

A large, stylized white treble clef is positioned on the left side of the cover. It is surrounded by various musical notes, including eighth and sixteenth notes, and stems, all rendered in white. The background is a dark blue with a subtle grid of light blue lines. A large, colorful, abstract shape composed of many small dots in shades of pink, purple, and blue is located in the lower right quadrant, resembling a stylized musical note or a sound wave.

Claudia das Chagas Prodossimo
(Organizadora)

Música: Circunstâncias Naturais e Sociais

Atena
Editora
Ano 2019

Claudia das Chagas Prodossimo

(Organizadora)

Música: Circunstâncias Naturais e Sociais

Atena Editora

2019

2019 by Atena Editora
Copyright © Atena Editora
Copyright do Texto © 2019 Os Autores
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora
Editora Executiva: Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação: Geraldo Alves
Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os Autores

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Dr^a Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof^a Dr^a Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof^a Dr^a Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof^a Dr^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof^a Dr^a Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^a Dr^a Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof^a Dr^a Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof^a Dr^a Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof.^a Dr.^a Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof.ª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof.ª Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof.ª Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
M987	Música [recurso eletrônico] : circunstâncias naturais e sociais / Organizadora Claudia das Chagas Prodossimo. – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019. Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-484-9 DOI 10.22533/at.ed.849191207 1. Música – Pesquisa – Brasil. 2. Comunicação e expressão. I. Prodossimo, Claudia das Chagas. CDD 784.5
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

O *e-book* intitulado “Música: Circunstâncias Naturais e Sociais” reúne pesquisas que abordam a música em suas diversas manifestações. Sabe-se que a música e seus elementos permeiam a vida do homem desde os primórdios da civilização, adquirindo funções variadas como comunicação, expressão, rituais de cura, entre outros. A música também é considerada como a manifestação artística que estimula mais áreas do cérebro simultaneamente, para quem ouve e, mais ainda, para quem pratica.

Desde então, muito se descobriu sobre os benefícios da aplicação da música enquanto ferramenta de socialização, comunicação, estimulação, em se tratando de aspectos físicos e fisiológicos, cognitivos, emocionais e relacionais.

Neste *e-book* pode-se ver a amplitude de pesquisas relacionadas à música, desde uma análise técnica relacionada a performance e estética até o seu uso terapêutico.

A primeira seção traz artigos que relacionam a prática de música à área educacional, pensando em modelos de ensino, contribuições para a formação do professor e seu uso tanto na educação a distância quanto na infantil, tratando do contexto mais amplo da educação e ainda de aspectos tecnológicos envolvidos no ensino específico da música.

Na sequência, ‘Estética e Performance Musical’ dedica-se a explorar aspectos envolvidos na composição e execução de peças, considerando o processo criativo, a relação entre os elementos musicais, questões técnicas e a própria performance enquanto experiência estética.

A terceira seção ajuda a reconhecer a importância da música como instrumento de socialização, pois, em sendo uma forma de expressão, permite que o homem se comunique e se relacione com o seu meio. Os artigos aqui reunidos exploram questões culturais que constituem e são constituídas nessa relação homem-comunidade, abordando elementos expressivos e perceptivos, competitividade *versus* integração, música como memória cultural, reflexões sobre gênero e sobre o pensamento enquanto força ativa e criativa.

Para finalizar, apresenta-se um artigo que enfatiza a utilização da música com enfoque terapêutico, sendo aplicada na estimulação cognitiva em um caso específico de demência.

Aos autores, fica o agradecimento pela produção e o desejo de que a busca pelo conhecimento continue sendo uma constante. Aos leitores, que este material seja provocativo e os incentive a também compartilhar suas experiências.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
EDUCAÇÃO FORMAL, NÃO-FORMAL E INFORMAL: EM BUSCA DE NOVOS MODELOS	
Nathan Tejada de Podestá Silvia Maria Pires Cabrera Berg	
DOI 10.22533/at.ed.8491912071	
CAPÍTULO 2	9
EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS EM ESCOLA QUE CONTRIBUEM PARA A FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE MÚSICA	
Mariana Lopes Junqueira Leomar Peruzzo Carla Carvalho	
DOI 10.22533/at.ed.8491912072	
CAPÍTULO 3	15
A MÚSICA E OUTRAS LINGUAGENS DA ARTE NA EDUCAÇÃO INFANTIL DA REDE MUNICIPAL DE ENSINO DE FLORIANÓPOLIS	
Simone Cristiane Silveira Cintra Cristine Maria de Moura Sieben Rosinete Valdeci Schmitt Carmen Lúcia Nunes Vieira	
DOI 10.22533/at.ed.8491912073	
CAPÍTULO 4	28
CANTO CORAL VIRTUAL: UMA PROPOSTA DE ENSINO PARA A EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA (EAD)	
Daniel Chris Amato Tânia Cristina de Assis Quintino Okubo	
DOI 10.22533/at.ed.8491912074	
CAPÍTULO 5	40
TECNOLOGIAS NA EDUCAÇÃO MUSICAL: ASPECTOS NEGATIVOS	
Daniel Marcondes Gohn	
DOI 10.22533/at.ed.8491912075	
CAPÍTULO 6	50
PRÁTICA DE CONJUNTO NOS ESTÁGIOS INICIAIS DE FORMAÇÃO MUSICAL: UMA PROPOSTA INTEGRADORA	
Daniel Augusto Oliveira Machado	
DOI 10.22533/at.ed.8491912076	
CAPÍTULO 7	58
A ESCALA DUAL: DA AMBIGUIDADE MODAL À DUALIDADE EXPRESSIVA EM VIVALDI, BIZET E CHOSTAKÓVITCH	
Luciano de Freitas Camargo	
DOI 10.22533/at.ed.8491912077	

CAPÍTULO 8	69
O CONCERTO PARA <i>HARMÔNICA</i> E <i>ORQUESTRA</i> DE HEITOR VILLA-LOBOS: CONSIDERAÇÕES SOBRE A ARTICULAÇÃO FORMAL NO 1º MOVIMENTO	
Edson Tadeu de Queiroz Pinheiro	
DOI 10.22533/at.ed.8491912078	
CAPÍTULO 9	87
O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE <i>PONTEADO</i> , PEÇA PARA TRÊS VIOLÕES: EXPLORAÇÃO DE GESTOS INSTRUMENTAIS EM PERFORMANCE	
Ledice Fernandes Weiss Tiê Perrotta Campos	
DOI 10.22533/at.ed.8491912079	
CAPÍTULO 10	98
VILLA-LOBOS E O EXPERIMENTALISMO INSTRUMENTAL: UMA INVESTIGAÇÃO ACERCA DAS TÉCNICAS ESTENDIDAS PARA CLARINETA EM SUA OBRA	
Diogo Maia Santos Luis Antonio Eugênio Afonso Daniel Aparecido de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.84919120710	
CAPÍTULO 11	115
COLABORAÇÃO E ESTABILIDADE MORFOLÓGICA NO PROCESSO CRIATIVO DE <i>CHÃO DE OUTONO</i>	
Valentina Daldegan Davi Raubach Tuchtenhagen	
DOI 10.22533/at.ed.84919120711	
CAPÍTULO 12	122
DATANDO MÚSICA IMPRESSA: UM EXERCÍCIO A PARTIR DE DOCUMENTOS MUSICAIS DO ACERVO BALTHASAR DE FREITAS	
Rodrigo Alves da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.84919120712	
CAPÍTULO 13	132
A HOMOGENEIDADE SONORA NO QUARTETO DE CORDAS: DIFERENTES ENFOQUES POSSÍVEIS	
Adonhiran Reis Emerson de Biaggi	
DOI 10.22533/at.ed.84919120713	
CAPÍTULO 14	140
ESTUDO SOBRE A PERFORMANCE PERCUSSIVA DA CIRANDA DE MANACAPURU	
Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro Carlos Stasi Karine Aguiar de Sousa Saunier	
DOI 10.22533/at.ed.84919120714	

CAPÍTULO 15	149
PEDAGOGIA DA PERFORMANCE E O CANTOR	
Daniele Briguente	
DOI 10.22533/at.ed.84919120715	
CAPÍTULO 16	157
A EXPERIÊNCIA DA ESCUTA MUSICAL DOS JOVENS ALUNOS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE	
Consuelo Paulino Bylaardt	
DOI 10.22533/at.ed.84919120716	
CAPÍTULO 17	166
AMERICAN IDOL: UM OLHAR SOBRE O AMBIENTE COMPETITIVO EM REALITY SHOWS MUSICAIS	
Eduardo Silva Alves de Macedo	
Katarina Milena dos Santos Gadelha	
Pablo Cezar Laignier de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.84919120717	
CAPÍTULO 18	177
ENTRE REPRODUÇÃO E RECONSTRUÇÃO: UM PARALELO ENTRE NATUREZA-MORTA E TRANSCRIÇÃO MUSICAL A PARTIR DE LÉVI-STRAUSS E KURTÁG	
Max Packer	
DOI 10.22533/at.ed.84919120718	
CAPÍTULO 19	191
GENY MARCONDES, ARTISTA INTERDISCIPLINAR: REFLEXÕES SOBRE RELAÇÕES DE GÊNERO	
Iracele Aparecida Vera Livero de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.84919120719	
CAPÍTULO 20	204
SOBRE A IMAGEM DO PENSAMENTO EM DELEUZE E SUAS RELAÇÕES COM A CULTURA E A MÚSICA	
Bruno Maia de Azevedo Py	
DOI 10.22533/at.ed.84919120720	
CAPÍTULO 21	217
ENTRE OBJETOS E PERFORMANCES: REFLEXÕES SOBRE MÚSICA E MEMÓRIA	
Aline Azevedo	
Flavio Barbeitas	
DOI 10.22533/at.ed.84919120721	
CAPÍTULO 22	229
MEMÓRIA MUSICAL PRESERVADA NA DEMÊNCIA SEMÂNTICA: UM ESTUDO PRELIMINAR	
Cybelle Maria Veiga Loureiro	
DOI 10.22533/at.ed.84919120722	
SOBRE A ORGANIZADORA	237

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE PONTEADO, PEÇA PARA TRÊS VIOLÕES: EXPLORAÇÃO DE GESTOS INSTRUMENTAIS EM PERFORMANCE

Ledice Fernandes Weiss

CMU-ECA - USP
São Paulo-SP

Tiê Perrotta Campos

CMU-ECA-USP
São Paulo-SP

RESUMO: Esta comunicação relata o processo de criação de *Ponteado*, escrita inicialmente para violão solo a partir de experimentos acústicos, invenções de sons estendidos e elementos visuais, por parte de seu compositor, que também é instrumentista. Observa-se no relato que a versão para três violões, ao adaptar alguns elementos estruturais (ora simplificando gestos técnicos de extrema dificuldade, ora valorizando determinados gestos sonoros) se construiu dentro dos ensaios e encontros do grupo, contando com a participação ativa dos três *performers* no processo de escrita, graças às suas disponibilidades e cumplicidades na escuta e tomada de decisões.

PALAVRAS-CHAVE: Criação em performance. Compositor-intérprete. Gesto instrumental. Teatralidade.

ABSTRACT: This communication reports the composing process of *Ponteado*, whose composer is also instrumentalist. The piece was originally thought for solo guitar, and was

conceived thanks to the composer's acoustic experiments and invention of extended sounds and visual elements. It is observed that the three guitars-version, while adapting structural elements to the trio performance (sometimes simplifying technical gestures of extreme difficulty, sometimes valuing sound gestures) was constructed within the rehearsals and meetings of the group, counting on the active participation of the three performers in the writing process, thanks to their availability and complicity on listening and taking decisions together.

KEYWORDS: Creating in performance. Composer-interpreter. Instrumental gesture. Theatricality.

INTRODUÇÃO

“*Ponteado* é uma peça que explora de maneira cênica o contato entre intérprete e violão”, define seu compositor. Esta peça, nascida de uma ambição em captar a relação entre performance instrumental e escrita, se fundamenta na concepção do som que parte do *gesto instrumental* (em suas múltiplas relações com o instrumento), e reflete uma tendência contemporânea que valoriza a “contribuição criativa do instrumentista na gênese da obra (...), reforçando a importância de práticas

improvisadas inseridas em contextos de músicas escritas” (DONIN, 2016, 3, todas as traduções são nossas).

Observando a relação de reciprocidade que se estabelece entre performance e composição, Caullier (2002, p.3) afirma que o intérprete de hoje tende a participar do processo de escrita tornando-se um co-autor. Este processo, que constituiu grande parte da história de *Ponteado*, deu margem a um fenômeno de teatralização da peça, graças à importância dada a seus aspectos cênicos e gestuais.

Em princípio escrita para violão solo, a peça foi aos poucos sofrendo modificações no contato com dois outros violonistas, para desembocar em um trio de violões que foi apresentado em concerto no dia 12 de junho de 2017.

HISTÓRICO: O PONTO DE PARTIDA (RELATO DO COMPOSITOR)

No segundo semestre de 2016 foi escrita a primeira versão para uma disciplina de composição do departamento de música onde o compositor é aluno; segundo as recomendações dadas, os alunos deveriam fazer uma peça partindo da exploração de um, ou alguns poucos gestos como material. Diz o compositor:

Entendo por gesto um fluxo de energia que sai de um estado de repouso, passa por um deslocamento x e volta ao estado inicial. Ele é composto por um significado e uma gestualidade: o significado se altera por qualquer pequena variação; a gestualidade carrega características motoras e pode ser parametrizada. Quando o deslocamento do gesto se estende por um longo tempo, passamos a percebê-lo como textura. Estas ideias permearam toda a criação da peça (CAMPOS, 2017).

Observa-se na primeira página do rascunho da peça que o compositor buscou como ponto de partida criar um gesto instrumental, portador do “fluxo de energia” a que se refere, e que comporta características quase minimalistas, posto que baseado em uma pulsação regular e na repetição de motivos rápidos que evoluem lentamente. Com efeito, o minimalismo como corrente filosófica, artística e musical se originou nos anos 1960 nos Estados Unidos, pregando justamente a economia de meios. Partindo assim da ideia de se liberar do congestionamento físico e do supérfluo, em música ele se aproxima de técnicas repetitivas. Em *Ponteado*, o gesto que porta estas características é, como veremos a seguir, aquele a que o compositor chamou de “textura”. Ele relata:

Os gestos de R.H. quando utilizados devem estar associados a um gesto de L.H., Os gestos de L.H. são utilizados sem interrupção.

Fig. 1: *Ponteados*, p.1 (primeiro manuscrito).

Optei por utilizar o violão solo para o trabalho, uma vez que tenho certa intimidade com o instrumento. Assim pude me concentrar na minúcia do gesto sonoro aliada ao gesto físico do intérprete, buscando um distanciamento do idiomatismo tradicional do instrumento e ao mesmo tempo tornando-a acessível ao violonista. Os primeiros materiais surgiram de improvisações que, pensando no movimento dos braços e dedos como a coreografia de uma dança, tinham como intuito mergulhar em um universo de sonoridades expandidas (CAMPOS, 2017).

A definição de técnicas estendidas ou expandidas, que é apresentada por autores como Ferraz (2007, p.3), diz respeito “ao uso de técnicas não tradicionais de instrumentos tradicionais” e nasce, segundo Mello (2015, p.10), seja da busca por novas possibilidades sonoras, seja da colaboração compositor/performer, da interação intérprete/instrumento, de uma nova maneira de tratar o discurso musical, da aparição de novas formações de grupos de câmara ou de inovações na notação. Dentre estes procedimentos, os três primeiros e o último nos interessam diretamente por dialogar com aqueles adotados na composição de *Ponteados*. O compositor prossegue:

Destes materiais escolhi a combinação de três movimentos, um de mão esquerda: “*textura*”; e dois de mão direita: “*gesto ataque*” e “*gesto glissando*”. A peça se caracteriza pela dissociação das mãos esquerda e direita que de acordo com o lugar e o momento em que tocam juntos, criam diferentes resultados sonoros modulando timbre, altura e flutuação.

O “*gesto ataque*” se toca com a mão direita cruzando e descruzando sobre a mão esquerda, atacando a corda ora do lado mais próximo a mão do instrumento, ora do lado do corpo. O som gerado pelo movimento da mão direita é modulado pelo movimento da mão esquerda. Este gesto busca amplificar um som residual do violão que provavelmente é do conhecimento de qualquer violonista atento. Este som funciona da seguinte maneira: quando uma corda é pressionada em um ponto *x*, ela se divide em duas partes que se comportam como cordas independentes. Se este ponto for exatamente o meio da corda, teremos duas cordas com suas fundamentais uma oitava acima da original. À medida que este ponto se aproxima de uma das extremidades e se afasta de outra, a corda menor fica mais aguda e a maior mais grave (vide *mapa*). Esta ideia, aplicada a corda do violão, cria duas

sonoridades muito distintas. Ao tocar o lado da corda que está mais próximo a extremidade da caixa de ressonância, temos o som que conhecemos do violão; já quando tocamos o lado da corda que está próximo a extremidade da mão do instrumento geramos um som curto, estridente, sem corpo e cheio de transientes (CAMPOS, 2017).

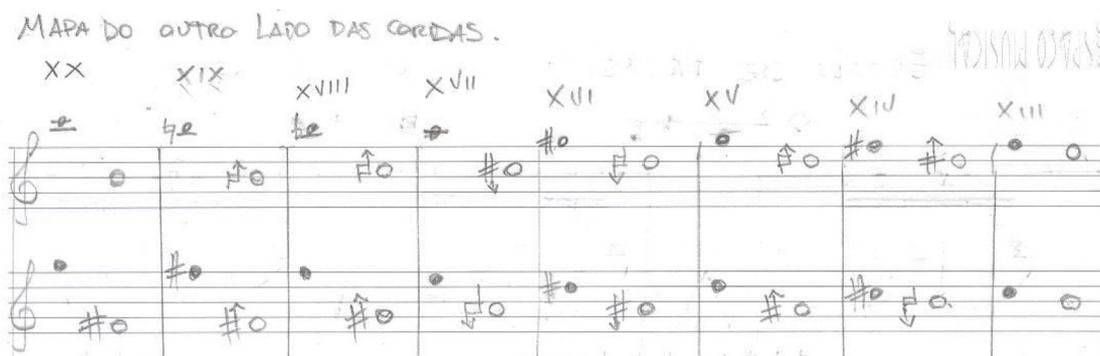


Fig. 2: Mapa criado pelo compositor para mapear as notas obtidas do outro lado da corda com relação ao dedo preso, ainda que estas alturas possam sofrer alterações de acordo com o violão e sua regulagem.

No “*gesto glissando*” o indicador da mão direita vai continuamente aumentando a pressão na corda do lado do cavalete até o ponto em que se cria uma ponte no fim do braço violão, em seguida faz o movimento de *glissar* na direção da mão esquerda. Neste caso o som gerado pela mão esquerda é modulado pela direita. Quando a pressão na corda é baixa o som da mão esquerda é abafado, mas no instante em que se cria a ponte este som ganha corpo e sua fundamental é transposta por volta de uma quinta justa acima. Em seguida, o glissando altera de maneira curva a pressão sobre a corda gerando um som que se assemelha a um *bend* de guitarra. Na relação gesto-textura gera-se um resultado sonoro com um ponto de quebra radical a partir de um movimento físico contínuo e gradual.

O movimento “*textura*” articulado pela mão esquerda é a esteira pulsante que conduz a peça, estabelecendo andamentos e regiões de alturas. Sofre constantes perturbações produzidas pelos gestos da mão direita. É dele que posteriormente veio o título da peça (CAMPOS, 2017).

Ao elaborar este material, o compositor criou uma primeira versão de sua peça, inicialmente para violão solo, cuja partitura é apresentada a dois outros violonistas em meados de março de 2017. Abaixo uma cópia da bula da partitura:

Clave de mão direita:

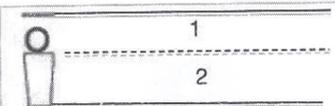
	1 Da Ponte até o início do Braço (Molto Sul Ponticello - Tasto) 2 Do Braço a mão
	Pressionar levemente com o dedo indicador de maneira a abafar a corda indicada
	Pressionar com o dedo indicador a corda indicada a ponto de criar um novo cavalete com o braço do violão
	Tocar a corda normalmente (Plectro)
	Crescendo e decrescendo de pressão Aum. dim.

Fig. 3: *Ponteado*, bula (versão violão solo).

PRIMEIRA RÉPLICA: A INTERPRETAÇÃO FEITA PELOS PERFORMERS

Assim que o projeto é proposto aos outros dois violonistas, o compositor mostra o início da peça ao violão, onde revela possuir um belo domínio das técnicas estendidas por ele inventadas. Um dos violonistas comenta:

Pudemos ver, já nesta primeira apresentação, uma porção de efeitos instrumentais aparentemente bastante virtuosísticos, embora a sonoridade tirada do instrumento fosse um pouco 'minimalista' no sentido de possuir pouquíssima amplitude sonora, adotando um volume médio que, longe de tentar superar ou esconder uma das maiores deficiências do instrumento (que é o baixo potencial em volume de som), a assume diretamente e tira dela a matéria mesma de sua expressividade (FERNANDES, 2018).

No entanto, após esta pequena apresentação, que se deu durante os encontros semanais da disciplina de criação e performance, e no momento em que os violonistas se viram a sós, cada um com uma cópia da partitura, muitas dúvidas surgiram, e nem um nem o outro tinha muita certeza da maneira como se deveriam realizar os efeitos pensados pelo compositor. O primeiro problema encontrado na ocasião foi a interpretação da bula. Nesta, a chamada “clave de mão direita”, uma pauta de três linhas representando as ações desta mão, parecia dividi-las em dois tipos, as ações “Molto Sul Ponticello-Tasto” e “Do Braço à mão”. Após algumas trocas de mensagens e telefonemas, a violonista acrescenta em sua página, com relação à segunda das indicações: “Do início do braço até o capotraste”, clareando o fato de que o segmento englobava a extensão da escala do violão, onde dever-se-iam ser “percutidos” os dedos das mãos afim de produzir notas individuais, todas essas ações sendo ações de uma mão independente da outra.

Da mesma forma, sem saber como realizar o segundo efeito da bula, “Pressionar

levemente com o dedo indicador de maneira a abafar a corda indicada”, a violonista teve recurso ao compositor, após o que ela acrescentou, na mesma frase, “sobre o tampo, na altura do cavalete”. Da mesma forma, os violonistas tiveram dificuldade em entender expressões como “criar um novo cavalete com o braço do violão” (que veio a ser entendido como um encurtamento do comprimento da corda, no ponto em que o dedo a prende à escala, e “plectro”, que foi entendida como “toque sem apoio”).

Veremos à frente que as dificuldades em se interpretar o texto escrito tiveram como consequência alguns ajustes na forma de notação de diversos gestos instrumentais. A ferramenta principal para transmitir aos outros violonistas os novos gestos foi a de mostrar, ao violão, a maneira de executá-los. É assim que o compositor envia, no dia 22 de março de 2017, vídeos mostrando diversos trechos da peça ao violão, acompanhados da foto do trecho da partitura correspondente.

Algumas semanas depois, os primeiros ensaios e aulas revelam novas dificuldades ligadas à interpretação ao violão (em solo ou em trio, que era a nova meta do compositor) de *Ponteado*. A primeira diz respeito à reação dos três instrumentos aos gestos criados pelo compositor. Com efeito, e para espanto dos violonistas, cada um dos três violões reagia diferentemente ao gesto de tocar alguém (sobre a escala) de uma nota presa, ou com relação a um dedo fixo sobre a corda; o violão do compositor produzia a nota desejada com maior volume, outro instrumento fazia ouvir de maneira forte o som da percussão (ruído) do dedo sobre a corda e desta sobre os trastes, e um terceiro tendia a produzir muito pouco som. Ainda que em face de um tal impasse, o grupo, encabeçado pelo compositor, reconhecia a expressividade (nem que fosse visual) dos gestos inovadores que estavam ali. Segundo o compositor,

Um dos primeiros embates na criação desta peça é que o material se comporta de maneira diversa se tocado em diferentes violões. Então pareceu necessário enfatizar um fluxo de energia que cativasse mais no ritmo dos gestos do que nas relações harmônicas que apareciam. Outro embate foi pensar uma maneira de registrar na pauta. A escrita tradicional muitas vezes é insuficiente para registrar uma abordagem diferente do instrumento, por exemplo tocar este ou aquele lado da corda. Para buscar uma escrita que funcionasse para ambos os gestos decidi utilizar duas pautas diferentes: uma com a mão esquerda escrita de maneira tradicional e outra para a mão direita, com uma divisão em regiões geográficas do instrumento acompanhada por uma indicação da corda a ser tocada. Uma última preocupação importante foi de criar um material que evitasse lesionar o instrumentista. Dentro do universo da técnica expandida, nem sempre sabemos o quanto estamos ou não demandando do corpo do intérprete. Decidi-me fazer uma peça extremamente curta com um material “ralo”, mesmo assim, foi durante os ensaios que conseguimos encontrar uma preparação adequada, para realizar a música de forma saudável (CAMPOS, 2017).

Outro problema a que os outros violonistas tiveram que fazer face era a velocíssima indicação metronômica que havia no início da música (semínima= 90-100), velocidade que sequer o compositor havia ousado, e que nas mãos dos demais instrumentistas, além de representar um certo sofrimento físico e eventualmente prejudicar seu relaxamento e saúde corporais, comprometia ainda mais o volume do

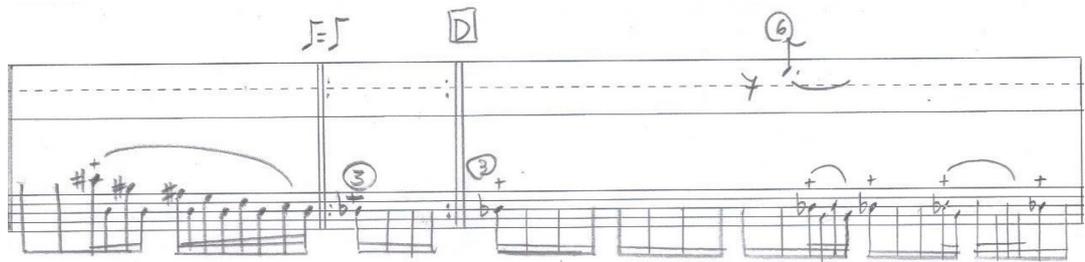


Fig. 6: *Ponteadó*, p.2 (versão para três violões, 2o violão).

Fig. 7: *Ponteadó*, p.2 (versão para três violões, 3o violão).

Sabendo que “o compositor transita do gesto à composição, enquanto o intérprete faz o inverso, da composição ao gesto” ao imaginar o gesto físico necessário à emissão do som concebido pelo compositor (MELLO apud ZAGONEL, 2015, p. 39), o trio de violões entrou em uma nova etapa de trabalho conjunto, em que hierarquias foram rompidas. Para ambas as partes, ficou claro que o trabalho do intérprete deveria se mostrar essencialmente criativo. Constatou-se:

“A oportunidade de compositor e intérprete criarem juntos é única, a partitura deixa de ser a principal mediadora desta relação. Se houver um objetivo mútuo e um ambiente de trabalho fundado no respeito e na escuta do outro, a obra pode transcender os limites individuais da imaginação tanto do intérprete quanto do compositor” (CAMPOS, 2017).

A escrita da versão para três violões foi se definindo ao longo dos ensaios e das aulas de performance e criação, onde os alunos e professores presentes podiam dar um retorno ao grupo com relação “ao que estava soando” ou não, impressões que eram confrontadas com as imagens acústicas e visuais que haviam sido previstas pelo compositor. Além disso, o compositor sendo ele mesmo instrumentista e participando ao trio, desenvolveu-se um rico complexo de relações entre escrita e performance, onde a mesma pessoa reunia dois tipos de sensibilidade. Neste momento foi necessário criar estratégias e ferramentas eficientes para acompanhar o processo, uma vez que o compositor estava também na posição de intérprete durante os ensaios. Gravar, filmar e escrever comentários e ideias que apareciam nos encontros se mostraram ferramentas muito poderosas, permitindo uma escuta posterior distanciada e crítica. Desta forma foi gerado um processo de troca que trazia resultados positivos a cada

novo encontro. Um dos violonistas se recorda:

Toda vez que nos encontrávamos, o compositor nos fazia experimentar conjuntamente ao violão alguns gestos que ele imaginava poderem *soar* em três violões. Muitos deles eram recortes da ideia inicialmente presente na versão solo, e outros eram ideias que o próprio convívio conosco lhe trazia. Nestas 'experiências' em grupo, muitos gestos eram sugeridos ou modificados em nossa presença, a partir de nossos comentários e sugestões. Como que prevendo a aparição de ações que ainda não tinha evocado, ele as incorporava com naturalidade, sempre de acordo com o resultado - aqui e agora - do que fazíamos. Havia uma pequena parte de improvisação nisso, uma espécie de improvisação guiada. E a abertura de que fez prova o compositor nos abriu um campo do possível criativo que, enquanto simples instrumentistas, não necessariamente conhecíamos (FERNANDES, 2018).

A versão para três violões, ao mesmo tempo que procurou solucionar as dificuldades técnicas presentes na peça solista, dividindo os materiais musicais entre os três violões, procurou reforçar os gestos sonoros que, no amálgama minimalista criado, deviam ser particularmente ouvidos. Ela também criou um espaço para a improvisação, na parte final da peça, onde o compositor desejava que houvesse um clímax gestual, com glissandos em todas as direções. Dando-se conta de que o clímax "escrito" não dava conta da energia gestual necessária, ele deu carta branca aos outros dois, e a si mesmo, para buscar, na incorporação de diversos tipos de ruído, a expressão do gesto do glissando em sua forma apoteótica. Segundo o compositor:

Só no trabalho com os intérpretes pude entender o que realmente era importante de estar precisamente grafado e o que não; sobre o andamento, percebi que, na versão a três violões, é importante manter um andamento mais confortável de modo que os instrumentistas possam estar mais atentos à sincronia de seus gestos. Para uma versão solo penso em mudar a indicação para "rápido" dando margem ao intérprete para escolher o que mais lhe interessa em termos de estudo e estética, dentro de sua capacidade técnica. Já na bula, vejo a necessidade de detalhar ao máximo toda a descrição dos gestos que fundam a peça (CAMPOS, 2017).

The image displays a musical score for guitar solo, consisting of two systems of staves. The first system includes staves for Right Hand (R.H.), Guitar (Gtr.), and Left Hand (L.H.). The R.H. staff features a 12th fret marker (XII) and a series of notes with slurs and accents. The Gtr. staff shows a series of notes with slurs and accents. The L.H. staff shows a series of notes with slurs and accents. The second system includes staves for R.H., Gtr., and L.H. The R.H. staff shows a series of notes with slurs and accents. The Gtr. staff shows a series of notes with slurs and accents. The L.H. staff shows a series of notes with slurs and accents. The score includes dynamic markings such as *f* and *sfz p*.

Fig. 8: *Ponteado*, p.3, final (versão para violão solo).

O processo de ensaio, longe de visar a realização “perfeita” de uma partitura que seria soberana, passou a representar para os três violonistas-criadores, momentos de escuta coletiva. Cada nova ideia que surgia, por parte de um dos três, era discutida, testada, gravada, escutada e re-escutada em grupo. Apesar de ser o compositor aquele que, de alguma forma, possuía uma escuta ampliada, uma escuta que já vislumbrava o avenir daquela música, que “via” mais longe na construção da estrutura da obra, o processo revelou-se verdadeiramente cúmplice. Esta vivência, que de alguma forma lembra ao compositor seus anos de formação em gêneros musicais mais populares, testemunha de um tipo de composição que nasce de um “processo recursivo de transformação”, em que o “processo de compor surgirá então, como uma possibilidade de criar estruturas que viabilizam a performance, e essa como a possibilidade de alterar e criar estruturas” (RODRIGUES, 2012: 11).

REFERÊNCIAS

- CAULLIER, Joëlle. **La condition d’interprète**. In: *Revue DEMéter*, 2002, Lille, Université de Lille, 2002. 10 p. Disponível em: <<http://demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/caullier.pdf>>. Acesso em 19. março 2014.
- DONIN, Nicolas. **Pourquoi ce blog change-t-il de nom ?**. In: *Gestes, instruments, notations ...dans la création musicale des XXe et XXIe siècles*, 13 out. 2016. Disponível em: <<https://geste.hypotheses.org/category/billets>>. Acesso em 21. fev. 2018.
- FERRAZ, Silvio. **De Tinnitus a Itinerários do Curvelo**. In: CONGRESSO DA ANPPOM, n. 17, 2007, São Paulo. *Anais do congresso*. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/composicao/comp_SFerraz.pdf> Acesso em 8 dez. 2017.
- IAZZETTA, Fernando. **Meaning in Musical Gesture**, 1997. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/gesture.htm>>. Acesso em 12.10.2016.
- LIGHTMAN, Alan. **Sonhos de Einstein**, tradução Marcelo Levy. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.
- MELLO, Felipe Marques de. **Preparação para performance de música de câmara com violão: o uso do corpo no repertório com técnicas estendidas**. Dissertação (Mestrado). São Paulo: IA-UNESP, 2015. 92 p.
- RODRIGUES, Mauro. **Performance, Corpo e Ação na Composição Musical**. Tese (doutorado). Belo Horizonte: UFMG, 2012. 281 p.
- ZAGONEL, Bernardete. **Gesto musical**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.
- CAMPOS, Tiê. Entrevista concedida a Ledice Fernandes em 9 dez. 2017. São Paulo, 2017.

FERNANDES, LEDICE. Entrevista concedida a Tiê Campos em 4 fev. 2018. Sao Paulo, 2018.

MOSTRA 2017: *Painel Sonoro*. Tiê Campos (compositor e intérprete, violão). Ledice Fernandes, Paulo Sampaio (intérpretes, violão). Espaço das Artes, USP, jun. 2017. Gravação mp3.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-484-9



9 788572 474849