

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 gradient with faint, glowing musical staves and notes. A decorative element of colorful dots (pink, purple, blue) forms a wave-like pattern in the lower right quadrant.

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 Sílvia 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

COLABORAÇÃO E ESTABILIDADE MORFOLÓGICA NO PROCESSO CRIATIVO DE *CHÃO DE OUTONO*

Valentina Daldegan

Centro Universitário Internacional Uninter
/ Universidade Federal do Paraná –
valentinadaldegan@gmail.com

Davi Raubach Tuchtenhagen

Universidade Federal do Paraná – raubachdavi@
gmail.com

RESUMO: Este artigo aborda o processo colaborativo de criação da peça *Chão de Outono*, para flauta e sons eletroacústicos. Através de um relato analítico, buscamos compreender a importância da colaboração entre performer e compositor para o processo de definição de elementos sonoros e de sua estabilidade morfológica (COSTA, 2009).

PALAVRAS-CHAVE: Colaboração compositor-intérprete. Flauta e eletroacústica. Estabilidade morfológica.

ABSTRACT: This article discusses the collaborative process used in the creation of *Chão de Outono*, for flute and electroacoustic sounds. Through an analytical report, we aim to understand the importance of the collaboration between performer and composer for the definition process of sound elements and their morphological stability (COSTA, 2009).

KEYWORDS: Composer-performer collaboration. Flute and electroacoustic.

Morphological stability.

1 | INTRODUÇÃO

O processo criativo de *Chão de Outono* se deu através da colaboração entre compositor e performer no período de abril a julho de 2017 e no período de fevereiro a abril de 2018. A peça foi estreada no final do primeiro período e o processo teve seguimento em 2018 por ocasião de uma segunda performance. A peça é baseada no poema homônimo de Mario Quintana e busca, através do texto poético, explorar as fronteiras entre fala e flauta.

O problema criativo deste processo consistiu em encontrar o equilíbrio entre caráter estrito e flexível dos elementos de uma composição envolvendo flauta e eletroacústica, que utiliza um texto literário como elemento composicional. A sonoridade da recitação do poema foi ponto de partida para a definição de aspectos como articulação, ritmo e contorno melódico, enquanto seu universo semântico evocou imagens, espacialidade e caracteres presentes na peça.

Este artigo, tem o objetivo de descrever o processo colaborativo que permeou a construção da obra, atentando para as definições de elementos sonoros e sua

estabilidade morfológica, de acordo com Costa (2009).

2 | ESTABILIDADE MORFOLÓGICA

A cada execução de uma obra, seus elementos, notados de alguma maneira, podem variar mais ou menos. Estabilidade morfológica é a categoria utilizada por Costa para explicar esta característica dos elementos. Estes podem ser estritos (invariantes) ou flexíveis (variantes). Os elementos estritos são aqueles estáveis morfológicamente enquanto os flexíveis não o são. Estritos são aqueles elementos do discurso musical que estão, no projeto compositivo, previstos para voltarem a acontecer da mesma maneira a cada performance. Por outro lado, são flexíveis aqueles elementos cuja remodelagem na performance é prevista ou exigida no projeto composicional.

Os elementos estritos estão ligados, portanto, a uma *estratégia de invariância* presente na obra. Costa resume: “tudo aquilo que, a cada apresentação da peça, deve, do ponto de vista do projeto composicional, levando-se em consideração todas as suas etapas, repetir-se de alguma maneira, requer o que chamo de estratégia de invariância.” (COSTA, 2009, p.48). Se a indeterminação, como para John Cage, deixa a cargo do intérprete aspectos da conformação morfológica da peça, e por isso estes aspectos variam de intérprete para intérprete, de execução para execução, estratégias de invariância, pelo contrário, garantem que determinados aspectos permaneçam invariáveis independentemente do intérprete e da interpretação.

Costa também apresenta o conceito de *âmbito de imprecisão*. Qualquer objeto musical permite uma imprecisão em torno de si, e isto independe do seu caráter estrito ou flexível. Ou seja, há um âmbito de imprecisão, dentro do qual o objeto pode variar sem comprometer o projeto compositivo. Essa região de tolerância define os limites em que o objeto satisfaz a um projeto. Por exemplo, um *lá* escrito de maneira convencional para piano pode apresentar flutuação de afinação, porém, se esta sobrepujar os limites impostos pelo projeto ou pela prática corrente, transgredirá assim o limite da região de tolerância, incorrendo num “erro”.

O processo colaborativo entre performer e compositor apresenta relação direta com o processo de definição de estratégias de invariância da peça. Em peças compostas desta maneira, não apenas o compositor determina estas estratégias individualmente, mas elas são elaboradas através da colaboração. Nos encontros, as instruções dadas pelo compositor ao performer por meio escrito podem ser ponto de partida para uma troca em que o compositor recebe reações do performer e repensa suas estratégias. Trata-se então de uma colaboração efetiva, de acordo com Radicchi, em que há “durante o processo de criação, troca de informações, experimentação de ideias e materiais sonoros e a busca conjunta por soluções musicais que tornem a obra possível de ser escrita e posteriormente executada.” (RADICCHI, 2013, p.25).

3 | EM DIREÇÃO À INVARIÂNCIA

As instruções iniciais do processo criativo de *Chão de Outono*, dadas pelo compositor, apresentavam caráter aberto com o intuito de oferecer bases para exploração técnica da relação entre fala e flauta. De fato, a exploração de novas sonoridades se apresenta como ponto de partida para muitos processos colaborativos (RADICCHI, 2013, p.18). Neste sentido, uma parceria muito profícua entre flautista e compositor foi aquela de Roberto Fabriciani e Luigi Nono. Num artigo intitulado "Walking with Gigi" o flautista descreve um pouco dessa relação e de como acontecia esse processo colaborativo. "Apreensão por descobrir caminhos novos era constante: Nono pedia para que eu fizesse sons extraordinários no limite extremo entre o audível e o inaudível. Dentro dessas sonoridades ele então buscava por estímulos para novas maneiras de pensar e ouvir." (FABRICIANI, 1999, p. 9).

Em nosso caso, tratava-se de explorar as sonoridades da fala em conjunto com a flauta. A fala enquanto geradora rítmica já havia sido utilizada pelo compositor no experimento *Meu Trecho Predileto* (2015), para acordeão e violão, baseado noutro poema de Mario Quintana, em que cada nota ou acorde está vinculado a uma sílaba. É a leitura mental do texto que determina o ritmo, a acentuação e o andamento das notas ou acordes vinculados a cada sílaba (ver Fig. 1). A decisão pela reutilização deste recurso numa peça para flauta decorre da possibilidade de mesclar os sons de fala e de flauta, como dois instrumentos associados, que produzem som a partir do mesmo fôlego. Até que ponto poderiam coexistir e de que maneira poderiam se interferir? Em outras palavras, quais as fronteiras entre fala e flauta?

*)

Violão

mf

Acordeão

mf

**) (O que mais me co-mo-ve, em mú-si-ca,

Figura 1: Exemplo da utilização do texto como substituto de uma escrita de figuras rítmicas em *Meu Trecho Predileto*.

As explorações iniciais tinham como base anotações do compositor, neste modelo de uma nota para cada sílaba, e instruções verbais a respeito da fala. Foram explorados três modos de articular fala e flauta: voz falada normalmente na posição ordinária da flauta; voz sussurrada também em posição ordinária; e através da leitura mental, que já havia demonstrado eficácia no experimento *Meu Trecho Predileto*. Nestes encontros, foi possível identificar que a fala em posição ordinária

não apresentava uma relação morfológica interessante com o som da flauta pois aquela predominava de maneira geral sobre esta. Fazer soar voz e flauta significa ou deformar a voz, devido à necessidade de se combinar voz e sopro direcionado, ou relegar a flauta a uma pequena ressonância, se não omiti-la completamente no caso de consoantes oclusivas (que bloqueiam o ar, por exemplo “n” e “m”). Isto ocorre também na fala sussurrada em posição ordinária, entretanto, neste modo, percebemos um maior equilíbrio entre a intensidade do sussurro e a da flauta, o que soava mais interessante em relação à voz falada normalmente. Daí decorreu o direcionamento criativo que privilegiou a voz sussurrada. Para a voz falada, chegou-se à solução de utilizá-la dentro do bocal, mesma posição da técnica *tongue ram*, podendo alterar com esta técnica subitamente. Além disso, o fato de que eram algumas consoantes responsáveis pelo ataque das notas instigou-nos a pensar uma fala, também sussurrada, em que se desconsidera as vogais e dá-se ênfase às consoantes. Neste caso, o entendimento do texto fica dificultado, o que era interessante para a proposta, já que pretendia desviar a atenção do uso cotidiano da fala, enquanto articulação da linguagem verbal, para a sua sonoridade.

Assim, chegamos a cinco modos de conjugar fala e flauta: (1) leitura mental (os sons são tocados no tempo e ritmo como seriam lidas as sílabas), para a qual se notou o texto em estilo tachado; (2) voz sussurrada, mas omitindo as vogais (quase ininteligível, as consoantes são responsáveis pela articulação dos sons da flauta), para a qual se utilizou a notação do texto com as vogais em subscrito; (3) voz sussurrada (é executada com força, ofegante, para que ative também os sons da flauta), para a qual se utilizou a notação do texto sublinhado; (4) voz falada dentro do bocal, para a qual se notou o texto dentro de caixas; e, (5) voz entoada sem altura determinada, notada com cabeça de nota quadrada fora da pauta.

Nos quatro primeiros modos, a fala está presente como geradora de ritmos e acentuações e representa uma estratégia de invariância. Por um lado, proporciona um grande âmbito de imprecisão, visto que há variadas formas de se ler um texto, por outro, garante, ainda que também com âmbito de imprecisão, certa invariância de proporções rítmicas e acentuações. Desta forma, ela também possibilita o trabalho motivico, visto que se pode utilizar um mesmo fragmento de texto que pode ser variado. Na Fig. 2, é possível perceber o trabalho motivico a partir do fragmento textual “ao longo das pedras”.

Outra estratégia de invariância em relação à fala foi a de indicar de maneira relativa o andamento. Para isso, uma escala de termos de *lento* (1,5 a 3 sílabas por segundo) a *mais rápido possível* foi usada para indicar uma referência para o andamento da fala.

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains the lyrics: "ao lon - go, d_as pe - dr_as ss ss lon - go, d_as pe - dr_as ss". The bottom staff contains the lyrics: "Ao lon - go, d_as pe dr_as ir regulares". The notation includes various dynamic markings such as *p*, *mf*, *pp*, *ppp*, *mp*, *ff*, and *frullato*. It also features performance instructions like "tempo de fala: normal" and "tempo de fala: mais ráp. poss.", as well as musical terms like "(bisbigliando)".

Figura 2: Variação motívica a partir do fragmento textual “ao longo das pedras”.

Deve ser ressaltado neste processo que os elementos e sua estabilidade morfológica eram definidos à medida que ocorria a colaboração entre compositor e performer. A partir das primeiras experimentações de fala e flauta, como descritas acima, passou-se a definir cada vez mais os elementos e estratégias para sua invariância. E isto se deu, não pela ação exclusiva do compositor – mesmo que ele tenha sido o responsável pela notação, mas também pelo julgamento da performer sobre questões técnicas e sonoras dos elementos e sua morfologia. As primeiras explorações não podem ser comparadas com a proporção que adquiriu a peça; evidentemente, isso se deve especialmente à relação colaborativa entre compositor e performer.

Algumas das estratégias, são expressas na notação e nas orientações verbais da notação, entretanto, outras surgem no diálogo e são combinadas juntamente nos encontros. Para a performance, questões foram resolvidas desta maneira. Por exemplo, usávamos a leitura do texto para expressar uma maneira de executar determinado trecho. Desta maneira, diversos aspectos como ritmos, acentuações e modos de leitura foram definidos sem a notação ou indicação verbal na partitura, mas apenas através da comunicação nos ensaios. Isto também aconteceu em outros aspectos como o tempo de pausa entre as frases e durações de fermatas, por exemplo.

4 | EM DIREÇÃO À FLEXIBILIDADE

A definição de elementos sonoros e sua estabilidade morfológica nem sempre foi direcionada para garantir a invariância, mas buscou também pela flexibilidade. É evidente que para que haja uma repetição da performance da peça é necessário um mínimo de estratégia de invariância, ainda que possamos classificar os elementos como flexíveis.

A flexibilidade foi uma direção no caso da definição do comportamento da parte eletroacústica. A intenção que se apresentava desde o início do processo era a de utilizar o microfone como controlador do sistema interativo e estabelecer relações

entre a intensidade da flauta e aspectos dos sons eletroacústicos. Isto foi feito de tal forma que a amplitude do som da flauta, captado ao vivo, ao cruzar um valor limite (*threshold*) dispara sons pré-gravados e ativa determinada espacialização pré-programada. O primeiro comportamento da parte eletroacústica, por exemplo, constitui-se de basicamente dois elementos pré-gravados, que chamaremos aqui de *assobios* e *folhas*. Os dois permanecem tocando em *loope* e a amplitude do som captado determina o envelope de cada um. Quando a amplitude do som da flauta ultrapassa o *threshold* para cima os sons de *folhas* vêm a tona e é ativada a sua espacialização, enquanto que quando a amplitude do som captado ultrapassa o *threshold* para baixo, os *assobios* vêm a tona (sua espacialização é estática). Desta maneira, este comportamento da parte eletroacústica é flexível. Não é previsto que a mudança entre as faixas de *assobios* e de *folhas*, no caso do exemplo acima, aconteça sempre no mesmo momento da forma da peça, mas é previsto uma remodelagem destes acontecimentos eletroacústicos em função da performance. A parte eletroacústica é projetada em função da dinâmica com que o performer toca determinado som, da posição em relação ao microfone controlador (notada com um círculo com seta acima da pauta, ver Fig.2) e da configuração do *threshold* feita pelo performer da parte eletroacústica.

Um segundo exemplo de definição da estabilidade morfológica direcionada à flexibilidade pode ser visto no uso da técnica *tongue ram*. Num dos encontros iniciais, gravamos materiais para a composição da parte eletroacústica. Foram feitas explorações sonoras, algumas a partir de proposições do compositor, como o sussurrar do texto, outras partiram da performer. Destas, destacamos a demonstração da técnica *tongue ram* acrescida de cliques de chaves. A performer podia executar rapidamente, alternando entre as alturas possíveis para a técnica, como na peça de Salvatore Sciarrino *Come Vengono Prodotti Gli Incantesimi?* (1985), que ela havia tocado. Esta colaboração da performer foi incorporada ao projeto mantendo as mesmas características com que foi demonstrada, incluindo seu caráter flexível. A notação de tal técnica primou pela flexibilidade das alturas e do andamento.

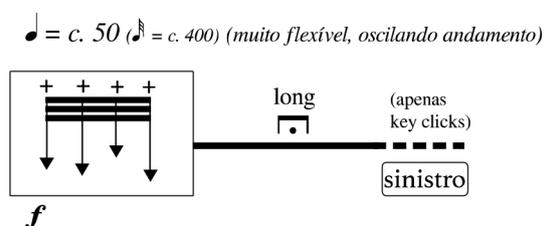


Figura 3: Flexibilidade no uso da técnica *tongue ram*.

5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este relato analítico do processo criativo de *Chão de Outono*, foi possível

identificar como a colaboração entre performer e compositor foi determinante não apenas para a definição de elementos sonoros utilizados na peça, mas também para a definição da estabilidade morfológica destes elementos. Foi possível observar importância da colaboração nas explorações técnicas e sonoras, na definição de elementos e suas estratégias de invariância que foram definidas através da notação, instrução verbal escrita ou através da comunicação nos ensaios.

REFERÊNCIAS

COSTA, Valério F. da. *Da Indeterminação à Invariância: considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto*. Campinas, 2009. 197f. Tese (Doutorado em Música). Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

CHION, Michel. **Guide to Sound Objects**. Tradução de John Dack e Christine North, não publicada. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/19239704/Chion-Michel-Guide-to-Sound-Objects>>. Originalmente publicado em francês como *Guide des Objets Sonores*. Chastel: Éditions Buchet, 1983.

FABRICIANI, Roberto. **Walking with Gigi**. *Contemporary Music Review*, v.18, n.1, p.7-15, 1999.

RADICCHI, Joana M. **A relação entre composição e performance no processo de criação: um estudo sobre a colaboração entre compositores e intérpretes**. Belo Horizonte, 2013. 117f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

Notas

1 A ideia de objeto musical está localizada no contexto da teoria de Pierre Schaeffer. O objeto sonoro, para Schaeffer, é um fenômeno sonoro entendido como um todo coerente dentro de uma escuta reduzida que visa este objeto por ele mesmo, desconsiderando sua proveniência ou significação. (CHION, 2009, p.30)

2 Tradução nossa. Original: “The urge to take new paths was constant: Nono would ask me to realise extraordinary sounds on the very edge of the audible/inaudible. Within these sonorities he would then look for stimuli to new ways of thinking and listening.” (FABRICIANI, 1999, p.9)

3 Dentre as referências que instigaram a exploração desta técnica está o ciclo *Voices and Piano* de Peter Ablinger, em que o piano atua como um “escaner” temporal e espectral dos discursos falados.

4 Não discutiremos questões de julgamento qualitativo dos materiais, apenas deve-se considerar que tanto compositor quanto performer estavam envolvidos neste julgamento.

5 *Tongue ram*: técnica executada cobrindo o porta-lábio da flauta com a boca e fechando rapidamente a passagem de ar com a língua, gerando assim um ataque percussivo.

6 Para ouvir a peça *Chão de Outono*, acesse <https://soundcloud.com/daviraubach/chao-de-outono>

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

