordou. Eu acho até que fui eu que sugeri, mas realmente eu não lembro. Era pra dar esse efeito agressivo e usar *pizzicato bártok* nos baixos. E trabalhando com ele, a gente chegou na ideia de utilizar o *pizzicato bartok* só nos baixos da sexta corda, não nos baixos da quinta corda. Porque a gente subdividiu. Os baixos ali são uma coisa que vai se fechando. Começa com uma nota grave e vai subindo: Mi-Fá-Fá#-Sol. E

no meio do compasso tem uma nota aguda que vai descendo: Dó-Si-Sib-Lá. [...] E o combinado foi o seguinte: “Faz o *pizzicato* só nas notas graves e não nas agudas da linha de baixo, que daí a gente também subdivide a linha de baixo em duas sublinhas”, por assim dizer (WOLFF, Entrevista, 2022).

Em relação ao *Lento e agressivo*, na colaboração de Lopes foi ressaltada a importância de se manter a dinâmica *forte* em todas as vozes que constituem os acordes. Além disso, Mattos sugeriu criar uma relação de tensão e resolução entre os dois últimos acordes, mesmo que a estrutura harmônica do trecho resultasse do movimento cromático entre as vozes sendo, portanto, atonal. O penúltimo acorde, formado pelas notas Fá-Si-Dó deveria ser tocado como se fosse um acorde dominante e, portanto, ainda mais forte do que os anteriores, enquanto o último acorde, formado pelas notas Mi-Lá#-Si seria tocado com uma intenção de resolução:

Figura 49 – Poemeto (c.21-24) – Relação de tensão e resolução dentro de um contexto não-tonal.

lento e agressivo

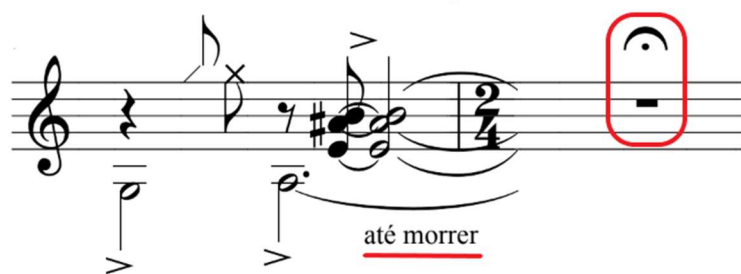
21

até morrer

Aí o “D”, que eu anotei, que era no *Lento e agressivo*, ele só me comentou – Ah, isso aqui também foi interessante. Ele disse: “O penúltimo acorde mais forte, como uma dominante, e uma espécie de resolução no último acorde ali”. E lá no compasso 21, ele disse pra fazer mais forte ainda o penúltimo acorde. Iniciar o trecho no forte já, o *Lento e agressivo*. E mais forte ainda o terceiro acorde, que seria, segundo ele, uma espécie de dominante pro próximo. Então, já iniciar no *forte*, deixar mais forte ainda e depois diminuir. Isso ele comentou. Foi esses dois pontos, de dinâmica. No geral, mais exagero (LOPES, Entrevista, 2022).

Assim como nas *fermatas* que iniciam *Poemeto*, Wolff também incorporou um gestual específico para a execução da *fermata* presente no final do *Lento e agressivo*. Como ele comenta, o uso de algum gestual se torna ainda mais importante neste trecho específico, uma vez que contribui para manter a tensão musical constante durante o decaimento do último acorde, até que haja silêncio:

Figura 50 – Poemeto (c.24-25) – Utilizar recurso gestual durante a performance para projetar a dramaticidade das fermatas longas.



Algo que eu fiz, mas que não me lembro se foi uma sugestão dele [Mattos] ou não. Tem algumas dessas *fermatas* que são um pouco longas. Por exemplo, no compasso 25, porque ele pede aquele acorde “até morrer”. E nesses lugares, realmente, eu me lembro de planejar algum gestual do tipo: “pom-pá” [estendendo o braço direito pra cima e deixando-o cair gradualmente]. Eu me lembro que para esses lugares que tinham umas grandes pausas, realmente fazer um gestual em concerto. Preencher isso visualmente, deixando mais interessante, efetivamente, aquele momento. Eu já vinha naquele movimento. Já tinha aquelas notinhas com *pizzicato bártok*, “pom-pom”. A gente já vem se mexendo muito. Então, no final, demorava bastante. “Pa”! Deixava meu braço bem amplo, e aos poucos eu ia voltando pro violão, pra começar aquele piano “pom-ta-ri-ra-ri-ra-pom-ta-ri-ra-ri-ra” [c.26]. Era algo pensado ali que, realmente, eu cuidava muito em público (WOLFF, Entrevista, 2022).

Nos c.26-27, há uma passagem de transição, cuja função é conduzir do silêncio após a *fermata* para o *Agitado*. Essa passagem se caracteriza pelos constantes deslocamentos rítmicos sobre uma estrutura vertical, formada pelas notas Lá-Si-Sol, cujas notas são arpejadas com padrões irregulares. Há um baixo-pedal na nota Lá com figuração rítmica irregular e acentos deslocados na métrica. A dinâmica indicada para essa transição é *piano*, com a indicação de *crescendo* até o *forte*, ao início do *Agitado*. A respeito dessa transição, Mattos destacou a necessidade de se marcar os baixos, enfatizando os acentos ainda que a faixa de dinâmica seja *piano*:

Figura 51 – Poemeto (c.26-27) – Gesto de transição - Destacar o baixo-pedal.

No trecho “E”, que é ali onde tá a semínima a 120, no compasso 26, é só marcar um pouco mais os baixos nesse trecho, que é apenas uma pequena passagem para os acordes, como ele falou (LOPES, Entrevista, 2022).

O trecho que sucede o gesto de transição é o *Agitado* entre os c.28-34. É caracterizado pela repetição de acordes com figuração de semicolcheia e padrões rítmicos irregulares sobre um compasso composto 7/16, sendo o c.34 escrito em compasso 10/16. A linha de baixo é derivada do motivo inicial de *Poemeto*, sendo transformada através do alongamento na sua figuração rítmica e algumas inversões de oitava. Em sua primeira incidência, nos c.28-30, é formada pelas notas Fá-Ré-Sib-Fá#-Lá (Figura 52) e em sua segunda incidência, nos c.32-34, é formado pelas notas Lá-Fá-Ré-Sib-Fá#-Lá (Figura 53):

Figura 52 – Poemeto (c.28-30) – Melodia do baixo derivada do motivo inicial.

agitado ♩ = 100

Figura 53 – Poemeto (c.32-34) – Melodia do baixo derivada do motivo inicial.

Mattos chamou a atenção para que houvesse maior clareza no movimento da voz inferior e da voz superior durante a execução do *Agitado*. Ainda que se trate de uma passagem com acordes repetidos, uma maior independência entre as vozes poderia ser obtida, tanto por executar essas notas com um timbre mais brilhante, para que tenham um maior destaque, quanto por acompanhar o seu direcionamento melódico através da dinâmica. O compositor também sugeriu que Lopes exagerasse mais os acentos, o que é um apontamento semelhante ao realizado pelo compositor nos acentos presentes no *Seco*:

Figura 54 – Poemeto (c.29-32) – Clareza na condução dos baixos e da melodia superior.



No “F”, que seria o *Agitado*, ele disse que é só pra deixar um pouco mais claro a voz superior e a voz inferior nesse trecho. E marcar bem justamente ali, onde ele colocou os acentos. Ele achou que eu deveria exagerar um pouco mais nessa marcação, ali no trecho *Agitado* (LOPES, Entrevista, 2022).

Outro apontamento de Mattos para o *Agitado* refere-se ao c.34, que exerce função de transição entre o *Agitado* e a seção seguinte, *Solto, um pouco menos*. De acordo com o compositor, as duas últimas notas deste compasso não deveriam ser demasiadamente acentuadas, de forma a tornar a transição entre seções menos abrupta. Além disso, como esta transição é para o *Solto, um pouco menos*, que quase se caracteriza como um *da capo*, por retomar o motivo inicial, o *ritardando* e *diminuendo* deveriam ser bastante exagerados, de forma a efetivamente conectar duas seções de caráter amplamente contrastante:

Figura 55 – Poemeto (c.33-34) – Não acentuar as duas notas finais do c.34. Exagerar ritardando e diminuendo ao final do c.34.



E tem um detalhe aqui que eu sublinhei, inclusive: “Sem acentuar as duas notas finais”. Seria ali no compasso 35. Eu tava acelerando muito aquela passagem que ia retomar o *Solto, um pouco menos*. Então, eu tinha que já relaxar um pouco, não marcar tanto, pra fazer essa transição (LOPES, Entrevista, 2022).

A seção *Solto, um pouco menos*, entre os c.33-37, traz o retorno à sonoridade inicial de *Poemeto*. Esta passagem consiste em uma sucessão de pequenos fragmentos melódicos derivados do tema inicial, reincidindo com variações. O c.33 apresenta o fragmento Fá-Ré-Sib, que alude ao motivo inicial de forma retraída. A cada fragmento há uma expansão gradual, culminando no fragmento de mesma figuração rítmica do motivo de abertura de *Poemeto, nos*

c.36-37. De forma similar à seção inicial, a figuração rítmica de *Solto, um pouco menos* serve apenas como uma referência, dado que o caráter "solto", na concepção particular de Mattos, implica no uso de *rubato* e suspensões no discurso para torná-lo fragmentado. Este mesmo trecho é repetido mais adiante, entre os c.43-47.

Figura 56 – Poemeto (c.33-37) – Fragmentos melódicos derivados do motivo inicial. Realizar pequenas fermatas nas notas finais de cada grupo para fragmentar o discurso.



Wolff optou por digitar de uma maneira distinta cada ocorrência do trecho *Solto, um pouco menos*, variando a digitação especificamente do último fragmento melódico. Nos c.35-36, ele conectou notas Mib-Sol com um *glissando*, efeito que não consta originalmente na partitura. Já no mesmo gesto nos c.46-47, executou a nota Sol como um harmônico natural. Essas ideias foram apresentadas ao compositor durante a sessão de colaboração, que acatou a ideia sem, contudo, incorporá-las na partitura:

Figura 57 – Poemeto (c. 35-36) – Glissando entre o Mib-Sol – Digitação de Wolff.



Figura 58 – Poemeto (c.46-47) – Executar o Sol do c.46-47 como harmônico natural – Digitação de Wolff.



Ele [Mattos] era muito aberto. Eu tive algumas ideias que eu até perguntei pra ele. Nada complicado demais, mas, por exemplo, aquele começo do *Poemeto* que era muito parecido e repete várias vezes. Eu quis mudar ali às vezes. Na primeira vez: “ta-ra-ri-ra-ri-ra”, fazia como tava escrito. Mas, mais pra frente, olha ali, por exemplo, no compasso 38. Isso aparece duas vezes na música, eu lembro que uma vez no 38 e no 49. Pra variar, numa das vezes eu fazia com um *glissando* aquele final Ré-Mib-Sol. Na outra vez fazia um harmônico no último Sol (WOLFF, Entrevista, 2022).

A partir do *Tempo I* do c.37, há a reincidência de segmentos derivados de seções anteriores de *Poemeto*. Neste trecho, a melodia inicial reincide quase de forma literal, com uma única alteração na oitava na nota Ré na quarta semicolcheia do primeiro tempo, grafado com haste dupla. Originalmente, a ideia de digitação de Mattos era executar toda essa passagem na 5ª posição, executando os dois Rés na terceira corda. A sugestão de Wolff foi distribuir os Rés em cordas diferentes, de forma a soarem como duas vezes separadas. Ao digitar o primeiro Ré na 3ª corda e realizar o salto para tocar o Ré seguinte na 2ª corda, tem-se uma diferenciação de timbre que facilita a percepção auditiva delas como duas vezes distintas. Além disso, o salto para a 3ª posição também possibilita a sustentação das notas Ré-Sib-Fá#-Lá que se sucedem ao salto, sendo o Lá um harmônico natural na 5ª corda. Essa digitação permite a sustentação de todas as notas justapostas, como um acorde, durante a *fermata*. A sugestão foi acatada pelo compositor, que sugeriu que Wolff a utilizasse em sua gravação do *Poemeto*:

Figura 59 – Poemeto (c.37-38) – Digitação de Wolff.



O tempo primo que aparece no compasso 37. Como ali ele separava uma melodia pra cima, Lá-Ré, eu me lembro que eu fazia uma coisa diferente daquilo o que ele fazia. Eu fazia Lá-Fá-Ré na quinta posição. O primeiro daqueles dois Rés é na corda 3. Eu saltava para a terceira casa para fazer o Ré na corda 2. Eu separava timbricamente o que é melodia e o que é acompanhamento. O Fernando não tinha se dado ao trabalho de fazer isso. Ele tinha pensado em ficar ali na quinta posição e tocar o Sib com o dedo 4, e o Fá# com o dedo 1. Então, quando eu fiz isso, ele gostou. E eu também quis deixar as ressonâncias soando, então eu fazia o Ré-Sib-Fá# numa meia pestana na casa 3, e o Lá final seria com a mão direita, pra eu deixar soando todas essas quatro notas juntas. Não era o que o Fernando tinha pensado, mas ele adorou e [disse], “Ah, pode inclusive gravar assim”. Na minha gravação tá desse jeito. Então ele era muito aberto com esse tipo de coisa (WOLFF, Entrevista, 2022).

No c.48 há a reincidência do motivo inicial, que não se conclui e logo é interrompido por uma *fermata* na nota Fá#. No c.49 há um retorno abrupto para a melodia com acentuação deslocada do *Seco*. Esse gesto dura apenas dois compassos, antes de ser interrompido para o acorde de dois trítomos justapostos do c.51, o mesmo acorde utilizado no final do *Malemolente* no c.8 e do *Seco* no c.20, com indicação de timbre *sul tasto*⁸⁹. No compasso seguinte, outro

⁸⁹ *Sul tasto* – Tocar com a mão direita próximo à escala.

acorde com *fermata*, dessa vez derivado do acorde final do *Lento e agressivo*, com a indicação de timbre *sul ponticello*⁹⁰. Já no c.53, há uma última aparição do tema inicial, dessa vez interrompido por um *stacatto* na nota Fá#, seguido pelo bicoorde Sib-Lá com indicações de acento, *sforzando* e vibrato, contribuindo para o alto teor dramático do final da peça. Na colaboração com Lopes, Mattos ressaltou a importância de executar o c.48 com ritmo flexível, assim como o *Solto* que inicia a peça, e permitir que o discurso realmente se interrompa através da *fermata* na nota Fá#. Nos c.49 e 50, seguir marcado e *forte*, para então interromper o discurso mais uma vez com os acordes dos c.51 e 52. Estes deveriam ser mais sustentados do que Lopes vinha fazendo, e com grande contraste de timbre.

Figura 60 – Poemeto (c.51-55) – Justaposição de fragmentos contrastantes.

The image shows a musical score for Poemeto, measures 49 to 55. Measure 49 is marked 'Tempo I' and 'mf'. Measures 50-52 are marked 'f' and 'rallentando'. Measures 53-55 are marked 'p' and 'pp' with 's.t.' and 's.p.' markings. The score is divided into three red boxes highlighting these contrasting fragments.

Vamos ver o “H”. Ele diz “*tempo I*” lá no penúltimo sistema. Compasso 51 ali. Ai, nesse “H”, eu vou descrever aqui: “Começar solto, parar na *fermata*...” Ou seja, [parar] mais do que eu tava fazendo. Depois, “segue marcado e *forte*”. “Sustentar o acorde”. E aí, “exagera mais no acorde no traste, e o acorde na ponte”. Esse comentário (LOPES, Entrevista, 2022).

Um último ponto abordado por Mattos refere-se à execução do gesto final de *Poemeto*. Nas sessões com Lopes e Wolff, foi ressaltada a importância do bicoorde Sib-Lá ser executado de forma a produzir “surpresa” no ouvinte, ocorrendo de forma abrupta, sem que haja uma sensação de que o final foi preparado ou esperado. Lopes comenta sobre a possibilidade de utilizar um contraste súbito de timbre no bicoorde final, adotando um timbre mais metálico apenas no bicoorde, o que geraria um contraste com o gesto anterior e contribuiria para a sensação de surpresa no ouvinte. Wolff comenta que, embora haja a indicação de *molto rallentando* no penúltimo compasso, este *rallentando* não deve ser tão exagerado a ponto de começar a conferir uma sensação de preparação e expectativa quanto ao bicoorde final:

⁹⁰ *Sul ponticello* – Tocar com a mão direita próximo ao cavalete.

Figura 61 – Poemeto (c.56-57) – Não rallentar demais o gesto final. Executar o último acorde como sendo uma surpresa.

The image shows a musical score for Poemeto (c.56-57). It features a treble clef staff with a melodic line. The score includes dynamic markings 'mf' and 'sfz', and performance instructions 'molto rallentando' and 'Surpresa'. A red box highlights the final notes, with the text 'Não rall. demais' above it and 'Surpresa' to its right.

E o final, ele só disse pra fazer as duas notas ali, o Si bemol e o Lá, como se fosse uma surpresa, como se fosse iniciar, fazer a parte inicial da música, mais ou menos com uma ideia do *Solto* e, do nada, chegar naquele final como se fosse realmente uma surpresa. Sobre dinâmica, ele disse pra chegar nas notas finais com mais surpresa. E provavelmente - isso pode ser interpretado também por mim, me conhecendo: Tocar um pouco mais forte talvez, ali. Aquele trecho um pouco mais metálico, imagino (LOPES, Entrevista, 2022).

E outra coisa que eu me lembro que ele me comentou nessa peça foi que era pra sentir o final, aquela última nota, como uma interrupção. Mesmo que tivesse um *rallentando*, não era pra ser tão *rallentando* a ponto de ficar esperando: “Tá-tá-tá-tá-tim-tá-pá” (*rallentando* exageradamente). Era pra ser: “Tá-tá-tá-tá-tim-tá-pá” (*rallentando* pouco). O final tinha que vir assustando a gente e interrompendo (risos). Jogar com a expectativa do ouvinte (WOLFF, Entrevista, 2022).

As sessões de Lopes e Wolff com Mattos acarretaram mudanças significativas na percepção dos intérpretes sobre *Poemeto*, bem como em diversos aspectos de sua interpretação da obra. Ao serem questionados na entrevista sobre os impactos da sessão com Mattos na sua interpretação de *Poemeto*, ambos os intérpretes mencionaram a importância dos contrastes internos da peça e o interesse do compositor no efeito expressivo dos contrastes durante a performance. A exploração de contrastes se refere especialmente ao ritmo. Isso fica evidente nos apontamentos de Mattos, ao comunicar uma concepção de agógica consideravelmente mais flexível do que ambos os intérpretes vinham fazendo nos trechos que não são predominantemente rítmicos, potencializando, assim, o seu contraste com seções mais rítmicas. Os contrastes internos de *Poemeto* se manifestam principalmente através da alternância entre seções com um caráter rítmico mais estrito, e seções nas quais é possível uma maior flexibilidade rítmica. A intenção é que haja, na performance, um grande contraste expressivo entre as seções. Embora esses contrastes sejam sugeridos na partitura, sobretudo através das indicações de caráter, como “*Solto*”, “*Malemolente*” e “*Seco*”, a abordagem particular de Mattos em relação a como a ideia de caráter deve influenciar outros elementos da música

tornou-se clara apenas durante a colaboração. Sobre como a sessão com Mattos modificou sua interpretação de *Poemeto*, Lopes comenta que:

Foi bem interessante, porque mudou muita coisa do que eu vinha fazendo. E ter a visão dele que, querendo ou não, mesmo que inconscientemente, óbvio que a gente vai levar muito em consideração. Então, muda bastante a nossa forma de interpretar. Tu já deve ter feito isso, né? Direto com o compositor. Não tem como tu não reconsiderar coisas (LOPES, Entrevista, 2022).

Como menciona o compositor, *Poemeto* é constituído por um plano de fundo regular, sobre o qual são inseridos elementos de carácter irregular. Essa dicotomia entre elementos de carácter regular e irregular se apresenta logo no início de *Poemeto*, onde Mattos indica o carácter “Solto” em um trecho cuja escrita rítmica sugere uma ideia de precisão. Foi devido à ideia de precisão, sugerida pela figuração rítmica, que Lopes executou o trecho inicial de *Poemeto* privilegiando a exatidão rítmica dentro de um pulso estrito, evidentemente, buscando ser o mais fiel possível ao texto em frente ao compositor. No entanto, as intervenções de Mattos durante as sessões de Wolff e Lopes revelaram que, para o compositor, as indicações de carácter, especialmente aquelas que sugerem uma maior flexibilidade rítmica, se sobrepõem aos outros elementos da composição. Isso significa que, mesmo em trechos cuja escrita sugere precisão rítmica, como no início de *Poemeto*, o carácter “Solto” implica que uma grande flexibilidade rítmica deve ser privilegiada sobre os demais elementos da composição, mesmo que a figuração rítmica sugira uma ideia de precisão. Nesse sentido, o foco do compositor, em relação a interpretação, está mais na expressão geral do trecho, indicada pelo carácter, do que nos elementos particulares que o constituem.

Wolff observa, retrospectivamente, que deveria adotar uma maior liberdade rítmica nas seções mais livres, em comparação à sua performance anterior à colaboração. De maneira similar, Lopes percebeu que, nas seções nas quais o carácter sugere uma maior flexibilidade rítmica, a figuração rítmica deve ser vista mais como uma referência geral, do que uma notação precisa a ser seguida rigorosamente. Além dos contrastes de carácter, Lopes menciona a intencionalidade do compositor quanto aos contrastes de dinâmica e de timbre, dentre os aspectos que se tornaram evidentes através da interação com Mattos.

Acho que a diferença principal do que a gente vê nas partituras dele e conversando com ele é a ideia rítmica da coisa. O quão livre a gente pode ser na parte rítmica, quando não é um momento prioritariamente rítmico. Por exemplo, naquele *Seco*, ele nunca me falou assim: “toca bem livre esse *Seco*”. Ali era *a tempo* com acentos. Mas o *Malemolente*, ou na parte inicial, em outros momentos, quando tinha aquele *Solto*, um *poco meno* mais pra frente, ele disse: “Pode pirar no ritmo. Não precisa ser muito preciso” (WOLFF, Entrevista, 2022).

Ele gosta de bastante contraste. Isso já fica claro. Então, [eu] já iria com a cabeça assim. Se é *forte*, é *forte* mesmo. Se é *piano*, é *piano* mesmo. *Sul tasto* é *sul tasto* mesmo. Enfim, “vai lá”. Pode ser bem contrastante. Alguma coisa nesse sentido de demonstrar com clareza cada ambiente. Essa é a ideia que eu teria agora (LOPES, Entrevista, 2022).

Ao contrário de grande parte das composições de Mattos, *Poemeto* não possui nenhuma relação a uma ideia narrativa. O que se sabe a respeito da gênese de *Poemeto*, conforme declarado pelo compositor, é que sua inspiração é de natureza mais abstrata, fundamentando-se nas relações entre estruturas e organizações sonoras de interesse para o compositor. No entanto, a abordagem do compositor nas sessões demonstra uma concepção de expressividade fortemente vinculada a uma narrativa. Nas sessões com Wolff e Lopes, o compositor recorreu frequentemente a analogias e metáforas para comunicar uma determinada intenção expressiva. Um exemplo notável é a metáfora sugerida por Mattos para a interpretação do trecho “Malemolente”, que é consideravelmente distinta do que está indicado no texto. Neste trecho, as sucessivas interrupções do discurso através de pequenas *fermatas*, seriam análogas a “alguém tentando comunicar uma ideia, mas falhando repetidamente”. O uso de metáforas mostra que, para Mattos, a abordagem interpretativa pode ser justificada por uma concepção narrativa, mesmo que essa ideia eventualmente ocasione o que poderia se considerar como um “desvio” em relação a partitura.

Ambos os intérpretes já executavam *Poemeto* no momento em que realizaram a sessão de colaboração. Para Lopes, a sua maior dificuldade era a compreensão do “estilo” da obra. No caso de *Poemeto*, cuja linguagem composicional se distancia consideravelmente do repertório ao qual Lopes estava habituado, a sessão contribuiu positivamente para uma maior compreensão do seu percurso dramático, mesmo que *Poemeto* não seja estruturado com base em uma ideia narrativa. Nesse sentido, a sessão contribuiu para a concepção de uma ideia clara para a interpretação, considerando o papel que cada seção desempenha na expressividade geral da peça:

Eu percebi de cara, falando com a minha cabeça de hoje, que eu compreendi melhor o todo. A história que a música conta, nesse sentido. A organização das coisas. E ele me passou umas ideias interpretativas um pouco diferentes do que eu vinha fazendo, no caso. Talvez as ideias até já estivessem ali. Fiquei comparando aqui a partitura com as anotações. [Era] como se essa peça fossem várias pequenas cenas diferentes. Na minha visão, isso ele tinha muito claro, e ele me passou muito claramente. As regiões. Onde é que ela tava situada em termos de articulação, dinâmica e tal. Isso fez uma grande diferença, porque aí ele foi muito assertivo em me mostrar esses detalhes e esses contrastes internos (LOPES, Entrevista, 2022).

O relato de Wolff, ao abordar questões como a escolha de digitação e a incorporação de efeitos instrumentais variados, como *glissando*, *pizzicato bartók* e harmônicos naturais, oferece uma perspectiva sobre como Fernando Mattos lida com diferentes graus de interferência do intérprete no texto musical. A abordagem de Mattos se caracteriza por uma considerável abertura a alterações no texto, sendo estas justificadas por uma intenção expressiva que se alinhe ao caráter da peça. No que concerne a aspectos de dedilhado e digitação, estes tradicionalmente pertencem ao domínio do intérprete, o que Mattos evidentemente reconhece. Por essa razão, durante as colaborações com Wolff e Lopes, não há exemplos de sugestões específicas feitas por Mattos nesse aspecto, exceto quando solicitado pelo intérprete ao ingressar no seu campo de atuação, e participar do processo de escolha de digitação *in loco*. Mesmo deixando esse aspecto em aberto, os relatos das colaborações mostram que Mattos participou do processo de escolhas de digitação a pedido do próprio intérprete, que, por sua vez, possuía como critério principal a ideia de “fidelidade” ao compositor e à obra.

Em relação aos efeitos instrumentais incorporados por Wolff em *Poemeto*, o *pizzicato bartók* e os harmônicos naturais podem ser considerados as interferências mais significativas no texto. Tradicionalmente, ambas são definidas pelo próprio compositor ao escrever a obra, não havendo, na música contemporânea, uma convenção estabelecida sobre a possibilidade de serem definidos pelo intérprete. Evidentemente, tal relação entre o que pertence ao campo do compositor e ao campo do intérprete pode variar de compositor a compositor e, inclusive, entre obras de um mesmo compositor. Por esse motivo, as sessões de colaboração são um registro das dinâmicas presentes entre compositor e intérprete dentro do contexto de uma obra específica. A abordagem de Mattos, ao permitir a utilização desses recursos na performance de Wolff, sem necessariamente revisar a partitura após a colaboração para incorporá-los no texto, indica que o compositor considera tais alterações de caráter mais radical, também, como parte do campo de escolhas do intérprete. Conforme relatado por Wolff, as interferências foram justificadas por uma base analítica e uma intenção expressiva coerente com o caráter da peça, o que certamente contribuiu para que Mattos acatasse tais alterações. Importante mencionar que o fato de Wolff e Mattos terem realizado outras colaborações anteriores ao *Poemeto* também contribuiu para que o intérprete já tivesse familiaridade com a linguagem composicional de Mattos e possíveis abordagens interpretativas. É também nesse contexto que o intérprete realizou um maior número de intervenções no texto em relação a sessão de Lopes.

No momento em que a colaboração entre Lopes e Mattos se sucedeu, o intérprete já havia executado *Poemeto* em uma apresentação pública. Na semana após a sessão com Mattos, Lopes executou *Poemeto* novamente, no recital de comemoração aos 100 anos do Instituto de

Artes da UFRGS, com a presença do compositor na plateia. Ao ser questionado sobre a performance após a colaboração, Lopes comenta que sentiu uma maior “responsabilidade” durante a performance, diante da expectativa em apresentar novamente a peça com o compositor na plateia. Em função dessa performance ter ocorrido apenas alguns dias após a colaboração – e esse também ter sido um fator motivador para Lopes redigir de forma sintetizada os aspectos interpretativos trabalhados na colaboração, para fins de estudo – o pouco tempo disponível para internalizar todas as modificações decorrentes da interpretação possivelmente contribuiu para a “preocupação” envolvida no contexto dessa performance específica. A terceira performance de *Poemeto*, realizada no ano seguinte, já foi uma experiência bem distinta da performance anterior, em decorrência também do maior tempo de maturação para se apropriar das ideias interpretativas discutidas na sessão com Mattos. De forma retrospectiva, o intérprete conclui que a colaboração informou significativamente sua compreensão da peça e também sua performance:

Em relação a primeira vez teve uma [mudança] sim. Eu senti na hora mais responsabilidade, teoricamente, por ter apresentado pra ele, por ele ter feito os comentários. E ele estar lá no dia do recital tocando também, e eu estou tocando uma música que é uma peça que ele compôs e tal. Enfim, é um pouco mais de preocupação, no bom sentido, de mostrar o trabalho. Mais responsabilidade. E depois, realmente, eu fiquei pensando, "nossa, como é bacana ter essa troca com um compositor". Se eu não me engano, eu nunca tinha tido... Acho que foi a primeira vez que eu conversei com um compositor de algo que eu tenha tocado. E na [performance] seguinte, lembro que foi o oposto. Foi muito mais tranquilidade pra executar. Claro, já tinha passado algum tempo. A gente vai estudando outras músicas do repertório. Tem uma maturação que creio que é natural de todo processo. Eu já tinha um entendimento muito maior do que que era aquilo, das coisas que ele me passou. E aí foi bem mais tranquilo, no sentido de aproveitar mais mesmo, e não estar tão preocupado com essa responsabilidade de apresentar, estando ele ali assistindo, aquela coisa toda mais formal, vamos dizer assim. Até eu não tinha me dado conta. É interessante essas três etapas, a meu ver. Toquei uma vez sem nem falar com ele e ele assistiu. Na segunda, ele me orientou. E depois, já passado algum tempo absorvendo essas questões. Eu vejo uma diferença grande, especialmente naquilo, “Ah, eu sei mais qual é a ideia disso”. Mais segurança no quê que eu queria passar. Isso, com certeza mudou muito. Bastante (LOPES, Entrevista, 2022).

6.2 Série Sulina VI – Os Campos Neutrais (2017)

Série Sulina VI – Os Campos Neutrais foi composta entre o final de 2016 e início de 2017. Dedicada a Renan Simões, a composição foi proposta por Mattos durante uma conversa informal com o intérprete após seu 1º recital de doutorado na UFRGS, em 2015. Na ocasião, Mattos esteve presente como membro da banca avaliadora. O compositor viria novamente a assistir e ser membro da banca avaliadora nos dois recitais seguintes de Simões no doutorado, em 2016 e 2017 (no qual *Série Sulina VI* foi estreada). Simões não participou diretamente do

processo de composição, e a proposta de uma peça a ser estreada pelo intérprete não envolveu nenhuma combinação prévia quanto às suas características ou tipo de material utilizado. No entanto, como indicam os relatos de Alves, Mitidieri, Corrêa e Colombo (colaboradores de longa data), a influência dos intérpretes no processo composicional de Mattos frequentemente se dá de forma indireta, através, principalmente, da determinação do grau de complexidade técnica da obra pelo compositor. Como será visto na análise deste processo colaborativo, *Série Sulina VI* apresenta um grau de demandas técnicas relativamente elevado, dentro do contexto da obra de Mattos. Nesse aspecto, *Série Sulina VI* é bastante similar a suas outras obras tecnicamente mais complexas, dedicadas a intérpretes destacados por um elevado grau de competência, como a *Sonata*, *Concerto N° 2* e *Tocatta I*, entre outras.

Ter assistido a dois recitais de Simões previamente à composição de *Série Sulina VI*, certamente foi um fato significativo para o compositor na elaboração do material utilizado na gênese da obra. Isso se deve particularmente a Simões ter apresentado um repertório ambicioso em ambos recitais, incluindo obras de J.S. Bach (1685-1750), William Walton (1902-1983), Luciano Berio (1925-2003), Joaquin Rodrigo (1901-1999), entre outros. Apesar de não ser possível verificar de que modo essas ocasiões influenciaram *Série Sulina VI*, uma vez que o processo composicional não foi documentado, é certo dizer que Mattos estava plenamente familiarizado com as qualidades técnicas e expressivas do intérprete quando compôs essa obra.

Durante a fase de preparação da obra, Simões e Mattos realizaram um único encontro presencial no dia 26 de junho de 2017, na residência do compositor. O intérprete já havia recebido a partitura da versão final de *Série Sulina VI*. Ainda antes de receber as partituras, enviadas movimento a movimento, Simões já tinha conhecimento de aspectos contextuais da obra, incluindo o material que serviria de inspiração para a composição. *Série Sulina VI* é inspirada no conto *Piratas dos Neutrais*, do livro *Histórias da Península e Praia Grande*⁹¹, de Maria Helena Bernardes.

Como abordado no capítulo 5.1.12, o livro *Histórias da Península e Praia Grande* é elaborado a partir de lendas contadas pelos habitantes da região costeira no extremo meridional do Rio Grande do Sul, conhecida como Campos Neutrais. O conto *Piratas dos Neutrais* narra a história de um navio inglês que navega pela costa dos Campos Neutrais. Ao avistar ovelhas com lampiões na beira da praia à noite, que os tripulantes pensam se tratar de estrelas, o navio é conduzido em direção à terra firme, onde acaba encalhando. O que a tripulação não sabia é que havia caído em uma emboscada preparada pelos piratas que naquela terra habitavam. Como

⁹¹ Disponível em: <https://media.wix.com/ugd/1ab625_a4568e77ea564566b8c66060e4c8b939.pdf>. Acesso em: 10 junho 2024.

consequência, a tripulação foi atacada e assassinada por piratas, tendo seus pertences saqueados. O que restou do massacre foi apenas seus restos mortais espalhados pela praia, encontrados séculos mais tarde, originando a lenda.

Série Sulina VI divide-se em cinco movimentos: *I - O cargueiro inglês*, *II - Estrelas no horizonte, naufrágio*; *III - Em terras de ninguém*; *IV - Saques e despojos* e *V - Ossadas na praia*. Os movimentos foram trabalhados um a um durante a sessão de colaboração de Simões e Mattos. No presente texto, será apresentada uma análise da sessão de colaboração realizada no dia 26 de junho de 2017, e os aspectos conceituais e interpretativos abordados, bem como as revisões no texto e alterações realizadas.

A análise é feita com base na gravação de áudio da sessão de colaboração, que registrou o trabalho realizado nos primeiros quatro movimentos. Para a análise do 5º movimento, que não foi registrado em áudio devido a uma interrupção na gravação por problemas técnicos, será utilizada como base a entrevista de Simões, na qual o intérprete discorreu acerca das questões abordadas durante o encontro. Serão incluídas, também, as transcrições de trechos do diálogo entre Simões e Mattos, além dos respectivos exemplos, para ilustrar cada tópico abordado na interação. Embora os movimentos tenham sido trabalhados seguindo a ordem de *Série Sulina VI*, os tópicos abordados foram desenvolvidos livremente na sessão de colaboração, de acordo com o interesse do intérprete e do compositor. Para auxiliar na clareza do presente texto, os apontamentos não são apresentados na ordem em que ocorreram na sessão de colaboração, mas sim, seguindo a estrutura da peça. Juntamente ao texto, serão incluídos nas notas de rodapé os links para o acesso aos áudios da performance de Simões dos primeiros quatro movimentos, extraídos do registro em áudio da sessão de colaboração.

6.2.1 I - O Cargueiro Inglês

O Cargueiro Inglês é o movimento de abertura de *Série Sulina VI*. A partitura possui 61 compassos, dispostos em 3 páginas. Sua duração, na performance de Simões, é de 2m41s. Antes de Simões iniciar a execução de *O Cargueiro Inglês*, Mattos comentou a respeito da relação entre o primeiro movimento e o conto *Piratas do Cargueiro*, situando-o no início da narrativa:

A ideia é a seguinte: A história é um cargueiro inglês, cheio de riquezas, que vem vindo pra Argentina, pra Buenos Aires. E tinha - isso existiu mesmo - no Rio Grande do Sul, na região entre o Cassino e o Chuí, ali por volta da região onde hoje é o

Hermenegildo⁹²... Até hoje tem isso: eles têm boi na praia, tem carneiro... E tem a história de que eles botavam lampiões nos carneiros e ficavam andando. E os navegadores achavam que era uma cidade, um lugar, e iam. Só que encalhavam. E aí os piratas iam lá e saqueavam. Então, o primeiro movimento é isso. É o cargueiro inglês chegando (MATTOS, Colaboração 2, 2017).

Após o baixo iniciar na nota Mi com indicação *ad libitum* no c.1 (Figura 62), há o trecho *Rápido, ondulante*, que se estende entre os c.2-21. Este trecho apresenta uma melodia grafada em duas vozes, as quais iniciam no mesmo registro. Uma das vozes realiza nota pedal no Mi durante todo o trecho, enquanto a segunda voz apresenta movimento, gradualmente aumentando a sua distância intervalar em relação à outra voz e expandindo a tessitura resultante. Em relação à métrica, este trecho apresenta uma alternância de distintas fórmulas de compasso, como 11/16, 12/16 e 15/16, o que torna o pulso bastante irregular. Como sugere Mattos, a articulação do *Rápido, ondulante* deve ser “o mais *legato* possível”, o que seria análogo à movimentação do barco sobre as ondas descrito no início da narrativa:

E esse início, agora, pensa ele o mais *legato* possível. E aqui é como eu coloquei: ondulante. “Ondulante” no sentido [de que] é o cargueiro deslizando no mar. Ele surfando, andando na onda, no mar. As ondas fazem ele subir e descer. Então tu podes fazer um movimento bem ondulante. Não precisa ser nem liso, nem muito expressivo. É mais essa ondulação mesmo. O mais *legato* possível, e fazer bastante variação de dinâmica, de repente, pra dar o efeito (MATTOS, Colaboração 2, 2017).

Figura 62 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.1-5) – Arpejos representam a ondulação das ondas no mar.
I. O Cargueiro Inglês

Rápido, ondulante

Ad lib.

A digitação indicada para a execução do *Rápido, ondulante* distribui as notas da melodia entre as três primeiras cordas do violão. Ao sugerir que esta passagem seja executada o mais *legato* possível, o resultado sonoro que Mattos tem em mente é mais específico do que apenas

⁹² A Praia do Hermenegildo está localizada em Santa Vitória do Palmar, no litoral sul do RS, próxima à fronteira entre o Rio Grande do Sul e o Uruguai. Hermenegildo faz parte da Praia do Cassino, possuindo oficialmente 220 quilômetros de extensão, 180 dos quais são totalmente desertos. A longa extensão da sua faixa de areia a fez ser reconhecida pelo *Guinness Book* em 1994 como a “maior praia do mundo”.

o tipo de *legato* definido pela conexão das notas de uma melodia com a menor interrupção possível. O que já é sugerido pelo idiomatismo da digitação indicada, e é confirmado pelo compositor, é que o resultado sonoro pretendido é o *legato* que se obtém através a utilização do efeito de *campanella*⁹³. Ao executar essa passagem mantendo os dedos da mão esquerda fixos pelo maior tempo possível, estendendo a duração das notas para além do seu valor rítmico e privilegiando a sobreposição de sons, obtém-se o *legato* característico da *campanella*. A relação harmônica criada pela movimentação das vozes individuais é também ressaltada através da *campanella*:

Figura 63 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c. 1-4) – Digitação indicada.

Rápido, ondulante

Ad lib.

3 0 0 1 0 0 3 0 0 1 0 3 1 3 1 3 4 3 4

Figura 64 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.2-4) – Notação desmembrada em três vozes. Representação do efeito sonoro obtido ao prolongar a duração das notas tocadas em cada corda.

Primeira corda

Segunda corda

Terceira corda

Simões: Eu não tô deixando nada soando, a não ser quando você pede. Eu tô realmente dividindo. [Executa os c. 1-2 apagando as notas de acordo de acordo com o ritmo escrito na partitura]

Matts: Não. Pode segurar. A ideia é segurar. Pra ficar o mais *legato* mesmo.

⁹³ Geralmente usada em obras barrocas, a digitação *cross string* [também chamada de *campanella*] distribui os graus conjuntos da escala em cordas diferentes, permitindo que várias notas contíguas da escala soem simultaneamente, favorecendo o *legato* na execução. Por esta mesma razão, convém evitar a digitação *cross string* em escalas lentas, pois nestes o soar simultâneo dos intervalos de segunda menor e maior é fortemente perceptível, obscurecendo a clareza melódica e harmônica (WOLFF, 2001).

Simões: Ah, tá. Deixar mesmo. Não articular. [Executa os c.1-2 com *campanella*, prolongando a duração das notas além do seu valor escrito].

Mattos: Eu já pensei que tu vai segurando. Isso! Mais legal! Gera uma harmonia de fundo.

A textura em *campanella* é sustentada ao longo dos 20 compassos iniciais de *O Cargueiro Inglês*. A partir do c.8, devido a ampla tessitura das duas vozes, a nota mais grave passa a ser percebida como um terceiro elemento introduzido na textura, que seria a voz do baixo. O primeiro baixo introduzido é o Ré, ao início do c.8. Mattos realizou um comentário especificamente a respeito desta nota e sua relação com a narrativa no contexto inicial do conto. A sugestão interpretativa dada a Simões para a execução deste baixo é distinta daquilo o que o intérprete havia executado na performance no início da sessão de colaboração, sendo justificada pela concepção narrativa:

Esse Ré não precisa ser muito atacado. Ele é só um... Tu vem no mar, naquela ondulação, aquele enjoo, aquela coisa. Aí, lá no fundo tem alguma coisa. Tu vê lá... Por exemplo, pode pensar em um animal, uma baleia, uma coisa que tá lá longe. Ou terra, uma ilha, uma coisa assim. É esse baixo aí. É só uma coisa que tá distante. Não é atacado, não é uma nota que tá em primeiro plano. Tá lá distante (MATTOS, Colaboração 2, 2017).

Figura 65 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c. 8) - Atacar suavemente a nota Ré no baixo.



No trecho *Rápido, ondulante*, Mattos indica apenas a dinâmica *mezzo forte* no c. 1, sem nenhum outro sinal de dinâmica ou expressão até o c.17. Apesar de não conter um número maior de indicações de dinâmica, o compositor orientou Simões a realizar uma grande variação de dinâmica, e também *rubato*. Essas sugestões foram feitas a partir da relação com a narrativa e evidenciam a concepção de Mattos quanto ao significado do caráter “ondulante”. Como ficará evidente ao longo da análise da sessão de colaboração de Mattos e Simões, o compositor utiliza diversas indicações de caráter em *Série Sulina VI* que descreve um gesto particular, o qual, no contexto dessa obra, é amplamente baseado e justificado na ideia da narrativa. Esse gesto ficou evidente a Simões apenas na sessão com o compositor:

Simões: E no caso de variação de dinâmica aqui [*Rápido, ondulante*]? Ou de andamento?

Mattos: Pode ter bastante. Pode ter bastante também. Pode ser bastante variado. Embora o *ad libitum* eu botei só no segundo movimento.

Simões: [Executa novamente a seção *Rápido, ondulante* realizando uma maior variação de dinâmica e *rubato*]

Mattos: Agora tá com o efeito dessa coisa que eu falei. Pensa que é o barco deslizando na água. Pode ser com unha [unha do polegar na execução dos baixos], mas sem acento. Sempre pensa que tu pode segurar tudo nas duas cordas.

No c.17 a textura em *campanella* é interrompida por um gesto escalar ascendente, que inicia no Mi na região grave e culmina no bicoorde Sol-Mib, 2 oitavas acima. Esse gesto ocorre novamente nos compassos 21, 52, 56 e 59, com algumas variações na configuração intervalar, e é denominado pelo compositor como um “gesto de presságio”. Esse gesto descreve o pressentimento que ocorre na tripulação de que algo negativo pode vir a acontecer na viagem, sendo um instante de tensão que aflige subitamente os navegadores, em meio à aparente calma da viagem em alto mar:

Aqui é quando tem o primeiro presságio. Lembra do Brouwer⁹⁴ lá, do “Presságio”⁹⁵? Esse é o primeiro presságio. “Opa, alguma coisa estranha está pra acontecer”. Então, aqui [*Rápido, ondulante*] é aquela coisa que tá deslizando no mar, uma certa tranquilidade, uma paisagem marinha... E aqui [c. 17] é um presságio, tensão (MATTOS, Colaboração 2, 2017).

Figura 66 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.13-19) - Gesto de “presságio” no c. 17.

The image displays a musical score for the piece 'O Cargueiro Inglês' from the 'Série Sulina VI / I'. It shows measures 13 through 19. Measure 17 is specifically highlighted with a red rectangular box and labeled 'Presságio'. The notation includes treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 12/8 time signature. The score features a series of chords and melodic lines with various fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) and articulation marks. The dynamic marking *mf* is present at the beginning of measure 18.

⁹⁴ Leo Brouwer (1939-).

⁹⁵ Mattos não menciona especificamente qual peça de Brouwer está referenciando. Não há uma obra de Brouwer denominada “Presságio”. O contexto leva a crer que a sua referência é a partir de obras de Brouwer que iniciam com um movimento de caráter evocativo e que serve como prenúncio ao movimento principal, como *Elogio de la Danza e Rito de los Orishas*.

Mattos sugeriu a Simões realizar uma suspensão no ritmo ao final do c. 17, impedindo que haja uma conexão entre o gesto de presságio e o trecho musical seguinte, mesmo não havendo qualquer indicação na partitura quanto a uma interrupção do discurso. Este foi um ponto discutido durante a sessão, uma vez que o intérprete havia executado o trecho de acordo com o ritmo grafado na partitura. Para Mattos, a suspensão do discurso teria como objetivo intensificar a tensão dramática do gesto de presságio e, portanto, é amparada na ideia narrativa. O compositor também deliberou sobre a possibilidade de revisar a partitura e indicar essa suspensão através de um sinal de “vírgula”, optando, por fim, não deixar nenhum sinal escrito. Curiosamente, mesmo preferindo que haja uma suspensão no ritmo após a ocorrência do gesto de presságio, Mattos não alterou a partitura com a intenção de manter a interpretação “em aberto” para os futuros intérpretes da obra. Esse comentário evidencia a abordagem de Mattos em permitir, a partir da ideia narrativa, uma considerável flexibilidade rítmica em relação a trechos que aparentemente indicariam uma ideia de precisão, quando se considera sua escrita dentro do ponto de vista rítmico.

Mattos - Não precisa pensar *a tempo* isso aqui. Tocou, atacou, pá, respirou! Daí começa. Não contar “1,2,3”. Não tem que ser *a tempo*.

Simões – Ah, eu tô pensando “1, 2, 3” (risos).

Mattos - Não precisa. É mais um gesto, um gesto de tensão. Eu poderia ter colocado uma vírgula que, de repente, tu pode botar como intérprete. Eu podia ter botado mesmo. É uma coisa que às vezes eu uso, que eu gosto bastante de usar. Não sei porque eu não botei.

Simões – É, eu acho que seria interessante, porque a ideia que dá é que é pra atacar.

Mattos - Atacar junto, direto, né? Conta e vai...

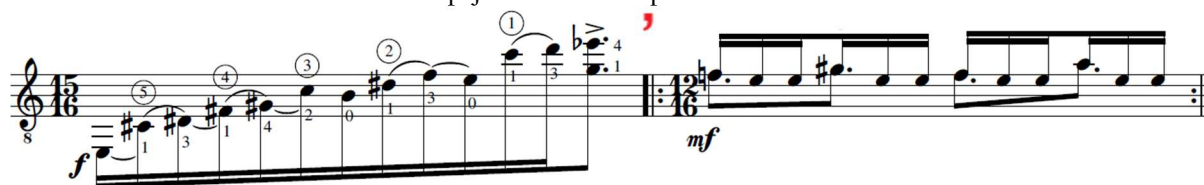
Simões - Tipo assim, conta as semicolcheias e vai.

Mattos - É, não. Pode respirar. Quer dizer, se tu achar melhor contar... Pensa assim: o quê que vai gerar mais tensão?

Simões – Eu acho que é deixar suspenso.

Mattos – Suspenso, né? Suspende e volta. Porque tem as duas possibilidades. Tipo assim, tu tem essa paisagem marinha, esse barco ondulando, e de repente um presságio. Mas ele segue ondulando. Então, tudo é uma questão de... Eu vou deixar assim a partitura pro intérprete poder escolher qual das duas, porque se eu colocar uma vírgula, ele vai saber que tem que parar. Tu escolhe qual é a narrativa que tu vai preferir aí. Pensa assim: Tu tem a mesma história contada por um diretor de teatro e por outro. Vão ser peças completamente diferentes, né? Mas é por aí, eu acho que é bem isso. Acho que a gente resolveu bem.

Figura 67 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.17-18) – realizar uma cisão entre o gesto de “presságio” e os arpejos com uma suspensão no ritmo.



Após o gesto de presságio do c. 21, tem início a seção *Gingado, meno mosso*, entre os c. 22-42. O *Gingado, meno mosso* é constituído por dois trechos que possuem a mesma harmonia, porém texturas distintas. O trecho entre c.22-29 consiste em uma progressão de acordes executados com a técnica de rasgueado⁹⁶. Já o trecho entre c. 30-42 repete os mesmos acordes de forma arpejada, com a adição de algumas notas no baixo. O contraste entre os dois trechos corresponde a diferentes sentimentos vivenciados pela tripulação no início da narrativa, conforme observado pelo compositor:

Aqui [*Gingado, meno mosso*] é a mesma harmonia, mas aqui tem um sentido, e aqui tem outro. Aqui [c. 22-29] é mais ou menos assim: Eles estão lá no navio deles, no cargueiro deles, e é um momento meio festivo, de alegria. E aqui [c. 30-42] é mais intimista. Então, aqui [c. 22-29] pode ser bem como tu fizeste, rítmico mesmo. [...] Aqui é a expressão oposta à aquela outra. A outra [c. 22-29], digamos, é pra fora, bem festiva, e aqui [c. 30-42] é mais intimista. Então, nesse aqui o baixo aparece bastante, um baixo mais cantante (MATTOS, Colaboração 2, 2017).

Figura 68 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.22-24) – caráter “festivo” no trecho de acordes com rasgueio entre os c.22-29.



Figura 69 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.30-32) – caráter “intimista” no trecho de acordes arpejados.



⁹⁶ “Esse efeito [rasgueado] é específico para o violão. É mais comumente encontrado na tradição do violão flamenco, embora não seja restrito a esse gênero. É [...] uma técnica de dedilhar que pode soar com bastante volume sonoro” (KACHIAN, 2006, p. 38 apud BOLSHOY, 2015, p. 93) Tradução nossa.

A respeito do trecho entre os c.22-29, que representa um momento festivo, foram discutidas duas possibilidades distintas para sua execução, além da indicada na partitura. Na sua performance de *O Cargueiro Inglês*, ao início da sessão de colaboração, o intérprete incorporou sons percussivos, produzidos com a mão direita sobre as cordas do violão, imediatamente após a segunda semicolcheia do primeiro tempo de cada compasso. Para Mattos, mesmo que essa percussão não estivesse originalmente escrita na partitura, tal abordagem estaria coerente com o caráter do trecho. Não obstante, Mattos sugeriu uma outra possibilidade de execução, que consiste em realizar uma pausa após a segunda semicolcheia de cada compasso, o que daria uma articulação “característica da música brasileira”, segundo o compositor:

Simões – É, naturalmente já tava rolando até umas *ghost notes*.

Mattos – Claro, claro. É aquilo o que a gente já tava falando. Eu não preciso escrever um ponto ali, um *stacatto* pra fazer ta-ra [pausa] ta-ri-ra-ra-ra-ta-ra. Já sai natural.

Simões – E uma percussão, um golpe?

Mattos – Aham. É legal. Isso é legal.

Simões – [Toca do c.22 ao c.29 substituindo as pausas por percussão de mão direita sobre as cordas]

Mattos - Pode fazer à vontade isso aí. Não tem problema. Tem bem a ver. Porque pensando, é bem música brasileira mesmo.

A Figura 70 contém a partitura do trecho entre os c.22-29 reescrita, incluindo as percussões adotadas por Simões em sua execução. A Figura 71 apresenta o mesmo trecho reescrito de acordo com o ritmo sugerido por Mattos, incluindo pausas após a segunda semicolcheia de cada compasso.

Figura 70 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.22-29) – Representação dos sons percussivos utilizados por Simões na execução do padrão rítmico dos acordes com rasgueio.

The musical score for Figure 70 consists of three systems of music, each with a treble clef and a 16-measure bar. The first system (measures 22-24) is in 7/16 time and features a key signature of one flat. The second system (measures 25-27) is in 9/16 time and features a key signature of two flats. The third system (measures 28-30) is in 8/16 time and features a key signature of one sharp. The word 'Rasq.' is written above the first measure of the first system. Red ovals are drawn around specific notes in each measure, representing percussive sounds. These notes are often marked with an 'x' and a vertical line through them, indicating a percussive attack.

Figura 71 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c. 22-29) – Representação das pausas sugeridas pelo compositor para a execução do padrão rítmico dos acordes com rasgueio.

The musical score for Figure 71 consists of three systems of music, identical in notation to Figure 70. Red circles are drawn around specific notes in each measure, representing suggested pauses. These notes are often marked with a vertical line through them, indicating a percussive attack. The circles are placed around notes that are part of the rhythmic pattern of the chords.

Em relação ao trecho “intimista” do *Gingado, meno mosso*, entre os c.30-42, Mattos sugeriu que a linha melódica do baixo fosse mais “cantada”, de modo a destacar essa voz em primeiro plano:

Vamos começar por esse ponto aqui: Eu acho que seria legal cantar essa linha melódica do baixo. Fazer esse baixo aparecer. Como um baixo meio quebrado, mas aparecer (MATTOS, Colaboração 2, 2017).

Figura 72 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c. 30-38) - Destacar a linha do baixo.

The image shows a musical score for 'O Cargueiro Inglês' in 5/4 time, measures 28-38. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bass line is highlighted with red circles. Measures 28-31 feature arpeggiated chords. Measures 32-37 feature a melodic line with frequent leaps. Measure 38 features a chromatic descending line of five notes: D4, C4, B3, A3, G3.

Após este comentário de Mattos, Simões executou o trecho novamente. Enquanto realizava a performance do trecho, Mattos acompanhou o intérprete cantarolando a linha dos baixos, enfatizando o aspecto *cantábile* dessa melodia. Através do uso da voz, Mattos sugeriu uma ideia de fraseado e uma intenção expressiva para a linha melódica. Mattos complementou sugerindo que a linha de baixos do c.38 (notas em semínimas) tivesse um caráter “sentido”⁹⁷. Em contraste aos saltos melódicos frequentes na linha de baixos dessa seção, a melodia do compasso 38 contém uma linha cromática descendente de cinco notas, iniciando em Dó e finalizando em Lá^b, coincidindo com o final do *Gingado, meno mosso*:

Figura 73 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês – Representação do baixo cromático no c.38.

The image shows a single measure of music in 5/4 time, treble clef, one flat key signature. It contains a chromatic descending line of five notes: D4, C4, B3, A3, G3.

Após o *Gingado, meno mosso*, há o retorno da textura de arpejos em *campanella* da seção inicial de *O Cargueiro Inglês* no *Tempo I*, entre os c.43-59. A respeito da transição entre as duas seções, Mattos sugeriu que a última nota do *Gingado, meno mosso* no c.42, Fá#, fosse executada de forma a soar conectada com a primeira nota do *Tempo I* no c.43, Mi. O compositor

⁹⁷ Doloroso, lastimoso.

também enfatizou a realização do *diminuendo* indicado na partitura durante o c.41 e c.42, elogiando a forma como o intérprete executou esta passagem:

Simões - Antes só de continuar, eu tinha dúvida da conexão disso [final do c.42] com isso [*Tempo I* no c.43].

Mattos - Ah sim. Tá. Pode pensar que o Fá sustenido [c.42] já tá preparando aquele Mi ali [c.43]. Pode ir diminuindo. O *diminuendo* que tu fez antes ali na primeira vez que tu tocou ficou muito legal, muito expressivo. É bem *diminuendo* mesmo.

Figura 74 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.42-43) - Conectar melodicamente o Fá sustenido ao final do c.42 com o Mi no c.43.

Os dois últimos compassos de *O Cargueiro Inglês*, apresentam uma mudança substancial no caráter. No c.60, o *Adagio, espressivo* em uma passagem de acordes em bloco com ritmo de semínima, culminando no gesto final da peça. Os acordes são derivados da seção *Gingado, meno mosso*, reaparecendo no trecho final da peça desprovidos de seu significado original. A respeito do *Adagio, espressivo*, o compositor propôs a interpretação dos acordes de forma “leve”, concebendo-os como uma progressão harmônica, ou seja, sem evidenciar nenhuma voz em particular, mas sim, a sonoridade do acorde como um todo:

Mattos: Esses acordezinhos finais aqui, eu penso uma coisa mais leve.

Simões: Ah, pode ser mais leve?

Mattos: Isso. Bem uma sequência harmônica mesmo. Tu pode pensar assim: não é um ataque, “tá-tá-tá”. É um encadeamento de acordes. Então, pensa que o que vale é a cor de cada acorde, não o ataque. O contrário do outro, do “rítmico” [*Gingado, meno mosso*]. Ali o que vale é o ritmo mesmo, “tá-tá-tá-tá-tá”, e a harmonia ali é pra dar movimento. Aqui não. Aqui, cada acorde vale por si. Cada acorde tem a sua cor.

Figura 75 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.60-61) - Tocar de forma leve o encadeamento de acordes do Adagio, expressivo no c.60.

A nota Mi executada em harmônico natural, que finaliza *O Cargueiro Inglês* no c.61, também desempenha o papel de preparar o início do 2º movimento, *Estrelas no Horizonte*. Essa observação foi feita pelo compositor ao ser questionado a respeito da conexão entre os movimentos da *Série Sulina VI* durante a performance. Nesse sentido, diante do grande contraste e da relação de descontinuidade do *Adagio expressivo* em relação ao material anterior de *O Cargueiro Inglês*, este último trecho pode ser concebido como uma *Coda*.

Simões – E a questão dos próximos movimentos? É meio que sequencial ou dá pra fazer uma pausa?

Mattos – Daqui [*I. O Cargueiro Inglês*] pra lá [*II. Estrelas no Horizonte*] é legal ligar um pouco. Mas, tá. Se precisar virar uma página não tem problema.

Simões – Ah, não. Mas isso aí eu não vou estar lendo.

Mattos – Ah, lá vai tá de cor, né? [Estreia de *Série Sulina VI*]

Simões – Lá vai tá de cor.

Mattos – Tá. Então faz mais assim. Isso aqui [harmônico final de *I. o Cargueiro Inglês*] já prepara. Já vai ter isso aqui [harmônicos iniciais de *II. Estrelas no Horizonte*].

A utilização de um harmônico natural para finalizar *O Cargueiro Inglês* é muito significativa no contexto da narrativa de *Série Sulina VI*. Como será visto, o segundo movimento, *Estrelas no Horizonte*, inicia com os mesmos elementos do gesto final de *O Cargueiro Inglês*. Os harmônicos naturais, que serão extensamente utilizados no segundo movimento, possuem uma importante relação com a narrativa da peça, tal como é revelado pelo compositor durante a sessão de colaboração.

6.2.1.1 Revisão

Algumas questões foram levantadas durante a sessão de colaboração em relação à notação de *O Cargueiro Inglês*, devido a trechos cuja escrita havia ficado ambígua para o intérprete. Esses questionamentos levaram o compositor a perceber um erro na partitura de *O Cargueiro Inglês*. É importante observar que a versão da partitura a qual tivemos acesso ainda

exibe o erro que foi verificado durante a sessão de colaboração. Ao longo da sessão de colaboração, outros erros em *Série Sulina VI* foram verificados, sem terem sido também corrigidos em uma versão posterior da obra. Como o compositor menciona, sua intenção seria elaborar uma nova versão da obra incorporando as correções verificadas na sessão com Simões, porém a ideia acabou não se concretizando. O erro verificado diz respeito ao Mi dos arpejos do c.40, que deveria ser Mi# para manter o paralelismo harmônico ascendente que se desenvolve entre os c.39-42:

Simões - Essa daqui eu não sei. Eu acho que talvez tenha sido erro. Aqui seria Mi sustenido?

Mattos - Aqui sim. Nesse aí tá errado mesmo.

Figura 76 – *Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês* (c.39-41) – Erro de notação verificado durante a sessão de colaboração. Ausência de sustenido no Mi do c.40.



Figura 77 – *Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês* (c.39-40) – Revisão da partitura durante a sessão de colaboração. Inclusão de sustenido no primeiro Mi do c.40 (válido até o fim do compasso).



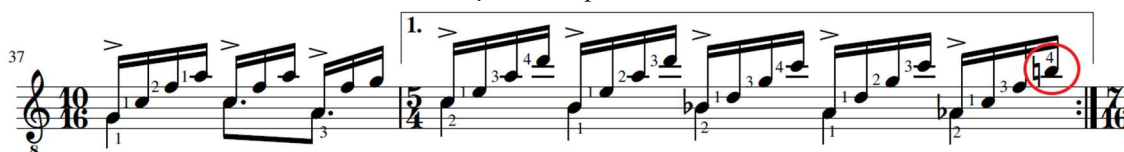
Através dos questionamentos feitos pelo intérprete, foi possível também obter a validação do compositor em relação à notação dos c. 38 e c.42, que também haviam ficado ambíguos para o intérprete:

Simões - Aqui eu tinha dúvida em relação às notas. Por quê? Tá tudo paralelo aqui, só que o último tem um Si natural. É isso?

Mattos – É isso mesmo.

Simões – É isso mesmo? Ah, tá. Isso tá certo.

Figura 78 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.37-38) - Verificação da notação durante a sessão de colaboração. Si bequadro ao final do c.38.

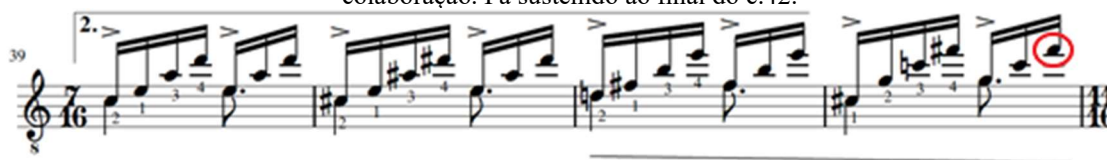


Simões - E aqui é isso mesmo? É esse Fá sustenido mesmo?

Mattos - Isso.

Simões - Essa daqui então tá certa.

Figura 79 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.39-42) – Verificação da notação durante a sessão de colaboração. Fá sustenido ao final do c.42.



6.2.1.2 Digitação

Alguns aspectos de digitação de *O Cargueiro Inglês* foram discutidos na sessão de colaboração. Devido a peça incluir uma quantidade considerável de indicações de digitação, o compositor foi questionado quanto a possibilidades alternativas para a execução de algumas passagens. Em todos os casos em que isso ocorreu, o compositor não interveio na escolha do intérprete, respeitando a sua decisão. No c.17, Simões menciona que executou o trecho sem prolongar a duração do Ré# como está indicado na partitura, devido à uma dificuldade para executar ligados entre dedos 1 e 4 enquanto mantém o dedo 3 fixo. Nesse caso, o compositor sugeriu que o intérprete executasse a passagem do modo que fosse mecanicamente mais cômodo, sem manter o dedo 3 fixo no Ré#, tal como indicado na partitura. Segundo Mattos, a diferença no resultado sonoro em relação a ambas as possibilidades de digitação seria negligenciável.

Simões – Deixa eu ver algumas [dúvidas] aqui até que eu tinha anotado... Ah, sim: tem essa questão aqui [digitação do c.17]. O quê que acontece... A ideia é soar?

Mattos – Isso.

Simões – Só que isso aqui, na velocidade [da peça], é bem mais prático deixar o dedo [3] livre pra fazer isso [ligado entre dedos 1-4 entre o Fá sustenido e Sol sustenido].

Mattos – Ah, entendi.

Simões – É que [ligado entre] 1-4 sempre sai mais fraco. 1-4 com o 3 preso.

Mattos – Sim, sim. Mas tu tá fazendo como, daí?

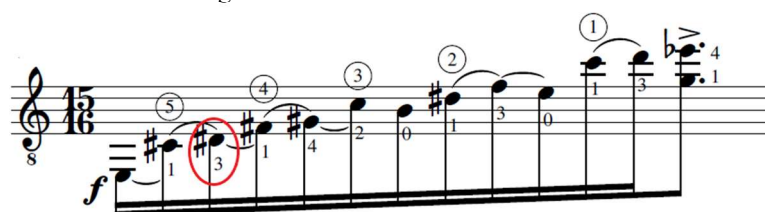
Simões – [Executa a passagem novamente sem manter o dedo 3 fixo durante a execução do ligado 1-4]

Mattos – Sim, sem o 3. Tudo bem, não muda quase nada.

Simões – Só esse aqui [Ré sustenido] que vai soar um pouquinho menos

Mattos – Tranquilo. Tudo bem. Tranquilo.

Figura 80 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.17) – Não manter o dedo 3 fixo após a execução do Ré sustenido os ligados 1-4 entre o Fá sustenido e Sol sustenido.



Outra alteração ocorreu no c.28, onde o intérprete optou por uma digitação alternativa, com o intuito de aprimorar a conexão entre os acordes do c.27 e c.28. O critério adotado para alterar a digitação foi privilegiar o *legato*, executando a nota mais aguda de ambos os acordes com o dedo 4 na primeira corda, além de manter o dedo 3 fixo na segunda corda nos dois acordes

Simões - Tem só umas coisas que eu anotei que, pelo *legato*, a própria digitação eu mudei pra isso aqui [Executa o c.27 com sua própria digitação de mão esquerda].

Mattos – Tá. É uma questão assim: Eu botei a minha ali, a que eu faria. Mas não quer dizer...

Simões – É só por conta do *legato* mesmo.

Mattos - Sim, sim. Não muda nada. Tudo bem, botei a minha só porque eu faria essa.

Figura 81 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.27-28) – Digitação original.



Figura 82 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês – Representação da digitação adotada por Simões para execução dos acordes dos c.27 e c.28.



Na passagem do c. 54, Simões optou por alterar a digitação e utilizar o dedo 4 da mão esquerda para a nota Ré na quinta corda, o que permitiria sustentar essa nota por mais tempo em relação ao que seria possível com a digitação original:

Simões - Aqui só mudei essa [digitação] daqui pra soar tudo. Eu botei o [dedo] 4. Inverti a digitação.
Mattos - Tá, tranquilo. Sim, sim.

Figura 83 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.61) - Digitação original.

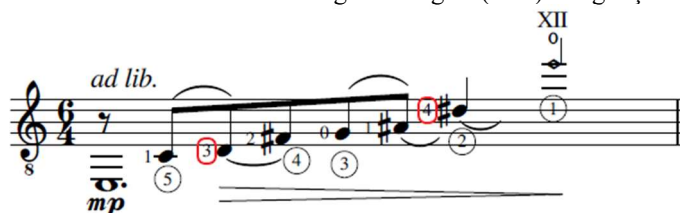


Figura 84 – Série Sulina VI / I. O Cargueiro Inglês (c.61) - Digitação adotada por Simões utilizando dedo 4 no Ré e dedo 3 no Ré sustenido.



6.2.2 II – Estrelas no Horizonte – Naufrágio

O segundo movimento da *Série Sulina VI*, intitulado *Estrelas no Horizonte - Naufrágio* foi a peça seguinte a ser trabalhada na sessão de colaboração. A partitura possui duas páginas e apresenta uma alternância entre seções com fórmula de compasso definida e seções com métrica livre⁹⁸. *Estrelas no Horizonte – Naufrágio* retrata o momento em que o navio se aproxima de

⁹⁸ Para fins de análise e discussão, foram sempre consideradas as barras de compasso existentes na partitura para a identificação dos compassos, independentemente da sua extensão.

terra firme, avistando luzes que despertam a curiosidade e o interesse da tripulação. Essas luzes são representadas pelos harmônicos naturais que irão aparecer ao longo do movimento:

Estrelas no horizonte. Então, eles veem aquelas estrelas, aqueles carneiros com as lanternas, e pensam que é uma cidade, algo que tá lá longe e, de repente, encalham. Eu coloquei estrelas aqui. A intenção era essa. Isso existia mesmo. E aí encalha. Então, é um misto de “o que que será aquilo?”... Então, os harmônicos são essas estrelas no horizonte. São essas luzinhas, que geram uma certa tensão. O que que será aquilo? Mas, de repente... O “delicado” aqui. Tu vê que tem bastante mudança bem drástica de expressão. “Agitado”. De agitado pra delicado, misterioso, é essa ideia. Tem uma coisa e tal e “O que que será aquilo?”. Então, digamos assim, parte da tripulação vai pensar que é algo perigoso enquanto a outra parte da tripulação vai pensar “vamos chegar lá pra ver o que que é”. Entende? Vai dar esse embate na própria tripulação [...] Ou seja: É ralação. Tensão total. Então fica entre essas duas coisas (MATTOS, Colaboração 2, 2017).

Figura 85 – Série Sulina VI / II. Estrelas no Horizonte – Harmônicos naturais representando estrelas no horizonte (c.1).

The musical score is written for guitar in 4/4 time. It begins with the tempo marking 'Adagio misterioso*'. The first section features natural harmonics on the open strings, with fingerings (2, 4, 2, 1, 4) and fret numbers (XII, VII, VII, XII, VII) indicated above the notes. The dynamics are marked *mf* and *mp*. A second section, marked 'Apreensivo tambora', features a rhythmic pattern of repeated chords in the lower register, with fingerings (4, 3, 6, 2) and a dynamic marking of *p (sul tasto)*. A third section returns to natural harmonics with fingerings (3, 5, 4, 2, 3) and fret numbers (XII, VII, VII, XII, 8), with a dynamic marking of *mp*. A fermata is placed over the final harmonic.

(*) Manter as notas, sempre que possível.

A sequência de pequenos fragmentos separados por *fermatas* contribui para o caráter misterioso do início de *Estrelas no Horizonte*. Após o gesto com harmônicos naturais, há uma breve passagem com indicação de caráter “apreensivo”, que consiste em acordes repetidos, executados na região grave do violão com a técnica de *tambora*⁹⁹. Essa passagem contrasta com os harmônicos iniciais devido a diferença de registro, de timbre, e pelo seu ritmo marcado, que possui como referência o motivo rítmico da “marcha fúnebre”. O gesto “apreensivo” irá retornar em outras seções de *Estrelas no Horizonte* e representa um presságio da morte que se aproxima na narrativa:

Isso aqui é minha ideia de sino, tá? Como um sino tocando. A ideia disso aqui é aquele ritmo de marcha fúnebre. É um presságio da morte. Então, joga com isso, a tensão e a serenidade. O mistério e o temeroso. Esse tipo de coisa assim (MATTOS, Colaboração 2, 2017).

⁹⁹ Efeito que consiste em bater com o polegar da mão direita nas cordas do violão na região próxima ao cavalete, produzindo um som percussivo juntamente com a ressonância das cordas, que vibram em decorrência do golpe.

Figura 86 – Série Sulina VI / II. Estrelas no Horizonte - Presságio da morte.



Figura 87 – Motivo rítmico de marcha fúnebre.



No que se refere à execução dos acordes com o efeito de *tambora*, Simões relatou ao compositor uma dificuldade para fazer ressoar simultaneamente as quatro notas dos acordes ao golpear as cordas com o polegar próximo ao cavalete, tal como é a forma usual de realização da *tambora*. Durante o diálogo, Simões e Mattos exploraram outras alternativas para a realização dessa passagem, até finalmente optarem pela utilização do dedo indicador para percudir as cordas, aplicando essa técnica mais próxima da boca do violão, nas proximidades do décimo nono traste.

Simões – Aqui eu acho difícil acertar todas as cordas ao mesmo tempo. [Toca os acordes com *tambora*].

Mattos - Faz com a mão inteira.

Simões - Engraçado... [repetindo os acordes com *tambora*].

Mattos - Tu não acha mais fácil fazer lá?

Simões - Não. Aqui acho que soa melhor e mais fácil as notas.

Mattos - Assim tá ótimo. Esse é o som que eu imaginei.

Simões - É, dá pra fazer aqui na décima nona casa... Com um dedo só, porque com dois, já começa “tá-tá”, a mexer meio que...

Mattos - É, experimenta qual dedo pra ti é melhor. Acho que o Indicador, né?

Simões – É, tá sendo indicador.

Mattos - Tá legal, esse som. É isso aí.

Simões – Porque um pouquinho em cima do traste demais, meio que... Aqui no final... [repetindo os acordes com *tambora*]

Mattos - Perfeito.

Outro aspecto da escrita de *Estrelas no Horizonte* discutido na colaboração foram as *fermatas* que abrangem todo este movimento. *Estrelas no Horizonte* contém três tipos de *fermatas*: *fermata curta* (Δ), *fermata* (\frown), e *fermata longa* (\square). Além disso, há a ocorrência de *fermatas* alinhadas com espaços vazios da partitura, como no primeiro compasso. Além disso, há *fermatas* que não estão verticalmente alinhadas com nenhuma altura. De acordo com Mattos, essas *fermatas* consistem em “*fermatas* de suspensão do som”, ou seja, *fermatas* sobre o silêncio entre as passagens. As “*fermatas* de suspensão de som” indicam que se deve, primeiramente, apagar o que estiver soando, para então realizar uma pausa sobre o silêncio, com a duração corresponde ao tipo de *fermata*:

Figura 88 – Série Sulina VI / II. Estrelas no Horizonte - Fermatas de suspensão do som.

II. Estrelas no Horizonte - Naufrágio

Adagio misterioso*

The musical score is for the piece 'Estrelas no Horizonte - Naufrágio' in Adagio misterioso. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes several measures with different dynamics: *mf*, *mp*, and *p* (sul tasto). Above the staff, there are fingering numbers (0, 2, 4, 1, 4, 3, 2, 3, 5, 4, 2, 3) and fret numbers (XII, VII, VII, XII, VII, XII, VII, XII). Four red boxes highlight specific fermatas: a long square fermata at the beginning, a curved fermata, a triangle fermata, and another long square fermata at the end. The tempo marking 'Apreensivo tambura' is present above the staff.

(*) Manter as notas, sempre que possível.

Simões – Agora uma grande dúvida que eu tenho em relação a ela toda, e que aqui aparece pela primeira vez, primeiro, é a questão das *fermatas*. Primeiro. Tipo, essa é mais curta, essa é mais longa e essa é mais longa ainda?

Mattos - Isso. Na minha concepção, a ideia é: *fermata curta*, *fermata*, *fermata longa*.

Simões - E aí, por exemplo, aqui tem uma *fermata curta*, mas ela não está em cima de uma pausa. Então, é uma *fermata* sobre essa nota soando?

Mattos - Não é sobre a nota soando, é uma *fermata* de suspensão do som mesmo.

Simões - *Fermata* de suspensão do som. Todas as *fermatas* são de suspensão do som, a menos que sejam na própria nota?

Mattos - Exatamente. É uma respiração.

Simões - Então, isso é uma coisa que eu tinha dúvida.

Mattos - Pensa assim, se eu tivesse como fazer, poderia ter colocado uma vírgula. Uma, duas ou três, digamos. Ou uma vírgula, ponto e vírgula e ponto, digamos. A ideia dessa *fermata* é isso. É uma suspensão, na verdade.

Simões - Então, no caso, por exemplo, de cá pra cá, eu não posso simplesmente dar uma respirada e começar a tocar. Não. Tem que ter uma *fermata* no silêncio antes de começar a tocar.

Mattos - É, vai pela música.

Simões - Sim (riso).

Mattos - Na hora de conceber a gente pensa uma coisa. De repente, enquanto tu vai tocando, tu pensa: “ah, essas duas são a mesma *fermata*, então tem que ter o mesmo tamanho”. Não necessariamente.

Simões - Mas a pergunta é assim, se é realmente pensar uma suspensão no silêncio.

Mattos - Suspensão. Sim.

Simões - É, tem alguns acordes finais que eu às vezes prolongo um pouco mais. Talvez não dê pra prolongar muito mais pra ela não entrar dentro da *fermata*. A intenção é diferente dessa forma.

A inclusão de três tipos de *fermata* na partitura poderia indicar que o Mattos prima pela precisão, por parte do intérprete, em relação à sua duração, de maneira que cada tipo de *fermata* seja claramente distinguido durante a performance. No entanto, o compositor enfatizou a Simões que não pretende que haja uma diferenciação excessivamente calculada na duração dos três tipos de *fermata*. Em vez disso, propõe o que chama de percepção “qualitativa” dos diferentes momentos de silêncio presentes em *Estrelas no Horizonte*:

Tu pode pensar como tu pensou mesmo. Desde que tu deixe chegar num silêncio. Tipo, essa aqui ficou soando um tempo, ficou legal. Assim, a escrita já não é muito precisa. Ela tem elementos de precisão e elementos de imprecisão. Onde tem elemento de imprecisão, pensa que o compositor tá dando liberdade pro intérprete fazer escolhas. Tipo assim, se eu quisesse uma coisa bem precisa, eu colocaria a nota escrita certinha com o ritmo que eu estou imaginando, uma pausa com o tamanho certo que eu quero. Não. Eu quero uma coisa pra tu criar. Algo mais percebido, uma percepção qualitativa do que uma coisa contada, nesse momento. Aqui também tá como semínima, mas não é tudo igual. É tudo bem livre (MATTOS, Colaboração 2, 2017)

Outros gestos recorrentes em *Estrelas no Horizonte* são passagens escalares que culminam em um acorde com acento, reminiscentes do gesto de “presságio” de *O Cargueiro Inglês*. Ao abordar especificamente a primeira ocorrência desse gesto, o compositor sugeriu realizar uma breve pausa após o acorde de chegada, antes de iniciar a execução da passagem seguinte, marcada como “delicado”:

Mattos - Pensa assim: Essa aqui é uma chegada. Que nem no outro. “Tá!”. Uma porrada. E aqui é bem delicado.

Simões - Inclusive até aqui eu poderia...

Mattos - Aqui poderia separar!

Simões - Separar um pouco mais as notas.

Mattos - É que o ideal seria ela estar todo lá no outro sistema, mas não coube.

Simões - [Executa novamente a passagem e realiza uma cisura maior entre o último acorde da escala e o primeiro acorde da sessão “delicado”].

Mattos - isso.

Figura 89 – Série Sulina VI / II. Estrelas no Horizonte – Realizar pausa após o acorde de chegada (c. 3)

Os dois últimos sistemas de *Estrelas no Horizonte* consistem em uma sucessão de gestos contrastantes separados por *fermatas*. O compositor sugeriu realizar um corte seco após a última nota da escala descendente marcada com a indicação “veloz” no penúltimo sistema. Ou seja, cortar de forma brusca a última nota da escala, de forma que ela ressoe pelo menor tempo possível antes da “*fermata* de suspensão do som”:

Aqui é bem seco. Eu até poderia ter escrito seco, as vezes eu escrevo (MATTOS, Colaboração 2, 2017)

Um apontamento similar foi feito referente aos acordes finais da peça, que devem ser tocados com dinâmica *fortíssimo* e cortados o mais brevemente possível. *Estrelas no Horizonte* encerra no momento da narrativa em que o navio, tendo sido atraído pelas luzes avistadas no horizonte, acaba, por fim, encalhando na beira da praia. Este momento é representado pelos dois últimos acordes de *Estrelas no Horizonte* executados com rasgueio e dinâmica *fortíssimo*:

Simões – E aqui eu tinha pensado assim [Toca os dois acordes finais com dinâmica ff e um corte seco após o último acorde].

Mattos - Isso. “Tá, tá”. E a segunda seca. O acorde bem seco. Bem isso aí. Aqui já é assim: “Encalhou. O que que vem agora, gente?”. Só que eles não estão sabendo ainda que vão ter os piratas na terra. Aí eles encalharam e “bah, e agora? Vamos descer”.

Simões - Aqui é a culminação, o naufrágio mesmo?

Mattos - Isso. Exatamente. Por isso: *Estrelas no Horizonte* – Naufrágio. Quer dizer, seria já desde o começo essa tensão e ali, “pá”. Naufragou. Encalhou, na verdade.

Figura 90 – Série Sulina VI / II. Estrelas no Horizonte – Realizar corte seco após as passagens escalares e acordes finais (c. 23)

6.2.2.1 Revisão

Alguns erros na edição de *Estrelas no Horizonte – Naufrágio* foram verificados durante a sessão de colaboração, a partir de dúvidas levantadas pelo intérprete. Apesar do compositor ter comentado que posteriormente iria incluir as correções em uma nova edição, isso não ocorreu e, portanto, a única versão existente de *Estrelas no Horizonte – Naufrágio* contém os erros de edição. Serão apresentados os diálogos respectivos a cada trecho revisado, seguidos da partitura da respectiva passagem corrigida. A primeira revisão é referente ao acorde Sib–Mib–Láb–Dó, no início do c.23. Neste acorde, houve um erro na escrita de uma das vozes, verificado pois a digitação de mão esquerda, que indica uma pestana de dedo 1, não correspondia ao acorde tal como estava escrito. Neste caso, a digitação indicada estava correta, sendo constatado o erro na escrita de uma das vozes do acorde, resultando, assim, na alteração da nota Lá bemol para Sol:

Simões - Isso daqui, pela digitação, você iria pra sol [toca com o sol], mas na verdade você continua o lá bemol [toca como está na partitura]. Aí qual que é?

Mattos: Eu acho que pensei no dedo mesmo.

Simões - Sim, porque você botou a digitação. Aí seria sol.

Mattos – Sol, e não o lá bemol. Aí, no caso, se fosse o lá bemol ali, só mudaria a voz superior, só o ré bemol iria pra dó.

Simões – Isso. Só mudaria um.

Mattos – Mas não. É o outro. Tenho que corrigir isso aí. É sol então.

Figura 91 – Série Sulina VI / II. Estrelas no Horizonte - Partitura original com erro na escrita do acorde si bemol – mi bemol – lá bemol – dó (c.23).

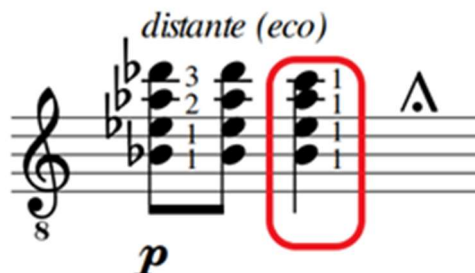


Figura 92 – Série Sulina VI / II. Estrelas no Horizonte - Partitura corrigida alterando a nota lá bemol na voz contralto para sol natural (c.23).



Outra revisão é referente a última nota da escala ascendente do c.23. Neste caso, também a digitação estava correta, mas não confere com as alturas escritas. Este foi o motivo para o intérprete ter indagado o compositor a respeito da possibilidade de haver um equívoco, o que se confirmou:

Simões - Esse daqui que deve ser ré sustenido, que deve ser [toca a escala com o ré sustenido com o dedo 3 ao invés de ré natural].

Mattos - Claro, claro. Sim.

Figura 93 – Série Sulina VI / II. Estrelas no Horizonte – Partitura original, erro na grafia (c.23).



Figura 94 – Série Sulina VI / II. Estrelas no Horizonte – Revisão na grafia com a substituição de Ré natural por Ré sustenido (c. 23)

Na seção *Agitado*, no 11º e 12º sistema, a digitação de mão esquerda ficou invertida entre os dedos 1-3. Neste exemplo, as alturas estavam corretas, sendo o erro verificado na digitação indicada:

Simões - E aqui a digitação ficou ao contrário. Seria 3-1, 3-1. Ficou na sessão inteira.

Mattos - Acontece, claro. Inverti. Isso aí eu tenho que corrigir também. Depois a gente tem que ver uma hora pra corrigir tudo, porque eu não vou lembrar.

Simões - Sim, claro. Hoje é realmente é só pra ver o que é o quê.

Figura 95 – Série Sulina VI / II. Estrelas no Horizonte – Agitado (c.19-20), Digitação original.

Figura 96 - Série Sulina VI / II. Estrelas no Horizonte – Agitado (c.19-20), Digitação corrigida.

Na seção *Delicado* (c.13), não houve propriamente uma revisão, mas sim uma ambiguidade na escrita devido a este trecho apresentar algumas sutis movimentações nas vozes internas dos acordes. No acorde Ré sustenido – Lá – Ré sustenido – Sol sustenido, o compositor escreveu novamente o sustenido na voz tenor, mesmo se tratando de uma repetição, porém omitiu o sustenido na voz o baixo. Neste caso, o compositor confirmou que, embora não haja

um sustenido na repetição da nota do baixo como há na voz tenor, ela se mantém como ré sustenido:

Simões - Agora, os acordes, como tem muita mudança de padrão, eu só queria que talvez você desse uma ouvida e uma conferida pra ver se ficou tudo certinho mesmo.

Mattos - Sim, sim.

Simões - Porque, como não tem um seguimento exato, né... Esse início aqui parece que tá tudo certo [toca os acordes da seção *Delicado* no 3º sistema].

Mattos - Eu não vou lembrar de memória o que era cada acorde agora. Mas, a princípio, a digitação que eu coloquei é pra ser a que eu penso que tu vai usar. Mas se tiver alguma discrepância é porque...

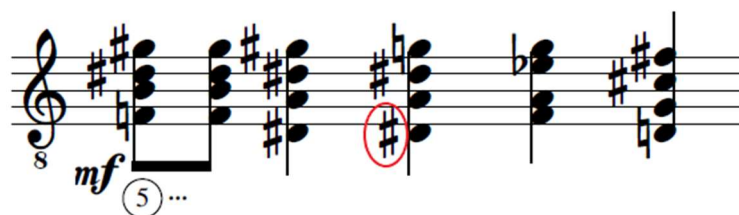
Simões - A única que teve foi essa. Só que tem umas (notas) que mesmo com a digitação eu poderia fazer com alguma abertura ou não. Na verdade, eu acho que a única parte que eu fiquei em dúvida foi essa [toca os acordes da seção *Delicado* no 8º sistema]. A dúvida era se você colocaria de novo o sustenido no ré, aqui.

Mattos - Sim, a princípio sim. Continua sendo. É, eu geralmente escrevo, mas aí faltou mesmo. Eu geral eu procuro colocar todas as notas onde pode haver dúvida, mas aí eu rateei. Aí poderia ter dúvida e eu não coloquei. Aqui foi por não ter me dado conta que o ré sustenido poderia ser uma dúvida.

Figura 97 – Série Sulina VI / II. Estrelas no Horizonte – Delicado (c.13), Repetição do sustenido na voz contralto, porém ausência de sustenido no baixo.



Figura 98 – Série Sulina VI / II. Estrelas no Horizonte – Delicado (c.13), Sustenido acrescentado ao baixo do acorde.



6.2.3 III – *Em Terras de Ninguém*

O terceiro movimento de *Série Sulina VI*, intitulado *Em Terras de Ninguém*, retrata o momento em que a tripulação do cargueiro encalhado desembarca e inicia uma exploração pelas terras desconhecidas. A obra emprega elementos previamente introduzidos em *Série Sulina VI*,

como os harmônicos naturais, mantendo o seu significado original como representação de luzes distantes. Em *Terras de Ninguém* apresenta uma sucessão de seções com contrastes abruptos, descrevendo os distintos estágios psicológicos vivenciados pela tripulação, como medo, inquietação e bravura, durante sua incursão em terra firme. A partitura apresenta uma alternância entre seções com fórmula de compasso definida e barra de compasso e seções com métrica livre.

Mattos utiliza o padrão ritmo e baixo *ostinato*¹⁰⁰ característico da milonga como gerador do material composicional de *Em Terras de Ninguém*. A milonga é um gênero musical que compõe aspectos da cultura, do folclore e da identidade na região de fronteira entre Brasil, Argentina e Uruguai, principalmente a partir de Buenos Aires, passando pelo Uruguai, sul do Brasil até a província argentina de Corrientes (CARRARO; MACHADO, 2018). O interesse do compositor pelo gênero da milonga é recorrente em sua obra e também está presente em peças como a *Milonga* para violino (1999), *Milonga* para piano a quatro mãos (2005), *Concerto n° 2* para violão e orquestra (2002) e *Quinteto* para violão e quarteto de cordas (2008) (WOLFF, 2018), entre outras. A característica marcante da milonga é o baixo *ostinato* em tonalidade menor, como aponta Bangel (1989 *apud* WOLFF, 2018), e pode ser observado na Figura 99:



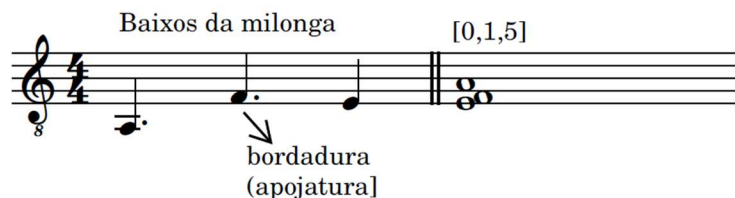
A milonga pode ser estruturada em compasso binário (2/4) ou quaternário (4/4). Sua harmonia tradicionalmente está fundamentada no tonalismo, particularmente na relação harmônica tônica-dominante (I-V). Além disso, pode estar associada tanto à alegria quanto a um estado de espírito melancólico e contemplativo, o que é determinado pela sua origem, instrumentação e andamento (CARRARO; MACHADO, 2018). Na composição de *Em Terras de Ninguém*, Mattos evoca a estrutura e o caráter associado a diferentes tipos de milonga, porém desvinculando o gênero de suas relações harmônicas tradicionais. A configuração intervalar do

¹⁰⁰ *Ostinato* é uma linha de baixo que se repete continuamente ao longo de uma composição ou seção, enquanto a parte superior (ou as partes) se altera. O *ostinato* tem o propósito de unificar uma composição, uma vez que permanece constante enquanto a melodia, harmonia (acordes) ou contraponto se modificam (AMMER, 2004, p. 293).

baixo *ostinato* da milonga consiste no salto de 6ª menor a partir da tônica, seguido de um intervalor de 2ª menor descendente, que pode ser compreendido, melodicamente, como uma bordadura entre a 6ª menor e a 5ª justa.

Mattos utiliza um procedimento composicional semelhante ao realizado no *Quinteto* para violão e quarteto de cordas, conforme descreve Wolff (2018). Na elaboração de *Em Terras de Ninguém*, Mattos desvincula o baixo *ostinato* de seu contexto tonal e trata as três alturas que o compõem como um conjunto de classe de notas¹⁰¹, mais precisamente o conjunto [0,1,5]. Este conjunto é resultante do agrupamento das notas do baixo *ostinato* em sua menor tessitura possível. A partir do conjunto [0,1,5] é derivado material melódico e harmônico de *Em Terras de Ninguém*:

Figura 100 – Conjunto de classe de notas gerado a partir dos baixos da milonga.



Nos compassos iniciais de *Em Terras de Ninguém*, já é possível observar material melódico derivado do conjunto [0,1,5]. No c.1, a bordadura de 2ª menor descendente que é característica da linha de baixo da milonga ocorre transposta entre as notas Lá bemol-Sol e Mi bemol – Ré. O mesmo compasso apresenta também o mesmo motivo na forma invertida, entre as notas Mi-Fá e Sol#-Lá. Como será visto adiante, os comentários de Mattos referentes à interpretação das ocorrências do intervalo melódico de 2ª menor descendente ao longo da peça reforçam a relação destas com o baixo original da milonga. Mesmo que as bordaduras ocorram em uma obra atonal, Mattos reitera que sejam executadas com relação de tensão e resolução entre a primeira e a segunda nota, tal como em um contexto tonal. No c.2, ocorre a primeira aparição do conjunto [0,1,5] completo, transposto a partir da classe de nota Ré [Ré-Sib-Lá], de forma invertida. Já no c.6, ocorre transposto a partir da classe de nota Mi [Mi-Dó-Si]. Há outras ocorrências das classes [0,1] nos intervalos harmônicos de Mi-Fá no c.3, e Fá#-Sol no c.7:

¹⁰¹ Classe de notas é um conjunto de todas as notas com o mesmo nome, por exemplo, todas as notas Lá, independentemente da oitava em que ocorrem. O termo foi introduzido por Milton Babbitt para auxiliar na análise de música serial (AMMER, 2004, p. 391).

Figura 101 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.1-8): Material melódico derivado do baixo ostinato

Como será tratado adiante, o conjunto $[0,1,5]$ também será o elemento gerador de duas séries dodecafônicas¹⁰² que compõem a seção central de peça, denominada *Tempo de Milonga (movido)*. Na sessão de colaboração, antes que Simões realizasse a performance de *Em Terras de Ninguém*, Mattos comentou a respeito da concepção da peça:

Em Terras de Ninguém é o seguinte: Pelo tratado, não me lembro se foi o de Tordesilhas, mas num daqueles tratados entre Espanha e Portugal, nesse trecho de Laguna até a Colônia de Sacramento no Uruguai, ficou um trecho que eles chamavam de terras de ninguém. Nem Espanha e nem Portugal assumiam totalmente. Eles ficavam discutindo quem ia ficar com o que. E aí ficou uma terra de bandidos, de fugitivos, degredados. E dali que veio essa coisa dos piratas. Ou seja, eles descem e já tem uma tensão, “tá, que lugar é esse? O que que é isso?”. São ingleses, estão acostumados a ver cidades, um porto, alguma coisa em qualquer lugar em que eles aportam. Me lembro, uma vez a gente foi até Bagé com um alemão de carro. Ele era um artista e ia fazer uma exposição lá em Bagé. A gente foi com ele até lá. Aí ele ficou assim: “Quanta terra sem estar habitada!”. Ele ficou muito impressionado porque na Alemanha não existe. Tu não passa um quilômetro sem ver habitação, sem ver casa em lugar nenhum. Na Europa é assim. É tudo habitado. Mesmo onde é feito pra ser plantação é habitado, porque as plantações são pequenininhas. O espaço é pequeno. E aqui o espaço é muito grande. A ideia é essa. Então, “Em terras de ninguém” é isso. Eles chegam assim, “o que é essa escuridão? O que é esse nada?” (MATTOS, Colaboração 2, 2017).

As seções de *Em Terras de Ninguém* são separadas por indicações de caráter e de andamento. Nesse sentido, é possível compreender, através da estrutura, a ideia de narrativa contida na peça, que é retratar os distintos estados psicológicos vivenciados pela tripulação. Como é evidenciado pela sua estrutura, até o fim de *Em Terras de Ninguém* há uma alternância entre indicações contrastantes, como “confiante” e “temeroso”, retratando os sentimentos

¹⁰² Dodecafonismo consiste em um método de composição no qual o compositor utiliza as doze notas da escala cromática, em qualquer ordem desejada, e emprega essa série de tons repetidamente, proporcionando a estrutura subjacente da composição (AMMER, 2004, p. 460).

conflituosos presentes na narrativa com idas e vindas, sem que haja uma resolução definitiva. Um exemplo disso pode ser conferido na seção *Temeroso*, que ocorre inicialmente nos c.2-4 e c.6-8, porém retorna nos c.30-32, mesmo após a seção *Confiante* que ocorre nos c.15-18 e do *Tempo de Milonga* dos c.19-27 que, como veremos, retrata momentos de bravura da tripulação:

Quadro 7 – Estrutura formal de “Em Terras de Ninguém”.

| Seção | Compassos |
|---------------------------|-----------|
| Lento, Irregular | c.1 |
| Temeroso | c.2-4 |
| Lento, Irregular | c.5 |
| Temeroso | c.6-8 |
| Agitado | c.9-14 |
| Confiante | c.15-18 |
| Tempo de Milonga (movido) | c.19-27 |
| Marcado | c.28-29 |
| Lento, Irregular | c.30 |
| Temeroso | c.31-33 |
| Tempo de Milonga (movido) | c.34-45 |

Ainda durante a execução de Simões, Mattos realizou dois breves comentários referentes ao trecho *Temeroso* que ocorre nos dois primeiros sistemas de *Em Terras de Ninguém*. O primeiro comentário refere-se à concepção de Mattos quanto ao significado do caráter “temeroso”, pode ser entendido como “tenso”. O intérprete havia inicialmente executado a seção *Temeroso* com uma dinâmica relativamente contida e timbre velado, característico da região próxima da boca do violão. Após este comentário, o intérprete executou o trecho novamente, utilizando um maior contraste dinâmico, acentuando o *crescendo* do c.3 e utilizando um timbre mais brilhante e característico da região próxima ao cavalete, principalmente nas duas notas finais da voz do baixo, Dó# e Mi, de modo a tornar o trecho mais agressivo:

Figura 102 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.2-3) – Maior contraste dinâmico e sonoridade agressiva em *Temeroso*.

The musical score shows three systems. The first system is labeled 'Lento, irregular' and contains measures 1-4. The second system is labeled 'Temeroso' and contains measures 5-8; this section is enclosed in a red rectangular box. The third system contains measures 9-12 and is marked 'p distante'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Na melodia dos baixos no trecho *Temeroso* há a primeira aparição do motivo rítmica do baixo da milonga, que consiste no padrão colcheia pontuada + colcheia pontuada + colcheia. Como veremos, a milonga possui um papel central na composição e narrativa de “Em Terras de

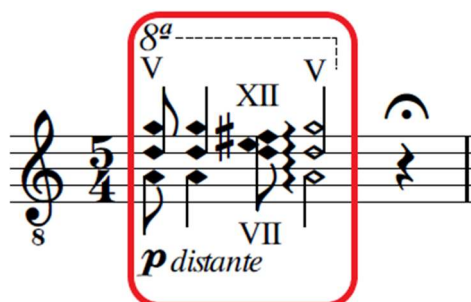
Ninguém” e, tanto o motivo rítmico quanto também o melódico do baixo de milonga serão utilizados e desenvolvidos ao longo deste movimento:

Figura 103 – Ritmo do baixo ostinato da milonga.



Nos c.4 e c.8, ocorre uma breve passagem de acordes formados por harmônicos naturais. Segundo o compositor, os harmônicos representam "uma imagem distante de luz", de maneira análoga ao segundo movimento, no qual os harmônicos são empregados para representar luzes no horizonte. Este comentário foi significativo, uma vez que expõe a ideia de integração do material composicional utilizado pelo compositor dentro da narrativa da peça:

Figura 104 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.4) – Harmônicos naturais representando uma imagem distante de luz.



Simões – [executa o trecho *Temeroso* dos c.2-3]

Mattos – Pode ser mais tenso aqui.

Simões – Ok. [executa o *Temeroso* novamente com maior contraste dinâmico e timbre mais brilhante.

Mattos – Isso. E aqui uma imagem distante de luz.

Simões – [Executa os harmônicos do c.4]

O trecho *Confiante* apresenta uma melodia na voz contralto acompanhada por acordes no primeiro e quarto tempo. A figuração da melodia da voz contralto deriva do ritmo do baixo da milonga. Apesar da segunda nota da voz contralto estar escrita com ritmo de colcheia, a sua sustentação, bem como sua distância intervalar em relação ao Mi que a sucede, fazem com que seja compreendida como possuindo o ritmo do baixo de milonga:

Figura 105 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.15-18) – Ritmo da milonga na linha de baixos do trecho *Confiante*.

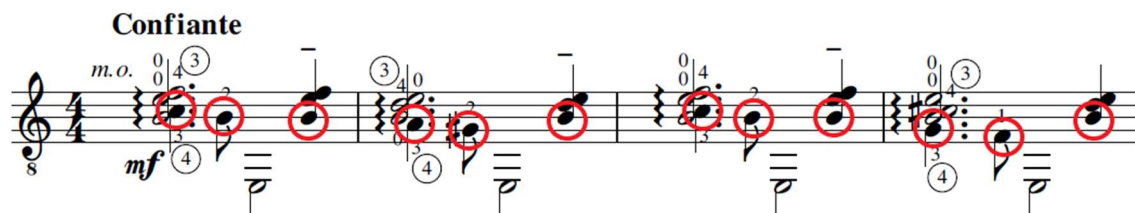


Figura 106 – Série Sulina VI / Em Terras de Ninguém - Melodia isolada do trecho *Confiante*.



Mattos elogiou o modo como o intérprete executou esta passagem e explicou a conexão entre o trecho *Confiante* e a narrativa do conto. O caráter do trecho se refere ao estado de bravura em que a tripulação se encontra ao iniciar a exploração da terra desconhecida, não havendo outra opção após o navio encalhar na beira da praia. O compositor também exemplificou sua ideia de caráter cantando apenas a melodia dos baixos, enfatizando o caráter com bravura do trecho:

Aqui quase grandiloquente. Os caras estão se sentindo confiantes. Pô, agora a gente vai conseguir reconhecer essa terra, vai dominar essa terra. Terra de ninguém”. Só que vão se dar mal na próxima (risos). É mais ou menos isso. Mas está muito legal. Muito legal. Muito expressivo (Mattos, Colaboração 2, 2017).

O trecho *Confiante* é seguido pelo *Tempo de Milonga (movido)*, nos c. 19-26. Assim como no *Confiante*, esta seção consiste em uma melodia nas vozes inferiores com a figuração do baixo de milonga, com a diferença que, no *Tempo de Milonga (movido)*, há também a presença de um acompanhamento em outro registro, distribuído nas cordas agudas do violão. A figuração do acompanhamento é em colcheias, preenchendo ritmicamente os espaços em que a nota do baixo não é articulada. Dessa forma, o *Tempo de Milonga (movido)* apresenta a milonga em sua forma mais característica e idiomática ao violão, unindo baixo *ostinato* e acompanhamento:

Figura 107 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.19-26) – Tempo de Milonga (movido).

Tempo de Milonga (movido)

Outro exemplo da escrita da milonga em sua forma mais característica ao violão se encontra na peça *Milonga da Espera*, de Daniel Wolff, para trio de violões. No violão 3, c.1-4, encontra-se o baixo *ostinato* e acompanhamento em arpejos, distribuído nas cordas agudas e preenchendo os espaços onde o baixo não é articulado:

Figura 108 – Milonga da Espera (Daniel Wolff). Violão 3 – c.1-4.

A respeito da harmonia do *Tempo de Milonga (movido)*, o compositor mencionou que se trata de uma milonga “dodecafônica”, comentando também o contexto no qual que teve a ideia para compor esta seção:

E aqui é uma milonga serial. Dodecafônica. Foi numa aula que eu tava trabalhando. Um amigo meu que é um grande cancionista e que tem aula comigo há muitos anos, de vez em quando ele volta, vem falar de composição, de harmonia, de contraponto e tal. E aí, ele tava preparando um material e dizia, “ah, eu tenho uma dificuldade de compor algo serial”. Ele já compôs uma peça serial muito boa, muito legal. E ele falou, “ah, eu tô com dificuldade de fazer coisa serial”. E eu falei, “Não! Música serial tu faz qualquer coisa. Até uma milonga”. E ele, “Ah, não acredito”. Eu peguei e fiz na hora! “Óh, viu?”. Toquei pra ele na hora ainda. Aí ele, “Bah, como soa bem isso aqui, cara”. E eu tava compondo essa peça na época. Daí eu peguei, “Bah, já vou aproveitar então” (risos). Já que gostou, vou aproveitar (MATTOS, Colaboração 2, 2017).

A série dodecafônica está presente especificamente na melodia dos baixos do *Tempo de Milonga (movido)*. Essa seção se estende por 8 compassos, e contém duas séries dodecafônicas, sendo a primeira série compreendida entre os c.19-22 e a segunda série entre os c.23-26. Para

melhor compreender o dodecafonismo empregado no *Tempo de Milonga (movido)* dos c.19-26, é preciso considerar o comentário que o compositor fez a respeito da outra seção denominada *Tempo de Milonga (movido)* que ocorre posteriormente na peça e abrange os c.34-41:

Fiz essa antes [c.34-41] [...] aí depois fiz essa outra [c.19-26]. Só que eu achei depois que essa aqui [c.34-41] ficava melhor pra terminar. Essa foi a primeira. Essa [c.19-26], na verdade, foi um retrógrado dessa [c.34-41]. Pode fazer bem milongueiro mesmo. Bem campeiro (MATTOS, Colaboração 2, 2017).

Figura 109 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.34-41) – Tempo de Milonga (movido).

A partir do comentário de Mattos, referente ao *Tempo de Milonga (movido)* dos c.34-41 ter sido composto antes do *Tempo de Milonga (movido)* dos c.19-26, e sobre as duas séries estarem relacionadas, é possível analisar as séries empregadas nos c.34-41, já reconhecendo elas como P0 e P1, e reconhecendo as séries empregadas nos c.19-26 como séries retrógradas, ou R0 e R1:

Figura 110 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.34-41) – Série P0 e P1 no Tempo de Milonga (movido).

Figura 111 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.19-26) – Série R1 e R0 no Tempo de Milonga (movido).

Tempo de Milonga (movido)

R1

R0

As séries P0 e P1 não se tratam de séries dodecafônicas estritas, uma vez que, em ambas as séries, há a repetição de uma classe de nota. Na série P0, a 7ª classe de nota deveria ser a classe de nota Fá, porém essa posição é ocupada pela repetição da classe de nota Dó, que já consta na 2ª classe de nota desta série. De modo similar, a 11ª classe de nota da série P1 deveria ser a classe de nota Dó. Ao invés disso, ela é a repetição da 10ª classe de nota dessa série, a classe de nota Sol. Uma situação parecida ocorre no *Quinteto*, onde Mattos utiliza o dodecafonismo para gerar o material composicional, contudo, sem necessariamente aderir por completo à ordem literal da série dodecafônica. Mesmo se valendo de um princípio dodecafônico, em determinadas situações, Mattos ocasionalmente altera a disposição das notas, seja em busca de uma sonoridade específica ou por considerações de idiomatismo instrumental (Mattos 2017 apud Wolff 2018).

A série P0 conta com três transposições do conjunto de classe [0,1,5] gerado através do baixo *ostinato* da milonga, ocorrendo a partir da classe de nota Mi (Mi-Dó-Si), invertido a partir da classe de nota Ré (Ré-Sib-Lá) e na classe de nota Dó (Dó-Láb-Sol). Já na série P1, embora não haja a ocorrência do motivo completo da milonga, há o intervalo de 2ª menor do baixo *ostinato* entre as notas Si-Lá#, e sob a forma invertida, entre as notas Sol#-Lá e Dó#-Ré:

Figura 112 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.34-41) – Série P0 e P1 isoladas no Tempo de Milonga (movido).

De modo similar, as séries R0 e R1 dos c. 19-26 também não constituem séries retrógradas literais. A série R1 (c.19-22) contém 9 classes de nota onde é possível identificar uma relação de retrogradação em relação a série original P1. As classes de notas restantes de R1 são dispostas livremente. A série R0 (c.23-26) possui a retrogradação de 9 classes de notas em relação à P0. Interessante verificar que as três classes de notas restantes da série R0 são as mesmas classes de notas que iniciam a série P0, dispostas na mesma ordem em ambas as séries, justamente conservando a relação intervalar que caracteriza o motivo do baixo de milonga:

Figura 113 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.19-26) – Série R1 e R0 isoladas.

Ao tratar do andamento do *Tempo de Milonga (movido)* dos c.19-26, o compositor comentou a respeito dos três diferentes tipos de milonga existentes e suas diferenças de caráter e andamento. Em sua performance inicial de *Em Terras de Ninguém*, Simões havia executado esta seção com o andamento de semínima em torno de 125 bpm, o que, de acordo com o compositor, poderia ter sido executado com um andamento mais rápido. Após a explicação sobre os gêneros de milonga, o intérprete executou a passagem novamente, porém mais rápido, com a semínima em torno de 152 bpm. O andamento mais rápido conferiu à passagem um

caráter mais próximo daquele pretendido pelo compositor. Já em relação ao segundo *Tempo de Milonga (movido)* que ocorre nos c.34-41, o compositor sugeriu que esta passagem fosse executada com um andamento um pouco mais lento em relação ao *Tempo de Milonga (movido)* dos c.19-26:

Simões - E o andamento?

Mattos - Pode ser um pouco mais movido.

Simões - Mais movido então?

Mattos - É que assim: Tem a milonga lenta... Tem três gêneros de milonga. Tem a milonga uruguaia, a milonga argentina e a brasileira. São diferentes. A milonga uruguaia, inclusive, se chama milonga oriental, devido à 'república oriental do Uruguai'. Acho que é por isso, não sei. E então eles chamam de milonga oriental e ela é a mais movida. Ela é mais gingadinha. A nossa aqui é a mais sentida. É a mais aquela coisa do gaúcho solitário, aquela coisa do campo enorme, e ele fica ali solitário. Na Argentina, a milonga argentina, que foi onde nasceu a milonga, ela é portuária. Não é a campeira. Então a nossa é a campeira, a argentina é a portuária. E a uruguaia é a mais dançante mesmo. Então eu pensei nessa mais próxima da argentina. Não é a portuária, porque não é porto, mas está próximo ao mar. Então é uma coisa um pouco mais movida. Bem gaudéria (risos).

Simões - E mais ou menos quanto? [Repete o "Tempo de Milonga" (c.19-26) com andamento de semínima em torno de 152 bpm].

Mattos - Isso aí tá legal!

Simões - E a última? [Executa o "Tempo de Milonga" (c.34-41) com andamento de semínima em torno de 152 bpm]

Mattos - Isso aí. Talvez essa tu possa fazer um pouquinho mais lento, de repente.

Simões - Sim. [Repete o "Tempo de Milonga" (c.34-41) com andamento de semínima em torno de 138 bpm]

Mattos - Isso aí.

Ainda a respeito do andamento, o trecho *Confiante* nos compassos 15-18 que precede o *Tempo de Milonga (movido)* nos compassos 19-26, desempenha a função de preparar a seção seguinte. Portanto, deveria ser executado com um andamento ligeiramente ainda mais lento do que o adotado no *Tempo de Milonga (movido)*. Essa relação entre as duas seções está fundamentada na narrativa do conto. No trecho *Confiante*, a tripulação experimenta um sentimento de coragem após o susto inicial de se encontrar em um lugar desconhecido. Esse sentimento os impulsiona a explorar e reconhecer a terra, sendo essa exploração retratada na seção *Tempo de Milonga (movido)*:

Simões - E esse tempo, eu já tenho ele aqui ou não?

Mattos - Tu tá preparando ele aqui.

Simões - Aqui pode ser até bem abaixo?

Mattos - Sim. Assim, eles estão entrando naquela terra. Estão assustados, estão olhando e de repente levam um susto daqui, um susto dali... E dá aquele momento em que eles estão ficando confiantes. E aqui é onde eles estão reconhecendo essa terra, que é a terra da milonga, que é a terra dessa música. Esses dias eu vi um negócio num filme, uma coisa muito interessante. Tem um instrumento russo, que toca uma coisa que parece uma milonga. É um acordeão russo, um bayan. Fiquei assim, “bah, uma milonga russa?”. Muito interessante.

Ao final do c.26 há um *ritornello* e as indicações de *decrescendo* e *poco ritardando*. Apesar de estar indicado em relação apenas à segunda repetição do *Tempo de Milonga (movido)*, o compositor sugeriu ao intérprete realizar o *ritardando* também ao final da primeira repetição, enfatizando também o aspecto *cantabile* das notas Dó e Si, que fazem parte do motivo do baixo de milonga:

Mattos - Pode *rallentar* mais aqui [final do c.26]. Canta bem esse Dó-Si [cantarolando as notas Dó-Si].

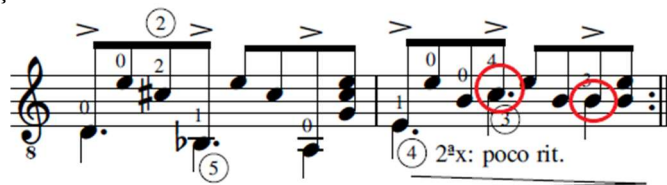
Simões – Mesmo pra voltar? [*ritornello*]

Mattos - Isso. Pode *rallentar* mais, mas cantar mais um pouquinho. O resto, tudo mais piano, mas esse Dó-Si pode aparecer bem.

Simões – [executa novamente o c.25-26 exagerando o *cantabile* nas notas Dó e Si do baixo e o *rallentando* ao final do c.26]

Mattos - Isso. Isso aí.

Figura 114 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.25-26) – executar o *poco ritardando* nas duas repetições do c.26 e enfatizar o *cantabile* nas notas Dó-Si da linha do baixo.



Nos c.28-29 há uma passagem com indicação *Marcado*. No aspecto rítmico, consiste na repetição do padrão de colcheia pontuada + colcheia pontuada + colcheia, derivado do motivo 3+3+2 do baixo da milonga. Durante sua performance do *Em Terras de Ninguém*, Simões havia executado a passagem com andamento de semínima em torno de 66 bpm. Este andamento foi comentado pelo compositor, ao sugerir que fosse executado mais rápido. Após algumas tentativas de acelerar o andamento, foi atingido o andamento de semínima em torno de 98 bpm, que seria o andamento pretendido pelo compositor para esta passagem:

Mattos – Eu pensei aqui um pouco mais rápido.

Simões - Ah, sim, fiquei um pouco lento, né?

Mattos – É. Não indiquei andamento, mas podia ter indicado um pouco mais rápido. “Marcado” e “um pouco mais rápido”.

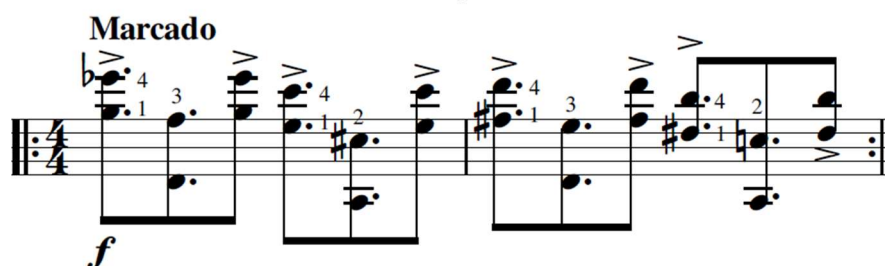
Simões – [executa o “Marcado” em 84 bpm].

Mattos - Pode ser um pouquinho mais ainda. Pi-ra-pi-pa-ra [solfejando em torno de 103 bpm].

Simões – [executa o “Marcado” em 98 bpm].

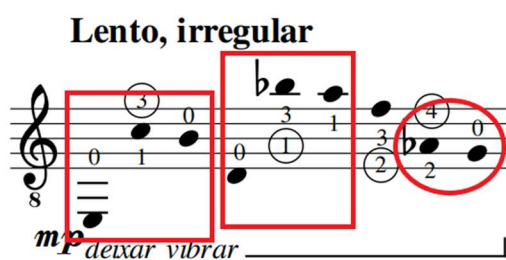
Mattos – Isso!

Figura 115 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.28-29) – Executar o Marcado com andamento circa 98 bpm.



No c.30 há novamente uma passagem com indicação *Lento, irregular*, que consiste em uma melodia formada a partir do motivo dos baixos da milonga. O motivo dos baixos da milonga aparece em duas transposições, com as notas distribuídas em registros distintos (Figura 116). Ao final do *Lento, irregular*, há apenas a bordadura do motivo da milonga entre o Lá-b-Sol:

Figura 116 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.30) – Motivos derivados do baixo da milonga.



A linha melódica do *Lento, irregular* também faz referência ao gênero da milonga do sul do Brasil, que possui um caráter mais melancólico e lento, em contraste com as milongas uruguaia e argentina. Ao executar a passagem, o intérprete optou por utilizar o *rubato* para agrupar os motivos do baixo da milonga presentes e alongar, como uma suspensão melódica, a primeira nota do intervalo de 2º menor de cada motivo:

Mattos - E aqui é uma sequenziuzinha de milonga meio distorcida. Ta-ri-to-ti-ra [solfejando a melodia do c.30]. São duas sequenziuzinhas de milonga. Agora é a milonga mais gaúcha, mais brasileira.

Simões - E aqui, como é irregular, eu posso sublinhar isso. [Executa o c.30 com *rubato* e separando cada motivo da milonga].

Mattos - Sim, exatamente. Perfeito.

A passagem final de *Em Terras de Ninguém* inicia no c.42 e consiste em uma *coda* de 4 compassos. Sem indicação de caráter, essa passagem apenas inicia com o motivo do baixo da milonga nas notas Mi-Dó-Si, mas prossegue com material livre, sem mais referência ao gênero milonga. Possui uma textura que inicia a três vezes no c.42 (baixo, soprano e contralto). O baixo realiza um pedal no Mi com figuração de mínima ao início de cada compasso. A voz do soprano realiza gradualmente um movimento ascendente que inicia na nota Dó, até culminar na nota Mi, uma oitava acima, no acorde final da peça, formado pelas notas Si-Ré-Mi e executado em harmônicos naturais:

Figura 117 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.41-45).

O *crescendo*, escrito a partir do c.42 e que se estende até a nota Mi no c.45 com dinâmica *forte*, indica que notas do acorde Si-Ré-Mi ao final do c.45 devem atingir uma dinâmica mais forte em relação a dinâmica do início da passagem. No entanto, o acorde final está notado com harmônicos, os quais tendem a produzir um som mais suave em relação às notas naturais. Com o objetivo de realizar o *crescendo*, conforme indicado na partitura desde o início do c.42, e mantê-lo até o acorde final, o intérprete apresentou ao compositor duas abordagens distintas para executar o acorde. Inicialmente, executando o acorde com a técnica do rasgueio e, posteriormente, utilizando os dedos indicador, médio e anular de mão direita para arpejar o acorde. O compositor recomendou o uso de rasgueio no último acorde, tal como demonstrado por Simões. No entanto, a partitura permaneceu sem uma indicação específica de rasgueio:

Simões - Esse final aqui eu ainda não acertei. [Executa repetidas vezes o acorde Si-Ré-Mi do c.45]. Você prefere um dedo por nota ou uma coisa mais assim, um rasgueio? [Executa o acorde final com rasgueio]

Mattos - Acho que assim. Assim fica mais rasgado.

Simões - Assim? [Repete o acorde Si-Ré-Mi do c.45].

Mattos – Sim. Rasgado.

Simões - Eu tava tocando assim, mas não tava saindo. Ah, é porque eu tava acelerando até o final. Depois eu vi que não precisava. [Executa novamente o c.41-45]. Essa nota aqui quase não sai [Executa repetidas vezes a nota Ré do acorde final do c.45]

Mattos - Não, tá muito legal o som. É isso aí.

Figura 118 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.45) – Rasgueio no acorde final.



6.2.3.1 Revisão

Alguns erros na grafia de *Em Terras de Ninguém* foram identificados durante a sessão de colaboração. Como nos movimentos anteriores, Simões questionou a respeito de notas específicas em casos em que a nota indicada na partitura não estava de acordo com sua respectiva digitação. O primeiro erro identificado foi referente à nota Lá na voz do baixo do c.2. No acorde do primeiro tempo do c.2, há a indicação de dedo 1 nas notas Si bemol da voz soprano (executada na 1ª corda no sexto traste) e na nota Lá do baixo, executada na 4ª corda. Tal como está escrito, infere a utilização da pestana de dedo 1 para pressionar as duas notas simultaneamente. Porém, a nota Lá está localizada no sétimo traste, tornando impossível executá-la juntamente ao Dó# na terceira corda com uma pestana. A partir deste apontamento, verificou-se que a altura estava equivocada, e a nota no baixo deveria ser Lá bemol, ao invés de Lá natural, o que possibilita a utilização de uma pestana para executá-la juntamente ao Dó#:

Simões - Deixa eu ver aqui o que eu tinha de dúvida nela. Esse Lá aqui é bemol? [executa o acorde Láb-Dó#-Sol-Sib do c.2]. Pela digitação, eu acho que é bemol.

Mattos – Sim.

Figura 119 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.1-2) – Partitura corrigida. Substituição do Lá natural por um Lá bemol na nota do baixo do c.2.

No trecho *Confiante* dos c.15-18 há um padrão na escrita dos acordes que é interrompido no final do c.18. Ao longo da passagem, o acorde executado pelas vozes soprano, contralto e tenor do primeiro tempo de cada compasso é repetido no quarto tempo, exceto no c.18. Nesse compasso específico, o acorde do primeiro tempo consiste nas notas Si-Dó#-Mi, enquanto o acorde do quarto tempo é composto pelas notas Si-Ré-Mi. A razão pela qual o intérprete questionou a escrita, nesse caso, não é a viabilidade de execução do acorde, como na correção anterior, mas sim a discrepância desse acorde específico em relação ao padrão estabelecido nos compassos anteriores. Ao ser indagado sobre a interrupção do padrão de repetição dos acordes apenas nesse compasso específico, o compositor confirmou que se tratava de um erro na grafia. Portanto, o acorde do quarto tempo do c.18 deveria ser Si-Dó#-Mi:

Simões - E esse acorde está escrito como aqui, mas na verdade ele seria diferente. Ele teria Si-Dó#, ao invés de Si-Ré.

Mattos - Será que eu não mudei aí?

Simões – É Porque assim, óh: [Executando o trecho “Confiante” dos c.15-18] Mesmo acorde, mesmo acorde, mesmo acorde, e aqui no último muda. Seria o mesmo ou muda?

Mattos - Sim. É esse aí.

Simões – Ah, tá. Fica no mesmo.

Mattos - Fica no mesmo. Tenho que corrigir também.

Figura 120 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.15-18).

Figura 121 – Série Sulina VI/ III. Em Terras de Ninguém (c.15-18) – Acorde final do c.18 corrigido.

Confiante

Outra correção refere-se à digitação da linha melódica do compasso 27. Neste caso, a dúvida surgiu devido à digitação indicada na partitura resultar em uma mecânica pouco convencional para uma passagem melódica que claramente apresentaria alternativas mais simples e eficazes para execução. O primeiro exemplo ocorre nas notas Si bemol-Lá-Fá bequadro, cuja digitação indicada é dedos 2-1-3 de mão esquerda, respectivamente. A utilização do dedo 3 para digitar a nota Fá, imediatamente após a nota Lá com o dedo 1, implica a necessidade de modificar a apresentação de mão esquerda, realizando uma pequena rotação no sentido anti-horário em torno do eixo do dedo 1 que pressiona a nota Lá para permitir que o dedo 3 alcance a nota Fá.

Ao invés disso, se a nota Fá fosse digitada com o dedo 2, ao executar a nota Lá a mão já estaria naturalmente posicionada para executar a nota seguinte, requerendo apenas o movimento do dedo 2 para pressionar a nota Fá na segunda corda. De modo similar, as duas últimas notas do c.27, Mi bemol-Ré, estão digitadas com dedos 4-2. Dado que essas duas notas estão localizadas em trastes consecutivos e na região aguda da escala, onde a distância entre trastes é mais estreita do que no início da escala, uma digitação mais ergonômica para a passagem seria a utilização de dois dedos consecutivos, como 4-3, 3-2, ou 2-1 para executar o Mi bemol-Ré. O compositor confirmou que se tratava de um erro na grafia da digitação:

Simões - Aqui, acho que talvez a digitação que ficou errada. [Executa o c.27]. Ao invés de 3-4-2, seria 2-4-3. Aqui eu até mudei, eu botei 3-1. Eu venho com 3-1 [Si bemol-Lá], esse é o 2 [Fá] que vem aqui [Lá bemol], pra depois 4-3 [Mi bemol-Ré]. O que você escreveu tá assim [Executa o Mi bemol e Ré na digitação escrita]

Mattos – (Risos).

Simões - É só inverter. Ao invés de 3-3-4-2, seria 2-2-4-3.

Mattos – Sim.

Simões - Mas as notas são essas? As mesmas?

Mattos - Sim. As mesmas. Exatamente.

Simões – Tá. Seria isso aqui [Executa o c.27 com a digitação correta]. É isso mesmo?

Mattos – Isso. Exatamente.

Simões – Ah, tá. Então a digitação é que tinha que fazer diferente.

Figura 122 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.27).

Figura 123 – Série Sulina VI / III. Em Terras de Ninguém (c.27) – Digitação corrigida.

6.2.4 IV – Saques e Despojos

O quarto movimento de *Série Sulina VI*, *Saques e Despojos*, trata do ataque dos piratas à tripulação do cargueiro. A partitura é grafada em duas páginas e possui 27 compassos. Assim como *Estrelas no Horizonte* e *Em Terras de Ninguém*, a marcação dos compassos em *Saques e Despojos* é bastante irregular, alternando entre seções com fórmula de compasso definida e seções sem fórmula ou barra de compasso. Este é o último movimento documentado na gravação de áudio da colaboração de Simões. Um pouco antes de encerrarem a discussão sobre *Saques e Despojos*, a gravação foi interrompida devido à falta de espaço no cartão de memória do gravador. Essa interrupção impossibilitou o registro dos comentários finais do compositor sobre este movimento.

Em relação à narrativa, *Saques e Despojos* retrata o momento em que a tripulação é surpreendida pelo ataque dos piratas que estavam escondidos ao redor das terras onde o navio encalhou. Nessa emboscada, a tripulação acaba sendo inteiramente massacrada e seus despojos saqueados. A narrativa é elaborada no material musical de *Saques e Despojos* através da sucessão de diferentes perspectivas sobre o massacre, ora retratando a perspectiva do saqueador à espreita, preparando uma emboscada; ora retratando a perspectiva de uma vítima sendo assassinada, ou o combate entre ambos:

Pode pensar assim, uma imagem que eu tive aqui: Pensa uma cena de um filme em que tu tens vários ataques simultâneos em relação a pessoas que não tem como se defender. Então, num momento tem um atacando uma moça, outro atacando uma criança, outro atacando um velho, um atacando um adulto que se defende, que reage. Uma pessoa forte que reage, consegue machucar o oponente. Mas, em geral, sempre os atacantes vão estar em vantagem. Então, a ideia basicamente é essa. Várias coisas diferentes, várias coisas simultâneas e sempre com tensão. A ideia é essa (MATTOS, Colaboração 2, 2017).

A descontinuidade do discurso musical de *Saques e Despojos* encontra-se justificada pela ideia narrativa. Embora seja escrita com fórmula de compassos 4/4, a primeira sessão de *Saques e Despojos* é uma sucessão de fragmentos com métrica livre. *Saques e Despojos* utiliza extensivamente *fermatas* e silêncios para criar uma atmosfera de tensão e suspense constante, que irá se alternar com momentos predominantemente rítmicos. Já no início, a atmosfera de tensão que antecede a emboscada é retratada através das notas longas no baixo com indicação *ad libitum* e o silêncio que antecede os gestos de ataque. Os trinados escritos com *afretamento* rítmico representam atitudes furtivas dos saqueadores. Esses trinados possuem a indicação de caráter *Rápido, nervoso* e são sucedidos, ou por dois acordes atacados com rasgueio, ou por uma nota executada com *pizzicato bártok*, que representam os golpes mortais dos piratas:

Esses trechos, pensa assim: É alguém chegando sorrateiramente e *Pá* [batendo palma com a mão]. Atacando (MATTOS, Colaboração 2, 2017).

Figura 124 – Série Sulina VI / IV. Saques e Despojos – Ataques mortais dos saqueadores.

IV. Saques e Despojos

The image displays two staves of musical notation for the piece 'Saques e Despojos'. The top staff begins with the instruction 'ad libitum' and a fermata over a chord. It then transitions into a section marked 'Rápido, nervoso' enclosed in a red box, featuring a rapid sixteenth-note run with dynamics *p*, *p*, and *f*. The bottom staff starts with a chord marked *f*, followed by a melodic line marked *mf* and a section marked 'rasq.' (rasgueio) with a triplet of chords. It concludes with a section marked 'Pizz. Bártok' enclosed in a red box, showing a rapid sixteenth-note run with dynamics *p* and *p*.

A seção *Rápido, nervoso* que abre *Saques e Despojos* é sucedida pelo *Rítmico* (c.4-11), que apresenta um grande contraste em relação à seção anterior. O *Rítmico* apresenta métrica definida com fórmula de compasso 5/8 e consiste em acordes em bloco executados sobre um

baixo-pedal na nota Mi. Durante a colaboração, o compositor sugeriu que as notas fossem sustentadas o máximo possível, prolongando sua duração para além do seu valor escrito. Essa sustentação resulta em uma sobreposição de sons, especialmente na melodia inferior, grafada com haste para baixo, passando a constituir duas melodias independentes. A sugestão de prolongar os sons além do seu valor escrito diz respeito tanto às notas dos blocos de acordes quanto aos baixos, conferindo para a passagem uma sonoridade propositalmente “embolada”:

Mattos - Aqui pode deixar soar tudo. Não precisa abafar.

Simões - Ah, isso que eu ia perguntar. Inclusive aqui eu tava pensando [executa o c.4 prolongando a nota dó]. E aqui também pode deixar soando? [Executa o c.8 prolongando a duração das notas].

Mattos – Os dois. Isso. Pode deixar soando, a ideia é embolar, é deixar soando.

Simões - Ok, então deixar as cordas sempre soando.

Mattos - E o que é corda solta, que pode ficar soando, pode deixar. Mesmo quando muda de acorde, de compasso. Ali o baixo tá sempre no Mi.

Simões – Sim, tá sempre no Mi.

Figura 125 – Série Sulina VI / IV. Saques e Despojos (c.4-11) – prolongar as notas além do seu valor escrito.

Rítmico

The musical score consists of three systems of music. The first system is labeled 'Rítmico' and features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The second system continues the pattern with a '7' above the staff. The third system also continues the pattern with a '7' above the staff. The score ends with a double bar line and repeat dots.

O trecho *Inquieto* que sucede o *Rítmico* possui acordes em bloco conectados por um *glissando*, alternados com um baixo na nota Mi. De acordo com Mattos, no contexto da peça, *Inquieto* refere-se a um estado “agitado” ou “agressivo”, sugerindo ao intérprete buscar o

caráter mais dramático possível para a passagem. Um aspecto comentado neste trecho foi a sonoridade resultante do próprio *glissando*, que é influenciada pela quantidade de pressão exercida pelos dedos da mão esquerda sobre as cordas durante a sua execução. Quanto maior a pressão, mais se evidencia o som das notas produzidas durante o *glissando* entre posições, enquanto, com menos pressão, são evidenciadas apenas a nota de início e a de chegada. O compositor sugeriu aplicar uma pressão de mão esquerda mais acentuada sobre as cordas para destacar o som das notas intermediárias produzidas durante *glissando*.

Quanto ao andamento, o intérprete havia executado o *Inquieto* com andamento de semínima aproximadamente em 118 bpm. O compositor recomendou uma execução com andamento mais “solto”, propondo a utilização de *rubato* para prolongar especificamente a duração dos *glissandi* para além do indicado na partitura.

Mattos - Esses dois aqui, só tu poderia fazer mais um pouquinho mais agitado. Um pouco agitado, um pouco mais rasgado.

Simões - E aumentar andamento?

Mattos - É, talvez.

Simões - É, acabou que eu não tô fazendo muita variação de andamento das partes, também. [Executa o *Inquieto* a ca. 118 bpm]

Mattos - É por aí, é uma coisa assim mais agitada. Ah, outra coisa. Especialmente quando é mais lento, no *Inquieto*, pode fazer aparecer mais o *glissando*. *Ti-i-rá*.

Simões - [Executa o *Inquieto* com o *glissando* mais lento, deixando soar as notas produzidas durante cada *glissando*].

Mattos - Isso.

Simões - Só não apareceu esse aqui [Repete o *glissando* entre os dois primeiros acordes do *Inquieto*].

Mattos - É, dá sim.

Simões - E aqui proporcionalmente vai ser também mais curto.

Mattos - Isso, vai ser mais curto. *Ta-ta-tum-tara* [pausa curta] *Ta-ta-tum-tara*.

Simões - Sim.

Mattos - Não precisa ser tudo *ta-ta-tum-tara* [solfejando *a tempo*]. Não. Não tem que ser bem rigoroso em relação as durações escritas. Esse pode durar um pouquinho mais, *ta-ta-tum-tara*, *ta-ta-tum-tara* (Com *rubato* e prolongando os *glissandi*).

Simões - Sim. [Executa o *Inquieto* com um pouco mais de *rubato* e prolongando os *glissandi*].

Mattos - Isso. Sempre uma coisa assim. Mais tenso, mais dramático possível.

Figura 126 – Série Sulina VI / IV. Saques e Despojos (c.11-13) – Evidenciar o glissando entre os acordes.

Outro ponto discutido em *Saques e Despojos* foi referente aos acordes grafados com sinal de arpejo. Mattos utiliza dois sinais gráficos distintos para indicar que o acorde deve ser arpejado, podendo este ser um arpejo rápido ou lento, e também executado no sentido da nota mais grave à aguda ou o inverso. Como a especificidade dessa notação varia comumente entre compositores, Mattos distingue os sinais de arpejo entre arpejo longo, grafado com o sinal (♩) e arpejo rápido, grafado com o sinal (♩). A direção da seta é correspondente ao sentido das alturas na partitura: a seta para cima corresponde ao arpejo executado do registro grave para o agudo, enquanto a seta para baixo representa o sentido oposto, do agudo para o grave. O compositor também fez uma distinção da técnica empregada para a execução de cada tipo de arpejo, que não está indicada na partitura, mas foi comentada na colaboração. O arpejo rápido (♩) é executado com a técnica do rasgueio e o arpejo lento (♩) com a unha do polegar. No caso dos arpejos lentos, o compositor propôs a utilização da unha do polegar da mão direita para a sua execução, tanto na direção do grave para o agudo quanto nos arpejos do agudo para o grave. No caso do arpejo lento do agudo para o grave, é empregada a parte superior da unha do polegar, o que não é o seu ponto de contato usual com a corda, possibilitando um timbre mais agressivo:

Simões - A dúvida que eu tenho. Uma coisa que eu sempre tive essa dúvida.

Mattos – Qual coisa?

Simões - Esse daqui, quer dizer que não arpeja, é um ataque mais veloz.

Mattos – Isso. E esse outro é *Tró-lo-lo-lo*. E o outro *Trá*. Exatamente.

Simões - E a diferença é que esse é do grave pro agudo e esse do agudo pro grave?

Mattos – Isso. Depende do compositor.

Simões - Sim, pois é, que isso é...

Mattos - No caso, eu escrevo as notas. Ou seja, Aqui tá do grave pro agudo, aqui tá do agudo pro grave.

Simões - Aqui então eu fiz certo. [Executa o acorde do c.16 com um arpejo das cordas agudas às graves].

Mattos – Isso. Sim. Tem quem indica o movimento, o gesto.

Simões – Entendi. Que é o contrário.

Mattos - Isso, que é o contrário. É que nem tablatura. Tem quem bota, ou vendo o violão de frente ou tu vendo o violão daqui né. Então tu vai ter a primeira corda em cima ou embaixo. Depende da situação. Eu vejo pelo primeiro acorde.

Simões - É, que isso é uma coisa que eu sempre tive dúvida, porque realmente coexistem as duas maneiras.

Mattos - Sim, sim. Exato, depende de cada um. Eu mesmo, pode ser que já tenha peça em que eu tenha escrito do jeito contrário. Não vou dizer que não. Mas eu acho, sempre procuro fazer a escrita conforme a partitura.

Simões - Então esses aqui eu fiz o contrário. [Executa os acordes dos c.13 e c.27 com um arpejo das cordas agudas às graves].

Mattos - Quer ver como vai dar um efeito? Faz esse aqui

Simões - E eu só ia perguntar. Como você prefere o descendente? Com um dedo só? Com o polegar?

Mattos - Com o polegar, assim. Só unha, bem rasgado.

Simões - [Executa os acordes dos c.13 com dinâmica *forte* e arpejo de polegar de mão direita das cordas agudas às graves]

Mattos - Isso.

Simões - [Executa o *Inquieto* novamente, finalizando o último acorde com arpejo de polegar das cordas agudas às graves]

Mattos - Esse pode ser um pouco mais lento até para ser *Ba-ra-ra-ra-la* [rapidamente].

Simões - Sim. [executa o arpejo do c.13 um pouco mais lentamente]

Mattos - Isso. Agressivo.

Figura 127 – Série Sulina VI / IV. Saques e Despojos (c.11-13) – Diferentes tipos de arpejo.

O trecho *Fúnebre* no c.19 possui o motivo rítmico característico da marcha fúnebre, remetendo ao trecho *Apreensivo* de *Estrelas no Horizonte*, que é elaborado a partir do mesmo motivo. Se em *Estrelas no Horizonte*, o motivo da marcha fúnebre é utilizado para representar um prenúncio do que viria a se suceder mais tarde na narrativa, em *Saques e Despojos*, ele representa a culminação da tragédia a qual a tripulação foi conduzida ao desembarcar, encontrando, naquelas terras desconhecidas, apenas a morte. O andamento do trecho foi discutido, onde o compositor enfatizou a importância de executar o *Fúnebre* com um andamento enfaticamente lento para projetar o caráter trágico. De acordo com o solfejo de Mattos para indicar uma ideia de andamento e a execução de Simões, o andamento estabelecido para o *Fúnebre* ficou em torno de 65 bpm:

Mattos - E aqui esse *fúnebre* é bem “marcha fúnebre” mesmo. *Tum-tum, tum-tum.*

Simões - [Executa o *fúnebre* com andamento de semínima ca. 65bpm]. Tá muito lento?

Mattos - É bem assim mesmo. Tem que ter um climão bem diferente, tem que ser um contraste total. Porque aqui, digamos assim, é a perspectiva do saqueador. Chega sorrateiro, ataca e tal. Aqui é a perspectiva de quem tá sendo atacado. Então muda o clima.

Figura 128 – Executar o trecho *Fúnebre* (c.19) com andamento lento.

The musical score for 'Fúnebre' (c.19) is presented on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The piece begins with a *pizz.* (pizzicato) instruction and a dynamic of *p* (piano). The first measure contains a chord with fingerings 3, 4, 4, 5, 5. The second measure has a dynamic of *mp* (mezzo-piano) and a *deixar vibrar* (let ring) instruction. The third measure is marked *irregular* and features a sequence of notes with fingerings 3, 4, 3, 4, 2, 1. The fourth measure has a dynamic of *p* and includes a *s.t.* (sul tasto) instruction with fingerings 2, 1, 3. The fifth measure is marked *s.p.* (sul ponticello) and has a dynamic of *p*. The score concludes with a final chord and a fermata.

Após o *Fúnebre*, nenhum material novo é introduzido na composição. O que sucede até o final de *Saques e Despojos* é a repetição de motivos já apresentados anteriormente neste movimento, e que foram discutidos na colaboração. Como foi comentado ao início, o registro da sessão de colaboração foi interrompido durante a abordagem deste movimento. Apesar disso, o registro disponível, juntamente com as reflexões de Simões durante a entrevista, permitiu abordarmos a concepção geral de todos os materiais presentes em *Saques e Despojos*, bem como as considerações interpretativas de Mattos quanto a execução este material.

6.2.5 V. *Ossadas na Praia*

O último movimento de *Série Sulina VI* é intitulado *Ossadas na Praia*. A colaboração entre Simões e Mattos na interpretação de *Ossadas na Praia* é a única que não foi registrada em áudio, pois a gravação foi interrompida devido à limitação de espaço no cartão de memória do gravador. Diante da ausência deste registro, busquei abordar esse movimento durante a entrevista com Simões, para que o intérprete pudesse refletir sobre os aspectos interpretativos discutidos na sessão de colaboração e a ideia narrativa de *Ossadas na Praia*, dentro do contexto da *Série Sulina VI* e do conto *O Cargueiro Inglês*. No caso de *Ossadas na Praia*, a sessão de colaboração também gerou uma revisão que acabou sendo incorporada na versão final de *Série Sulina VI*.

Ossadas na Praia é o movimento de *Série Sulina VI* mais aberto à interferência do intérprete, uma vez que a sua própria estrutura é definida durante a performance. A partitura de *Ossadas na Praia* consiste em uma bula contendo oito excertos musicais curtos. Os excertos estão agrupados pelo compositor em duas categorias, denominadas “refrão” e “episódio”. São

quatro refrãos (R1, R2, R3, R4) e quatro episódios (E1, E2, E3, E4) a serem escolhidos livremente, contanto que se obedeça à indicação de se manter uma alternância entre refrão e episódio do início ao fim de *Ossadas na Praia*. A ordenação específica dos refrãos e episódios está sob responsabilidade do intérprete e, conseqüentemente, o modo como este movimento inicia e termina, o que proporciona uma considerável flexibilidade na sua estruturação através da performance. Considerando as particularidades de *Ossadas na Praia* e seu aspecto mais aberto em comparação com os demais movimentos de *Série Sulina VI*, busquei também direcionar perguntas específicas a Simões sobre seus critérios adotados para determinar a estrutura da peça, suas considerações sobre os aspectos técnicos e interpretativos e acerca da sua performance no seu recital de doutorado, onde a obra foi estreada.

Mattos estabelece, ao início da partitura, que *Ossadas na Praia* deve começar e concluir com o mesmo refrão, enquanto os episódios deverão ser executados entre os refrãos. Os exemplos fornecidos (Exemplo 1: R3 – E4 – R2 – E3 – R4 – E1 – R1 – E2 – R3; Exemplo 2: R2 – E2 – R1 – E1 – R3 – E4 – R4 – E3 – R2) ilustram possíveis ordenações dos refrãos e episódios:

Figura 129 – Série Sulina VI/ V. Ossadas na Praia (Refrão 1).

V. Ossadas na Praia

Este movimento está organizado através da alternância entre REFRÃO e EPISÓDIO.
 A escolha da ordem dos refrãos (R1, R2, R3, R4) e episódios (E1, E2, E3, E4) fica a cargo do intérprete.
 O movimento deve iniciar e terminar com o mesmo refrão, sendo os episódios tocados entre os refrãos.
 Abaixo, estão possibilidades de ordenação dos refrãos e episódios (outras ordens são possíveis).
 Exemplo 1: R3 – E4 – R2 – E3 – R4 – E1 – R1 – E2 – R3
 Exemplo 2: R2 – E2 – R1 – E1 – R3 – E4 – R4 – E3 – R2

O intérprete comenta a abertura de *Ossadas na Praia* quanto a diferentes possibilidades de estruturação na performance:

Então, basicamente, isso daí é uma peça aberta, que ele diz. Esse movimento está organizado através da alternância entre refrão e episódio. A escolha de ordem dos

refrãos, são quatro refrãos e quatro episódios. A escolha da ordem fica a cargo do intérprete. O movimento deve iniciar e terminar com o mesmo refrão, sendo os episódios tocados entre os refrãos. Abaixo estão algumas possibilidades. Ou seja, eu escolho qualquer um dos quatro refrãos, o que iniciar vai ser o que tem que terminar a música e sempre tem que ter uma alternância entre um e outro. Ou seja, você pode tocar quanto você quiser, quantas repetições quiser e tal. Tudo também muito bem explicado (SIMÕES, Entrevista, 2023).

Diferentemente dos quatro movimentos anteriores da *Série Sulina VI*, que representam a narrativa de *O Cargueiro Inglês* em um sentido linear, *Ossadas na Praia* se relaciona com a narrativa do conto de modo semelhante a um epílogo¹⁰³.

Ossadas na Praia se passa em um período temporal muito posterior ao naufrágio do cargueiro, descrito pelos quatro movimentos anteriores. O último movimento de *Série Sulina VI* descreve um cenário que se passa muitos anos após o massacre da tripulação pelos piratas, onde os vestígios e corpos deixados por esse episódio trágico são encontrados ao acaso, um a um, na praia. A imagem sugerida é a de indivíduos encontrando ossos e vestígios de objetos, indicando que ali tenha sido um local onde algum evento misterioso ocorreu em um passado muito distante, mas que já não é mais possível acessar, e que agora serve de sepultura para os restos mortais que permaneceram na areia ao longo do tempo:

E o último, que é um movimento aberto, que é o *Ossadas na Praia*, que ali é outro tempo. Tipo assim, 100 anos depois, encontrando aquele monte, fazendo escavações, alguém vai e acha um osso, uma ossada. Aí vê que é um esqueleto. Aí depois vê que tem outro. Ou seja, é uma coisa lá na frente no tempo. Então é, sei lá, 100 anos depois, as pessoas encontrando muitos corpos ali na areia, que ficaram ali, que foram enterrados ou que foram mesmo soterrados ali com o tempo, depois de mortos (SIMÕES, Entrevista, 2023).

Dentro do ponto de vista narrativo, *Ossadas na Praia* possui certa semelhança com o movimento anterior, *Saques e Despojos*, na forma como Mattos incorpora a narrativa no material musical. No quarto movimento, o compositor apresenta a narrativa como uma sucessão de perspectivas de distintos personagens do conto, que vão se alternando, ora representando o ponto de vista de alguém da tripulação que está sendo atacado, ora representando a perspectiva do saqueador. De modo semelhante, em *Ossadas na Praia*, cada excerto musical, seja ele um refrão ou episódio, representa uma perspectiva distinta de alguém encontrando os vestígios

¹⁰³ Epílogo é um capítulo, comentário ou cena, geralmente breve, que, no final de uma narrativa ou uma peça teatral, alude ao destino dos personagens mais importantes da ação, depois de ocorrido o desenlace, ou revela fatos posteriores à ação, complementando o seu sentido. É preciso que no epílogo cada acontecimento tenha sua presença marcada e receba seu respectivo fim. É permitido também que no epílogo haja a exposição de eventos que completem o significado/essência da trama. Disponível em: <<https://www.meusdicionarios.com.br/epilogo/>>. Acesso em: 3 janeiro 2024.

mortais na areia. Nesse contexto, o final da história não é contado a partir de uma ideia de linearidade, mas sim, a partir de uma sucessão de fragmentos aparentemente desconexos que, juntos, conferem um sentido final à narrativa.

Essa relação com a narrativa se evidencia através da forma. Em relação à estrutura, os episódios e refrãos são independentes entre si através da incorporação de “*fermatas* no silêncio” ao final de cada excerto. Além disso, a própria fragmentação interna de cada excerto, faz com que *Ossadas na Praia* soe como uma sucessão de fragmentos descontínuos e ideias interrompidas, o que explora a ideia de mistério evocada pela narrativa.

Os episódios e refrãos representam as ossadas e vestígios sendo encontrados na praia ao acaso, em locais diferentes, por pessoas diferentes e em momentos diferentes, o que evoca a ideia de mistério. Diante deste fato, é apenas a partir de mera especulação que uma relação de causalidade ou de conexão entre esses vestígios dispersos na areia pode ser realizada, uma vez que já não é mais possível reconstruir o que aconteceu. *Ossadas na Praia* se configura, portanto, como um enigma, tanto em relação à narrativa, quanto para o intérprete, que assume a função de conectar esta série de fragmentos, como num quebra-cabeça, e construir, a partir disso, um discurso musical:

Esse quinto movimento, ele tem a temporalidade diferente. Então, é uma história que acontece dos movimentos um a quatro. A história tá ali. O cargueiro chega, vê as luzes, naufraga, vê aquele nada, são mortos e é tudo saqueado. Então, é a história do um ao quatro. O cinco, esse quinto movimento já começa por aí. É uma temporalidade diferente. É anos depois, se encontrando os despojos mortais, as ossadas na praia. Eu me lembro dele falando disso. Ou seja, é uma coisa desconstruída. Tipo assim, o que existe é a lenda, mas quem encontrou, eles encontrando ali um monte de ossos e tal, o pessoal não sabe o que é. Então, é meio como se fosse um quebra-cabeça mesmo. Encontrar ossadas é um quebra-cabeça, né? Aquela história. O que que fez com que isso acontecesse? O que é isso? É um quebra-cabeça. Então tinha essa ideia. Eu me lembro dele falando dessa ideia desconstruída mesmo. Primeiro, por estar em outra temporalidade, outro tempo. E por ser isso, né? É uma desconstrução, mas inclusive de muitos elementos da música, né? Então, é como se fosse aquela história que aconteceu ali do um ao quatro desconstruída. Eu me lembro disso. Aliás, me lembro disso e também isso foi uma impressão que foi a que mais ficou forte em mim. Aconteceu uma história, aí agora são consequências dessa história. E não é possível agora, quem estar ali reconstruir. Ninguém viveu aquilo, não tem como reconstruir. Então, é meio que uma reminiscência desconstruída do que aconteceu. E mexe com essa coisa também dos ossos, ah, vai achando as partes diferentes e tal, uma coisa descontínua. A história descontínua, cada um vai pensar uma coisa, vai supor uma coisa, não tem nenhum registro do que foi, né? Então essa descontinuidade, esse quebra-cabeças, foi algo que ficou no ar. Quando ele me contou a história, ele falou isso. E eu me lembro vagamente dele ter comentado isso, que, "não, isso daqui são as ossadas, é a história que ninguém sabe como é que foi, como é que aconteceu, e aí criam-se as lendas" e tal. Ou seja, é essa ideia conceitual que formou essa obra, além de ser uma temporalidade diferente. Mas é curioso porque esse daí, acho que seria o mais interessante de ter gravado e acabou lá o negócio. Mas eu lembro muito forte ainda ele falando desse tempo dois da história. Como se fosse um epílogo mesmo. Uma lembrança de tudo, porém desconstruído, quebra-cabeça (SIMÕES, Entrevista, 2023).

Tanto os refrãos quanto os episódios são originados a partir de materiais previamente utilizados nos quatro movimentos anteriores de *Série Sulina VI*. Uma característica que diferencia os refrãos de episódios é a variedade de materiais que os constituem. Os refrãos apresentam-se como uma sequência de diversos fragmentos distintos, assemelhando-se a uma colcha de retalhos. Por outro lado, os episódios exibem uma maior continuidade, sendo elaborados a partir de uma ou duas ideias principais.

Tal distinção torna-se evidente ao se comparar o *Episódio 1* com *Refrão 1*. O *E1* consiste predominantemente em uma textura de arpejos e figuração de sextinas. O seu desenvolvimento se dá pela condução de vozes, mantendo o ritmo e o padrão de acentuação até o acorde final. Em contraste, o *R1* é elaborado a partir de uma sucessão de fragmentos distintos que se sucedem, ora de forma abrupta, ora separados por uma pausa ou *fermata*:

E são fragmentos que... O que você tem nos refrãos, você também tem nos episódios. Mas uma coisa que você observa é que os episódios são mais constantes. Seria que os refrãos são bem descontínuos. Acontece 'isso', acontece 'isso', acontece 'isso', acontece 'isso'. A cada momento é um negócio diferente. E os episódios não. É contínuo. O Episódio 1 é quase todo a mesma coisa. O [Episódio] 2 é quase todo a mesma coisa com as intervenções ali. Então tem elementos em comum, mas você vê uma continuidade muito maior nos episódios, como se os episódios fossem uma fixação maior numa ideia. Já os refrãos são muita coisa. Quase uma colagem ali de coisas bem distintas. Mas os elementos são sim, os mesmos. Você vê que são bem parecidos, que tem em um e outro (SIMÕES, Entrevista, 2023).

Figura 130 – Série Sulina VI / V. Ossadas na Praia (Episódio 1).

Figura 131 – Série Sulina VI / V. Ossadas na Praia (Refrão 1) – Fragmentação.

The image shows a musical score for 'Ossadas na Praia (Refrão 1)' in 8/8 time. It is divided into two staves, R1 and R2, with various performance markings and dynamics. The first staff (R1) contains four measures: 'Rítmico' (Ritmic) with dynamics *f* and *mp*; 'Deslizando' (Sliding) with dynamics *f* and *mp*; 'Agressivo' (Aggressive) with dynamics *f* and *mp*; and 'Lento' (Slow) with dynamics *mp* and *ff*. The second staff (R2) contains four measures: 'Movido' (Moving) with dynamics *p* and *f*; 'Agressivo' (Aggressive) with dynamics *p* and *ff*; and 'Agressivo' (Aggressive) with dynamics *mp* and *ff*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

No caso de *Ossadas na Praia*, o intérprete descreve os refrãos como “extremamente descontínuos”, ao passo que os episódios são mais regulares. Um aspecto que permaneceu em aberto na colaboração com Mattos foi a relação mais específica de cada excerto individualmente com a ideia narrativa, de modo que a ênfase, nesse sentido, recaiu sobre a ideia geral da obra. Como relatou o intérprete, também não houve uma discussão com o compositor sobre o que especificamente diferencia um refrão de um episódio dentro da ideia narrativa de *Ossadas na Praia*:

O curioso é que o refrão parece que é menos caracterizado como o que a gente consideraria um refrão. Refrão, a gente pensa algo mais contínuo, mais palatável, e os refrãos são exatamente coisas extremamente descontínuas. E então, realmente ele não comentou nada sobre isso mesmo. Eu acho que eu devo ter comentado com ele sobre essa observação, dos refrãos serem mais frenéticos nessa mudança de material e já os episódios serem mais regulares. Então, acho que a gente deve ter comentado algo sobre isso. Mas os refrãos especificamente, você vê que, na verdade, todos tem um caráter conclusivo. Acho que as oito partes têm um caráter conclusivo, seriam boas pra terminar. Outra coisa que eu observei aqui, mudando um pouco, é que você vê que tem uma pausa grande, tem uma *fermata* longa ao final de todos os oito. Então, meio que assim, todos funcionariam pra terminar. Não só os refrãos como os episódios também. Mas, enfim... Mas, aí respondendo a sua pergunta, você vê que é quase estrófico. Os refrãos são todos estróficos. Tipo assim, cada linha tem pelo menos uma *fermata* no final. Como se fosse uma coisa bem cíclica mesmo. O terceiro tem só uma linha, mas os outros tem duas linhas. É uma linha, algumas têm uma respiradinha menor no meio, mas é uma linha, respira, outra linha, respira maior. E lá, sempre a respirada final, nos episódios, sendo que outros também vão ter as *fermatas* no meio. Mas a gente não discutiu mesmo sobre a diferença. “Por que que é um refrão e tal?”. Ficou essa coisa mais, “ah, é refrão porque é onde você vai começar e terminar”. Mas a gente não entrou nesse mérito de “porquê que é refrão, porquê que é episódio?”. Não foi algo que comentamos mesmo. Aí com certeza (SIMÕES, Entrevista, 2023).

Ao se referir a *Ossadas na Praia* como uma “reminiscência desconstruída”, Simões evidencia a ideia de desconstrução dos elementos da *Série Sulina VI* na elaboração do último movimento. Reminiscência desconstruída, na medida em que os materiais empregados nos refrãos e episódios derivam de elementos previamente introduzidos nos movimentos anteriores e que reemergem destituídos de seu contexto original. Os fragmentos podem ser derivados de

algum material anterior na peça, como também podem ser uma repetição literal de algum material anterior. Todos os materiais utilizados em *Ossadas na Praia* possuem alguma relação com os movimentos que o precedem. Destituídos de seu contexto original, esses materiais agora representam os vestígios e ossadas enterrados na areia e entregues ao acaso, como sugerido pela narrativa. Com o intuito de exemplificar a relação entre *Ossadas na Praia* e os movimentos anteriores, elenco os principais materiais que constituem a peça, bem como a sua possível origem no contexto dos movimentos anteriores de *Série Sulina VI*:

- *Acordes quartais em bloco executados com técnica de rasgueio:*

Ocorrem em *Ossadas na Praia* (R1, R4 e E2) e são derivados da seção *Gingado Meno mosso* de *O Cargueiro Inglês*. Especificamente em R1 (c.1), os acordes Fá#-Dó-Fá-Si e Sol-Dó-Fá-Sib são a repetição literal dos acordes que ocorrem em *O Cargueiro Inglês* (c.27 e c.28) (Figura 132). Já em R4 (c.4) ocorrem esses mesmos acordes novamente, transpostos 1 semitom acima (Figura 133):

Figura 132 – (a) V. *Ossadas na Praia* (R1, c.1-2), (b) *Ossadas na Praia* (R4, c.4-6) e (c) *O Cargueiro Inglês* (c.27-28) – Material derivado de I. *O Cargueiro Inglês*.

a)

b)

c)

- Escalas velozes com ligados e figuração de sextinas:

Ocorrem na forma descendente em R1 (c.2), R2 (c.1) e E2 (c.6 e c.9) e na forma ascendente em R3 (c.1). Já em R4, ocorre nas formas ascendente (c.2) e descendente (c.5). Este material melódico possui indicação de caráter “Deslizando” e é derivado das escalas descendentes com indicação “Veloz” em *Estrelas no Horizonte* (14º e 15º sistemas, s/n compasso):

Figura 133 – (a) V. Ossadas na Praia (R1, c.2), b) V. Ossadas na Praia (R2, c.1) e (c) Estrelas no Horizonte (14º e 15º sistemas, s/n compasso) – Material derivado de II. Estrelas no Horizonte.

a)

b)

c)

- *Escala ascendente com afretamento rítmico:*

Ocorre em *Ossadas na Praia*, R2 (c.3). O material é derivado de *Estrelas no Horizonte*. Apesar de iniciarem e finalizarem com notas distintas, as duas escalas compartilham, em seu miolo, a sequência de alturas Ré–Mib–Fá–Sol–Láb–Sib–Si–Dó#–Ré#–Mi–Fá#, o que evidencia a relação entre ambas:

Figura 134 – (a) V. *Ossadas na Praia* (R2, c.3) e (b) II. *Estrelas no Horizonte* (2º sistema s/n compasso) – material derivado de II. *Estrelas no Horizonte*.

a)

b)

- *Linha melódica angular com afretamento rítmico, seguida de fermata e padrão circular de arpejos:*

Motivo formado por três materiais em sequência: gesto melódico constituído por intervalos ascendentes e descendentes, interrompido por *fermata* e seguida por padrão circular de arpejos. Ocorre em *Ossadas na Praia* (R1, c.3) e é derivado da seção *Agitado* de *Em Terras de Ninguém*:

Figura 135 – (a) V. Ossadas na Praia (R1, c.2-3) e (b) III. Em Terras de Ninguém (c.9) – Material derivado de III. Em Terras de Ninguém.

a)

b)

- Padrão circular de arpejos em *campanella*:

A textura de arpejos que compõe E1 é derivada da seção *Rápido, Ondulante* que inicia *O Cargueiro Inglês*. Outros fragmentos de padrões circulares de arpejo ocorrem também em R1 (c.3), R2 (c.2), R3 (c.2) e R4 (c.1 e c.3):

Figura 136 – (a) V. Ossadas na Praia (E1) e (b) I. O Cargueiro Inglês (c.1-7) – Textura de arpejos em *campanella* derivada de I. O Cargueiro Inglês.

a)

b)

Rápido, ondulante

Ad lib.

- *Progressões de acordes em bloco separadas por fermatas.*

O E3 é inteiramente elaborado a partir de progressões de acordes de quatro notas em bloco. Possui indicação de caráter *Delicado* e dinâmica *mezzo piano*. Material derivado da seção homônima que ocorre em *Estrelas no Horizonte* (8º e 9º sistemas, s/n compasso):

Figura 137 – (a) *Ossadas na Praia* (E3) e (b) *Estrelas no Horizonte* (8º e 9º sistemas, s/n compasso) – Progressão de acordes em bloco com indicação de caráter “Delicado”.

a)

E3 Delicado

b)

Delicado

- *Acordes atacados com rasgueio seguidos de pausa:*

Ocorre em R1 (c.2 e c.4), R2 (c.3), R3 (c.1 e c.3), R4 (c.2), e E4. Material derivado de *Saques e Despojos* (c.16-18):

Figura 138 – (a) V. Ossadas na Praia (R1), (b) V. Ossadas na Praia (R3) e (c) IV. Saques e Despojos (c.16-18) – Material derivado de *Saques e Despojos*.

a)

b)

c)

- Acordes conectados com *glissando*, seguidos de pausa de colcheia e acordes atacados com rasgueio.

Ocorre apenas em E4, sendo derivado da seção *Inquieto* de *Saques e Despojos* (c.12 e c.26):

Figura 139 – (a) V. Ossadas na Praia (E4) e (b) Saques e Despojos (c.26) – Motivo derivado de IV. Saques e Despojos.

a)

b)

- Acorde executada por arpejo longo, no sentido do registro agudo para o grave e dinâmica *fortíssimo*.

O acorde Mi-Dó-Fá#-Sol-Ré#-Mi que finaliza R1 é derivado de *Saques e Despojos*, que apresenta a ocorrência do mesmo acorde no c.21, também executado de forma arpejada:

Figura 140 – (a) V. Ossadas na Praia (R1) e (b) IV. Saques e Despojos (c.20-21) – Acorde derivado de IV. Saques e Despojos.

a)

Figure 140a shows a musical score for 'Ossadas na Praia (R1)'. It consists of two staves. The top staff is labeled 'R1' and contains several measures with dynamic markings: *rasq.*, *f*, *Deslizando*, *rasq.*, *Agressivo*, and *Lento* *s.t.* *mp*. The bottom staff is labeled 'Movido' and contains measures with dynamic markings: *p*, *f*, *p cresc. sempre*, *mp*, and *ff*. A red box highlights a specific chord in the bottom staff, which is a triad with notes G4, B4, and D5.

b)

Figure 140b shows a musical score for 'Saques e Despojos (c.20-21)'. It consists of one staff labeled 'Rápido, nervoso' and 'm.o.'. The score includes dynamic markings: *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. A red box highlights a specific chord in the staff, which is a triad with notes G4, B4, and D5.

Uma vez que a estrutura de *Ossadas na Praia* é determinada pelo intérprete, Mattos não fez nenhuma sugestão em relação à ordenação dos refrãos e episódios para a execução da peça. No momento da colaboração, o intérprete já havia elaborado uma ordenação para os excertos, sobre a qual Mattos se absteve de realizar qualquer interferência:

[...] Foi eu mostrando algumas ideias que eu pensei, porque era exatamente o movimento mais aberto. Era eu mostrando algumas ideias, qual era pra começar, qual era pra terminar e tal. As que eu achava mais interessantes. Daí ele me deixou totalmente livre. Ele falou, "é totalmente livre aqui, você escolhe. É só seguir essa regra de alternar e de começar e terminar com o mesmo". [...] Ele coloca lá dois exemplos, mas é mais como exemplo para gente bater o olho ali e compreender mais ou menos como é que é essa questão, a possível forma ali. Mas eu me lembro que foi bem assim. Ele falou, "Isso daí você escolhe e pronto" (SIMÕES, Entrevista, 2023).

Há alguns aspectos que o compositor não especifica em relação a performance de *Ossadas na Praia* e, portanto, permanecem aberto à escolha do intérprete. O primeiro é sobre a abertura para a improvisação que a estrutura de *Ossadas na Praia* permite, uma vez que a peça abre margem para distintas combinações entre refrãos e episódios, que podem ser definidas no momento da performance. Outro aspecto deixado em aberto é a respeito da possibilidade de

repetir os refrãos e episódios, já que não é especificado que cada um seja executado apenas uma vez. Sobre a sua própria abordagem, Simões destacou a sua opção por definir a ordenação de refrãos e episódios previamente ao recital, com o objetivo de executar a peça de memória; assim como executar cada refrão e episódio apenas uma vez:

[...] Eu acabei testando muita coisa. Mas no recital eu tinha muito bem definido. Inclusive, outra coisa que eu não me lembro também que seria bem interessante. Eu sempre toquei de memória. Eu não me lembro se essa peça eu li, mas eu acho que não li não. Eu decorei mesmo. Eu estipulei, "vai ser 'assim' a ordem" e eu decorei. Eu decorei mesmo. Eu não repeti nada, isso com certeza. Eu toquei um refrão, um episódio, um refrão, um episódio, um refrão, um episódio. Oito. E terminei com o primeiro que eu toquei. Isso daí com certeza. Eu não repeti nada. Eu toquei todos os refrões e episódios apenas uma vez cada. Isso daí foi uma coisa que eu escolhi. Ou seja, eu vou tocar o material musical todo. E não vou repetir nada. Mas poderia. [...] Tem que tocar todos. Deve iniciar e terminar com o mesmo. Não fala que precisa tocar todos, mas eu quis tocar todos os materiais musicais. Porque senão você poderia começar com o refrão, tocar um episódio, voltar com o refrão e já acabar a música. Mas eu tive realmente essa escolha interpretativa. E isso eu me lembro muito bem. Que eu quis tocar todos os quatro refrões [...]. Eu toquei os quatro refrões e os quatro episódios uma única vez cada, só voltando pro primeiro refrão. Eu queria tocar todo o material musical. Aí, como ia ser um recital acadêmico e também por ser uma estreia eu falei, "não, eu quero tocar todas e eu não vou ficar viajando, repetindo, indo, voltando... Ou fazer uma coisa meio improvisada, decorar às oito e ficar repetindo e fazendo na hora". Eu defini. "Olha, eu vou tocar, refrão 'tal' e 'tal' e 'tal' e 'tal' (SIMÕES, Entrevista, 2023).

Sendo *Ossadas na Praia* o último movimento de *Série Sulina VI*, é importante mencionar que uma das consequências geradas pela estrutura aberta é a liberdade, conferida ao intérprete, para definir qual excerto irá finalizar, não apenas *Ossadas na Praia*, mas também a *Série Sulina VI* como um todo. Ao deixar a estrutura em aberto, Mattos relega ao intérprete uma importante decisão estética quanto à *Série Sulina VI*. Esse aspecto torna *Ossadas na Praia* a peça que permite o maior grau de interferência do intérprete sobre o texto final, dentro do contexto da produção de Mattos para violão. *Ossadas na Praia* apresenta quatro possibilidades diferentes de finalização, sendo que cada uma apresenta um caráter distinto e contrastante aos demais:

Figura 141 – Gestos finais de *Ossadas na Praia* – (a) R1, (b) R2, (c) R3 e (d) R4.

Figure 141 displays four musical staves (a, b, c, d) representing final gestures for different recordings of *Ossadas na Praia*. Each staff includes guitar fretboard diagrams and dynamic markings:

- a) R1:** Dynamic marking *ff*. Fretboard diagrams show chords on the 8th fret.
- b) R2:** Dynamic marking *mp*. Fretboard diagrams show chords on the 8th fret.
- c) R3:** Dynamic marking *ff*. Performance instructions include *Agressivo* and *rasq.*. Fretboard diagrams show chords on the 8th fret.
- d) R4:** Dynamic markings *mp* and *pp*. Performance instructions include *Lento* and *8ª*. Fretboard diagrams show chords on the 8th fret.

Embora tenhamos discutido extensamente os aspectos estruturais de *Ossadas na Praia*, o intérprete não recordou a estruturação adotada para a performance de estreia. Os dois possíveis registros de sua performance na época, que seriam os registros em áudio da sua execução na colaboração com Mattos, e também o registro de sua performance de estreia no recital de doutorado, foram perdidos. Apesar desta lacuna, o intérprete relatou qual o refrão adotado para iniciar a finalizar a sua performance de *Ossadas na Praia*, assim como o que motivou esteticamente a sua escolha:

Realmente, eu comecei com o refrão 2 e terminei com ele. Porque simplesmente eu achei bonito esse acorde final aí, o si bemol maior com mi solto, mi natural. Aliás com sétima maior, né? [...] Era esse mesmo. Era o si bemol com sétima maior com um mi natural na sexta e primeira. Então eu acabei escolhendo o R2, não pelo seu início, mas pelo seu final. Essa parte final eu achei legal pra terminar a música. Foi isso. Então eu fiz R2, aí eu fui alternando sempre, aí a ordem realmente eu não me lembro, e terminei com R2. [...] Eu me lembrava que não era um acorde de segunda menor ali e tal, aí eu lembro que era um acorde dissonante, mas era triádico. Eu gostei porque eu achei esse acorde muito misterioso e meio mal-assombrado. É bem o caráter da peça. Então eu achei o final mais legal terminar com esse acorde aí. Por isso que eu escolhi ele mesmo, esse R2 pra iniciar e pra fechar (SIMÕES, Entrevista, 2023).

Figura 142 – Refrão escolhido por Simões para iniciar e finalizar V. *Ossadas na Praia*.

Figure 142 shows the musical score for Refrão 2 (R2) of *Ossadas na Praia*. The score is divided into two staves with various performance instructions and dynamic markings:

- Staff 1 (R2):** Performance instructions include *Deslizando*, *Rápido*, and *3*. Dynamic markings include *f* and *mp*. Fretboard diagrams show chords on the 8th fret.
- Staff 2:** Performance instructions include *Movido*, *pouco menos*, *Agressivo*, and *Lento*. Dynamic markings include *p*, *f*, and *mp*. Fretboard diagrams show chords on the 8th fret.

O intérprete também relatou uma alteração específica em sua performance em relação à partitura, definida através da colaboração com Mattos. Ao longo de *Ossadas na Praia*, há a ocorrência de diversos trechos de arpejos com figuração de sextina, alguns dos quais são executados com a fórmula de mão direita P-M-I, enquanto outros requerem a fórmula P-I-M. Devido a particularidades técnicas relatadas por Simões, o intérprete optou por executar todos os trechos em que esse padrão de arpejos ocorre, com a fórmula P-I-M. Essa intervenção altera a ordenação das notas em alguns trechos da peça, sendo particularmente relevante no Episódio 1, visto que esse excerto é elaborado inteiramente a partir de arpejos em sextina com fórmula P-M-I:

Aí eu me lembro, a única intervenção que eu realmente fiz, que eu falei "ao invés de fazer assim, dá pra fazer assim", por conta de uma peculiaridade técnica minha, que é uma coisa que eu até acertei depois. Curiosamente, eu não sei por que, tem alguma coisa do movimento da minha mão que talvez foi até da minha construção técnica, que eu passei muitos anos tocando violão muito tenso, com a mão toda torta e tal, e tocando muitas horas por dia... Muito curiosamente, eu tenho uma dificuldade absurda de fazer P-M-I rápido. P-M-I, P-M-I, P-M-I. Agora, o meu P-I-M é a coisa mais fácil do mundo. Tanto que durante muito tempo eu fazia trêmulo ao contrário. Eu fazia I-M-A com o trêmulo. Aí depois melhorei aqui, mas o meu P-M-I é um negócio absurdo. Eu prefiro milhões de vezes fazer P-A-M, mas o P-M-I, eu não sei... É um negócio que não funciona pra mim. Consegui melhorar um pouco depois. Aí eu falei com ele, "olha, Fernando! Olha a diferença minha do P-I-M e do P-M-I". Aí ele falou, "não, cara, então você faz P-I-M, vou trocar as notas aqui". [...] Eu toquei todo esse episódio 1 como P-I-M ao invés de P-M-I. Só muda a ordem das duas notas. A segunda e terceira nota de cada parte de tempo aí (SIMÕES, Entrevista, 2023).

Figura 143 – V. *Ossadas na Praia* - Textura em arpejos do Episódio 1 – Digitação original “P-M-I”.

6.3 Considerações sobre *Série Sulina VI* e a colaboração de Simões e Mattos

Como foi apresentado no presente capítulo, a colaboração de Simões e Mattos contou com um registro em áudio de uma sessão entre ambos, durante a preparação de *Série Sulina VI*. Este é um importante registro, não apenas para a análise desta colaboração em particular, mas também, para a análise das abordagens utilizadas por Mattos no que diz respeito ao processo de

criação de uma interpretação. Além disso, o áudio da colaboração constitui um registro no qual o próprio compositor elucida aspectos composicionais relevantes de *Série Sulina VI*, especialmente a forma como a narratividade se integra ao material musical.

O compositor demonstrou ao intérprete, por meio de diversos exemplos, como a narrativa do conto *Os Piratas dos Neutrais* serviu como um determinante no processo composicional de *Série Sulina VI*. No contexto declarado pelo compositor, a narrativa representada por *Série Sulina VI* não se limita a uma reprodução literal da narrativa do conto. Ao invés disso, é elaborada a partir de uma perspectiva particular do compositor sobre o conto, na qual certos elementos são ampliados, e outros significados inseridos. Como observou posteriormente o intérprete durante a entrevista, Mattos reconta a história de *Os Piratas dos Neutrais* "com mais detalhes" do que o conto original, que é relativamente breve.

A narratividade no processo composicional de *Série Sulina VI* constitui um tópico significativo na colaboração, especialmente considerando que Simões estava ciente, desde o início de seu projeto colaborativo com Mattos, de que o material de referência seria o conto *Os Piratas dos Neutrais*. O intérprete, como relatou, já havia lido o conto, antes mesmo de ter recebido qualquer partitura. No entanto, as diversas conexões entre o material musical e a narrativa não se fizeram explícitas através da leitura da partitura; elas foram reveladas apenas através da interação com Mattos. Não obstante, os aspectos interpretativos discutidos na sessão evidenciam que, na concepção de Mattos, é essa narratividade que serve como um dos principais critérios para a tomada de decisões relativas à interpretação e à performance.

Ainda que os títulos dos movimentos indiquem uma correspondência geral entre a composição e a conto, o significado dos materiais empregados evidencia uma concepção quase programática em *Série Sulina VI*, na qual os elementos composicionais são deliberadamente correlacionados a elementos do conto, seja de uma forma evocativa, descrevendo eventos, paisagens ou atmosferas específicas, quanto para representar personagens e seus estados de espírito e ações, entre outras representações. Além dos significados atribuídos à trechos e seções específicas, alguns comentários de Mattos sugerem uma noção geral de unidade quanto ao significado de um determinado material musical na obra como um todo. Um exemplo disso é o uso de harmônicos naturais como representações de estrelas no céu, que ocorrem em mais de um movimento de *Série Sulina VI*.

Em relação aos aspectos interpretativos abordados, grande parte das sugestões de Mattos baseia-se ou justifica-se através de uma concepção narrativa. Em alguns casos, Mattos propôs ideias que divergiam das indicações da partitura, porém justificadas por uma intenção expressiva que estava vinculada à narrativa. Um exemplo é a sugestão dada a Simões para

separar, através de uma interrupção rítmica, o gesto de presságio em relação aos arpejos em *campanella* em *O Cargueiro Inglês*, a fim de projetar o caráter de tensão do trecho, mesmo sem uma indicação explícita na partitura para tal suspensão.

Nesse sentido, observa-se uma similaridade na abordagem do compositor verificada no áudio da colaboração de *Série Sulina VI* e nos dois relatos das colaborações de *Poemeto*. Em *Poemeto*, Mattos também se vale de analogias e metáforas para comunicar uma ideia interpretativa específica. Em *Série Sulina VI*, a abordagem é semelhante, com a diferença de que esta peça, de fato, é baseada em uma narrativa. De maneira geral, o enfoque das sugestões interpretativas de Mattos está na expressão da narratividade através da performance. Isso é evidenciado quando Mattos sugere ao intérprete "imaginar" uma cena específica para contextualizar uma ideia interpretativa sua. Nesse sentido, é notória a analogia feita por Mattos entre a interpretação de uma obra musical e o ato de dirigir um filme, relacionando diferentes interpretações de uma mesma obra a uma mesma história, contada por diferentes diretores. Esse comentário também ressalta o aspecto não-prescritivo da abordagem de Mattos na colaboração com Simões, além de sua abertura para diferentes possibilidades interpretativas, embora o compositor tivesse uma concepção clara quanto a interpretação da obra, tal como foi apresentado ao intérprete.

Importante mencionar que, no registro de áudio da colaboração entre Simões e Mattos, há a declaração do compositor sobre sua motivação para omitir certas informações contextuais da obra na partitura, embora tenham, na concepção de Mattos, uma grande relevância sobre a sua interpretação. Este aspecto na sua escrita composicional também foi comentado por diversos colaboradores. Embora Mattos tenha sugerido realizar uma suspensão no ritmo após o gesto de presságio em *O Cargueiro Inglês*, o compositor afirmou que não incluiria nenhum sinal indicativo da suspensão na partitura, para que houvesse liberdade para o intérprete decidir entre executar este trecho *a tempo* ou de outra forma. Esse comentário sugere que, ao incluir ou omitir informações da partitura, também há uma expectativa de Mattos em relação a abordagens interpretativas distintas. Esse foi um aspecto mencionado por Simões ao comentar sobre os impactos colaboração na sua interpretação:

Por exemplo, eu sinto que essa música vira outra coisa. Aliás, não é que ela vira outra coisa, porque eu conhecia a história antes. Eu acho que foi muito significativo eu conhecer a história antes, ele me contar a história com as palavras dele e ele me passar o texto. Então, por exemplo, eu acho que é interessante pra outros intérpretes ter esse contato. Talvez, ele em vida pensasse, "ah, quem me procurar pra tocar minha música, eu vou conversar sobre, eu vou mandar um texto". Mas, uma vez que ele não está aqui, eu acho que essa impressão só poderia ser passada, por exemplo, com a pessoa lendo esse conto, ou com a pessoa lendo um texto, por exemplo, da transcrição da

reunião dele comigo, falando sobre a música. Eu acho que dá uma profundidade maior. Acho que, no geral, não tem como deixar em aberto. Embora o compositor fale, “não, eu vou querer deixar aberto ao intérprete”, mas vão existir infinitas formas de tocar aquilo sonoramente. Isso eu tô falando como um cara da música absoluta [risos], um cara que não é da música programática. Mas eu acho que ele é um cara da música programática. Ele gosta de se basear no conto, no texto. Ele vai trazer algo instrumental que não seja necessariamente banalmente descritivo. Então, não é tipo assim, “ah, eu vou contar a história, que aqui vai ter um som que vai representar isso, e outro som”. Não, não é necessariamente isso. É um fundamento. [...] Eu acho que esse pano de fundo é o que dá uma profundidade à obra dele. É o que deu à essa que eu toquei, é o que deu toda vez que eu tocava. Eu acho que, se tem alguma coisa para novos intérpretes, seria eles terem acesso a esse plano de fundo, que antes era diretamente com ele. Não sei se no IMSLP é possível colocar isso, mas colocar essas informações eu acho que é interessante. Porque ele passava isso pros intérpretes pros quais ele compunha. E faz toda a diferença. Eu acho que isso é muito importante. Eu acho que é aproximar o compositor que não está mais entre nós, dos intérpretes. É realmente trazer o que fundamentou ele a criar a obra, o que o inspirou e quais ideias que ele tinha sobre isso. Coisa que talvez ele não quisesse intervir muito no intérprete com quem ele estava trabalhando, mas acho que é um material muito importante (SIMÕES, Entrevista, 2023).

Ao longo da interação, o compositor enfatizou a autonomia do intérprete, em última instância, para tomar decisões interpretativas. Em outros momentos, o compositor sugeriu ideias interpretativas quando diretamente solicitado pelo intérprete. Embora tenha havido momentos na interação caracterizados por um profundo detalhamento e especificidade sobre certos parâmetros interpretativos, é importante considerar a influência do contexto dessa colaboração específica na abordagem adotada pelo compositor. Como relatado por Simões, a colaboração ocorreu em um momento no qual o intérprete já executava *Série Sulina VI* na íntegra. Além disso, Mattos já tinha alguma familiaridade com Simões enquanto intérprete, tendo assistido a dois recitais seus de doutorado. O contexto dessa sessão, portanto, se revelou bastante favorável para Mattos e Simões desenvolverem um trabalho minucioso sobre os aspectos interpretativos e a expressividade.

Além disso, o tempo de duração relativamente extenso da sessão também contribuiu para viabilizar uma abordagem detalhada de cada movimento. Embora a interação entre Simões e Mattos tenha sido caracterizada por uma centralização nas sugestões do compositor, estas fazem parte de um processo criativo que se desenvolvia em conjunto, o qual, mesmo que subjetivamente, também era informado pela performance de Simões. Nesse sentido, é necessário situar as sugestões de Mattos dentro de um contexto específico e com um intérprete particular, no qual as sugestões do compositor também são informadas por esta interação. De maneira similar, como relatado nas colaborações de *Poemeto*, o compositor abordou aspectos interpretativos distintos com cada intérprete, os quais, embora análogos um ao outro em determinados trechos da peça, também evidenciam que são originados de processos criativos distintos sobre uma mesma obra. Soma-se a isso, as próprias declarações de Mattos sobre suas

sugestões não serem prescritivas, mas sim, uma abordagem entre múltiplas possíveis. É importante considerar, também, a expectativa de ambos os colaboradores quanto a seus respectivos papéis.

A interação de Simões e Mattos também evidencia uma dinâmica entre as noções e expectativas quanto ao papel do “compositor” e do “intérprete” no processo criativo, o que é importante considerar ao se analisar esta colaboração. Se, de um lado, Mattos enfatiza a liberdade de Simões para interpretar a obra e, inclusive, divergir do texto; de outro lado, o intérprete adota como um critério fundamental para suas decisões, aquilo o que é sugerido e acatado pelo compositor. Nesse sentido, a colaboração apresenta uma dinâmica entre a intenção de se manter “fiel ao texto”, demonstrada por Simões enquanto intérprete; e a intenção de Mattos em manter a liberdade do intérprete, embora pese a sua influência, enquanto compositor, no processo de criação da interpretação.

Como relatou Simões em sua entrevista, as sugestões interpretativas de Mattos centralizam-se na expressão musical, como a expressão dos caracteres que compõem *Série Sulina VI*. Embora o enfoque do intérprete durante a sessão de colaboração, tenha sido o de privilegiar as sugestões de Mattos como um critério determinante para a sua tomada de decisões, ainda assim, a liberdade interpretativa foi um dos aspectos destacados pelo intérprete:

Eu vejo ele como um compositor que ele foca muito mais na expressão musical geral do que no nota-a-nota. Então, isso é uma coisa que eu percebi isso muito em tudo que eu li dele. Claro, você vai ser criterioso, você vai ler todas as notas... Mas, eu acho que é um compositor que dá o espaço pro intérprete, nessa questão. Tipo assim, é engraçado, porque é um paradoxo. Ele não está escrevendo as notas pra você ficar obcecado por aquelas notas, e tocar exatamente igual à partitura. O intérprete, ele toca, sim, o que está na partitura. Mas o importante pra ele, pro Fernando Mattos, é a expressão do intérprete através daquelas notas. Por isso que ele valorizava muito, eu acho, escrever pra um intérprete específico. Trabalhar com aquele intérprete, elementos específicos que ele acha que vai funcionar pra aquele intérprete. Então assim, ele escreve para o intérprete (SIMÕES, Entrevista, 2023).

A sessão de colaboração entre Simões e Mattos também gerou alterações na escrita do quinto movimento, *Ossadas na Praia*, em decorrência de dificuldades de execução relatadas pelo intérprete ao compositor. De forma similar ao que foi comentado por Wolff em relação às revisões do *Concerto n.º 2*, um dos critérios de Mattos para realizar alterações na partitura é o impacto na fluidez da execução daquele intérprete específico. Ao comentar sobre o processo colaborativo na entrevista e refletir sobre possíveis abordagens interpretativas para a obra de Mattos, Simões observa a abertura do compositor para a possibilidade de alterações na partitura, especialmente se tiverem como objetivo facilitar a execução e/ou a fluidez do trecho musical:

O intérprete vai seguir à risca, mas é uma música pra servir de expressão do intérprete, que é meio que uma antítese dos compositores no início do século XX, do serialismo, "não, o intérprete é só um meio, o intérprete é nada" (risos). Então, eu também adoro a música dodecafônica, serialista, e tal. Mas assim, o intérprete, ele tem que ler à risca e acabou. Ele é um operário do compositor. E o Fernando Mattos, não. Eu acho interessante ter esse rigor, vez ou outra, bem pontualmente, se adaptar a algo que caiba na mão do intérprete. E ele sempre foi muito aberto, embora eu tenha feito isso só uma vez, só em um momento. Mas eu vejo que a preocupação dele é que aquela música é para o intérprete, é para a expressão do intérprete. Então, eu acho que esse centro no intérprete é uma coisa que qualquer pessoa que for tocar a música dele tem que saber. Tipo assim, poxa, ele queria que o intérprete "xis" se expressasse bem através daquilo, e é o que ele vai desejar pros outros intérpretes, e não "eu quero me colocar como compositor" e tal. Não é aquela coisa de "melhor" ou "pior", mas se é mais o foco no compositor, ou foco no intérprete e tal, mas eu acho que é um dado importante também pra quem for tocar. É uma música feita para o intérprete. Então, que o intérprete se sinta em casa, se sinta à vontade ali. [...] Ter essa plena consciência também, de ser um compositor, que isso eu também vivenciei e vivencio muito com todos os outros que eu trabalhei, de ser um compositor prático. Então, tipo assim, poxa, se você tem algo ali que vai atrapalhar pra você particularmente o fluxo musical, dá uma alterada. E ele deu uma carta branca pra isso. Ele achou o máximo, como [o arpejo] soou ao contrário. Então, eu acho que é pros intérpretes também terem uma visão que não é um compositor sisudo. É um compositor leve. Embora essa música que eu toquei, "Os Campos Neutrais", seja uma música pesada, mas é um compositor leve. Uma pessoa leve escrevendo sobre um tema pesado, um pano de fundo pesado. Então, musicalmente, não é uma coisa sisuda. Não é que não seja criteriosa. Mas, tipo assim, ele está preocupado muito com aquele clima. Isso é uma coisa que eu vivenciei muito com o [Marcelo] Rauta e com o Heitor [Oliveira] também, que é, tipo assim, "poxa, o que me importa é o resultado expressivo final. Se essas duas notas aqui vão agarrar um pouco o discurso, é melhor tirar as duas notas" (SIMÕES, Entrevista, 2023).

Outras revisões foram realizadas na partitura durante a sessão de colaboração, como no caso dos equívocos na escrita verificados pelo compositor em *O Cargueiro Inglês*, *Estrelas no Horizonte* e *Em Terras de Ninguém*. Esta é uma contribuição significativa do registro da colaboração de Simões e Mattos para a compreensão de *Série Sulina VI*, e também para uma possível edição revisada, uma vez que o compositor não incorporou as correções na partitura.

CONCLUSÃO

A presente pesquisa teve como objetivo principal compreender de que maneira as colaborações de doze violonistas com Fernando Mattos impactaram na interpretação de obras do compositor. Os objetivos específicos incluíram investigar o contexto dessas colaborações, a sua relação com a gênese das obras de Fernando Mattos, como se deu o diálogo entre os colaboradores durante a construção da interpretação, de que maneira as colaborações impactaram as práticas dos intérpretes e como os intérpretes influenciaram a escrita de Mattos. Este trabalho fundamentou-se teoricamente nos modelos que definem os diferentes graus de colaboração (BUDAI, 2014; HAYDEN; WINDSOR, 2007; TAYLOR, 2016) e na História oral como metodologia (MEIHY; HOLANDA, 2007), tendo a análise dos relatos dos colaboradores e das fontes documentais como principal objeto de estudo.

Como ficou evidente através dos relatos dos colaboradores, a interação com o compositor durante o processo de aprendizado teve um impacto significativo na interpretação, contribuindo para moldar a performance da obra. Em alguns casos, a colaboração envolveu, além da performance, a realização de uma gravação, sendo um produto direto do processo colaborativo. A investigação revelou que as colaborações ocorreram de maneira espontânea, originando-se de relações interpessoais estabelecidas muito antes da colaboração, na grande maioria dos casos, e baseadas na admiração mútua e na confiança entre os participantes.

Dessa maneira, a colaboração se desenvolveu a partir de um projeto artístico compartilhado, frequentemente iniciado com a composição da obra exclusivamente pelo compositor, e que prosseguiu com a construção compartilhada de uma interpretação por meio do diálogo criativo entre os participantes durante o aprendizado da peça. Esse diálogo foi amparado por um projeto estético comum, que visava transformar o material escrito em evento sonoro através da performance, comunicando a compreensão dos intérpretes acerca das intenções do compositor e, ao mesmo tempo, agregando novos significados à obra através da contribuição artística dos intérpretes. Durante as entrevistas, os violonistas discutiram suas decisões interpretativas baseadas em sua compreensão das obras e em seus diálogos com Mattos, destacando a importância da colaboração para o desenvolvimento de suas performances.

Conforme evidenciado pelo levantamento de dados, cada colaboração consistiu em uma experiência única e distinta, uma vez que se encontravam em diferentes fases de suas trajetórias profissionais - alguns como seus alunos, outros como colegas de profissão. No caso de alguns colaboradores de longa data, a sua relação com o compositor foi se tornando mais próxima ao

longo do tempo, acompanhando as transformações na vida profissional de ambos e proporcionando o aprofundamento do diálogo e a familiaridade com os processos artísticos de cada um.

Um exemplo disso se dá no relato de Thiago Colombo. Sua primeira colaboração com Mattos ocorreu enquanto era aluno de mestrado em Práticas Interpretativas na UFRGS em 2003, e a segunda colaboração já como professor do curso de Música da UFPEL em 2009. Colombo refletiu sobre como as transformações de Mattos enquanto compositor, também modificaram a sua abordagem com outros intérpretes. No caso de colaboradores como Daniel Wolff e Flávia Domingues Alves, o contato com Fernando Mattos e sua obra para violão iniciou muitos anos antes da oportunidade de colaborar com o compositor. De forma similar, Ricardo Mitidieri e James Corrêa foram muito mais do que apenas parceiros de Mattos no trio de violões, ou colaboradores na interpretação de *Who Is Out There?*, pois tiveram uma relação de amizade de décadas, compartilhando incontáveis horas de discussões sobre música, composição e interpretação.

A diversidade e a profundidade dos relatos foram fundamentais para compreender, não apenas as experiências de colaboração compositor-intérprete investigadas, mas também, aspectos da biografia de Fernando Mattos e do contexto de sua produção composicional. Esses relatos permitiram a emergência de diferentes perspectivas acerca das concepções estéticas de Mattos em relação à interpretação, bem como de suas expectativas quanto ao papel do intérprete de sua obra.

Além disso, foi realizado um levantamento da produção de Fernando Mattos para violão, incluindo obras que, até o momento, não constam no catálogo oficial do compositor no IMSLP¹⁰⁴. As respectivas partituras foram localizadas, bem como o manuscrito de *Who Is Out There?* para trio de violões. Até o momento, este é o único manuscrito de uma obra para violão de Fernando Mattos de que se tem conhecimento. Dessa forma, a pesquisa abre oportunidades para futuros estudos sobre a sua obra. Adicionalmente, o trabalho revelou aspectos da gênese de várias obras de Mattos, demonstrando como a colaboração com intérpretes foi fundamental no desenvolvimento de suas obras para violão desde o início de sua carreira como compositor.

Diversos documentos foram recolhidos durante a realização da presente pesquisa, incluindo partituras dos intérpretes com anotações realizadas durante as sessões de colaboração. Um exemplo disso é a partitura de *Poemeto* anotada por Rafael Lopes, bem como a redação que o intérprete produziu alguns dias após a sessão com o compositor, na qual descreve os

¹⁰⁴ Ver Apêndice C.

aspectos interpretativos abordados. Tais documentos foram fundamentais para esta investigação, pois permitiram ao intérprete relatar com detalhes o seu diálogo com o compositor, recordando as sugestões e críticas recebidas sobre sua interpretação de *Poemeto*. Outros documentos incluem materiais escritos por Fernando Mattos que elucidam aspectos composicionais, contextuais e analíticos de algumas de sua obra, como a sua análise de *O Triunfo da Morte* e a edição de *Pequena Peça para Violão* publicada na revista *Assovio*.

Esta pesquisa possibilitou a obtenção de uma gravação de áudio de uma sessão de colaboração, contendo o diálogo de Fernando Mattos com Renan Simões na preparação da interpretação de *Série Sulina VI*. No contexto de um estudo sobre colaboração compositor-intérprete, a obtenção de um registro de áudio de uma sessão de colaboração se revela como um material fundamental para compreender o diálogo criativo entre Simões e Mattos, e como a interpretação foi sendo moldada em tempo real, através da interação entre os participantes. Nesse sentido, a interpretação incorporou sugestões e ideias individuais de cada participante, como também diversas decisões geradas em conjunto, a partir da tentativa e erro e do *input* de ambos os participantes. Conforme discutido por Clarke e Doffmann, somente com esse tipo de documentação é possível mapear a verdadeira natureza e extensão dos processos de tentativa e erro em um processo colaborativo (CLARKE; DOFFMANN, 2017, p. 34). Este documento adquire ainda mais relevância por ter sido produzido de forma espontânea, sendo muito anterior à presente pesquisa, gerado a partir da iniciativa de Fernando Mattos em registrar a sessão com Simões para auxiliar o intérprete em seu aprendizado de *Série Sulina VI*. Assim, o diálogo registrado ocorreu de maneira natural, sem o potencial impacto de um ambiente de pesquisa ou da presença de um pesquisador.

O registro da sessão de colaboração de Simões e Mattos permite analisar a linguagem e os recursos utilizados pelos participantes para comunicar ideias sobre interpretação e expressividade. A relevância desse material é evidenciada pelo fato de que muitos dados extraídos do registro de áudio corroboram com o que foi relatado por outros intérpretes. Em diversos momentos da sessão de Simões e Mattos a questão da liberdade na interpretação veio à tona, onde o posicionamento de Mattos ratifica as reflexões de colegas e alunos acerca da relevância deste tópico na interpretação de suas obras. As concepções particulares de Fernando Mattos sobre liberdade interpretativa e flexibilidade no ritmo, mencionadas por diversos intérpretes, também são abordadas e contextualizadas no diálogo entre Simões e Mattos sobre interpretação. Este registro apresenta as intervenções que o intérprete realizou no texto. O diálogo entre Simões e Mattos corrobora com os relatos de outros colaboradores, a respeito da viabilidade do intérprete realizar tais interferências, apresentando os distintos contextos nos

quais o compositor considera aceitável, ou mesmo desejável, divergir do que está escrito na partitura.

Quanto à *Série Sulina VI*, o registro da sessão de colaboração permitiu identificar as correções e revisões na partitura. Como mencionado anteriormente, tais correções não foram incorporadas na versão final da partitura, embora o compositor manifestasse sua intenção em fazê-lo. Uma possível continuação deste trabalho poderia incluir a elaboração de uma edição revisada de *Série Sulina VI*, bem como uma edição de performance, levando em conta as sugestões e críticas do compositor, os aspectos contextuais da obra, e as relações intertextuais entre o material musical e a narrativa do conto “Piratas dos Neutrais”.

A presente investigação possibilitou uma contextualização mais aprofundada da obra para violão de Fernando Mattos, reconhecendo-a como sendo intrinsecamente ligada à rede de colaboradores aos quais era próximo. Como relatado pelos colaboradores de longa data, e é corroborado pelo compositor em textos e depoimentos, Fernando Mattos privilegiava compor a partir da interação direta com o intérprete. Frequentemente, a composição surgiu a partir de um projeto específico de performance e/ou gravação. No caso das obras para violão, o processo de composição foi definitivamente individualizado, embora os relatos apontem que a influência indireta dos intérpretes se dá em alguns aspectos do processo composicional de Mattos, como escolha da temática da peça e o grau de demandas técnicas.

Após a finalização da composição, a interação entre compositor e intérprete frequentemente se intensificava, envolvendo uma ou mais sessões, com enfoque especialmente na construção da interpretação. Os relatos indicam que a interpretação final, seja na forma de uma performance ou gravação, foi um produto direto da colaboração com o compositor. Este é o caso das gravações de *Marina* por Adriano Flesch; *Poemeto* e *Quinteto* por Daniel Wolff; e *Sonata* e *Concerto Tríplice* por Thiago Colombo. O depoimento de Colombo, que trabalhou a interpretação da *Sonata* “compasso por compasso” com Mattos, exemplifica como sua interpretação foi moldada pelo diálogo com o compositor. Apesar de possuírem perspectivas contrastantes sobre interpretação, ambos estavam comprometidos com um projeto artístico em comum, ajustando-se mutuamente para a sua concretização. Nesse sentido, os contrastes entre suas perspectivas foram tão essenciais quanto as semelhanças para o aprofundamento do diálogo, contribuindo positivamente para o resultado final.

Ademais, como sugere Colombo, a maioria das gravações de obras de Mattos possivelmente foi produzida a partir de um contexto colaborativo, o que indica que as interpretações registradas nessas gravações seriam, também, um produto do diálogo entre o compositor e intérpretes.

Esta pesquisa possibilitou, a reflexão sobre aspectos fundamentais relativos ao contexto e a performance da música de Fernando Mattos. Como é claramente exposto em vários textos sobre a gênese de suas obras, o compositor possuía concepções bem definidas sobre o significado, a estética e as referências extramusicais que formariam o material gerador da composição. Em muitas colaborações, os intérpretes tinham conhecimento do contexto das obras e basearam-se nesse entendimento para o início da sua preparação. Contudo, foi apenas através da sessão de colaboração que emergiram aspectos específicos que não se tornariam evidentes sem a interação direta com o compositor no contexto de preparação da performance.

Um desses aspectos é a linguagem composicional de Mattos e a incorporação de significados extramusicais em suas obras. Embora tenha optado em omitir essas informações da partitura, o compositor reconhecia que se tratava de informações altamente relevantes para a construção da interpretação, visto que o próprio baseava suas sugestões interpretativas a partir desses significados extramusicais. Como apontou James Corrêa de forma surpreendente, Mattos permitia que certos aspectos do texto permanecessem em aberto ou ambíguos, sugerindo, assim, que os intérpretes fossem protagonistas na construção de seus próprios significados sobre a obra. Ao mesmo tempo, esse posicionamento - um posicionamento estético - justifica a ausência de maiores informações na partitura, como também revela a expectativa de Mattos em relação a contribuição artística do intérprete, enquanto um cocriador de sua obra por meio da performance. Corrêa também aponta, que as peças do Fernando “têm muita essa ideia narrativa”. Isso sugere a necessidade de futuras pesquisas sobre a obra de Mattos quanto à importância de seu aspecto extramusical e simbólico, sabendo que transcende aquilo o que foi inscrito na partitura.

Diversos colaboradores destacaram a relação entre as peças de Mattos e suas referências extramusicais como o fundamento para a construção da interpretação. Essa relação foi crucial para os intérpretes alcançarem uma maior compreensão sobre a obra após a colaboração. Os intérpretes fundamentaram suas decisões interpretativas tanto individualmente quanto alinhadas com as intenções expressas pelo compositor. Como mencionou Wolff sobre a colaboração na preparação do *Concerto N° 2*, o intérprete “jamais” executaria os *ad libitum* da forma como Mattos veio a sugerir, caso tivesse apenas se baseado na partitura.

No caso dos colaboradores de longa data, a profundidade da sua relação de amizade com Mattos e a familiaridade desenvolvida ao longo do tempo, facilitaram a compreensão mútua das perspectivas de cada um sobre o processo artístico. Isso é exemplificado pelo relato de Colombo, que absorveu as concepções de Mattos sobre interpretação através de várias experiências colaborativas. Mattos, por sua vez, encorajou Colombo a expressar sua própria

identidade artística na interpretação da *Sonata*, mesmo que fosse, em alguns aspectos, divergente da sua concepção. As modificações realizadas por Daniel Wolff em *Poemeto*, e as reflexões de Ricardo Mitidieri e James Corrêa também ilustram esse ponto.

O engajamento dos colaboradores foi absolutamente essencial para a concretização deste trabalho. Ao relatarem e reviverem suas experiências de colaboração, contribuíram para a (re)construção de um sentido sobre essas vivências. Esse fato é ainda mais significativo, considerando que grande parte dessas vivências ocorreu há bastante tempo, o que trouxe um imenso desafio para este projeto. Nesse sentido, a importância em suas vidas da relação com Mattos se mostrou fundamental, assim como o grande interesse com o tema dessa pesquisa e suas verdadeiras conexões afetivas. Essa conexão pessoal contribuiu para que a memória – por vezes, suscetível a falhas - não impedisse a concretização dessa pesquisa; assim como permitiu que a subjetividade pudesse emergir em seus relatos, suscitando reflexões profundas e reveladoras.

A relação da maioria dos colaboradores com Fernando Mattos possui um significado profundo, indo muito além do contexto da colaboração compositor-intérprete. Como relataram, conviver com Fernando Mattos sempre foi uma oportunidade de aprendizado e troca de conhecimentos. Para os colaboradores que foram seus alunos, ficou claro que a relação professor-aluno facilitou para que a colaboração fosse bem-sucedida e marcada pela confiança mútua. Os intérpretes estavam dispostos a se beneficiar da colaboração como mais uma experiência de aprendizado com seu professor-compositor. De outro lado, Mattos compreendia os diferentes estágios de aprendizado nos quais se encontravam seus alunos-intérpretes, sempre os encorajando a se apropriarem de suas obras e expressarem as suas identidades artísticas na performance.

Por fim, desejo que este trabalho motive futuros intérpretes a conhecerem a fascinante obra composicional de Fernando Mattos, e que se sintam inspirados a abarcá-la com um senso de exploração e criação. Que os relatos dos colaboradores incentivem intérpretes a buscar sua própria expressão na música de Mattos. Refletir sobre o contexto, os processos de composição, e os diálogos criativos de Mattos com intérpretes oferece horizontes para novas interpretações de suas obras com base nesse entendimento. A experiência desse trabalho foi profundamente enriquecedora para mim e demonstra que, mesmo após sua partida, seguimos aprendendo com nosso querido Fernando Mattos.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2013.

_____. **Tratamento das entrevistas de história oral no CPDOC**. VI Congresso de Arquivologia do Mercosul, p. 1–11, 2005.

ALVES, Flávia D.: Entrevista [06 de maior de 2022]. Whatsapp Video: **Arquivo pessoal**. Entrevista concedida a João Batista Costa de Souza.

AMMER, Christine. **Dictionary of Music**. 4. ed. New York: Facts On File, 2004.

BARRETT, Margaret S. **Collaborative Creative Thought and Practice in Music**. SEMPRE Studies in The Psychology of Music. Surrey: Ashgate, 2014.

BERTISSOLO, Guilherme *et al.* **A pesquisa em processo de criação colaborativa e criatividade composicional no Brasil: cenários e desafios**. *Musica Theorica: Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*, v.7, n.1, p.214-241, 2022.

BOLSHOY, Daniel. **A study of selected works by Canadian guitarists-composers from the perspective of idiomatic composition for the classical guitar**. 2015. 120f. Tese, (Doutorado em Música) – Faculty of the Jacobs School of Music, Indiana University. Indiana, 2015.

BORÉM, Fausto. **Lucipherez de Eduardo Bertola: A colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo**. *Revista Opus*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 5, p. 48 – 75, 1998.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **O Tempo Vivo da Memória: Ensaio de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRUANT, Benjamin. **From commission to publication: a study of Mario Castelnuovo-Tedesco's guitar repertoire informed by his correspondence with Andrés Segovia**. 2020. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculty of Arts and Social Sciences, University of Surrey. Surrey, 2020.

BUDAI, Izabella. **The flutist as co-creator: composer-performer collaboration in the flute music of Hungary**. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Faculty of Music, University of Toronto, 2014.

CANHAM, Nicole; CHARLES, Carlos L. **An evolving collaboration: Performer and composer approaches to creating visual music**. In: *Proceedings of the CreateWorld 2014: A Digital Arts Conference*, South Bank, Australia, 2014, p. 22-28, 2014.

CARDASSI, Luciane; BERTISSOLO, Guilherme. **Colaboração compositor-performer: uma proposta de metodologia**. In: **XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-**

Graduação em Música (ANPPOM), 29., 2019, Pelotas. *Anais... ANNPOM*. Pelotas, 2019, p. 1-9.

_____. **Shared musical creativity: teaching composer-performer collaboration**. Revista *Vórtex*, Curitiba, v.8, n.1, p. 1-19, 2020. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/3449>>. Acesso em: 29 julho 2024.

CARPENA, Lucia B. **Texto e contexto nas “Variações sobre Folias de España”**, de Fernando Lewis de Mattos. V Simpósio Acadêmico de Flauta doce da EMBAP - Curitiba, 2019

_____. **Prata da Casa – Obras para flauta doce escritas por compositores ligados à UFRGS**. Relatório Técnico e de Pesquisa. Departamento de Música da UFRGS. Porto Alegre, 2020. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/230452>> Acesso em: 25 abril 2024.

CLARKE, Eric F.; DOFFMAN, Mark. **Distributed creativity: collaboration and improvisation in contemporary music**. New York, USA: Oxford University Press, 2017.

COCCARO, Deisi. Início. **Blog Duo Deisi Coccaro e Fernando Mattos**, 2014. Disponível em: <https://deisicoccaro-fernandomattos.blogspot.com/>. Acesso em: 15 junho 2024.

COLOMBO, Thiago: Entrevista [08 de dezembro de 2022]. Zoom Meeting: **Arquivo pessoal**. Entrevista concedida a João Batista Costa de Souza.

_____: Entrevista. [27 de março de 2023]. Zoom Meeting: **Arquivo pessoal**. Entrevista concedida a João Batista Costa de Souza.

COOK, Nicholas. **Entre o processo e o produto** (trad. Fausto Borém). *Per Musi*. Belo Horizonte, n. 14, p.05-22, 2006.

_____. **“Bridging the Unbridgeable? Empirical Musicology and Interdisciplinary Performance Studies.”** In: *Taking It to the Bridge: Music as Performance*. P.70-86. University of Michigan Press, 2013.

COPOLLA, Catherine. **The Working Relationship between Elliott Carter and Bernard Greenhouse: Implications Regarding Issues of Text and Performance**. Indiana University Press. Vol. 9, p.315-325, 1996.

CORRÊA, James: Entrevista [18 de agosto de 2022]. Zoom Meeting: **Arquivo pessoal**. Entrevista concedida a João Batista Costa de Souza.

DOMENICI, Catarina Leite. **O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica**. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), 20., 2010, Florianópolis, SC, *Anais...* Florianópolis, SC: UDESC, 2010. p.1142-1147.

_____. **Beyond notation: the oral memory of *Confini***. *Performa'* 11-2011. Aveiro. *Anais...* Aveiro: Universidade de Aveiro, p.1-14, 2011.

_____. **A voz do performer na música e na pesquisa.** In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (SIMPOM), 2., 2012, Rio de Janeiro, RJ. **Anais...** Rio de Janeiro, RJ: UNIRIO, 2012. p. 169-182. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2608/1936>>. Acesso em: 4 maio 2022.

_____. **His master's voice: A voz do poder e o poder da voz.** Revista do Conservatório de Música da UFPel Pelotas, n.5, 2012, p.65-97.

_____. **It takes two to tango: a prática colaborativa na música contemporânea.** **Revista do Conservatório de Música da UFPel,** Pelotas, RS, n. 6, p.1-14, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/view/3202/2701>>. Acesso em: 4 maio 2022.

DŽINOVIĆ, Branko. **The composer-performer interrelationship in the bayan and accordion compositions of Sofia Gubaidulina.** 2017. Tese (Doutorado em Música) – Faculty of Music, University of Toronto, Toronto, 2017.

ESTIVALET, Marcel: Entrevista [03 de novembro de 2022]. Zoom Meeting: **Arquivo pessoal.** Entrevista concedida a João Batista Costa de Souza.

EWING, Micah H. **Perspectives of the interaction between composer, student performer, and music educator: commissioned works in selected school ensembles.** 2016. 175f. Tese (Doutorado em Música) – College of Fine Arts, Boston University, Boston, 2016.

FARIA, Celso S. **A Collection Turíbio Santos: o intérprete/editor e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão.** 2012. 97f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

FERREIRA, Marieta M.; AMADO, Janaína (Org.). **Usos & abusos da história oral.** 3.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

FERREIRA, Marieta M. **História oral e multidisciplinaridade.** Rio de Janeiro: FINEP/Diadorim, 1994.

FITCH, Fabrice J.; HEYDE, Neil. **‘Recercar’: the collaborative process as invention.** *Twentieth-century music*, 4(1), p.71-95, 2007.

FLECK, Fernando: Entrevista [04 de agosto de 2022]. Zoom Meeting: **Arquivo pessoal.** Entrevista concedida a João Batista Costa de Souza.

FLESCH, Adriano: Entrevista [04 de novembro de 2022]. Zoom Meeting: **Arquivo pessoal.** Entrevista concedida a João Batista Costa de Souza.

FLORES, Tiago. **[ULBRA convida para o 8º concerto da temporada 2009].** Destinatário: lista Extensão em Música UFRGS. [S. l.], 29 out. 2009. 1 mensagem eletrônica.

FOSS, Lukas. **The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue.** *Perspectives of New Music*, v. 1, n. 2, p.45-53, 1963.

FREY, Mauren. **Do texto ao som: relações de influência na música para piano de Vieira Brandão**. 2017. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

GOEHR, Lydia. **The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music**. New York: Clarendon Press – Oxford, 1992.

_____. **On the Musical Work-Concept**. *Music Culture and Society—A Reader*. p.202-204. Great Britain: Oxford University Press, 2000

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

GROTH, Sanne. **Composers on Stage: Ambiguous Authorship in Contemporary Music Performance**. *Contemporary Music Review*, vol.35, n. 6, p.686-705. 2016

HAYDEN, Sam; WINDSOR, Luke. **Collaboration and the composer: Case studies from the end of the 20th century**. *Tempo*, p. 28–39, 2007.

JOHN-STEINER, Vera. **Creative Collaboration**. 1. ed. New York: Oxford University Press, 2000.

KIEFER, Nídia. **Prelúdio: uma proposta de educação musical: 1982-2002**. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

KRÜGER, Fernanda: Entrevista [08 de fevereiro de 2023]. Zoom Meeting: **Arquivo pessoal**. Entrevista concedida a João Batista Costa de Souza.

LEATHWOOD, Jonathan. **Bream, Birtwistle, and Beyond: The Genesis of a New Work**. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.8, n.3, p.1-22, 2020.

LOPES, Rafael: Entrevista [01 de agosto de 2022]. Zoom Meeting: **Arquivo pessoal**. Entrevista concedida a João Batista Costa de Souza.

LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. **Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos**. Barcelona: Fonca – Esmuc, 2014.

MARQUES, Rafael S. **In Memoriam de Luis Taylor Siedler para flauta e piano (1992) de Flávio Oliveira: colaboração compositor-intérprete - Em busca de decisões interpretativas**. 2020. 150f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

MATOS, Júlia; SENNA, Adriana. **História oral como fonte: problemas e métodos**. *Historiae*, v. 2, n. 1, p. 95 –108, 2011.

MATTOS, Fernando L. **Diálogos entre música e outras linguagens**. 8f. Porto Alegre: Arquivo de Márcio de Souza, 1998.

_____. **Sobre a multiplicidade na música contemporânea**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras. UFSM Santa Maria, n.28/29, 2004, p. 101-110.

_____. [Sobre o *Poemeto*]. Destinatário: Daniel Wolff. [S. l.], 2009. 1 mensagem eletrônica.

_____. **Entrevista 2**. VI Festival Contemporâneo – Imprensa, 2009. Disponível em: <<https://vicontemporaneo5.wordpress.com/breve-historico/>>. Acesso em: 4 setembro 2024.

_____. [Divulgação: *Sarau no Arena-Teatro de Arena*]. Destinatário: lista Extensão em Música UFRGS. [S. l.], 2010. 1 e-mail.

_____. Notas de Programa – Fernando Mattos – As Parcas. **Blog Conversas com o Compositor**, 2011. Disponível em: <<https://conversascomocompositor.blogspot.com/2011/09/notas-de-programa-fernando-mattos-as.html>>. Acesso em: 25 maio 2023.

_____. Notas de Programa – Fernando Mattos – Anhang e Anhum. **Blog Conversas com o Compositor**, 2011. Disponível em: <<https://conversascomocompositor.blogspot.com/2011/09/notas-de-programa-fernando-mattos.html>>. Acesso em: 25 maio 2023.

_____. Notas de Programa – Fernando Mattos – Canções Interrogativas. **Blog Conversas com o Compositor**, 2011. Disponível em: <https://conversascomocompositor.blogspot.com/2011/09/notas-de-programa-fernando-mattos_12.html>. Acesso em: 25 maio 2023.

_____. Notas de Programa – Fernando Mattos – Ave, Flor. **Blog Conversas com o Compositor**, 2011. Disponível em: <<https://conversascomocompositor.blogspot.com/2011/09/ave-flor-o-ciclo-ave-flor-parte-de-uma.html>>. Acesso em: 25 maio 2023.

_____. A Morte tecida em notas musicais. [Entrevista cedida a] João Vitor Santos. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo, ed. 496, 31 de outubro de 2016. Disponível em: <<http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6683-fernando-lewis-de-mattos>>. Acesso em: 4 setembro 2024.

_____. Homenagem a Fernando Mattos. [Entrevista cedida a] Ana Laura Freitas. **Música em Pessoa**. Porto Alegre: Rádio da UFRGS, 11 de novembro de 2018 (Entrevista realizada em 2009). Disponível em: <<https://www.lume.ufgs.br/handle/10183/195941>>. Acesso em: 4 setembro 2024.

_____. **Pluralia Tantum: Reflexões sobre a música contemporânea**. Revista da Fundarte, Montenegro, ano 16, n. 32, p. 52-94, jul/dez. 2016. Disponível em: <<http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index.>>. Acesso em: 12 setembro 2022.

_____. [Sobre a *Série Sulina VI*]. Destinatário: Renan Simões [S. l.], [S. d.]. 1 e-mail pessoal.

MEIHY, Carlos S. B.; HOLANDA, Fabíola. **História oral: como fazer, como pensar**. São Paulo: Contexto, 2007.

MEIHY, Carlos S. B.; RIBEIRO, Suzana L. **Guia prático de história oral: para empresas, universidades, comunidades, família**. São Paulo: Contexto, 2011.

MEIHY, Carlos S. B. **Manual de história oral**. 5.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

MITIDIERI, Ricardo A.: Entrevista [10 de junho de 2022]. Zoom Meeting: **Arquivo pessoal**. Entrevista concedida a João Batista Costa de Souza.

_____: Entrevista [27 de março de 2024]. Zoom Meeting: **Arquivo pessoal**. Entrevista concedida a João Batista Costa de Souza.

ÖSTERSJÖ, Stefan. **Shut up and play: negotiating musical work**. 2007. 409f. Tese (Doutorado em Música) – Malmo Academy of Music, Lund University, Lund, 2007.

PERAZA, Meza; FRANCISCO, Pavel. **Andrés Segovia's influence in the realization of Mario Castelnuovo-Tedesco's Sonata Omaggio a Boccherini, Op. 77: A comparative analysis of Tedesco's manuscript versus Segovia's edition**. 2020. 101f. Tese (Doutorado em Música) – Fred Fox School of Music, University of Arizona, Tucson, 2020.

PRESGRAVE, Fabio S. (coord.). **Ensaio sobre a música dos séculos XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos**. Organizado por Jean Joubert Freitas Mendes e Luciana Noda. Natal, RN: EDUFRRN, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/22202>>. Acesso em 06 junho 2024.

QUIVY, Raymond; VAN CAMPENHOUDT, Luc. **Manual de Investigação em Ciências Sociais**. Tradução: João Minhoto Marques, Maria Amália Mendes e Maria Carvalho. 4. ed. Lisboa: Gradiva, 2005.

RAMOS, Pamela D. S. **A colaboração compositor-intérprete na construção de uma interpretação para a peça Round About Debussy de Flávio Oliveira**. 2013. 151f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

RAY, Sonia. **Colaborações compositor-performer no Século XXI: uma idéia de trajetória e algumas perspectivas**. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis. Anais [...] Florianópolis: ANPPOM, 2010, p. 1310-1314.

RIZEK, João Gabriel. **Tradição e ruptura: Pierre Boulez e a formação do cânone no pós-guerra (1946- 1954)**. 2014. 130 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2014.

ROE, Paul. **A phenomenology of collaboration in composition and performance**. 2007. 275f. Tese (Doutorado em Música) – Department of Music, The University of York, York, 2007.

SCHWARTZ, Boris. **Joseph Joachim and the Genesis of Brahms's Violin Concerto**. In: *The Musical Quarterly*, Vol. 69, No. 4, pp. 503- 526. Oxford University Press, 1983.

SEEGER, Charles. **Prescriptive and Descriptive Music – Writing**. *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, v. 44, n. 2, p. 184-195, 1958.

SEGOVIA, Andrés. **The Segovia-Ponce letters** (M. Alcázar, Ed.; P. Segal, trans.) Columbus: Editions Orphée, 1989.

SILVA, Dario R. **A obra pianística de Marisa Rezende: processo de construção da performance através da interação entre intérprete e compositora**. 2015. 190f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

_____. **Processos criativos colaborativos na música contemporânea brasileira: dois estudos de caso**. 2019. 378 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

SMITH, Jonathan. **The dynamics of composer-performer relationships: a study of long-term creative collaboration**. 2020. Tese (Doutorado em Música) – Faculty of Music, University of Toronto, Toronto, 2020.

SIMÕES, Renan C.: Entrevista [17 de fevereiro de 2023]. Google Meet: **Arquivo pessoal**. Entrevista concedida a João Batista Costa de Souza.

SMALL, Christopher. **Musicking: the meaning of performing and listening**. United States of America: Wesleyan University Press, 1998.

SOUZA, Marcio: Entrevista [01 de julho de 2022]. Zoom Meeting: **Arquivo pessoal**. Entrevista concedida a João Batista Costa de Souza.

STAKE, Robert E. **Investigación con estudio de casos**. Madri: Ediciones Morata, 1999.

TAYLOR, Steve. J.; BOGDAN, Robert. **Introducción a los métodos cualitativos de investigación**. Tradução de Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1994.

TAYLOR, Alan. **‘Collaboration’ in contemporary music: A theoretical view**. *Contemporary Music Review*, v. 35, n. 6, p. 562-578, 2016.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

VIEIRA, Márlou P. **Interactive processes involving non-guitarists composers and guitarists**. In: Ninth Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music – ESCOM. J. Ginsborg, A. Lamont, & S. Bramley (Eds.), Manchester, 2015.

_____. **The collaborative process from the performer’s perspective: a case study of non-guitarist composers**. 2017. Tese (Doutorado em música) – Universidade de Aveiro. Aveiro, 2017.

VILANOVA, Mercedes. Pensar a subjetividade-estatísticas e fontes orais. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). **História oral e multidisciplinaridade**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994, p. 45-74.

WOLFF, Daniel. **A milonga gaúcha na gênese do Quinteto para violão e quarteto de cordas, de Fernando Mattos**. Revista Estúdio, artistas sobre outras obras, Lisboa, n. 24, p.42-53. Outubro-dezembro, 2018. Disponível em: <https://estudio.belasartes.ulisboa.pt/E_v9_iss24.pdf>. Acesso em: 18 junho 2022.

_____. **O violão clássico em Porto Alegre**. Revista Brasileira – Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, n. 28, p.18-25, 2008. Disponível em: <<https://abmusica.org.br/wp-content/uploads/2021/04/ABM-Revista-Brasileira-no-28.pdf>>. Acesso em: 18 junho 2022.

_____: Entrevista [27 de junho de 2022]. Zoom Meeting: **Arquivo pessoal**. Entrevista concedida a João Batista Costa de Souza.

YOW, Valerie R. **Recording oral history: a guide for the humanities and social sciences**. 2.ed. Walnut Creek: Altamira Press, 2005.

PARTITURAS

CORRÊA, James. **Is There Anybody There?**. James Corrêa. Partitura. 11p. Arquivo do pesquisador.

MATTOS, Fernando L. **Poemeto**. International Music Score Library Project (IMSLP), 1987. Partitura. 2p. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Poemeto_\(Mattos%2C_Fernando\)](https://imslp.org/wiki/Poemeto_(Mattos%2C_Fernando))>. Acesso em: 23 agosto 2024.

_____. **Pequena Peça para Violão**. International Music Score Library Project (IMSLP), 1989. Partitura. 1p. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Pequena_pe%C3%A7a_para_viol%C3%A3o_\(Mattos%2C_Fernando\)](https://imslp.org/wiki/Pequena_pe%C3%A7a_para_viol%C3%A3o_(Mattos%2C_Fernando))>. Acesso em: 23 agosto 2024.

_____. **Dança Antiga**. International Music Score Library Project (IMSLP), 1989. Partitura. 1p. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Dan%C3%A7a_Antiga_\(Mattos%2C_Fernando\)](https://imslp.org/wiki/Dan%C3%A7a_Antiga_(Mattos%2C_Fernando))>. Acesso em: 23 agosto 2024.

_____. **Hush! Hush! Sweet Charlotte**. International Music Score Library Project (IMSLP), 1989. Partitura. 1p. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Hush!_Hush!_Sweet_Charlotte_\(Mattos%2C_Fernando\)](https://imslp.org/wiki/Hush!_Hush!_Sweet_Charlotte_(Mattos%2C_Fernando))>. Acesso em: 23 agosto 2024.

_____. **Who Is Out There? (Quem Está Aí Fora?)**. Não publicada, 1993. Manuscrito. 5p. Arquivo de James Corrêa.

_____. **O Triunfo da Morte – Variações para Violão**. Goldberg Edições Musicais, 1997. Partitura. 34p. Arquivo do pesquisador.

_____. **Pequena Peça para Violão.** Revista da Associação Gaúcha de Violão (ASSOVIO), n.1, 1999. Partitura. 1p. Arquivo de Márcio de Souza.

_____. **In Memoriam C-Ph-E-Bach.** International Music Score Library Project (IMSLP), 2000. Partitura. 5p. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/In_Memoriam_C-Ph-E-BACH_\(Mattos%2C_Fernando\)](https://imslp.org/wiki/In_Memoriam_C-Ph-E-BACH_(Mattos%2C_Fernando))>. Acesso em: 23 agosto 2024.

_____. **Sonata para Violão.** International Music Score Library Project (IMSLP), 2002. Partitura. 30p. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Guitar_Sonata_\(Mattos%2C_Fernando\)](https://imslp.org/wiki/Guitar_Sonata_(Mattos%2C_Fernando))>. Acesso em: 23 agosto 2024.

_____. **Concerto no. 2.** International Music Score Library Project (IMSLP), 2002. Partitura. 68p. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Guitar_Concerto_No.2_\(Mattos%2C_Fernando\)](https://imslp.org/wiki/Guitar_Concerto_No.2_(Mattos%2C_Fernando))>. Acesso em: 23 agosto 2024.

_____. **Morte do Leiteiro.** Não publicada, 2005. Partitura. 12p. Arquivo do pesquisador.

_____. **Quinteto.** International Music Score Library Project (IMSLP), 2008. Partitura. 171p. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Quinteto_\(Mattos%2C_Fernando\)](https://imslp.org/wiki/Quinteto_(Mattos%2C_Fernando))>. Acesso em: 4 setembro 2024

_____. **Concerto Tríplice.** International Music Score Library Project (IMSLP), 2009. Partitura. 108p. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Concerto_Tr%C3%ADplice_\(Mattos%2C_Fernando\)](https://imslp.org/wiki/Concerto_Tr%C3%ADplice_(Mattos%2C_Fernando))>. Acesso em: 4 setembro 2024.

_____. **Toccata III.** International Music Score Library Project (IMSLP), 2010. Partitura. 13p. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Toccata_III_\(Mattos%2C_Fernando\)](https://imslp.org/wiki/Toccata_III_(Mattos%2C_Fernando))>. Acesso em: 4 setembro 2024.

_____. **Toccata IV.** International Music Score Library Project (IMSLP), 2011. Partitura. 3p. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Toccata_IV_\(Mattos%2C_Fernando\)](https://imslp.org/wiki/Toccata_IV_(Mattos%2C_Fernando))>. Acesso em: 4 setembro 2024.

_____. **Marina.** International Music Score Library Project (IMSLP), 2015. Partitura. 20p. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Marina_\(Mattos%2C_Fernando\)](https://imslp.org/wiki/Marina_(Mattos%2C_Fernando))>. Acesso em: 4 setembro 2024.

_____. **Cordas III.** International Music Score Library Project (IMSLP), 2015. Partitura. 8p. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Cordas_III_\(Mattos%2C_Fernando\)](https://imslp.org/wiki/Cordas_III_(Mattos%2C_Fernando))>. Acesso em: 4 setembro 2024.

_____. **Série Sulina VI – Os Campos Neutrais.** Não publicada, 2017. Partitura. 11p. Arquivo de Renan Simões.

_____. **Milonga da Mina.** Não publicada, 2018. Partitura. 15p. Arquivo de Fernanda Krüger.

APÊNDICE A – ROTEIRO DAS ENTREVISTAS COM OS COLABORADORES

1. Conte-me sobre sua formação musical - onde estudou, com quem estudou e em que momento da sua formação você conheceu Fernando Mattos?
2. Quais obras de Fernando Mattos você já preparou e executou? Explique o contexto que o motivou a estudar essas obras, como, por exemplo, se havia um objetivo particular, como uma gravação, recital ou audição.
3. A obra já estava finalizada ou foi gerada a partir da sua colaboração com Fernando Mattos? Você teve alguma participação direta no processo composicional?
4. Quais demandas técnicas e/ou musicais você identificou durante a preparação dessa(s) obra(s)? Quais foram as estratégias adotadas durante a preparação?
5. Durante o processo de preparação, houve interação direta com Fernando Mattos?
6. Quais informações contextuais você possuía acerca da(s) obra(s) previamente à colaboração?
7. Foram discutidos aspectos de notação? Você possuía alguma dúvida quanto à escrita da(s) obra(s)?
8. Foram discutidos aspectos composicionais e contextuais da obra? Como essas discussões influenciaram sua compreensão e interpretação?
9. Conte-se sobre os aspectos interpretativos discutidos com o compositor.
10. De quais formas o compositor comunicava suas ideias expressivas?
11. De quais maneiras a colaboração com Fernando Mattos impactou a sua performance final? Você considera que ela teria sido diferente caso não houvesse o diálogo com o compositor?
12. Houve alguma revisão ou alteração no decorrer do processo colaborativo que modificou a versão final da(s) obra(s)?
13. Com base na sua experiência colaborativa com Fernando Mattos, quais abordagens você adotaria na preparação de outras obras do compositor?
14. Você gostaria de acrescentar mais alguma coisa?

APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, _____ estou sendo convidado a participar de um estudo denominado: “A obra para violão de Fernando Mattos: um estudo a partir da colaboração entre o compositor e intérpretes”, desenvolvido no Programa de Pós-graduação em Música da UFRGS por João Batista Costa de Souza, aluno do curso de Doutorado em Práticas Interpretativas/Violão, sob orientação da Profa. Dra. Any Raquel Carvalho.

O objetivo da pesquisa é compreender, através da perspectiva informada dos colaboradores, quais os elementos que compõem uma abordagem interpretativa da obra para violão de Fernando Mattos coerente com as intenções do compositor. Também pretende-se investigar de que modos a interação com o compositor informou a performance dessas obras, bem como discutir a influência dos intérpretes no processo composicional das mesmas. A metodologia inclui entrevistas com os colaboradores cujos dados serão registrados no formato de áudio/vídeo, bem como através de anotações feitas pelo pesquisador durante a conversa.

Fui informado de que tenho a liberdade de recusar a participar e tenho a liberdade de desistir de participar em qualquer momento, sem qualquer prejuízo.

Fui avisado que os procedimentos utilizados nesta pesquisa obedecem aos critérios de ética na pesquisa com seres humanos conforme Resolução nº 510/2016 do Conselho Nacional de Saúde. Nenhum dos procedimentos realizados oferece riscos à minha dignidade.

Fui informado de que a transcrição da entrevista será apresentada ao entrevistado(a) para que este(a) faça correções ou complementações, caso assim o deseje, e que nenhum dado da entrevista será alterado no relatório final desta pesquisa, incluindo o nome dos colaboradores;

Fui também orientado a entrar em contato com o pesquisador João Batista Costa de Souza em qualquer momento que julgar necessário, através do telefone e e-mail disponibilizados. Sei, também, que os dados coletados decorrentes da pesquisa ficarão guardados sob a responsabilidade do pesquisador por, no mínimo, cinco anos.

Também fui informado de que não terei nenhum tipo de despesa por participar deste estudo, bem como não receberei nenhum tipo de pagamento por minha participação.

Tendo sido informado e esclarecido sobre os objetivos desta pesquisa, bem como os procedimentos nela envolvidos, eu li e compreendi este Termo de Consentimento. Portanto, eu concordo em participar desta pesquisa.

(Assinatura)

(Data)

**APÊNDICE C – LEVANTAMENTO PRELIMINAR DA OBRA PARA VIOLÃO DE
FERNANDO MATTOS**

1. Obras para violão solo

| Nome | Ano | Dedicatória |
|--|------------|---------------------------|
| Poemeto | 1987 | - |
| Peça para violão | 1988 | - |
| O Vigia (ronda numa noite chuvosa) | 1988 | João Antônio |
| Pequena Peça para Violão | 1988 | Diego de Abrantes-Timm |
| Dança Antiga | 1989 | - |
| La Volta | 1989 | - |
| O Triunfo da Morte – Variações para Violão | 1997 | Helena |
| Tocatta I | 1999 | Diego de Abrantes-Timm |
| Tocatta II | 2001 | Eduardo Castañera |
| Sonata | 2002 | Thiago Colombo de Freitas |
| Canção de Bar | 2006 | - |
| Prelúdio Microtonal Nº 1 | 2009 | Maitê Saldívia-Fernandes |
| Valsa nº 1 (12 Valsas Menores) | 2010 | - |
| Valsa nº 2 (12 Valsas Menores) | 2010 | - |
| Tocatta III | 2010 | Fernanda Krüger |
| Tocatta IV: (Homenagem a Flávia Domingues Alves) | 2011 | Flávia Domingues Alves |
| Quarto Bestiário Brasileiro | 2011 | Eduardo Castañera |
| Tocatta V (Hermenegildo)* | 2014 | - |
| O Príncipe e a Rosa (da peça teatral As Aventuras do Pequeno Príncipe) | 2014 | - |
| Tocatta VI** | 2015 | - |
| Valsa nº 3 (12 Valsas Menores) | 2015 | - |
| Valsa nº 4 (12 Valsas Menores) | 2015 | - |
| Valsa nº 5 (12 Valsas Menores) | 2015 | - |
| Valsa nº 6 (12 Valsas Menores) | 2015 | - |
| Valsa nº 7 (12 Valsas Menores) | 2015 | - |
| Valsa nº 8 (12 Valsas Menores) | 2015 | - |
| Valsa nº 9 (12 Valsas Menores) | 2015 | - |
| Valsa nº 10 (12 Valsas Menores) | 2015 | - |
| Valsa nº 11 (12 Valsas Menores) | 2015 | - |
| Valsa nº 12 (12 Valsas Menores) | 2015 | - |
| Série Sulina VI (Os Campos Neutrais) | 2017 | Renan Colombo Simões |

2. Obras para música de câmara com violão

| Nome | Instrumentação | Ano | Dedicatória |
|--|--|-----------|---|
| Hush! Hush! Sweet Charlotte | Flauta e violão | 1989 | Elisa Brietzke |
| Hush! Hush! Sweet Charlotte-Bis | Flauta doce e violão | 1989 | - |
| As Parcas | Flauta, violão e violoncelo | 1990 | - |
| Angapi-ruguá Nhembo-é-Bis I | Soprano e violão de dez cordas | 1992 | Marli Marlene Becker |
| Angapi-ruguá Nhembo-é-Bis II | Soprano e violão | 1992 | Marli Marlene Becker |
| Canção do dia de sempre | Coro infanto-juvenil | 1992 | Marli Lewis de Mattos |
| Cordas I | Violoncelo e violão | 1993 | - |
| As Parcas-Bis II | Flauta e violão | 1999/2011 | - |
| Ibia-Mom Jaci Ndipapahabi | Quarteto de violões | 1999 | Quarteto Ibia-Mom |
| In Memoriam C Ph E BACH | Flauta doce e violão | 2000 | Lúcia Becker Carpena |
| Quem Está Aí Fora? (Who Is Out There?)* | Trio de violões | 2003 | James Corrêa |
| Quinteto | Violão e quarteto de cordas | 2003 | Daniel Wolff |
| Canções Interrogativas-Série I | Voz e violão | 2005 | Deisi Coccaro |
| Morte do Leiteiro | Barítono e violão | 2005 | Demerval Keller |
| Canção do dia de sempre (Bis II) | Coro infanto-juvenil, conjunto de flautas doces e violão | 2006 | Marli Lewis de Mattos |
| Canção do dia de sempre-Bis IV | Coro infanto-juvenil, quarteto de cordas e violão | 2006 | Marli Lewis de Mattos |
| Canção do dia de sempre-Bis V | Coro misto a 3 vozes, quarteto de flautas doces e violão | 2007 | Marli Lewis de Mattos |
| Canto Gregoriano No.3-Bis (Trique trique zapete zapete) | Voz, flauta, vibrafone e violão | 2007 | - |
| Canto Gregoriano No.9-Bis (Manas, Depois que sou freira) | Voz, flauta, vibrafone e violão | 2007 | Musica Reservata e Jocelei Bohrer |
| Canto Gregoriano No.10 (Que me quer o Brasil) | Soprano e violão | 2007 | - |
| Ave Pássaro | Voz e violão | 2007 | Cleonice Bourscheid |
| Bem-te-vi | Voz e violão | 2007 | Cleonice Bourscheid |
| Hexatônicas | Flauta e violão | 2007 | - |
| Musas, Canoras Musas-Bis I | Soprano e violão | 2013 | - |
| Marina | Barítono, violino e violão | 2015 | Guilherme Roman Maragnon |
| Cordas III (do Limão, limonada) | Duo de violões | 2015 | Marcel Estivalet e João Batista de Souza |
| Cordas IV | Quarteto de violões | 2017 | Maria Isabel Siewers |
| Milonga da Mina | Flauta doce soprano, flauta doce contralto, flauta doce tenor e violão | 2018 | Eliana Vaz Huber, Cláudia Schreiner, Clarissa Godoy Menezes e Fernanda Krüger |

* Disponível apenas em manuscrito

3. Obras para violão e orquestra

| Nome | Instrumentação | Ano | Dedicatória |
|--|------------------------------------|------------|--|
| Concerto para Violão Nº 1 | Violão e orquestra sinfônica | 2000 | Arnaldo Freire |
| Concerto para Violão Nº 2 | Violão e orquestra de cordas | 2002 | Daniel Wolff |
| Concerto Tríplice “Maravilhas das Matas do Brasil” | Três violões e orquestra de cordas | 2009 | Daniel Wolff, Paulo Inda e Thiago Colombo |

ANEXO A – POEMETO

Lento e agressivo

Tocar com a mão direita nas cordas primas, entre a pestana e as cravelhas:

- * Tocar com o polegar, de cima para baixo
- ** Tocar com o indicador, de baixo para cima

Andante

Agitado (♩=100)

Solto, um pouco menos

Tempo I

Malemolente

Solto, um pouco menos

Tempo I

Lento e agressivo

Tocar com a mão direita nas cordas primas, entre a pestana e as cravelhas:

- * Tocar com o polegar, de cima para baixo
- ** Tocar com o indicador, de baixo para cima

Andante**Agitado (♩=100)**
Solto, um pouco menos
Tempo I**Malemente**
Solto, um pouco menos**Tempo I**
Solto

ANEXO B – SÉRIE SULINA VI – OS CAMPOS NEUTRAIS

Para Renan Simões

Série Sulina VI

Os Campos Neutrais

(para violão solo)

Fernando Mattos
Porto Alegre, fev. 2017

I. O Cargueiro Inglês

Rápido, ondulante

Ad lib.

3 0 0 1 0 0 3 0 0 1 0 3 1 3 1 3 4 3 4

2 1 2 1 2 3 2 3 2 1 2 3

0 3 1 4 1 4 1 3

1 3 1 2 1 2 1 3 0 3 1 3

2 3 2 3 2 1 2 3 0 1 3 2

3 2 3 1 1 3 2 1 4 1 4

2 1 2 3 0 3 1 4

mf

20

f

Gingado, meno mosso

22

rasq.

25

28

31

34

37

39

Tempo I

43 *mf*

45

48

50

52 *mf*

54

56 *mf*

58

60 **Adagio, espressivo** *mf* *rall. poco a poco* *ad lib.* *mp* XII

II. Estrelas no Horizonte - Naufrágio

Adagio misterioso*

mf *mp* *p (sul tasto)* *mp*

(*) Manter as notas, sempre que possível.

ad libitum

mf (3x: rit.)

Delicado

f *mp* *p* *mp* *mf*

distante (eco) *Apreensivo tambura*

p *pp* *p (sul tasto)* *mp* *p (sul tasto)*

Agitado

mp *f*

mp *f*

mp *f*

Delicado

The musical score consists of several systems of music for guitar. The first system is marked **Delicado** and includes dynamics *mp* and *mf*. The second system continues with *p* and *mf*. The third system features *p* and *mp*, with a section labeled **Apreensivo tambura** and fingerings for XII, VII, and XII frets. The fourth system is marked **Agitado** and *f*, featuring sixteenth-note patterns with sixths and triplets. The fifth system continues the **Agitado** section with *f* dynamics and includes a doublet. The sixth system is marked **Delicado** and *mf*, with a **Veloz** section. The seventh system includes *p*, *mp*, and *f* dynamics, with a **Veloz** section and a *distante (eco)* effect. The eighth system concludes with *f* dynamics.

III. Em Terras de Ninguém

The musical score is divided into several sections with varying dynamics and articulations:

- Section 1:** Starts with *Lento, irregular* and *deixar vibrar* (mf), followed by *Temeroso* (mf) and *p distante* (p) with fret numbers V, XII, VII.
- Section 2:** Starts with *Lento, irregular* and *deixar vibrar* (mp), followed by *Temeroso* (mf) and *p distante* (p) with fret numbers XII, VII, XII.
- Section 3:** *Agitado* (mf) with *deixar vibrar*, followed by *f* (f) with triplets.
- Section 4:** Starts with *p* (p), *deixar vibrar* (mf), and *f* (f), followed by *mp* (mp) with triplets.
- Section 5:** Starts with *f* (f) with triplets, followed by *p* (p) with *s.t.* (sul tasto) and *m.o.* (modo ordinario) markings, and ends with *f* (f) with triplets.
- Section 6:** *Confiante* (mf) with *s.p.* (sul ponticello) and *m.o.* (modo ordinario) markings, ending with *p* (p).

Legend:
s.t.: sul tasto
s.p.: sul ponticello
m.o.: modo ordinario

Tempo de Milonga (movido)

mf

2ºx: poco rit.

Marcado

p dejar vibrar

f

Lento, irregular **Temeroso**

mp dejar vibrar

p distante

Tempo de Milonga (movido)

mf

2ºx: rall.

acelerando *rallentando* *f*

IV. Saques e Despojos

ad libitum
VII

Rápido, nervoso

f *p* *p* *f* *mp*

rasq. [x3] *p* *p* (*Pizz. Bártok)

Rítmico

mf

Inquieto
rasq. *f* *p* *rasq.* *p*

The musical score is written for guitar and consists of several systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It features a melodic line with various dynamics including *f*, *p*, and *mp*, and includes a section marked *ad libitum* and *Rápido, nervoso*. The second system continues the melodic line with a *rasq.* (rasgueado) section marked [x3] and a *pizz.* (pizzicato) section marked (*Pizz. Bártok). The third system shows a melodic line with triplets and a *f* dynamic. The fourth system is a rhythmic accompaniment section marked **Rítmico** and *mf*, featuring a steady eighth-note pattern. The fifth system continues the rhythmic accompaniment. The sixth system is marked **Inquieto** and *rasq.*, featuring a more complex rhythmic pattern with *f* and *p* dynamics.

Rápido, nervoso

mf *rasq.* *p* *p* *p*

fz *p* *p* *mf* *mp*

f *p* *mf* *f* *f*

Fúnebre

pizz. *p* *mp* *irregular* *deixar vibrar* *p* *s.p.*

Rápido, nervoso

m.o. *mp* *mf* *f* *rasq.*

Rítmico

p *p* *f* *mf*

Inquieto

rasq. *f* *p* *rasq.* *f* *p*

V. Ossadas na Praia

Este movimento está organizado através da alternância entre REFRÃO e EPISÓDIO.
 A escolha da ordem dos refrões (R1, R2, R3, R4) e episódios (E1, E2, E3, E4) fica a cargo do intérprete.
 O movimento deve iniciar e terminar com o mesmo refrão, sendo os episódios tocados entre os refrões.
 Abaixo, estão possibilidades de ordenação dos refrões e episódios (outras ordens são possíveis).

Exemplo 1: R3 - E4 - R2 - E3 - R4 - E1 - R1 - E2 - R3

Exemplo 2: R2 - E2 - R1 - E1 - R3 - E4 - R4 - E3 - R2

R1

rasq. **Ritmico** *f* **Deslizando** *[x3]* *mp* **Agressivo** *rasq.* *mp* **Lento** *8^{va}* *sl* *mp*

m.o. **Movido** *p* *f* *p cresc. sempre* *mp* **Agressivo** *rasq.* *ff*

R2

Deslizando *f* *mp* **Rápido** *[x3]* *mp*

Movido *deixar vibrar* *f* **Lento** *sl* *p* **Agressivo** *rasq.* *f* *mp*

R3

rasq. *sp.* **Agressivo** *f* **Deslizando** *mf* *f* **Agressivo** *rasq.* *f* **Deslizando** *p* *f* **Rápido** *[x5]* *mp cresc. sempre* *ff* **Agressivo** *rasq.* *ff*

R4

Rápido *[x4]* *mp cresc. sempre* **Deslizando** *p* *f* **pouco menos** *p* **Agressivo** *f*

Rápido *[x5]* *p cresc. sempre* **Ritmico** *f* **Deslizando** *[x3]* *mf* **Lento** *8^{va}* *sl* *mp* *pp*

E1 Rápido

E2 Rítmico

E3 Delicado

E4 Movido