

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

MEMORIAL DE COMPOSIÇÃO

A SOMBRA DO PORVIR

A fenomenologia em um processo de composição e ação musical

PRISCILA MEDINA GUBERT

Porto Alegre

2010

PRISCILA MEDINA GUBERT

A SOMBRA DO PORVIR

A fenomenologia em um processo de composição e ação musical

Memorial de Composição submetido como
requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Música, área de concentração:
Composição

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha

Porto Alegre

2010

À memória de Maria Mercedes Vergara Corrêa

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial minha mãe Maria Luiza Correa Medina e meu amado esposo, Luis Afonso Gubert, pelo apoio, amor e carinho. Ao meu orientador Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha pela sua importância como mestre [intelectual e espiritual], amigo, crítico e incentivador de meu trabalho artístico, desde a Graduação. Aos músicos que realizaram a música que é objeto deste memorial, como intérpretes que vivificaram as composições: Joicei Bohrer, Elisa Machado, Francis Padilha, Marcelo Villena, Diego Silveira, Leonardo Loureiro Winter, Vera Vieira, Michele Manica, Paulo Henrique Müller, Felipe Köetz, Felipe Kirst Adami e Mariana Krewer. Ao professor Dr. Celso Loureiro Chaves pela contribuição bibliográfica valiosa e sua crítica precisa, franqueada através da disciplina de Estudo Individual Orientado, com foco na Fenomenologia da Música. Aos colegas do PPGMUS, em especial os amigos Rodrigo Avellar de Muniagurria, Germán Grás, Flávio Santos, Josemir Valverde e Ulises Ferreti pelos momentos de aprendizado e reflexão questionadora. Aos professores Dr. Fredi Gerling e Dr. Leonardo Loureiro Winter pela contribuição na montagem do grupo de intérpretes. À profa. Dra. Luciana Del Ben, por abrir os horizontes e ampliar a capacidade de observar os fatos da área de Pesquisa em Música. Ao prof. Dr. Eloi Fritsch pela orientação e valiosas considerações no uso consciente e crítico das ferramentas de criação musical computacional. À CAPES pela concessão de minha bolsa de pesquisa. Aos alunos de Composição da Graduação em Música aos quais tive a oportunidade de auxiliar no aprendizado da arte da composição, em meu Estágio Docente, especialmente Alberto Ritter pela escrita de um texto sobre suas impressões do Recital de Mestrado, no blog de sua autoria. À MídiaA pelo auxílio na edição de vídeos. À Noili e Melissa (*Textual*) pela revisão do texto. A todos aqueles que acreditam na magia que a música opera em nós. À Vida, Deus e aos que mistificam e renovam suas sombras pela transformação da [luz da] consciência, sempre em movimento.

RESUMO

Este trabalho apresenta uma reflexão sobre a memória do processo composicional e uma análise das características apreendidas pela consciência da compositora, através da música. As composições, que são o principal objeto de reflexão neste memorial, tiveram como premissa estética o conceito de sombra, o qual inspirou as tomadas de decisão. O procedimento primordial, para a elaboração das peças, constitui-se a partir da ação, a qual é tomada como ponto de partida para a caracterização e a identidade expressiva da composição, fundamentalmente relacionada à performance. A análise é amparada pela Fenomenologia da Música, em autores como Schutz (1976) e Clifton (1976), e se concentrou nas temporalidades encontradas nas composições, valendo-se das proposições de Kramer (1988), acerca dos tipos de passagem do tempo (Tempo Linear e Tempo Não-Linear). Estes tipos são relacionados aos objetos ideais do pensamento da autora, especialmente aqueles originados na experiência musical. Imagens e sonoridades integram uma moldura de referência que agrupa os conteúdos da memória. Desta forma, sonoridades, ações e memórias, são tomadas como aspectos constituintes do fenômeno musical e composicional.

Palavras-chave: Procedimentos composicionais, Tempo Musical, Fenomenologia da Música

ABSTRACT

This paper presents a reflection on the memory of the compositional process and an analysis of the characteristics apprehended from composer's consciousness, through the music. The compositions, which are the main object of reflection in this memorial, had the concept of shadow as its aesthetic premise, which inspired the decision-making. The fundamental procedure for the preparation of compositions, it constitutes from the action, which is taken as a starting point for characterizing the composition and the musical identity, mainly related to performance. The analysis is supported by Phenomenology of Music, from authors like Schutz (1976) and Clifton (1976), and is focused on temporalities found in music, using the Kramer (1988) propositions about the kinds of time (Linear Time and Nonlinear Time). These kinds are related to ideal objects of autoress' thought, especially those originated in musical experiences. Images and sonorities are members of a frame of reference that groups the memory contents. Thus, sonorities, memories and actions are taken as aspects that constitute the musical and compositional phenomenon.

Keywords: Compositional Procedures, Musical Time, Phenomenology of Music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Pântano</i> voz de baixo e a memória de ouvir um grande cão	28
Figura 2: <i>A Sombra de Mata Hari</i> - repetição que culmina em "pânico"	33
Figura 3: <i>Pântano</i> - circularidade e manutenção de um "transe"	34
Figura 4: <i>A Sombra de Mata Hari</i> - tema no piano e a distribuição do espaço sonoro.....	34
Figura 5: <i>SMH</i> - incremento na densidade como apreensão de um campo	36
Figura 6: <i>Pântano</i> - segmento e pausa para reflexão de um "agora recente"	38
Figura 7: <i>Pântano</i> - retomada e nova parada para reflexão.....	39
Figura 8: <i>Pântano</i> – ornamentação e <i>blue note</i>	40
Figura 9: <i>Pântano</i> – melodia delgada (soprano)	40
Figura 10: <i>A Sombra de Mata Hari</i> - Ressonâncias / pedal do piano.	42
Figura 11: <i>Pântano</i> - hipermelodia e “dilatação” do espaço sonoro	48
Figura 12: <i>Pântano</i> - hipermelodia com alturas diferentes	49
Figura 13: <i>Pântano</i> - cadências sucessivas e memória do "cão grande"	54
Figura 14: <i>Pântano</i> - motivo gerador do percurso 6	58
Figura 15: <i>Pântano</i> - sucessão de acordes no percurso 6.	59
Figura 16: <i>Sombra em Espera</i> - preparação para o "Minimalismo Situacional".....	63
Figura 17: <i>Sombra em Espera</i> - "Minimalismo Situacional"	63
Figura 18: <i>Sombra em Espera</i> - "MS" e <i>dobra temporal de plenitude</i>	64
Figura 19: <i>Sombra em Espera</i> – linearidade rumo à instabilidade.....	65
Figura 20: <i>Sombra em Espera</i> – 2o tema e finalização em “tenso repouso”	66
Figura 21: <i>Sombra em Espera</i> - expansão do “minimalismo situacional”	67
Figura 22: <i>Zona de Penumbra</i> - intervalo harmônico entre voz e assóvio.....	70
Figura 23: <i>Zona de Penumbra</i> - intervalo harmônico e som resultante	70
Figura 24: <i>Zona de Penumbra</i> - 7a Maior como ponto de chegada	71
Figura 25: <i>Zona de Penumbra</i> , c. [3] - gesto de caráter animalesco.	71
Figura 26: <i>A Sombra de Mata-Hari</i> - acompanhamento de <i>Le Faune</i> de Debussy.....	77
Figura 27: <i>A Sombra de Mata Hari</i> - sopros em expansão	78
Figura 28: <i>A Sombra de Mata Hari</i> - linearidade modulante e resolução.....	81
Figura 29 : <i>A Sombra de Mata Hari</i> - amplitude na textura, a partir do tema.....	84

Figura 30: <i>Zona de Penumbra</i> - intervalo entre voz e assovio com som resultante.....	89
Figura 31: <i>Zona de Penumbra</i> - filtragem de harmônicos.....	89
Figura 32: <i>Zona de Penumbra</i> - (pré)trânsito de harmônicos.	92
Figura 33: Ação do <i>frai</i> e representação gráfica – taticidade rugosa.....	94

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: A constituição do tempo musical (SCHUTZ, 1976).....	32
Quadro 2. Tipos de temporalidade propostos por Kramer.....	45
Quadro 3: <i>O Espaço da Sombra</i> - materiais, objetos, procedimentos e temporalidades.....	50
Quadro 4: <i>Pântano</i> - segmentação geral.....	56
Quadro 5: <i>Pântano</i> - associação entre seções e percursos.....	57
Quadro 6: <i>Zona de Penumbra</i> - esquema de segmentação da seção A	72
Quadro 7: <i>Zona de Penumbra</i> - esquema de segmentação da seção B	75
Quadro 8: <i>A Sombra de Mata Hari</i> - esquema de segmentação geral.....	78
Quadro 9 : <i>Sombra de Mata Hari</i> - exemplos de Ação.	86
Quadro 10: <i>Pântano</i> - montagem (áreas em cinza acrescentadas depois dos segmentos em branco).	88

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. REFERÊNCIAS MUSICAIS E MOTIVAÇÕES ESTÉTICAS	17
2 ABORDAGEM FENOMENOLÓGICA NA COMPOSIÇÃO MUSICAL.....	23
2.1 A <i>DURÉE</i> E O TEMPO ESPACIAL	24
2.2 SÍNTESE PASSIVA	28
2.3 <i>STREAM OF CONSCIOUSNESS</i>	30
3 A SOMBRA DAS TEMPORALIDADES	44
3.1 TEMPO LINEAR E TEMPO NÃO-LINEAR	44
3.2 PERCURSO TEMPORAL E HIPERMELODIA.....	47
3.3 ELABORAÇÃO TEMPORAL NAS COMPOSIÇÕES	50
3.3.1 <i>O Espaço da Sombra</i>	50
3.3.2 <i>Pântano</i>	53
3.3.3 <i>Sombra em Espera</i>	60
3.3.4 <i>Zona de Penumbra</i>	69
3.3.5 <i>A Sombra de Mata Hari</i>	76
3.3.6 Conclusões.....	82
4 AÇÃO MUSICAL.....	83
5 PARTITURAS	96
5.1 <i>PÂNTANO</i>	96
5.2 <i>SOMBRA EM ESPERA</i>	109
5.3 <i>ZONA DE PENUMBRA</i>	113
5.4 <i>A SOMBRA DE MATA HARI</i>	133
CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
REFERÊNCIAS	165
ANEXOS.....	169

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta uma reflexão sobre a memória de compor um ciclo de peças para um grupo heterogêneo de meios expressivos. O trabalho composicional teve sua primeira fase de Março a Junho de 2008, quando foram compostas três peças: *Interlúdio* (para oboé solo), *Cerne Sacro* e *Cerne Vago* (para *ensemble* misto como flauta, clarinete – em Bb e clarone –, piano, violino e violoncelo). Tais peças não foram concluídas, mas constituíram um exercício na poética a ser investigada após, quando foram desenvolvidas as outras cinco peças, concluídas e apresentadas em recital público intitulado *A Sombra do Porvir*, em 21 de Maio de 2010.

O programa do recital foi organizado partindo da peça *O Espaço da Sombra* para eletroacústica espacializada em Sistema 5.1. Após, foi apresentada *Pântano* com quarteto vocal – soprano, mezzo-soprano, contralto e baixo (SMAB) – e ceramofone (um instrumento semelhante à marimba, só que com placas de cerâmica). A terceira peça foi um trio para mezzo-soprano, flauta em sol e violoncelo. A quarta, *Zona de Penumbra*, é uma peça para voz feminina solo e sons eletroacústicos. A quinta e última peça do programa tem o título de *A Sombra de Mata Hari*, peça para grupo instrumental com flauta, clarinete, dois percussionistas, piano, violino, violoncelo e sons eletroacústicos. A terceira e a última peças foram conduzidas por um regente. Tal informação é útil na medida em que a ação musical também tem sua evidência através da mão e da concentração na energia do maestro. No último momento do programa, foi apresentado um improviso coletivo (vozes e instrumentos) estabelecendo relações entre as ações dos intérpretes (mezzo-soprano, baixo e todos os músicos de *A Sombra de Mata Hari* – exceto o regente) simultâneas à projeção de *O Espaço da Sombra*. Este momento foi proposto com a finalidade de reler os materiais do espetáculo, suas sonoridades e imagens coletadas pelos intérpretes anteriormente. Recebeu o título de *O Espaço da Sombra B*, como uma sombra do que fora recém vivenciado, pelos músicos, numa leitura alternativa da memória musical, num “lado B” (improviso) simultâneo ao plano fixo (a peça *O Espaço da Sombra*) da eletroacústica pré-gravada.

O uso de elementos cênicos e visuais, tais como o uso de vídeos e imagens projetados ao fundo do palco e os rostos dos músicos maquiados, um a um – numa apropriação das características percebidas nas feições de cada intérprete para realizar grafismos sobre uma

base branca, numa das metades de cada rosto –, também constitui a realização das intenções expressivas, as quais são primordialmente relacionadas à ação. As imagens, relacionadas à sombra e ao aspecto subjetivo, interno, foram tomadas como elementos que reforçam a percepção das sonoridades e expressões a serem veiculadas pelos intérpretes. A iluminação e as cores partiram de uma conexão com afetos encontrados pela compositora, a partir da performance, antes (quando da elaboração de vídeos) e durante os ensaios – com o predomínio do verde musgo (ligado ao limo, ao “pântano”), preto (roupas dos músicos), cinza (o informe, a confusão), azul (frieza, passividade) e púrpura (a energia vital, atividade e latência). Os vídeos – especialmente em *A Sombra de Mata Hari* – têm a função de materializar, teatralmente a figura e o drama histórico da *persona* que é musicada e encenada através da peça.

O conceito de *sombra* é uma metáfora que serviu como motivação estética para a geração de sonoridades, ações e imagens no ciclo de composições. A partir de tal conceito, os materiais sonoros e expressivos na textura musical evocaram, para a compositora, maneiras diferentes de elaboração do fluxo do tempo. Isto é vinculado a um histórico de experiências acústicas e suas relações com arquétipos variados, tais como:

- O animal selvagem, indomado
- O ser humano civilizado
- A inteligência oculta nas formas vivas, geradas pela natureza (ideia que sintetiza uma percepção da condição divina, incriada).
 - *Yin e Yang* (opostos complementares)
 - A beleza e as formas simétricas
 - A loucura

Tais arquétipos – encarados como matrizes da expressão humana – se concentram ao redor de um outro arquétipo maior e mais fundamental, que é o feminino. Apesar de *Yin e Yang* abarcar a complementação entre masculino e feminino, sombra e luz, a conjuntura e a poética que emergem do trabalho musical são essencialmente ligados ao feminino, ao mundo lunar dos sonhos, do tempo interno e da gestação de sonoridades no universo subjetivo. O papel do corpo, na constituição das peças, está plenamente vinculado a um sentido de essência feminina, ligada aos processos naturais e cíclicos, estendendo tal compreensão à forma de

gerar sons – em grande parte do processo composicional, ocorrida através do corpo. Por outro lado, estes arquétipos relacionados a experiências essenciais, são também imagens, as quais não são propriamente música; por exemplo, a associação da imagem de um grande animal, que se manifesta de forma sombria, identificado com o som grave e denso no início da composição *O Espaço da Sombra*. Estas, todavia, ajudam a localizar as motivações para pensamentos e emoções, postos em movimento quando se dá o encontro entre a ação e a observação dos resultados expressivos constituídos a partir da performance. As imagens, portanto, fazem parte da música, se nós considerarmos esta um fenômeno abrangente.

As composições, tanto em seus diferentes segmentos como na macroforma, foram analisadas com base na Fenomenologia, especialmente no que concerne às proposições de Schutz (1976) acerca do tempo musical. Foram consideradas as representações e conexões entre passado e futuro, para a realização de uma análise que considera os objetos ideais do pensamento e a forma que esses adquirem, em diferentes contextos musicais. A escuta das gravações das diferentes peças esteve focalizada primeiramente na ação musical, a qual é considerada fundamental para a constituição de grande parte das sonoridades. A partir de então, foram delimitadas atmosferas para os diferentes segmentos.

O conceito de objeto, no decorrer do texto, é abordado num sentido de força unificadora do tempo e suas dimensões passada e futura. A música, como objeto ideal, habita o pensamento daquele que a experiencia. O objeto não é vinculado com uma forma específica de se organizar o material musical, mas tem a ver com o modo de existência peculiar dos elementos constituintes de um trabalho musical, o qual é apreendido pela consciência em estado de duração. Segundo Schutz (1976), a música é experienciada pelo sujeito, de forma distinta da experiência com a linguagem, já que não possui um esquema conceitual fixo. Os sons, na música, não têm um significado fixo e não representam objetos do mundo externo, mas são escutados pelo sujeito que, em estado de performance, se converte na própria escuta, através da permanência no fluxo de sua própria consciência, no tempo. Os elementos musicais no tempo se convertem em algo “sólido” e “material” através da permanência da consciência em determinados aspectos e/ou caráter advindo da inter-relação entre diferentes aspectos. É prudente falar, aqui, que a inter-relação – e todos os outros tipos de conjunturas entre aspectos individuais da música –, é ligada à apreensão, no sentido de posse que advém da conscientização de aspectos que remontam à memória subjetiva. O verbo apreender é utilizado para evidenciar a posse dos objetos ideais, que podem estar vinculados a uma

sonoridade, a um segmento da forma ou ação particular, capturada pela consciência.

Os objetos ideais foram vinculados e agrupados, na análise da composição a partir da própria experiência, em função dos tipos de temporalidade encontrados na música, nomeadamente o *tempo linear* e o *tempo não-linear*, bem como suas variantes internas e interações entre um tipo e outro de temporalidade. No entanto, estes tipos são fatores objetivos que delimitam a experiência do tempo numa polaridade ou em outra. A caracterização temporal parece ser possível, no entanto, a partir da conjuntura onde se mesclam linearidade e não-linearidade. Estes conceitos, referentes ao tempo, são partes de um pensamento mais complexo e aqui são somente introduzidos, com a finalidade de deixá-los na memória do leitor. O que é diferente na experiência da música – esta tomada como objeto ideal que “sôa” na mente do compositor –, é que há segmentos de permanência em determinados estados afetivos e pontos de interrupção.

Para Eli-Eri Moura (2007), o tempo subjetivo – associado à idealização – é o ponto de vista apropriado para tratar das questões temporais em música, já que “a música se constitui como uma criação humana e, assim, depende de algum modo da abstração e consciência humanas” (p.3). Assim, o tempo das interações entre aspectos musicais – que mantêm vívida relação com a memória subjetiva – é atrelado às forças que são postas em movimento na ação musical. O fenômeno musical ocorre em estado de duração, o que por sua vez se dá no movimento das vivências sucessivas relacionadas ao processo composicional. Por meio da memória, é assumida atitude de reflexão sobre aquilo que passou; no reconhecimento de imagens sedimentadas e recordações diversas. Os anseios que direcionam um ouvinte ao futuro também influenciam a constituição da música como fenômeno. Assim, os objetos ideais do pensamento sintetizam aspectos afetivos, cinestésicos e imagéticos. Num *contínuum* de experiências cotidianas, os objetos ideais se destacam, dando forma às memórias que parecem servir como ponto de partida e motivação para a caracterização de sonoridades.

O termo sonoridade é utilizado para se referir à conjuntura encontrada entre os diferentes elementos identificáveis e categorias conhecidas (coleção de alturas, células rítmicas, harmonia, timbres, gestos e outras). A pesquisa sonora representa uma parte importante da investigação composicional, a qual foi importante com relação ao uso de técnicas de produção de timbres diversos na voz – a qual é tratada como um instrumento – e novas alternativas, experimentadas em instrumentos de sopro, cordas, piano e percussão. Essas sonoridades influenciaram a constituição das temporalidades e foram constituídas pela

percepção da influência de um elemento sobre o outro e, ainda, como efeito da conjuntura entre diferentes sonoridades instrumentais individuais. Os afetos, reconhecidos e/ou constituídos quando da escuta e análise das sonoridades, valeram-se do tempo, da experiência em duração; foram “acionados” quando a compositora se pôs a ouvir (no pensamento ou a partir da reprodução de gravações) e a relacionar objetos.

Os objetos se constituíram a partir de idealizações, formadas na consciência da compositora, e da própria observação e sensações associadas a materiais e procedimentos diversos. A consistência do fenômeno musical é reconhecida por meio da retomada de aspectos relevantes na memória. Aquilo que foi guardado e que é possuído – e protegido do esquecimento – constitui matéria de motivações e referências. Estas são oriundas não só da música como de outras manifestações associadas à temática da *sombra*.

A manipulação dos materiais que constituíram a música parecia manter afinidade com um propósito inicialmente oculto, revelado para a consciência através da prática da composição e/ou durante a reflexão sobre a tomada de decisões. Foi neste ponto, da percepção de um propósito oculto, num primeiro momento, que foi tomada a decisão de utilizar a premissa estética da *sombra*, como elemento catalisador de referências e motivações.

A composição musical se estabeleceu como vínculo entre a memória de significados construídos através do tempo e um conjunto de procedimentos refletidos. O jogo fenomenológico permeou a tomada de decisões, numa busca pelos conteúdos da experiência musical, fornecendo subsídios para o enfoque do tempo numa apreensão subjetiva, numa escuta da própria forma de escutar. Ao experienciar um conjunto de procedimentos, materiais e ações – categorias que aproximam concepções de tempo e espaço –, o compositor é sujeito que vivencia o movimento de suas memórias revisitadas, desconstruídas e/ou reconstruídas através da elaboração composicional. Os movimentos desta elaboração, que se vale de muitos aspectos, foram relacionados às unidades de segmentação do tempo, identificadas com os conceitos de percurso temporal e hipermelodia¹. Considerando a complexidade do fenômeno musical, o conjunto de segmentos temporais constitui um objeto maior, que abrange todos os outros objetos, na forma de peça individual, que é a coleção de todos os elementos em conjuntura, no tempo global de um trabalho de música. Por isso, a apreensão fenomenológica se deteve tanto nos aspectos relativos à segmentação como naqueles referentes à unificação de uma peça de música, no decorrer da análise.

¹ Os conceitos de hipermelodia e percurso temporal são definidos e aprofundados no capítulo 3.

No capítulo 1 deste memorial, é feita a retomada das motivações estéticas e referências para a composição do ciclo de peças. Alguns pontos relativos à história de experiências musicais, especialmente no que tange aos procedimentos composicionais, são percebidos como elementos que mobilizam a vontade de descoberta, a qual é relacionada com a pré-disposição em assumir o tema da *sombra* – “canal” entre o mundo conhecido e dado imediatamente à consciência e o inconsciente (desconhecido). A luz é relacionada àquelas forças que se encontram num estado bem definido, enquanto que a sombra está vinculada àquelas que se encontram num estado informe, estranho e até mesmo assustador, da consciência humana. Para isso, a literatura sobre o *inconsciente*, especialmente os escritos de Jung e Conger, relativos aos símbolos e às imagens relacionadas ao conceito de *sombra* (vinculado noção de inconsciente pessoal) serviram como motivações estéticas para a delimitação de uma premissa estética e definição de uma atmosfera para o Recital *A Sombra do Porvir*.

O adjetivo *informe* é utilizado, neste trabalho, como referência à forma latente e em estado de formação, ainda não definida em suas características ligadas à maturação e ao sentimento de clareza e precisão. As estruturas musicais foram vinculadas a uma busca pelo informe, no que concerne à caracterização poética. Tal condição é intimamente ligada ao conceito de sombra, servindo como importante motivação para a composição.

No capítulo 2, é feita uma revisão de alguns conceitos da Fenomenologia da Música, amparados por autores como Schutz (1976) e Clifton (1976). São apresentados os conceitos referentes a uma apreensão fenomenológica da composição musical: o estado de duração (*durée*), o tempo interno (relativo à duração) e o tempo externo (espaço); a síntese passiva; a *stream of consciousness*. A partir da música composta e seus diferentes aspectos composicionais, tais conceitos foram utilizados como instrumental intelectual para a realização de uma reflexão, especialmente sobre a natureza estética do tempo em sintonia com a premissa estética do obscuro, a qual engloba o caráter onírico, a transgressão e o feminino.

No capítulo 3, as unidades de segmentação são analisadas com base nas proposições de Kramer (1988), sobre o tempo linear e o tempo não-linear. Os conceitos de *hipermelodia* e *percurso temporal*, elaborados a partir do conteúdo encontrado nas músicas, são esclarecidos e exemplificados. Além disso, a análise dos diferentes segmentos estabelece paralelos entre a apreensão fenomenológica dos objetos ideais encontrados na música, materiais, procedimentos e os tipos de temporalidade.

No capítulo 4, são apresentadas as partituras na íntegra (fora a composição eletroacústica, a qual não possui uma partitura), precedidas pelas indicações para a performance, de cada peça.

No capítulo 5, a *Ação Musical* é objeto de reflexão, com enfoque na maneira como o trabalho de música se constitui, para a compositora, por meio da prática ou de uma elaboração que visa a prática. O elemento performático, presente na constituição da música como objeto ideal, é um dos elementos fundamentais da composição. Com foco na ação e no resultado produzido a partir do recital e de gravações das composições, o trabalho é analisado sob o prisma das possibilidades e escolhas. Além disso, são estabelecidos paralelos entre ações extramusicais, e os resultados percebidos na conjuntura sonora e expressiva, dentro de cada peça.

Utiliza-se, no decorrer deste trabalho, o conceito de “inventário de memórias”, aplicado ao conjunto de objetos constituídos a partir da música e da experiência de posse destes. A música como objeto constituído é, portanto, capturada, a partir de algo valioso que pertence ao ouvinte que o apreende, num movimento de circularidade e posse (CLIFTON, 1976). Esta, no entanto, apresenta tanto aspectos claramente perceptíveis como aspectos negados, que colocam o compositor diante de uma *sombra* que imerge a consciência em busca de uma autocompreensão. As possibilidades fornecidas por uma fenomenologia, oriunda do trabalho composicional e suas memórias, viabilizaram uma compreensão maior dos aspectos que mobilizam a consciência na tomada de decisões. Para refletir sobre a música composta, tomada neste trabalho como fenômeno da consciência, construiu-se uma rede de significados a partir de memórias, arquétipos, materiais, procedimentos e ações encontradas no movimento temporal de experiências.

1 REFERÊNCIAS MUSICAIS E MOTIVAÇÕES ESTÉTICAS

Neste segmento do trabalho, são apresentadas as motivações estéticas, ou seja, os objetos da reflexão que entraram em sedimentação na memória e que, após conscientizados, serviram como fontes de inspiração para a composição das peças deste portfólio. Desde a infância da compositora, os temas vinculados ao fantástico, aos mitos, à curiosidade sobre a natureza da mente humana e à melancolia da perda de algo essencial e oculto, se fizeram presentes através das primeiras composições e improvisações, ainda antes dos 10 anos de idade. Alguns aspectos tais como cadências deceptivas, uso de mediantes cromáticas em convivência com uma tendência à organização modal das alturas na composição, são associados a fenômenos da consciência que se fazem presentes desde tal período.

A memória destes elementos, relacionada com a escuta de algumas peças do repertório *jazz*, *bossa-nova* e *blues*, especialmente músicas para piano como *The Cristal Silence* e *Lenore*, de Chick Corea, e *Estrada do Sol*, de Tom Jobim. Nesta última, a apreensão do movimento de fundamentais se “cola” imediatamente na memória das *Gymnopedies* de Satie, a partir do movimento resolutivo identificado como Cadência Plagal. Concernente ao reconhecimento de mediantes cromáticas, estas conectam imediatamente à alternância dos acordes da canção *Light my fire*, da banda de rock americano dos anos 60 *The Doors* e, também, dos primeiros versos (após introdução instrumental) da canção *Israel*, da banda dos anos 80, do pós-punk e rock gótico britânico *Siouxsie & The Banshees*. O tipo de relação harmônica encontrada aí é o das Mediantes Disjuntas, prática menos usual, dentre outros tipos de mediantes que passaram a ser analisadas no século XIX (KOPP, 2006). Este tipo de relação harmônica é percebido pela autora como algo vinculado ao macabro e até mesmo ao bizarro, apreendido a partir do ir e vir entre dois acordes menores, com distância de terça menor. A valorização e apropriação de elementos harmônicos, em alguns madrigais de Gesualdo (séc. XVI – XVII), especialmente *Moro Lasso al mio duolo* também se cola memória das relações reconhecidas como bizarras e maneiristas, identificadas nos acordes e sensíveis duplas.

Outra motivação é aquela que captura experiências corporais, ligadas ao andamento (metáfora ligada à cinestesia do andar), à respiração, ao cansaço e à agitação; estas relacionadas ao impulso para a criação de estruturas musicais. As questões do envolvimento corporal da compositora com a música, através da exploração dos sons vocais e suas diversas possibilidades

de timbres e afinação, e de repetição das memórias de sonoridades instrumentais, tentando imitar com a voz, são concernentes à experiência na produção de sons que, sendo ao mesmo tempo emoção e manifestação expressiva, são elaborados sem a separação entre o plano racional e o plano intuitivo. A própria intuição se apropria de formas, escalas, estruturas numéricas, fetichizando-as. Por isso que guardamos estas, como totens da experiência.

Após algumas experiências com dança contemporânea e teatro, muitas possibilidades relativas à voz foram experimentadas e descobertas – considerando-se a influência e a necessidade de um controle corporal e emocional no tempo, desenvolvido com tais práticas. Entretanto, a influência dos sons investigados a partir da voz se estendeu aos diferentes instrumentos – sopros, cordas, piano e percussão – utilizados nas composições.

A partir de análises de obras como *Jeux* (DEBUSSY, 1912) – especialmente no que concerne a esta peça conectada como o bailado – que Kramer relaciona com a temporalidade multidirecional² (1988), *Visions de l'Amen* e a Sinfonia *Turangalila* (MESSIAEN: 1943; 1946-48), consideradas “embriões de formas momento” (ibidem, p.214), a ópera *Inori à Prostituta Sagrada* (OLIVEIRA, 1993), onde são identificados momentos *autosuficientes*, independentemente da direcionalidade do fluxo (ou parcela do fluxo), sendo a linearidade menos evidente do que o interesse que emerge da própria sonoridade.

Os exemplos anteriores constituem um recorte da vivência musical prévia, que serve como motivação para este processo composicional. Os aspectos ligados ao sobrenatural e a uma estética, de certa forma maneirista, mantêm relação com o conceito de *sombra* (o qual é associado, na psicologia junguiana, ao inconsciente pessoal). Este serviu como mediador entre a vontade de expressar o informe e de manter uma coerência estética entre as composições deste portfólio.

Na psicologia junguiana, o conceito de *sombra* é uma referência ao *Inconsciente Pessoal*, o qual é definido por psicólogos como o lado escuro da psiquê humana, que tanto contém aspectos negados pelo complexo do ego, como o nosso potencial latente e aquilo que estamos nos tornando (CONGER, 1993, p.86-7). Diferente da luz do plano consciente da psiquê, que opera racionalmente, sendo por isso associada à ordem, à razão e à atitude civilizada e previsível, a sombra, pelo contrário é

[...] imaginada, não é vista, primitiva, arcaica instintiva, primordial, imprevisível, confusa, rebelde, desestruturada, negada, desvinculada, não civilizada, instável,

² O que está associado ao tempo linear seccionado (a ser esclarecido no capítulo 3), encontrado em algumas passagens do trabalho musical.

indisponível, louca, a mão esquerda, a máscara antitética, o dionisíaco, o lado baixo das coisas, o lado ctônico, o fundo, o periférico, o perverso, o ansiado, aquilo que retém e recua, aquilo que é vislumbrado no canto do olho, aquilo que parece ruim, mágico, negado, incomum, mercurial, esquivo, letal, subterrâneo, as raízes da árvore. (1988, p. 87)

A sombra se relaciona com um universo ainda não conhecido e latente da mente humana. Ela surge na forma de um tormento indireto, de algo que parece bloquear a expansão; ela surge “na área de nossa maior cegueira, numa área de desenvolvimento inferior, em que somos menos capazes de nos defender” (ibidem, 1988, p. 89). A música, quando provoca um estado de abertura ao porvir e ao futuro, parece mover afetos no tempo, rumo à sua permanência como objeto. A esses movimentos parecem estar associadas as emoções que regem intenções expressivas. Tal questão será abordada em maiores detalhes no capítulo 3, o qual é dedicado ao tempo musical. Para além de tais características, a sombra foi associada com o mergulho no devaneio – associado ao acaso, à livre associação e à improvisação, como processos que lidam com uma espontaneidade na ação – o que se converteu em premissa estética. Neste sentido, o uso do Tarô³ esteve, no início do processo composicional, relacionado ao uso do jogo como procedimento para a definição, ao acaso, dos segmentos da composição. No entanto, sua influência na maior parte do processo, acabou ficando atrelada às imagens e sensações, diante de figuras arquetípicas encontradas nas lâminas, tais como da carta O Louco (tomado como o herói da jornada do autoconhecimento), utilizada como metáfora que representa o *animus*⁴ da compositora, em suas descobertas, seus sofrimentos e em suas tentativas de autopercepção. As imagens arquetípicas dizem respeito às matrizes de expressão encontradas na experiência musical – especialmente no que concerne à memória.

Nos procedimentos composicionais, a percepção de um *insight* relacionado a cada peça em específico, foi necessária para o desenrolar da forma musical. Isso porque a forma, percebida como o decorrer de um processo durativo, converte-se em modo de agrupar similaridades e é também uma maneira de refletir sobre os caminhos comuns e mais ligados à sombra de algo mais precioso que os materiais ordinários no curso do tempo, em cada composição. Desta forma, a articulação do tempo em diferentes segmentos, e a observação das escolhas guiadas por *insights* (especialmente no que concerne à duração necessária para cada ocorrência na música), se tornaram motivações para, além da composição como um produto final e sua performance, o

³ Foram utilizados os baralhos de *Marselha* e o tarô *Mitológico*, para apreender características dos segmentos musicais.

⁴ Na psicologia junguiana o inconsciente feminino é masculino e o masculino é feminino. A imagem da sombra se vincula com tais polaridades da existência em gênero.

próprio ofício de compor. O ato de compor produziu objetos ideais na consciência, especialmente quando respeitou a conexão “naturalmente” estabelecida entre diferentes elementos – respeitando a premissa estética da sombra –, no processo de cada peça. A observação da escuta e das necessidades emocionais provocadas na compositora, a partir dos materiais musicais e extramusicais, conduziu a várias tomadas de decisão.

As composições que são refletidas neste trabalho não foram elaboradas a partir de uma teoria composicional ou de uma expressão reificada do som. A idealidade advém da prática e dos resultados percebidos. Além disso, a consciência das irregularidades rítmicas e timbrísticas, encontradas nas manifestações acústicas dos seres vivos e fenômenos da natureza (animais como cães, gatos e pássaros; crianças, vento, chuva e trovão, entre outros), bem como nas propriedades de diferentes ambientes, serviram como referências na definição de tipos de organização dos conteúdos musicais. Por oposição às formas encontradas na natureza, objetos tais como bonecas, caixinhas de música e outros artefatos de brinquedo provocam, nesta autora, certa melancolia: uma nostalgia do que fora criado, produzido pela mão humana, mas que não pode ter uma consciência humana. É neste ponto que reside o absurdo de falar que não há uma busca por uma expressão reificada ao mesmo tempo em que coisas inanimadas despertam sentimentos. Mas o absurdo está na descoberta daquilo que precisa ser clareado e que parece mover a passagem de uma condição sombria para a luz da compreensão.

A escuta passa por um trajeto peculiar, que permeia o universo sensível e individual, onde a vida, e seus diversos aspectos, é experienciada. Existe uma tensão que se articula entre uma promessa de vida e o aspecto luxuoso da morte, tensão esta que, para Bataille (1988, p.52), representa um vínculo que é o próprio sentido do erotismo. Para o autor, é preciso muita força para descortinar este vínculo, já que “recusamo-nos a ver que a vida é a armadilha oferecida ao equilíbrio, que a vida é inteiramente instabilidade e desequilíbrio e que neles se precipita” (p.52). O erotismo é também uma espécie de sombra que filtra a forma, tal como uma silhueta, deixando apenas os contornos aparentes, mas que oculta os detalhes do interior da forma, que permanece vazia, preñe de possibilidades, à espera de uma consciência que a descortine por meio da vontade, gerando o fluxo musical. O tempo e o interesse na continuidade, portanto, poderiam estar associados à busca de uma tmesse, o que segundo Barthes é a “fonte ou figura de prazer” a qual “opõe o que é útil ao conhecimento do segredo e o que lhe é inútil” (2006, p.17). Grisey associa o erotismo da audição com o deleite que é “resultado de uma relação perfeita de paralelos entre o corpo perceptivo o espírito que concebe.” (2000, p.2).

Fazendo um paralelo entre experiência e composição, os *insights* que ocorreram, foram tomados como síntese das necessidades expressivas, canalizadas quando a consciência produz seus objetos no fluxo da consciência, tentando estar presente na apreensão de sua própria energia. Tais deliberações não possuem vínculo com questionamentos alheios à apreensão estética, servindo para viabilizar a prática e o conhecimento composicional sob o prisma do sujeito. Os procedimentos desta prática se produziram a partir da observação das necessidades da consciência, durante o processo composicional e de escuta, esta influenciada por deliberações de outros campos, tais como a Psicologia e a Mitologia, áreas que possuem estreita relação com a Fenomenologia – especialmente por focalizarem a natureza humana –, além dos aspectos oriundos da prática musical e artística da autora.

Neste trabalho, as coisas negadas estão relacionadas com a possibilidade de renovação do fluxo musical, já que introduzem uma parcela de caos, através da incompreensão inicial – o que, por sua vez, traz também a necessidade de clarificação dos materiais, na luz da consciência. Esta estabelecer uma contraposição que complementa a sombra, gerando a condição de fluxo no tempo (em suas fases positivas, de maior ação, e em suas fases negativas, de recolhimento e introspecção, presença e ausência). Por isso, foram delimitados os aspectos que se contrapõem à noção de sombra, num senso de clareza e elegância com relação ao rumo das ações e transformações no tempo. Dentre estes, conta-se a própria “luz” do espectro sonoro, na forma de parciais harmônicos elegantemente dispostos no corpo do som, em oposição aos parciais inarmônicos, os quais poderiam ser alusivos à “sombra”⁵, por não obedecerem um esquema claro e direto. A sombra, como matéria negada, serviu como impulso para repensar sobre a notação dos sons “musicais”, que na maior parte da História da Música Ocidental (até meados da primeira metade do século XX) esteve restrita à altura, duração, intensidade e articulação, dentro de uma linha instrumental individual, deixando o timbre como atrelado ao(s) instrumento(s) e combinações entre estes.

As composições deste trabalho foram influenciadas pela apreensão de vocabulários sonoros e expressivos encontrado em obras da segunda metade do século XX em diante, tais como *Aspern Suite*, de Sciarrino (1979), para soprano e *ensemble*, *Intermedio alla Ciaccona*, de Ferneyhough (1986), para violino solo, *Lohn*, de Kaija Saariaho (1996), para soprano e sons eletrônicos e *Aïs*, de Xenakis (1980), para barítono amplificado, percussão solista, piano e grande orquestra. A primeira, segunda e a última peças foram objetos de estudo no Seminário de

⁵ Sobre massa harmônica e massa inarmônica no som ver Menezes (2004) e Schaeffer (1966).

Análise, durante o curso de Mestrado. O desenvolvimento das técnicas de instrumentação também teve influência das técnicas expandidas e de novas possibilidades sonoras, apresentadas por Antunes (2004, 2005, 2007 e 2009), as quais também contribuíram para a experimentação de novas sonoridades.

As ações e sonoridades propostas nas partituras das composições deste memorial são, além de primordialmente trabalhos de pesquisa sonora e musical, expressões de estados mentais e emocionais onde a desestabilização da zona de conforto e a dissolução dos pontos de apoio foram intuitivamente perseguidas, como impulsos para a composição. Como exemplo disso, o uso do violino, em *Intermedio alla Ciaccona*, Ferneyhough (1986) – apreendido como um meio polivalente na execução de timbres diversos e movimentos ricos em detalhes rítmicos e ornamentação – contribuiu para incrementar a paleta de cores timbrísticas e estados emocionais que vão, para a autora, do lírico ao bizarro. Tal obra serviu como uma forma de compreender as motivações relativas ao que Cunha⁶ chama de “barroquismo”, associado à música de Ferneyhough. Estabelecendo um vínculo com a poética percebida neste trabalho, haveria um parentesco entre tal forma de ação musical, intrincada e complexa, e as questões relativas ao “maneirismo” – o qual remonta a Gesualdo e ao período que precede o Barroco –, encontrado também em outras peças, as quais são citadas quando seus elementos se fazem importantes, para o esclarecimento do contexto composicional e estético em questão.

A assimilação das motivações tem a ver com uma síntese de todos os elementos em jogo, oriundos de diversas fontes e memórias, e acessados instantaneamente através da escuta no tempo da ação musical.

⁶ As considerações foram feitas oralmente, em aula, pelo Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha (2008).

2 ABORDAGEM FENOMENOLÓGICA NA COMPOSIÇÃO MUSICAL

Any creature which wishes to take to the air, with one or two exceptions, needs to have a small body weight and therefore tends to have a small sound-producing organ and produce high frequency vocalisations. Conversely, any large and heavy creature is essentially confined to the surface of the earth and at the same time will possess a correspondingly larger sound-producing organ and a consequently deeper voice.

Wishart (1996)

E negar a realidade ou a significância lógica do que nós não poderemos nunca descrever, ou entender, é a forma mais grosseira de dissonância cognitiva.

Thomas Nagel

No âmbito deste trabalho, a abordagem fenomenológica é circunscrita às memórias relativas à prática composicional e aos seus procedimentos, bem como às tomadas de decisão relativas à organização temporal dos segmentos musicais: enfoque delimitado desde o início desta pesquisa de processo. Neste segmento do memorial, é apresentado o conjunto de referências e conceitos relativos ao tipo de abordagem utilizada na análise da memória composicional. A Fenomenologia da Música se concentra nos aspectos próprios da experiência musical, considerando, como ponto central na análise, o sujeito que vivencia a música. A música se constitui como objeto para uma consciência, ou seja, uma instância, ou eixo central, da percepção que se encontra no centro da investigação (CLIFTON, 1976). Já “a descrição fenomenológica investiga a experiência da música como um fenômeno de nossa vida consciente” (SCHUTZ, 1976).

Na análise fenomenológica da música, o sujeito é trazido para o centro da análise. Os objetos da consciência são produzidos pela relação entre o presente da experiência e os conteúdos da memória do sujeito. Ao conjunto de memórias significativas, neste trabalho também referido como “inventário de memórias”, está relacionada a denominação *moldura de referência* (Idem, 1976). As coisas que se destacam na memória tecem uma história na vida do sujeito, de alguma forma relativa ao misterioso processo da *síntese passiva*, a qual unifica os conteúdos da memória, de forma que estes passam a integrar a moldura de referência; de certa forma, viabilizam a “posse” dos significados atribuídos àquilo que é escutado, de forma que um

objeto ideal do pensamento terá ligação com todo um campo de apreensão. Assim, os objetos e as reflexões – variáveis de pessoa para pessoa –, mantêm coerência com a consciência à qual pertencem, que atua consciente e inconscientemente. No que concerne ao processo composicional e sua memória, a fenomenologia é um instrumento intelectual utilizado para a análise musical de conteúdos subjetivos, próprios da experiência composicional. A seguir serão apresentados alguns dos conceitos e aspectos da Fenomenologia da Música que deram amparo à esta reflexão.

2.1 A *DURÉE* E O TEMPO ESPACIAL

O tempo da música é algo que adquire seu sentido de ação por meio de uma existência essencialmente durativa. O conceito de *durée*⁷ – cunhado por Bergson (apud SCHUTZ) como referência à experiência de duração – está vinculado com a faculdade da atenção em curso. Tal faculdade possibilita a apreensão dos passos do fenômeno musical, estes relacionados por Schutz aos “passos politéticos”, que se constituem no tempo da sucessão. Os elementos apreendidos no tempo, tal como aqueles que constituem um trabalho de música, estabelecem relações graças a esta faculdade, que é relacionada ao tempo interno, ou seja, o tempo em que nos encontramos no fluxo de nossos pensamentos.

A disposição dos eventos na música dependeu de um senso de adequação entre um antes e um depois, de diversas maneiras associadas ao caráter expressivo capturado da ação musical e suas sonoridades no tempo. Desta forma, é importante evidenciar as diferentes formas de sentir a disposição dos eventos no tempo, as quais lidaram com a observação da própria natureza dos passos politéticos, através da *durée*, no estado de atenção ao “movimento em andamento” (SCHUTZ, 1976). Tal observação produziu dados referentes à forma com que a autora constituiu seus objetos a partir da escuta e da observação das características que conduzem a transformação e a transmutação do tempo. Por isso, as características da composição musical são analisadas com base numa existência em duração, que é o modo específico pelo qual constituímos os objetos da música. A *durée*, associada com o movimento em andamento e com a “flecha do tempo” (idem, 1976), produz uma variedade de interações entre os segmentos da forma musical,

⁷ *Durée* significa “duração” em francês.

possíveis graças à faculdade da memória (ibidem, 1976).

Neste trabalho, investiga-se como a compositora elaborou a composição, nas diferentes peças que são objetos de pesquisa, atuando como ouvinte que desvela ações ligadas ao informe e à sombra. A atribuição de sentido, realizada com base nos dados da memória sobre escolhas e sínteses de identificação de objetos, deu-se numa atitude de abertura ao porvir. Este termo (porvir) constituiu parte do título do recital. Por outro lado a sombra também representa a caracterização do porvir, encontrada em diversos procedimentos tais como, por exemplo, aqueles empregados na elaboração de *O Espaço da Sombra*. Esta peça, marcada pela experiência de sobreposição, ampliação e compressão dos percursos de tempo, é identificada com o estabelecimento de um receptáculo para as ações, numa abertura dos caminhos. Nesta, nenhuma ação visível é realizada – fora das ações idealizadas na música –, possibilitando a captura de diversos “porvires”, diversas possibilidades quanto ao futuro.

As leituras e releituras de percursos temporais, encontrados também em outras peças produzidas anteriormente pela compositora, também foram objetos de reflexão na prática composicional. O uso de 2as paralelas, no início de *Sombra em Espera*, exemplifica tal procedimento fenomenológico que remonta aos *samples* de vozes nas peças *Interlúdio para a vingança de Kali*, para eletroacústica (Ópera Karma, 2005) e *Duo*, para vozes femininas (2003). A conjuntura de 2as paralelas, percebida através de um sentimento de “difusão” do espaço sonoro – sendo que duas melodias direcionando-se para o mesmo lado e ao mesmo tempo em “conflito de batimentos” (sonoridade “rugosa” percebida neste intervalo) gera um senso de continuidade perturbada e paradoxal, como se fosse uma continuidade com “resistência” muito grande, desse materiais no espaço sonoro, mas que mesmo assim é motivo de continuidade no tempo. Tal característica, referente à resistência, relaciona-se com a força física provocada pelo desencontro entre tempo e espaço, o que é explicado a seguir.

O tempo espacial é caracterizado como uma ocorrência em andamento, na qual “o traço espacial [que representa o eixo passado-futuro], é atravessado, é substituído pelo objeto movente” – o qual é apreendido num único lance, como se fosse “pronto” na memória, tal como um tema ou outra unidade fortalecida como elemento de identificação na música. Desta forma, o senso temporal é transformado em tempo espacial, visto que há uma permanência deste como objeto destacado do fluxo temporal. Ao espaço estão associadas diversas cinestésias do corpo, tais como as da visão, do tato e do caminhar (SCHUTZ, 1976). O ato de “subir” de uma altura para outra, de “sentir” a mudança de uma sonoridade mais “rugosa” para outra mais “lisa” e de

“se afastar” de um ambiente pequeno para outro de dimensões mais amplas, apresentam metáforas que servem como representações instantâneas de tais cinestésias. A constituição de objetos tais como “sobreposição” e “ampliação”, em *O Espaço da Sombra*, está relacionada com a tomada de percursos em que o tempo espacial, ajuda a identificar os segmentos. A sobreposição e a ampliação, para lembrar, são termos vinculados aos objetos do espaço, que possuem tamanho e ocupam lugar. O tempo espacial é “ocupado” de forma que temos que representar algo que escapa da *durée* e que talvez seja complementar a esta, na tentativa de realizar uma descrição de um esquema mais “fiel” de alguma forma, à natureza da experiência do fenômeno musical.

A passagem de um estado mais claro a outro mais obscuro é algo que está relacionado com a forma de dispor forças mais recorrentes, em atuação no tempo, para depois ocultá-las no estado de espera. Mesmo o tempo espacial se vale da *durée* para constituir seus objetos. A diferença é que a memória apreende, num único lance, todo um trajeto no tempo, convertendo-o em unidade⁸. A harmonia, sob este prisma, é uma forma de tornar o tempo da *durée* o mais espacializado possível, valorizando cada passo individual, através da constituição da “cor” e do efeito das simultaneidades, como objeto. Já as funções harmônicas parecem estar associadas a uma transmutação do tempo espacial em *durée*, a qual não “sucumbe” ao desejo pela eternidade e pela beleza de suas cores.

Em *Pântano*, a percepção do tempo espacial, pode ser exemplificada na ação da voz do baixo e seu desenho melódico, com um empenho de reiteração, o que é associado à memória sedimentada de ouvir cães uivando nos arredores da vizinhança, em grupo, formando uma sonoridade associada a um coral. O afeto deste segmento é de natureza não-dramática – apesar dos contrastes na intensidade – e advém da escuta do objeto ideal, e parte da textura, caracterizado como “voz de um cão grande”. A intensidade é vinculada a uma ideia de catarse, sendo que há uma comunhão misteriosa entre as consciências dos animais. A experiência de ter ouvido os cães da vizinhança é ligada ao reconhecimento das características sonoras na ação de cantar e realizar a composição desta peça a partir da montagem, numa gravação, sendo que as vozes e a marimba (sintetizada, com uso de *sample* controlado por teclado) foram realizadas pela compositora. A sonoridade de *Pântano* foi relacionada com os elementos do tempo interno e aqueles do tempo externo e espacial, na forma do reconhecimento de sonoridades dadas imediatamente para a consciência e também de elementos que parecem mover o tempo, tais

⁸ O que Schutz (1976) relaciona com a apreensão monotética dos passos da experiência.

como as figurações cadenciais na ornamentação e as microsensíveis, apreendidas no decorrer do tempo da música. A gravação, utilizada como suporte para o registro do áudio, foi posteriormente transcrita na forma de uma partitura (encontrada no capítulo 4), utilizando a notação musical tradicional⁹.

A relação estabelecida com a ação, na constituição de *Pântano* como fenômeno musical, pode ser descrita como uma coreografia vocal, que num plano geral aconteceu e produziu seus objetos, na concepção, a partir da experiência da performance em duração. Durante as gravações, não houve parada para registro gráfico, ou seja, as vozes foram gravadas, as trilhas dos arquivos de áudio foram sobrepostas no tempo, e a textura e a densidade se intensificaram no curso do tempo da montagem da peça. O registro da gravação de áudio configura-se como uma fonte mais direta de informação acerca de quais elementos devem ser produzidos pelos intérpretes. As ornamentações e os intervalos microtonais foram empregados com a intenção expressiva de “embelezar” e tensionar alguns tons e algumas combinações harmônicas. Quando da gravação da montagem¹⁰ de *Pântano*, a primeira apreensão do estado de movimentação foi relacionada à experiência do informe, do incerto – tal como uma areia movediça – o que motivou as ações das vozes em linhas que se cruzam e se tensionam numa harmonia xenarmônica¹¹, onde se atravessam e se modulam, tal como nos exemplos a seguir.

⁹ A notação utilizada no registro de *Pântano* fora acrescida de alguns símbolos que representam sonoridades menos usuais e não tão fortemente normatizadas. Por isso, as partituras apresentam a folha inicial de indicações para a performance.

¹⁰ Aqui a composição toma o caminho da *ação*, que será aprofundada posteriormente.

¹¹ Segundo Darreg (1977), o termo “xenarmônico” está associado com música, melodias, escalas, harmonias, instrumentos e sistemas de afinação que não soam como o sistema temperado que divide a oitava em 12 semitons iguais. Também está vinculada à estranheza encontrada na harmonia, que se vale de afinações alternativas e muitas outras possibilidades intervalares.

The image shows a musical score for the piece "Pântano" by Chico Buarque. It features five staves: Soprano (S), Mezzosoprano (Mez.), Contralto (CAlt.), Baixo (B), and Maracas (Mrb.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Performance instructions include "Meno mosso", "rall...", "vibrato", "cresc.", and "vocal solta". There are also some specific markings like "(m)", "u", "ue", and "u". A box labeled "F" with a note value of 56 is present at the top right.

Figura 1: *Pântano* - voz de baixo e a memória de ouvir um grande cão

A mudança no desenho melódico constitui uma reiteração, espacializando o tempo através da recorrência, que marca a nota ré#, através de ornamentação descendente.

O acaso – ligado às ações não intencionais (ou não racionalmente intencionais) – é associado com a disposição dos materiais realizados em ação pelos instrumentistas, simultaneamente aos sons eletroacústicos, na parte final (*improviso*) de *A Sombra de Mata Hari*. Este aspecto, encontrado no desfecho da forma, é vinculado com a aparentemente mágica e involuntária síntese de reconhecimento; desta vez, por parte dos intérpretes que constituem uma outra “catarse” na composição final. Tal síntese e a sua relação com a análise que advém da música é esclarecida a seguir.

2.2 SÍNTESE PASSIVA

O conceito de *síntese passiva* foi cunhado por Husserl e se refere à natureza da experiência receptiva de objetos. Segundo Schutz (1976), criamos objetos de nossos atos de

escuta, guiados por um interesse teórico no fenômeno da consciência chamado “escutar música”. O objeto, dentro de uma ação ou um contexto que o reforça, é alcançado por meio deste mecanismo misterioso (idem, 1976) que possibilita sua constituição como tal. “De acordo com os ensinamentos da fenomenologia, a síntese de reconhecimento ou de identificação é uma síntese passiva que não requer qualquer atividade [consciente] de nossa mente.”¹² Sendo dependente da forma com a qual cada sujeito experiencia algo que, sob a circularidade da possessão, de forma misteriosa lhe pertence, a *síntese passiva* é tomada como uma força que subjaz na sombra da compreensão – talvez como uma pré-compreensão do que motiva a escuta a encontrar substância e sentido. Clifton considera que a experiência da unidade em si¹³ é o objeto do ato do que Husserl chama de “síntese passiva” (1976, p. 81). “O método empregado aqui justifica sucessão num fundo de unidade, mas se abstém de qualquer juízo sobre a noção de unidade como uma qualidade absoluta do mundo empírico”¹⁴ (Idem, 1976). Desta forma, a síntese passiva é algo subjetivo, uma força que leva a identificar os conteúdos da consciência guardados na memória. A essa questão também se relaciona a experiência pré-reflexiva do tempo, onde identidade e temporalidade são aspectos interdependentes de uma mesma realidade. “Nem a identidade e nem a temporalidade é assumida antecipadamente: cada qual é o resultado de uma atividade da consciência pré-reflexiva”¹⁵

A síntese propicia a “captura” do significado que um evento musical tem para aquele que o experiencia, acessando de forma instantânea, um inventário de memórias que se encontram sedimentadas. Clifton considera que o processo de significado-síntese pode ser descrito mais precisamente pela referência ao “campo de presença”, que é algo que precede a divisão do tempo em passado, presente e futuro, bem como a memória e a expectativa. (p. 82) Ao contrário do sentido da *durée*, a síntese passiva ocorre monoteticamente, ou seja, de uma só vez, possibilitando uma re-insersão – como aspecto permanente – na atividade sucessiva, através do estabelecimento de um campo. “O campo de presença é, então, um complexo de “agoras” significantes, interagindo com retenções e protensões.”¹⁶ Resumidamente, a síntese passiva é um processo de organização espontânea dos conteúdos dados para a consciência, “em um único raio

¹² According to the teachings of phenomenology, the synthesis of recognition or of identification is a passive synthesis which does not require any activity of our mind. (Idem). Tradução da autora.

¹³ Grifo da autora.

¹⁴ The method employed here grounds succession on a background of unity, but abstains from any judgement about the notion of unity as an absolute quality of the empirical world. (Idem, p.81). Tradução da autora.

¹⁵ Idem.

¹⁶ The field of presence, then, is a complex of significant “nows” interacting with retentions and protentions. (idem, p. 83). Tradução da autora.

de pensamento, no campo e seus objetos como dados prontos, como tendo sido constituídos num processo de experiência sucessiva agora sedimentada” (SCHUTZ, 1976).¹⁷ e é também o que permite a atualização destes, no tempo.

Neste trabalho, a síntese passiva – como um pano de fundo para as elaborações e reflexões durante o processo composicional – concentrou-se nos aspectos relacionados ao conceito de *sombra* – o que é percebido, mas [metaforicamente] não “visto”. Os dados imediatos da consciência foram tomados como pré-requisitos para o reconhecimento dos objetos relativos à articulação, continuação e transfiguração da forma, num desdobramento em que se estabelece a segmentação através de experiências ligadas ao campo de presença da síntese, tais como “unidade”, “identidade” ou “continuidade”. Assim, a mudança é possível dentro de uma situação ou contexto que não muda ou muda numa velocidade mais lenta que os objetos, situação que é identificada por Clifton como “campo de presença”. É importante, no entanto, notar que o campo – referente a um contexto – é onde a síntese passiva acontece, conferindo sentido à experiêncica. Um interesse no relacionamento entre sonoridades percebidas e reconhecidas a partir da descrição da experiência musical (através de parâmetros como altura, timbre, intensidade e densidade, agrupados reiteradamente), propiciou a identificação de características recorrentes, tais como a sinuosidade, a proximidade nas escalas dos parâmetros e a quebra de causalidade, no tempo. A partir daí, foram investigadas as características que estabeleceram, para a consciência (a partir da interpretação dos eventos musicais), no campo de presença da *sombra*, metáfora reguladora da configuração de afetos e atitudes, ligados à transgressão e ao aspecto indomável da existência, os quais assumem a condução de diferentes maneiras de elaboração, na música..

2.3 STREAM OF CONSCIOUSNESS

Para examinar mais de perto o mecanismo da síntese passiva, é preciso considerar a irreversibilidade da *stream of consciousness*¹⁸, já que não há, na esfera puramente audível, a

¹⁷ In such a case I am looking in a single glance in a single ray of thought, at the field and its objects as ready-made, as having been constituted in a process of successive experience now sedimented.(SCHUTZ, 1976). Tradução da autora.

¹⁸ Segundo SCHUTZ, “nossa vida mental tem sido descrita pela metáfora de uma corrente de nossos pensamentos, em andamento”. (1976) *Our mental life has been described by the metaphor of an ongoing stream of our thoughts*. Trad. da autora.

coexistência de objetos, mas apenas a sucessão de nossas experiências com relação a esses objetos Schutz (1976). A experiência musical é constituída como uma interligação de passagens no tempo, relacionadas (quando tornadas objeto) à memória e à expectativa. As experiências se sucedem num caminho interconectado, onde cada Agora emergente na corrente se torna um Agora Recente, se tentarmos capturá-lo e, a cada nova experiência que emerge, formando outros Agoras, torna possível a apreensão daquilo que se tornou significativo num passado mais ou menos remoto. Além disso, a experiência puramente musical está intimamente ligada ao tempo interno, instância em que a tensão da consciência se localiza e se move, direcionada para os objetos de nossos atos.

Toda a experiência musical origina-se no fluxo do tempo interno, na *stream of consciousness*. Ela não necessariamente se refere a objetos do mundo exterior. Se a experiência musical se refere a objetos do mundo exterior ela utiliza dispositivos específicos para coordenar os eventos dentro da dimensão espaço-temporal com aqueles do tempo interno. (1976)

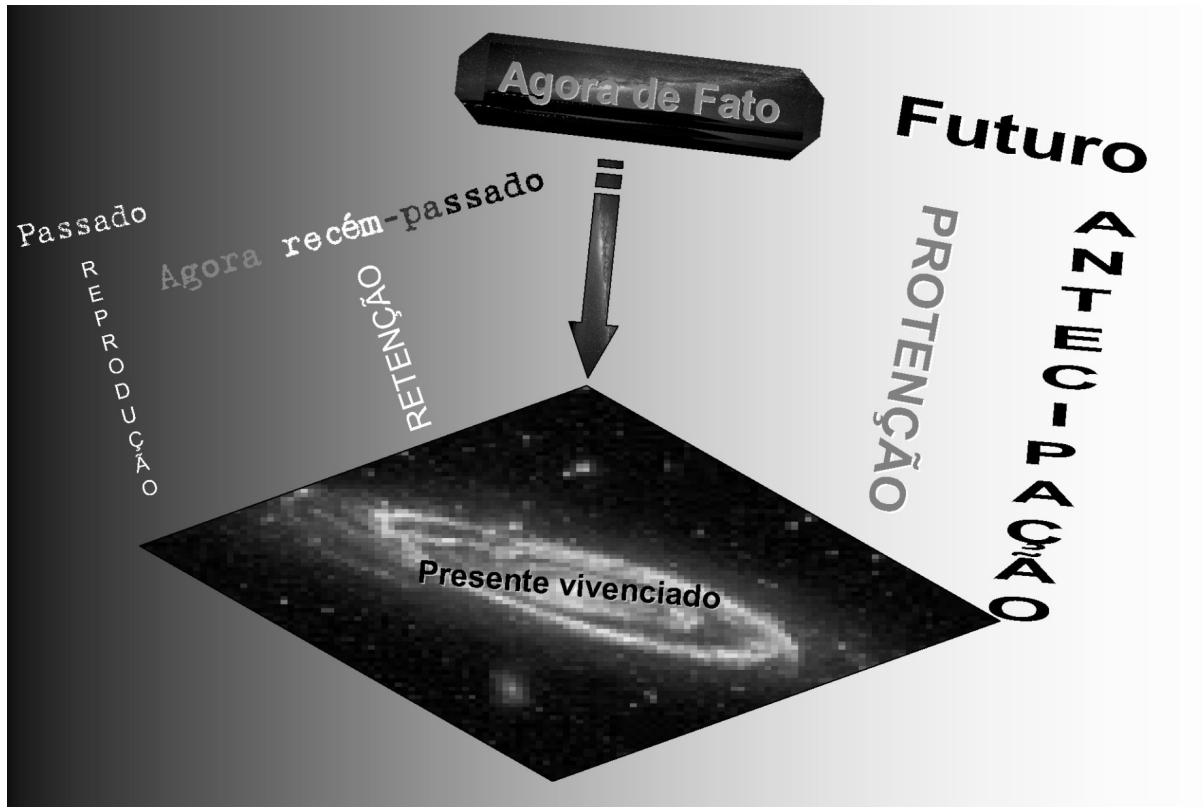
É importante observar a diferença entre o tempo interno e o tempo externo. O fluxo da consciência opera nestas modalidades, dependendo de como os objetos do pensamento são interrelacionados, em permanência ou transformação. O tempo e a disposição de seus objetos, relacionando passado e futuro, é analisado através das direcionalidades do fluxo da consciência. O “lugar” para onde a atenção se volta, num determinado percurso de tempo, em permanência num mesmo estado ou comportamento, é indefinível, se as palavras utilizadas não conduzirem para a criação de um espaço. Uma passagem de música qualquer, dentro da composição, contém conexões com determinados conteúdos da memória (daquele que escuta) e, assim, despertará determinados pontos latentes de tensão – uma tensão que abrange expectativas e recordações, que se formam na sucessão de eventos tendendo para aspectos peculiares da sonoridade, sua transformação e transmutação¹⁹.

Há uma dupla atitude em direção à *stream of consciousness*. Se por um lado, “podemos viver em nossos pensamentos e nossos atos, direcionados aos objetos de nossos pensamentos e atos”, por outro, “podemos parar de nadar com a corrente e pular fora do seu fluxo [...] olhando para trás em atitude de reflexão, para as os elementos passados da corrente”²⁰. Os elementos

¹⁹ Neste caso, as palavras *transformação* e *transmutação* se referem a maneiras diferentes de mudança: enquanto a primeira se modifica a partir da forma reconhecível imediatamente, a segunda opera num nível mais profundo, de mudança do próprio sentido que a ação – como performance – possui. Neste último caso, o *sentido* de um evento na música se torna o próprio material a ser modulado.

²⁰ *Idem*.

passados são acessados pelo processo de reprodução (objetos de um passado mais remoto e sedimentado na memória) e retenção (passado mais recente), enquanto que as expectativas com relação ao futuro estão relacionadas com a protensão (futuro próximo, num senso que se anexa imediatamente à realidade presente) e a antecipação (eventos e experiências de um futuro mais distante).



Quadro 1: A constituição do tempo musical (SCHUTZ, 1976)

Na estruturação composicional há momentos de abstinência na geração de objetos, momentos de espera, assim como há o senso de criação do objeto espacial, que permanece, durante um período em que é sentida a estabilidade do fluxo, através da retenção de elementos, o que é relacionado a uma tendência à repetição na música. Em alguns destes momentos, vinculados ao afeto do *devaneio* ou do *transe*, há uma intenção de organizar ritmos em função de manter um padrão, geralmente em momentos que servem como forma de destacar a caracterização de um campo emergente, na sequência. Nestes, busca-se a condução de um sentido de catarse e de uma estabilidade na sensação dos fenômenos temporais. Há uma ligação com fatores relativos à *sombra*; entre eles, a abertura ao incerto e ao misterioso, à curiosidade teórica sobre fenômenos constituídos previamente, a partir de uma experiência de escuta dos movimentos apreendidos na repetição. Os exemplos a seguir apresentam algumas formas de

The image shows a musical score for the piece 'Pântano'. It consists of five staves: Soprano (S), Mezzo-soprano (Mez.), Clarinet in A (CAlt.), Bass (B), and Maracas (Mrb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score starts at measure [29]. The Soprano part begins with a half note G4 (F#) marked *mp*, followed by a half note A4 marked *mf*. The Mezzo-soprano part plays a continuous eighth-note pattern starting on G4, marked *p* and ending with *pp*. The Clarinet part plays a half note G4 marked *p*, followed by a half note A4 marked *pp*. The Bass part has a whole note G3 marked *pp*. The Maracas part is silent. Dynamics include *mp*, *mf*, *p*, and *pp*. There are also accents (^) and a fermata (') over the final notes of the vocal parts.

Figura 3: *Pântano* - circularidade e manutenção de um “transe”.

Em *A Sombra de Mata Hari*, o trecho que vai do [42] ao [45], é relacionado a uma série de retenções que pouco a pouco se cristalizam na memória (no compasso 45), onde a relação entre as notas ré (no clarinete), ré \flat e ré# (no violino), e mi na flauta, se estabelece em passos, começando com o mi (alcançado por apojatura superior em sol, na flauta), seguindo-se o ré do clarinete e complementando-se pelo ré \flat e o ré# do violino. O trânsito retoma a memória do primeiro objeto (Figura 4), que pode ser definido como um *tema*, re-configurado através mudança na escala de disposição dos tons no espaço sonoro, o que é capturado como uma “compressão”, já que, na primeira vez em que aparece, contém intervalos que abrangem um espaço maior (4a Justa, 2a menor, 2a Maior e 6a Maior).

The image shows a musical score for Piano. It consists of two staves: the right hand (RH) and the left hand (LH). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score starts at measure [42]. The RH part begins with a half note G4 marked *pp*, followed by a half note A4 marked *p*, and then a half note B4 marked *pp*. The LH part has a whole note G3 marked *pp*. There are accents (^) and a fermata (') over the final notes of the RH part. The score is marked with *Pedal* and *s* (sustained). Dynamics include *pp*, *p*, and *sfz*. There are also asterisks (*) and a double asterisk (**) under the notes.

Figura 4: tema no piano e a distribuição do espaço sonoro

O elemento inicial, ou seja, o tema no piano, com relação à sonoridade (tomada como campo de presença do tema) se converte em ampliação, na conjunção entre flauta, clarinete e violino. O violino, timbre percebido como sendo mais metálico e mais brilhante, faz o arremate do gesto que retoma o tema, contendo, na primeira aparição, troca de direção melódica (da 1ª nota para a 2ª, desce; da 2ª para a 3ª, sobe). A direção melódica, tensão para a movimentação do tempo, no 3º quarto de tempo, levou a se repetir o mesmo elemento de forma variada, com outro elemento retomando um traço deixado pela primeira apresentação do tema na memória. Os arpejos que se movimentam rumo ao registro grave, no piano (c. 43 e 44) são tidos como manifestações de um objeto sombrio que, sem se manifestar de forma muito “evidente” e “clara” – associando clareza ao registro –, num estado de espera, prepara a entrada de um novo campo, com as vozes. Note-se aqui que o que também está em jogo é uma relação do registro grave, com uma imagem da sombra. E a sombra, nesta peça é uma representação da condição humana, a sombra da vaidade feminina contraposta ao poder e à força bélica do mundo masculino, atrelada à figura histórica de *Mata Hari*. As vozes atuam numa oscilação entre direcionalidades interrompidas, murmúrios característicos, sons da instabilidade da natureza e da ânsia humana. Para conduzir até uma “explosão” das vozes, no compasso [46] (com anacruse do [45]), o conteúdo harmônico e colorístico de todo o percurso anterior é interrompido, pelas alturas indefinidas (voz falada) e outras formas de articular os sons. Antes disso, os intervalos microtonais, num contexto de repetição, prévios a entrada vigorosa das vozes dos músicos, atestam a intenção de diminuir ao máximo a amplitude do espaço sonoro para preparar o incremento de novos objetos. O único elemento distinto – o piano com os arpejos –, fica como que numa sombra, pelo tipo de afeto, ligado ao *obscurus*, que funciona como que um catalisador para a preparação da expectativa para um novo objeto (vozes dos instrumentistas / *performers*).

Na primeira vez que o tema aparece no piano, ocorre uma *retenção* do elemento que conclui um primeiro movimento escalar superior (a nota dó) e, após salto para a nota mais grave (mib), retenção do segundo tom (lá). Tal retenção, no entanto também inclui uma retenção do próprio fato de ter dado um salto (do primeiro para o segundo tom), num sentido de mudança nas escalas de distância. Tanto de um passo para outro, dentro deste momento inicial da peça, quanto dos primeiros compassos em comparação com os compassos [42]-[45], há o processo de reprodução do mesmo elemento transformado e utilizado numa transição para o novo material (vozes). A memória guarda o próprio ato de modificar escalas de distância no espaço sonoro, mas reitera a disposição no tempo (semi-colcheias). O incremento na densidade é outro aspecto

que é retido – tal como acontece no momento inicial, conforme exemplo a seguir, com os primeiros compassos (textura completa).

The musical score is for a piece titled 'SMH'. It is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 52. The score includes parts for Flute, Clarinet in Bb, Vibrafone / Voz falada, Percussion, Piano, Violin, and Cello. The percussion part is marked 'Esfregar as 2 vassouras livre e levemente sobre os diferentes pratos ...vassouras...'. The piano part includes a 'Fadal' section with a 'Pedal' marking. The violin and cello parts have dynamics ranging from pp to mp.

Figura 5: SMH - incremento na densidade como apreensão de um campo

Os objetos ideais, oriundos da experiência composicional mantêm dependência do elo que se estabelece entre o compositor como ouvinte de si, em duração, e o caráter do movimento que regula a escuta internamente, ou seja, o ritmo e o tipo de temporalidade que regula o fluxo do pensamento. O compositor pode se ausentar de sua corrente de pensamentos, em alguns momentos, tornando assim, alguns aspectos mais “claros” que outros. No processo composicional, são considerados os paralelos e contrastes existentes entre as duas modalidades de experiência do caráter temporal, nomeadamente o tempo linear e o tempo não-linear (que serão aprofundados no capítulo 3) e as elaborações realizadas em função de manter a integridade, o interesse e a renovação (ou transformação) deste fluxo. A consideração dos dados da consciência, colocados de forma objetiva, passa pelo modo de experiência do fluxo da consciência em duração, relacionada com os dados relativos à decisão composicional, da mente

que se pôs a ouvir (antes da escrita) o resultado provável.²¹

Durante o processo criativo, a música foi esteticamente vinculada a aspectos obscuros, negados e até mesmo perigosos da existência percebida, o que se atribui ao tema da *sombra*. O que inicia a aproximação com este tema é a caracterização estética da música por meio de uma arbitrariedade intensa na movimentação das memórias e suas essências. A este tema arquetípico estão associados sentimentos e experiências envolvendo o medo, a aversão, a vergonha e, num plano geral, a negação. Tais tipos de reações tendem a ser afastadas pela mente consciente, por apresentarem relação com as vivências desagradáveis e com a energia que é liberada no espírito quando na ocasião da necessidade de superação das fraquezas – o que demanda um grande dispêndio de energia do ser humano, tal como a mudança de um tipo de temporalidade para outro, na música – no sentido de efetuar uma transformação da consciência – e, por extensão, uma transformação do próprio ser. “As proezas sociais tendem, no mais das vezes, a criar em nós um caráter oposto ao nosso temperamento. O caráter é, então, o grupo das compensações que devem encobrir todas as fraquezas do temperamento.” (BACHELARD, p.24, 2008).

Os músicos, ao se apresentarem ao vivo, num momento único no qual acontece a performance, retomam e recriam formas de compreender as intenções expressivas, em ação, produzindo resultados que são partes fundamentais do fenômeno musical. Neste memorial os resultados percebidos pela autora são relatados apenas naquilo que concerne à composição e sua elaboração. Foi transmitido aos músicos um senso de atenção ao conjunto e à própria atitude expressiva, através de explicações adicionais à partitura (como por exemplo, contar um pouco da história de como os processos e as sonoridades foram concebidos) e das próprias orientações escritas, referentes ao caráter. A percepção da efetivação da música, como ação, através do conjunto de consciências interligadas no presente da realização, foi ressaltada através de orientações verbais, a fim de focalizar a interpretação das peças como fenômeno. A partir dos elementos focalizados nos ensaios, se estabeleceu uma série de dependências (uma delas seria a dependência primeira, com relação ao maestro que a rege, e as temporalidades que se estabelecem como resultado das escolhas²² acerca de tipo de movimento do som no tempo).

²¹ O adjetivo provável está relacionado com a possibilidade de distinção entre a ação pretendida, quando da escrita da partitura, com relação à ação resultante na performance. Há um sentido de incerteza e insegurança, por parte da compositora, quanto à forma de conexão – pela via da notação – entre a representação do conteúdo, numa síntese do material composto com o resultado percebido na performance, os quais podem tanto divergir, como se complementar.

²² Tais escolhas se relacionam com um jogo de *claro e escuro*, na ação de tentar tornar explícito um conteúdo enquanto deixa outro na *sombra*. Tais questões podem ter a ver com os momentos onde ocorrem as ênfases em agógica, intensidades e ataques, podendo estar relacionadas, também, com o tipo de dramaticidade em questão.

Portanto, a peça de música *A Sombra de Mata Hari* constituiu-se como fenômeno musical a partir do senso, da tomada de consciência da própria transmutação de estados e percepções no tempo – tanto quando as decisões foram tomadas, durante a escritura da composição, quanto nos momentos em que as ideias composicionais foram desenvolvidas, durante os ensaios.

Há, na apreensão da autora, uma ponte entre o mundo físico, dos resultados de ações perceptíveis na matéria, e o mundo ideal, das construções e deliberações de caráter abstrato. Esta ponte serve aos fins da linguagem, da comunicação de aspectos mais vinculados à prática ou à reflexão. Tal ponte parece conter uma relação entre o *tempo interno* e o *tempo externo*, o tempo da *durée* e o tempo espacializado. As pausas gerais, entre os segmentos, também cumpriram esta função, renovando, propositalmente, o fluxo da corrente de pensamentos para que a música possa “respirar” e seguir em frente. A necessidade da respiração se dá em função de também abrir um espaço para a retomada de informação musical de um “recém-agora” que “precisa” ser lembrado. Os exemplos a seguir representam esta reflexão sobre a forma nos diferentes segmentos.

The image displays a musical score for the piece "Pântano". It features five staves: Soprano, Mezzo-Soprano, Contralto, Bass, and Marimba. The score is marked with a rehearsal sign [11] and a section marker B. The Soprano part begins with a *pp* dynamic and includes triplet markings. The Mezzo-Soprano part features a *pp* dynamic, a *sfz* marking, and a *p* dynamic, with a "Bocca Chiusa" instruction. The Contralto part starts with a *p* dynamic, followed by *ppp* and *rit.* markings. The Bass part includes a "Bocca Chiusa" instruction and a *ppp* dynamic. The Marimba part begins with a *p* dynamic, followed by *pp* and *p mp* markings. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic hairpins.

Figura 6: *Pântano* - segmento e pausa para reflexão de um "agora recente"

The musical score for 'Pântano' consists of five staves. The Soprano (S) staff begins with a triplet of eighth notes, followed by a melodic line with a 'Fando' instruction. The Mezzo (Mez) staff features a triplet of eighth notes, a 'pp' dynamic, a 'rit.' marking, and a 'rall molto' instruction with a 'Chorando' marking. The Alto (CAlt) staff has a triplet of eighth notes and a 'pppp' dynamic, followed by a 'rall molto' instruction. The Bass (B) staff contains a long, sustained note with a 'rall molto' instruction. The Marimba (Mirb.) staff starts with a triplet of eighth notes, followed by dynamics of 'pp', 'p', 'mp', 'mf', and 'f', with a 'rall molto' instruction. The score concludes with a 2/4 time signature change and a final note marked with an accent (^).

Figura 7: *Pântano* - retomada e nova parada para reflexão.

Nos exemplos anteriores, há um senso de expansão pela via da reiteração de movimentos rítmicos e pelo estabelecimento, por duas vezes, de um “ambiente” geral, concebido como textura informe, onde sonoridades inarmônicas convivem com sonoridades harmônicas, em organização microtonal do espaço sonoro delimitado na paleta de cores. Tal ambiente é sucedido por paradas, tanto no segmento entre os compassos [11] e [12], quanto no segmento que vai do [13] ao [15]. Com relação ao que ocorreu antes deste segmento como um todo, desde o início, há um elemento novo, que é a entrada da marimba (substituída na apresentação ao vivo por um ceramofone²³). Este elemento, no entanto, faz parte de um ambiente apreendido pela intensificação rítmica e com maior permanência em elementos identificados como de manutenção do tempo, identificados com notas longas (tanto do uso da voz em *frai* quanto da voz produzindo tons puros), que servem como suporte a evidência em materiais de menores dimensões temporais, nomeadamente o curto motivo melódico iniciado com o que é tido como como uma “escorregada”, semelhante às *blue notes*, encontradas no jazz e no blues. O motivo assim configurado é apresentado por duas vezes, no início. Após, surge uma melodia no soprano,

²³ O ceramofone é um instrumento semelhante à marimba, com placas de cerâmica afinadas e uma caixa de ressonância em madeira.

executada com um timbre de voz que é sentido como sendo bastante “delgado” e contraposto com sua “sombra”, no extremo oposto da textura, na voz do baixo, a qual executa uma melodia, apreendida como um contracanto, a qual faz uso de um trânsito timbrístico, entre tons puros e tons complexos (com o *frai* e tons oscilantes, predominantemente no registro grave da voz).

Contralto

Senza Vibrato

pp (m) *ppp*

Detailed description: This musical score is for the Contralto part. It features a single staff in 4/4 time. The melody begins with a rest, followed by a series of notes with a dynamic marking of *pp*. A slur covers the notes, with the instruction "Senza Vibrato" above it. The dynamics shift to *ppp* towards the end of the phrase, with a marking "(m)" above a note. The score ends with a double bar line.

Figura 8: Pântano – ornamentação e *blue note*

v. *soha*
Com sutileza

Soprano (S): *ppp*, *p*, *pp*, *ppp*, *pp*

Mezzo (Mez.): *ppp*, *pp*, *ppp*, *pp*

Contralto (CAlt.): *pp*, *mf*

Baritone (B): *p*

Mrb. (Piano): *p*

9

Soprano (S): *p*, *mp*, *pp*, *rall molto*

Mezzo (Mez.): *u*, *v_vu*, *u*, *mp*, *rall molto*

Contralto (CAlt.): *i*, *i*, *i*, *i*

Baritone (B): *i*, *i*, *i*, *i*, *mp*, *rall molto*

Mrb. (Piano): *mp*, *rall molto*

Detailed description: This figure shows two systems of musical notation for the vocal ensemble and piano accompaniment. The first system covers measures 7-8, and the second system covers measures 9-10. The vocal parts (Soprano, Mezzo, Contralto, Baritone) and piano (Mrb.) are all in 4/4 time. The Soprano part features a melodic line with various dynamics and performance instructions like "v. soha" and "Com sutileza". The piano accompaniment includes triplets and other rhythmic patterns. The second system includes a key signature change to E major and a time signature change to 3/4 for the final measure. Dynamics range from *ppp* to *mp*, with performance markings like "rall molto" and "Oral filter".

Figura 9: Pântano – melodia delgada (soprano).

Assim como a ideia de transmutação perpassa tais deliberações, que em diversos momentos se tornarão esquemáticas, o uso dos procedimentos e ferramentas, por extensão, tem sua constituição a partir do efeito mental e emocional na percepção do sujeito que, através da ação, descobre-se desvelando sombras. “Remontamos [então] às funções dinâmicas das mãos [e da ação], longe, profundamente, no inconsciente da energia humana, antes dos recalques da razão prudente.” (Idem, p. 25). O hipnotismo das aparências (e estímulos sensoriais) é um “Éden” para a vontade de poder do artista.

O espaço sonoro, tomado aqui como a divisão da paleta de frequências em tons discretos²⁴, vincula-se ao tempo vertical, já que é a característica mais pregnante na percepção dos sons, pela sua resistência a uma fragmentação do som em ínfima parte (MENEZES, 2004, p. 96)²⁵. A altura (ou a concatenação de alturas, na forma de acordes ou até mesmo da organização interna dos componentes espectrais do som – parciais harmônicos e inarmônicos) converte-se, então, numa espécie de recorte e, metaforicamente, num “congelamento do fluxo”.

O evento musical (seja ele um acorde, um som com uma configuração específica ou gesto), tomado em seu sentido de permanência, é elemento ligado ao “eterno” (KRAMER, 1988)²⁶, um paradigma que é também pode ser observado pela sua oposição, ou seja, as transformações da sonoridades e as disposições causais. A altura, como recorte na paleta de “cores”, apresenta materialmente uma resistência acústica maior e assim, se converte em objeto espacial. Para além da nota, há o todo das movimentações de um evento – mais uma vez evidenciando o caráter temporal dos materiais que veiculam a música, como entidade física (o que se liga à percepção), psico-acústica (ligada à consciência do efeito da percepção) e fenomenológica (relativa à ação de posseção do sentido do fenômeno, para o sujeito que vivencia a música). E é nesta última que este trabalho procura se concentrar, mesmo que atente, em alguns momentos, para as outras modalidades de apreensão teórica. Estas têm como intuito identificar materialmente a constituição de aspectos importantes na composição, no que tange à *forma* com a qual estes entram em contato com o fluxo da consciência do compositor, o que

²⁴ Talvez algo que possa ser relacionado com uma não-linearidade absoluta, um valor em sí, um

²⁵ Segundo Menezes, “se formos reduzindo um som em sua duração, até isolarmos um pequeno fragmento de apenas 10 milissegundos de duração, seu timbre (resultante) será totalmente irreconhecível, sua duração ou sua intensidade pouco decifrável, mas sua altura ainda permanecerá plenamente reconhecível.” (2004, p.96). Se nos abstermos de observar a experiência de ouvir uma nota específica em seu contexto timbrístico e, com vista ao fenômeno musical, a relação que há entre o *efeito* da altura na conjuntura sonora (sem separarmos timbre, altura e duração, só para citar exemplos de parâmetro), a análise do som se deterá somente na captura de seus aspectos físicos, num esquema reducionista. Isso não quer dizer que a análise da forma e da percepção acústica dos sons deixa de influenciar ou até modificar nossas habilidades de escuta e da conseqüente constituição de objetos ideais.

²⁶ O autor vincula tal tipo de manutenção do tempo à não-linearidade, o que será aprofundado no capítulo 3.

pode se dar pela via do interesse no próprio som e suas transformações no tempo. A ressonância do pedal do piano, atacado bruscamente e provocando um senso de expansão temporal, para além da nota e do peso do ataque, abrangendo todo um campo complexo do timbre no tempo, representa parte do interesse na matéria sonora como fenômeno.

Figura 10: A Sombra de Mata Hari - Ressonâncias / pedal do piano.

Algumas configurações harmônicas são importantes, não apenas pelas suas peculiaridades de organização, mas pelas informações relativas às experiências prévias, o que é revelado por meio da síntese passiva. Tal mecanismo fornece um reconhecimento do valor e do nível de sedimentação (na memória) da conjuntura sonora em questão – os movimentos reconhecidos, direcionalidades e antidirecionalidades²⁷. A composição parece gerar diferentes níveis de sedimentação que operam através da repetição de eventos, percursos e objetos, dentro da mesma ordem de outrora (no eixo passado-futuro). Estes elementos, advindos do

²⁷ O termo *antidirecionalidade* é uma força percebida pela autora que corresponde a uma força contrária a do nível superficial da textura, como uma *sombra* do elemento que se apresenta mais evidente – tais como pausas que substituem a completude de células rítmicas, em suas reiterações.

reconhecimento, estabelecem a expressão musical, esta relativizando a forma musical, como meio de transformação de sonoridades nos segmentos individuais, os quais estabelecem campos de presença, onde as ações são capturadas. As coleções de altura, sonoridades e a organização que põe as ações em movimento, dentro da composição, perfazem a concepção de forma, ampliando o campo de apreensão das frequências desde a percepção de seus componentes espectrais até as relações estabelecidas entre as notas do meio sonoro.

A partir da análise fenomenológica da música, a transformação que ocorre no tempo musical e em suas unidades, esteve fortemente associada com um sentimento de beleza, a qual foi desejada na constituição dos objetos mais “preciosos” – contando sua harmonia, numa ampla acepção²⁸, sua permanência na memória (em relação a outras sonoridades dentro da mesma peça) e sua capacidade de despertar memórias. Os timbres e suas conexões no tempo da música tiveram íntima relação com o sentimento do belo (uma contraposição ao estranho e ao bizarro), de forma que a motivação da sombra relaciona estes e outras formas de oposição. O belo é encontrado na suspensão da ânsia por direcionalidade, que ocorre nos momentos de serenidade. A beleza, neste ciclo de peças, é vinculada às formas simples e contemplativas, que evidenciam a estrutura natural, implícita em cada sonoridade. O bizarro está vinculado, muitas vezes, ao maneirismo e ao excesso, e às sombras que ocultam a beleza. Há, no entanto, uma vontade de estabelecer vínculos entre o belo e o bizarro, o conhecido e o desconhecido, a razão e o absurdo.

²⁸ A “ampla acepção” pode ser relacionada com aquela apontada por MENEZES, onde é englobada “desde a noção mais tradicional enquanto ciência da concatenação dos acordes quanto as noções mais atuais [...] enquanto propensão ou proporção intervalar das linhas melódicas, ou ainda ao próprio conteúdo espectral de um som.” (2004, p. 97)

3 A SOMBRA DAS TEMPORALIDADES

O ser é tão pouco como o não-ser; o devir é e também não é
Heráclito de Éfeso²⁹

3.1 TEMPO LINEAR E TEMPO NÃO-LINEAR

Kramer (1988) define dois grandes tipos de temporalidade num plano geral e conceitual: o tempo linear e o tempo não linear. Para cada um deles, são delimitadas características específicas. Enquanto que o tempo linear conduz até uma meta ou um objetivo, através de uma expressão de gradatividade, criando assim uma linha ou fio condutor entre as ocorrências, o tempo não-linear é um *continuum* temporal que resulta de princípios que governam, permanentemente, uma seção ou uma peça (p.20). O primeiro se caracteriza pela sucessão de eventos onde os acontecimentos iniciais resultam nos acontecimentos posteriores, e estes são consequências dos eventos iniciais. Já o tempo não-linear é caracterizado por implicações que surgem dos princípios ou tendências que governam toda a peça ou segmento específico. O tempo não-linear não é progressivo; o tempo linear sim. Dentro de um panorama geral, a lógica não-linear está associada ao tempo de ser (*being-time*), e é associada por Kramer ao tempo sagrado – uma espécie de não-tempo em que todos os eventos são relacionados com o momento (uma espécie de “presente sem direção”) – enquanto que a lógica linear está associada ao tempo profano (*becoming-time*) e ao tempo do porvir. A tabela a seguir ilustra e sintetiza as características de ambos os tipos de temporalidade.

²⁹ Coleção Os Pensadores, *Os Pré-socráticos*, Abril Cultural, São Paulo, 1.^a edição, vol.I, agosto 1973.

Temporalidades	
TEMPO LINEAR	TEMPO NÃO-LINEAR
Implicações, na música, e expectativas, no ouvinte, que se modificam constantemente.	Implicações e expectativas emergem de princípios ou tendências que se mantêm, constantes.
Possui metas, propósitos e teleologia.	Determinações não crescem ou mudam.
Caráter processual	Caráter não-processual.
<i>Continnum</i> temporal criado pela sucessão, associando causa e efeito.	Continuum temporal resultante de princípios que governam permanentemente uma seção ou peça.
Aquilo que se move	Aquilo que se mantém.
Estrutura de gradatividade ³⁰	Estrutura randômica ³¹
Literal	Metafórico
Analítico	Sintético
Processa um dado de cada vez	Processa todos os dados de uma só vez
Exclusivo	Inclusivo

Quadro 2. Tipos de temporalidade propostos por Kramer

“Virtualmente toda a música utiliza uma mistura de linearidade e não-linearidade” que são “os dois meios fundamentais pelos quais a música estrutura o tempo e o tempo estrutura a música” (p.20).

Linearidade e Não-linearidade são os dois meios fundamentais pelos quais a música estrutura o tempo e o tempo estrutura a música. Não-linearidade não é a mera ausência de linearidade, mas é em si uma força estrutural. Estas duas forças podem aparecer em graus diferentes e em combinações diferentes em cada nível de estrutura hierárquica da música e suas interações determinam tanto o estilo como a forma de uma composição (p. 20).

Tais temporalidades foram observadas em suas interações, o que segundo Kramer “determina tanto o estilo quanto a forma de uma composição.” (1988) A partir das proposições acerca do tempo musical e das forças envolvidas na “mobilização” dos objetos ideais do pensamento – através da escuta e da *performance* – busca-se a síntese, por meio da reflexão fenomenológica, dos materiais que se caracterizaram e se transmutaram no tempo. Os apontamentos de Kramer e suas categorizações servem como paradigmas para uma compreensão das forças que estão em jogo na constituição da experiência musical, bem como

³⁰ Acréscimo da autora.

³¹ Acréscimo da autora.

para a compreensão das formas de interação entre as diferentes forças, nas diferentes composições.

Ao analisar a tabela de correspondências e oposições entre as temporalidades, apreende-se que o que está em jogo no é o que Schutz chama de “objeto ideal do pensamento” – e não algo que está fora do ato de escuta e da memória subjetiva –, ou seja, o cerne da experiência que ocorre em duração, no fenômeno musical (1976). A partir da vivência como ouvinte, foi possível perceber como a experiência estética é definida a partir de uma “moldura de referência”³², que direciona a escuta para objetos passados, que passam a ser o centro no processo. A renovação do fluxo, por outro lado, acontece de forma que novas informações são acrescentadas no decorrer da música, numa espécie de ato de recolhimento da razão prudente, numa abstinência da elaboração racional – a qual é deixada para as conexões entre os segmentos.

A moldura de referência, a qual retoma referências passadas, acessadas pela consciência quando da elaboração das composições, se localizou num campo de estímulos que advém tanto de peças do repertório contemporâneo e experimental como de paisagens sonoras e materiais gerados especialmente a partir da performance e da improvisação. A ação e seus resultados instigaram uma busca pela compreensão fenomenológica da composição e suas decisões, dentro da dinâmica de transformação da música e seus objetos, valorizando as sonoridades e imagens significativas a partir da experiência de escuta no tempo interno e externo.

Dentro de um contexto musical onde a motivação da *sombra* é utilizada para a constituição de um campo, que é um princípio inspirador para a geração de materiais musicais, as temporalidades se alternam e “se confundem”. A partir da identificação de um elemento oculto, mas presente, a ação de desvelamento se converte em uma forma de transgressão, da transformação da existência em duração e em fenômeno de clarificação. O estudo das temporalidades serve como instrumental teórico para pensar a elaboração musical e a descrição de seus objetos. Cada elemento que move o tempo foi relacionado com os aspectos estruturais e expressivos – ligados à ação – da composição musical, considerando a memória e os desdobramentos da direcionalidade, já que

[...] ouvimos eventos subsequentes no contexto [de nossas] expectativas, as quais são plena ou parcialmente satisfeitas, atrasadas ou frustradas. Cada nova ocorrência, entendida e subsequentemente lembrada, sob influência de expectativas prévias, implica no futuro. (p.20)

³² *Idem.*

3.2 PERCURSO TEMPORAL E HIPERMELODIA

Dois tipos de segmentação da música foram apreendidas da composição, considerando tanto o enfoque no tempo interno, durativo e ligado ao fluxo da consciência, como a atitude voltada ao tempo externo, de forma que o conjunto é focado num objeto movente, como se fosse anterior à experiência da música em duração: o percurso temporal e a hipermelodia. Os dois tipos de unidades se referem à segmentação do tempo e são utilizados para categorizar tipos de segmento. O percurso temporal é capturado de formas distintas, nas diferentes peças. A característica mais marcante é que tal tipo articula o tempo, apresentando diferentes formas de tecido sonoro³³, com diferentes perfis dinâmicos, massa harmônica e/ou inarmônica, densidade e equalização das bandas de frequências dentro do timbre.

O percurso temporal pode ter um sentido completo em si, tal como um tema, mas não necessariamente. O que lhe é especialmente peculiar é que o parâmetro que o unifica é o tipo de temporalidade que predomina, gerando a percepção de unidade a partir do caráter que emerge das direcionalidades, rumo aos objetivos, em gradação. Um percurso temporal pode incluir um objeto ideal da música ou pode até mesmo fazer parte de um – no caso de este ser mais ligado ao tempo espacial.

A hipermelodia é uma organização de linhas diferentes, que convivem aproximadamente num mesmo plano de direcionalidades e curvatura melódica, independente do tipo de temporalidade geral do segmento ao qual pertence. Esta contém uma amarração do tecido sonoro no tempo, com início e finalização geralmente mais unidos e o espaço entre estes – o interior da hipermelodia – com as linhas mais separadas e menos coincidentes. A hipermelodia parece estar vinculada à busca de um mesmo fim ou a permanência num mesmo estado expressivo, na música. Suas linhas ocupam quase o mesmo tempo, sendo que os ataques dessas linhas, no contraponto, quase coincidem. Em essência, há uma tendência a organizar os ataques em grupos que não chegam a configurar ritmos, mas dilatam o próprio senso do ataque. A defasagem entre os ataques é algo que produz na consciência um reforço no campo do ataque dos diferentes pontos quase coincidentes, que “se dilatam” no tempo.

Todas as unidades de segmentação, encontradas nas composições, podem ser percursos temporais, mas há certos segmentos que não podem ser considerados como hipermelodias.

³³ O termo “desenho sonoro” é associado com o conjunto de características (tais como timbre, altura, perfil dinâmico, intensidades, etc.) formando um todo coerente, dentro de um percurso temporal.

Algumas características da hipermelodia, tal como a defasagem e a consequente dilatação do tempo, são também encontradas em passagens que não são de *hipermelodia*. Esse tipo de procedimento, que também visa conferir uma aproximação ao caráter informe relacionado ao conceito de *sombra*, parte da memória de escutar e analisar a peça *Aïs* de Xenakis (1982), para barítono amplificado, piano e orquestra. A mesma foi objeto de estudo, durante o mestrado, e a técnica denominada pelo compositor como “arborescências”, foi uma influência importante na geração da hipermelodia, já que faz uso de células rítmicas que quase coincidem em seus ataques, pelas proporções diferentes e gera uma sonoridade bastante cheia e orgânica. A diferença na hipermelodia é que esta tem um sentido mais vinculado à expressão curvilínea da melodia, a qual é percebida como linearidade bem construída, elegante e bela. A hipermelodia unifica o percurso, na memória, aproximando-o de uma concepção de objeto do tempo espacial.

Para chegar ao tempo espacial houve várias formas de desenvolver a hipermelodia. Em *Pântano*, a mesma pode ser encontrada em diferentes segmentos. No início, há movimentação no compasso [2] e resolução no compasso [3]. Outra característica é que, em se tratando de meio sonoro microtonal, explora-se o eixo vertical na geração da dilatação dos ataques.

Quase informe

A

♩ = 42

Senza Vibrato

Soprano

Mezzo-Soprano

Contralto

Bass

Marimba

Figura 11: *Pântano* - hipermelodia e “dilatação” do espaço sonoro

Já no segmento do [18] e [19], onde se localiza o final da primeira sessão, a qual se estabelece do [11] ao [19] (após introdução que vai até o [10]), temos um exemplo de *hipermelodia*, com figurações e direcionalidades afins. O gesto com portamento, entre as vozes de mezzo e contralto, se caracteriza como linear pelo próprio trânsito do som, contínuo e em *crescendo*. A gradatividade é percebida, pela não-interrupção do ímpeto do *continuum* temporal³⁴, como uma ligação intervalar em progressão e as próprias linhas, sozinhas, progredindo em ascensão – entre antecipação e protensão. A hipermelodia do exemplo é feita de intervalos distintos e razoavelmente distantes, entre as vozes, o que é exemplificado no 5º e 6º tempos do [18], a partir das mesmas notas (do#, si e ré). A marimba acrescenta algo de indomado, já que sua sonoridade, que rapidamente se esgota, concentrando a atenção no ataque que vai direto ao corpo do som, o qual é seguido de rápida extinção. Tal sequência de estados da sonoridade são apresentados em conjunto por conferirem movimentos de articulação, o que é necessário ao conjunto e à continuidade constituída pela hipermelodia.

Figura 12: *Pantano* - hipermelodia com alturas diferentes

³⁴ O ímpeto do *continuum* temporal é uma energia – inexplicável, mas perceptível – que parece estabelecer uma força vital que vigora na música.

3.3 ELABORAÇÃO TEMPORAL NAS COMPOSIÇÕES

A memória se configura como um suporte – que também é um canal de passagem –, sobre o qual as ocorrências da música se dispõem. Através da composição, foi gerado um diálogo interno entre as diversas motivações da compositora, re-encontrando-as e reavaliando-as, mantendo as afinidades, rejeições e sacralizações com os conteúdos da natureza sonora e expressiva encontrada nos objetos do pensamento. Os processos relativos à dimensão passada (retenção e reprodução) e aqueles que direcionam o ouvinte para o futuro (protenção e antecipação) constituem-se como aspectos objetivos da análise musical realizada, no que tange ao estabelecimento de um ou outro tipo de temporalidade.

3.3.1 O Espaço da Sombra

Em *O Espaço da Sombra* há várias mesclas de movimentos direcionais e interrompidos, especialmente timbres que possuem uma relação de aceleração com relação ao *agora recém passado* encontrado dentro dos percursos, em diferentes momentos.

Materiais	Objetos	Procedimentos	Percurso sonoro	Temporalidade	Tempo
Timbre granulado e grave. Timbre metálico e sons longos. Intervalos de 3M, 4Aum, 2M, 7m e 7M. Sons percussivos esparsos, com <i>delay</i> . <i>Reverse</i> .	<i>A Sombra</i> . Forma do espaço, o grande vazio. Contraste entre. Intervalo de 7M se destaca e se perde, no espaço das densidades. Gotas e gatilhos no <i>cosmos</i> .	Manipulação do registro extremo grave. <i>Detune</i> em terminações evanescentes. <i>Sombra</i> em variações: <i>original</i> , <i>reverse</i> , <i>transposta</i> para registro subgrave.	1	Não-Linear	0' - 0'30"
Som da <i>sombra</i> . <i>Detune</i> . Timbre com terminação explosiva em figura de curta duração, com <i>reverb</i> . Intervalos microtonais e 6M. Inícios em movimentação. Terminações fortes.	Oposições no espaço (<i>left – right; front – surround</i>), como complementações. Som de chama acendendo. <i>Detune</i> como objeto “de fundo”.	O som da <i>sombra</i> é filtrado, cada vez mais se extraindo suas frequências mais graves. Melodia cromática no registro grave. Resoluções em intervalo de 6M.	2	Linear multidirecional	0'31" - 0'55

Sons com maior massa harmônica com <i>detune</i> . Sons com maior massa inarmônica detêm movimentos de destaque.	Perseguição obstinada de um objetivo. Movimento consciente e inconsciente, par a par. Respiração.	Sequências. Maior movimentação. Melodia com <i>detune</i> . Resoluções sucessivas.	Transição	Linear seccionado.	0'56" - 1'08"
Sons com ataques rápidos e finalizações espacializadas e com <i>reverb</i> (<i>gotas</i>). Sons graves e percussivos. Sequências com intervalos de 4as descendentes. Resoluções com <i>reverb</i> .	Gotas. Harmonia quartal e resolutive. Caráter "eterno" nas finalizações após direção definida.	Elaboração com material <i>gotas</i> em desenho melódico e dinâmico. Movimentação em oposição (registro espacial oposto), após resolução.	3	Linear seccionado.	1'07 - 1'52"
Sons <i>c/</i> muita massa inarmônica em <i>reverse</i> . Sons em rápido <i>crescendo</i> . Gestos com variação de intensidade. Acorde de 5A. Ampliação do Registro Sensíveis sucessivas. Sons granulados; metálicos <i>c/</i> finalização em portamento descendente. Efeito <i>Doppler</i> .	Som de "desembrulhar papel". Eletricidade, raios e trovões. Chicotadas. Passagem rápida por muitas dimensões do tempo. Sapos de um outro planeta. Proliferação. Sinuosidade. Animais e o elemento lúdico. Materiais que se repetem em cláusulas afastadas no espaço.	Melodias e sons desdobrados em rápidos <i>crescendi</i> . Relações de distância (longe-perto) no uso do 5.1. Geração de tensão em pequenos percursos. Ostinato com resoluções ornamentadas <i>molto legato</i> .	4	Linear multidirecional	1'49 - 2'32"
Som metálico contínuo <i>c/</i> diferentes variantes (forte, veloz, curto, longo). Reverb muito longo na retomada de um som médio-grave. Intervalos de 2m e 2A. Sons com maior massa inarmônica em diferentes objetos.	Lâminas. Corte contínuo e "eterno", permeando a existência. Oposição entre sinuosidade e corte, em múltiplas dimensões. <i>Reverb</i> como veículo para o segmento final. Ostinato com <i>rallentando</i> rítmico - referência a um animal peçonhento.	Continuidade do som filtrada. Terminações com seccionamento do som. Sons metálicos e legatos em melodia de faixa sonora com arabescos. Sons inarmônicos em dois materiais: "lâminas" e ostinato com <i>rallentando</i> .	5	Linear interrompido	2'33" - 3'10"
Sons granulados. Sons metálicos com maior massa harmônica. <i>Gotas</i> em momentos esparsos. Sons de <i>lâminas</i> enfraquecem no tempo.	Som de respiração conduz à <i>gota</i> . Serenidade crescente. Rarefação. Lâminas vão perdendo suas forças. Rufos de tímpanos cósmicos. Sublimação do estado de destruição	Sons granulados no início do segmento. Gradual retirada da intensidade dos sons inarmônicos. Melodia com cadência plagal e polarização superior da terça do acorde de	Transição	Linear rarefação	de 3'01" - 3'38"

	e do espírito bélico. Geração do campo da calma. Qualidade metálica, ao se acalmar, reforça massa harmônica.	repouso. Sons metálicos diminuem sua intensidade e quantidade de movimentos interrompidos.			
Gotas em sucessão integrada, no tempo. Frequências super agudas.	Serenidade e afinação da consciência com o fluxo do som. Medida da transcendência (intervalo de $\frac{3}{4}$ de tom). Sons “translúcidos”. Corte abrupto no final, como condição de “final” e reiteração do objeto “corte”.	Melodia com <i>gotas</i> , em valorização do intervalo de $\frac{3}{4}$ de tom, como ponte para a escuta dos sons mais longos.	6	Não-Linear	3'39" - 5'10

Quadro 3: *O Espaço da Sombra* - materiais, objetos, procedimentos e temporalidades

3.3.2 Pântano

A Escala microtonal – organização que rompe o *continuum* das alturas numa divisão menor do espaço, em relação ao sistema de 12 semitons iguais dentro da oitava – é apreendida como uma exploração de “frestas” entre os mundos. Tal impressão, imediatamente dada à consciência, leva a questionar quais são esses mundos, e a resposta lógica é: “a nota é um mundo”, dentro da divisão do espaço. Numa síntese sobre a experiência de ouvir e analisar música microtonal – especialmente as *Three quarter-tone pieces*, para dois pianos (afinados com diferença de $\frac{1}{4}$ de tom entre eles) de Charles IVES (1923-4) – pode-se apreender algumas memórias relacionadas a um conteúdo relacionado a imagens, como por exemplo, de uma fanfarrinha militar com efeito *doppler*, na terceira das *three pieces*, conectada com a recordação de ouvir carros e sirenes de bombeiro passando pela rua, com queda gradativa na altura do som. Tal memória está atrelada a uma impressão de distorção no espaço, o que mantém vínculo com o atravessamento das frequências no tempo.

As relações intervalares na paleta dos 24 microtons dentro da oitava se expandem, com relação ao sistema de 12 semitons, oferecendo outras possibilidades de combinações frequenciais e de tipos de harmonia. A da experiência de escutar um *coral canino*, que se estabelece como ação de matilha de cães do bairro habitado³⁵, em alguns períodos do dia também estabeleceu uma curiosidade teórica para a compositora, canalizada para a elaboração de *Pântano*. Isso porque a ação dos animais simplesmente ocorre, e com um tipo de *liga*³⁶ muito forte no tempo. Os percursos apreendidos de tal escuta são curtos, visto que cada “música” que se estabelece não dura mais do que alguns segundos. Geralmente há no máximo três percursos, com sons de longa duração (servindo de base para a textura, com vozes graves e agudas) e sons curtos identificados como *ostinatos*. Suas modulações são sentidas microtonais, contando também com espaços até menores que os quartos de tom, com muitos ornamentos para intervalos que são valorizados por meio do ataque forte e crescendo rápido, brilhante (Figura 13).

³⁵ Na Zona Sul de Porto Alegre, onde a autora reside.

³⁶ A palavra “liga”, neste caso, se refere a *como*, ou melhor, qual o veículo que conduz à sincronia contínua que se encontra no cerne dos processos.

The image shows a musical score for the piece 'Pântano'. It consists of five staves: Soprano (S), Mezzo (Mez), Alto (CAlt), Bass (B), and Piano (Mrb.). The score is in 3/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'Meno mosso' at the beginning, 'ppp' (pianissimo) in several places, and 'mf' (mezzo-forte) in the piano part. There are also performance instructions like 'rall...' (rallentando), 'cresc.' (crescendo), 'vibrato', and 'vocal solta'. A tempo change is indicated by a box 'F' with the text 'Habitando um ambiente inóspito' and a new tempo marking '♩ = 56'. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment with complex rhythmic patterns.

Figura 13: *Pântano* - cadências sucessivas e memória de um "cão grande"

Tal manifestação também é associada com a memória de escutar texturas micropolifônicas em obras de Ligeti como *Lux Aeterna*³⁷ e *Lontano*³⁸. Isso se materializou, como campo de presença em *Pântano*.

A memória de um cão de voz grave, no meio da textura microtonal tem a ver com a apreensão de uma “micro-catarse”, relacionada com uma sucessão de movimentos cadenciais descendentes, ornamentando a nota ré#, a partir da anacruse do [39] para o [40], até o final do penúltimo segmento antes do que é sentido como “explosão” e “sombreamento”, em *frai* no final do segmento G, do [46] ao [48]. O baixo, com número de ataques relativamente grande, apresenta perturbação da continuidade do que é tido como fundamento da textura (registro grave) identificado com a intensificação rítmica no final do percurso, de [35] a [40]. O trecho, com novo andamento ($\text{♩} = 60$), mais rápido, inicia com maior clareza e intensificação, num movimento identificado com as sequências na voz de contralto, com abertura gradativa do registro na direção inferior (gerando linearidade), e apreendido como referência às transições

³⁷ Peça para 16 vozes.

³⁸ Peça para orquestra.

apreendidas da música de Bach. A esta referência é associado um senso de “sagrado”, encontrado na natureza da sucessão e da modulação do material harmônico, num ponto da macroforma que antecede o segmento F. Este decresce, por sua vez, em termos de peso na sonoridade – do [40] ao [45] –, se concentrando no uso do *frai*³⁹, para efetuar a finalização apreendida como uma “sombra do tom puro”, o que é relacionado com os sons com massa inarmônica. O *ostinato* no registro extremo grave da voz de *mezzo-soprano*, com bastante massa inarmônica, em F, se conecta à memória de um dos cães do “coral”, de voz mais aguda em termos de timbre e grave em termos de registro da voz em específico.

Voltando à questão da microcatarse, esta metáfora serve para ilustrar um dado importante sobre a apreensão do tempo na música microtonal. Este é um assunto muito extenso e demandaria grande energia e tempo efetivá-lo como pesquisa, sendo que neste trabalho ele representa somente uma parte de um pensamento maior, atrelado à composição e à amarração dos materiais. O fluxo do tempo na música microtonal é apreendido de forma que as expectativas parecem conduzir para formações relacionadas às memórias sedimentadas de músicas das quais os objetos constituídos se concentram num campo ligado ao som ambiental; em contraposição com as estruturas abstratas, geradas pela mão humana, numa atmosfera apreendida a partir da música, mas que é também a própria música, sem a qual não haveria o sentimento⁴⁰, o qual advém de registros da memória. Além disso, uma linearidade nos gestos básicos é vinculada a memórias de *blue notes*, sintetizadas na noção de ornamento (que acontece na forma de *bend* na guitarra e no violão) do tipo de uma “escorregada” para uma distância de cerca de $\frac{1}{4}$ de tom (acima ou abaixo⁴¹), encontrado desde o primeiro motivo, no contralto (em A).

O tempo como percurso integral e cronológico em *Pântano* é apreendido, em seus diferentes percursos, a partir do sentido e dos objetos dentro dos percursos e ações temporais, no quadro a seguir.

³⁹ O termo *frai* se refere a um objeto que, na pesquisa vocal, converteu-se num ponto de transição para o registro de barítono. É a produção de um ruído típico (tem uma constituição de altura muito complexa), mas que conduz para a formação do som consistente e puro no registro de barítono, com uma massa harmônica evidente.

⁴⁰ Segundo Clifton (1976), *sentimento* é uma das instâncias fundamentais – e irreduzível – da constituição da música como objeto.

⁴¹ As *blue notes* percebidas aqui não somente como polarizadoras da terça (e/ou como busca de um , mas também como entidade dotada de um.

Textura	Objetos ideais em foco	Tipo de temporalidade	Percurso temporal	Compassos
Homofonia ornamentada	Motivo com <i>blue note</i> , sons soprosos e amálgama entre as vozes.	Linearidade	1	c. 1 ao 7
				3 4
Monodia acompanhada	Melodia no soprano. Sombra da melodia do soprano, no baixo.	Não-linearidade Tempo espacial	2	c. 8 ao 10
				6 4
Heterofonia	Motivo com <i>blue note</i> . Som inspirado e micro-apojaturas na voz de soprano. Nova informação com entrada da marimba.	Linearidade	3	c. 11 ao 12
				4 4
Heterofonia	Motivo com <i>blue note</i> e sobreposição de risada com o choro.	Não - Linearidade	4	c. 13 ao 15
				4 4
Heterofonia	Motivo com <i>blue note</i> em sequência, conduzindo até um <i>bend</i> ascendente de mezzo e contralto.	Linearidade	5	c. 16 ao 19
				5 4
Homofonia	Vozes como flautas de um órgão antigo, com um ataque com fonema “f”. Modulações e mudança de afinação.	Linearidade multidirecional	6	c. 20 a 26
				4 4
Heterofonia com notas longas	Canto grandioso (e contracanto) de soprano e contralto. hoqueto na voz de mezzo-soprano.	Linearidade	7	c. 27 a 34
				4 4
Polifonia	Sequências bachianas no contralto. Melodias complementares (mezzo, com timbre nasal).	Linearidade multidirecional	8	c. 35 a 40
				6 4

Heterofonia	Rarefação dos materiais. Registro extremo grave nas vozes.	Linearidade rarefação.	em 9	c. 41 a 46				
				4 4	6 4		3 4	5 4
Heterofonia iniciada com homofonia acompanhada.	Explosão, florescimento da vida. Sons no registro extremo agudo (soprano e mezzo). Glissandi. Sons brilhantes.	Linearidade regressiva	10	c. 47 a 49				
				6 4			3 4	

Quadro 4: *Pântano* - segmentação geral.

Os percursos temporais não correspondem às diferentes seções, estas podendo corresponder a um ou mais percursos da forma. A seguir, é apresentado um esquema com as correspondências entre percursos e seções.

Seção	Percurso Temporal
A	1 e 2
B	3, 4 e 5
C	6
D	7
E	8
F	9
G	10

Quadro 5: *Pântano* - associação entre seções e percursos

O Quadro 3 apresenta uma distribuição irregular da quantidade de percursos em A e B. Isso ocorre em razão de o objeto ideal ser distribuído irregularmente, nos diferentes percursos, até a entrada do 6, a partir do qual é sentida uma recorrência maior de regularidade, na correspondência entre percurso e seção. Desta forma, há uma introdução, com *blue notes* e hipermelodia para a dilatação do tempo, em A e, em B, há um desenvolvimento da atmosfera, também pela hipermelodia. Foi realizada uma busca pelas coisas significativas, apresentadas para a consciência vinculada a memórias de músicas vivenciadas, tanto no meio coletivo e *social* quanto as vivenciadas no estado solitário, as quais possuem pontos de convergência, tal como o objeto ideal encontrado na primeira das

Three quarter-tone pieces de Ives (1923-4), onde há uma passagem com movimento ascendente, [micro]cromático e linear, rumo à terminação de um de seus segmentos percebidos. Este movimento poderia ser comparado a algo como uma “citação”, mas antes de se configurar como tal, é um objeto da memória, acionado automaticamente, quando da identificação entre percursos temporais e memórias. Em se tratando de vivências passadas, o *holofote* – metáfora proposta em Schutz (1976) – move-se, iluminando [inconscientemente] alguns objetos enquanto outras partes da trama musical ficam na sombra, como um pano de fundo. Além disso, não apenas o objeto, conduzido em linearidade ou não linearidade, leva a consciência a estabelecer relações, mas o campo inteiro – com suas sonoridades e temporalidade.

A *síntese* configura um agrupamento de memórias, interconectadas na configuração de um campo. Exemplo disso é, num plano geral, o segmento que vai do [20] ao [26]. Neste, são encontradas uma série de resoluções, pequenas cadências que enfatizam o tipo de ataque (com o som do fonema “f”), numa atmosfera vivenciada bastante diferente do restante da peça até então, especialmente no que tange à textura que é homofônica, possuindo um ritmo harmônico mais rápido, visto que as simultaneidades são valorizadas pelo tipo de textura.

The image shows a musical score for a vocal part. It is in 4/4 time and starts at measure [20]. The tempo marking is 'Como se a gravidade fosse mais lenta que o normal'. The melody consists of a series of notes: a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, and a quarter note. The lyrics 'f_ fu' are written below the notes. There are 'x' marks above the notes, and a bracket under the first two notes. A box labeled 'C' is above the first measure. The letter 'S' is to the left of the staff.

Figura 14: *Pântano* - motivo gerador do percurso 6

O motivo dá origem ao tipo de organização do material – identificado com o grupo rítmico do motivo e uma dinâmica timbrística de troca do inarmônico (fonema “f”) pelo harmônico (nota). O percurso é constituído por uma homofonia seccionada, de caráter sublime, o que é associado com o timbre aeroso das vozes e as pausas entre as pequenas resoluções. O ataque do motivo possui uma consoante surda (“f”), o que parece provocar a sensação de um tempo “sem tempo”, o que é associado com a harmonia em questão, em alguns acordes sem fundamental, durante o percurso. Os ataques, encontrados nas partes fortes do tempo, bem como sua subdivisão, parecem deixar só o interior do tempo ter massa harmônica, com uma cor (nota), após ataque na consoante surda. A imagem do objeto evocado, em todo este percurso, é relacionada com as flautas de um organeto medieval. Tal memória está vinculada à experiência de ter tocado neste pequeno órgão portátil, feito de

madeira e couro (em 2001) e ter guardado na memória aspectos de sua sonoridade, relacionada aqui com o tipo de perfil dinâmico [inarmônico-harmônico], desde o ataque até a extinção do som. A transição de “f” para a nota lá (e para todas as outras notas do percurso) gera, na sucessão com repetição do motivo, movimentos cadenciais que são reforçados por uma harmonia prismática, em que polarizações convivem com resoluções.

O quadro seguinte demonstra, em cada linha, como os acordes foram nomeados, após a transcrição na partitura, mesmo que não apareçam todas as notas constituintes dos mesmos, na textura. Os acordes, tais como *dados à consciência*, são escritos da esquerda para a direita e de cima para baixo, contendo a passagem do tempo de forma espacializada. As notas cortadas por um traço diagonal são as fundamentais ausentes, presentes na consciência. Os quadros com relevo simulado são os pontos de tensão, por uma flecha ligados a pontos de resolução (quadro imediatamente à direita destes). Os quadros com dois compartimentos são aqueles que possuem policordes (no caso com dois acordes simultâneos).


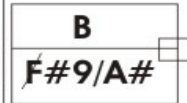
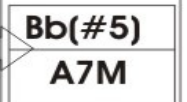

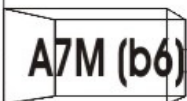
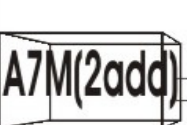
B7/D#	C#mb5(2)	B7(6)/D#	B7/D#
 → Ab(#6)		 → 	
 → Bb(,8add)		 → F#m(b9)	
 → F#m,5(,4add)			

Figura 15: *Pântano* - sucessão de acordes no percurso 6

Cada acorde da sucessão do percurso 6 possui uma cor que percebida como algo especial, sereno e distante, pela própria sonoridade. A forma que contorna os acordes que conduzem para os acordes seguintes (através da flecha) se dá em função da pausa que segue a resolução, a qual parece abrir um espaço para que seja realizada uma retenção do “agora recém-passado”. Então, cada resolução é isolada, tal como uma ilha, no meio de um vasto oceano. A harmonia foi desenvolvida a partir de sucessivas gravações, até o encontro do

“acorde mais adequado”, o que inclui um senso de que estes acordes tem a ver com uma intenção de percurso dilatado num pequeno tempo – intenção, esta, que parecia estar latente durante a performance. A linearidade é, de forma crescente, constituída por meio da complexificação gradual do colorido harmônico, o que pode ser identificado pela entrada da voz de contralto – o que também incrementa a densidade e a textura – no que se inicia numa voz (soprano) e aos poucos vai incrementando sua riqueza, chegando aos polícorde em [24] e em alterações na afinação dos intervalos em [24], [25] e [26]. Na condução de vozes, considerou-se a possibilidade de um afastamento da zona de conforto, tal como se a cada momento um novo ponto de apoio – como o solo de um pântano – fosse necessário para um ser humano não ser engolido pela lama ou areia movediça.

3.3.3 *Sombra em Espera*

Os inícios e as finalizações dos segmentos são apontados por Kramer (1988) como fatores que estabelecem tipos de pontuação. “Quando nós sentimos o impedimento do fim de uma passagem harmonicamente estática a razão tem mais a ver com o contexto da peça inteira do que com processos internos de algum momento [ou passagem de menor dimensão]⁴²” (idem, 1988). Em *Sombra em Espera*, o campo demorou muito a produzir uma “marca” que fizesse a música começar como “deveria”, na percepção da compositora, durante o processo composicional. Após a peça ser dada como concluída (em Agosto de 2009), em fevereiro de 2010 a versão foi revisada, quando da preparação do recital: aproximadamente toda a primeira metade da peça foi eliminada e reconstruída. Um novo final foi composto, a partir do trecho entre [28] e [29], identificado como “minimalismo situacional”, o qual foi reelaborado numa reprodução ampliada e com transmutações na harmonia, de [88] a [98], seguindo-se uma *coda*, de [100] a [108].

A *coda* é uma livre transcrição e adaptação da experiência de ouvir o som de um caminhão de lixo, que apesar de conter um odor desagradável, quando passa pela rua, tem um bonito som, na conscientização de uma *mescla* bem homogênea de massa harmônica com massa inarmônica. A reprodução do trecho do minimalismo situacional, antes da *coda*, é apreendida como um final óbvio, o que gerou a necessidade de uma frustração da expectativa (enfatizando uma “espera em aberto”) materializada na própria *coda*. Esta foi veiculada em

⁴² Nota da autora.

intervalos de 7a entre a linha do violoncelo e da voz, em movimentos paralelos e intervalo composto, para dissociar as linhas em termos de registro. Enquanto a “máquina” vai triturando todos os *restos*, tudo o que não serve mais vai sendo destruído, jogado na *sombra* do esquecimento (embalagens, cascas de frutas, restos de comida, excrementos e coisas mortas). A flauta, neste segmento, é associada a uma memória dos sons de quando algo mais sólido encontra o metal da “roda devoradora” de dentro do caminhão. A parte da flauta apresenta sons mais intensos – alguns com ataques mais brilhantes –, mas com um corpo timbrístico mais delicado e talvez inútil, poeticamente, diante da imagem da fúria de uma roda trituradora. Isso se converteu num percurso seccionado, entremeado por pausas e sem aparente conexão causal e não-linear, neste percurso.

O início deste trio contém uma movimentação, na maior parte do tempo, de 2as paralelas, que desde o início, são utilizadas para expressar uma divisão, numa imagem de coisa difusa, inicialmente entre a voz (mezzo-soprano) e a flauta em sol. Tal “difusão” também é sentida no percurso de *Pântano* descrito anteriormente e em diversos outros momentos. A instrumentação de *Sombra em Espera* se definiu em função de poder se ter uma linha (voz) e uma outra face, ou uma máscara anti-tética, que “divide” o que é unificado. A flauta e a voz, como instrumentos que se utilizam do ar como matéria prima, se complementam nas hipermelodias e na materialidade sonora⁴³. A voz se converte em um timbre metálico, pela modificação do tipo de ressonância (nos filtros de *peito*, *garganta* e *cabeça*), para um timbre localizado na garganta, pobre em harmônicos graves e rico em médios e agudos. Desta forma, pôde se aproximar da sonoridade equilibrada do violoncelo, também.

As possibilidades tímbrísticas foram, portanto, definidas em função do conjunto e da mistura dos timbres instrumentais possíveis. Pouco a pouco, no decorrer dos percursos, flauta e a voz vão se complementando, numa ocorrência crescente de linearidade, em função de uma angústia, diante da “difusão”, e um desejo por plenitude. Pouco a pouco, no tempo global da peça, tanto a relação percebida entre os dois instrumentos de sopro⁴⁴ quanto as possibilidades abarcadas por todos, incluindo arco, dedos e cordas, foram relacionadas na composição.

O tempo é transformado de acordo com possibilidades de filtrar e densificar, modos associados com uma apreensão de sublimação e atribuição de peso do som, entre todos os

⁴³ A materialidade sonora é apreendida como uma dinâmica dos componentes timbrísticos num sentido de analogia com a cinestesia do tato, esta percebida como fortemente associada ao senso acústico e temporal dos materiais.

⁴⁴ A voz é tratada, neste trabalho composicional, como um *instrumento de sopro* por utilizar o ar passando pelo sistema fonador, e matéria prima para a produção sonora.

instrumentos, no que concerne à linearidade. Um exemplo seria a “perturbação” rítmica advinda pela reiteração dos ataques, nos compassos [6] e [7], provocada pela relação microtonal que, na simultaneidade, provoca uma tensão pelos batimentos entre uma altura e outra (Fá_♭, Fá# e Fá_♮) e distribuição dos componentes do timbre, com diferentes intensidades (a voz, em *mf*, deve ter maior destaque do que flauta e violoncelo, em *pp*).

Em *Sombra em espera* dois tipos de comportamento se desenrolaram no decorrer da forma, através de diferentes percursos temporais. O primeiro está ligado à textura heterofônica e aos deslocamentos entre os ataques nas mesmas notas, nas hipermelodias, e com distâncias de 2as – como, por exemplo, entre [1] e [3] – onde os ataques da voz “quase coincidem” com as da flauta, no campo da proximidade temporal. O outro comportamento está vinculado a um “minimalismo situacional” – procedimento já empregado em outras composições anteriores tal como em *Sublimação* (ópera *Karma* – 2005), onde há segmentos de curta duração que têm função de “liberar” a forma de uma busca obstinada e linear por uma resolução, “congelando” o fluxo da duração, num tempo espacial em que os materiais reiteram. O “minimalismo situacional” cumpre a função do *prazer pela contemplação*, com a reiteração de seus materiais (motivos, intervalos, células rítmicas, articulações, etc.), num sentido de plenitude e serenidade, contrastado com o tipo de temporalidade, atrelada à textura, que o antecede ou sucede. Os exemplos a seguir fazem referência a esses dois estados em torno dos quais toda a forma é elaborada.

Mez. 22 *sf*

Fl. 22

Clo. 22 Pizz. *sf*

Mez. 23 *mf*

Fl. 23 *mf* *p*

Clo. 23 *mf*

Mez. 25 *mp* *mf*

Fl. 25 *mp* *pp* *mf*

Clo. 25 *mp* *mf*

Preparação para o "MS"

Figura 16: *Sombra em Espera* - preparação para o "Minimalismo Situacional".

Sombra em espera

113

Mez. 24 *pp* *p*

Fl. 24 *pp* *p*

Clo. 24 *pp* *mp*

Figura 17: *Sombra em Espera* - "Minimalismo Situacional" no compasso [24].

No compasso [24] há uma protensão – que já introduz, em pequena medida, o "MS" – a qual será concretizada no compasso [28] – Figura 18.

28 Como uma dobra temporal de plenitude

Mez. *mp*

Fl. 28 6

Clo. 28 *mp*

30 Como um sonho que acaba abruptamente

Mez. *mf*

Fl. 30 7 3 *f*

Clo. 30 S. T. 3 1 *f*

Figura 18: *Sombra em Espera* - “MS” e dobra temporal de plenitude.

A hipermelodia (permeada pelas 2as paralelas e proximidades entre os ataques) corresponde, em *Sombra em Espera*, aos momentos de confusão, identificados com a dilatação do espaço sonoro, sem resolução, numa profunda espera por um momento de serenidade e paz. Agrupa ritmos diferentes em termos de divisão interna dos percursos, mas o efeito de sobreposição – ou de “atravessamento” de dimensões paralelas – dado à consciência, gera um senso da própria impermanência e da angústia por uma continuidade no estado emocional. Este é o objeto central nesta peça. As terminações, de caráter vago e sem direcionalidade, estão relacionadas com o sentimento de espera pela paz e serenidade. No percurso a seguir (Figura 19), a terminação chega ao som de uma risada com *shake*, onde a oscilação de altura e na continuidade do próprio som – que fica com uma materialidade seccionada –, está associada à instabilidade.

Figura 19: *Sombra em Espera* – linearidade rumo à instabilidade.

A plenitude, como oposição à instabilidade, é ocultada, aparecendo em pequena medida, com a finalidade de preparar uma “outra possibilidade”. A primeira vez conduz a uma visão de campo que será explorado no [88]. Depois de um “tema feito”, no compasso [54], a angústia é como que “assumida”, como uma missão, ou um *karma* a cumprir. A vida e as ações no tempo externo, na ação e no trato com as pessoas e as resistências que estas nos impõem. O mundo de desencontro entre a *stream of consciousness* e os elementos compartilhados, fora do senso do próprio tempo, é simulado na relação entre plenitude e instabilidade. A linha vocal ampla e cadenciada que acontece no [54] é uma re-elaboração do tema inicial (2as paralelas), que nos compassos [1] e [2], de forma mais coesa e tímida, é apreendido como um estado de latência. O tema da voz é uma reprodução do tema inicial que ocorre difuso, entre voz e flauta. As fases iniciais do tema (primeiro tempo) contêm notas mais importantes como estabilidade e notas ornamentais – na maior parte das vezes em forma de polarizações, ou seja, pequenas linearidades. Os pontos de apoio (estabilidade) são capturados como os intervalos de menores dimensões, identificados com a manutenção da sonoridade das 2as (paralelas e no sentido horizontal de cada linha em individual). No 2o tema, há uma ampliação da cláusula, que no primeiro tema se apresentava com 1 tempo e, no 2o, se desenrola em 2 tempos, rumo à resolução. A finalização deste percurso, por sua vez, apresenta uma ornamentação timbrística, sobre a nota *lá*, numa reprodução de processo que se iniciou com o 1o tema, a partir dos desencontros entre os ataques de células rítmicas “quase” coincidentes. De forma sinuosa e incerta, o sentimento de instabilidade é associado aos batimentos dos intervalos com $\frac{1}{4}$ de tom entre as vozes, tal como nos 4 últimos tempos do [54]. A finalização do tema não conclui em repouso; trata-se de uma conclusão que, alcançada por meio de trítone (mib-lá, na voz), fica num repouso imposto e com energia latente. O início do 2o tema, é alcançado por uma antecipação, do movimento de latência (fase

conclusiva), no último tempo do [53], com sinuosidade microtonal. Desta forma, têm-se um percurso bem definido desde a antecipação do tom inicial – anacruse do [53] para o [54] – até a disposição do material de forma mais ampla, rumo ao fim do [54]. A passagem de maior energia, neste percurso em arco, é aquele que retoma o desenho melódico do primeiro material, com figuras dentro de uma ondulação, reproduzido, ampliado e transformado.

O fonema “z” é o “ataque” da finalização – o que se caracteriza pela reiteração da nota lá e pela sua materialidade timbrística, dada à consciência – como o fechamento de um segmento, após o assentamento do movimento, o que acaba por caracterizar o campo temporal. A parte da materialidade em questão, aqui, é a massa inarmônica, o nível de ruído – presente nos sons de voz aerosos, e percebido como decorrentes de uma pressão muito grande numa banda de frequências, tal como o timbre produzido com valorização da ressonância na garganta, que se concentra numa banda média (especialmente esta) e aguda. Tal observação, da qualidade física dos sons visa relatar onde a atenção se localizou, a partir da escuta e da ação, posteriormente (durante os ensaios).

Importante lembrar que o intervalo que realiza o movimento cadencial é um trítono. Este, na conjuntura ‘curto-longo’, provoca uma lembrança de resolução no sentido da ação e da violência (diferentemente de uma resolução de 4a ou 5a justa). O efeito, neste fenômeno, é que a sensação é de resolução negativa, uma antirresolução (de mib para lá), que faz o som “quase estático” e preso a um espaço muito pequeno, resoluto e tenso, de forma que a sensação de continuidade é maior que a sensação de pontuação. A seguir, temos a transcrição do compasso [54], onde se encontra o registro do percurso – o qual se inicia de anacruse a partir do [53].

The musical score for Figure 20 consists of three staves: Mezzo-soprano (Mez.), Flute (Fl.), and Clarinet (Clo.). The tempo is marked as quarter note = 68. The Mezzo-soprano part begins with a melodic line in 7/4 time, marked 'Senza vibr.' and 'mf', with notes 'i', 'gδ', and 'z'. The Flute part begins with a melodic line in 7/4 time, marked 'Poco vibr.' and 'mf', with notes 'i', 'gδ', and 'z'. The Clarinet part begins with a melodic line in 7/4 time, marked 'mf', with notes 'i', 'gδ', and 'z'. The score concludes in 2/4 time with a final chord marked 'p'.

Figura 20: *Sombra em Espera* – 2o tema e finalização em tenso repouso.

O percurso do [88] ao [98] é transcrito a seguir, onde há uma reprodução da “dobra temporal de plenitude” (minimalismo situacional). Neste segmento, no entanto, o material reiterado dura aproximadamente 5 vezes mais⁴⁵ e rende um solo para o violoncelo, de caráter lírico, vivaz e sereno, ao mesmo tempo.

The image shows a musical score for three instruments: Mezzosoprano (Mez.), Flute (Fl.), and Cello (Clo.). The score is divided into two systems, measures 88-90 and 90-98. The tempo is marked as ♩ = 52. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Mezzosoprano part starts with a dynamic of *p* and features sixteenth-note patterns with slurs and triplets. The Flute part is marked *sempre legato* and *p*, playing a continuous sixteenth-note texture. The Cello part begins with a *p* dynamic and later features a solo with dynamics ranging from *mp* to *sfz*, including slurs and triplets. The score concludes with a *p* dynamic and a fermata.

⁴⁵ Mesmo que haja compassos com número de tempos variável – e distintas das proporções do primeiro “minimalismo situacional”, as unidades (ou subunidades) estão associadas por gestos não necessariamente do mesmo tamanho, mas como movimentos diferentes que são percebidos como complementares numa articulação dinâmica da trama do tempo.

Mez. 92

Fl. 92

Clo. 92

Mez. 94

Fl. 94

Clo. 94

Mez. 96

Fl. 96

Clo. 96

Mez. 98

Fl. 98

Clo. 98

p

mf *p* *mp* *mf*

f *p* *mp*

Figura 21: *Sombra em Espera* - expansão do “Minimalismo Situacional”

Há, sobretudo, um campo onde a quebra da linearidade, através das pausas e fermatas entre os

segmentos diferentes, é apreendida como força de ativação do conteúdo recém-experenciado. Esta decisão, de manter paradas entre os segmentos, tal como ocorre em *Pântano*, visa estabelecer uma possibilidade de escuta do que passou recentemente, durante um período de repouso, respiração entre os diferentes percursos. Algo semelhante ocorre em *A Sombra de Mata Hari*, entre os percursos sucessivos, encontrando no silêncio a energia para tentar caracterizar o momento seguinte. Os silêncios também têm suas temporalidades e estas influenciam o que segue.

3.3.4 Zona de Penumbra

A peça foi composta em 2009, estreada no festival Música de PoA, no dia 24 de junho de 2009. Sua concepção sofreu a influência de diversas práticas desenvolvidas no trabalho vocal experimental, pela compositora. Pouco mais de meio ano antes, a compositora cantou na peça “A fé do pêssego”, do colega do curso de mestrado e amigo compositor Germán Gras, para voz, flauta, clarinete e piano, e muito da simplicidade, sonoridades harmônicas e inarmônicas em transformação e, o sentido de continuidade, apreendidos da peça, influenciou o trabalho vocal na elaboração de *Zona de Penumbra*. O trabalho vocal da compositora Meredith Monk (EUA), com foco nos “arquétipos” e forma do cantar, e da artista Fátima Miranda (Espanha) – especialmente no que concerne ao trânsito de harmônicos. Um sentido de não-linearidade é apreendido da expressão e da forma com a qual os percursos se sucedem no tempo. A peça parte de um estado de calma, serenidade e continuidade que, na prática composicional, se refere a notas longas, segmentos entremeados por pausas e uma ânsia pela continuidade do som, num mesmo registro e expressão vocal. Por outro lado, o tema da sombra evocou uma contraposição, de forma que a instabilidade e a angústia (opostos à serenidade) deveriam estar presentes nesta, por algum caminho. Assim, os objetos constituídos a partir das sonoridades estão relacionados a uma atmosfera entre a luz e a sombra, tal como a penumbra, numa caracterização intermediária.

O processo composicional desta peça se iniciou com a definição de um vocabulário de sonoridades que pudessem caracterizar a articulação do tempo na grande forma. Através da prática da improvisação e constituição das técnicas em ação – especialmente no que concerne à questão da harmonia apreendida dos sons produzidos – foi desenvolvido o esquema formal da peça. Primeiramente houve a montagem de um catálogo de sons, iniciado com a emissão

do som da fonação de pregas vocais simultânea à emissão do assovio (Figura 22). Esta sonoridade foi experimentada em execução, primeiramente, e, a partir da verificação de tendências possibilitadas pelo meio e suas peculiaridades práticas, os percursos foram constituídos, considerando um balanço entre linearidade e não linearidade. Dois sons se destacam na constituição da sonoridade, no decorrer da peça. O primeiro (Figura 22), contém um intervalo harmônico entre voz e assovio e se converteu em “tema”, já que recorre em reprodução, após o início, apreendido como centro dos processos.

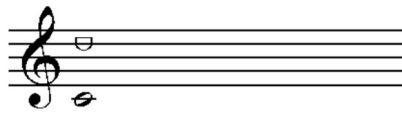


Figura 22: *Zona de Penumbra* - intervalo harmônico entre voz e assovio

Uma análise mais atenta à sonoridade do tema revelou outro som (na Figura 23, sib) que ocorre como resultado uma terceira nota na simultaneidade da conjunção entre a emissão da fonação das pregas vocais e a sonoridade do assovio.

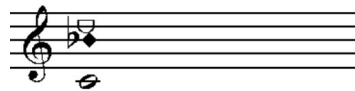


Figura 23: *Zona de Penumbra* - intervalo harmônico e som resultante

A complexidade dessa sonoridade serviu como pilar para o desenvolvimento da forma musical. No tempo global da peça, estão contidos momentos quando a sonoridade da voz com o assovio acontece. Havia a intenção de que esta sonoridade não aparecesse em muita quantidade, visto que o estado de serenidade, o qual é um dos principais objetos na peça, representa algo extremamente raro na vida cotidiana, embora seja buscado intensamente. No que concerne à harmonia, o intervalo de 7ª Maior é valorizado no contexto global da peça. Os intervalos harmônicos paralelos de 5ªs justas, 7ª Maior e 9ª Maior perfazem a movimentação da sonoridade “tema”.

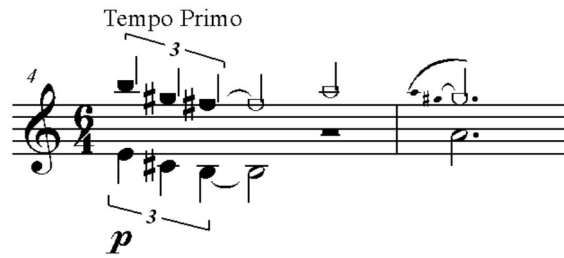


Figura 24: *Zona de Penumbra* - 7a Maior como ponto de chegada

O ponto de chegada, no exemplo anterior, é “alcançado” pela identificação do intervalo de 7a Maior com longa duração e, ainda, polarizado pela nota “lá” no final do compasso [4]. No plano das reconfigurações do “tema”, há um sentido de intensificação rítmica – apreendida como linearidade – no eixo das retenções e reproduções, nas quais há diminuição rítmica. Exemplo disso é a retenção que ocorre, da memória do primeiro compasso com relação ao acréscimo de uma quinta a mais (si-fá#) percebida como complementar à informação em falta, ou seja, na sombra, no percurso anterior – compasso [1] – no compasso [4]. Esta variação, do primeiro material, no entanto, não ocorre linearmente. Ela é como que recortada, no tempo, por um material diverso, identificado com um timbre percebido como mescla, de caráter animalesco, no qual a parte inarmônica é tão presente como a harmônica e, com subida microtonal ($\frac{1}{4}$ de tom, de si para dó baixo) no final do gesto (Figura 25). A caracterização como “animalesco” se cola numa memória do som do cão da compositora quando está angustiada ou se fere. Neste caso, há a identificação com a soproside e o brilho nos harmônicos agudos. Este material é associado à ação de contraste ao material que o antecede, de caráter sereno. O gesto de contraste é como uma explosão de energia, uma ação de caráter indomado, oposto à serenidade.

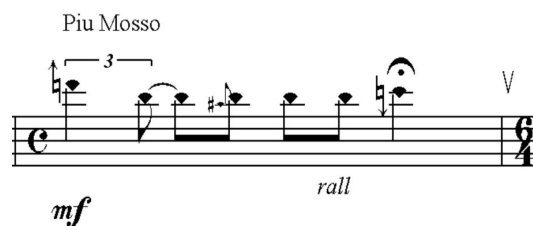


Figura 25: *Zona de Penumbra*, c. [3] - gesto de caráter animalesco

A organização temporal desta sonoridade foi elaborada a partir de um senso de infinitude, sem pressa, o que é apreendido por meio dos intervalos harmônicos com pausas e fermatas, entre os pequenos segmentos que agrupam tais intervalos. Tal organização é identificada com o caráter não-linear do tempo, pelo fato de que há princípios que emergem de todo o segmento, especialmente a primeira grande seção. No nível local dos agrupamentos,

os percursos temporais são identificados com a linearidade, direcionados a algum objetivo – como a 7a Maior que conclui a expansão do tema, no [4], em movimento de polarização com a sensível superior no [5]. No decorrer da forma, as relações melódicas estabelecidas no assovio podem se converter, através da retenção, em impulso para a reiteração de seus materiais, no outro timbre (voz), visto que assim como podem ser apresentados com uma materialidade leve (assovio) podem ser traduzidos para uma dimensão da matéria mais densa e mais potente (voz). Há uma escala de materiais em termos de densidades, tipo de massa (inarmônica / harmônica) e materiais derivados – além da sonoridade e do desenho dos percursos, através de melodias e intervalos. A 7a Maior, portanto é um objeto que representa uma realização, um repouso. Além de ponto de chegada no início, através de reprodução – após ter sido convertida em objeto do passado mais remoto (o início é, de fato, o passado mais remoto) – é objeto ligado à serenidade no centro da peça, no [24] e no [26], após ênfase nos ataques (sons em *staccati* em sequência descendente, o que gera linearidade pelo eixo das alturas⁴⁶)

A grande forma de *Zona de Penumbra* se perfaz como uma longa seção – em que se alternam um intervalo harmônico entre voz e assovio e figurações ornamentadas – e outra, no final, com mudança no meio de produção sonora, e uso da eletroacústica paralelamente com a intervenção performática da voz. A primeira seção possui elementos fixos, enquanto que a segunda é de caráter aberto, com a voz realizando uma improvisação que duplica, retém e antecipa materiais encontrados na eletroacústica e na parte anterior. O segmento identificado como A tem 5'34”, enquanto que o segmento B contém aproximadamente 2 minutos. É dito aproximadamente por causa da abertura para o improviso (o que se materializa em ação, na música). O segmento A contém percursos que são identificados com os objetos apreendidos das sonoridades e temporalidades. A seguir há uma relação de percursos e objetos no tempo do primeiro segmento.

Objetos	Materiais	Temporalidade	Percursos	Compassos
Serenidade. Vastidão. Simplicidade.	Intervalo harmônico de voz e assovio. 5as paralelas.	Não-Linear	1	[1] - [2]
Gesto animalesco. Som do ferimento e da	Sonoridade harmônica-inarmônica. Registro extremo	Não-Linear	2	[3]

⁴⁶ A linearidade, neste caso, precisa de um fator de unificação que é identificado com as notas em *staccati*.

angústia. Som indomado. Tensão.	agudo.				
Retenção da memória do tema. 7aM como ponto de repouso.	Resolução na 7aM. “Tema” com intensificação rítmica e ampliação.	Linear seccionado	3		[4] - [5]
Retenção da memória do gesto animalesco. Ampliação da angústia.	Reapresentação e repetição do “gesto animalesco” com aumento e incremento da intensidade nos sons inarmônicos. Direcionalidade na dilatação temporal.	Linear	4		[6] - [7]
Tempo eterno. Fluxo. Colorido.	Trânsito de harmônicos.	Não-Linear	5		[8] - [9]
Desespero na instabilidade. Crescimento da persistência (nas trocas timbrísticas). Sons indomados (retenção do “gesto animalesco”), no final do percurso.	Fragmentos com tamanho crescente. Terceiro e último fragmento com terminação em trânsito timbrístico. Figuração cadencial. Apojaturas. Valorização do intervalo de trítono.	Linear seccionado	6		[10]-[15]
Afrouxamento nas alturas. Alterações sutis e embelezamento do intervalo harmônico.	Intervalo harmônico de voz e assovio. Ornamentação das notas (tanto da voz como do assovio).	Linear	7		[17]
Sonoridade oscilante. Depuração, a partir do esforço (apreendido da amplitude do registro na melodia.	Introdução do percurso com trânsito timbrístico. Melodia ampla, com notas ornamentadas (sons inarmônicos). Passagem do som mais inarmônico ao harmônico	Não-Linear	8		[18] - [22]
Ponte para o retorno do “tema”.	Trânsito gradativo do registro agudo ao grave. Notas	Linear de transição.	9		[23]

Espera (trânsito seguido de alturas repetidas). Antecipação de material da seção B (notas repetidas na voz da eletroacústica).	repetidas e levemente (uma vez) distorcida em afinação ($\frac{1}{4}$ de tom).			
Ilusão da identidade (voz c/ curva do assovio). Penumbra do intervalo harmônico: timbres em transmutação. Serenidade desejada.	Intervalo harmônico (voz e assovio). Intervalo de 7aM. Voz com desenho em portamento, simulando curva melódica do assovio, (distorção). <i>Detune</i> no assovio (final).	Não-Linear	10	[24] - [37]
<i>Like a 'ney' flute</i> ⁴⁷ . Dilatação nos tempos (pulsos), através das fermatas em parcelas do tempo.	Registro grave da voz. Movimentos reiterados terminando com intervalo de 7aM, descendente.	Linear seccionado	11	[39] - [42]
Dilatação do tempo (natureza do som). Retenção do percurso 5. Tempo eterno.	Transito de harmônicos, de forma livre.	Não-Linear	12	[43]
Retenção de <i>'ney' flute</i> . Persistência. Retenção do percurso 11. Gesto como referência à "Kali", ao final do percurso.	Figurações cadenciadas com tercinas de colcheias em movimentos reiterados. Eliminação de informação em demasia, com relação ao percurso 11. Finalização em som forte e inarmônico.	Linear seccionado	13	[44] - [47]

⁴⁷ A flauta *ney* é um instrumento oriental, com um som rico em massa inarmônica, mas também com massa harmônica, timbre percebido como forte, penetrante e até assustador, pela compositora.

Som derretido, atravessando dimensões do tempo-espço.	Pontuação na primeira nota (fá) e portamento lento na finalização.	Não-Linear	14	[48] - [49]
Caráter bizarro. Duplo caráter da Penumbra: O incompreensível (notas repetidas) e o instigante (melodia ampla).	Registro grave e timbre de garganta. 2 terminações: em notas repetidas e em ampla melodia. Acorde de F# diminuto. Finalização do percurso com <i>bend</i> .	Linear seccionado	15	[50] - [55]
Serenidade alcançada por esforço. Perturbação sonora.	Timbre de garganta. Registro amplo (do grave ao agudo) Intensidade. Arpejo ascendente com valorização do acorde de 5a Aum. Notas repetidas (Fá). Som de <i>frullato</i> no palato mole (Mi). 7AM entre notas repetidas e <i>frullato</i> .	Linear	16	[56] - [63]

Quadro 6: Zona de Penumbra - esquema de segmentação da seção A

O primeiro percurso, na segunda seção, tem 56” e o segundo tem 1'01” de duração. Isso, no entanto, só se faz relevante para a identificação dos momentos dispostos no tempo, nos quais os objetos são identificados e perfazem a segmentação. A seguir, temos um esquema da segmentação de B.

Objetos	Materiais	Temporalidade	Percurso	Time
Mecanicidade e caos. Informações enigmáticas no caos.	Repetição do padrão de um alarme de carro, reiteradamente, gravado num equipamento de baixa qualidade. Ruídos do gravador.	Não-Linear	1	5'34” - 6'28

Voz virtual. Sombra eletroacústica. Música entre a sombra e a luz: penumbra. Persistência.	Notas repetidas. Valorização das notas longas e agudas. Repetição de padrões. Ampliação do tamanho dos intervalos.	Não Linear	2	6'28" - 7'29"
--	---	------------	---	---------------

Quadro 7: *Zona de Penumbra* - esquema de segmentação da seção B

3.3.5 A *Sombra de Mata Hari*

O primeiro aspecto a ser abordado diz respeito ao ambiente e meio de produção sonora utilizados.

O diálogo espacial, de diferentes ambientes sonoros apreendidos a partir da eletroacústica em contraste com o *ensemble*, em *A Sombra de Mata Hari*, acontece de forma que os dois estabelecem relações de divergência e complementaridade. O principal ponto em comum é o uso do material (sonoridades, relações entre alturas e distâncias temporais entre os ataques do *sample* de 50"), na Interpolação Sonora Eletroacústica. Este material foi extraído da gravação do último ensaio de grupo antes do recital, na sua maior parte do trecho que vai do [86] ao [92], com mais alguns acréscimos. Seu início, com o ato de tocar a queixada com o arco (som que faz uma referência direta com a imagem de um "galo do apocalipse"⁴⁸), no final do [101], é sentido como uma corda dada, um dispositivo de liberação para o início da contraposição de meio de produção (Interpolação Sonora). Neste *sample*, há uma mescla de materiais de antes e depois, onde há transmutação da referência à imagem de um trem (com o piano) e da sonoridade de lâminas afiadas (com os arcos passando, primeiro sobre as bordas dos pratos e, depois, sobre as bordas das lâminas do vibrafone). Além disso, o *ostinato* do acompanhamento da canção *Le faune*, de Debussy (1904), é utilizado no compasso [110] como material de finalização do *sample*, a partir do qual o movimento rítmico é tomado como objeto a ser reiterado, na improvisação. Este configura uma protensão do *sample*, que além de antecipar uma síntese da imagem do acompanhamento e do ritmo de *Le Faune*, fornece uma

⁴⁸ Tal imagem é associada a uma memória, da compositora, de ouvir os mais velhos falando que "quando um galo canta à noite, é sinal de guerra".

referência de andamento para o grupo, na seção final, por meio da eletroacústica. A emissão do violino, registrada e processada no *sample* na Interpolação Sonora, é sobreposta ao motivo referido na parte final da I.S. Este foi extraído da seção final, em gravação do último ensaio, e processado com *detune*, sobreposição e *reverb*.

O fenômeno é, portanto, um desejo de apresentar um mesmo conjunto de aspectos em escalas diferentes, numa transposição temporal, o que partiu percepções distintas acerca de sua harmonia e materialidade. O *sample* se afigura como mais triste, mais ligado à morte e ao terror do que o trecho que lhe serviu como substância física para o procedimento eletroacústico. A percepção do ensemble tocando um percurso razoavelmente longo que, após, no *sample* é comprimido e processado inúmeras vezes, até seus contornos se tocarem num “pequeno tempo”, próximo da simultaneidade, conduz a atenção para a própria natureza do tempo – que numa escala de menor dimensão é paradoxalmente atemporal (utilizando aqui a lógica da sombra, da equiparação por oposição). No momento de encolhimento, portanto, o tempo e suas sinuosidades se convertem em timbre – parâmetro que Wishart considera um *umbrella term*, pelo fato de conter em si todas aquelas características dos sons não capturadas na notação tradicional.

A melodia apreendida como característica da figura do fauno – uma referência à imagem mítica do deus Pan (aquele que provocava “pânico”, assustando os viajantes na Grécia antiga) – é realizada pela flauta, do [109] ao [111]. A primeira aparição desta, no [109], é objeto de retenção em [110] e [111] e, além disso, uma “sugestão” para que o intérprete efetue novas retenções e transformações, durante a improvisação – o que de fato ocorreu, na performance.

The image shows a musical score for piano accompaniment, labeled 'Pno.' on the left. It consists of two systems of music. The first system is in 5/4 time and contains measures 109 and 110. The right hand has a melodic line with dynamics *mp* and *mf*, and the left hand has a bass line with a dynamic of *p*. The second system is in 6/4 time and contains measures 110 and 111. The right hand has a melodic line with dynamics *pp*, *mp*, and *f*, and the left hand has a bass line with a dynamic of *p*. A 'Marcado' marking is placed above the second system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 26: A Sombra de Mata-Hari - acompanhamento de *Le Faune* de Debussy

Outra característica que marca a “catarse” é a apreensão de um impulso de expansão identificado com o multifônico alcançado a partir de trêmolo amplo no clarinete, do [104] para o [105], crescendo até o *f*. Este material prepara, antecipando a tensão de expansão,

identificada com registro e intensidade *mf*. Tal expansão é relacionada com o campo da catarse, gerando antecipações do processo de crescimento do vigor e do caráter burlesco em sucessivas reiteraões, neste segmento final. Além disso, a percussão (bateria) se contrapõe à liberdade da catarse, no que tange à imagem, dada à consciência, relativa ao ritmo identificado como marcha. Tal marcha, no entanto, não acontece sempre nas mesmas proporções: é caótica e acaba servindo para a condução do tempo de forma vigorosa, com diluição de sua “rigidez” na atitude expansiva e improvisatória.

Figura 27: *A Sombra de Mata Hari* - sopros em expansão

O final de *A Sombra de Mata Hari* não é o único ponto de quebra na continuidade temporal. A partir da análise da divisão dos segmentos, na forma global, organizados inicialmente com base na *Série de Fibonacci*, mas depois ampliados livremente, de acordo com as necessidades advindas dos materiais elaborados. Na tabela abaixo há uma relação entre categorias de análise dos segmentos e suas subdivisões no tempo, sendo que cada linha da célula do segmento contém um percurso. Os percursos, em algumas passagens, terminam num mesmo compasso no qual se inicia o próximo percurso, como, por exemplo, no 2o e 3o, e no 6o e 7o percursos do segmento G.

Objetos	Materiais	Segmento	Percursos Temporais	Temporalidade	Compassos / Duração
Sinuosidade. Delicadeza. Mistério. Sons cintilantes, na percussão. O deus Zéfiro. Intervalos microtonais como desfoques de cores principais.	Hipermelodia de timbres. Percursos curtos. Voz humana atuando em desvios da nota. Intervalos microtonais Sons inarmônicos. Percussão aguda.	A	[1]-[3] [4]-[6] [7]-[11] [12]-[13]	Linear multi-direcional Não linear	[1] – [13]
Movimentos cíclicos reiterados. Interrupção. Princípio do desespero.	<i>Ostinatos</i> . Percursos lineares interrompidos. Densidade maior que seção anterior.	B	[13]-[14] [15] [16] [17]-[19] [20]-[22] [23]	Linear seccionado.	[14] – [30]

			[24] [26] [27]-[28] [29]-[30]		
Dança de Mata Hari. Arabescos em campo evanescente.	Percussão cadenciada. Modulações. Resolução em hipermelodia.	C	[31]-[33] [34]-[37]	Linear	[31] – [37]
Arpejos debussyanos no registro agudo. Tema relacionado à sombra. Tripas afrouxadas, no violino. Cintilações nos arremates da ação.	Registro grave. Afrouxamento da afinação no violino. Tema variado, no registro grave. Registro agudo como complemento do grave. Terminações no registro agudo do vibrafone.	D	[38]-[41] [41]-[45]	Não-Linear	[38] – [45]
Mecanismos interrompidos. Corte das ações. O ser humano dividido. Muitas ações.	Vozes dos <i>performers</i> . Cânones interrompidos. Sons inarmônicos e/ou delgados nas terminações (flauta e cordas).	E	[45-6]-[47] [48] [49]-[50] [51]	Não linear	[45-6] – [51]
Ludicidade espectral. Sons “indomados”. Sons de balanço. Retenções de figuras longas e dilatadas no tempo.	Harmônicos, ressonâncias do piano e sons delgados (sem muito “corpo” timbrístico ⁴⁹) nas cordas. Registro agudo.	F	[52] [53]-[55] [56]-[58] [59]-[60]	Não-Linear	[52] – [60]
Falso lirismo. Delicadeza. Registro agudo. Zéfiro. Som de “granada” sendo lançada, identificado com o falso harmônico (violino).	Hipermelodia. Percurso curto. Sons com massa inarmônica significativa, nas cordas. Terminações instáveis.	G	[61] [62]-[64] [64] [65]-[66] [66]-[68] [69]-[70] [70] [71] [72]	Linear seccionado	[61] – [72]
Transgressão. Percussão e piano com ações violentas. Vozes selvagens. A deusa Kali.(associada à	Percussão (peles) e vozes com grande intensidade. Clusters. Arpejos velozes. Ampliação do registro e da	H	[73]-[78] [79]-[81] [82]-[85]	Linear Multidirecional	[73] – [85]

⁴⁹ O termo “corpo” timbrístico é associado com a grandiosidade da massa sonora – harmônica e/ou inarmônica – apreendida do som.

performance de Mata Hari).	coloração.				
Movimentos cíclicos de um trem. Lâminas das facas de Kali, em diferentes registros. Os olhos de fogo de MH que se perdem no vazio.	Piano com ostinato. Hipermelodia nos sopros. Som de arco friccionado nos pratos e lâminas do vibrafone.	I	[86]-[90] [91]-[92]	Não linear seccionado	[86] – [92]
Pérolas. Luz ofuscada. Som da sombra e grito diabólico.	Vozes dos <i>performers</i> . Sons agudos (harmônicos nas cordas <i>Ricochet</i>).	J	[93]-[96] [96]-[98] [98]-[101]	Linear de rarefação	[93] – [101]
Túnel interdimensional. O terror da morte marcada de MH. Reprodução da	Sonoridade eletroacústica, híbrida de material passado e futuro. Sons processados com <i>detune</i> , mudanças na ambiência e na escala temporal (compressão do tempo).	K	[101] -“galo” - [102]	Linear seccionado.	[101] – [102]
Reprodução do tema, nos arpejos subtrativos. Citação de <i>Le Faune</i> . Catarse. O deus pan. Zéfiro. A dança mortal de Mata Hari. Marcha em devaneio.	Arpejos subtrativos no piano. Percussão em ritmo de marcha. Sopros em expansão (registro e sonoridade). Ostinato. Improvisação. Sobreposição “túnel interdimensional”.	L	[103]-[105] [106]-[108] [109]-[...]	Linear	[103] – [...]

Quadro 8: *A Sombra de Mata Hari* – esquema de segmentação geral

Buscou-se, neste processo, a atribuição de sentido – fio condutor do tempo – aos diferentes momentos da forma, através do foco na *sucessão* – ou na *durée* – e no sentido de *eternidade*. Exemplos disso seria a linearidade do percurso que vai do [31] ao [33], no segmento C, onde os objetos da consciência focalizam a estranha “dança de Mata Hari” – com facas em alusão à deusa Kali⁵⁰, da mitologia Hindu – onde há uma linearidade que agrupa as figuras, em amplos intervalos, no timbre gerado pela flauta e o violino.

⁵⁰ A deusa Kali é associada à destruição e reconstrução do universo, na mitologia hindu. Ela porta uma série de facas e espadas, bem como veste um colar de cabeças humanas, o que é focado em “... num colar de peles”, o que é falado pelo percussionista 1.

The image displays a musical score for the piece 'A Sombra de Mata Hari'. It features seven staves: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Vibraphone/Viola (Vib. / V.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 31 and includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*. The second system begins with a 5/4 time signature and includes markings for *mf*, *p*, and *pp*. Above the Flute staff, there are annotations for 'frullato' and 'Cord.' (Cordone). Above the Violin staff, there are chord symbols: A, G, D, C, D, C, E, A, D, A, D, E, A, E. The score uses various dynamic markings and articulation marks to convey expressive intent.

Figura 28: *A Sombra de Mata Hari* – linearidade modulante e resolução

A escrita empregada busca uma relação na comunicação da carga expressiva das ações, no nível dos agrupamentos timbrísticos, constituídos nos tempos do compasso e, por isso, diversas vezes são utilizados compassos longos, de 7 ou até 8 tempos. Com isso é pretendida uma atitude de adentramento na escuta, em que deve se estender e “se demorar”. Muitos percursos, como se pode conferir na tabela anterior, ocupam um compasso inteiro, o qual é tomado como uma forma de organizar os agrupamentos de tempo.

A não-linearidade na organização dos segmentos – associada à percepção de um *campo* – é encontrada nos momentos em que a intenção expressiva é diluir ou mesmo eliminar a expectativa. Isso é encontrado no segmento K, onde o piano retoma figuração reiterada, tal como no exemplo anterior, só que como uma “sombra” da “dança de Mata Hari”. Sobre os olhos “de fogo”, da dançarina e espiã, era dito, por outro lado, que estes “se perdiam no vazio”. Após a experiência de ver imagens desta *persona* e, posteriormente, realizar de uma vídeo-performance, interpretando a própria Mata Hari, a compositora apreendeu um universo sombrio, melancólico e solitário, de uma época (início do século XX) em que as novidades eram devoradas e – até mesmo fuziladas –, como foi o caso de Mata Hari. Foi estabelecido um paralelo, esteticamente, a partir da apreensão de estilemas de música da

época de Mata Hari – especialmente a música de Debussy, a qual chegou a ser objeto de citação, ao final da peça, introduzindo a improvisação que encerra a mesma.

3.3.6 Conclusões

O que as peças mantêm em comum é um sentido de busca da compreensão, movida pela *curiosidade teórica* acerca do fenômeno de escutar a música, de que fala Schutz (1976). A partir do ato de escuta, estabelecem-se relações entre materiais, objetos ideais do pensamento e procedimentos, aspectos que caracterizam a apreensão da forma musical. Os tipos de temporalidade (linear e não-linear) foram utilizados para entender a natureza dinâmica do fenômeno musical. Realizando uma aproximação com a motivação estética da sombra, numa aproximação com um senso de *informe*, a composição se relaciona com uma mescla de objetos e materiais, onde o movimento temporal adquire as feições dos objetos e suas características acústicas, associadas com as memórias.

O percurso temporal é um movimento característico, de sonoridades apreendidas como cintilantes, e que, de certa forma é como se fossem dança. O movimento do corpo (relacionando às ditas “materialidades” do som) transfere a escuta de um plano escuro para um plano mais claro, num sentido de esclarecimento da sensação. O referido movimento é metafórico, já que o que ocorreu num passado não tão remoto que é recente, ainda fresco na memória, e que vai para “trás” através da retenção e que se movimenta para “frente”, através da protensão (SCHUTZ, 1976). Mas no que se refere à interação destas forças, dentro de uma existência em percurso, o passado e o futuro, se configuram como abstrações móveis, o que se apreende da identidade da organização temporal, em cada segmento. Mesmo que se queira ter uma apreensão, de uma imagem global de estrutura e independente da realização através da performance, inevitavelmente, se terá de entrar em “movimento” de escuta, para a apreensão da experiência musical. Isso se relaciona com os passos politéticos que precisamos percorrer (idem, 1976), num percurso local ou global, no “movimento” entre unidades reconhecidas. Mas, de fato, “não há movimento algum, fora do movimento das moléculas de ar através da vibração sonora e acústica nos nossos ouvidos” (KOELLREUTTER, 1985), embora haja o movimento rítmico de significados (relacionados ao fluxo da consciência durante o ato de escuta), atribuídos incansavelmente, através do dia a dia, o que influencia nossas percepções, através da impressão de continuidade, acentuações, acertos, resoluções e decepções.

4 AÇÃO MUSICAL

A ação é uma escapada miraculosa para fora do mundo fechado do possível e uma introdução ao universo do fato.

Paul Valéry
(1957, p. 191).

Este capítulo aborda a ação musical, aspecto que está relacionado com a materialização do fenômeno musical. A música pode ser encarada como produto e como performance (COOK, 2006), de modo que “processo e produto podem ser vistos como se representassem ênfases diferentes dentro de um amálgama insolúvel” (idem, p.14). Se a música não é viabilizada por uma performance que canaliza os aspectos materiais (acústicos), projetados no espaço, a constituição da mesma como objeto do pensamento se configura como algo virtual. A experiência na forma virtual, por sua vez, pode estar vinculada tanto com a memória de ação da música que “toca na mente”, quanto com a memória de performances realizadas num espaço compartilhado entre pessoas (concertos, shows, etc.).

Um terceiro tipo de memória de ação poderia ser apreendido, ainda, da experiência de trabalho com materiais musicais, como a transformação de sonoridades no tempo e de suas qualidades, operada pelo próprio compositor como *performer*. Entretanto, no que concerne ao processo composicional, foram identificados dois tipos de ação nas músicas: a ação espontânea e a refletida, as quais foram influenciadas pelos tipos de memória de ação (interna, mais envolvida com a *durée*, e compartilhada, relacionado ao imediatamente dado). A descrição das sonoridades – tanto pela retomada de aspectos semelhantes àqueles encontrados em outras músicas, quanto pela abstração, evocando características táteis, visuais, do movimento, entre outras formas de descrição do fenômeno sonoro –, vale-se, neste trabalho, do foco na maneira como o tempo passa, bem do potencial encontrado nas sonoridades e aspectos extra-musicais, para a caracterização da performance.

Ao viabilizar a obra que constitui um trabalho de música, a performance se configura como uma forma de ação musical que implica envolvimento físico, emocional e comprometimento daqueles que a realizam, estabelecendo relações entre memórias, apreensão do fluxo temporal anotado na partitura, tempo e espaço. Desta forma,

[...] o fato de que a performance tende a minar a completude e a essência do objeto textual não é nada que devesse nos surpreender; o que deveria sim causar surpresa é a maneira como a performance, processo em tempo real, rotineiramente deixa não algumas poucas e fragmentárias memórias (...), mas sim a sensação de que nós vivenciamos uma peça musical, um objeto imaginário que, de alguma maneira, continua a existir muito depois que seus sons desapareceram. (COOK, p.14)

As duas formas de encarar a música são igualmente importantes – mesmo em se tratando de um trabalho que inicia sua concepção, na maioria das vezes, com a performance. Tanto a vida das atividades internas do pensamento, ligada à *stream of consciousness*, quanto a das experiências compartilhadas com as outras pessoas, constituem aspectos opostos que esclarecem diferentes instâncias da experiência – constituindo as temporalidades e a apreensão dos tipos de caracterização das ações na música.

A partir da realização das performances das composições, diferentes elementos, constantes na pré-concepção das peças, não apenas foram postos em evidência como também geraram novas experiências, influenciando a apreensão do significado de percursos e materiais. Exemplo disso são as diferentes camadas constituintes das sonoridades pretendidas, tal como ocorre no início de *A Sombra de Mata Hari* (Figura 29), onde o segundo percussionista deve esfregar as vassouras sobre os pratos, parte que será mais ou menos significativa de acordo com a acústica do ambiente, a qualidade dos pratos utilizados pelo músico, entre outros fatores. Assim, este é um fator “em aberto”, para ser resolvido pela *performance*.

The musical score for 'A Sombra de Mata Hari' is presented in a multi-staff format. At the top left, a tempo marking indicates a quarter note equals 62 (♩ = 62) with the instruction 'Com delicadeza'. The score includes parts for Flute, Clarinet in B♭, Vibrafone / Voz falada, Percussion, Piano, Violin, and Cello. The Percussion part includes a list of instruments: Pratos, Bongô, Tom (2), Bumbo, Panela, and Queixada. The instruction for the Percussion part is 'Esfregar as 2 vassouras livre e levemente sobre os diferentes pratos ...vassouras...'. The score features various dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *ppp*, *sfz*, and *ppp*. Performance instructions include 'Poco vibrato', 'Como um lamento voz', and 'Pedal'. The score is written in 3/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

Figura 29 : *A Sombra de Mata Hari* - amplitude na textura, a partir do tema

A apreensão da amplitude da textura, identificada com os primeiros compassos, de [1] a [3] gerou um campo que foi retomado no curso da peça, em retenções e reproduções, tanto relativas ao futuro mais próximo, em protensão como com relação às antecipações. Os eventos iniciais, apreendidos pela consciência no início da peça, preparam o campo de presença da peça como um todo, permitindo a constituição das temporalidades, a partir das memórias de ação. É importante notar que o que está em jogo é a flexibilidade do tempo que, dependendo do presente em questão, pode ser focado como passado ou como futuro. Isso tem relação com a experiência de escutar a música, diversas vezes, tomando consciência do momento em que a escuta se encontra.

Outro aspecto importante a ser ressaltado é a ação dos instrumentistas utilizando suas vozes em passagens diferentes da música. Tal ação é identificada no compasso [3] pela voz do primeiro percussionista associada, em alturas e curva melódica, ao violoncelo o que, além de gerar uma hipermelodia, antecipa o segmento do compasso [45-6] ao [51] espaço constituído como um percurso para por em evidência tal elemento “estranho” (vozes dos instrumentistas). O timbre da voz, para além da caracterização do tempo, está vinculado com ação em aberto, visto que um instrumentista pode ter voz grave ou aguda, rouca ou plena. A atitude de abertura, nesta e nas outras peças, em maior ou menor grau, é ligada à espontaneidade e a um desejo de caracterizar a música pela ação e não apenas pela sonoridade. A abertura ao incerto também gerou um comportamento de prontidão intensa, tal como quando os músicos se viram no espelho após verem suas faces maquiadas, para o recital. A caracterização física é, portanto, um elemento – tanto para transformar a prontidão do músico como para que este se concentre em si mesmo. O percussionista, por exemplo, fazendo uso da sua voz – que não é o seu meio principal de expressão – *como um lamento*, é apreendido como ação de expressão do incerto, do não medido, o que parte de uma intenção de coerência com a proposta estética inspirada pelo tema da *sombra*.

A performance relacionada é tomada como uma parte da proposta estética da composição. A seguir, são listadas algumas ações apreendidas a partir da memória do processo composicional e da escuta da gravação do recital *A Sombra do Porvir*. Cada ação é associada às imagens evocadas na memória, material e sua localização no tempo.

<i>A Sombra de Mata-Hari</i>	
Ação	Compasso e/ ou segmento de exemplo
Vozes dos instrumentistas <i>performers</i>	[3] - ; [45-6] – [51]; [52]-[58]; [73]-[81]
Pedal do piano e ressonâncias	Segmentos diversos, desde início em [1]
Terminações com batimentos.	Percursos diversos
“Esfumaçamento” (pratos) e delicadeza	Segmentos diversos
“Violência” e “Transgressão” (peles e pedal do piano)	Segmentos diversos, em especial a partir do [73].
“Dança catártica de Mata-Hari” (percussão e modulação)	[31]; [103] ao fim da improvisação.
“Marcha” (peles em ritmo característico)	[12]-[13]; [18]-[25]; [103] ao fim da improvisação.
Zéfiro (flauta com sonoridade inarmônica)	Segmentos diversos
“Sons indomados” (cordas – atrás do cavalete)	[10]; [53]-[60]
“Som de granada e a guerra” (harmônico solitário no violino, precedendo a “Transgressão”).	Final do [72].
“Persistência nos percursos” (trêmolos no vibrafone)	Segmentos diversos
“Reversão e morte” (arpejos subtrativos)	[103] ao fim.

Quadro 9: *Sombra de Mata Hari* - exemplos de Ação

Note-se que algumas ações são identificadas somente com a sonoridade em questão enquanto que outras são associadas às imagens apreendidas de tais segmentos. Isso se deve à apreensão da música na memória, instantaneamente direcionada para tais imagens. O caráter de violência na ação é identificado com sons fortes e graves, sendo a última característica (registro grave) apreendido como constituinte principal da sombra como imagem, não apenas nesta peça mas em todas as outras como, por exemplo, as vozes graves em *Pântano* e *Zona de Penumbra* – complementadas pelo timbre de caráter bizarro (identificado com o ressonador de garganta) –, o violoncelo em *Sombra em Espera* – complementado pela articulação *over pressure* do arco – e a sonoridade grave que inicia *O Espaço da Sombra* e o recital.

Em *Pântano* são apreendidas diversas ações que se configuram como unidades na forma. Uma delas se vincula com a memória de escutar um cão de voz grave, no meio da textura microtonal da microcatarse – ocorrida quando os cães emitem sons em coro. No

entanto, esta imagem apreendida não é o ponto principal a ser focado nesta composição, relativo à ação. A ação, em *Pântano*, foi a própria forma de constituição da peça, sendo que a textura, com seus percursos e hipermelodias, foi formada gradualmente a partir da ação musical improvisatória, pela voz da compositora, gravada em diferentes trilhas. Após a montagem da gravação – que contou também com o uso de *sample* de marimba (com o sintetizador Korg N-5) –, seguiu-se a análise auditiva da gravação e a transcrição, considerando a distribuição das vozes (entre soprano, mezzo-soprano, contralto e baixo) em acordo com registro, timbre e velocidade do ataque relacionada a cada voz específica. O procedimento de transcrição das linhas gravadas considerou a constituição de uma textura que, após sua análise, foi identificada com o epíteto *quase informe* (constante no início da partitura), para que os intérpretes buscassem uma compreensão do estado informe, para a ação, o que é encontrado no decorrer de toda a peça.

A gravação da montagem da peça foi passada aos intérpretes para que escutassem e sentissem a materialidade sonora e sua transformação no tempo. Isso foi feito em função de que os timbres característicos das composições passaram por um processo de pesquisa sonora. Estes timbres se encontram detalhados nas indicações para a performance, que precedem as partituras, no capítulo 5. A realização de gravações, com as diferentes vozes que integram a instrumentação, parte de um princípio controlado, no sentido do movimento melódico e da textura, mas a questão timbrística e a divisão do espaço sonoro em distâncias microtonais foi realizada de uma forma mais próxima da ação espontânea. A peça, que fora toda composta a partir da execução e gravação das diferentes linhas (vozes e marimba) inicialmente, por seções específicas, e pouco a pouco se desenvolvendo por uma ação atenta na escuta de timbres e seus percursos temporais (ora acidentais ora planejados), direcionamento e/ou relacionamento harmônico⁵¹ e o caráter expressivo que emergiu da conjuntura sonora.

Esta, por sua vez, foi o aspecto que definiu, após a primeira seção de gravação – quando apenas 3 segmentos da mesma tinham sido compostos (a saber, as seções B, C, E e G).

⁵¹ O relacionamento e o direcionamento harmônicos dizem respeito ao tipo de apreensão afetiva que advém da experiência de ouvir os acordes em sucessão.

FORMA DA MONTAGEM DE <i>PÂNTANO</i> em AÇÃO							
Seção	A	B	C	D	E	F	G
Compassos	[1] - [10]	[11] - [19]	[20] - [26]	[27] - [34]	[35] - [40]	[41] - [46]	[47] - [49]

Quadro 10: *Pântano* - montagem (áreas em cinza acrescentadas depois dos segmentos em branco)

A partir destas, outras partes fizeram o elo temporal entre o estabelecimento da atmosfera e sua explosão de energia na forma dos compassos finais, que são dotados de sons no registro agudo, com timbre metálico e articulação legato.

Zona de Penumbra tem elementos que caracterizam e dão suporte a este pensamento, contendo exemplos tanto de um tipo de ação quando do outro. A ação espontânea acontece em percursos temporais de caráter aberto, tal como o [estruturalmente importante] segmento, na macroforma, *sombra* eletroacústica (último segmento da peça, o qual funciona como uma *finalização*): um som que, gerado a partir das características tanto do [precário] meio de gravação (o gravador do *notebook*, que amplifica ruídos randômicos e caóticos e pequenos “estalos”, como explosões informes e distantes), quanto do som do ambiente no qual o momento de um improviso vocal foi capturado – o qual foi inicialmente gerado como um exercício para análise da gravação de possibilidades expressivas para a geração do final. Há, neste caso, uma relação com a temporalidade *não-linear* e uma aproximação com a forma momento, o que Stockhausen relaciona ao seu processo composicional onde

na gênese da *forma momento*, [...] vinha tentando compor estados [estáticos] e processos em que cada momento é algo pessoal e centrado; algo que pode existir por conta própria, como algo individual que sempre pode ser relacionado com seus arredores e com todo o trabalho. (STOCKHAUSEN *apud* KRAMER, 1988, p. 207).⁵²

A gravação ocorreu enquanto escutava sons de um estacionamento, com um alarme rítmico e frenético, escutado de dentro do carro, enquanto em estado de espera e trabalhando no final de *Zona de Penumbra*, em junho de 2009. Toda a parte precedente, da voz feminina

⁵² Tradução da autora. *In the genesis of moment form, I was trying to compose [static] states and processes in which every moment is something personal and centered; something that can exist on its own, which as something individual always can be related to its surroundings and to the entire work.* O texto original *Momentform*, de Stockhausen) se encontra em *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, vol.I (Cologne: Dumont, 1963), p. 189-210.

solo já havia sido escrita – a partir dos processos de 1) Experimentação vocal e pesquisa sonora; 2) Transcrição dos segmentos mais significativos, considerando seu andamento – dentro do percurso como um todo –, perfil dinâmico, timbre e duração de cada altura ou relação intervalar encontrada na sucessão e na simultaneidade entre as notas. As últimas (com as alturas entre assovio e som das pregas vocais) consideradas individualmente e, além das notas emitidas, contendo a presença de um terceiro som com altura definida, resultante da interação entre assovio e voz – um terceiro fator, vertical, dentro da sonoridade. No exemplo a seguir, a *diamond note* se refere a um desses sons resultantes do encontro entre as duas sonoridades (das pregas e do assovio). Esta sonoridade está impregnada do senso da memória de um acorde de dó (menor, embora a 3ª não esteja presente) com 7ª menor e 9ª Maior (de [36] a [39]). A ação, portanto, nesta peça é relacionada ao trabalho de decodificar tanto aspectos mais claros, dados imediatamente à consciência, quanto aspectos que vêm a ser esclarecidos com a prática, em tempo real, que proporciona uma análise da questão performática e da viabilidade de incrementar o conteúdo harmônico com apenas um intérprete em atuação.

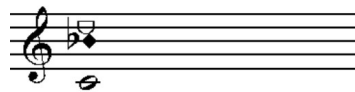


Figura 30: *Zona de Penumbra* - intervalo entre voz e assovio com som resultante

A ação controlada é relacionada com o movimento de reflexão, de associação com aquilo que Schutz chama de “moldura de referência”. Uma ação controlada é algo que já faz parte de um inventário de memórias, mesmo que muitos aspectos sejam decididos no momento da performance. Este aspecto é exemplificado no trânsito de harmônicos, no [9] (Figura 31). A transcrição, além de se deter no fato do trânsito de parciais harmônicos, observou o início e a finalização do segmento – no final há uma subida relativamente gradual até $\frac{1}{4}$ de tom acima.

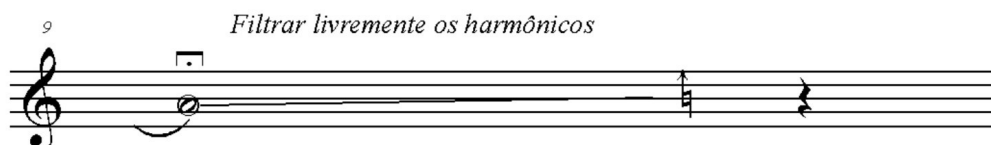


Figura 31: *Zona de Penumbra* - filtragem de harmônicos

Os processos que precederam a escritura, entretanto, não ficaram circunscritos a estas primeiras performances, mas foram repetidos no Recital, quando novos recursos – que não haviam sido empregados ainda – foram explorados. A filtragem livre, no trecho *Ad libitum*, resultou numa expansão da cor pelo afeto percebido na frequência (lá), por outro caminho, mais rico em cores numa mesma conjuntura e, menos contido, razoável e humilde do que o que a simultaneidade entre voz e assovio. Nesta passagem há uma necessidade de contraposição, conferindo poder e força à cor. A ação espontânea é identificada como um controle inconsciente, mas sensível – ou consciente internamente –, que passa direto ao ato, encantando-se pela beleza encontrada na estrutura matemática natural e harmônica, na sonoridade. Este controle, de certa forma é transgressor dos materiais em suas concepções tradicionais e estáticas que parecem, apenas superficialmente, se desenrolar por um caminho impensado (ou *in-pensado*), assumido na performance⁵³.

As formas tradicionais da harmonia tonal, especialmente aquelas que retomam padrões de *polarização*, *resolução* e um senso de *condução de vozes*, são encontradas na música modal – partindo de memórias de ouvir madrigais do Maneirismo reconhecido em Gesualdo, com sensíveis duplas e valorização de mediantes, e músicas da tradição indiana e do gothic rock e do pós-punk britânico dos anos 80⁵⁴. As memórias parecem ser pontos de conexão entre os objetos ideais do pensamento e as formas de comunicação com o mundo exterior, quando relacionadas à ação. Tais aspectos, memórias reiteradas sobre a cultura, passam a ser desconstruídos na ação espontânea, na prática experimental vocal em gravações (executadas como exercícios de ação seguidos de escuta e da transcrição na partitura) e em análise comparativa relacionando materiais com o inventário de memórias evocado durante a escuta e a reflexão. Enquanto que a ação controlada se unifica a partir da repetição de padrões, considerados como adequados e mais ligados pela consciência à tradições específicas, que possuem um acesso a práticas cristalizadas na cultura, a ação espontânea incide onde a tradição, sozinha, não alcança. A ação com caráter experimental permite um contato mais direto com a forma de apreensão das dinâmicas temporais encontradas do som, a partir do filtro natural da própria consciência.

A ação controlada está relacionada com a sistematização acerca do contraponto, da condução de vozes, das regras da harmonia funcional, da escolha de timbres específicos e até as estruturas texturais (homofonia, polifonia, heterofonia) – entre outros parâmetros –, feita

⁵³ A performance é entendida, aqui, como o caminho tomado durante a apresentação, o qual parece ser único, contendo uma intencionalidade oculta, da consciência e possui conteúdos passíveis de serem apreendidos.

⁵⁴ Exemplos deste estilo, os quais fazem parte da moldura de referência da compositora, são as bandas de gothic rock *Cocteau Twins* e *Siouxsie & The Banshees*.

em função de um senso de equilíbrio e clareza pré-concebida. Todavia, há uma gama inexaurível de tendências que vêm das memórias relacionadas ao trabalho envolvendo categorias de textura que acabam sendo diluídas através de novas possibilidades, dentre as quais algumas se tornam categorizáveis a partir da própria composição – coisas próprias do universo fenomenológico do compositor, que se manifestam durante o momento da escritura. Destacam-se memórias de arquétipos rítmicos, melódicos, harmônicos, texturais, de perfil dinâmico e de densidade, entre outros, com diferentes formas e padrões, tendo sido reconhecida uma busca do limiar entre um e outro.

A ação como um todo se caracteriza como realização, que parte tanto de estruturas pré-concebidas – como por exemplo aquelas reconhecidas pelas defasagens entre ataques sonoros de mesma altura ou mesma curvatura melódica (como na hipermelodia) – quanto de formas experimentais, o que em última instância, é gerado pela forma com que os intérpretes relacionam o que escutam, com a consciência da ação. As imagens geradas na sombra da ação, nos processos de significação dos intérpretes – como o fato sobre o qual o compositor não tem um domínio, racionalmente falando – também fazem parte de uma “alma” da música que advém de cada performance, que é preciosa pela sua condição efêmera, única. Os resultados capturados a partir de meios extremamente controlados ou de meios que envolvem certo grau de liberdade, revelam formas de tomar decisões relativas aos aspectos sonoros e energéticos percebidos, pelos *performers*, no momento da ação, sua ambiência e sua atmosfera.

O processo composicional foi desenvolvido em grande parte a partir da performance, do ato de tocar⁵⁵, o que é associado tanto à ação controlada quanto à ação espontânea. Tais elementos, que não são necessariamente sucessivos, são apresentados como elementos separados, com a finalidade de explicar a natureza dessas duas formas de pensar a prática musical no tempo, identificados a partir de aspectos oriundos dos procedimentos, envolvidos com a ação musical. Dependendo da peça em questão – dentre as cinco peças que integram o portfólio de composições – diferentes aspectos são enfatizados na mobilização da performance como elemento constituinte e até viabilizador do trabalho musical e composicional.

Zona de Penumbra foi elaborada inteiramente a partir da performance vocal, assim como *Pântano*, com a diferença que a primeira, em seus diferentes segmentos linearmente dispostos (no eixo passado-futuro) foram anotados precocemente na partitura. O adjetivo

⁵⁵ O qual é definido por Clifton (1976) como *play act* – que é relativo à performance.

“precoce” está relacionado com o fato de que em cada uma das 3 performances públicas realizadas, desta peça, diversos elementos que haviam sido determinados e fixados na partitura, foram modificados em função de necessidades expressivas da performance. Em *Pântano*, do contrário, toda a música foi montada na gravação e transcrita (em sua totalidade) após a audição da gravação, para só depois – e tomando, além da partitura, a gravação como referência – ser desenvolvida com o grupo de cantores e um percussionista. É válido ressaltar que diversos aspectos observados na performance ao vivo, em relação à primeira gravação (montagem) e a uma segunda gravação – feita em estúdio, após a apresentação no recital – se distinguem, tal como a dilatação do tempo, ao vivo, e a compressão deste na gravação. A performance ao vivo teve 5’53”, enquanto que na gravação de estúdio que lhe seguiu o tempo ficou em 5’. Isso ressalta uma forma de perceber o tempo que depende da realização ser uma ação ao vivo – e como, consequência, impossível de se voltar atrás – ou a montagem de uma ação, idealizada e passível de ser corrigida.

Alguns aspectos de *Zona de Penumbra* que precisavam ser evidenciados – que estavam “na sombra”, antes do Recital *A Sombra do Porvir*⁵⁶ – foram explorados e levados a cabo no Recital. Entre estes conta-se o primeiro trânsito de harmônicos *ad libitum*, do [8] para o [9], que antes estava numa condição apreendida como *informe*. O trânsito de uma sonoridade (som do ar sem o atrito das pregas vocais) para outra (mescla de massa inarmônica – som da soprosidade – e harmônica no som), num ir e vir, foi convertido num momento de caráter aberto, que é o trecho do primeiro trânsito de harmônicos executado de forma livre. A sonoridade, após análise da decisão composicional tomada, foi relacionada com uma notação que fosse mais adequada com o tipo de decisão tomada no momento da performance (Figura 31) do que a proposta da figura 32 – primeira notação, relacionada às duas primeiras performances.

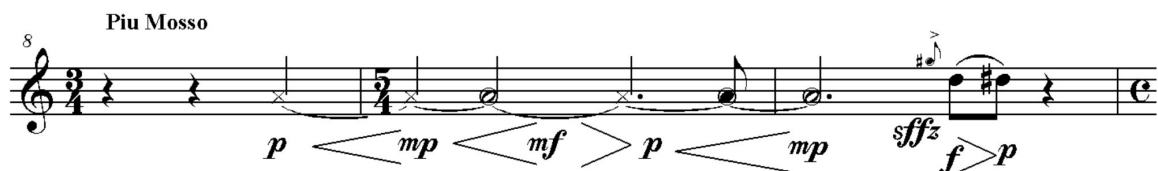


Figura 32: *Zona de Penumbra* - (Pré)trânsito de harmônicos

⁵⁶ Nas músicas resultantes das 2 primeiras performances – a primeira em 24 de junho de 2009 em concerto da série *Música de POA*, apresentado na CCMQ (Casa de Cultura Mário Quintana) em Porto Alegre e a segunda em concerto da série *Mostra de Música Contemporânea*, no Museu da UFRGS (edição de 2 de setembro de 2009 do evento periódico *Música no Museu*).

A ação de ter que encontrar um sentido começando pela percepção do próprio som e não pela idealização – esta sendo posterior ao fluxo da ação – leva a uma delimitação da música começando mais como processo do que como produto. O processo é ligado à atuação no tempo, com evidência nos objetos da consciência. Além da evidência, há fundamentalmente uma consciência, que observa o comportamento do fenômeno, inclusive da consciência e imbuído de seus objetos. No caso da figura do exemplo anterior, a mera passagem de um som aeroso (sem fonação das pregas vocais) para um som aeroso com fonação pareceu, com o tempo, ser um trânsito esboçado, de alguma coisa que estava no porvir. A resolução de substituir o material representado na figura 32 pelo da figura 31, leva o foco da ação na categorização (o trânsito da *durée* entre sonoridades inarmônicas e harmônicas) para o foco na cor, na constituição de uma maior ligação com o tempo não-linear e com o eixo espacial, na nota. A nota, a harmonia e o prazer pela continuidade, pela eternidade do som se constituem em *tmese* da ação musical.

Além de ações específicas, como a citada anteriormente, a forma geral – agrupamento de ações – de *Zona de Penumbra* se manteve, de uma apresentação para outra, com uma longa seção em que se alternam um intervalo harmônico entre voz e assóvio, realizados simultaneamente, e figurações ornamentadas e oscilantes em termos de timbres – e sempre com vista ao sereno e ao sublime, pela via da cor e das durações mais longas que se destacam. Por outro lado, as composições *O espaço da sombra*, *Sombra em espera* e *A Sombra de Mata Hari* se utilizaram, de memórias de ações e de formações timbrísticas encontradas em peças anteriores a estas, que integram este portfólio, *A Sombra de Mata Hari* contém muitas formas de congregar as diferentes linhas que já ocorreram em *A Roda* (ária para mezzo, coro, orquestra e sons eletroacústicos) – através da voz e de processos de registro e transformação do áudio projetados em momentos destacados na macro forma. Dentre estas, se destacam: o uso do canto-falado com pouco texto e mais “som”; terminações mais massivas em termos de densidade que contêm relação com a harmonia quartal e/ou associada à valorização de acordes com 7ª Maior, num sentido de provocar uma sensação “estática”. Isso configura uma diferença fundamental, que toca no nível da reprodução da memória do contato direto com os sons, através da improvisação com instrumentos ou internamente (através do pensamento silencioso fisicamente mas sonoro idealmente).

Com relação à ação, a escrita foi utilizada com o objetivo de chegar a uma representação que provocasse uma aproximação estética com o fenômeno que advém da ação, em seus grafismos e símbolos que, de certa forma, partem de uma filtragem daquilo que há de mais significativo, nas cinestésias relacionadas à percepção do som, para a compositora. O

uso da notação de um grafismo serrilhado para a representação da ação vocal do *frai* em *Pântano* é utilizado numa aproximação com a sensação de uma taticidade plena de resistência, rugosa, nesta sonoridade.

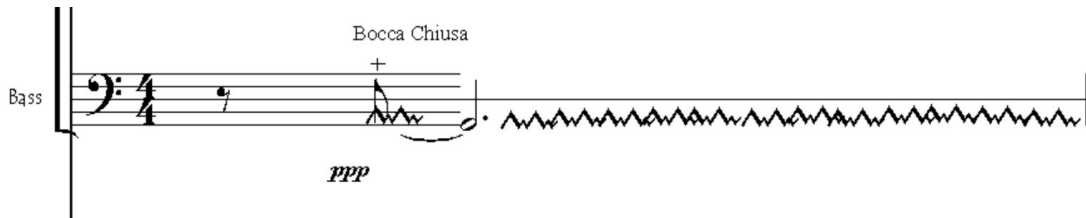


Figura 33: Ação do *frai* e representação gráfica – taticidade rugosa.

O ritmo da transformação dos materiais constituintes dos percursos temporais realiza um jogo de ocultação com seus objetos, mantendo-os, até certo ponto, na sombra da atenção plena e sã. Com relação à sanidade, o tema da sombra se contrapõe, visto estar relacionada com uma estética do devaneio, do nomadismo, da experimentação e da re-elaboração em ação – como o que ocorreu, por exemplo, no processo de *Pântano*.

A partir da performance e da retomada da música como execução, nas gravações, as repetições da performance das peças e da memória e seus registros (incluo nestes os registros gráficos, tais como as partituras entre outros e diários de bordo) serviram como suporte para a vontade e para o encontro de uma “essência”, um sentido no uso dos materiais. Tanto na segunda, terceira ou décima vez, há elementos que são retomados, mas também acrescidos com um processo de floração (tal como as arborescências encontradas em Xenakis) despontando novos e interessantes eixos, tal como num processo de coreografia, onde o corpo do *performer* é fornecedor de conteúdos expressivos. O corpo, no caso deste trabalho, é focado na voz e na pesquisa sonora e expressiva de conteúdos ambíguos, apreendidos como um debate entre sombra e luz, confrontando o plano consciente e o plano inconsciente.

A sombra, na memória da compositora, remonta à infância, quando brincava com sombras reconhecendo cores e traçados distintos dentro destas (geralmente dentro da gama que vai do cinza ao preto, podendo conter nuances em magenta). As sombras tinham auras, fronteiras e territórios, relacionamento com a parede ou superfície na qual se [ante]projetavam. Tal imagem deu suporte à caracterização do vídeo – de certa forma apreendido como absurdo, já que Mata Hari é um assunto extremamente adulto. As convenções sociais também estigmatizaram, ao longo do tempo, a imagem de Mata Hari dançando, com poucas roupas, como algo proibido e sexualizado. No caso deste trabalho, a intenção de utilizar a imagem da *persona* de Mata Hari – materializada no vídeo performance

interpretada pela compositora – de forma lúdica e focada na imagem e sua materialidade, também ligada ao sagrado, especialmente no que diz respeito ao mito da deusa Kali – a qual era objeto das performances de Mata Hari como dançarina [falsa] indiana. Conceitualmente, a *persona* é utilizada como uma contraposição à sombra, algo ligado com a luz. Aliás, Mata Hari, em Malaio, significa “sol” (e, literalmente “olho do dia”). Este conceito também foi importante como associação com a materialidade visível, o que é complementar à noção de sombra. Na questão sonora, isso se traduziu em uma busca de evidência dos sons harmônicos e do trânsito entre sonoridades mais harmônicas e outras mais inarmônicas; entre maior densidade e menor densidade; entre sonoridades mais brilhantes e outras mais veladas. Em cada uma dessas também pode haver uma mímese de gestos atribuídos a uma forma de produção ou outra, como, por exemplo, gestos percebidos como mais “instrumentais” e outros mais “eletroacústicos”.

Em *O Espaço da Sombra*, por exemplo, há uma tendência à valorização do conteúdo melódico, de forma que as sucessões são pensadas direcionalmente, no nível local, especialmente nos casos de hipermelodia. Isso se configura numa ação que partiu de memórias de curvatura bem definida que deixa claro um percurso. A hipermelodia, neste sentido, se converte em aspecto claro do processo composicional, além de ser lembrada como forma ligada à linearidade. O desenho do percurso, com clareza na direcionalidade, é associado com a memória da Forma em Arco, mesmo que alguns momentos da peça eletroacústica sejam “violentados” abruptamente, por sonoridades contrastantes, e com um perfil dinâmico de continuidade interrompida. Isso é associado com um comportamento que subjaz na sombra humana, que é a atitude de negação do informe. Cortes abruptos e a imposição de uma forma sobre outra que já estava em percurso, dispersando o foco desta e gerando uma sombra, a ser solucionada no porvir.

Há um senso de colagem, entre gestos direcionais, em *O Espaço da Sombra*, o que é ligado com a memória de criticar a atitude humana que se afasta da natureza, lhe impondo limites artificiais oriundos mais da experiência reflexiva do que da experiência fenomenológica, enquanto esta dura, em ação. Um pensamento oposto polar disso, também considerado criticamente, é a imposição de uma continuidade pela mente em estado de observação do “estado puro”, o que tem a ver com as críticas direcionadas, em alguns debates, à música espectral. A ação, neste trabalho, é tomada como uma forma de aproximar reflexão e espontaneidade, atitude consciente e atitude inconsciente, sombra e luz.

5 PARTITURAS

5.1 PÂNTANO

PÂNTANO

Cuca Medina (2009)

Instrumentação

Vozes Amplificadas e com *reverb large hall*

Soprano

Mezzo-soprano

Contralto

Baixo

Marimba (*non-obbligato*) amplificada e com *reverb large hall*




INDICAÇÕES PARA A PERFORMANCE


Vozes


+ → = *Bocca Chiusa*

o → Boca aberta

+-----o → Ir gradativamente de: boca fechada para: boca aberta. Observar as durações com precisão.

 → *Frullato* com o palato mole.

 → *Vibrato* com o diafragma.

 → Fechar a cavidade nasal, diminuindo a ressonância.

Cabeças de nota:

∞ → Timbre ruidoso, através do *frai*. As alturas devem ser aproximadas, quando houver pentagrama. Quando não, se orientam pelas alturas predominantes na textura em questão.

⊙ (para mínima e semibreve) e ● (para semínima e figuras mais curtas) → Voz com sopro (nota exata e som de ar passando, bem evidente).

◆ e ◇ → Voz projetada no ressonador de cabeça, em *falsetto* e com o mínimo de interferência dos ressonadores da caixa torácica e de garganta.

● → Harmônico evidenciado através de filtragem na cavidade oral, com a língua subindo (em direção ao palato) para os parciais agudos e descendo (em direção ao assoalho da boca) para os graves.

◆ → Voz no registro de violino – sobre-agudo e muito brilhante.

× → Som do fonema puro e sem voz (sem o atrito entre as pregas vocais); a duração deve ser exata e evidenciar a forma sonora do fonema em questão.

▲ → *Falsetto* com timbre do ressonador de garganta. Pode-se utilizar o *frai* livremente e no registro em questão, em algumas finalizações de gestos e/ou ápices de curvatura melódica, como um recurso de ornamentação, nos trechos com esse timbre específico. O objetivo é encontrar um som semelhante ao de um animal pequeno, como um sagüi.

Outras observações

Ataque: As notas não devem ter ataque muito evidente, ao menos que assim esteja indicado. Observar as alturas com precisão.

Manter a laringe baixa e o corpo relaxado, sentindo a gravidade do mesmo e imergindo na sensação. Buscar certa sonoridade serena.

Tomar o cuidado de não utilizar o **vibrato** quando este não estiver indicado na partitura.

Fonemas: Os fonemas utilizados seguem a nomenclatura do IPA (*International Phonetic Alphabet*).

Sobre Pântano

A peça foi composta entre setembro de 2008 e setembro de 2009. A proposta estética desta música é explorar micropolarizações harmônicas utilizando-se especialmente de resoluções a partir de relações de medianas cromáticas e da movimentação melódica visando um colorido cintilante a partir, especialmente, do intervalo de $\frac{3}{4}$ de tom existente entre 2 alturas sucessivas. Este intervalo, sob o ponto de vista da compositora, é capaz de criar um misto de resolução – relação polar entre alturas – e cintilação tímbrística, a qual é decorrente, na escuta da compositora, da capacidade de provocar ressonâncias mútuas entre as frequências que se tocam, como o vento que intervém na água, modificando a ondulação. Assim a sonoridade se torna amalgamada, tal como a mistura da matéria que compõe um pântano.

Pântano

Quarteto vocal e marimba

Cuca Medina
2009

Quase informe

A

♩ = 42

Senza Vibrato

Soprano

Mezzo-Soprano

Contralto

Bass

Marimba

5

S.

Mez.

CAlt.

B.

Mrb.

7

v. solta
Com sutileza

S. *ppp* *p* *pp* *ppp* *pp*

Mez. *ppp* *pp* *ppp* *pp*

CAlt. *pp* *mf* *i* *i* *i*

B. *p*

Mrb.

9

S. *p* *mp* *pp*

Mez. *rall molto*

CAlt. *rall molto*

B. *mp* *rall molto*

Mrb. *rall molto*

Com sutileza
Oral filter

v_v#

[11] B

S. *pp* *pp*

Mez. *pp* *sfz* *p* *Bocca Chiusa*

CAlt. *p* *ppp* *rit.* *ppp*

B. *ppp* *Bocca Chiusa*

Mrb. *p* *pp* *p mp*

[13]

S. *pp* *Rit.* *rall molto*

Mez. *pp* *rit.* *Chorando* *rall molto*

CAlt. *pppp* *rall molto*

B. *rall molto*

Mrb. *pp* *p* *rall molto* *mp* *mf* *f*

$\bullet = 37$
Meno mosso

[16] Bocca Chiusa

A tempo

S. *rall...* *ppp*

Mez. *pp* *rall...* *p* *rall...* *pp*

CAlt. *rall...*

B. *rall...*

Mrb. *pp* *rall...* *mf* *sf* *rall...* *p*

[18] Tempo Primo

Meno mosso

S. *p* *rall...* *pp* *p* *pp*

Mez. *p* *pp* *rall...* *p* *mfp*

CAlt. *mp* *p* *pp* *ppp* *p* *mfp*

B. *p* *f_ vø f_ vø f_ vø* *mp* (m) *bø* (m) *bø* (m)

Mrb. *p* *rall...* *pp*

D

[27] Como um ritual sonoro entre animais

mp *mf*

entregar-se a circularidade do movimento sem torná-lo maquínico

p

mp

Improvisar mudanças no timbre, na continuidade do som (filtragem de harmônicos)

p

Mrb.

[29]

mp *mf*

p *pp*

p *pp*

Mrb.

[32]

S. *pp*

Mez. *mp* *p*

CAlt. *mp* *p*

B.

Mrb.

Detailed description: This system contains measures 32 and 33. The Soprano part (S.) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a crescendo leading to a *pp* dynamic. The Mezzo-soprano (Mez.) part has a complex rhythmic pattern with triplets and a *mp* dynamic. The Alto (CAlt.) part has a melodic line with a *mp* dynamic and a *p* dynamic. The Bass (B.) part is mostly silent with some notes at the end. The Maracas (Mrb.) part is also silent.

[34]

E

$\bullet = 60$

5

Meno mosso

S. *p* *f* *u*

Mez. *p* *senza vibrato* *i* (m) *h* *hu* *à*

CAlt. *p* *f* *fu* *v*

B. (m) *p*

Mrb. *p*

Detailed description: This system contains measures 34 and 35. The Soprano (S.) part starts with a triplet and a *p* dynamic, then has a *f* dynamic and the syllable 'u'. The Mezzo-soprano (Mez.) part has a *p* dynamic and the syllables 'i (m) h hu à', with a 'senza vibrato' instruction. The Alto (CAlt.) part has a *p* dynamic and the syllables 'f fu v'. The Bass (B.) part has a *p* dynamic and the syllable '(m)'. The Maracas (Mrb.) part has a *p* dynamic. There are tempo markings 'Meno mosso' and a metronome marking 'E' with a quarter note equal to 60. A five-measure rest is indicated above the Soprano part.

[36] *A tempo* *Serenamente*

S. *f_ fu* *p*

Mez. *nga* *pp*

CAlt. *f_ fu* *pp*

B. *(m)* *p*

Mrb.

[39] *Meno mosso* *Habitando um ambiente inóspito*

F = 56

S. *(m)* *(m)* *vocal solta* *p* *rall...* *ppp*

Mez. *n* *cintilante* *u i* *vocal solta* *rall...* *mp* *p*

CAlt. *(m)* *ppp* *rall...* *p ue u*

B. *u* *Vibrato* *s. vibr.* *u 3* *(u)* *vocal solta* *p* *mf* *mp* *pp* *p*

Mrb. *mf* *rall...* *p*

[42]

S.

Mez. tãgã nã ta ta tã gã

CAlt. 8vb u

B. pp

Mrb.

pp (*subito*) *p*

[45]

S.

Mez. na tã nã nã nã tã nã tã ganã ta nã tã nã tã gã na ta nã tã nã ta tã gã nã tã nã

CAlt. *ppp* *pp*

B. 3 3

Mrb.

[47] G
© florescimento da vida, após a gestação e a imersão

S. *mf*

Mez. *mf* vibrato crescente

CAlt. *mf* *ppp* *mp* *mf* Organicamente irregular

B. *mp* *mf* Gentilmente

Mrb. *mp* *ppp* Brilhante

[48]

S.

Mez. *mp* *pp* rall... *pp* rall...

CAlt. *mp* *pp* rall...

B. *mp* *pp* rall... *pp* rall...

Mrb. *mf* *p* rall...

5.2 SOMBRA EM ESPERA

SOMBRA EM ESPERA

Cuca Medina (2010)

Instrumentação

Mezzo-soprano

Flauta Contralto (em sol)

Violoncelo



INDICAÇÕES PARA A PERFORMANCE

Mezzo-soprano

Quando executar notas iguais ou próximas dos outros instrumentos, a voz deve soar o mais próxima, timbricamente, buscando uma espécie de fusão com estes.

+ → Boca fechada (= *bocca chiusa*)

o → Boca aberta

frulato pal. mole mantendo “o” → realizar frulato no atrito da parte posterior da língua com o palato mole, mantendo a forma da boca na vogal “o”.

m O som deve ser produzido com os dentes cerrados e à mostra.



A pequena curva cortando a haste indica que a cantora deve realizar *shake* – tal como o trêmolo espontâneo, produzido pela risada.



A “aura” ao redor da cabeça da nota indica um som caracterizado pela soproidade extra, além do tom puro.



A cabeça de nota indica que o timbre da voz deve se valer da ressonância de garganta e com uma nuance anasalada, semelhante ao do canto tradicional indiano.

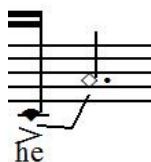


Som do ar, sem fonação nas pregas vocais, tal como num cochicho.

To pa



Ir da voz com timbre de tom puro e aerosidade até o som do ar, somente.




A linha com dobra indica que a voz deve realizar troca timbrística da voz com ressonância de garganta para a voz de cabeça, sem transição, tal como no canto tirolês.




Voz com ressonância maior na cavidade nasal.

Flauta contralto em sol


W.T. → *Whistle Tones* : O instrumentista deve improvisar livremente, no segmento indicado, utilizando *whistle tones*.



Jato de sopro, de forma enérgica, com ataque do som da chave. A forma da boca deve ir gradativamente do “i” até o “u” e o som deve ser caracterizado mais pela aerossidade do que pela cor sonora (altura da nota).

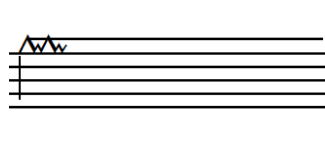


As cabeças de nota com “+” indicam que o instrumentista deve atacar a chave que produz a nota sobre a qual a cruz está escrita.




A “aura” em torno da cabeça da nota indica que, além da cor da altura, deve ser ouvida uma soproalidade extra no timbre, equilibrada com o tom puro.

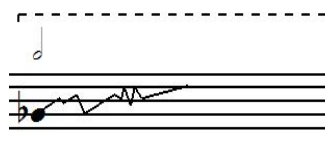
Violoncelo



O zigue-zague na cabeça de nota indica que o instrumentista deve fazer o arco realizar uma grande pressão sobre a corda (*over pressure*), produzindo um som complexo, semelhante ao da abertura de uma porta com dobradiças enferrujadas.



A partir de uma só nota formar um multifônico, aproximadamente dentro do ritmo indicado.



Durante o tempo indicado pela figura rítmica acima da pauta (mínima) improvisar sobre os harmônicos próximos, em posição, da nota sib (na corda sol).

Indicações de gestos corporais

Like Kali: Abrir os olhos e colocar a língua para fora, tal como a figura da deusa Kali, da mitologia hindu.

Looking at the eyes' corner: Olhar pelo canto dos olhos, tal como as dançarinas indianas fazem.

Olhar para o flautista / violoncelista: Olhar de uma forma bastante evidente, podendo colocar o rosto para a frente, em direção ao outro.

Sombra em espera

Cuca Medina

♩ = 62
Senza vibr.

Mezzo-Soprano

Flauta

Cello

p *mp*

Mez.

Fl.

Clo.

p *f* *mf* *ppp* *p* *f* *mf* *p*

mf *mf*

Mez.

Fl.

Clo.

mp *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *mf* *pp* to pã to pã

W.T.

Mez.

Fl.

Clo.

mp *pp* Tó pã *mf*

pp *pp*

7

Mez. *To pa to pa to pa to pa to pa to pa to pa to pa to pa to pa to pa*
rit. pp

Fl. W.T.

Clo. *sffz* *pp* *mp* *rit.* *pp*

9 *Meno Mosso*

Mez. *p* *mp*

Fl. *p* *mp*

Clo. *pp* *mp* *pp* *mp*

11

Mez.

Fl.

Clo. *Poco rub* *Poco accelerando* *mf*

12

Mez. *f* *pp*

Fl. *f* *pp*

Clo. *f* *pp*

i...u *Pizz.* *mf* *Arco*

13

Mez. ta pa to pa tã pa tã pa tã pa to pa ta tã pa tã pa
mp *p* *mf* *p* *pp*

Fl. i...u
fp *pp* W.T

Clo. *mp* *pp* *mp* *f*
Pizz. col legno

14

Mez. *mp*

Fl. *mp*

Clo. *p*

15

Mez.

Fl. *mf* *pp*

Clo. *ppp*

16

Mez. *mp* *mf*

Fl. *mp* *p* *mf*

Clo. *p* *mf* *mp* *mf*

i...u *f* > *p* i...u *mf* > *p*

18 *mp* *Vibr.*

Mez. Fl. Clo.

20 *mp* *pp* *mp* *fp*

Mez. Fl. Clo.

22 *sf* Pizz. *sf*

Mez. Fl. Clo.

23 *mf* *mp* *mf* *mf* *p* *mp* *pp* *mf* *mp* *mf*

Mez. Fl. Clo.

24

Mez.

Fl.

Clo.

pp p

pp p

pp mp

26

Mez.

Fl.

Clo.

Hhã

p ppp mp mf

p fp mp mf

p ppp mp

28

Mez.

Fl.

Clo.

Como uma dobra temporal de plenitude

mp

mp

mp

30

Mez.

Fl.

Clo.

Como um sonho que acaba abruptamente

S. T.

mf

sf

S. T.

Mez. 38 *pp* *mp* *Omni*

Fl. 38 *pp* *mp*

Clo. 38 *pp* *mp* *S. T.*

Mez. 39 *p* *mp* *Ritardando*

Fl. 39 *pp* *mf* *S. T.* *Vibr.* *Senza vibr.* *sfz* *mp* *S. P.*

Clo. 39 *mp* *p* *mf* *p*

Mez. 40 *pp* *mp* *Sorrindo Shake*

Fl. 40 *pp* *mp*

Clo. 40 *pp* *mp*

Mez. 41 *pp* *mp* *mf* hhi

Fl. 41 *pp* *mp* *mf* *Arco*

Clo. 41 *p* *mp* *mf* *Pizz.* *I*

Mez. 43 *mmã* *mp* (m) *mf* Po (m) mo (m) mo (m) *p*

Fl. 43 *mp* *mf*

Clo. 43 Pizz. *mf* Arco *p* *mf*

Mez. 44 hm ma hm i Po (m) mo (m) mo (m) i

Mez. *p* *mf* *f*

Fl. 44 *p* *sf* *p* *pp*

Clo. 44 *mp* *mf* *p*

Mez. 45 a ri ri R ã m p

Mez. *pp* *mf* *p* *mp* *mf* *p*

Fl. 45 *pp* *mf* *mp* *f* *pp* *mp* *frull.*

Clo. 45 *pp* *mf* *f* *pp* *mp* S. T. S. P.

Mez. 47 *p* ã *mf* *m* *p*

Mez. *p* *mf* *mp* *pp*

Fl. 47 *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

Clo. 47 *mp* *pp* *mp* *pp* *p* *mf* *mp* *pp*

49

Mez. *p* his maa *mf* (n) *p* *mp* *f*

Fl. *mp* *mf* *p* *mf*

Clo. *p* *mp* *mf* *p* *pp* *mp*

52

Mez. *p* Po m mo m mo m *mp* *mf* *pp* *p*

Fl. *p* *mf* *pp*

Clo. *pp* *mp* *p*

Vibr.

54

Mez. *mf* i gö z *p*

Fl. *Poco vibr.* *mf* *mp*

Clo. *mf* *p* *pp*

♩ = 68
Senza vibr.

55

Mez. z

Fl. *mf* *sfz* *mp* *mf*

Clo. *mp*

Ricochet

Mez. *p* ^z 5

Fl. *mf* *p* *mf* *p* *f* 3

Clo. 57 5 6

Ord.

Mez. *p* *mf* *fp* ^o *f* frull. pal. mole mantendo "o"

Fl. *mf* *fp* ^o *f* 3 7

Clo. *mp* *fp* 59

Mez. Senza vibr. *p* mni *mp* *p* no mni Vibr.

Fl. *p* *mp* *p* Ricochet POCO vibr. Ord. Ricochet

Clo. *p* 61 6

Mez. Senza vibr. *p* *mf* *p* nu i la v6 m

Fl. *mp* *mf* 63 3 3 3

Clo. *p* *mp* *pp* *mp* 63 G 3

65 Poco vibr.

Mez. *ngã*
mp *pp*

Fl. *mp* *pp* Ricochet

Clo. *pp*

67 Senza vibr.

Mez. *f* *i* *le* *he* *p*
pp *mp*

Fl. *f* *p*
pp *mp*

Clo. *pp* *f* *pp* *mp*

Ord. Vibr. Senza vibr.

69

Mez. *p* *pp* *to* *po* *mp*

Fl. *p* *pp* *mf* *p* *S. P.* *sf*

Clo. *p* *mf* *p* *mp* *col legno*

71

Mez. *p*

Fl. *p* *sfz* *Olhar para o violoncelista*

Clo. *p* *sfz* *Ord. Olhar para o flautista*

73

Mez. *p* *mp* *p*

Fl. *mp* *p*

Clo. Ord. S. P. Pizz. *pp* *mp* *p*

76 Senza vibr. *pp* *mf* *p*

Fl. Senza vibr. Poco vibr. *p* *mf* *p*

Clo. Arco *pp* *mf pp* *mf* *fp*

78

Mez.

Fl. Vibr. *p*

Clo. *p*

80

Mez. *mf* *mp* *p* *mf* *p*

Fl. W.T. *pp* *mp* *pp*

Clo. S. T. *mp* *p*

83

Mez. *simile* *Senza vibr.* to pa to pa *Vibr.* *p* *mf* *p*

Fl. 83 W.T.

Clo. 83 (8^{va})

86

Mez. *simile* *Senza vibr.* to pa to pa

Fl. 86 W.T.

Clo. 86 (8^{va})

88

Mez. $\bullet = 52$

Fl. 88 *sempre legato*

Clo. 88 *p*

90

Mez. *p* *sempre legato*

Fl. 90 *p*

Clo. 90 *mp* *mf* *sfz* *mp* *p* *p*

92

Mez.

Fl.

Clo.

p

94

Mez.

Fl.

Clo.

96

Mez.

Fl.

Clo.

mf *p* *pp* *mf*

98

Mez.

Fl.

Clo.

f *p* *mp* *f* *mf* *p* *mp*

101

Mez.

Fl.

Clo.

104

Mez.

Fl.

Clo.

107

Mez.

Fl.

Clo.

to po ta a po o

topo topo tó

mf *sfz* *pp*

p *pp*

S. T.

5.3 ZONA DE PENUMBRA

Zona . de . Penumbra

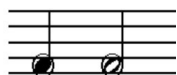
Voz feminina solo e sons eletroacústicos

Cuca Medina

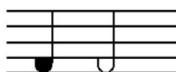
2010

INDICAÇÕES PARA A PERFORMANCE

Sonoridades



Som da nota com sopro acrescentada



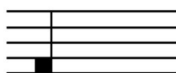
Som do assovio



Som do ressonador de garganta



Som no registro extremo agudo com caráter animalesco e um pouco de sopro



Som do ar – sem fonação nas pregas vocais

Ornamentação



O ornamento pode ser executado com tempo livre – sem deixar de considerar a função ornamental.



O ornamento deve ser executado um pouco antes do tempo da nota principal.

ha u

Zona de Penumbra

129

Voz Feminina Solo e Eletroacústica

Cuca Medina
2009-10

Obscuro e distante
ca. ♩ = 52

Voice

pp *mf* *rall*

Piu Mosso

4 *Tempo Primo* *p* *mp* *hho* *mf* *f* *Vibr. Cresc.*

7 *Ad libitum* *f* *p*

9 *Filtrar livremente os harmônicos* *hha uu* *f* *p*

11 *Poco Vibr.* *Ha-uu* *Hi* *ha u* *hi* *mf* *mp* *mf*

13 *B. Ch.* *i* *pp* *mp* *p* *sfz* *i* *pp* *mp* *pp* *sfz* *O* *mp* *mf* *p*

17 *pp* *mf* *f* *Vibr.* *Vibr.*

19 *p* *mf* *mp* *mf* *Vibr.* *Vibr.*

21 *mp* *mf* *p*


23 *mp* *p* *Meno Mosso* *poco rall...*

26 *mp* *pp* *mp* *ppp* *Piu Mosso*

29 *mf* *p* *mf* *p* *Meno Mosso* *Vibr.*

33 *mp* *pp* *p* *p* *p* *p*

38 *Like a 'ney' flute*
mp 3 *Vibr.* 3 *Vibr.* 3 *Vibr.*
ã u[v] ã o ã uo *mf*

43 *Filtrar livremente os harmônicos*
f 

44 *B. Ch.* *Poco Vibr.* *Poco Vibr.* *Poco Vibr.* *Com fúria*
mp u *p* *mf* Ah! *sfz*

48 *B. Ch.* *ppp* hu *mp* e *mp* gno i e *pp*

51 3 3 *Vibr.*
no i e ne a nó hi *mp*

53 *Vibr.* *B. Ch.*
mf *p* *pp* *p*

56 *Vibr.* *A Tempo* *Vibr.*
ó hu *f* ó *mp* *accel.* *mf* *mp* u o o

58

ho ho o ho o

rall *ppp*

59

Filtrar livremente os harmônicos
frull. palato mole

f

60

6

Vibr.

mp *mf*

rall

61

Filtrar livremente os harmônicos
frull. palato mole

f

TIME: 2'

Entrada da Interpolação sonora eletroacústica. A cantora deve interagir, criando paralelos e complementações entre durações, timbres, articulações presentes na gravação, imagens (incluindo intervenções visuais) e memórias do que fora registrado anteriormente, da sua execução com relação à partitura.

5.4 A SOMBRA DE MATA HARI

A Sombra de Mata Hari

Cuca Medina (2010)

INSTRUMENTAÇÃO

Flauta C**Clarinete Bb****Percussão**

Vibrafone

Pratos (Ride Cymbal 1 e 2, Ride bell e Crash)

Peles (bongô, 2 tom, bumbo)

Queixada

Pandeiro Meia-Lua

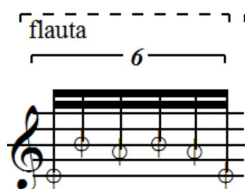
Panela

Moedas

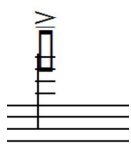
Piano**Violino****Violoncelo****Vozes dos instrumentistas**

INDICAÇÕES PARA A PERFORMANCE

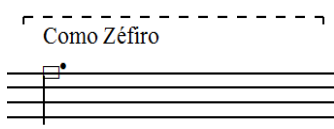
Flauta C



→ O timbre deve ter uma grande presença de sopro sem, no entanto, perder a percepção do tom puro (a nota), imerso na sopro. Para conseguir este timbre, deve-se produzir cliques de língua (*tongue-clicks*) nos ataques de cada som. O orifício da embocadura deve ser localizado entre os lábios.



→ Multifônico no registro sobreagudo.



→ Som do ar sem altura definida. O corpo do instrumentista deve se inclinar levemente para frente, olhando para o público, como se os fizesse sentir na pele um vento suave e agradável.

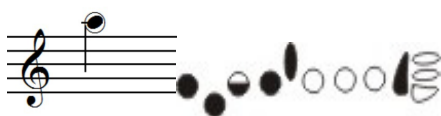


→ Alturas simultâneas, por meio de mudança na embocadura.



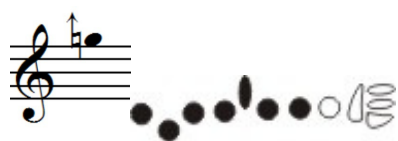
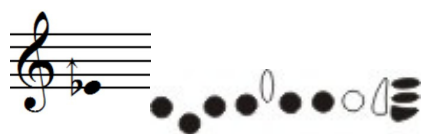
→ A nota superior deve ser produzida pela flauta, enquanto que a nota inferior deve ser produzida pela voz do intérprete.

Notas de caráter difuso, com um nível razoável de sopro, soando como parte do timbre, junto à coloração da nota:






Microtons – dedilhados sugeridos:

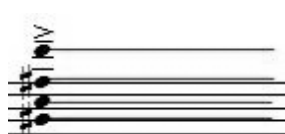




Clarinete

 → O som deve ter timbre aeroso. Para isso, deve-se exercer pouca pressão dos lábios sobre a palheta.

Multifônicos

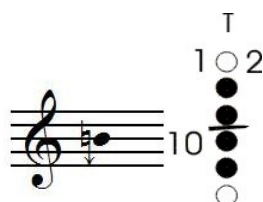
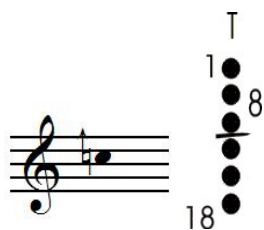


→ Multifônico sustentado de forma que o acorde deve soar o mais homogêneo o possível.



→ Multifônico gerado a partir da nota, sem corte e com o crescimento na intensidade.

Microtons – dedilhados:



Musical notation for fret 10. A horizontal line (barre) is drawn across the strings at the 10th fret. A treble clef is on the left. A single note is written on the staff. To the right of the staff, a vertical column of circles represents the strings. The top circle is filled with a black dot and labeled '5'. The other circles are empty.

Musical notation for fret 10. A horizontal line (barre) is drawn across the strings at the 10th fret. A treble clef is on the left. A single note is written on the staff. To the right of the staff, a vertical column of circles represents the strings. The top circle is empty, and the four circles below it are filled with black dots.

Musical notation for fret 9. A horizontal line (barre) is drawn across the strings at the 9th fret. A treble clef is on the left. A single note is written on the staff. To the right of the staff, a vertical column of circles represents the strings. The top circle is empty and labeled '1'. The second circle is empty and labeled '2'. The other circles are empty.

Musical notation for fret 10. A horizontal line (barre) is drawn across the strings at the 10th fret. A treble clef is on the left. A single note is written on the staff. To the right of the staff, a vertical column of circles represents the strings. The top circle is filled with a black dot and labeled '3'. The other circles are empty.

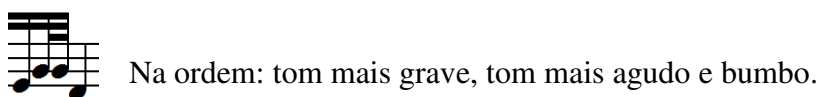
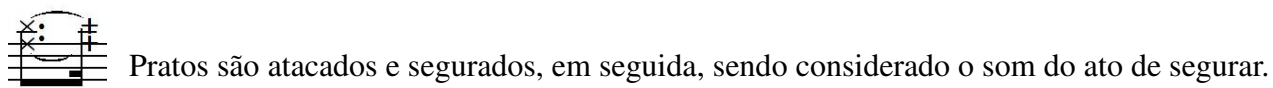
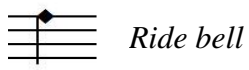
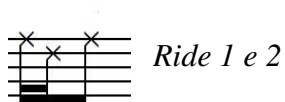
Musical notation for fret 10. A horizontal line (barre) is drawn across the strings at the 10th fret. A treble clef is on the left. A single note is written on the staff. To the right of the staff, a vertical column of circles represents the strings. The top circle is filled with a black dot and labeled '1'. The other circles are filled with black dots.

Musical notation for fret 12. A horizontal line (barre) is drawn across the strings at the 12th fret. A treble clef is on the left. A single note is written on the staff. To the right of the staff, a vertical column of circles represents the strings. The top circle is empty and labeled '1'. The second circle is filled with a black dot and labeled '4'. The other circles are empty.

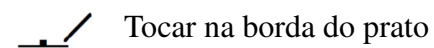
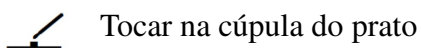
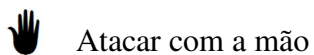
Musical notation for fret 12. A horizontal line (barre) is drawn across the strings at the 12th fret. A treble clef is on the left. A single note is written on the staff. To the right of the staff, a vertical column of circles represents the strings. The top circle is filled with a black dot and labeled '5'. The other circles are empty.

Percussão


Pratos

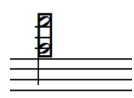


Demais signos



Piano

 → O som do ataque do pedal, provocando ressonâncias, deve ser valorizado pelo intérprete, como parte da coleção de sons da peça.

 → Cluster com as teclas brancas compreendidas entre as duas notas do intervalo.




A letra “R” indica que o pianista deve levantar as mãos do teclado, com o pedal abaixado, deixando soar a ressonância. A duração desta corresponde à figura acima do espaço da ressonância (sem pauta).


No segmento final, onde temos



O pianista deve subtrair as notas com grande velocidade para realizar, com efeito, este arpejo (chamado “arpejo subtrativo”). Assim, a nota mais grave que permanece, a cada subtração, é aquela que compõe cada passo do arpejo.

Violino e Violoncelo

 **Falso harmônico:** Pressionar a(s) corda(s) com força intermediária entre o dedilhado de harmônico e o dedilhado que encosta a corda no espelho.

 Tocar a(s) corda(s) sobre a parte que fica entre a ponte e o estandarte.

Vozes dos Instrumentistas (*Performers*)

Como Zéfiro

A indicação ilustra uma ação, solicitada ao intérprete, inspirada na imagem arquetípica de Zéfiro, deus do vento suave e agradável, o vento oeste, da Mitologia Grega. O músico deve soprar concentrando-se no posicionamento dos lábios de forma afunilada – como a forma da boca na vogal “u” – e a cabeça projetada para a frente, como se o intérprete fosse o próprio ‘Zéfiro’, dotado com o poder de mover o vento.

Voz /Parlando (Parl.)

O instrumentista utiliza a voz para executar a música escrita na partitura. Timbres distintos para a voz são indicados, de acordo com as cabeças de nota:



Som da voz a partir da inspiração.



Voz aerosa – com som das pregas vocais e uma arosidade adicional.



Voz sem altura definida. A altura deve ser definida em função das outras alturas do segmento em questão. Expressão próxima à da voz falada.



Voz sussurrada, sem o som das pregas vocais. Altura determinada pela abertura / fechamento da cavidade oral.

+ = *Bocca Chiusa* (boca fechada)

o = Boca aberta

Musical score for measures 8-11. The score includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Vibraphone/Viola (Vib./V.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.).

- Flute:** Starts with *sf p*, then *p sf sf*, *mp*, and ends with *pp mp*. Includes markings for *Orl.*, *Vibrato*, and *Senza vibrato*.
- B♭ Clarinet:** Starts with *pp mp*, then *pp*, *p*, *mp*, and ends with *pp mp*. Includes markings for *Vibrato* and *Senza vibrato*.
- Vibraphone/Viola:** Starts with *p*, then *pp*, *mp*, *p*, and ends with *mp p*.
- Percussion:** Starts with *p mp mf*, then *p mp*, and ends with *p*. Includes a *Queixada* marking.
- Piano:** Features *ppp* and *pp* dynamics. Includes markings for *R*, *c*, and *R*.
- Violin:** Starts with *pp*, then *p*, and ends with *p*. Includes markings for *A D A* and *D G D*.
- Viola:** Starts with *pp*, then *p*, and ends with *p*.

Musical score for measures 12-15. The score includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Vibraphone/Viola (Vib./V.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.).

- Flute:** Starts with *pp*, then *sf p*, and ends with *ppp mp*.
- B♭ Clarinet:** Starts with *p pp*, then *mp ppp*, *pp p fp*, and ends with *pp*.
- Vibraphone/Viola:** Starts with *mp*, then *mf*, and ends with *pp*.
- Percussion:** Starts with *mf*, then *mp*, and ends with *p*.
- Piano:** Starts with *pp*, then *mp p*, *mp mf p*, and ends with *pp*. Includes markings for *R*.
- Violin:** Starts with *mp mf pp*, then *p mf p*, and ends with *pp*. Includes markings for *A*, *E*, and *Senza vibrato*.
- Viola:** Starts with *mp*, then *p*, and ends with *p*. Includes markings for *Vibrato*.

Musical score for measures 14-15, featuring Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Vibraphone/Vib. (Vib./V.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measures 14-15. Dynamics: *p* (14), *mf* (14-15), *p* (15), *fp* (15), *mf* (15), *p* (15), *mf* (15).
- B♭ Cl.:** Measures 14-15. Dynamics: *pp* (14), *mf* (14), *p* (15), *mf* (15).
- Vib./V.:** Measures 14-15. Dynamics: *mp* (14), *mf* (15).
- Perc.:** Measures 14-15. Dynamics: *p* (14), *pp* (14), *mf* (14), *pp* (15), *f* (15).
- Pno.:** Measures 14-15. Dynamics: *mp* (14), *mp* (15), *sfz* (15), *mf* (15).
- Vln.:** Measures 14-15. Dynamics: *pp* (14), *mp* (14), *pp* (15), *mf* (15), *p* (15).
- Vc.:** Measures 14-15. Dynamics: *pp* (14), *mp* (14), *pp* (15), *mf* (15), *pp* (15), *mf* (15), *p* (15), *fp* (15).

Musical score for measures 16-17, featuring Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Vibraphone/Vib. (Vib./V.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measures 16-17. Dynamics: *p* (16), *mf* (16), *p* (16). Includes instruction: *Como Zéfiro*.
- B♭ Cl.:** Measures 16-17. Dynamics: *p* (16), *mp* (16), *p* (16).
- Vib./V.:** Measures 16-17. Dynamics: *mp* (16), *pp* (17), *p* (17).
- Perc.:** Measures 16-17. Dynamics: *p* (16), *mp* (16), *pp* (17), *mp* (17), *p* (17).
- Pno.:** Measures 16-17. Dynamics: *mp* (16), *p* (17). Includes instruction: *Sul Tasto*.
- Vln.:** Measures 16-17. Dynamics: *p* (16), *mf* (16), *p* (16), *pp* (17). Includes instruction: *Vibrato*.
- Vc.:** Measures 16-17. Dynamics: *p* (16), *mf* (16), *p* (16), *mp* (17), *sfz* (17).

This musical score page contains two systems of music, starting at measure 18 and measure 22. The instruments are Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Violin/Viola (Vib./V.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Cello/Double Bass (Vc.).

System 1 (Measures 18-21):

- Fl.:** Starts with a triplet of eighth notes marked *pp*, followed by *mp* and *p > pp*. A *Poco vibrato* instruction is present. Later measures show *p*, *mp*, and *pp*.
- B. Cl.:** Features a complex rhythmic pattern with dynamics ranging from *pp* to *p*.
- Vib./V.:** Plays a melodic line with dynamics *p* and *mp*.
- Perc.:** Includes a *Bongó* and *Panola*. Dynamics include *p*, *mp*, *ppp*, and *pp*.
- Pno.:** Features chords and arpeggios with dynamics *pp*, *mp*, and *p*. Includes a *R* (ritardando) marking.
- Vln.:** Starts with *fp* and *mp*, then *pp*. Includes *Sul Ponte* and *Sul Tasto* markings.
- Vc.:** Features a melodic line with dynamics *p*, *mp*, *pp*, and *mf*. Includes a *S. Vibr.* (senza vibrato) marking.

System 2 (Measures 22-25):

- Fl.:** Dynamics include *mp*, *pp*, *fz*, *p*, *mf*, and *pp*. Includes *Vibrato* and *Senza vibrato* markings.
- B. Cl.:** Dynamics include *mp*, *pp*, and *p*. Includes a *Vibrato* marking.
- Vib./V.:** Dynamics include *p*, *mp*, *mf*, and *pp*.
- Perc.:** Dynamics include *p*, *pp*, and *pp*.
- Pno.:** Dynamics include *mp*, *p*, and *mp*. Includes a *R* marking.
- Vln.:** Dynamics include *mp*, *mf*, and *pp*. Includes *batt. col legno sur D* and *Senza vibrato* markings.
- Vc.:** Dynamics include *mp*, *mf*, *pp*, and *p*. Includes *Vibrato* and *Senza vibrato* markings.

25

Fl. *mp* *p* *mp* *fp* Ord. ----- V

B> Cl. *p* *pp* *mp* *f* V

Vib. / V. *mp* V

Perc. *mf/ff* *mp* *mf* jogar moedas na panela, sacudindo-a, cada vez que uma ou um monte cai V

Pno. *mp* *p* *mf* V

Vln. *mp* *mf* *pp* *f* *pp* *mp* *mf* batt. col legno sur A V

Vc. *mp* *mf* *mp* *p* *mp* *mf* V

27

Fl. *f* *pp* *sf* *mf* *mp* *f* *mp* *pp* Vibrato ----- V

B> Cl. *fp* *pp* *mf* *pp* *mf* *mp* *pp* V

Vib. / V. *mf* *mf* *sfz* V

Perc. *mf* *mf* V

Pno. *mf* *mp* *mf* *mp* *pp* V

Vln. *fp* *pp* *mp* *pp* Sul Tasto ----- V

Vc. *mf* *sfz/mp* *mf* *pp* *mf* *mp* *pp* Senza vibrato ----- V

This page of the musical score covers measures 29 to 31. It features staves for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B> Cl.), Vibraphone/Vib. (Vib. / V.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.).

Measures 29-30:

- Fl.:** Starts with a *p* dynamic, moving to *mp* and then *mf*. A *Vibrato* marking is present. Ends with a *p* dynamic.
- B> Cl.:** Starts with a *p* dynamic, moving to *mp*. Ends with a *p* dynamic.
- Vib. / V.:** Starts with a *p* dynamic, moving to *mp*. Ends with a *f* dynamic.
- Perc.:** Remains silent.
- Pno.:** Features complex rhythmic patterns. Dynamics range from *pp* to *mf*. A *5* (quintuplet) and *8va* (octave) marking are present.
- Vln.:** Starts with a *p* dynamic, moving to *mf* and *mp*. Ends with a *pp* dynamic.
- Vc.:** Starts with a *p* dynamic, moving to *mp*, *mf*, and *fp*. Ends with a *p* dynamic.

Measures 31-32:

- Fl.:** Starts with a *p* dynamic, moving to *mf*. A *frullato* marking is present. Ends with a *p* dynamic.
- B> Cl.:** Starts with a *p* dynamic, moving to *mf*. Ends with a *p* dynamic.
- Vib. / V.:** Remains silent.
- Perc.:** Starts with a *p* dynamic, moving to *f*. Ends with a *pp* dynamic.
- Pno.:** Features complex rhythmic patterns. Dynamics range from *p* to *mf*. A *6* (sextuplet) marking is present.
- Vln.:** Starts with a *p* dynamic, moving to *mf*. A *frullato* marking is present. Ends with a *p* dynamic.
- Vc.:** Starts with a *p* dynamic, moving to *mf*. Ends with a *mf* dynamic.

Chord Progression (Measures 31-32):

A G D C D C E A A D A D A E A E

33

Fl. *ppp* *p* *mf* *sfz* *mp* *p* *ppp* *p*

B♭ Cl. *p* *mp* *mp* *p* *ppp*

Vib. / V. *mp* *p* *p*

Perc. *p* *pp* *mp* *pp*

Pno. *p* *pp* *p* *ppp* *mp* *R*

Vln. *pp* *mp* *mf* *p* *mp* *pp* *Sul Tasto* *pp*

Vc. *mp* *mf* *p* *mp* *pp* *p* *Pizz.* *mp*

37

Fl. *p* *mp* *pp* *Vibrato* *p*

B♭ Cl. *p* *mp* *pp* *p*

Vib. / V. *mp* *mp* *pp* *p*

Perc. *mp*

Pno. *pp* *mp* *mf* *pp*

Vln. *pp* *Durante 8 tempos*

Vc. *pp* *fp* *mp* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *pp* *Pizz. Arco* *Pizz.* *Arco*

39

Fl. *mf* *p* *mp* *pp* *p* *pp*

B♭ Cl. *mf* *p* *pp* *p* *mf*

Vib. / V. *p* *p* *mf* *pp*

Perc. 39

Pno. *p* *pp* *mp* *sfz* *p* *pp* *p* *pp*

Vln. 39 *Selvagem* *Pizz.* *Arco* *Pizz.* *Arco* *Pizz.* *Arco* *Pizz.* *Arco* *Pizz.*

Vc. *p* *mp* *mf* *p* *mp* *mf* *p* *mp* *pp* *p*

42

Fl. *p* *pp* *mp*

B♭ Cl. *pp* *ff* *mp*

Vib. / V. 42 *mp* *pp* *ff* *mp*

Perc. 42

Pno. 42 *mp* *p* *ff* *mp*

Vln. 42 *mp* *p* *pp* *ff* *mp* *f*

Vc. 42 *fp* *fp* *ff* *mp* *f*

Durante 8 tempos Sul G (F#): Baixar a afinação, gradativamente, em mais meio tom - F

Parlando

Ahh! *m* *n* *n* *n* *n* *n* *n* *n*

Ahh! *m* *n* *n* *m* *mais!*

Ahh! *ff* *mp* *f*

47

Fl. *flauta* *Parl.*

B♭ Cl.

Vib. / V.

Perc.

Pno.

Vln.

Vc. *Parlando* *Sussurro* *Äh*

50

Fl. *mf* *mp* *p*

B♭ Cl. *mf* *mp* *p*

Vib. / V. *mf* *mp* *p*

Perc. *p* *sf* *mf* *mp*

Pno. *mp* *p* *R*

Vln. *mf* *pp*

Vc. *G D A D A D A D A D A D A D* *p* *mf* *pp* *Schwermü Gutural* *Äh!* *f*

Não posso esconder, não posso guardar

Tea Tea Tea Tea

53

Fl. *pp mp pp sf sf p pp mf*

Bs Cl. *mp p mp p pp mf p mp pp mf p mf mp*

Vib. / V. *pp* Parlando T.B. Guar - dar

Perc. *mp pp pp mp sf* Parlando Pós - so *mf p*

Pno. *pp* R *p* R *mp* R Só...! *mp*

Vln. *pp mp pp mp p*

Vc. *pp mp pp mp p*

56

Fl. *p mp p pp* Parl. Não! *mf*

Bs Cl. *mf mp mf*

Vib. / V. *mf* Não... Parl. Vib. Selvagem Parla. Vib. Es - con - der *mp*

Perc. *mp pp mf p fz pp* Queixada *mp*

Pno. *mp p* Parl. Sussurrando Pos - so *sfz mp* R

Vln. *mf mp p mf mp pp*

Vc. *mf mp p mp pp*

59

Fl. *mp* *mf* *mp* *fp* *mp* *p*

B♭ Cl. *mp* *p* *mf* *mp* *mp* *f*

Vib. / V.

Perc. *mf* *mp* *f* *p* *mp* *p* *mf*

Pno. *pp* *p* *p* *mp*

Vln. *p* *mf* *mp* *mf* *p* *mp* *p* *pp* *mf* *p*

Vc. *mf* *pf* *p* *mf* *p* *pp*

62

Fl. *mp* *pp* *p* *mf* *p* *mf* *sf*

B♭ Cl.

Vib. / V. *pp* *pp*

Perc. *pp* *mp* *pp* *mp* *mp*

Pno. *mf* *pp* *p* *mp* *pp* *mp* *pp* *p* *mf* *pp*

Vln. *pp* *mf* *p* *pp* *mp* *pp* *mp*

Vc. *mf* *pp* *mf* *pp* *mp*

Como Zéfiro

Esfregar as 2 vassouras livremente sobre os diferentes tons e o bumbo

Vibrato

65 *frullato*

Fl. *mp* *pp* *p* *pp* *mp* *pp*

B♭ Cl. *mp* *p* *pp*

Vib. / V.

Esfregar as 2 vassouras livremente sobre os diferentes tons e o bumbo ...vassouras...

Pno. *mp* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp*

Vln. *mp* *p* *pp*

Vc. *p* *pp* *mp* *pp*

67

Fl. *mp* *f* *pp*

B♭ Cl. *p* *mp* *pp*

Vib. / V. *mp*

...vassouras...

Pno. *p* *mp* *pp* *mp* *mf* *p*

Vln. *p* *pp*

Vc. *p* *mf* *p* *pp* *p* *mf* *p* *mp* *p* *pp* *p*

Vibr. D

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 69 and 70, while the second system covers measures 71 and 72. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Measures 69-70 start with a *mp* dynamic, followed by a crescendo to *p*. Measures 71-72 start with *mp* and then *p*.
- B♭ Clarinet (B♭ Cl.):** Measures 69-70 feature sixteenth-note patterns with a *p* dynamic. Measures 71-72 continue with similar patterns, ending with a *p* to *mf* dynamic change.
- Vibraphone/Viola (Vib. / V.):** Measures 69-70 have a *p* dynamic. Measures 71-72 have a *mp* dynamic.
- Percussion (Perc.):** Labeled "...vassouras...". Measures 69-70 include *mp*, *p sf pp*, and *mf* dynamics. Measures 71-72 include *mf* and *pp* dynamics.
- Piano (Pno.):** Measures 69-70 include *p*, *pp*, *mp*, and *p* dynamics, with *R* (ritardando) markings. Measures 71-72 include *mp*, *mf*, and *p* dynamics, with *R* markings.
- Violin (Vln.):** Measures 69-70 have *p* and *pp* dynamics. Measures 71-72 have *mp* and *pp* dynamics.
- Violoncello (Vc.):** Measures 69-70 have *mf* and *p* dynamics. Measures 71-72 have *pp* dynamics.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Performance instructions like "R" (ritardando) and "mf" (mezzo-forte) are used throughout. The percussion part includes specific rhythmic patterns for the "vassouras" (brooms).

73 Animalesco, rude "voz"

Fl. *p* *mf* *mp* *mf*
Ha He lé! (m)

B♭ Cl. *mp* *f* *mp* *mf* *mp* *f*
Ah Ha lé he e Ah! m m ma *p*

Vib. / V.

Perc. *pp* *mf* *f* *p* *f* *p* *f* *mp* *mf*

Pno. *mf* *p* *mf* *f* *mp* *mf* *p* *mp*
He! Ha m Ma

Vln. *mp* *mf* *p* *mf* *mp* *f*
Ha (m) lé! hé Ah! (m) *p* *f*
Parl. Rindo sur G sur D B. Ch. Prizz.

Vc. *f* *mf* *mp* *p*
lé! hé! Hi! *p*
Pizz. *f* *mp* *f* *mf*
"batt. col legno" *mp* *mf* *p* *mf*
"urro" like animal Prizz. *f* *mf*
"voz" *mp* *f* *mf*
Hä ha hm hm Ha *mp*

75 flauta

Fl. *fp* *fp* *mf* *sfz*
mf *sfz*

B♭ Cl. *mf* *sfz*

Vib. / V. *mf*
m Ma! Ha!

Perc. *f* *mp* *f* *mp* *f* *mf*

Pno. *f* *ff* *f*
m Ma!

Vln. *mp* *mp* *mf* *sfz*
Hä ha hm *mf* *sfz*
"batt. col legno" *mp* *mf* *p* *mf*
"voz" *mp* *f* *mf*
Hä ha hm hm Ha *mp*

Vc. *mp* *mf* *p* *mf*
Hä ha hm hm Ha *mp*

Musical score for measures 83-85, featuring Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Vibraphone/Viola (Vib./V.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measures 83-85. Dynamics: *mf*, *ff*, *mf*, *mp*, *p*.
- B♭ Cl.:** Measures 83-85. Dynamics: *mp*, *p*.
- Vib./V.:** Measures 83-85. Dynamics: *mp*.
- Perc.:** Measures 83-85. Dynamics: *mf*, *f*, *mf*, *ff*, *pp*.
- Pno.:** Measures 83-85. Dynamics: *f*, *mp*, *f*, *ff*, *mp*, *f*, *p*. Includes markings for 6ths and 8ths.
- Vln.:** Measures 83-85. Dynamics: *mp*, *p*, *f*, *mp*, *f*, *p*, *ff*. Includes a *Vibrato* marking.
- Vc.:** Measures 83-85. Dynamics: *pp*, *f*, *f*.

Musical score for measures 86-87, featuring Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Vibraphone/Viola (Vib./V.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measures 86-87. Dynamics: *pp*, *p*. Includes the instruction "Como num transe".
- B♭ Cl.:** Measures 86-87. Dynamics: *pp*, *p*. Includes the instruction "Como num transe".
- Vib./V.:** Measures 86-87. Includes the instruction "Como num transe".
- Perc.:** Measures 86-87. Dynamics: *mf*. Includes the instruction "Como num transe".
- Pno.:** Measures 86-87. Dynamics: *mf*, *pp simile*, *ff*, *pp*. Includes the instruction "Como num transe".
- Vln.:** Measures 86-87. Dynamics: *f*. Includes the instruction "Como num transe" and a *Pizz. b* marking.
- Vc.:** Measures 86-87. Dynamics: *fp*, *f*. Includes the instruction "Como num transe".

a tempo, movido

Fl.

B♭ Cl.

Vib. / V.

Perc.

Pno.

Vln.

Vc.

livremente
voz *mp*

As con - tas de pé - ro-la num co-lar de pe - les

rit.

Parlando
(com o olhar ao longe,
susurrando, lento, p)

...que se
perdem no
vazio?

p *mp* *mf*

a tempo, movido

Piano

f *pp*

p *mp* *mf* *p*

a tempo, movido

Parlando *mp* *sfz*

pé - ro-las sss

a tempo, movido

mf *p*

mf *f* *pp*

p *mp*

Fl.

B♭ Cl.

Vib. / V.

Perc.

Pno.

Vln.

Vc.

voz *mp* *f* *mp* *mf* *p*

O - fus - car O fo - go ne - gro dosteus

voz *mp*

O - fus-car
Open eyes at all

voz *ff* *p*

f O - lhos de fo - go

Queixada

Parl. *mf*

Ah! Se_eu-pu-des-se_o-fus-car

Pno.

f *pp* *mf*

mp *pp*

Pizz. Arco

Vln.

f *p* *mf* *p*

Vibrato

E

Vc.

mp *pp*

Musical score for measures 98-100. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Vibraphone/Vibraphone (Vib. / V.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measure 98 has a dynamic marking of *mf* and the instruction "o-lhos".
- B. Cl.:** Measure 98 has a dynamic marking of *pp*.
- Vib. / V.:** Measure 98 has a dynamic marking of *ff* and the instruction "Diabólico".
- Perc.:** Measure 98 has a dynamic marking of *pp* and the instruction "Sobre as cordas do piano".
- Pno.:** Measure 98 has a dynamic marking of *mf* and the instruction "Sobre as cordas do piano".
- Vln.:** Measure 98 has a dynamic marking of *mf* and the instruction "Ricochet".
- Vc.:** Measure 98 has a dynamic marking of *p*.

Measures 99 and 100 continue the musical development with various dynamics and articulations.

Musical score for measures 101-102. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Vibraphone/Vibraphone (Vib. / V.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measure 101 has a dynamic marking of *mf*.
- B. Cl.:** Measure 101 has a dynamic marking of *pp*.
- Vib. / V.:** Measure 101 has a dynamic marking of *mp*.
- Perc.:** Measure 101 has a dynamic marking of *mp* and the instruction "Queixada Arco".
- Pno.:** Measure 101 has a dynamic marking of *mf* and the instruction "Ricochet".
- Vln.:** Measure 101 has a dynamic marking of *mf* and the instruction "Ricochet".
- Vc.:** Measure 101 has a dynamic marking of *p*.

Measures 102 continue the musical development with various dynamics and articulations.

Trilha Eletroacústica

I.S.
50"

The musical score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the instruments are:

- Fl. (Flute):** Measures 109-111. Dynamics: *mp*, *f*, *mp*, *mf*, *fp*, *p*, *mf*, *fp*, *pp*. Performance instructions: "Como Zéfiro" (twice).
- Bs. Cl. (Bass Clarinet):** Measures 109-111. Dynamics: *p*. Includes a triplet of eighth notes.
- Vib. / V. (Vibraphone / Viola):** Measures 109-111. Dynamics: *pp*, *mf*.
- Perc. (Percussion):** Measures 109-111. Dynamics: *f*, *mp*, *f*.
- Pno. (Piano):** Measures 109-111. Dynamics: *mp*, *mf*, *pp*, *mp*, *f*. Performance instruction: "Marcado".
- Vln. (Violin):** Measures 109-111. Dynamics: *mf*, *mp*, *p*, *mf*. Performance instructions: "Ricochet" (twice), "Vibrato".

Os músicos devem improvisar, utilizando livremente os materiais prévios desta última sessão (podendo aproveitar materiais presentes nos outros instrumentos), dentro do caráter de marcha até o regente cortar abruptamente. O improviso deve ser uma catarse crescente até o corte do regente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este memorial apresentou uma análise sobre os processos composicionais identificados a partir da retomada da memória de elaboração das peças compostas durante o curso de Mestrado. A principal motivação estética para o início do trabalho – o conceito de *sombra* –, serviu para materializar uma tendência poética ao informe, o que é encontrado pela compositora nos materiais deste trabalho composicional. A sombra, por ser uma metáfora que representa os aspectos negados e ainda em estado latente da psiquê humana, levou a compositora a estabelecer atitudes que canalizassem a elaboração da composição, de uma forma que levasse em conta elementos sonoros e musicais negados, tomados como estranhos e alheios à luz da consciência. A metáfora da sombra serviu como premissa estética para a unificação dos diferentes materiais e das diferentes ações, apreendidos na música.

A partir da análise das músicas que integram o portfólio, foi possível estabelecer diversos paralelos entre as motivações estéticas e o estabelecimento de diferentes organizações temporais e sonoridades. Isso foi especialmente possível graças ao uso da abordagem fenomenológica da música, a qual considera os conteúdos tais como dados para a consciência. A compreensão da síntese passiva serviu para esclarecer a sensação tida quando há o encontro da consciência com os objetos ideais que lhe pertencem, estes possíveis graças à síntese de reconhecimento. A fenomenologia, aplicada à música serve como importante instrumento intelectual, pois considera o que é, na opinião da compositora, o mais valioso na prática artística e musical: a experiência da escuta. A experiência pôde ser compreendida a partir da identificação de uma moldura de referência, que é o inventário de memórias do ouvinte. Com o entendimento de algumas categorias de análise fornecidas pelo campo da fenomenologia, especialmente aquelas que estão relacionadas com o tempo musical, o fenômeno musical foi investigado na busca de seu contexto estético e significativo, encontrado na memória e relacionado com as cinestésias que caracterizam a descrição do fenômeno musical.

É muito complexa a tarefa de pensar e controlar o direcionamento das necessidades expressivas, na forma de decisão composicional, pelo fato de estas não estarem associadas, primordialmente, ao tempo externo. A essência da prática musical, num plano geral, é a condição durativa, na qual o sujeito que experiencia está no tempo, “anda junto” com ele e, num plano fenomenológico, é o próprio tempo. O fluxo de pensamentos e seus momentos de

ausência estão relacionados com os aspectos apreendidos pela compositora, no que tange ao foco delimitado na análise das composições, ou seja, o tempo musical.

A investigação amparada pelas duas categorias de temporalidade apontadas por Kramer (1988), referente à linearidade e não-linearidade, auxiliou na compreensão da natureza temporal dos objetos musicais encontrados na música. A partir de tais categorias e das proposições da fenomenologia – especialmente aquelas referentes ao tempo da *durée* e ao tempo espacial –, foi possível definir duas categorias, apreendidas como tipos de segmentação nas composições: a hipermelodia e o percurso temporal. Tais categorias são relacionadas com o tempo espacial externo e ao tempo interno, da duração. A melodia, contorno que agrupa as alturas num dado percurso, se caracteriza pela sucessão de ataques, um a um. A hipermelodia é uma conjuntura sonora maior, com linhas e elementos diferentes e coexistentes num sentido linear. O percurso temporal é um tipo de segmentação menos dramático, mais ligado à duração e à percepção da temporalidade, sem necessariamente amarrar as linhas da textura de forma tão interdependente. O percurso foi a unidade básica de segmentação utilizada na análise, considerando seus materiais e elementos diversos, dados à consciência na forma de objetos ideais.

Após a análise das partituras com as gravações (em áudio e vídeo) do recital, foi possível a apreensão dos aspectos mais evidentes na forma musical. A análise auditiva em conjunto com os elementos visuais, propiciou a percepção da música como ação. A investigação da ação musical, considerando os elementos da performance, permitiu que fosse tomada consciência de elementos latentes no processo, tais como o uso das vozes dos instrumentistas, a identificação dos percursos e seus objetos ideais e o tipo de movimentação do tempo – considerando a diversidade de estímulos – em cada segmento. A ação forneceu diversos elementos para a análise de materiais, com foco em suas peculiaridades expressivas relacionadas à memória, bem como para a expressão de conteúdos subjetivos. A performance foi um meio de delimitar materiais expressivos, mediados pelo contato direto com a música, tanto no trabalho de montagem das diferentes peças (especialmente *Pantano* e *Zona de Penumbra*) quanto durante os ensaios, nos quais foi constatada a necessidade de uma familiarização dos intérpretes com o vocabulário sonoro e fenomenológico, dos elementos da moldura de referência da compositora. Além disso, a ação foi complementada pelo procedimento de transcrição, o que foi útil tanto para a identificação dos elementos constituintes da música, pela via da consciência dos mesmos, quanto para a reflexão sobre a

natureza destes elementos.

A organização microtonal da paleta de alturas, permitiu a geração de alguns movimentos peculiares e também a descoberta de um universo harmônico mais sutil e delicado. A observação das sonoridades com distâncias microtonais, bem como dos diferentes timbres e materialidades identificadas – especialmente no que concerne à sensação física, identificada com a taticidade –, apontou a necessidade de uma investigação mais profunda, no âmbito de um trabalho posterior, dedicada à investigação específica dos meios sonoros em questão.

Através da identificação dos elementos sonoros e expressivos constituintes da ação e da organização composicional, percebidos afetivamente, após as tomadas de decisão, foi possível chegar à própria forma de apreensão fenomenológica da música composta, reconhecendo seus procedimentos mais relevantes.

Os verdadeiros devaneios da vontade são então devaneios apetrechados, devaneios que projetam tarefas sucessivas, tarefas bem ordenadas. Eles não se absorvem na contemplação do objetivo, que é precisamente o caso do veleidoso, do devaneador que não tem excitação da matéria efetiva, que não vive a dialética da resistência e da ação, que não tem acesso à instância dinâmica do contra. Os devaneios da vontade operária amam os meios tanto quanto os fins. Por meio deles, a imaginação dinâmica tem uma história, conta histórias a si mesma. (BACHELARD, 2008, p.30)

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Jorge. *Sons novos para o piano, a harpa e o violão*. Brasília: Sistrum, 2004, 152p

_____. *Sons novos para os sopros e as cordas*. Brasília: Sistrum, 2005, 226 p.

_____. *Sons novos para a voz*. Brasília: Sistrum, 2007, 223 p.

_____. *Sons novos para a percussão*. Brasília: Sistrum, 2009, 141 p.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad.: Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Tópicos)

_____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BARRY, Barbara R. *Musical time: the sense of order*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1990.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad.: J. Guinsburg. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2006 (Elos - 2)

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. 3. ed. Tradução: João Bénard da Costa. Lisboa: Edições Antígona, 1988.

CHAVES, Celso Loureiro. Memória, citação e referência: os fluxos do tempo no “Estudo Paulistano” de Celso Loureiro Chaves. In: Anais do XIV Congresso da ANPPOM, Porto Alegre, 2003.

CLIFTON, Thomas. *Music as constituted object*. In: In Search of Musical Method, ed. F.J. Smith, London: Gordon and Breach, 1976, p. 73-98.

_____. *Music as Heard: A study in Applied Phenomenology*. New Haven: Yale University Press, 1983.

COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard B. *The Rhythmic Structure of Music*. London: The University of Chicago Press, 1960.

COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. Tradução: Fausto Borém. In: Per Musi, Belo Horizonte: n. 14, jul-dez 2006, p. 05-22

Disponível em:

http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/Num14_cap_01.pdf

Acesso em 28 de setembro de 2010.

CONGER, John P. *Jung e Reich: o corpo como sombra*. Tradução: Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1993

DARREG, Ivor. *Up-dating* In: Xenharmonic Bulletin No. 2. July, 1977.

Disponível em:

<http://sonic-arts.org/darreg/XHB2.HTM>

Acesso em 6 de setembro de 2010.

DEBUSSY, Claude. *Le faune* (1904). In: Das Europäische Kunstlied. Mainz: Schott's Söhne, 1979. P. 117 - 119. Partitura.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Trad.: Maria Lúcia Pinho. 2ª edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KRAMER, Jonathan D. *New temporalities in music*. In: Critical Inquiry, vol. 7, n. 3 (Spring, 1981), pp. 539-556. The University of Chicago Press.

Disponível em:

<http://www.jstor.org/stable/1343117>

Acesso em 9 de Julho de 2010

_____. *The time of music*. New York: Schirmer Books, 1988, 493 pp.

KIEFER, Bruno. *História e significado das formas musicais: do moteto gótico à fuga do século XX*. 6. ed. Porto Alegre: Movimento. 1981, 256 p.

KOELLREUTER, Hans-Joachim. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. Porto Alegre: Movimento, 1985 (58 p.)

KOPP, David. *Chromatic transformations in nineteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

LIGETI, György. *Lontano*. Large orchestra. London: Schott, 1967. 1 partitura.

_____. *Lux Aeterna*. 16 voice mixed chorus *a cappella*. Frankfurt; New York: C. F. Peters, 1968. 1 partitura.

MEDINA, Priscila. *Karma – Ópera Desconstruída: memorial de composição*. Trabalho de Conclusão de Curso. Porto Alegre: 2005. Instituto de Artes, Departamento de Música (UFRGS).

MENEZES FILHO, Florivaldo. *Acústica musical em palavras e sons*. Ateliê Editorial (Cotia) FAPESP (São Paulo). 2004, 308 p.

MIRANDA, Fátima. *Fátima Miranda em Telemadrid*.

Disponível em

www.youtube.com/watch?v=XS0j2Dz1sxxw

Acesso em 28 de Março de 2010

MOURA, Eli-Eri. *Manipulações do tempo em música – uma introdução*. Trad.: Wilson Guerreiro Pinheiro. In: Claves (Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB), n. 4, Novembro de 2007, p. 66-90.

Disponível em:

http://www.cchla.ufpb.br/claves/pdf/claves04/claves_4_manipulacoes.pdf

Acesso em 5 de Setembro de 2010

SHARMAN-BURKE, Juliet; GREENE, Liz. *O Tarô Mitológico*. Tradução: Fulvio Lubisco; Cartas ilustradas por Tricia Newell. São Paulo: Madras, 2007.

SCHUTZ, Alfred. *Fragments on the Phenomenology of Music*. In: In Search of Musical Method, ed. F.J. Smith, London: Gordon and Breach, 1976, p. 23-71

SCIARRINO, Salvatore. *Aspern Suite*. Per soprano e strumenti. Milano: BMG Ricordi Music Publishing, 1979. Partitura.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Editions du Seuil, 1966. 662 p.

STOCKHAUSEN, Karlheinz; MACONIE, Robin. *Stockhausen sobre a música – palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie*. São Paulo: Madras, 2009, 238 p.

VALÉRY, Paul. *Primeira aula do curso de Poética*. In: Variedades. Tradução: Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007. Original: 1957.

WISHART, Trevor. *On Sonic Art*. New and Rev. Ed. Edited by Simon Emmerson. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996. (Contemporary Music Studies – Vol. 12)

AUDIO E VÍDEO

FERNEYHOUGH, Brian. *Intermedio alla Ciaccona*. Irvine Arditti (performer). Etcetera, 2004.

GUBERT, Priscila Medina. *Pântano – quarteto vocal e marimba*. Vídeo da performance realizada em 21 de maio de 2010, no Instituto Goethe (6'). Porto Alegre: 2010.

Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=4nCWKiCKyMM>

Acesso em 5 de setembro de 2010.

MESSIAEN, Olivier. *Turangalila-symphonie*. Performed by Jean-Yves Thibaudet, Takashi Harada, Royal Concertgebow Orchestra and Riccardo Chailly. London: Decca Record, 1993. 1 CD-Áudio.

MONK, Meredith. *8/8 In: Four American Composers series*. Directed by Peter Greenaway, 1983

Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=YudPILe1rBo>

Acesso em 5 de Setembro de 2010.

OLIVEIRA, Jocy de. *Inori à prostituta sagrada* (1993, dvd 3),. In: Coleção Jocy de Oliveira. 4 DVDs e Libreto 64 Pg. Tratore, 2008.

SAARIAHO, Kaija. *Lohn* (1996). *Performed by* Valérie Gabail In: video by Isabelle Barrière. Visual part conceived by Jean-Baptiste Barrière & realized by Pierre-Jean Bouyer.

Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=TrXaWt0UJ5Y>

XENAKIS, Iannis.. In: *Música Viva*. Symphonie-Orchester Des Bayerischen Rundfunks. Conductor: Michel Tabachnik. Soloists: Spyros Sakkas (Baritone vocals), Sylvio Gualda (Percussion solo). Germany: Col Legno, 2003. 1 CD-Áudio.

_____. *Ais*. Pour baryton amplifié, percussion solo et grand orchestre. Paris: Editions Salabert. 1980. 1 partitura.

ANEXOS

CD de Audio

Ficha técnica:

1) *O Espaço da Sombra* (Eletroacústica 2.0)

2) *Pântano* (versão estúdio)

Soprano: Elisa Machado

Mezzo-soprano: Cuca Medina

Contralto: Francis Padilha

Baixo: Marcelo Villena

Marimba (sintetizada): Cuca Medina

3) *Pântano* (versão ao vivo)

Soprano: Elisa Machado

Mezzo-soprano: Cuca Medina

Contralto: Francis Padilha

Baixo: Marcelo Villena

Ceramofone: Diego Silveira

4) *Sombra em Espera*

Mezzo-soprano: Cuca Medina

Flauta em Sol: Leonardo Loureiro Winter

Violoncelo: Vera Vieira

Regência: Jocerei Bohrer

5) *Zona de Penumbra*

Voz feminina solo: Cuca Medina

6) *A Sombra de Mata Hari*

Flauta: Michele Manica

Clarinete: Paulo Henrique Müller

Percussão 1: Diego Silveira

Percussão 2: Felipe Köetz

Piano: Felipe Adami

Violino: Mariana Krewe

Violoncelo: Vera Vieira

Regência: Jocerei Bohrer

7) *O Espaço da Sombra B*

Improviso coletivo sobre eletroacústica

Flauta: Michele Manica

Clarinete: Paulo Henrique Müller
Percussão 1: Diego Silveira
Percussão 2: Felipe Köetz
Piano: Felipe Adami
Violino: Mariana Krewer
Violoncelo: Vera Vieira
Mezzo-soprano: Cuca Medina
Baixo: Marcelo Villena

DVD Vídeo

- 1) Zona de Penumbra
- 2) Pântano (versão ao vivo)
- 3) A Sombra de Mata Hari

Observações

CD - Faixa 1 gravada e mixada no CME (Centro de Música Eletrônica – UFRGS), por Cuca Medina. Faixa 2 gravada do Estúdio Musitek (Porto Alegre) e mixada no *home studio* de Cuca Medina. Demais faixas gravadas ao vivo, sob a coordenação de Rodrigo Avellar de Muniagurria, no Instituto Goethe (Porto Alegre), em 21 de Maio de 2010.

O DVD contém a mesma ficha técnica do CD (versão ao vivo).