



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Encadeamento: Uma Nova Gestualização Sonora

Raul Thomaz Oliveira do Valle

Campinas 1996

9407376
V242e

30838/BC

CHAMADA: Unicamp
242e
 E.
 CC 8 / 30.838
 JO. 28/1/97
 C ☐ D ☒
 ECO. R\$ 11,00
 RA. 19/06/97
 CPD

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
 BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

V242e

Valle, Raul Thomaz Oliveira do

Encadeamento : uma nova gestualização sonora / Raul Thomaz Oliveira do Valle. -- Campinas, SP : [s.n.], 1996.

Orientador : José Antonio Resende de Almeida Prado.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Música contemporânea. 2. Composição (Música).
 3. Gestos. 4. Atelies de artistas. 5. Música instrumental.
 6. Eletroacústica. I. Almeida Prado, José Antonio R. de (José Antonio Resende de). II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Encadeamento:
Uma Nova Gestualização Sonora

Raul Thomaz Oliveira do Valle

Tese apresentada à Banca Examinadora da Universidade Estadual de Campinas como exigência parcial para obtenção do título de DOUTOR EM ARTES através do artigo 62 do Regimento Geral da UNICAMP, sob a orientação do Prof. Dr. José Antônio Resende de Almeida Prado.

Banca Examinadora

Prof.Dr. Ricardo Tacuchian

Prof.Dr. Jônatas Manzolli

Prof.Dr. Furio Damiani

Prof.Dr. Peter Jürgen Tatsch

Campinas, 18 de Dezembro de 1996

À Delma, minha esposa, companheira de todas as horas.

Aos meus filhos, nora, netos e irmãos.

Ao meu pai, que aos 102 anos ainda me dá força.

À Baba, minha segunda mãe.

Ao ex-aluno e agora colega Jônatas Manzolli.

Agradecimentos

Ao orientador, meu colega e dileto amigo Almeida Prado.

Ao amigo Jônatas Manzolli, pelas discussões instigadoras, apoio decisivo e presença de sempre.

Ao amigo Furio Damiani, pelo inestimável incentivo.

Aos meus familiares, pela ajuda e compreensão em todos os momentos.

Ao Benito Juarez, José Luís Paes Nunes, Iulo Brandão e Rubem Alves, amigos de sempre.

Ao Grupo de Contrabaixos de Campinas: Paulo Pugliese, Sérgio Luís Pinto, Antônio Tomazzinni, Juracy Cardoso e João Franco, que fizeram do Atelier uma experiência *sui-generis* e fundamental.

Aos funcionários do Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora (NICS), pela disponibilidade.

Ao colega Ricardo Molina Figueredo, pela ajuda na análise espectral.

À amiga Ieda Nice Gonçalves, pela revisão.

Finalmente, a todos os irmãos na música.

Resumo

Esta tese estuda a aplicação do método eletroacústico na composição instrumental pelo uso do *Atelier*. Este processo é demonstrado na obra *Encadeamento* para 05 contrabaixos acústicos amplificados. O *Atelier* enseja uma interação entre o compositor e os intérpretes, resultando numa nova gestualização sonora.

Palavras chaves:

Encadeamento, Composição, Atelier, Gesto, Música Instrumental e Música Eletroacústica

Abstract

The electroacoustic technique applied to instrumental composition through the use of *Atelier* is studied in this work. *Encadeamento*, a piece for 05 amplified double basses, is used to demonstrate the process. The *Atelier* fosters a strong interaction between composer and players resulting in new sound gestures.

Key Words:

Encadeamento, Composition, Atelier, Gesture, Instrumental and Electroacoustic Music

Índice

<i>INDEX</i>	<i>SEÇÃO</i>	<i>PG</i>
	Banca Examinadora	II
	Dedicatória	III
	Agradecimentos	IV
	Resumo	V
	Abstract	VI
	Índice	VII
	Índice de Ilustrações	XII
	Índice de Tabelas	XIII
	Encadeamento: Referências	XIV

INTRODUÇÃO

	PRÓLOGO	I.2
	Descrição dos Capítulos	I.7
	Capítulo 1 - da Criação	I.8
	Capítulo 2 - da Obra	I.8
	Capítulo 3 - do Material	I.9
	Capítulo 4 - da Realização	I.9
	DISCUSSÃO	I.9

CAPÍTULO 1 - da Criação

	PRÓLOGO	1.2
	INTRODUÇÃO	1.2
1.1	O trabalho em Atelier	1.3
1.1.1	Processo e Produção	1.4
1.1.2	A Série de 10 Estrias: A descoberta do método	1.4

1.1.3	Encadeamento: O Atelier a serviço de uma ação conjunta	1.5
1.1.4	Imagens: A busca de um solista	1.6
1.1.5	Contrastes: Tecendo o material sonoro	1.6
1.1.6	Vitrais: Modularizando a performance	1.7
1.2	O gesto musical	1.8
1.2.1	O Atelier de gestos	1.8
1.2.2	Morris, Gesto & Encadeamento	1.8
1.2.2.1	A escolha do gesto	1.9
1.2.2.2	Gesto modelo	1.10
1.2.2.3	Gesto informação	1.10
1.2.2.4	Gesto e Mímica	1.11
1.2.2.5	Gestos técnicos	1.12
1.2.2.6	Códigos gestuais	1.12
1.2.2.7	Gestos precisos	1.13
1.2.2.8	Alternativas gestuais	1.13
1.2.2.9	Sinais - guias	1.14
1.2.2.10	A mão - o gesto	1.14
1.2.2.11	Gestos em uníssono	1.15
1.2.2.12	Gesto em sincronia/sintonia	1.15
1.3	O individual e o coletivo	1.17
1.3.1	Conhecimento mútuo	1.17
1.3.2	Músico - ouvinte	1.17
1.3.3	Elenco de Propostas	1.18
1.3.3.1	Propostas	1.18
1.3.3.2	Dispositivos de execução	1.19
1.3.3.3	Efeitos obtidos	1.19
1.3.3.4	Outros efeitos	1.20
1.3.4	Uma síntese do trabalho em Atelier	1.20
	DISCUSSÃO	1.21

CAPÍTULO 2 - da Obra

	PRÓLOGO	2.2
	INTRODUÇÃO	2.2
2.1	Estrutura Modular	2.3
2.1.1	Elementos constitutivos	2.4
2.1.2	Perfil dos Módulos	2.4
2.1.2.1	Pontos de Sutura	2.5
2.1.2.2	Duração	2.5
2.1.2.3	Tempo	2.5
2.1.3	Textura da obra	2.6
2.1.3.1	Equilíbrio	2.7
2.1.3.2	<i>Jeu musical</i>	2.7
2.1.3.3	Seriação	2.8
2.2	Módulos	2.8
2.2.1	Síntese dos elementos composicionais	2.9
2.2.2	Apresentação dos Módulos	2.9
	DISCUSSÃO	2.25

CAPÍTULO 3 - do Material

	PRÓLOGO	3.2
	INTRODUÇÃO	3.2
3.1	Do Eletroacústico ao Instrumental	3.3
3.1.1	A pesquisa sonora: transmutando o procedimento do estúdio	3.4
3.1.2	A matéria-prima som-ruído	3.6
3.2	Procedimentos utilizados	3.7
3.2.1	Uma composição experimental	3.8
3.2.2	Início do experimento	3.8
3.2.3	A proposta e a descoberta	3.9
3.2.4	O percurso da realização	3.10
3.2.5	Análise gráfico-espectral	3.12

3.3	Partitura gráfico-gestual	3.16
3.3.1	Um jogo de Dominó Fantástico	3.17
3.3.2	Estrutura Modular	3.20
3.3.3	Partitura: esquema operatório	3.20
3.3.4	Re-construir/Re-criar	3.21
	DISCUSSÃO	3.22

CAPÍTULO 4 - da Realização

	PRÓLOGO	4.2
	INTRODUÇÃO	4.3
4.1	Contrabaixo	4.4
4.1.1	Resumo histórico	4.5
4.1.2	O grupo instrumental (5 CB)	4.6
4.1.3	Das diversas formações	4.7
4.1.4	Uma cor própria	4.8
4.1.5	Produzir/Reproduzir	4.8
4.1.6	Reproduzir/Produzir	4.8
4.1.7	Microfone-Microscópio	4.9
4.2	Efeitos coreográficos	4.10
4.2.1	Da Coreografia	4.10
4.2.2	Cena e Iluminação	4.11
4.2.3	Roteiro da iluminação	4.12
4.2.4	Dança ritualística	4.13
4.2.5	O Contrabaixo - personagem	4.14
4.2.6	Sons amplificados	4.15
4.3	Da Interpretação	4.15
4.3.1	O arco do músico e do Arqueiro Zen	4.15
4.3.2	Da habilidade	4.15
4.3.3	Gestos iniciais e o gesto único	4.16
4.3.4	Sintonia com a criação artística	4.16
4.3.5	Da cerimônia	4.17
4.3.6	Os olhos ouvem e os ouvidos vêm	4.17
4.3.7	Da inspiração do momento	4.17

4.3.8	Do arqueiro e músico, os melhores gestos	4.18
4.3.9	Do artista	4.18
4.3.10	Do melhor e mais resistente de seus arcos	4.18
	DISCUSSÃO	4.19

CONCLUSÃO

PRÓLOGO	C.2
Referências Históricas	C.3
Capítulo 1 - da Criação	C.7
Capítulo 2 - da Obra	C.7
Capítulo 3 - do Material	C.8
Capítulo 4 - da Realização	C.8
EPÍLOGO	C.8

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANEXOS

Antônio Hernandez - Crítica	A.2
Gilberto Mendes - Crítica	A.3
Enio Squeff - Crítica	A.4
Luiz Paulo Horta - Crítica	A.5
Ronaldo Miranda -Encarte	A.6
Rodolfo Caesar - Notas de Programa	A.7
José Luiz Paes Nunes - Carta	A.8
Rubem Alves - Encarte	A.9

Índice de Ilustrações

<i>INDEX</i>	<i>DESCRIÇÃO</i>	<i>PG</i>
<i>Figura i.1</i>	Quadro sinóptico da estrutura da tese	i.10
<i>Figura 1.1</i>	Esboço inicial de 03 módulos de Encadeamento	1.10
<i>Figura 1.2</i>	Outros esboços de Encadeamento	1.11
<i>Figura 1.3</i>	Esboço das primeiras idéias de Encadeamento	1.19
<i>Figura 1.4</i>	Desenvolvimento do esboço das idéias	1.20
<i>Figura 1.5</i>	Versão final do esboço	1.21
<i>Figura 2.1</i>	Nove primeiros Módulos de Encadeamento	2.12
<i>Figura 2.2</i>	Módulos 10-19	2.15
<i>Figura 2.3</i>	Módulos 20-29	2.18
<i>Figura 2.4</i>	Módulos 30-39	2.23
<i>Figura 3.1</i>	Sons do Módulo 1	3.12
<i>Figura 3.2</i>	Sons do Módulo 15 (primeira parte)	3.13
<i>Figura 3.3</i>	Sons do Módulo 15 (segunda parte)	3.14
<i>Figura 3.4</i>	Sons do Módulo 18	3.15
<i>Figura 3.5</i>	Partitura Gráfico Gestual (Módulos 1-19)	3.17
<i>Figura 3.6</i>	Partitura Gráfico Gestual (Módulos 20-39)	3.19
<i>Figura 4.1</i>	Programa da estréia de Encadeamento no Rio de Janeiro	4.4
<i>Figura 4.2</i>	Grupo de Contrabaixos de Campinas	4.6
<i>Figura A.1</i>	Recortes de Críticas	A.4
<i>Figura A.2</i>	Performance em Rádios Europeias	A.5
<i>Figura A.3</i>	Outras apresentações de Encadeamento	A.6
<i>Figura A.4</i>	Outras apresentações de Encadeamento	A.7

Índice de Tabelas

<i>INDEX</i>	<i>DESCRIÇÃO</i>	<i>PG</i>
<i>Tabela 1.1</i>	Idéias composicionais de Estrias I	1.5
<i>Tabela 1.2</i>	Idéias composicionais de Encadeamento	1.5
<i>Tabela 1.3</i>	Idéias composicionais de Imagens	1.6
<i>Tabela 1.4</i>	Idéias composicionais de Contrastes	1.7
<i>Tabela 1.5</i>	Idéias composicionais de Vitrais	1.7
<i>Tabela 1.6</i>	Propostas sonoras de Encadeamento	1.18
<i>Tabela 1.7</i>	Dispositivos de execução de Encadeamento	1.19
<i>Tabela 1.8</i>	Efeitos obtidos na execução de Encadeamento	1.19
<i>Tabela 1.9</i>	Outros efeitos obtidos em Atelier	1.20
<i>Tabela 2.1</i>	Uma síntese dos elementos usados em Encadeamento	2.9

Encadeamento: Referências

1979 - Estréia Mundial, Centro de Convivência Cultural, Campinas SP, Outubro.

1979 - III Bienal de Música Brasileira Contemporânea, Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro RJ, Outubro.

1980 - Música Contemporânea, obras concretas, eletrônicas e eletroacústicas, Sala Funarte, Rio de Janeiro RJ, Junho.

1981 - 28o. Tribuna Internacional de Compositores UNESCO, Paris, França, Junho - *Encadeamento representou o Brasil na referida Tribuna e teve sua performance difundida, entre outras, pelas emissoras de rádio oficiais dos seguintes países: Argentina, Turquia, Bélgica, BBC, Suíça, Hungria, Canadá, Espanha.*

1982 - Arte para a Vida/SBPC-82, Centro de Convivência Cultural, Campinas SP, Julho.

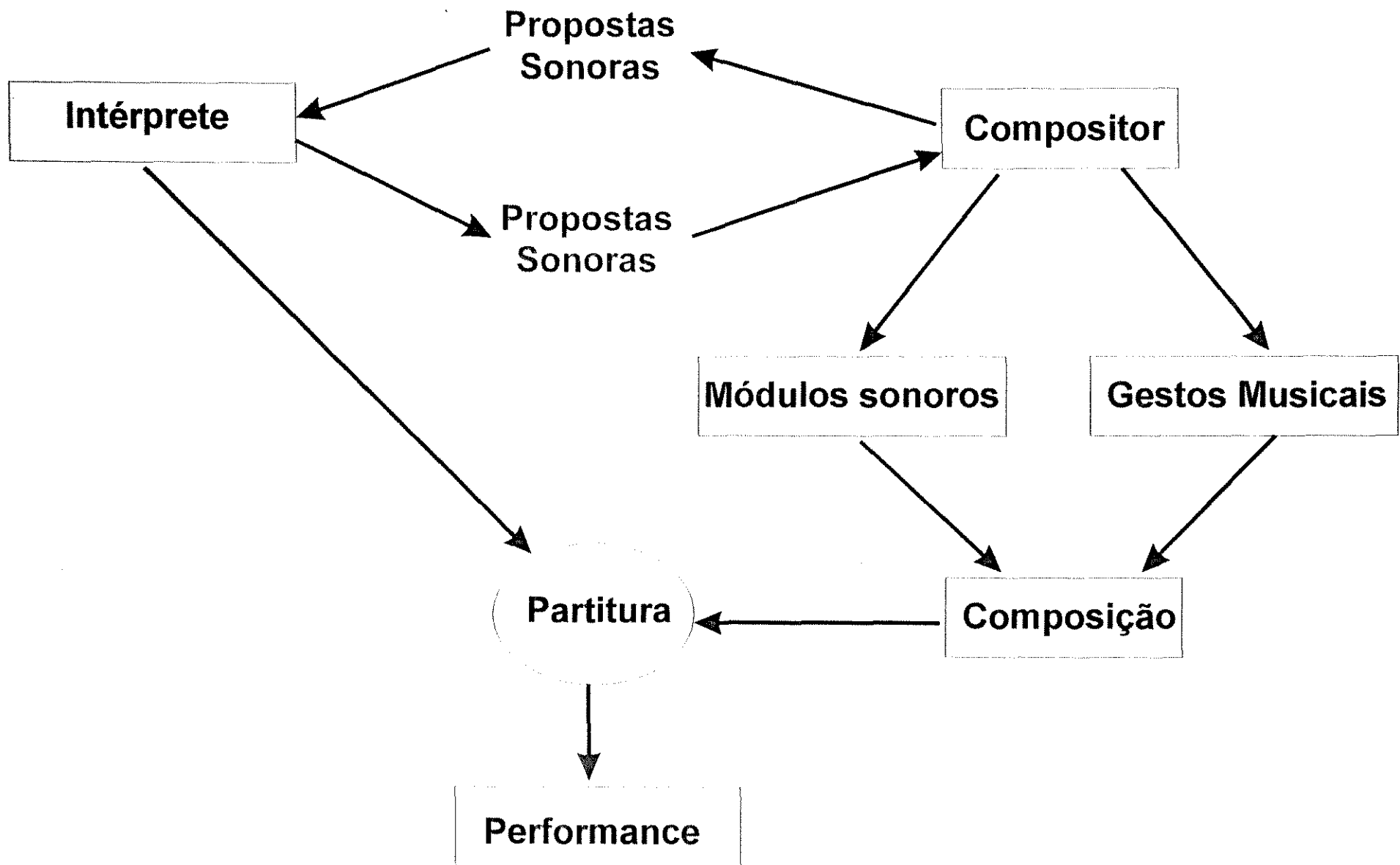
1983 - Gravação pela PRO-MENUS - INM/FUNARTE, Rio de Janeiro, RJ, Agosto.

1983 - 1o. Encontro Paulista de Música Eletroacústica, Biblioteca "Mario de Andrade", São Paulo, Capital, Dezembro.

1994 - Prêmio Estímulo Prefeitura Municipal de Campinas, Filme Encadeamento, curta metragem de Nuno César Abreu, Campinas, Abril - Junho.

Quadro Sinóptico

Gestualização sonora



INTRODUÇÃO

Acostumado a conviver desde sempre com esse mundo fantástico do sonoro e tendo optado por fazer da música uma das mais fortes razões de meu viver, quero comentar os passos da criação de Encadeamento, esse evento com caráter de iniciação, onde fica evidente o traço forte de minha personalidade e o resultado de minha concepção artística. Verdadeira combinação sonora caleidoscópica, essa sucessão efêmera e cambiante de sensações e impressões mostra, sem reservas, a minha maneira de ser e agir musicalmente, manifestada numa constante inquietação e numa busca incessante de minha verdade íntima. É como se essa obra, que engendra sua própria forma, falasse pelos meus atos. Nela, dado o seu processo de criação, tanto o som tem a primazia do gesto como o gesto tem a primazia do som.

O que se segue é um microcosmo da tese e será dividida em duas grandes seções: *prólogo e descrição dos capítulos*. Esta mesma estrutura será aplicada posteriormente, ou seja, *um prólogo antes do corpo principal* de cada capítulo e da discussão.

PRÓLOGO

Segundo os antigos, Deus era um som (Sassi, 1978:22).

Quando em 1976 iniciei meu estágio de dois anos junto ao Groupe de Recherches Musicales (GRM) de Paris, sob a competente direção de Guy Reibel e Pierre Schaeffer, passei a ter um contato diuturno e profícuo com o som, essa entidade quase mágica, esse *ser vivo* inconfundível, predestinado a seduzir todos os seres. Na elaboração da música eletroacústica o compositor convive com ele diretamente, sejam quais forem suas diferentes fontes de produção.

As experiências realizadas e os conhecimentos adquiridos foram

extremamente úteis e importantes para minha formação de compositor. Tive o privilégio de ser orientado por esses insígnies mestres no domínio da técnica da música eletroacústica e com esses novos recursos vi ampliadas as possibilidades de criação de uma obra musical, totalmente diferente na concepção, elaboração e no resultado final.

Vivemos projetados para um novo estilo, para possibilidades inéditas: a aventura está a nosso alcance e com ela os mil riscos que a fazem digna de ser empreendida (PAZ, 1955:12).

Esta citação instigadora do grande músico argentino Juan Carlos Paz, provocou em mim um forte desejo de ousar numa criação artística arrojada e original. Assim nasceu Encadeamento: palavra que virou música, onde cada gesto foi transformado em som. O nome já sugere sua estrutura e, mesmo não se conhecendo a obra, dela já se tem a intuição.

Aqui vale o registro de uma citação de Cratyle: *A propriedade do nome consiste em representar a coisa tal qual ela é* (BARTHES, 1972:128). O nome escolhido norteou todo o meu trabalho criativo e o resultado sonoro-visual confirmou o acerto desse meu método. A percepção tanto visual, que já se disse *inteligente* quanto a auditiva, que sabemos sensível, aqui se interpenetram e se complementam, dando ao ouvinte a noção exata de que esta obra modular e interativa é um encadear de gestos sonoros para serem vistos e ouvidos do começo ao fim.

Em 1979, de volta à Unicamp, vi-me impedido de realizar meu trabalho composicional nessa área ainda incipiente no Brasil, por absoluta falta de equipamentos eletrônicos. Decidido, porém, a fazer uso de minhas novas conquistas técnicas, optei por criar uma obra original, com instrumentos tradicionais baseada nos processos de criação da música eletroacústica. Daí o meu mergulho no amplo universo sonoro do Contrabaixo Acústico, onde uma experiência possível se transformou numa experiência real.

Essa idéia inusitada, a princípio, encontrou apoio do colega e exímio

contrabaixista Paulo Pugliesi e demais membros do Grupo de Contrabaixos de Campinas, parceiros ideais para levar adiante tal iniciativa, verdadeiro desafio para todos. Não havíamos trabalhado juntos, mas conhecíamos nosso potencial como músicos. Inicialmente foi preciso estar de acordo com o projeto, no seu todo e daí em diante, vieram as discussões sobre os sons, suas imagens e sentidos e os problemas técnicos vencidos e a vencer.

Posteriormente, foi adotada uma conduta única de *garimpagem sonora* na seleção do material que atendesse às necessidades da obra. A familiaridade do músico com seu instrumento facilitou todo esse trabalho árduo e meticuloso. A chance de cada um revelar suas descobertas e colocá-las a serviço do grupo, aumentou o repertório de efeitos sonoros e, ao mesmo tempo, fortaleceu o trabalho em equipe. Traçado um cuidadoso e detalhado plano de ação, pudemos constatar o acerto dos procedimentos e o êxito que legitimou essa tarefa desde o início.

Todos os recursos técnicos empregados na obra confirmaram as palavras de Schönberg de que *o desenvolvimento da música depende, mais que nas outras artes, do desenvolvimento da técnica* (PAZ, 1955:22).

Após estas breves considerações já posso dizer que Encadeamento é um projeto ambicioso que se tornou realidade.

Esse meu desejo de criar algo novo e até inusitado pela forma e realização, também foi apoiado pelo mestre e amigo Iulo Brandão. Seus *Seminários Sobre Criação Contemporânea*, realizados na Unicamp em 1975, além do enriquecimento artístico e cultural, serviram de estímulo para este meu trabalho composicional.

Uma citação que Brandão faz de Ferruccio Busoni em seu livro *Quase Ensaios* merece ser lembrada pela sua pertinência e atualidade: *eu anseio por uma sonoridade abstrata, por uma técnica desimpedida, por um universo sonoro ilimitado. Todos os esforços devem convergir para este ponto: suscitar um novo renascimento. Quem nasceu para criar, deverá primeiro propor-se à*

tarafa, saneadora sem dúvida, mas grave quanto às suas ressonâncias, de desgarrar-se de tudo quanto herdou do mundo musical inautêntico (BRANDÃO, 1974:33). Em seguida comenta: *Há que se notar aqui o afã com que Busoni pretende libertar-se das limitações tradicionais para gozar de um universo ilimitado, onde a necessidade não tolha o livre voo* (BRANDÃO, 1974: pp.33/34).

Encadeamento, para a sua época, foi considerado por todos um desafio, um voo livre. Ainda é de F.Buzoni esta frase significativa: *Gostaríamos de gritar: evitem a rotina, comecem a cada instante como se nunca houvessem começado, procurem nada saber, mas pensem e sintam* (BRANDÃO, 1974:37). É preciso juntar outras ponderações sobre esse universo ilimitado da criação, agora citando a criatividade, segundo Fayga Ostrower, como mais um meio de motivar os músicos : *Nem na arte existiria criatividade se não pudéssemos encarar o fazer artístico como trabalho, como um fazer intencional produtivo e necessário que amplia em nós a capacidade de viver* (OSTROWER,1977:31).

Sabemos que na base de toda criação musical está o processo de escuta interna do compositor, que assim se antecipa aos ouvintes. Encadeamento foi elaborado após criteriosa *escuta íntima e silenciosa*. O *brain storm* inicial sobre as possibilidades do instrumento e a habilidade dos instrumentistas revelou, para surpresa de todos, um campo vasto a ser explorado, quer na maneira de tocar, quer no resultado a ser obtido. Sobre ações muitíssimas vezes executadas para a obtenção de sonoridades comuns foi *criado um banco* de sons.

Com ele foi feito um verdadeiro trabalho artesanal visando uma outra expressão sonora com características de originalidade. A propósito, J.E.Muller afirma que o artista ... *procura menos ser compreendido que ser sincero e seu principal cuidado está em se exceder sem cessar, a fim de traduzir, da maneira mais original o que ele tem em si de mais pessoal e de mais raro*

(MULLER, 1963:15/16).

Esta obra reflete o que procurei criar de mais original, tanto no processo como no resultado e não deixa dúvidas quanto a minha sinceridade de propósitos artístico-musicais. Além de sincero, procurei ser espontâneo. *Ser espontâneo é, no sentido amplo que a palavra tem, poder ser livre* (OSTROWER, 1977:150). Encadeamento é uma prova incontestada de minha total liberdade de ação no ato de criar.

Inicialmente foram dadas a conhecer as técnicas de realização da música eletroacústica que na época (1979) orientavam nosso trabalho em estúdio, tais como :

- a captação dos sons de várias fontes;
- a montagem onde o compositor procura juntar os sons numa verdadeira colagem;
- a junção das seqüências e a mixagem final.

No trabalho em *Atelier* procurou-se criar um engendramento sonoro através do gesto com a finalidade de se obter *o som desejado*, como na *primeira fase de captação dos sons*. A partir daí foi desenvolvido um trabalho de elaboração baseado nas etapas acima citadas.

A originalidade desta obra, está mais afeita ao processo de criação do que ao simples uso da sonoridade fornecida por um instrumento acústico. *A criatividade é intimamente vinculada ao trabalho humano*, ou seja, os processos criativos surgem *dentro dos processos de trabalho, nesse fazer intencional do homem que é sempre um fazer significativo* (OSTROWER, 1977:142).

Encadeamento exigiu uma participação efetiva de todos no trabalho diuturno de modelar o gesto em função do som de acordo com as intenções do autor - *uma invenção gestual sobre suporte sonoro*.

Fayga escreve ainda sobre aquilo que consideramos fundamental em nossa obra, ou seja, o processo de elaboração. *Todo processo de elaboração*

e desenvolvimento abrange um processo dinâmico de transformação, em que a matéria, que orienta a ação criativa, é transformada pela mesma ação (OSTROWER, 1977:51). Aqui se trata do som, esse ser vivo que precisa ser criado e manipulado convenientemente, de acordo com as necessidades da obra. Transformando-se, a matéria não é destituída de seu caráter. Pelo contrário, ela é mais diferenciada e, ao mesmo tempo, é definida como um modo de ser. Transformando-se e adquirindo forma nova, a matéria adquire unicidade e é reafirmada em sua essência (OSTROWER, 1977:51).

Esta valiosa experiência de interação com a matéria sonora, levou à simbiose entre autor e intérpretes através da gestualização sonora. Não houve necessidade de um milagre; bastou apenas o trabalho artístico para me revelar que o som é a criatura que se confunde com o Criador.

DESCRIÇÃO DOS CAPÍTULOS

Esta tese trata do processo de composição ilustrado por Encadeamento. Apresentando o caráter multifacetado da obra, o leitor, especialista ou não, encontrará uma série de considerações sobre o papel do compositor, a função dos intérpretes, o contrabaixo como personagem da ação sonoro-musical, o envolvimento do público pelo som dos alto-falantes e a performance valorizada por efeitos cenográficos.

Encadeamento é o resultado de experiências *sonoras vivenciadas* ou *vivências sonoras experienciadas* em Atelier, onde a importância da técnica instrumental de cada um e de todos os músicos foi colocada a serviço da inventiva que essa obra exigiu. Para esse trabalho diferente, envolvendo músicos e seus instrumentos acústicos propus trabalharmos em Atelier e que a referida obra seria artesanalmente construída, passo a passo, como no solitário estúdio de criação eletroacústica.

Tão importante como tecer considerações sobre a estruturas modulares, e seus respectivos componentes, é fazer investigação sobre os

procedimentos técnicos utilizados na obra.

De maneira geral, Encadeamento, obra para cinco contrabaixos, é objeto de discussão sob os mais variados aspectos, especialmente no que tange ao seu processo de elaboração. Apresentada como uma *nova gestualização sonora*, enseja uma oportunidade única para que se possa enfocar, examinar, analisar e constatar criticamente a importância do Atelier como fator de interação entre o compositor e os músicos, enquanto intérpretes.

Esta dissertação é dividida em quatro (04) capítulos:

Capítulo 1 - *Da Criação*

... e o gesto se fez som

Este capítulo estabelece o referencial teórico da dissertação através do estudo de diversos autores. Busca-se fundamentar o desenvolvimento gesto-sonoro da obra e a prática de composição vinculada ao Atelier de criação. Discute-se a proposta de Encadeamento que é criar uma *nova gestualização sonora*. Apresentam-se os métodos e técnicas usados no processo criativo, avalia-se a contribuição individual e coletiva feita em Atelier e discute-se a necessidade de uma perfeita interação autor-intérprete.

Capítulo 2 - *Da Obra*

O engendramento sonoro pelo gesto

Inicia-se o processo de análise da estrutura da obra através da apresentação de seus módulos sonoros. Discute-se a seriação de eventos musicais de caráter original e mostra-se que os mesmos foram construídos através de uma unificada gama de gestos, onde se fez apelo à técnica instrumental virtuosística.

Capítulo 3 - *Do Material*

O gesto preenche de som e silêncio

São abordados os aspectos da matéria-prima usada em Encadeamento e a sua representação: o binômio som/ruído inserido nas diversas etapas da formulação estrutural da obra e os procedimentos utilizados. Finalmente, propõe-se a representação deste material através de um código original especialmente criado para uma partitura gráfico-gestual. No final apresenta-se uma análise gráfico espectral de alguns trechos de Encadeamento.

Capítulo 4 - Da Realização

Gestos próprios de um cerimonial

Analisa-se as estratégias de *performance*: o Contrabaixo é qualificado como personagem na composição e o intérprete como um arqueiro-músico *numa atmosfera sonora como que ritualística*. São apresentados os aspectos essenciais da localização espacial dos instrumentos no palco, o número variável de instrumentistas, sua amplificação, a iluminação projetada sobre cada músico-instrumento e os efeitos cenográficos valorizando a trama sonora. Busca-se ressaltar que os elementos usados se basearam em estruturas dinâmicas e o processo composicional vinculado à técnica de estúdio da música eletroacústica.

DISCUSSÃO

Para fundamentar a discussão de Encadeamento, em seus diversos aspectos, buscou-se a citação de textos ou expressões a serem interpretadas ou em apoio à nossa interpretação. Foram inseridas frases que contemplam as diversas maneiras de pôr em relevo o *gesto sonoro e musical*. Por menores que fossem, estavam plenas de significação. Autores como: *Chion & Reibel, Pierre Schaeffer, Desmond Morris, Ivanka Stoianova, Eugen Herrigel, Iulo Brandão, Fayga Ostrower* e outros, forneceram subsídios para um comentário crítico da obra, em função do ineditismo do processo utilizado.

Chamo a atenção para as analogias e comparações feitas e,

especialmente, para o paralelismo traçado entre a literatura que trata da *Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*, da técnica de estúdio da *Música Eletroacústica* e da *Chave dos Gestos* com o que denominei de nova gestualização sonora de Encadeamento, objeto principal desta tese.

Como Schaeffer afirmou em seu livro *Traité des Objets Musicaux*, ... *a revolução é para ser feita nas idéias musicais* (SCHAEFFER,1966:26) ou como Schönberg que ao descrever uma obra de Webern a compara com *um romance expresso num só gesto*.

Capítulo 1

da Criação

PRÓLOGO

Desde o princípio orientei minha criação na pesquisa sonora do Contrabaixo, devido às suas inúmeras possibilidades expressivas. Em 1979, quando da elaboração de Encadeamento, não restavam dúvidas com relação aos aspectos mais novos da criação. Estávamos vivendo uma época invulgar de profusão de novas idéias e estilos musicais.

No domínio da pesquisa sonora, um vasto campo de experiências e tentativas estava pronto para ser convenientemente explorado. A eletroacústica se impunha como nova linguagem e os instrumentos tradicionais passaram a ser manipulados com a intenção de ultrapassar os seus limites habituais. Isso favoreceu, sobremaneira, a revitalização da criação contemporânea da época.

Todos sabemos que a música eletroacústica, feita em estúdio e difundida através de alto-falantes, foge completamente às normas da música tradicional; esta, à medida em que vai sendo elaborada, tem seu registro garantido através da utilização de um código já consagrado pelo uso. A eletroacústica, ao contrário, faz o compositor mergulhar no interior dos sons que vai utilizar para depois de senti-los no seu âmago, poder empregá-los numa nova arquitetura sonora. Criou-se uma outra categoria do fenômeno sonoro e com ela um novo universo composicional.

INTRODUÇÃO

O Atelier é o lugar adequado para os mais variados e inusitados experimentos, tanto no que se refere à manipulação do instrumento acústico, como no aproveitamento de novos componentes sonoros. Estes elementos desenvolvidos irão se refletir diretamente na estrutura da obra. O Atelier passa a ser uma verdadeira *fábrica de idéias, oficina de montagem e sala de trabalho*. O músico-instrumento se torna uma entidade sonora e o compositor, o coreógrafo da ação criadora.

Este capítulo apresenta o método composicional adotado pelo autor, não somente em Encadeamento, mas em outras obras como: *A Série de 10 Estrias*, *Contrastes*, *Imagens e Vitrais*. Após cuidadoso plano de ação, os objetivos plenamente alcançados em *Atelier* vêm legitimar esse processo de criação musical. Nestas obras modulares e interativas, a inventiva do intérprete é canalizada para uma ação direta sobre a vida que ele dá aos sons. Sua atividade co-criadora não é cerceada, apesar da partitura pré-estabelecida. O processo possibilita liberdade na busca e na obtenção do resultado sonoro esperado pelo compositor e demais membros do grupo.

Podemos definir o *Atelier* como sendo o lugar para artesãos trabalharem juntos a mesma obra e, por extensão, o espaço onde um conjunto de artistas trabalha a mesma obra sob a direção de um deles. No sentido específico usado nesta pesquisa, é um ambiente privilegiado para troca de idéias e experiências na consecução de objetivos comuns aos artistas envolvidos no projeto.

Além de discutir em detalhes todas as propostas sonoras e o processo criativo desenvolvidos em *Atelier*, as próximas seções apresentam, de forma sucinta outras composições do autor que usaram o mesmo processo, antes e depois desta obra. O capítulo termina com uma discussão sobre a imprescindível sintonia que deve existir entre todos os envolvidos, fazendo-os *interatuar de maneira eficaz* na busca de resultado artístico de alto significado.

1.1 O trabalho em Atelier

Pode-se mesmo conceber a transformação do pensamento sonoro e musical a partir de novos métodos e técnicas colocados à disposição de todos. Maurice Béjart, se expressando sobre Pierre Boulez, diz que *ele fala como compõe e só confia em resultados cuidadosamente verificados de antemão* (BEJART,1981:163).

A vontade do compositor é manifestada de maneira clara no trabalho de *Atelier* e, portanto, a obra está sujeita somente às indicações e práticas de

execução. Isso não só fará com que haja fidelidade à verdadeira concepção no *momento único* da criação, mas ensinará uma execução musicalmente viva. É mister enfatizar que o experimental no uso do Atelier não é a música em si, mas o processo de ação exercida mutuamente entre os músicos.

1.1.1 Processo e Produção

Nesta seção são apresentados comentários breves sobre um conjunto de obras nas quais se utilizou este procedimento composicional. Cada uma delas ilustra o uso do Atelier como processo e os seus resultados. As obras serão apresentadas, em ordem cronológica, através de tabelas com as seguintes colunas:

- **descrição da obra:** um breve comentário das idéias musicais envolvidas;
- **processo:** a maneira como o Atelier favoreceu a criação;
- **resultados obtidos:** a maneira como o método confirmou as expectativas.

1.1.2 A Série de 10 Estrias: A descoberta do método

Escolhido o nome *Estrias*, este serviu para nortear uma ação exploratória na direção de uma linha de efeitos para instrumentos solistas, apelando para a criatividade e virtuosismo dos intérpretes (vamos comentar abaixo somente *Estrias I*):

	ESTRIAS I 1976	
DESCRIÇÃO	PROCESSO	RESULTADOS
Para viola solo, foi composta a partir de um trabalho conjunto realizado com o violista Gualberto Estades, na Unicamp.	O primeiro passo foi testar minha proposta de ação sonora, ouvir sugestões do intérprete-instrumentista e, somente após essa partilha, elaborar em definitivo a produção artística.	O resultado foi tão expressivo que me propus a compor uma série dedicada a solistas de outros instrumentos: saxofone, clarineta, violão, violoncelo, flauta, fagote, oboé, cravo, contrabaixo e percussão.

Tabela 1.1 - ilustra as idéias composicionais de Estrias I

1.1.3 Encadeamento: O Atelier a serviço de uma ação conjunta

Como já foi mencionado, esta peça tem características de originalidade por ter adotado, em sua feitura, um método similar ao da música eletroacústica da época (década de 70) aplicada a uma obra instrumental. As várias etapas de realização desta última, feitas em estúdio, serviram de modelo para que o compositor e os intérpretes elaborassem, passo a passo, cada um dos 39 módulos da obra.

	ENCADEAMENTO 1979	
DESCRIÇÃO	PROCESSO	RESULTADOS
Esta obra é uma seriação de eventos musicais de caráter original onde uma unificada gama de gestos faz apelo à técnica instrumental virtuosística	Utilizou-se, diretamente com os músicos, a mesma técnica da música eletroacústica da época.	Houve total interação entre compositor e intérpretes e a obra confirmou a verdadeira garimpagem na <i>tomada de som</i> e o excelente resultado sonoro/musical obtido <i>artesanamente</i> , passo a passo.

Tabela 1.2 - ilustra as idéias composicionais de Encadeamento

1.1.4 Imagens: A busca de um solista

Dedicada ao percussionista André Juarez, para vibrafone solo. Este intérprete contribuiu, sobremaneira, com sua habilidade de solista para testar, *a priori*, todos os procedimentos julgados válidos e utilizados nesta obra.

	IMAGENS 1990	
DESCRIÇÃO	PROCESSO	RESULTADOS
Constitui-se de 7 módulos distintos onde a inventiva e a técnica do instrumentista são colocadas à prova.	Exploração consciente da sonoridade do instrumento através do potencial musical do instrumentista.	Esta obra oferece ao solista uma ótima oportunidade de vencer os desafios técnicos e exibir toda sua virtuosidade instrumental.

Tabela 1.3 - ilustra as idéias composicionais de Imagens

1.1.5 Contrastes: Tecendo o material sonoro

Dedicada à Odette Ernst Dias, para flauta(s) (amplificadas ou não). Os seis módulos são seqüenciados de maneira a deixar claro suas diferenças de caráter e técnica. Quando executado por mais de um solista, estes tocam todos os Módulos. Com vários solistas ganha colorido e amplitude sonora sem que o conteúdo perca sua essência.

	CONTRASTES 1991	
DESCRIÇÃO	PROCESSO	RESULTADOS
Peça modular que propõe uma sucessão variada de módulos sonoros como seu princípio gerador. Ações marcadas pela diversidade de caráter e/ou de técnica valorizam seu conteúdo expressivo, a serviço da mesma cor instrumental.	Os módulos, com defasagem aleatória nas várias entradas, fazem com que a obra se revista de características diferentes. A somatória das linhas que se contrapontam altera o resultado final da mesma.	Mesmo aparentando ser um simples improviso, esta obra oferece a chance de se criar uma rica polifonia. Através de cuidada trama, supera as possíveis limitações timbrísticas de instrumentos da mesma espécie.

Tabela 1.4 - ilustra as idéias composicionais de Contrastes

1.1.6 Vitrais: Modularizando a performance

Para flauta, oboé ou clarineta e violão. A partitura que, a princípio, contempla os três instrumentos, é seguida por cada músico tendo em vista a liberdade da performance de cada um em relação aos demais. Isso exige o máximo de controle e disciplina, visando ao resultado final do conjunto. Esta peça pode ser apresentada em várias versões: *um trio, três duos ou três solos*.

	VITRAIS 1993-94	
DESCRIÇÃO	PROCESSO	RESULTADOS
Obra modular e interativa centrada no contraste entre seus módulos. Suas diversas formações instrumentais ensejam um resultado sonoro sempre renovado.	O Atelier facilitou a utilização dos instrumentos como solistas ou como integrantes das várias combinações possíveis.	Obra multifacetada, tanto nas combinações dos instrumentos como nas diversas versões possíveis que a caracterizam.

Tabela 1.5 - ilustra as idéias composicionais de Vitrais

1.2 O gesto sonoro

Em Encadeamento, o trabalho solitário do compositor feito em estúdio e registrado em suporte magnético foi substituído por uma salutar e auspiciosa partilha de gestos sonoros com todo o grupo. Esse procedimento é comentado nesta seção, onde diversos aspectos da gestualização humana são comparados à ação gestual dos músico-intérpretes.

1.2.1 O Atelier de gestos

Inicialmente, gostaria de chamar a atenção para a assertiva de (MORRIS, 1978:8) que diz: *...todos somos, num certo sentido, observadores*. Como fiel observador dos gestos utilizados pelos intérpretes na execução de uma obra musical, quero abrir um espaço especial para traçar um paralelo entre os procedimentos de Encadeamento com o que afirma o autor citado.

Ao tomar contato com sua obra *La clé des gestes (A chave ou o princípio dos gestos)*, escrita de maneira cativante, que muitos comentaristas qualificam de uma *enciclopédia do comportamento humano*, procurei estabelecer uma analogia entre a expressão resultante da linguagem corporal tratada por Morris e a dos músicos, enquanto intérpretes.

1.2.2 Morris, Gesto & Encadeamento

Nesta seleta da linguagem corporal são apresentadas *as atitudes, os gestos e as mímicas, freqüentemente dissimuladas sob a máscara das convenções, e que traduzem nossos sentimentos verdadeiros* (MORRIS, 1978). Na nossa análise, tratamos de uma linguagem corporal muito específica, voltada para a técnica instrumental, onde não pode haver disfarce de espécie alguma e a pretexto de qualquer convenção. Através dela, os músicos procuram ser fieis às intenções do compositor na tradução de seus reais sentimentos artísticos.

Se na convivência diária não nos preocupamos com a espontaneidade

dos gestos que acompanham nosso comportamento, neste trabalho nosso enfoque será sempre no sentido de observar e estudar os movimentos importantes utilizados, técnica e esteticamente, por todos os envolvidos na criação musical de Encadeamento.

Ao tratar da natureza de nossos movimentos Morris mostra, de maneira enfática, *como as ações se tornam gestos e como estes gestos transmitem mensagens*. Podemos afirmar que, na execução musical de Encadeamento, o gesto se transformou em som e este foi portador da mensagem artística. Para tanto coube aos intérpretes o emprego de movimentos técnicos, com características próprias, cuidadosamente estudados por especialistas. (MORRIS, 1978:8).

Em Encadeamento procurou-se criar cada gesto com a finalidade precípua de se obter um som desejado e com ele, como numa etapa de composição em estúdio de uma obra eletroacústica, construir esta obra. A eficácia da *transmissão de mensagem* artística desta composição está mais afeita ao seu processo original de elaboração do que às *ações* necessárias à obtenção de sons inusitados através de um instrumental acústico.

1.2.2.1 A escolha do gesto

Na escolha do gesto valeu a observação atenta de todos, criador e intérpretes, analisando sua forma e razão de ser no contexto em que estava inserido. Não se tratava de qualquer gesto e muito menos de um gesto qualquer. Daí a importância de experimentá-lo antes da sua definição. Estabeleceu-se uma notação especial que orientou cada gesto no que concerne ao comportamento ação / reação de cada intérprete *vis-a-vis* da obra.

Decidiu-se, também, que o trabalho criativo em Atelier é que determinaria que, mesmo os gestos mais *convencionais*, só seriam adotados após criteriosa observação, análise e escolha por todos, levando-se em consideração o estudo e a observação do mecanismo de suas ações.

Sabemos que é o estímulo consciente e planejado que o músico

provoca no seu instrumento que o leva a antever o resultado sonoro esperado; por isso não se prescindiu da contribuição individual dos intérpretes reveladas nas suas descobertas pessoais feitas na convivência diária com seu instrumento. São as ações descobertas: *essas que cada um descobre sozinho...* [pois], *nós herdamos braços, não gestos* (MORRIS, 1978:17). O gesto preciso e a maneira de executá-lo corretamente passaram a fazer parte do repertório do grupo.

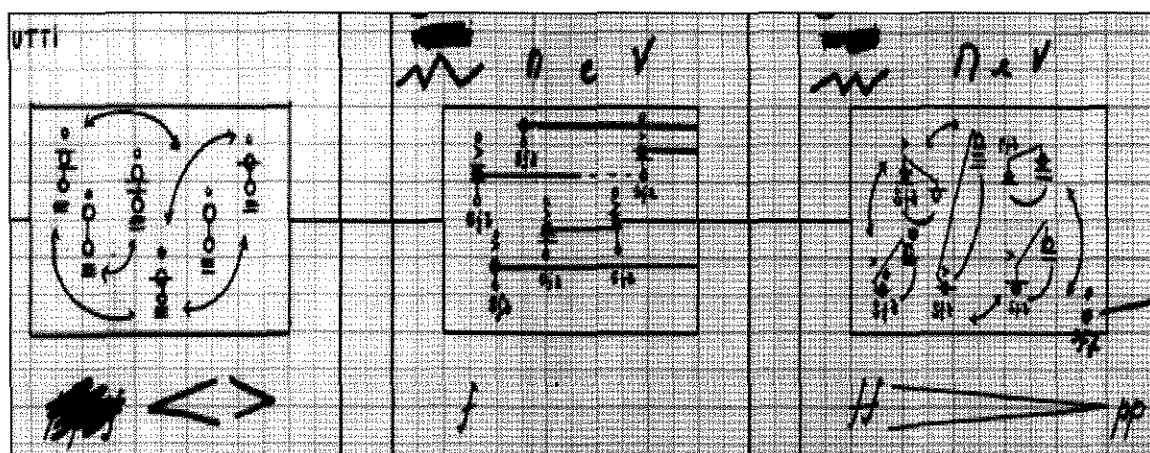


Figura 1.1 - mostra um esboço inicial de três Módulos de Encadeamento.

1.2.2.2 Gesto modelo

Parafraseando Morris, na análise dos gestos escolhidos e/ou definidos em *Atelier*, é mister reforçar o fato de que não se tratava de copiar a ação do colega, inconscientemente, mas de usar a facilidade que todos temos de imitar, com eficiência, o gesto proposto como modelo. Ele se tornou característico de uma situação particular e, portanto, foi de fácil identificação pelos participantes. Tal fato contribuiu para uma correta similaridade de procedimentos técnicos e perfeita integração de todos.

1.2.2.3 Gesto informação

Morris menciona ainda que: *...um gesto é um movimento que envia um sinal visual a um observador. Para tornar-se gesto, um ato deve ser visto e*

comunicar uma informação (MORRIS, 1978:24). Em Encadeamento, o gesto deliberado, feito em função do instrumento e do companheiro, se destinou também ao espectador; este concentrou sua atenção para a gestualização sonora do intérprete numa obra que apelou para ser observada por **olhos que ouvissem e ouvidos que vissem**.

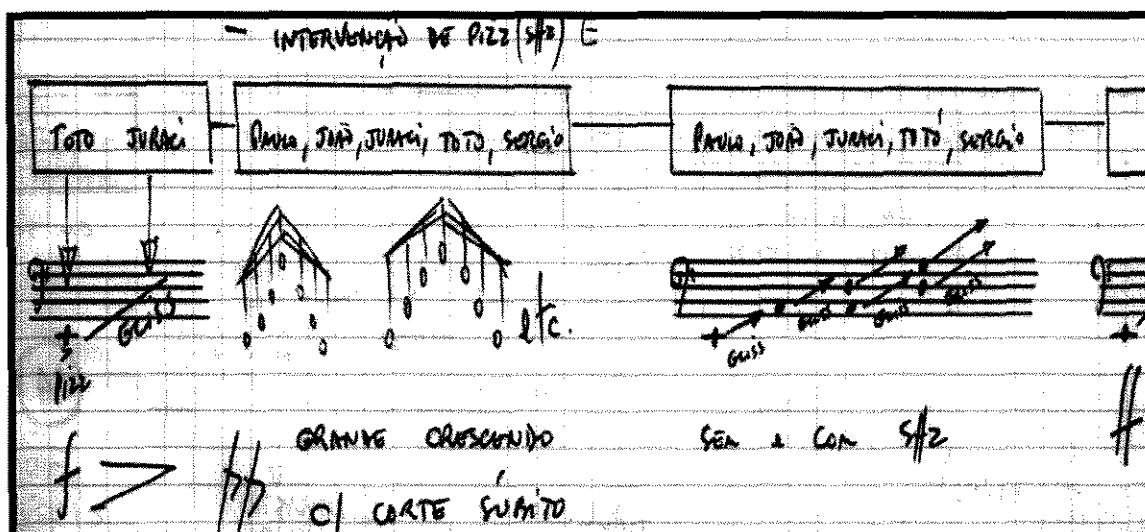


Figura 1.2 - mostra outros esboços de Encadeamento. Note-se, neste caso, o nome dos músicos indicando a participação de cada um na performance e no Atelier.

1.2.2.4 Gesto e Mímica

Mímicas são gestos pelos quais o *executante* tenta copiar, o mais precisamente possível, uma ação. Sua qualidade essencial *é que [a mímica] se esforça para representar a coisa que tenta descrever* (MORRIS, 1987:29). Como atores, os músicos imitavam o gesto do colega. Houve o cuidado com a mímica das mãos livres ou com arco, baquetas e palhetas no desenvolvimento da ação criadora. Esse gesto confirmou ao próprio músico e ao espectador atento o som que era esperado e estava sendo ouvido. Daí a escolha criteriosa dos gestos esquemáticos chaves para comporem os movimentos desejados. Assim, o som que era esperado e/ou ouvido se assemelhava ao gesto feito

e/ou a fazer

1.2.2.5 Gestos técnicos

Para uso de pequenos grupos com atividade específica os gestos técnicos foram inventados por uma minoria de especialistas para um uso estritamente limitado à sua atividade particular (MORRIS, 1978:33). A propósito desta citação, cumpre salientar que nossa atividade musical é restrita a uma *minoria de especialistas*.

Desde seu início, ela é tratada como sendo especial, com código diferenciado para utilizar toda uma gama de instrumentos que exigem *gestos técnicos* específicos. Paulatinamente, os músicos adquirem destreza no manejo do seu instrumento, superam as dificuldades técnico/teóricas e se aprimoram na difícil tarefa de interpretar suas próprias criações ou as de outrem - é toda uma vida dedicada ao aperfeiçoamento técnico a serviço da sua arte.

1.2.2.6 Códigos gestuais

Morris também aborda aspectos variados da *linguagem por sinais fundada sobre um sistema dado* (MORRIS, 1978:34-35). Existem vários códigos que são comuns entre os músicos para qualquer situação. No que tange a Encadeamento, toda essa linguagem de sinais foi especialmente criada para poder representar posteriormente, numa partitura gráfico-gestual, a verdadeira intenção do autor. Por exemplo: **o gesto escolhido para corte nos pizzicatos comandados**, entre outros.

A priori, não havia um código específico para esse sinal mas, uma vez escolhido, foi respeitado e mantido pelo grupo. É preciso convir que o gesto deve ter caráter específico, evitando qualquer ambiguidade ou dubiedade.

Nós harmonizamos nossos gestos àqueles de nossos companheiros e eles fazem o mesmo. Juntos, nós sincronizamos a intensidade de nossos movimentos, num belo acorde como sob a direção de um chefe de orquestra

(MORRIS, 1978:37).

O músico, quando em conjunto, harmoniza seus gestos com os dos colegas. *Sincroniza não somente a intensidade dos movimentos mas, e principalmente, toda uma gestualidade técnica do grupo que esteja comprometida com o sonoro que advém dela.* Em Encadeamento, dada a diversidade da obra, poderia dizer que houve harmonia de intenções e de gestos.

1.2.2.7 Gestos precisos

Morris afirma que *é necessário que os gestos sejam claros, sem equívoco e impossíveis de confundir, [deverão]...se exprimir com uma força, uma amplitude e uma velocidade iguais a cada uma de suas manifestações* (MORRIS, 1978:36).

Na obra em discussão nesta dissertação, é fácil constatar um repertório de gestos precisos para expressar *força, amplitude e velocidade*. Foi no ambiente propício do Atelier que nos ocupamos de cada *manifestação* do sonoro, privilegiando os sinais discretos ou a discrição dos sinais em movimentos claramente diferenciados. Cada caso com seu simbolismo próprio apelou à inventiva dos membros do grupo quanto ao gesto, som e código precisos.

1.2.2.8 Alternativas gestuais

Em uma das seções do seu livro, Morris trata de *Gestos diferentes transmitindo o mesmo sinal*. Ele comenta que *assim como um só gesto pode ter várias significações, gestos diferentes podem ter a mesma significação* (MORRIS, 1978:41).

No Atelier foram explorados todos os aspectos referentes ao emprego do arco com todas as suas nuances, das mãos sem o arco, das baquetas e

plectro. A escolha da *alternativa gestual* foi em função do resultado sonoro desejado onde gestos diferentes tiveram a mesma função sonora e, por vezes, um só gesto foi utilizado diferentemente.

Criou-se um vasto repertório de movimentos, expressões e postura que facilitaram a comunicação de sentimentos e intenções por gestos sonoros. Como *vários sinais regionais, que confinados a uma região geográfica se modificam de país para país, de região para região* (MORRIS, 1978:53), esse código gestual, criado para um instrumento tão conhecido como o Contrabaixo - utilizado quase que universalmente da mesma forma - tornou-se como que *regionalizado* à sala de trabalho onde se criou Encadeamento.

1.2.2.9 Sinais-guias

Uma redobrada atenção dos intérpretes na execução de Encadeamento foi a condição essencial para que a obra pudesse ser realizada. Tendo em vista que a composição, no seu processo, tornou-se Modular e, portanto, em constante mobilidade, houve forte apelo para uma irrepreensível concentração de todos os envolvidos. *Sinais-guias - a maneira pela qual mostramos o caminho* (MORRIS, 1978:64) - definidos antecipadamente, serviram para que os músicos não tivessem problemas nos constantes encadeamentos, especialmente quando da mudança de um Módulo a outro, através de seus pontos de fusão e/ou soldura.

1.2.2.10 A mão - o gesto

Se para o simples gesto humano as mãos representam o que há de *mais importante*, para o músico instrumentista ela é fundamental. *Se nós voltarmos ao mais importante dos instrumentos humanos - a mão - nós encontraremos igualmente numerosas variantes* (MORRIS, 1978:65).

Todo o trabalho de criação de uma obra musical depende desses nossos membros superiores. Não importa a qual *escola* de formação o músico pertença, pois o importante é que consiga, através das mãos, interagir com

seu instrumento, fazendo dele um prolongamento de si mesmo. É só através *de variantes no uso deste instrumento humano* que o intérprete dá cunho verdadeiramente artístico à sua interpretação. Em Encadeamento, os intérpretes e o compositor sentiram a necessidade, até em momentos especiais, de prescindir do arco, e usar somente as mãos espalmadas ou em efeitos de pizzicato.

1.2.2.11 Gestos em uníssono

Morris parte do princípio de que, *quando dois amigos se encontram e conversam simplesmente, eles adotam, habitualmente, posturas similares* [e essa] ... *precisão da postura em eco pode atingir uma qualidade notável*. Ele explicita esta idéia da *postura em eco* [como] *a maneira pela qual, inconscientemente, os amigos reagem em uníssono* (MORRIS, 1978:83).

Quando os músicos tocam em conjunto, a meta principal a ser atingida por todos é a que privilegia a gestualização sonora; daí adotarem uma *postura* similar para a consecução de seus objetivos artísticos. Esse gestual é que garante um sentido de coesão entre os intérpretes e uma homogeneidade de intenções na realização da obra.

Em Encadeamento, essa inquestionável *postura em eco* pode ser constatada entre os componentes do nosso grupo, o que facilitou a transmissão da mensagem sonora e garantiu o melhor nível de qualidade possível na performance, **um uníssono gestual tão importante quanto o uníssono sonoro**.

1.2.2.12 Gesto em sincronia/sintonia

Morris continua sua discussão sobre o tema: *os grupos de amigos tentam, em geral, se organizar para que a posição de seus corpos e o ritmo de seus movimentos se afinem, [e] ... bem mais surpreendente ainda é o fato que eles sincronizam freqüentemente seus movimentos enquanto falam* (MORRIS, 1978:83) .. *há mesmo um micro-sincronismo de movimentos, imperceptíveis a*

olho nu. [Quanto mais] as pessoas estão ligadas, mais seus ritmos se conciliam; o eco está mais no ritmo que na postura. [Nesse caso as pessoas] não copiam necessariamente os gestos precisos um do outro, mas de preferência, sua cadência (MORRIS, 1978:85)

Cada Performance de Encadeamento, não se constituiu num encontro casual e fortuito entre pessoas ou mesmo numa conversa amigável. Foi a execução de uma obra que exigiu extrema concentração e alto desempenho técnico e artístico de cada um. Para tanto, adotou-se uma postura absolutamente similar entre os músicos, o que garantiu o extraordinário desempenho do grupo.

Houve como que uma *mensagem silenciosa* que foi (in)conscientemente transmitida e recebida voluntariamente pelos corpos, o que os fez cúmplices ao repetir o mesmo gesto, previamente combinado, para uma determinada ação sonora.

A procura de sincronização do grupo foi conseguida através da *perfeita organização dos movimentos e do ritmo dos corpos*. Essa postura, parafraseando Morris, *em eco* conduziu ao *gesto em uníssono* e ensejou uma verdadeira simbiose entre eles, com predomínio da cadência rítmica.

Se em alguns momentos coube a alguém a iniciativa do movimento de comando - o que aconteceu freqüentemente nesta obra - os demais fizeram *eco* à sua ação na procura da relação perfeita entre todos, tanto no gesto como no resultado sonoro.

Após as citações desta importante obra de Desmond Morris (1978), verdadeiro catálogo de todo o comportamento humano e a nossa pretendida analogia com a gestualização sonora de Encadeamento, resta-nos considerar oportuna a chance de ter comparado os *segredos de nossa linguagem muda* com os de nossa linguagem sonoro/musical. Se o objetivo de Morris foi *compreender e decifrar os segredos* dessa linguagem, o nosso foi elaborar *pari passu* o gesto sonoro do intérprete contrabaixista numa obra original.

A seguir, reserva-se uma seção para tratar do trabalho individual e coletivo do Grupo de Contrabaixos de Campinas na criação desta obra. Especificamente o trabalho em Atelier.

1.3 O individual e o coletivo

Este segmento avalia a contribuição individual e coletiva do compositor e dos intérpretes quando atuam em Atelier. O objetivo principal é estabelecer uma discussão sobre este processo criativo, que é, sem dúvida, uma maneira nova, necessária e indispensável de integrar o autor com o intérprete.

1.3.1 Conhecimento mútuo

Somente o bom instrumentista *conhece* seu instrumento e com ele mantém um vínculo íntimo de afinidade, empatia e (in)dependência, pois um necessita do outro para *dar vida ao som*.

Ninguém mais habilitado do que o músico para *dar a conhecer suas conquistas sonoras* obtidas, desde sempre, na sua atividade diuturna. A revelação de suas descobertas na obtenção de sons por outros meios que não os tradicionais, enseja sua participação na criação musical.

Muito embora a composição continue a ser considerada um fenômeno individual, a participação de outros músicos na pesquisa coletiva é sumamente importante, especialmente na revelação do material sonoro que cada um é capaz de produzir instrumentalmente. Por isso, o Atelier, é uma maneira do compositor usar ao máximo o potencial do instrumentista na exploração dos recursos do instrumento.

1.3.2 Músico - ouvinte

O Atelier estimula um modo próprio de percepção para cada músico-intérprete pois ele é o primeiro ouvinte de seu gesto sonoro e dos seus colegas instrumentistas. Assim, criam-se estruturas nas quais se mesclam liberdade de conteúdo com elementos de aparente rigidez, realçando uma arquitetura sólida,

consubstanciada na ação individual dos participantes.

Nesta *oficina de montagem* há uma verdadeira gestação de elementos comuns aos vários intérpretes. Em Encadeamento vale ressaltar o *processo de criação*, pois seu percurso foi marcado pelo aproveitamento racional de todos os efeitos instrumentais possíveis. A finalidade precípua foi a de produzir uma obra original, não somente na forma, como na exploração do material sonoro usado com invulgar astúcia em instrumento mais que conhecido.

Nesta *fábrica de idéias*, não se trata somente de improvisar através da expressão espontânea de cada um ou dos seus sentimentos e vivência, mas de participar da trama da linguagem musical, desenvolvida ao máximo segundo as propostas do grupo. Com isso, o gestual sonoro é estudado por todos e por cada um dos músicos, para uma fiel interpretação da obra.

1.3.3 Elenco de Propostas

Esta seção apresenta as diversas experiências sonoras criadas e vivenciadas no Atelier usado na composição de Encadeamento:

1.3.3.1 Propostas

CLUSTERS	com glissandos, tremolos, trillos, notas pedal
GLISSANDOS	simples, com harmônicos, com efeitos de sons <i>parasitas</i> , com tremolos e com palhetas
HARMÔNICOS	naturais e artificiais
PIZZICATOS	simples e tipo Bartok

Tabela 1.6 - apresenta as proposta sonoras principais de Encadeamento.

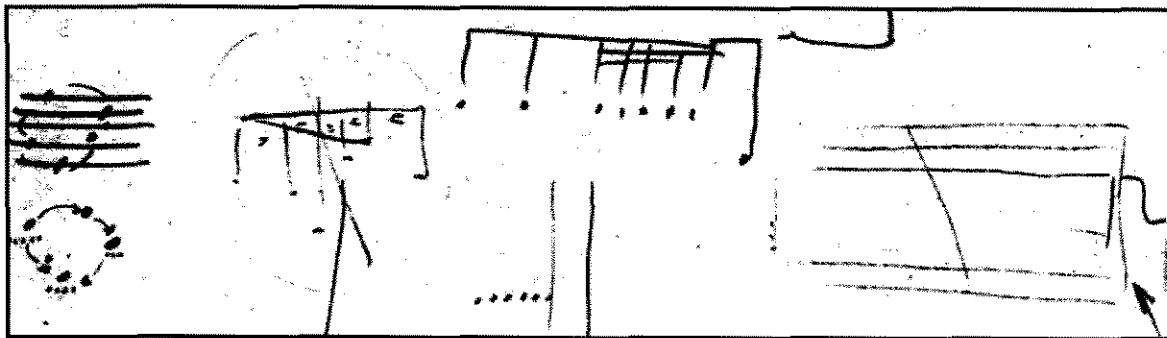


Figura 1.3 - mostra um esboço das primeiras idéias e propostas sonoras de Encadeamento.

1.3.3.2 Dispositivos de execução

ARCO	<i>simples, col legno, punta, talão</i>
PLECTRO	<i>ataque simples ou duplo; efeito de tremolos</i>
BAQUETA	<i>com cabeça de plástico mole, média e dura</i>
MÃOS	<i>utilizando o arco ou espalmada sobre as cordas</i>

Tabela 1.7 - apresenta os dispositivos de execução de Encadeamento.

1.3.3.3 Efeitos obtidos

PERCUSSÃO	arco no estandarte, col legno, com baquetas, tamborilando as mãos sobre as cordas e/ou instrumento, com palhetas, fazendo ricochete com arco e/ou baqueta, pizzicato Bartok.
CLUSTER	alternando segundas e terças menores e maiores; em tremolos estáticos ou em glissandos; tamborilando com as mãos, com baquetas diversas; usando sforzato; sforzato súbito pianíssimo; em trillo.
GLISSANDO	Notas simples, em segundas e/ou terças maiores e menores, curtos e longos; lentos e rápidos isolados ou em grupos diversos; nas regiões grave, média e aguda; numa só corda ou em várias; com dinâmicas diversas; usando uma corda solta, enquanto outra faz glissando; glissando com ricochete; liso e/ou com staccato; com ou sem vibrato, ascendentes e descendentes rápidos ou com interrupções.
PIZZICATO	próximo ao cavalete; nos vários pontos do espelho; simples; tipo Bartok, a 1 ou até 5; pontuação de jazz; pizzicato sforzato na corda solta e glissando em outra.

Tabela 1.8 - apresenta os efeitos obtidos na execução de Encadeamento.

1.3.3.4 Outros efeitos

Dinâmica do pianíssimo (ppp) ao fortíssimo (fff); assimetria rítmica; pulsação controlada e pertinente a cada MÓDULO. Tempo livre e variado em alguns módulos, gestos curtos e longos; melodias com tremolos ou trilos; uso de portamento; arpejos nas quatro cordas soltas; arpejos com arco atrás do cavalete; toques sutis com mãos ou arco; gesto brusco; efeitos de rusticidade e/ou agressividade; movimentos cadenciados com ou sem acentos; combinação de dois procedimentos distintos, tais como: pizzicato seguido de glissando e vice-versa; sforzato súbito pianíssimo e vice-versa, pizzicato e tremolo com arco ou palheta; ricochete crescendo e decrescendo; efeito leslie; cortes sutis ou bruscos; movimento isolado ou circular do grupo; ataques sem acento ou muito acentuados; movimentos combinados de pizzicatos e ricochetes; uso de cordas simples ou duplas; arco perto do cavalete ou ponticello; accelerandos e ritardandos; crescendos e diminuendos

Tabela 1.9 - Apresenta outros efeitos obtidos em Atelier.

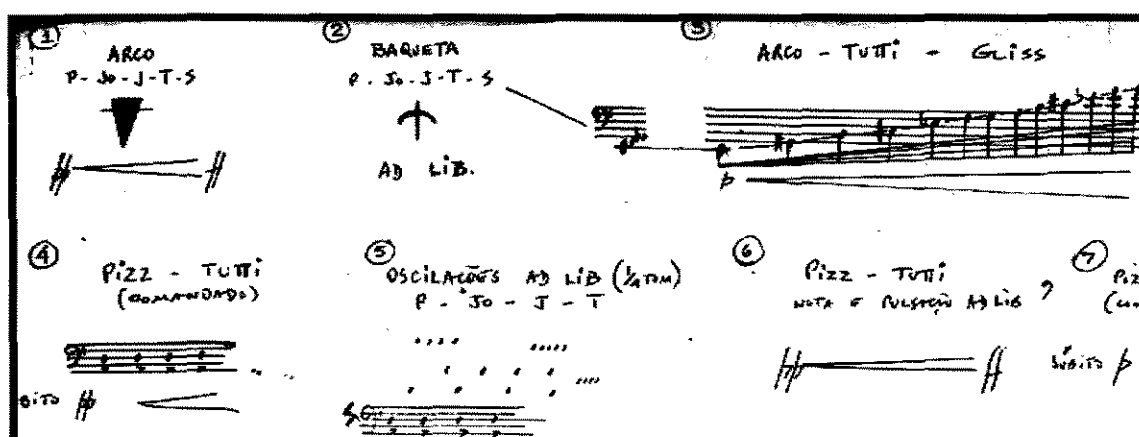


Figura 1.4 - mostra o desenvolvimento do esboço das idéias

1.3.4 Uma síntese do trabalho em Atelier

Quando o Grupo de Contrabaixos se reuniu pelas primeiras vezes em Atelier, foi necessário observar a técnica a ser usada nesta obra diferenciada de todas as que haviam feito antes. Não se tratava de interpretar uma nova música mas de auxiliar, técnica e artisticamente, na elaboração de uma obra invulgar.

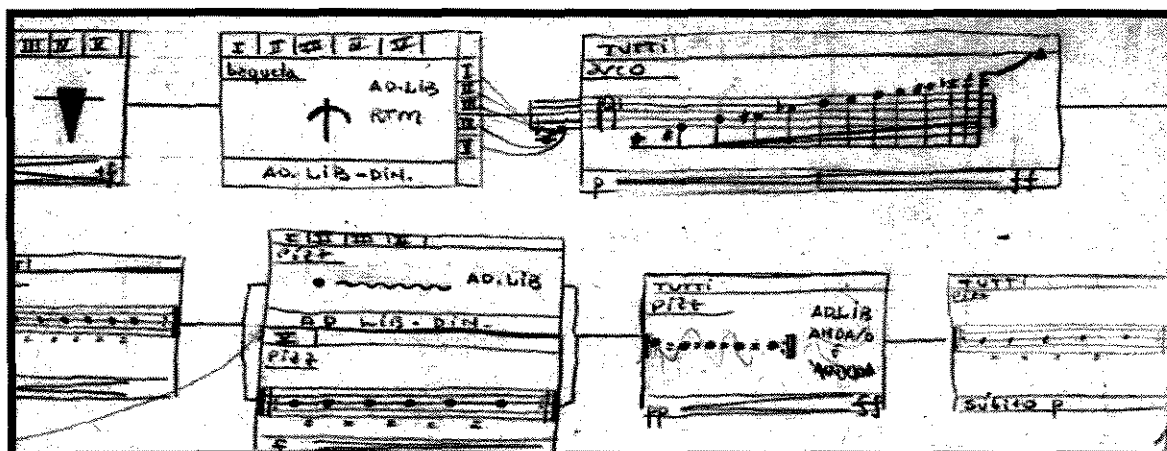


Figura 1.5 - mostra a versão final do esboço antes da arte-final da Partitura Gráfico-gestual.

Desde o início, nos preocupamos com os fundamentos técnicos básicos para uma boa execução musical. Todo o elenco de possibilidades - apresentadas acima - foram abordadas, principalmente as técnicas individuais de cada intérprete. Após várias seções, pudemos chegar a um denominador comum quanto ao comportamento do grupo em função do resultado sonoro a ser obtido. Fez-se acurada observação quanto à postura corporal, as várias maneiras de utilizar o instrumento, detalhes de afinação, de arcada, do uso das mãos com ou sem acessórios, enfim, com tudo que pudesse influir no comprometimento de cada um e do conjunto, no que tange às alternativas gestuais.

DISCUSSÃO

O caráter informal do Atelier contribuiu para uma salutar troca de idéias e experiências. Com as mesmas aspirações, os envolvidos neste projeto original obtiveram um resultado artístico de qualidade e altamente compensador. Foi uma experiência testada e reavaliada, permanentemente, durante o processo de criação da obra. O que pareceu ser fruto de improvisação, nada mais foi que o resultado de uma efetiva organicidade.

Todos estes tópicos consolidaram a perfeita integração autor-intérprete

onde, dada a relação de cumplicidade, cada um dos envolvidos no processo de Atelier deu sua contribuição. O autor levou propostas e os músicos revitalizaram-nas através de respostas sonoras. Faço minhas as palavras de Henry Petroski, *investigar o trivial pode significar descobrir o monumental*.

Encadeamento, da concepção à realização, foi um trabalho musical profícuo de **descobertas mútuas**, sem pretensão de monumentalidade. Fiel e dependente do gesto que **produz** daquele que **re-produz**, **o compositor do projeto se projetou no músico-instrumento**.

O próximo capítulo trata da vinculação entre as propostas testadas e aprovadas em Atelier, com a construção da obra. Os resultados obtidos neste verdadeiro *laboratório experimental do sonoro* forneceram os elementos essenciais para a criação dos Módulos que serão apresentados em detalhes.

CAPÍTULO 2

da Obra

PRÓLOGO

A tarefa inicial, aparentemente supérflua para muitos, mas de muita significação para mim, é a escolha do nome da obra a ser criada, o qual passa a instigar minha sensibilidade e a nortear o caminho a ser seguido na consecução dos meus objetivos artísticos. Tal motivação e acerto neste procedimento têm sido comprovados ao longo de minha carreira pelos caminhos da criação. Em segundo lugar, ao empreender a tarefa composicional, é importante para mim definir o tipo de obra e a sua formação instrumental.

O nome Encadeamento, escolhido do mesmo modo descrito acima, norteou a obra como uma sucessão de eventos sonoros modulares e interativos. Vários blocos encadeados num fluxo sonoro contínuo - muito mais um ritual que a simples atividade lúdica de um quebra-cabeças..

Escolhido o nome e resolvido que tal obra se destinava exclusivamente a um grupo de Contrabaixos, passei à fase de realização. A abordagem que se segue trata da constituição e da seriação dos Módulos.

INTRODUÇÃO

Este capítulo apresenta três conceitos fundamentais: Módulos, Obra modular e Interatividade. Assim, apresento nos parágrafos abaixo, uma definição sucinta desta terminologia.

Quando se busca definir a expressão Módulo, depara-se com a idéia de uma estrutura básica que se ajusta a outras *unidades análogas*, objeto que funciona como *medida reguladora das proporções* na arquitetura geral de uma estrutura.

Os Módulos de Encadeamento, por sua importância e peculiaridade, podem ser considerados *Painéis, Blocos, Grupos ou Episódios*. Não foram pensados num sentido plano, mas sim ocupando espaços e criando uma nova dimensão sonora. Ao se definir uma construção ou obra modular, a idéia foi de uma estrutura autônoma constituída de diversos episódios.

Em Encadeamento, o sentido modular da composição foi o de colocar

os vários elementos constitutivos da trama musical, com personalidade e características próprias, circunscritos a um certo tempo de duração a ser definido durante a feitura da obra. Os inúmeros tipos de ação dos executantes estão concentrados nesses espaços virtuais criados especialmente para eles.

A obra é interativa na medida em que cria a possibilidade de uma ação recíproca entre os Módulos, propiciando uma fusão entre eles. A passagem de um para outro está formulada no sentido de se obter uma integração entre o ocorrido e o que irá ocorrer. A finalidade de propiciar a ligação dos Módulos entre si privilegia sua interação, sem esquecer que todos são estruturas dinâmicas.

Como já foi exposto, o experimental em Encadeamento não é a música e sim o seu processo de interação do compositor com os intérpretes, o que possibilitou a flexibilização dos mesmos no controle da execução com a liberdade de ação. A vivência sonora experienciada pelo grupo teve reflexos positivos na utilização da técnica instrumental empregada por cada um a serviço de todos e, especialmente, da obra

As próximas seções discutem a estrutura modular da obra em seus vários aspectos. Apresenta-se e comenta-se individualmente cada um dos seus 39 Módulos constitutivos. Finalmente, há uma análise gráfica e espectral dos principais eventos sonoros.

2.1 Estrutura Modular

Concebidos separadamente, cada Módulo tem vida, independência e características próprias; uma elaboração esmerada e gradual revela os diversos aspectos de sua individualidade e permite uma perfeita união entre todos, integrando-os, de maneira equilibrada, através de combinações de efeitos e múltiplas atmosferas sonoras.

2.1.1 Elementos constitutivos

A constituição de cada Módulo, onde predominam planos e massas

sonoras flutuantes com densidades e texturas diferentes, foi feita de tal maneira que eles se tornaram acabados em si mesmos. A coerência que é possível constatar, tanto ao nível unitário como no seu conjunto, se reflete na estrutura da obra, devido ao equilíbrio e integração dos seus elementos constitutivos; a organização de seu rico material sonoro renova-se a cada instante num *desfile* ininterrupto de sonoridades cambiantes.

Com isso se garantiu um desenrolar constante do começo ao fim da peça, contruindo para uma perfeita realização instrumental. Quanto a dessemelhança, foram caracterizados pelas várias maneiras de utilizar o arco, os dedos, as mãos, além de alguns acessórios como baquetas e plectro, o que permitiu criar sonoridades originais com cores distintas.

Por mais que se façam considerações centradas sobre os acontecimentos isolados e, por vezes, singulares de cada um, é mister atentar para o conteúdo expressivo da totalidade dos mesmos, onde podemos sentir até um *lirismo subjacente* que permeia o contexto geral, apesar do estilo claro e conciso da obra. Os Módulos, em seqüência, se constituem nos pequenos eventos do grande evento. Por isso, a unidade do seu desenho sonoro e dos procedimentos dos intérpretes é fundamental nas relações estruturais e no caráter do total sonoro.

2.1.2 Perfil dos Módulos

O Módulo passou a ser a seiva da obra e, a partir desse elemento vital, é que encontramos um meio de ligar a tarefa artística do intérprete com a vontade do autor. Cada um deles, como uma paisagem sonora, é caracterizado por tipos de movimentos específicos, texturas variadas, passagens estáticas ou móveis, formas rítmicas simétrico/assimétricas, procedimentos quase mecânicos, ações rápidas e virtuosísticas, papéis instrumentais autônomos e ao mesmo tempo dependentes, articulações como solistas e como grupo, procedimentos inusitados e espontâneos de acordo com a espacialização sonora do trecho e fidelidade na expressão do conteúdo quase poético das células musicais.

2.1.2.1 Pontos de Sutura

Sensível às particularidades timbrísticas do Contrabaixo, procurei observar com atenção que um simples pizzicato ou glissando poderia servir de *traço de união* entre alguns dos Módulos; esse ponto, que chamei de sutura, garantiu o desenrolar constante do começo ao fim da obra, contribuindo, sobremaneira, para a sua unidade.

2.1.2.2 Duração

No que concerne às durações dos Módulos, elas são múltiplas conforme as particularidades inerentes a cada um; assim, fuge-se da convenção estandarizada pelo uso e dá-se ao músico uma relativa liberdade interpretativa; isso, entretanto, não interferiu no fluxo normal dos mesmos e até contribuiu para uma constante revitalização da obra em seu aspecto geral. Apesar dos seus limites serem propositadamente imprecisos, minha preocupação constante foi buscar coerência e equilíbrio na obra como um todo.

2.1.2.3 Tempo

Com relação ao *tempo*, apesar de ser ora fixo, ora em constante mutação, é preciso convir que a seqüência dos Módulos, construídos com aparente autonomia e liberdade, mostra uma irrefutável unidade no seu contexto musical. Para mim, Encadeamento é obra de ruptura onde se percebe claramente um equilíbrio de assimetrias rítmicas ou assimetrias rítmicas equilibradas. Há momentos de alternância entre o tempo livre e o tempo comandado, por isso não existem barras de compasso.

Aproveito para comentar, a propósito, a definição de ritmo que Milan Kundera apresenta no Glossário de seu livro *A Arte do Romance* (1988): *Tenho horror de ouvir a batida de meu coração, lembrando-me sem cessar que o tempo de minha vida é contado. É por isso que sempre vi nas barras de compasso que marcam as partituras algo de macabro. Mas os maiores*

mestres do ritmo souberam fazer calar essa regularidade monótona e previsível e transformar sua música em um pequeno recinto de 'tempo fora do tempo' (KUNDERA, 1988:128).

2.1.3 Textura da Obra

Em Encadeamento, não se pensou em nenhum tema ou desenvolvimento de elementos temáticos como na música tradicional; ao contrário, criou-se uma alternância de eventos, ora aparentemente estacionários, ora em constante mobilidade. Por isso, este trabalho composicional para contrabaixos acústicos amplificados foge aos padrões normais de escrita e aos critérios habituais de execução. Por vezes, a própria utilização dos instrumentos está fora das regras constantes dos tratados e métodos técnicos e para sua manipulação se criou um vocabulário próprio na *urdidura* do grande tecido sonoro.

Em se tratando de um grupo de instrumentos idênticos, não se poderia pretender a utilização do processo de *melodia de timbres*, à maneira de Webern, onde cada nota é tocada por um instrumento diferente; ao contrário, houve a intenção expressa de se obter uma refinada divisão da matéria sonora em momentos onde se fazia necessária a utilização de efeitos especiais pouco usados ou a exploração diferenciada de elementos sonoros habituais como glissandos, pizzicatos, tremolos e outros.

2.1.3.1 Equilíbrio

Em Encadeamento, além de séria preocupação com o equilíbrio dos Módulos, praticamente acabados em si próprios, desejei que contivessem material sonoro que apelasse, inúmeras vezes, para o *confronto dos opostos*, como : FF/PP; estático/móvel; claro/escuro; denso/rarefeito e tantos outros. Daí o compromisso de me abster do supérfluo para me concentrar no que achei essencial.

Os Módulos, constituídos em pequenos movimentos separados, são variados na estrutura e no seu tempo próprio; equilibram-se pela escrita, forma e modo de execução.



2.1.3.2 *Jeu Musical*

A escolha de cada tipo de *jeu* musical foi mais que criteriosa pois, envolvendo os vários tipos de organização interna, com características diferenciadas, permitiu uma investigação permanente sobre quais resultantes sonoras poderiam se associar, se fundir e/ou se contrastar.

Cada gesto sonoro, como já foi dito no Capítulo 1, foi cuidadosamente estudado através de escutas sucessivas, análise de detalhes na sua elaboração e rigoroso critério de seleção para constituir o *Banco de Sons*. Encadeamento faz uso de material sonoro sem pretensão de originalidade ou exotismo; porém, seu processo é que engendra uma obra diferente sob os mais variados aspectos.

Cada Módulo se expõe com toda transparência e naturalidade, tanto para o intérprete como para o ouvinte; nele fica patente o sentido de constante renovação do fenômeno sonoro, elaborado diferentemente. Certas idéias musicais, com papel preponderante, formam rica e, por vezes, instigante textura articulada em direção de figuras definidas, ou mesmo sem manifesta identificação. Criou-se, pois, uma forma ímpar para cada um deles, verdadeiros organismos pulsantes da obra.

A liberdade na escolha da gestualização sonora, exaustivamente treinada pelos músicos, exerce sobre os mesmos uma certa (in)dependência da escuta indivíduo / grupo, num grau intenso e constante. Um procedimento correto de todos nessa comunicação, absolutamente necessária, tornou lúcida, instintiva e instantânea a ação dos intérpretes.

2.1.3.3 *Seriação*

Os Módulos poderiam permitir uma múltipla leitura e até uma nova montagem de Encadeamento. O autor, porém, definiu claramente a seriação dos seus 39 Blocos constitutivos; isso permitiu uma imbricação *sui generis* pois, sobrepondo-se parcialmente um ao outro, como a *organização das telhas* num telhado ou *das escamas de peixes*, não houve nenhum ponto de ruptura ou estrangulamento e a obra fruiu como o desejado.

2.2 Módulos

Apresenta-se uma tabela descritiva sintetizando as idéias já discutidas sobre a estrutura geral de cada um. Com isto, faz-se uma síntese dos elementos básicos que compõem a obra. O objetivo é elucidar o processo de elaboração de Encadeamento. Após esta tabela, cada Módulo será apresentado numa descrição individual.

2.2.1 Síntese dos Elementos Composicionais

Seqüência e ligações	Selecionados por suas características próprias, os módulos seguem uma seqüência contínua (total de 39).
Ligações	As ligações são feitas através de verdadeiros pontos de sutura, cuidadosamente elaborados para evitar possíveis hiatos de passagem.
Duração	As durações de cada módulo/fragmento são diversificadas, dadas as particularidades inerentes a cada um; com isso, a seqüência contínua da obra sofre uma renovação constante, altamente salutar no aspecto global.
Material constitutivo	No instante mesmo da criação, escolhemos o material sonoro em função de suas múltiplas possibilidades de utilização na obra em curso.
Forma	Os elementos estruturais diferenciados que compõem cada Bloco engendram sua própria forma.

Tabela 2.1 - uma síntese dos elementos usados em Encadeamento.

2.2.2 Apresentação dos Módulos

Os módulos serão descritos na sua essência, utilizando-se de cinco conceitos básicos, a saber :

- gesto;
- execução;
- movimento;
- dinâmica;
- duração.

Definido o gesto, os quatro elementos restantes viabilizam o mesmo. O numero de trinta e nove (39) módulos só passou a ser definitivo (inicialmente eram quarenta e quatro (44)) quando a experimentação provou serem suficientes para expressar a mensagem sonora do compositor

Os cinco músicos passam a ser designados pelos algarismos: I , II, III, IV, V e sua disposição espacial em semicírculo, da esquerda para a direita: IV , II , I, III e V . Os módulos contemplam as seguintes indagações :

- O QUE se pretendeu sonoramente;
- ONDE foi a região explorada;
- QUEM se encarregou da execução;
- COMO ela foi feita;
- QUANDO cada músico interferiu;
- QUANTO tempo durou cada Módulo.

MÓDULO 1

Gesto	sons iniciais gravíssimos obtidos no estandarte
Execução	a 5, simultaneamente ; arco roçando com força no estandarte do instrumento, em vários lugares, para a obtenção de sons gravíssimos e inusitados.
Movimento	ação variada de todos os intérpretes.
Dinâmica	entre o pianíssimo (pp) e o piano (p).
Duração	26"

MÓDULO 2

Gesto	talão do arco nas cordas
Execução	a 5 , simultânea e separadamente; bater o talão do arco invertido (col legno) na junção das cordas
Movimento	intercalar de batidas com pulsações variadas.
Dinâmica	próxima do mezzo piano (mp) ao piano (p) .
Duração	1'2"

MÓDULO 3 (3)

Gesto	Formação de <i>cluster</i> no grave.
Execução	a 5; simultaneamente, formar um <i>cluster</i> no grave (Mi 1, Fa 1 e Sol b 1) para posterior glissando, com tremolos e tenutos no agudo (sol 3, la b 3 e la 3) fazendo um glissando final à nota mais aguda possível.
Movimento	mantendo os mesmos intervalos a cada gesto, sincronizar a pulsação, apressando sempre.
Dinâmica	crescendo sempre até o fortíssimo (ff)
Duração	32"

MÓDULO 4 (4)

Gesto	pizzicato comandado i.e. sincronismo em torno de um pulso regular.
Execução	a 5; pizzicato comandado pelo músico I , no centro do grupo, sobre a nota Re 2.
Movimento	do tasto ao ponticello com a pulsação imprimida pelo músico I.
Dinâmica	depois do corte final do MÓDULO 3 em fortíssimo (ff), o MÓDULO 4 inicia com súbito pianíssimo (pp), crescendo aos poucos.
Duração	20"

MÓDULO 5 (5)

Gesto	transformação do pizzicato comandado a 5 para somente um músico.
Execução	o músico V continua o pizzicato sozinho enquanto os demais I, II, III e IV fazem oscilação de $\frac{1}{4}$ de tom, em qualquer região.
Movimento	com pulsação variada individualmente e não em sincronia.
Dinâmica	do pianíssimo (pp) crescendo até (ff) . O músico V diminui a intensidade mas sem rallentando.
Duração	14"

MÓDULO 6 (6)

Gesto	ainda o pizzicato do MÓDULO 5.
Execução	a 5; o pizzicato de um só músico, agora é feito pelos cinco, sem sincronismo.
Movimento	ad libitum.
Dinâmica	piano (p) até que todos voltem ao pizzicato comandado conforme o MÓDULO 4.
Duração	41"

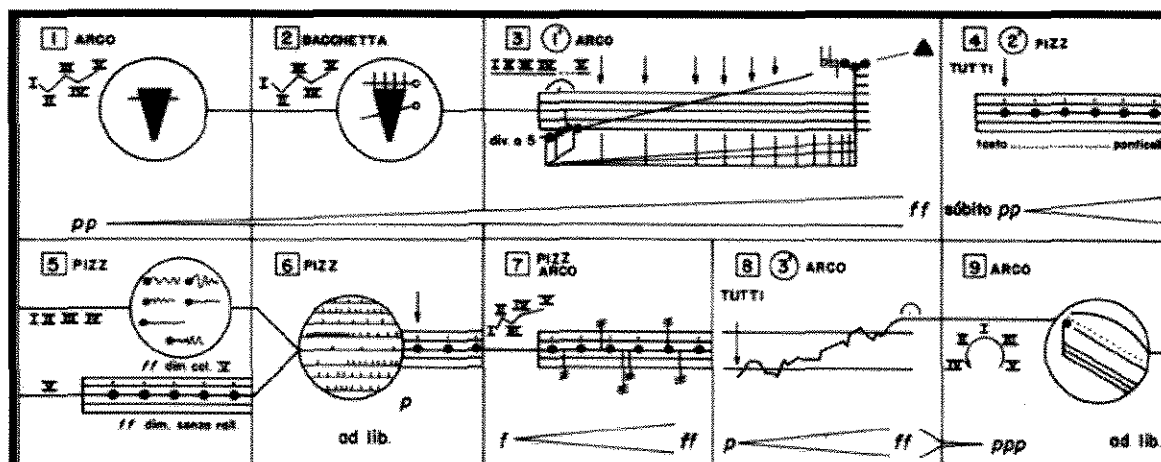


Figura 2.1 - apresenta a partitura dos 9 primeiros módulos de Encadeamento

MÓDULO 7 (7 - 8)

Gesto	pizzicato e arco.
Execução	ainda o pizzicato comandado sobre a nota Re 2, alternar os efeitos de arco com tremolos curtos.
Movimento	entradas sucessivas : I , II , III , IV e V.
Dinâmica	de forte (f) ao fortíssimo (ff).
Duração	14"

MÓDULO 8 (9)

Gesto	os efeitos anteriores continuam, agora com pequenas <i>melodias</i> com tremolos curtos.
Execução	a 5, partindo do grave (IV corda) passando pelas III e II cordas, até ao agudo (I corda).
Movimento	simultâneo na <i>melodia</i> com tremolos.
Dinâmica	do piano (p) ao fortíssimo (ff) , permanecendo assim até a mudança para súbito pianíssimo (ppp).
Duração	40"

MÓDULO 9 (10)

Gesto	ricochetes em notas indeterminadas.
Execução	a 5 ; entradas subsequentes com a seguinte ordem : IV ; II ; I ; III e V.
Movimento	circular
Dinâmica	variável entre piano, forte e mezzo piano (p/f /p), ad libitum.
Duração	21"

MÓDULO 10 (11)

Gesto	ricochetes sobre a mesma nota.
Execução	a 5, como no Módulo anterior.
Movimento	lento e apressando logo após o início.
Dinâmica	crescendo e diminuendo no final.
Duração	14"

MÓDULO 11 (12)

Gesto	ricochetes com decrescendos e diminuendos.
Execução	a 5, com ataques aleatórios; músico I : permanece na mesma nota; músicos II e V fazem glissandos ascendentes; músicos III e IV fazem glissandos descendentes.
Movimento	pulsação regular.
Dinâmica	do forte (f) ao pianíssimo (pp).
Duração	25"

MÓDULO 12 (13 - 14)

Gesto	pizzicato e arco em duas partes : 1o. preparação para arpejos; 2o. arpejos propriamente ditos.
Execução	na 1a parte, o músico IV toca a nota Mi 1 com sforzato (sfz) e o músico III inicia um glissando a partir dessa nota.
Movimento	expressivo.
Dinâmica	ataca forte (f) e decresce.
Duração	30"

MÓDULO 13 (15)

Gesto	glissandos rápidos, ascendentes utilizando uma e duas cordas.
Execução	a 5, iniciando pela nota Mi 1 da IV corda; depois, nota La 1 da III corda; após, notas La 1 da III corda e Re 2 da II corda; finalmente, notas Re 2 da II corda e Sol 2 da I corda.
Movimento	cadenciado e simultâneo.
Dinâmica	com e sem sforzatos (sfz).
Duração	14"

The figure displays a musical score for modules 10 through 19. Each module is represented by a box containing a number in a circle, a diagram of the instrument's sound field, and musical notation.
 - Module 10: Diagram shows a single string being plucked.
 - Module 11: Diagram shows a single string being bowed.
 - Module 12: Labeled 'PIZZ - ARCO', showing a transition from plucking to bowing.
 - Module 13: Labeled 'ARCO', showing a continuous bow stroke.
 - Module 14: Labeled 'ARCO', showing a rapid ascending glissando.
 - Module 15: Labeled 'ARCO', showing a complex, multi-string glissando.
 - Module 16: Labeled '(PIZZ) ARCO', showing a combination of plucking and bowing.
 - Module 17: Labeled 'PIZZ ARCO', showing a sequence of plucked notes followed by a bow stroke.
 - Module 18: Labeled 'PIZZ', showing a series of plucked notes.
 - Module 19: Labeled 'BACCHETTA', showing a percussive technique using a mallet.
 Dynamics like *ff*, *p*, *f*, *mp*, and *pp* are indicated throughout the score.

Figura 2.2 - apresenta a partitura dos módulos 10 - 19 de Encadeamento

MÓDULO 14 (16 - 17)

Gesto	glissandos rápidos, ascendentes como no Módulo 13.
Execução	a 5, procedendo como no Módulo anterior, porém somente uma vez.
Movimento	bem marcado nos glissandos ascendentes; após uma curta respiração, inicia um único glissando descendente.
Dinâmica	do fortíssimo (ff) ao fortíssimo (fff) nos glissandos ascendentes e com grande decrescendo no glissando descendente final.
Duração	23"

MÓDULO 15 (18 - A, B, C)

Gesto	ataque súbito de harmônicos, em três seções = A , B e C.
Execução	a 5 , passando, calmamente, de uma à outra seção.
Movimento	A = lentos ; B = rápidos e C = muito rápidos.
Dinâmica	A = pianíssimo (pp) ; B = forte (f) decrescendo para piano (p) e C = rústicos.
Duração	1'26"

MÓDULO 16 (19)

Gesto	pizzicato comandado e arco.
Execução	a 5; após um pizzicato comandado sobre a nota Re 2, usar o arco próximo ao cavalete.
Movimento	pizzicato expressivo , depois arco.
Dinâmica	pizzicato : inicia sforzatissimo (sffz); arco : mezzo piano (mp).
Duração	8"

MÓDULO 17 (20)

Gesto	acrescentar pequenos tremolos aos pizzicatos.
Execução	a 5; pizzicatos e tremolos.
Movimento	ad libitum.
Dinâmica	variada entre piano (p) e fortíssimo (ff) no final.
Duração	12"

MÓDULO 18 (21)

Gesto	pizzicato Bartok.
Execução	a 5 ; pizzicato Bartok mais glissandos, com efeitos de vibrato lento.
Movimento	largo, legato e staccato, rallentando aos poucos.
Dinâmica	fortíssimo (ff), agressivos mesmo.
Duração	44"

MÓDULO 19 (22)

Gesto	ricochetes com baquetas e pizzicato comandado.
Execução	a 5 ; os músicos I e V tocam com baquetas enquanto II , III e IV executam pizzicato sobre as notas Mi b 1 e Fa 1.
Movimento	simultâneo de baquetas e pizzicatos, rallentando e morendo no final.
Dinâmica	variada entre piano (p) mezzo-forte (mf) , forte (f) e pianíssimo (pp) ; músicos I e V, com baquetas, começam forte e diminuem até pianíssimo (pp); músicos II , III e IV, nos pizzicatos, iniciam forte (f) e diminuem, juntamente com o músico I, até pianíssimo (pp).
Duração	26"

OBSERVAÇÃO: Entre os Módulos 19 e 20 há um espaço reservado para uma pequena interrupção, que será sempre opcional e a critério dos intérpretes. Aí podemos dizer que, por um lapso de tempo, existe a ausência de som, ou melhor, um silêncio sonoro.

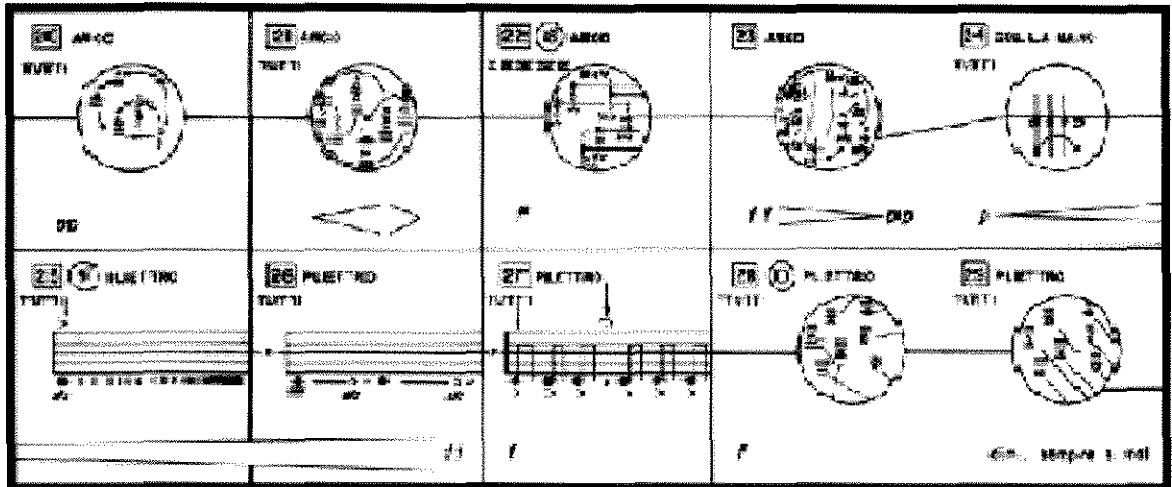


Figura 2.3 - mostra os módulos de 20 - 29 de Encadeamento.

MÓDULO 20 (23)

Gesto	Seção com pedal de harmônicos livres.
Execução	a 5 ; com arco, procurar interação entre os harmônicos naturais.
Movimento	circular, porém livre.
Dinâmica	pianíssimo (pp).
Duração	25"

MÓDULO 21 (24)

Gesto	secção de harmônicos artificiais com tremolos.
Execução	a 5 ;
Movimento	circular , como no Módulo anterior.
Dinâmica	piano (p) , crescendo até o forte (f) e decrescendo até piano (p).
Duração	17"

MÓDULO 22 (25)

Gesto	continuação dos harmônicos artificiais com tremolos.
Execução	a 5 ; entram, pela ordem, os músicos : I , II , III , IV e V. Cada músico ataca, com sforzato (sfz) uma nota de livre escolha e nela permanece.
Movimento	alterando.
Dinâmica	forte (f).
Duração	7"

MÓDULO 23 (26)

Gesto	igual ao do Módulo precedente.
Execução	a 5 ; cada músico ataca uma nota com sforzato (sfz) e parte para outra nota.
Movimento	ad libitum.
Dinâmica	do fortíssimo (ff) inicial, diminuindo até o pianíssimo (pp) no final.
Duração	8"

MÓDULO 24 (27)

Gesto	col la mano (com a mão).
Execução	a 5 ; com a mão espalmada e tamborilando sobre as cordas por toda a extensão do espelho, os músicos conseguem obter um som característico e ímpar de percussão.
Movimento	as mãos se apressam em estabelecer uma trama sonora entre os cinco intérpretes.
Dinâmica	do pianíssimo (pp) crescendo aos poucos até o forte (f).
Duração	25"

MÓDULO 25 (28)

Gesto	a introdução e o uso do plettro (palheta) .
Execução	a 5 ; cada músico faz soar, com plettro, a nota Mi 1, corda solta.
Movimento	vai e vem do plettro fazendo pressão sobre a IV corda, numa pulsação lenta.
Dinâmica	sforzato (sfz).
Duração	20"

MÓDULO 26 (29)

Gesto	o mesmo do Módulo anterior.
Execução	a 5 ; também similar à do Módulo antecedente.
Movimento	com pequenas interrupções.
Dinâmica	para as interrupções são utilizados os sforzatos (sfz) , crescendo até o fortíssimo (ff).
Duração	11"

MÓDULO 27 (30)

Gesto	sempre se utilizando do plettro, fazer movimentos ritimados com cortes bruscos.
Execução	a 5 ; seqüenciar um desenho rítmico , com valores iguais, sobre a nota Mi 1.
Movimento	os músicos acentuam o primeiro valor de cada grupo rítmico, com três interrupções comandadas pelo músico I.
Dinâmica	forte (f).
Duração	14"

MÓDULO 28 (31)

Gesto	ainda com o uso do plectro, introdução de glissandos variados, ascendentes e descendentes.
Execução	a 5 ; todos os músicos fazem tremolo sobre as várias cordas.
Movimento	similar ao do Módulo 25, porém sobre várias cordas.
Dinâmica	forte (f) .
Duração	18"

MÓDULO 29 (32)

Gesto	última atividade utilizando o plectro.
Execução	a 5 ; fazendo glissandos descendentes.
Movimento	rápido vai e vem sobre as quatro cordas, com notas variadas.
Dinâmica	forte (f) , diminuendo sempre e rallentando no final.
Duração	12"

MÓDULO 30 (33)

Gesto	col la mano (com a mão).
Execução	a 5 ; com a mão espalmada e tamborilando sobre as cordas por toda a extensão do espelho, os músicos conseguem obter um som característico e ímpar de percussão. Idêntico ao MÓDULO 24 (27).
Movimento	as mãos se apressam em estabelecer uma trama sonora entre os cinco intérpretes. Idêntico ao Módulo 24 (27).
Dinâmica	do forte (f) ao piano (p) .
Duração	23"

MÓDULO 31 (34)

Gesto	desenho melódico somente com três notas graves próximas.
Execução	a 5 ; num <i>cantabile</i> , criar uma <i>melodia</i> - ad libitum - somente com as três notas graves Mi 1, Fa 1 e Fa sustenido 1.
Movimento	Improvisação rítmica e melódica com esse escasso material sonoro.
Dinâmica	mezzo piano (mp) - dolce.
Duração	31"

MÓDULO 32 (35)

Gesto	Glissandos ascendentes, uma corda solta e outra glissando.
Execução	a 5 ; somente fazendo glissandos descendentes.
Movimento	rápido vai-e-vem sobre as quatro cordas com notas variadas, rallentando no final.
Dinâmica	forte (f), diminuendo sempre.
Duração	19"

MÓDULO 33 (36)

Gesto	Glissandos descendentes
Execução	a 5 , na seguinte ordem : IV , II , I , III e V. Glissandos ascendentes longos, seguidos de glissandos descendentes curtos, utilizando cordas duplas . Inicialmente são feitos glissandos numa das cordas e após , glissandos nas duas.
Movimento	circular e nas várias regiões.
Dinâmica	entre mezzo piano (mp) e mezzo forte (mf).
Duração	12"

MÓDULO 34 (37)

Gesto	glissandos descendentes.
Execução	a 5 ; na seguinte ordem de entrada : IV , II , I , III e V.
Movimento	tutti ad libitum
Dinâmica	após um crescendo contínuo desde o Módulo 32 , chega-se ao fortíssimo (ff).
Duração	12"

MÓDULO 35 (38)

Gesto	glissandos rápidos
Execução	a 5; glissandos com sforzatos, descendentes
Movimento	de rápido para rallentando
Dinâmica	do fortíssimo (ff) chegar, lentamente, ao pianíssimo(ppp)
Duração	13"

MÓDULO 36 (39)

Gesto	glissandos longos com tremolos.
Execução	a 5; as entradas obedecem a seguinte ordem: IV, II , I , III e V.
Movimento	circular e dinâmico; em seqüência do grave ao agudo.
Dinâmica	iniciar piano (p)e crescer até fortíssimo (ff).
Duração	10"

Módulo 37 (40)

Gesto	glissandos com staccatos.
Execução	a 5; na ordem: V, III, I, II e I.
Movimento	executar glissandos com staccatos curtos em diversas cordas.
Dinâmica	forte (f) sempre.
Duração	18"

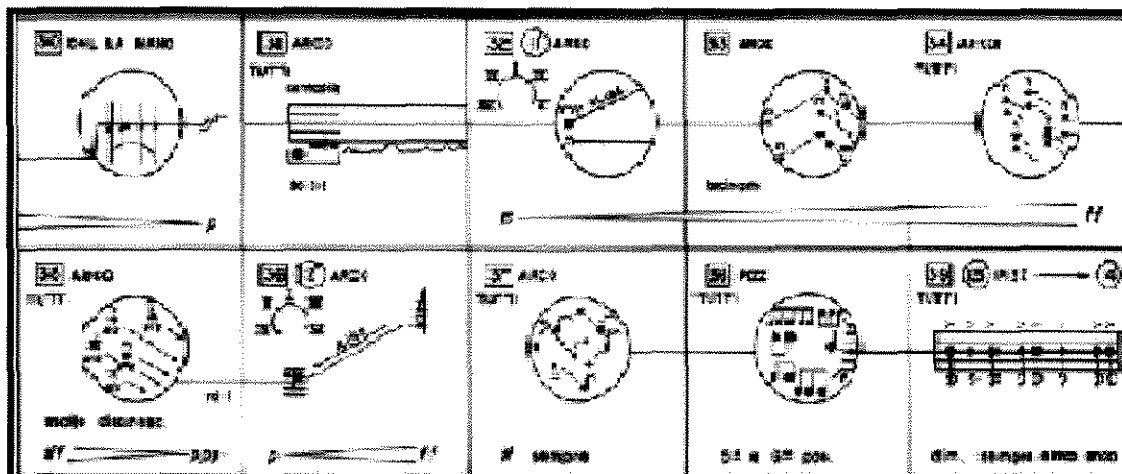


Figura 2.4 - apresenta módulos 30-39 de Encadeamento.

Módulo 38 (41 - 42)

Gesto	pizzicatos.
Execução	a 5; construir frases curtas com pizzicatos na região grave, na 5a. e 6a. posições.
Movimento	contínuo, à maneira de jazz; após, todos se aproximam da nota Re 2.
Dinâmica	forte (f) com contrastes acentuados.
Duração	43"

Módulo 39 (43 - 44)

Gesto	pizzicato sobre a mesma nota.
Execução	a 5; na ordem: IV, II, I, III e V; após a chegada de todos ao uníssono, permanecem tocando a nota Re 2.
Movimento	a princípio, aproximando o Contrabaixo do microfone, num vaivém contínuo; em seguida, fazem o pizzicato sobre a nota Re 2 e giram o instrumento sobre seu próprio eixo. A cada volta é repetido o pizzicato, sempre com a mesma nota. Há um espaçamento cada vez maior, até o final.
Dinâmica	mezzo-piano (mp), diminuendo sempre e <i>morendo</i> .
Duração	38"

OBS: as numerações dos Módulos entre parêntesis se referem à primeira versão da obra num total de **44 Módulos** que, na definitiva, passou a ser **39 Módulos**.

DISCUSSÃO

O aspecto dinâmico de Encadeamento fica evidente no jogo que se estabelece entre os componentes do conjunto instrumental; uma equilibrada e natural multiplicidade de gestos cria um entrelaçamento entre suas linhas de efeitos sem que o aéreo domine o plano e o dinamismo se sobreponha ao repouso. Como não existe um sentido predominante de horizontalidade e/ou verticalidade como se dá com a harmonia e/ou contraponto, cria-se uma nova arquitetura com os próprios elementos de construção dessa obra em constante mutação.

Distinguir as vozes individuais dos instrumentos, identificando a harmonia e os contornos rítmicos é próprio de um desenvolvimento temático tradicional. Aqui, ao contrário, há alternância de eventos acústicos que criam verdadeiros complexos sonoros, ora aparentemente estacionários, ora em constante mobilidade.

O próximo capítulo examina a matéria-prima de Encadeamento e sua representação e verifica que o processo original utilizado nesta obra tem características da música eletroacústica em *roupagem* instrumental. Dentro desta perspectiva criou-se uma partitura grafico-gestual compatível com a representação do material sonoro empregado.

CAPÍTULO 3

do Material

PRÓLOGO

Este capítulo está ancorado, entre outras citações, na obra *Les Musiques Électroacoustiques* de Michel Chion & Guy Reibel (1976). Após o surgimento da música chamada concreta e eletrônica, a idéia dos autores foi *realizar um estudo musicológico, um manual prático e, ao mesmo tempo, um instrumento de reflexão e análise (CHION & REIBEL, 1976:7)*. Como o aparecimento desta importante obra, única no gênero até então, coincidiu com meu estágio no GRM em 1976/78, sob a direção de Guy Reibel e Pierre Schœffer, nada melhor que invocá-la para traçar um paralelo entre a criação da música eletroacústica da época e a criação de Encadeamento em 1979.

INTRODUÇÃO

A matéria prima som-ruído, fundamental numa obra musical, é aqui abordada, levando-se em conta aspectos diversos que norteiam a criação eletroacústica e a instrumental. Ambas têm normas diferentes de procedimento:

- **na música tradicional para instrumentos:** o compositor, através de signos convencionais, registra na partitura todo o seu trabalho criativo e transfere aos intérpretes a responsabilidade do sonoro;
- **na música eletroacústica:** o resultado do produto feito em estúdio é levado ao ouvinte sem a participação do trinômio signo-partitura-instrumento/intérprete.

Em Encadeamento, fiz uso de conceitos composicionais derivados da técnica eletroacústica que tive oportunidade de vivenciar no estágio de dois anos junto ao Groupe de Recherches Musicales (GRM), em Paris. Acostumei-me, neste período, a lidar diretamente com o som e o ruído em todas as ocasiões em que me vi recluso num estúdio.

As técnicas de realização não deixaram dúvidas sobre a eficácia do sistema. Traçado o rumo a ser seguido para a criação de uma obra eletroacústica, toda a atenção se voltava a cada etapa da composição.

O processo iniciava-se com a captação de objetos sonoros que fossem potencialmente ricos para serem aproveitados e manipulados. A *garimpagem* revelava, a cada momento, a assertiva da escolha ou a dificuldade para qualquer ajuste. Pierre Schaeffer, que realizava conosco um seminário semanal, exigia que fôssemos criativos nas tomadas de sons, rigorosos na seleção desse material e criteriosos no trabalho de montagem e confecção de seqüências para a mixagem. Esta, apelidada de *orquestração ao potenciômetro*, era a última fase importante a ser considerada no processo de criação.

Toda esta vivência com o material sonoro no estúdio do GRM enriqueceu a minha ótica de compositor, de tal maneira que, ao conceber uma obra original, pude explorar todos os recursos derivados da técnica da Música Eletroacústica.

A partir da proposta de composição de Encadeamento, iniciei um processo como o descrito no Capítulo 1. Aqui, o enfoque será voltado para o domínio do sonoro e para a otimização do uso dessa matéria prima.

3.1 Do Eletroacústico ao Instrumental

A música eletroacústica tem normas de elaboração completamente diferentes das utilizadas na música tradicional. A música instrumental chega *sonoramente* ao ouvinte através do auxílio do instrumento acústico, manipulado por intérpretes que decodificam os signos registrados pelo compositor na partitura. A música feita em estúdio, ao contrário, prescinde de qualquer notação, instrumentos e executantes e chega *aos nossos ouvidos* através dos alto-falantes.

Ao abordarem esse assunto, os autores Chion & Reibel mencionam que a experiência vivida pelo compositor no estúdio foge à qualquer prática anterior. Daí a necessidade de *abandonar ... toda atitude 'cultural' face à música e renunciar aos paralelismos 'contre nature' entre a música tradicional e aquela que agora nos é proposta por meio dessas novas técnicas* (CHION & REIBEL, 1976:203).

Deixando de lado essa *atitude cultural*, entendi que poderia estender esse conceito para as outras normas de conduta na criação da obra musical. Encontrei uma forma de *paralelismo* entre o processo de elaboração da música eletroacústica e uma obra original criada por mim. Por paradoxal que possa parecer, vinculei os procedimentos técnicos utilizados nos estúdios da época (1976) ao trabalho artesanal realizado em Atelier com os músicos e seus instrumentos.

3.1.1 A pesquisa sonora: transmutando o procedimento do estúdio

O compositor, que no estúdio trabalha sozinho em contato direto com o som, sabe que sua criação dependerá única e exclusivamente de seu trabalho. Como afirma o mestre Reibel: *aqui tudo é novo... a música, a maneira de fazê-la e escutá-la* (CHION & REIBEL, 1976:203).

O trabalho do compositor de música eletroacústica inicia-se com o registro do som, elemento fundamental para qualquer tipo de obra musical, independente do meio de que provenha. Para ser considerado adequado, é preciso saber ouvi-lo isoladamente e, após uma criteriosa análise, encontrar a maneira ideal de aproveitá-lo.

Como já ficou registrado em Atelier (CAPÍTULO 1), os intérpretes de Encadeamento seguiram os passos do compositor de estúdio em suas diferentes etapas de realização. A primeira tarefa se constituiu numa verdadeira pesquisa sonora para a criação de um *Banco de Sons* do contrabaixo. Muito embora provenientes da mesma fonte, apresentaram diferenças sobre vários aspectos, tais como:

- tipos de ataque, tipos de glissandos e pizzicatos, harmônicos naturais e artificiais, sons obtidos com o auxílio do arco, da mão, de baquetas, de plectro e outros, além de diferenças quanto à altura e intensidade.

Esse procedimento veio de encontro ao que afirmavam Chion & Reibel (1976) no que tange à escolha dos sons: *é preciso descobri-los, descrevê-los, conhecê-los para dirigir o seu emprego ... tudo é re-questionável : a luteria, os sons utilizados, a música em si mesma, a maneira de concebê-la, de realizá-la e de percebê-la* (CHION & REIBEL, 1976:205-206).

Na visão de Schaeffer, o criador da Música Concreta, há uma inversão neste processo: *Quando em 1948 propus o termo 'música concreta', tencionava, por este adjetivo, marcar uma inversão no sentido do trabalho musical. Ao invés de notar as idéias musicais pelos símbolos do solfejo, e de confiar sua realização concreta aos instrumentos conhecidos, tratava-se de recolher o concreto sonoro, de onde ele vem, e de abstrair os valores musicais que ele contém em potencial. Esta atitude de expectativa justificava a escolha do termo e marcava a abertura às direções de pensamento e de ação muito diversos* (SCHAEFFER, 1966:23).

Nos anos 50 havia um certo antagonismo entre os adeptos da música concreta criada por Pierre Schaeffer em Paris, e a música eletrônica, procedente de Colônia, criada por Herbert Eimert e Karlheinz Stockhausen. Enquanto a primeira se utilizava de sons gravados chamados *naturais*, a de Colônia fazia uso dos sons provenientes de geradores eletrônicos. Dada a diversidade de meios, o que estava em jogo nessa época era a maneira de tratar essa nova matéria sonora, pois *...produzir, manipular e reunir sons em estúdio implica um certo conhecimento da matéria sonora* (CHION & REIBEL, 1976:206). Na composição de Encadeamento esta problemática também estava em jogo, pois o projeto composicional contemplava a mesma *maneira direta de tratar* o material sonoro. O som do Contrabaixo foi alvo de

acurada manipulação à maneira da música concreta e eletrônica. O Atelier, nosso verdadeiro estúdio de produção e realização, ensejou as condições favoráveis para a exploração da riqueza sonora deste instrumento.

3.1.2 A matéria-prima som-ruído

Se fôssemos estudar objetivamente todos os sons considerados adequados e registrados para servirem numa obra eletroacústica, valeria aqui a oportunidade de descrevê-los, um a um, de acordo, por exemplo, com a concepção de Schaeffer, publicada em seu famoso *Traité des objets Musicaux* (1966). Segundo ele, deveríamos nos ocupar da *tipo-morfologia* dos sons, do fenômeno da percepção sonora e demais aspectos a serem considerados.

Da mesma maneira de Chion & Reibel, quero apenas enumerar os critérios de Schaeffer para *descrever* os sons que usei em meus trabalhos eletroacústicos. São eles:

- articulação quanto à emissão, apoio quanto à entonação, forma, massa, timbre harmônico, dinâmico, perfil, *allure*, grão e as diversas variações (CHION & REIBEL, 1976:207-209) .

Em Encadeamento, a escolha do material sonoro obtido do Contrabaixo e compilado no *Banco de Sons* (Capítulo 1), passou por uma criteriosa avaliação e pormenorizada análise.

Estes critérios apresentados acima, que fazem parte da obra *Traité des Objets Musicaux* (1966), foram exaustivamente estudados e analisados por Pierre Schaeffer nas aulas práticas durante o meu estágio junto ao GRM. Por extensão, minha visão crítica apoiou-se nesta metodologia estratégica do mestre.

Após a citação desses critérios e levando-se em conta que em Encadeamento só se utilizam sons variados do mesmo instrumento,

trataremos, daqui em diante, do seu processo experimental de desenvolvimento da sonoridade da obra.

3.2 Procedimentos utilizados

Enquanto na elaboração da música eletroacústica o trabalho de estúdio põe o músico a *lutar com os materiais sonoros, que ele deverá escutar por eles mesmos, sem referência à causalidade instrumental de origem ...* (CHION & REIBEL, 1976:206), no Atelier de Encadeamento me vi *em luta* com o material sonoro oriundo da mesma fonte, e nem por isso desprovido da melhor qualidade, apesar da referência explícita da causalidade instrumental do contrabaixo.

Ao continuarem nessa abordagem, os autores insistem que *é preciso considerar a matéria sonora sob o ponto de vista musical como o fazem os artistas plásticos e os arquitetos dos materiais que eles empregam para pintar, esculpir ou edificar: a matéria é definida nela mesmo e em vista de um emprego, esquecendo[-se], para a concepção da obra, o modo técnico de produção* (CHION & REIBEL, 1976:207).

Na minha ótica, o Atelier de criação, lugar de trabalho em comum, tomou o lugar de um estúdio e se prestou, até na aparência, à atividade de realização musical. Cada som fornecido para a elaboração da nova obra foi pensado separadamente e em conjunto, pois seu *emprego* foi definido em função de suas potencialidades técnicas e artísticas. No nosso caso específico, ao contrário de esquecer *o modo de sua produção*, este foi sistematicamente aperfeiçoado graças à necessidade do momento e à gestualização adequada para seu aproveitamento no trabalho artístico.

Pode parecer que o material sonoro fornecido pelo Contrabaixo é aparentemente simples, quase elementar, para um trabalho de tamanha envergadura. Todavia, precisa-se admitir que é, sobretudo dentro dessa simplicidade, que os elementos essenciais desta obra encontraram campo

fértil para serem variados, transformados, aumentados e/ou multiplicados. O invejável resultado artístico obtido comprova a assertiva desta árdua, mas compensadora tarefa que fez de *Encadeamento* a primeira obra do gênero no Brasil (CAESAR,1980).

3.2.1 Uma composição experimental

O operador, ao mesmo tempo técnico, instrumentista, realizador e, logicamente, compositor de sua obra, opera segundo métodos radicalmente diferentes dos procedimentos habituais, tanto como sobre o plano da técnica instrumental quanto sobre o plano da própria técnica composicional: a música não se concebe mais e não se realiza mais como antes (CHION & REIBEL,1976:209).

Encadeamento é uma composição experimental, na verdadeira acepção do termo. Fazendo as vezes de *técnico, instrumentista, realizador e compositor*, procurei transmutar os procedimentos utilizados em estúdio da música eletroacústica para o Atelier, verdadeiro laboratório de trabalho em grupo.

Esses procedimentos inabituais, aparentemente insólitos, tiveram que ser absorvidos e assimilados por todos. Não se tratava de inovar no método de produção do som, tão familiar aos músicos da orquestra sinfônica, mas de inserir esse mesmo som num novo contexto composicional. Era uma outra música a ser concebida e realizada por meio de um outro processo criativo original e desconhecido até então entre nós.

3.2.2 Início do experimento

O que me levou à elaboração de uma obra como Encadeamento, diferente e inusitada, sob todos os pontos de vista, foi o desafio da empreitada e a vontade de explorar, ao máximo, as possibilidades sônicas do contrabaixo. Como mencionado por Chion & Reibel: *no começo, a idéia musical: uma*

vontade de entregar-se ao trabalho num certo domínio sonoro ou instrumental, algumas vezes desconhecido em suas riquezas possíveis (CHION & REIBEL, 1976:209).

Foi gratificante intuir *figuras sonoras* incomuns e até desconhecidas, privilegiar alguns *efeitos* conseguidos após longa e criteriosa busca e não levar em consideração a possível *limitação* material. Por último, o desejo incontido de realizar sonoramente as minhas propostas e as do *Grupo de Contrabaixos de Campinas*.

Mesmo em se tratando de uma obra experimental, *a inspiração do compositor de música eletroacústica difere daquela do compositor de música tradicional* (CHION & REIBEL, 1976:209). A inspiração, de fato, não é a mesma. Por isso, procurei colocar-me na posição do músico eletroacústico que lida diretamente com o som gravado para depois trabalhá-lo. Inspirei-me nos sons propriamente ditos e com eles construí uma obra singular no método e no resultado.

Antes de imaginar Encadeamento por inteiro, constitui os Módulos, diferentes uns dos outros. O desafio de conceber uma obra ímpar colocou-me na situação de um compositor vinculado aos dois sistemas de criação. Isto, por si só, serviu de estímulo à minha atividade criadora.

A partir da proposta inicial, é preciso que o compositor *deixe aberto, na organização de seu trabalho, caminho a todas as descobertas possíveis, que ele [poderá intuir] pegará no ar e integrará em sua obra* (CHION & REIBEL, 1976:210). Para deixar o *caminho aberto* às possibilidades de inserir *descobertas* de percurso, os Módulos foram constituídos um a um, após testar, aprovar e definir-se todos os seus sons. Esses elementos sonoros considerados adequados e válidos passaram a fazer parte integrante do *Banco de Sons*, como se estivessem registrados em suporte magnético.

3.2.3 A proposta e a descoberta

O músico tradicional, quando se defronta com essa atividade no

estúdio, fica embaraçado com *um vai e vem entre a idéia e o achado* (CHION & REIBEL,1976:210). Em Encadeamento, o trabalho foi experimental no processo e nas normas de conduta voltadas à criação.

É preciso registrar que aqui também houve *um vai e vem* entre o que se pensou compor e o que se compôs. Como disse meu dileto amigo Georges Rousseau (1976), *entre a idéia e a realização, há um grande percurso a ser considerado*. Aqui vale lembrar, também, o verso de Vladimir Holan : *Do esboço à obra, o caminho é feito de joelhos* (KUNDERA,1986:126). Nesse longo percurso da criação em Atelier, não posso afirmar se houve grandes achados por causa da indispensável troca de idéias ou se foram feitos grandes achados por causa da permanente troca de idéias.

Neste processo, ao contrário dos códigos, escritas e técnicas estandardizadas, mergulhamos no desconhecido, fazendo valer nossa intuição e sensibilidade. Tivemos todos uma salutar atitude de abertura na observação do material sonoro a ser criado, visando seu adequado emprego na obra. Essa colaboração coletiva viabilizou a criação artística do compositor.

3.2.4 O percurso da realização

Nesta seção discutimos as etapas de realização da música eletroacústica, mencionadas por CHION & REIBEL (1976), frente à elaboração de Encadeamento.

PASSO 01:

a cada instância do processo ... *o músico opera em diversas etapas sucessivas: criação dos sons utilizados na obra: ...fabricação ...escolha e classificação* (CHION & REIBEL,1976:210). Constituiu-se um *Banco de Sons* derivados do Contrabaixo. Utilizou-se do arco para obter sons ordinários nas cordas simples, duplas e triplas e sons harmônicos naturais e artificiais; também fez-se uso de glissandos ascendentes e descendentes; pizzicato, baqueta e plectro.

PASSO 02:

ensaios de agrupamentos [montagem] e manipulações de certos sons a fim de chegar exatamente ao material sonoro desejado (CHION & REIBEL, 1976:210). Aqui começou a tarefa de reunir os sons escolhidos e classificados, na fase anterior, para fazer as manipulações necessárias. Apesar de parecer impossível a analogia com o trabalho do estúdio, chegou-se a criar verdadeiras montagens de sons, efeitos aparentando reverberação, mistura de sons, efeitos dinâmicos e até processo de repetição obstinada de uma seqüência de sons. *A montagem permite ... colar 'um fragmento de vida ao lado de um outro fragmento de vida' sem relação de um a outro na ordem normal das coisas (CHION & REIBEL, 1976:218).*

PASSO 03:

a composição propriamente dita: ... o compositor organiza seus sons e seqüências por montagem numa ordem determinada... e verifica imediatamente a qualidade do resultado pela leitura sincrônica das faixas que ele monta (CHION & REIBEL, 1976:210). Nesta etapa já se engendra a forma e conteúdo. Aqui é preciso compor - *pôr em ordem; arranjar, arrumar, ajeitar, endireitar*, o que permite uma visão das partes e de todo o material da obra.

PASSO 04:

a mistura e a mixagem final....(CHION & REIBEL, 1976:210). Agora os Módulos, preparados e selecionados nas etapas precedentes, já se constituem na matéria prima essencial para o trabalho de composição, propriamente dito. A seqüência dos mesmos passa a obedecer aos critérios de articulação, coerência e equilíbrio requeridos pela *aventura* da criação. Definido, pois, o

material, só resta definir a obra.

3.2.5 Análise Gráfico Espectral

Apresentamos, a seguir, um conjunto de gráficos que mostram o conteúdo espectral de alguns trechos da obra. A análise apresentada nesta seção foi gerada no Laboratório de Fonética Forense da Universidade Estadual de Campinas.

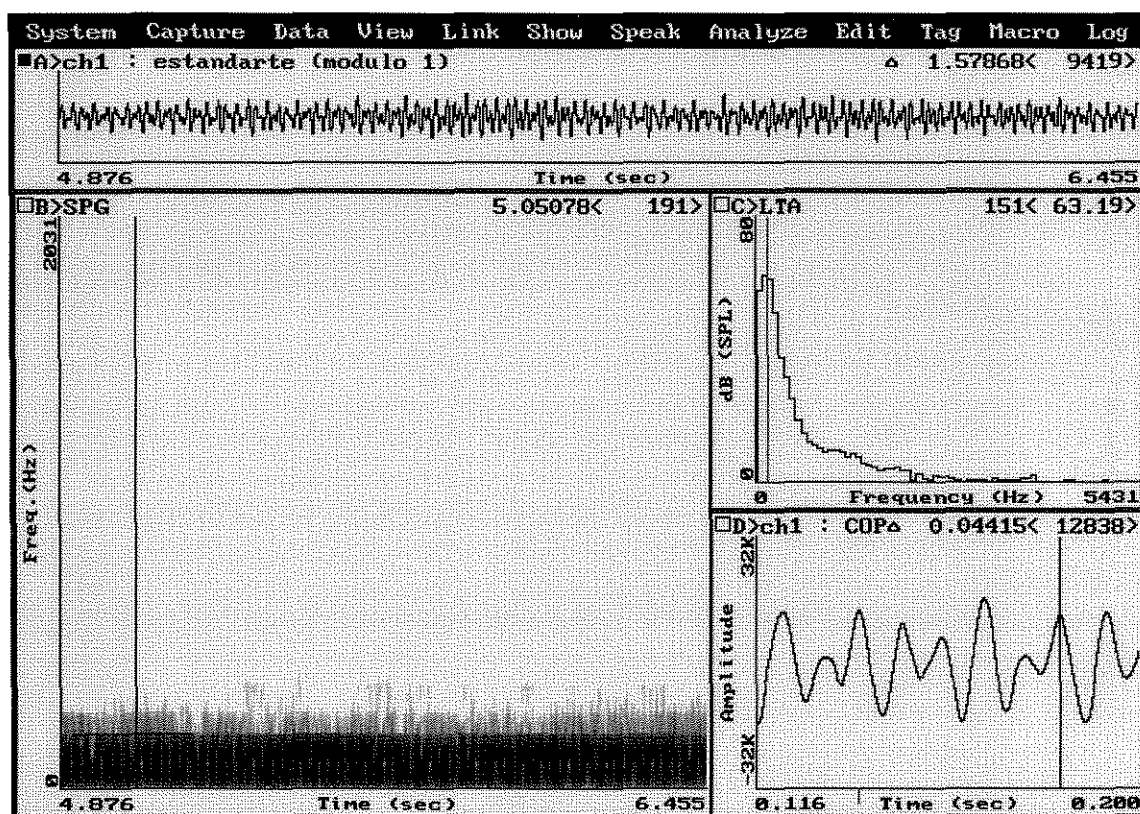


Figura 3.1 - apresenta a análise do som inicial de Encadeamento (**Módulo 1**), obtido *roçando-se* o arco no estandarte do instrumento. Cada janela do gráfico se aplica a um aspecto diferente: *forma de onda* (janela superior), *espectrograma* (maior à esquerda), *distribuição de energia* (direita acima) e *variação da amplitude* (direita abaixo). Verifica-se que as componentes

espectrais se concentram todas na região grave sem nenhuma periodicidade.

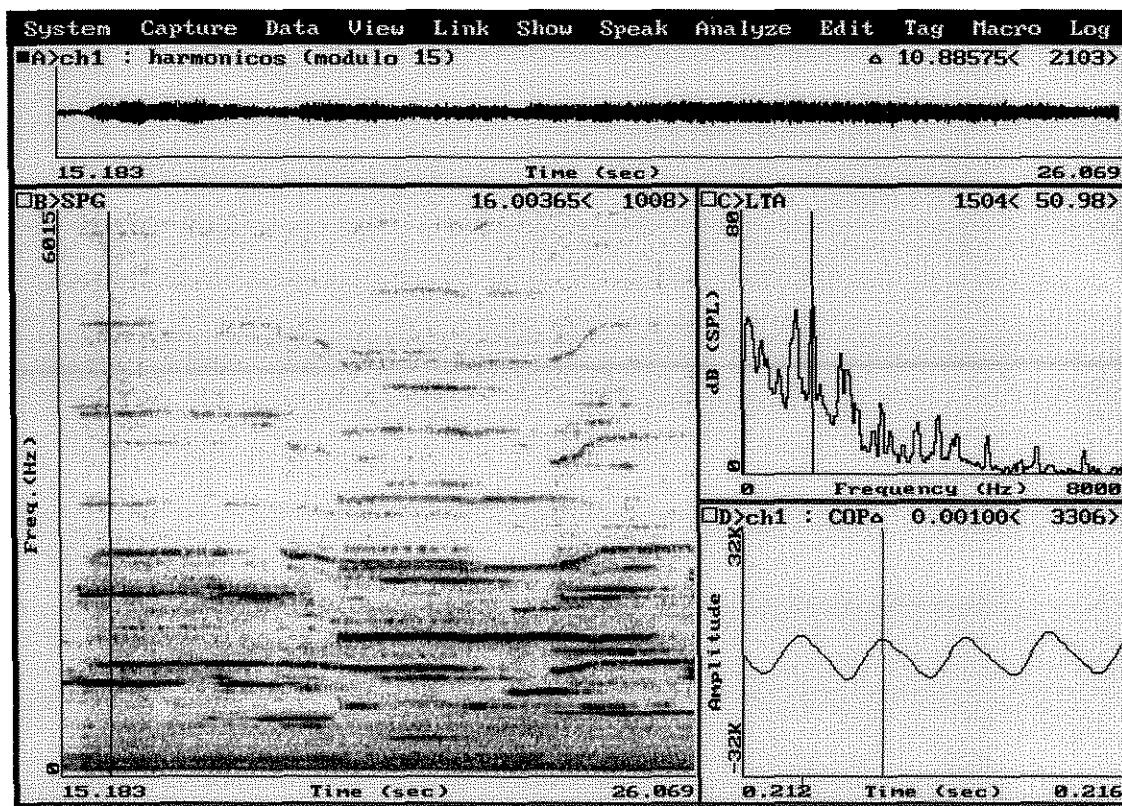


Figura 3.2 - apresenta a análise dos harmônicos criados no **Módulo 15**, obtidos através do uso do arco em movimento lento e leve apoio dos dedos sobre as cordas. Cada janela se aplica a um aspecto diferente: forma de onda (janela superior), espectrograma (maior à esquerda), distribuição de energia (direita acima) e variação da amplitude (direita abaixo). O espectro acima apresenta características periódicas onde se pode notar o aparecimento claro da série harmônica.

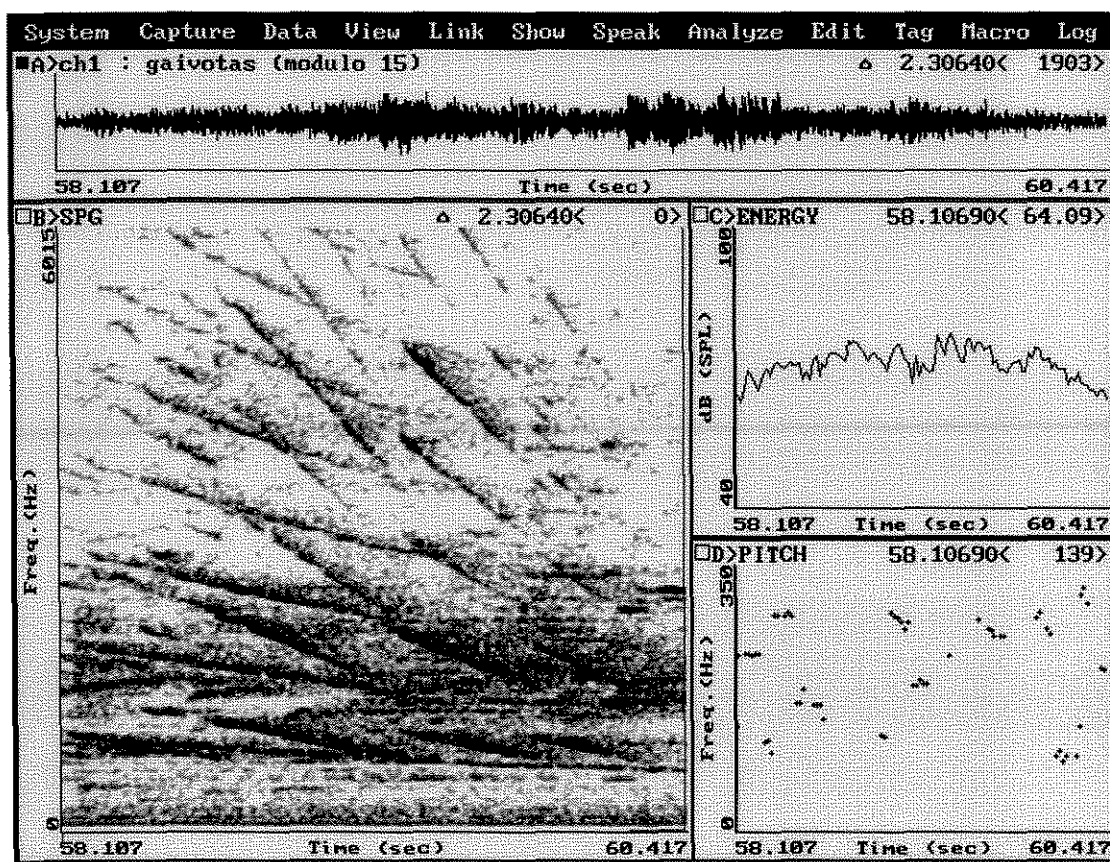


Figura 3.3 - Apresenta a análise dos harmônicos criados no **Módulo 15**, obtidos através do uso do arco em movimento e leve apoio dos dedos sobre as cordas em glissando rápido. O grande glissando é acompanhado de pequenos *glissando parasitas*. Cada janela se aplica a um aspecto diferente: forma de onda (janela superior), espectrograma (maior à esquerda), distribuição de energia (direita acima) e variação de altura (direita abaixo). O espectro acima apresenta uma grande variedade de alturas geradas pelos movimentos em glissandos contínuos dos cinco instrumentos.

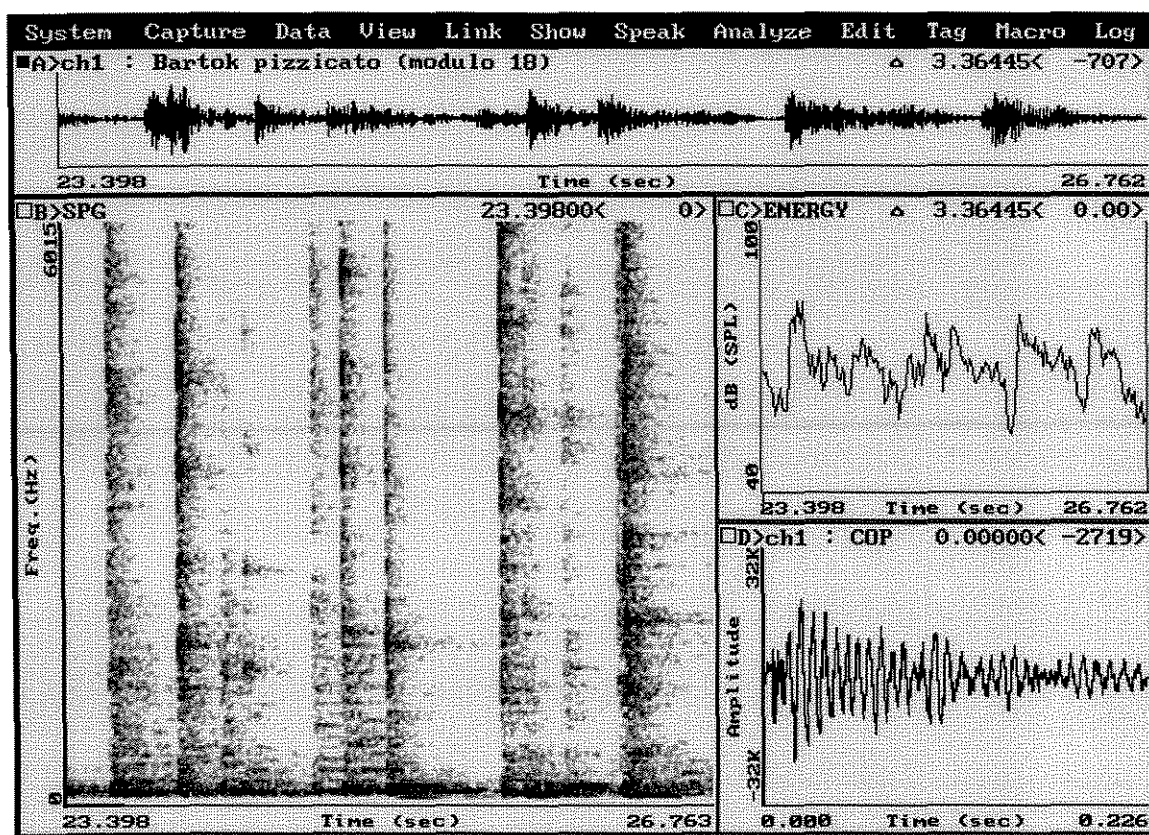


Figura 3.4 -. Apresenta a análise dos Pizzicatos Bartok do **Módulo 18**, obtidos através de um acentuado pinçamento das cordas com os dedos. Cada janela se aplica a um aspecto diferente: forma de onda (janela superior), espectrograma (maior à esquerda), distribuição de energia (direita acima) e variação da amplitude (direita abaixo). Nota-se a distribuição vertical dos ataques que são marcados claramente no espectro.

3.3 Partitura gráfico-gestual

Na música, particularmente na contemporânea, uma tarefa das mais árduas é atribuída ao compositor no que concerne à notação de sua obra. Todos sabemos o quanto é difícil tentar registrar as idéias musicais por meio de sinais que, apesar das convenções, nem sempre são claros e precisos. A história nos mostra que, ao longo do tempo, foram feitas muitas tentativas para que não houvesse dubiedade entre a intenção do autor, a notação da mesma e o entendimento ou decodificação do intérprete.

No caso particular em estudo, sinais gráficos foram criados para indicar e identificar os objetos sonoros que se estruturam na obra, o que resultou numa partitura original. Essa representação gráfico-gestual mostrou, de maneira clara, através de esquemas pré-estabelecidos, as operações técnicas e interpretativas que foram empreendidas pelos músicos.

Em nenhum momento houve surpresas e o resultado sonoro não foi diferente do imaginado pelo compositor. O código e os procedimentos utilizados foram escrupulosamente submetidos à consideração de todos os membros envolvidos na obra. Daí o êxito do processo criador empregado.

A partitura de Encadeamento não contém signos para serem interpretados simplesmente ao acaso, segundo a vontade de cada um, mas contempla um código estabelecido *a priori* com os músicos no Atelier. Daí a ação coerente de todos em sintonia com a intenção do autor. Todavia, o carácter gráfico-gestual dessa partitura dá um certo grau de autonomia aos intérpretes no que concerne a diversos aspectos da execução como: *o uso do plectro, das mãos, a pulsação em vários tempi, o refinamento na obtenção dos harmônicos, contrastes entre gestos sutis com o arco em oposição a outros lancinantes etc.*

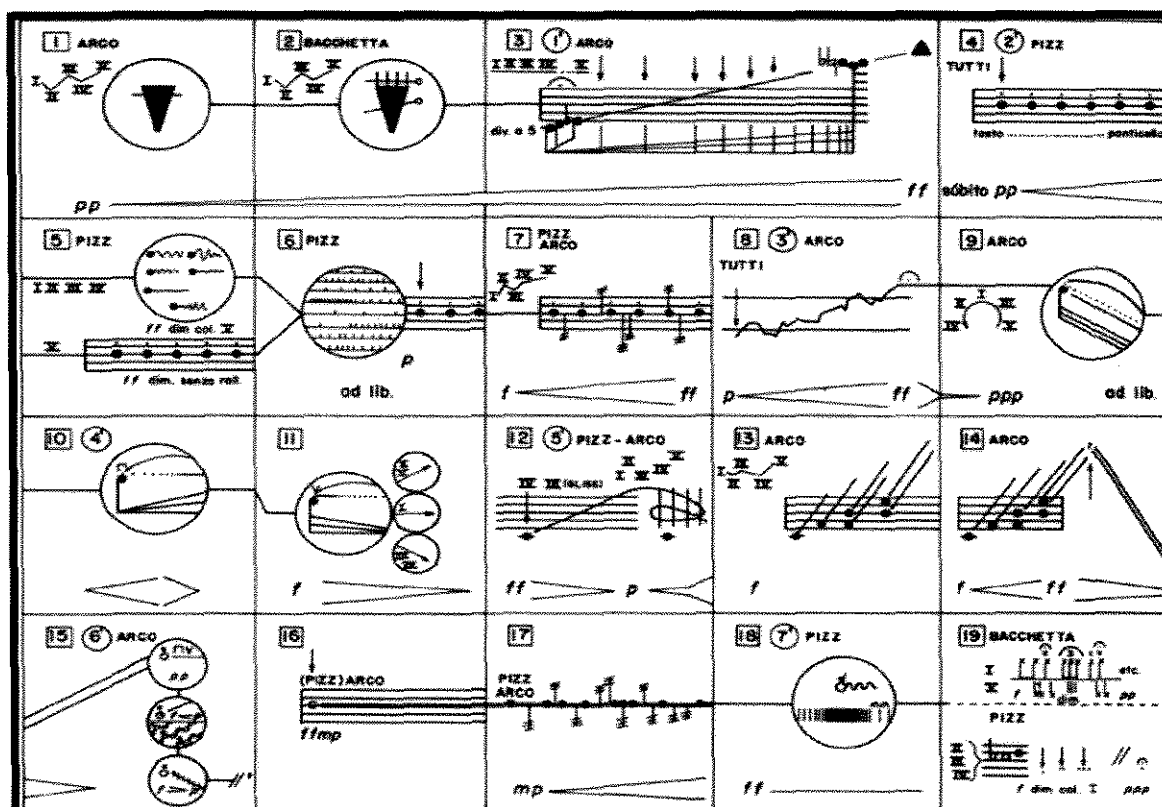


Figura 3.5 - apresenta a partitura gráfico-gestual para os primeiros 19 Módulos de Encadeamento.

3.3.1 Um jogo de *Dominó Fantástico*

Ao desenvolver a temática desta seção, apresento o ponto de vista do escritor Autran Dourado (1973) que, no Capítulo 6 de seu livro *Uma Poética do Romance* aborda o tema *Planta Baixa de um Livro*.

Não sei até que ponto as notas que se seguem, recolhidas dos despojos do material que usei na feitura de O Risco do Bordado, podem interessar ao leitor. É matéria de pura carpintaria, de canteiro de obras, e mesmo a oficiais do mesmo ofício, que não usam de método de composição e trabalho semelhante ao meu, talvez pareça formalismo bizantino, preciosismo e requinte estrutural com que o autor se delicia (DOURADO, 1973:71).

Da mesma forma, os comentários que se seguem foram inseridos no sentido de aproveitar a idéia de Autran Dourado para revelar o processo composicional utilizado em Encadeamento e as suas implicações na concepção e realização de uma partitura original.

Risco do Bordado é formado de blocos, como pedras de um dominó. Um dominó de pedras de tamanhos diferentes (DOURADO, 1973:72). À luz desta citação, me coloco na mesma posição do escritor e apresento a *Planta Baixa* de Encadeamento. A primeira analogia que se estabelece é relacionar os blocos do romance com os módulos de Encadeamento e os *tamanhos diferentes* com as várias durações dos mesmos.

Autran Dourado vai além; define o processo de criação como um jogo: *um dominó em que os números servissem não apenas para unir uma pedra a outra, mas para com eles se obter um ritmo, uma composição vamos dizer, à falta de outra expressão melhor, e contraditoriamente - sinfônica. Para usar uma linguagem alquímica, tentando transformar o espaço em tempo* (DOURADO, 1973:72). Neste sentido, o *encadeamento* dos módulos da obra seguiria o ritual próprio do jogo de dominó.

O autor menciona, também, o mosaico e a inclusão do azar no jogo de dominó. *Um jogo a ser inventado, que tivesse ao mesmo tempo a feição do dominó e do mosaico...*

- *Mosaico não, absolutamente não, disse categórico o meu mestre [voz do personagem imaginário do autor e que dialoga com ele]. Porque no mosaico, para tomar de empréstimo uma expressão de Mallarmé, está abolido o azar. Um dominó aperfeiçoado, inventemos esse jogo. Um dominó fantástico* (DOURADO, 1973:73).

Em Encadeamento se estabelece a mesma variabilidade do *dominó fantástico*, pois os módulos, de caráter e durações diferentes se combinam através do jogo performático. O dinamismo da obra enseja participação coletiva e a partitura gráfico-gestual viabiliza a interação dos músicos num dominó sonoro envolvente.

A conexão entre a partitura gráfico-gestual e a participação dos intérpretes evidencia o jogo que se estabelece entre os componentes do conjunto instrumental: uma equilibrada e natural multiplicidade de gestos cria um entrelaçamento entre suas linhas de efeitos sem que o aéreo domine o plano e o dinamismo se sobreponha ao repouso. Como não existe um sentido predominante de horizontalidade e/ou verticalidade como se dá com a harmonia e/ou contraponto, uma nova arquitetura é criada com os próprios elementos de construção dessa obra em constante mutação - *um dominó musical fantástico*.

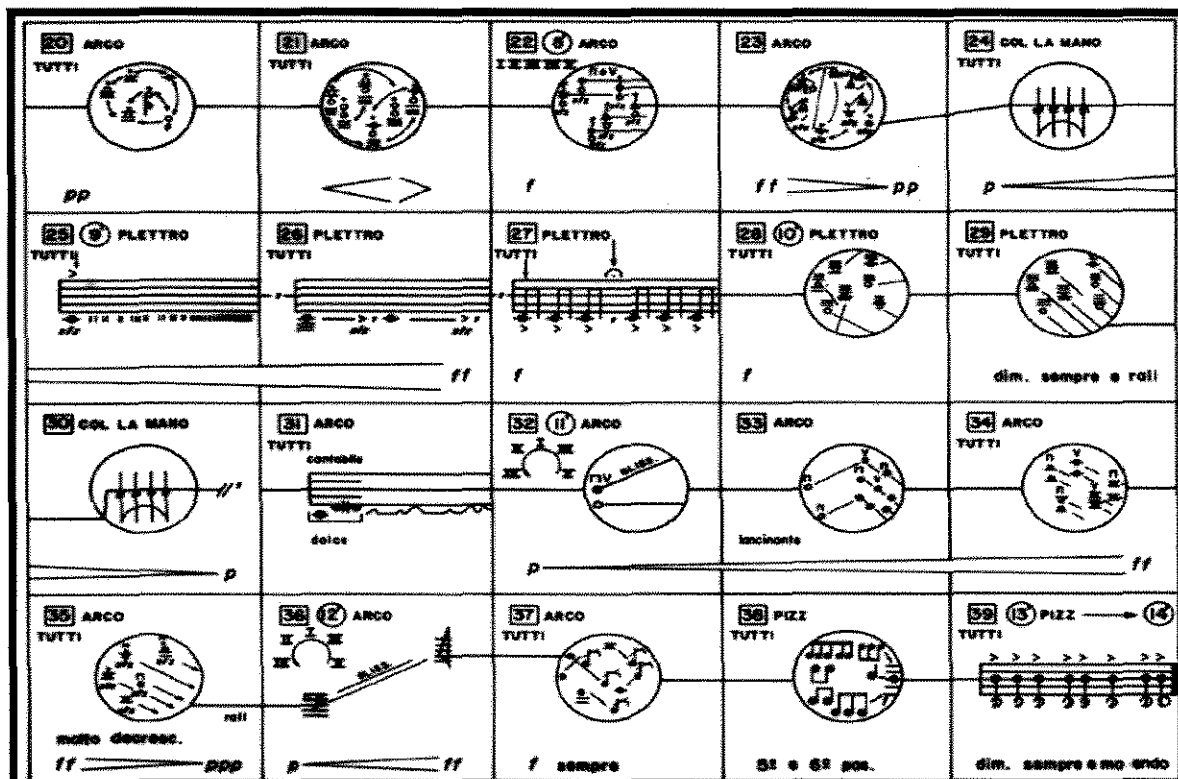


Figura 3.6 - exibe o segundo bloco de módulos da partitura-gráfico gestual.

3.3.2 Estrutura Modular

Encadeamento é, fundamentalmente, constituído de **módulos** longos ou breves (Capítulo 2), determinados pela relação com o material que os compõe. Seus elementos musicais específicos, após serem considerados adequados, foram manipulados convenientemente a ponto de não deixarem margem, o que chamaríamos de momentos *supérfluos*.

A exposição dos Módulos ficou livre das amarras do sistema tradicional, uma vez que o objetivo principal foi usar, de maneira coerente e equilibrada, o material básico disponível e previamente selecionado. O caráter aparentemente fragmentário de cada um não invalida a condensação da obra numa construção consistente, onde a força expressiva do som é colocada em destaque.

3.3.3 Partitura: esquema operatório

A notação usada em Encadeamento não deixa de ser uma escrita *esquemática*, com sinais gráficos próprios e originais. Assim, discuto em paralelo algumas idéias de Abraham Moles (1969) no que concerne ao valor da partitura como meio de representação da mensagem sonora.

Moles desenvolve suas idéias a partir do seguinte ponto: *O eixo de nosso estudo presente é a mensagem sonora no seu conjunto, portanto, de preferência, a articulação dos objetos temporais numa seqüência estruturada constituindo a composição musical* (MOLES,1969:174). Dentro desta visão, Encadeamento pode ser descrita como uma obra na qual a articulação de objetos sonoros é o ponto central da composição.

A partir da idéia de que a composição articula objetos temporais, Moles comenta: *...Esta observação levanta a questão ...do valor da partitura. Se a partitura é um esquema operatório, é destinada exclusivamente aos executantes, mas de maneira alguma aos ouvintes* (MOLES,1969:174). Esta

idéia reforça a função da partitura de Encadeamento como uma maneira de viabilizar o perfeito entendimento entre autor e intérpretes a serviço de um protocolo previamente definido em *Atelier...suas notações operatórias [partitura] não são mais que esquema da música* (MOLES,1969:240).

A discussão de Moles é concluída: *... regras de estrutura podem constituir alguns elementos para a 'composição autêntica', praticada em música experimental ou concreta, cujo problema essencial é reunir objetos sonoros em um seqüência suficientemente ordenada para tornar-se inteligível* (MOLES.1969:243). Grande parte do *experimental* em Encadeamento explora o *jeu* musical frente à notação gráfico-gestual que sintetiza os elementos concretos da obra e a ordena.

3.3.4 Re-construir/Re-criar

Frente à questão funcional da partitura, onde é vista como uma forma de viabilizar um processo pré-estabelecido, esta seção aborda e valoriza a importância da representação como suporte das idéias musicais do compositor.

Daniel Charles em *Musique en Jeu*, ao discutir música e sua *escrita*, afirma que *o intérprete da música de tradição ocidental é capaz de repetir a execução. Ele não improvisa: respeita a obra. Duas execuções não são todavia sempre idênticas: elas contribuem, por seu caráter de aproximação próprio, de 'fixar' a obra. Pois, antes de ser tocada, esta permanece abstrata* (CHARLES,1973:3).

Charles estende sua discussão incorporando o ponto de vista de Gisèle Brelet: *O dado do texto escrito é ... 'o símbolo de uma forma toda interior, e de um ato participável'. Em essência, ... 'a obra é um ideal e não um dado ou uma coisa, e o que deixa transparecer dela mesmo, no texto escrito, nada mais é que o fenômeno de seu ser'*. Daí a importância do executante de Encadeamento que participou de todo o processo de elaboração da obra, pois segundo Charles,cabe ao executante *'pensar a música'* e *'pensá-la hoje'*,

reencontrando o pensamento do criador...pois tocar é reconstruir, regenerar! (CHARLES,1973:3). Esta idéia é reforçada por Stockhausen (1960) ao afirmar que *... não há mais ... nenhum sentido em confrontar a música ouvida com a música lida, se os dois domínios são autônomos...o compositor os une no interior de um mesmo fragmento* (STOÏANOVA, 1973:110).

Ivanka Stoïanova estende a discussão da relação entre a escrita ou grafismo abordando a relação entre música, grafia e gesto, tão fundamentais na concepção e performance de Encadeamento. Ela diz que: *...não é preciso ler a grafia musical, é preciso 'pensá-la com todo o corpo' para 'desfrutar de cada nova noção'.. Pela sua essência, [a partitura] é um 'fato' duplo, uma pesquisa artística a duas superfícies unidas pela gestualidade que as engendra, pela 'força' que as produz. Os pontos tornam-se linhas, o descontínuo torna-se fluido, o digital se transforma em analógico, o gesto gráfico - em gesto sonoro na prática da pesquisa, da experimentação, do engendramento de uma obra 'em suspenso' entre sua presença visual e sua evidência sonora* (STOÏANOWA, 1973:111). A grafia musical desperta o querer-captar e produzir ao invés de querer-transmitir e reproduzir.

Stoïanova reforça a idéia de Stockhausen, quando afirma que o texto da partitura se *desdobra* em domínios quase autônomos, porque exterioriza o movimento do pensamento em figura-gesto perceptível ao olho. E, por fim, sintetiza que: *Gráfico e sonoro são as 'faces alternativas', os dois princípios diferentes e complementares de manifestação da gestualidade* (STOÏANOVA, 1973:110). Daí veio a necessidade de uma representação gráfico-gestual para fortalecer as idéias e indicações do autor desenvolvidas em Atelier com os intérpretes.

DISCUSSÃO

Após todas as considerações feitas neste capítulo onde examinamos o material utilizado em Encadeamento, partindo da premissa do deslocamento do

eletroacústico ao instrumental e vice-versa, apresentamos a necessidade do uso de um novo código ou grafismo para o registro e a operacionalidade gestual do material sonoro utilizado na obra. Esta representação se fez através de um código criado especialmente para uma partitura absolutamente necessária e imprescindível.

Na música eletroacústica, a *partitura-guia* é feita após a conclusão da obra com o intuito de orientar a difusão sonora da mesma; na escrita da música tradicional ela é fundamental para que os músicos possam executá-la. Por ter sido necessário fugir dos padrões tradicionais de escrita musical foram criados elementos novos de notação cuja função é explicada através de uma bula. Cada um deles corresponde a um tipo de evento sonoro, entendendo-se por evento desde um mínimo gesto até uma série deles. Logo, o ponto fundamental discutido neste capítulo foi *como representar o material sonoro de Encadeamento*.

A título de conclusão, apresentamos o ponto de vista de Jean-Charles François que, em sintonia com o projeto composicional de Encadeamento, afirma: *...será considerada como música eletrônica toda música cujos sons tenham sido sinal elétrico num dado momento e transformados em eventos auditivos por meio dos alto-falantes. Isto não é somente uma forma cômoda de nomenclatura, mas uma tentativa deliberada para unificar diferentes maneiras de pensar, diferentes escolas, diferentes músicas, sobre a base de um médium único e comum a todas: todos os sons eletrônicos tomam emprestado finalmente o mesmo caminho, qualquer que seja sua origem, utilizam a mesma 'mídia': AMPLIFICADOR -> ALTO - FALANTE (FRANÇOIS, 1972:3).*

François vai além ao afirmar: *...só o fato de converter a música instrumental em sinal elétrico modifica completamente sua natureza, o resultado não é mais uma orquestra ou mesmo um piano [ou um Contrabaixo] onde as cordas são fixadas num dado espaço, mas o resultado é uma [flutuação] de voltagem complexa, que, a despeito das possibilidades da*

estereofonia, unifica o som pelo fato de torná-lo ... um objeto global (FRANÇOIS,1972:4).

Ao abordar a questão acústico & eletroacústico este autor abre a perspectiva para a criação de um sistema híbrido, capaz de contemplar uma obra experimental como Encadeamento. Em 1979, esta composição marcou *um divisor de águas*, na mesma forma como François preconizava nas propostas de seu artigo *...a necessidade de constantemente repensar, remodelar, reconstruir os sistemas* (FRANÇOIS,1972:9).

Ele conclui:*...uma nova maneira de abordar o problema será, pois, que ao invés de ter um sistema compacto e rígido, os sistemas sejam elaborados e construídos especialmente para um dado projeto* (FRANÇOIS,1972:9) Encadeamento, através do seu processo composicional, viabilizou uma ponte entre dois domínios até então separados, pois como comentou o compositor Rodolfo Caesar, *esta obra desloca peculiarmente a linguagem da música eletroacústica para o âmbito dos instrumentos tradicionais* (CAESAR, 1981), vide Anexos.

A partir destes pontos, o próximo capítulo será dedicado à discussão da veiculação deste material sonoro na performance, através de estratégias próprias que evidenciaram a natureza sonoro-gestual da obra.

CAPÍTULO 4

da Realização

PRÓLOGO

Em todas as performances de Encadeamento procurou-se envolver o ouvinte-espectador simultaneamente com o som direto dos Contrabaixos acústicos e os provenientes dos alto-falantes. Citarei somente duas dessas apresentações:

Em sua estréia em Campinas (11/10/79), no Centro de Convivência Cultural, foi utilizada uma bateria de caixas de som, num total de dezoito, colocadas sobre a platéia e mais duas grandes nas laterais do palco, voltadas para o público. Na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, por ocasião da III Bienal de Música Brasileira Contemporânea (16/10/79), duas grandes caixas de som foram colocadas no palco, junto às laterais e voltadas para o público; nos fundos, junto ao balcão, outras duas do mesmo tamanho, porém voltadas para o palco. Com isso, o público viu-se envolvido pelo som vindo de lugares opostos. Em ambos os casos citados, a difusão foi perfeita, do ponto de vista da sonorização de todo o ambiente.

Aqui cabe um comentário: na época (1979), a performance de música eletroacústica registrada em fita magnética era feita em várias pistas manipuladas ao potenciômetro no momento mesmo da difusão; a espacialização sonora, conforme o registro da obra, cabia a quem monitorava a mesa de som, quase sempre o próprio compositor.

Com Encadeamento houve a mesma preocupação no que diz respeito à difusão por tratar-se de uma obra cuja performance é feita ao vivo e o som de cada contrabaixo simplesmente amplificado. Assim, sem os recursos do potenciômetro/panorâmico, todo o trabalho de espacialização sonora foi da responsabilidade do grupo de intérpretes. Os alto-falantes colocados em lugares e posições estratégicas contribuíram para envolver os ouvintes-espectadores com o amplo material sonoro da obra. Fica registrada a diferença entre três possibilidades de difusão sonora:

- a música gravada em disco e reproduzida pelo aparelho de som;
- a música eletroacústica, gravada em fita magnética e fazendo dos alto-falantes verdadeiras *fontes acústicas* que substituem os instrumentos musicais;

- Encadeamento, onde os sons dos instrumentos *ao vivo* são simplesmente amplificados.

Nesta obra é fundamental que a intimidade do músico com seu instrumento seja sentida visível e auditivamente.

A cada músico encarregado de iniciar um novo Módulo é atribuída a responsabilidade de imprimir-lhe um caráter próprio que, em seguida, é assumido pelos demais membros do grupo. Daí, uma das características dessa composição, aparentemente fragmentária, ser a maneira como se executa e não o que ou quem a executa.

A estrofe do panteísta Omar Khayyám: *Já te desdobras nas coisas criadas,/E todo conhecido é teu conhecedor:/Só tua alma recebe esse assombro,assustada:/És o espetáculo e o espectador* (FIGUEIREDO,1986:10), espelha a performance de Encadeamento, onde o ouvinte/espectador é envolvido sonoramente pelo músico-intérprete e pelo contrabaixo-personagem.

INTRODUÇÃO

Nos Capítulos precedentes, elucidou-se todo o processo que serviu de paradigma para chegar-se ao resultado final deste trabalho. Neste Capítulo, comenta-se a estratégia da Performance onde o papel do músico como intérprete de Encadeamento projeta-se no Contrabaixo: *personagem principal da ação sonoro-musical*.

Inicia-se com a apresentação de alguns dados históricos do Contrabaixo para justificar o grupo instrumental da obra, discute-se o papel do microfone, comenta-se a coreografia e a cena da Performance de caráter quase que ritualístico. Em extensão, considera-se a localização dos instrumentos no palco, a amplificação dos mesmos, a iluminação e os efeitos cenográficos.

[illegible]

Figura 4.1 - mostra o programa da estréia de Encadeamento na III Bienal de Música Brasileira Contemporânea.

Finalmente, apresenta-se aspectos diversos da interpretação de Encadeamento e, numa linguagem metafórica, faz-se uma analogia poética entre o uso do arco pelo músico e pelo *Arqueiro Zen*

4.1 Contrabaixo

O instrumento utilizado na obra e aqui objeto de consideração, é o Contrabaixo de Quatro Cordas com a afinação tradicional : **MI - LA - RE - SOL**.

Ele foi privilegiado na cena pelo compositor e ganhou importância igual ou, por vezes, superior à dos intérpretes. Isto se deu em função da sua beleza plástica e de seus recursos *tímbricos*, explorados com invulgar astúcia e sobriedade.

O conjunto instrumental utilizado foi um efetivo de cinco contrabaixos. A propósito deste registro, vale constar a estreita e salutar relação que existiu entre Encadeamento e o *Grupo de Contrabaixos de Campinas*. Esta obra teve o mérito de consolidar a formação desse magnífico grupo e, ao mesmo tempo, torná-lo responsável por sua criação e execução. Como já

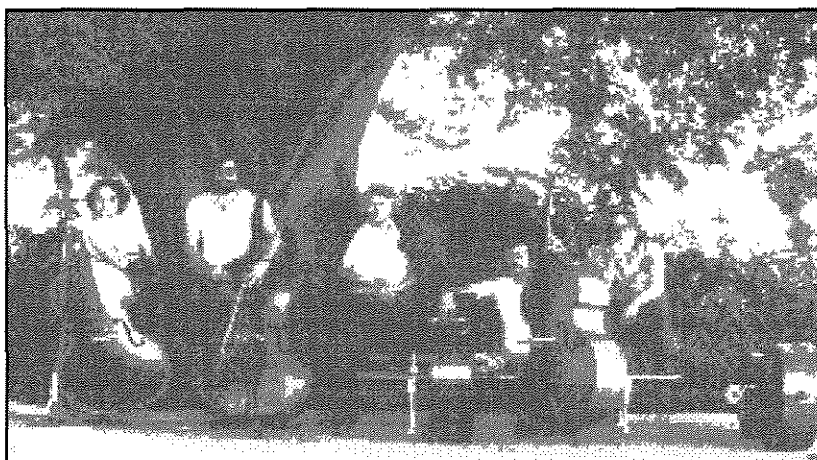
ficou demonstrado na abordagem do Atelier (Capítulo 2), houve um envolvimento musical consentido do compositor com os intérpretes e com seus notáveis instrumentos.

4.1.1 Resumo histórico

Este belíssimo instrumento contrasta com seus congêneres do quarteto de cordas, em tamanho, forma e afinação. A invenção do contrabaixo é dada como sendo do final do século XVI, com cinco ou seis cordas. A partir do século XIX, predominam os de três, quatro ou cinco cordas. Praetorius, em 1618, menciona um modelo de 2,50m e o Museu Victoria & Albert, de Londres possui um exemplar do século XVII (PINCHERLE, 1959:114-115).

O Contrabaixo utiliza um registro de duas oitavas e uma sexta, que os sons harmônicos permitem prolongar até quatro oitavas. Schubert, em seu quinteto *A Truta*, dá-lhe o devido destaque. Berlioz chamava os executantes do contrabaixo de portadores de água potável, *porteurs d'eau* (CASELLA & MORTARI, 1950:193).

A evolução da técnica permitiu que as “qualidades cantáveis e expressivas” do instrumento passassem a ser exploradas. Verdi o utiliza, magistralmente, em sua ópera *Otello* (CASELLA & MORTARI, 1950:193-194). Ele apareceu num conjunto sinfônico na França, em 1663, data em que se mencionou Chabanceau de La Barre como contrabaixista. Em 1706, no Teatro da Ópera, é mencionado que Marais, em *Alcyone*, “tira grande partido de seus tremolos” na *Tempestade* (PINCHERLE, 1959:114-115). O primeiro solista do contrabaixo é o alemão Joseph Kaempfer, *que se fez ouvir em 1787 em Paris, no Concerto Espiritual. Ele utilizou um enorme instrumento desmontável denominado Goliath* (PINCHERLE, 1959:115). Gio Bottesini (1821-1889) compôs de maneira mais avançada para este instrumento (PINCHERLE, 1959:115). Koussewitzky (1874), antes de se dedicar à regência, utilizou-se de um modelo menor de contrabaixo para com ele alcançar sucesso como *virtuose*.



.Figura 4.2 - Imagem do Grupo de Contrabaixos de Campinas

Desde sua inclusão na orquestra sinfônica, o contrabaixo ocupa um lugar no palco determinado pela preferência do regente e quase sempre atrás dos violoncelos. No repertório orquestral clássico-romântico, salvo raras exceções, esse instrumento é geralmente utilizado pelos compositores para executar os sons graves atribuídos ao naipe das cordas.

Nessa função serve, quase sempre, para dobrar os violoncelos soando uma oitava abaixo, o que é, até certo ponto, considerada como secundária pelos próprios contrabaixistas. Quase não ganha destaque como instrumento solista e é tratado como incapaz de fazer frente às dificuldades de obras que requeiram virtuosismo.

Porém, nesta segunda metade do século, este incrível instrumento passa a receber maior atenção dos compositores e sua presença marcante é valorizada, especialmente, em conjuntos de câmara.

4.1.2 O grupo instrumental (5 CB)

Reestruturada em 1975, a Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas tornou-se um organismo profissional sob a direção do Maestro Benito Juarez. Paulo Pugliesi, spalla do naipe de contrabaixos e professor da Unicamp, organizou e dirigiu o *Grupo de Contrabaixos de Campinas*, com componentes da OSMC. Para a elaboração de Encadeamento, foram escolhidos cinco elementos desse grupo: Paulo Pugliesi, Juracy Cardoso,

Antônio Tomazzini, Sérgio Luiz Pinto e João Franco.

A proposta de se criar uma obra original nos moldes da música eletroacústica, feita em estúdio, foi imediatamente aceita por todos. De acordo com o cronograma traçado, foi possível conciliar as longas horas de pesquisa sonora individual ou em grupo com os ensaios diários da OSMC.

Esse efetivo de músicos serviu de parâmetro para o trabalho artesanal realizado desde o princípio e que se estendeu por dois meses ininterruptos. Cinco intérpretes foi um número ideal para nossas pretensões iniciais e esse número influenciou nas mais diversas decisões adotadas no trabalho musical e cenográfico.

Todos puderam atuar como solistas ou em grupos variados, facilitando a exploração consciente dos recursos do contrabaixo e ampliando as possibilidades de vencer este desafio através do domínio da técnica instrumental.

Aproveitando o número ímpar de executantes, foi distribuída uma tarefa especial para o músico do centro que passou a ser o guia e monitor do grupo. Essa função de comando foi, por vezes, delegada a outro membro, conforme as necessidades de cunho musical ou prático.

4.1.3. Das diversas formações

Todas as considerações feitas anteriormente sobre as apresentações de Encadeamento contemplam um efetivo de cinco intérpretes. Mas, com a ausência de um membro, o Grupo de Contrabaixos de Campinas tocou esta obra, no Concerto Arte para a Vida na SBPC(1982), no Centro de Convivência Cultural de Campinas, apenas com quatro músicos. Após a análise dessa apresentação e de ensaios com outro efetivo que não fosse de cinco músicos, chegou-se à seguinte conclusão:

Encadeamento pode ser executado com o mínimo de três e o máximo de nove intérpretes, procurando sempre preservar o número ímpar de participantes.

Com isso, a obra ganha ou não em textura e intensidade, mas não perde na sua essência. Essas opções ampliam as chances de execução

desta peça feita especialmente para um conjunto quase invulgar: um Grupo de Contrabaixos. Ao intérprete de Encadeamento não bastou conhecer e dominar a técnica do Contrabaixo. Foi preciso utilizá-la artesanalmente a serviço da criação da obra.

4.1.4 Uma cor própria

O som inconfundível do Contrabaixo tem, como diria meu mestre Olivier Messiaen, uma *cor própria*. Fazendo uso de palhetas, baquetas, arco no estandarte, talão e das mãos espalmadas nas cordas, procurei obter tons complementares a essa *cor principal*. Esse artifício me parece ter ajudado a mascarar o som apesar de nosso olho e ouvido.

Não se trata de uma obra realizada em estúdio e congelada em disquete e/ou fita magnética; aqui os dispositivos tradicionais como partitura, escrita, grafismo, símbolos gestuais e outros são retomados e a obra continua a ter vida efêmera, com pequenas mudanças a cada criação e sujeita às contingências da relação instrumento/ instrumentista.

4.1.5 Produzir/Reproduzir

Produzir antes de reproduzir - por ocasião da Performance, os sons captados pelos microfones não são manipulados e/ou transformados e sim sujeitos à simples amplificação. Este fato será analisado nesta seção, a partir do ponto de vista da difusão sonora.

Para o compositor de música eletroacústica, a *tomada de som experimental, onde a qualidade e o lugar do microfone desempenham papel muito importante, tem a finalidade de criar fenômenos sonoros originais sem referência com os instrumentos e os fenômenos de origem acústica; ele é o oposto da tomada de som habitual, ou 'canônica', que fotografa um evento sonoro para o restituir o mais fielmente possível* (CHION & REBEL, 1976:212-213).

4.1.6. Reproduzir/Produzir

Reproduzir ao mesmo tempo que produzir - em Encadeamento, não

se utiliza a tomada de som para ser manipulado em estúdio, mas principalmente, *fotografa-se* o som do Contrabaixo diretamente da fonte e o *mais fielmente possível* no momento *exato* da Performance. Neste caso, trata-se de *reproduzir* o que já foi testado e está sendo revelado ao ouvinte. Na Música Eletroacústica, objetiva-se *produzir* objetos destinados à uma escuta *acousmatique* atrás do alto-falante (CHION & REBEL, 1976:213).

4.1.7 Microfone - Microscópio

O uso do microfone assemelha-se ao do microscópio, pois ... os *micros são geralmente colocados muito perto dos corpos sonoros, para apoderarem-se, ao mesmo tempo do detalhe e das variantes do som emitido. O som é como um objeto material: visto de longe, a imagem é sempre a mesma; ela globaliza o objeto em uma forma, matéria e cor. Na escuta normal o som é a resultante de aspectos variados que são percebidos em bloco. Muito próximo do corpo sonoro, o microfone toma os detalhes ínfimos da estrutura do som: pode-se explorar a riqueza e captar as ressonâncias sempre muito localizadas* (CHION & REBEL, 1976:213).

Em Encadeamento, o microfone cumpre a missão de revelar aos espectadores toda a riqueza sonora do contrabaixo em seus inúmeros matizes. Ele privilegia a escuta atenta com os *detalhes ínfimos* das várias estruturas da obra. Chega ao ponto de revelar sutilezas que antes eram desconhecidas até dos próprios músicos, por ocasião dos primeiros ateliers. Graças a ele, o ouvinte pode comprovar que todo gesto do músico, inclusive o mais sutil, está impregnado de som. Os harmônicos, em especial, ganham mais vida e notoriedade.

Dentro deste contexto, é importante notar a visão do compositor Luc Ferrari que afirma: ... *pode-se perguntar algumas vezes se o microfone não é louco pois ele narra coisas muito estranhas, imprevisíveis; ele recolhe uma palha no olho do vizinho e narra uma trava*. Outra analogia digna de nota vem de Jacques Copeau: *o microfone, como o microscópio e a câmera, aumenta e revela, exagera tudo o que capta* (CHION & REBEL, 1976:213).

Estas duas citações vêm corroborar nossa afirmativa de que, em

Encadeamento, a função do microfone vai além da mais otimista expectativa artística, tanto do compositor como dos intérpretes e ouvintes. Daí o fato de o compositor ter privilegiado não somente o uso do microfone na Performance como também reservado essa ferramenta para uso em cada instrumento. Este procedimento favoreceu a captação das sutilezas e filigranas sonoras criadas pelos intérpretes.

4.2 Efeitos coreográficos

4.2.1 Da Coreografia

É preciso registrar a manifestação feita recentemente, de viva voz, pelo famoso bailarino e coreógrafo francês Dominique Dupui após escuta atenta e acurada observação da obra (1995): *Encadeamento não necessita de bailarinos pois os personagens em cena, músicos-contrabaixos, já exercem esse papel coreográfico.*

Antes de comentar os aspectos coreográficos da Performance, insiro os comentários de Maurice Béjart sobre impacto do musical no bailarino. Ao descrever a atuação de Suzanne Farrell: *... quando Suzanne dançou o Bolero, o balé decantou-se. Não precisava mais de um monstro sagrado ou erótico. Suzanne refrescou minha visão. Ela dançou como água escorrendo da fonte, como regato que flui. Conseguiu unir o famoso duo abstração e sensualidade, anjo e besta, virgem e puta. Foi precisa e musical. Com 'musical' quero dizer que ela assimilava a música, incorporava-se literalmente a ela. Seu corpo se tornava música. Dizer que ele é musical é um dos mais belos cumprimentos que alguém pode fazer a um bailarino. Isso se dá quando o bailarino engole a música, impede que a escutemos com os ouvidos para fazê-la chegar até nós através de seus gestos alimentados de música, gestos que desempenham para música o papel do intérprete e a tornam visível e inteiramente traduzida, ou seja, compreensível. Uma alquimia, é este o termo (BÉJART, 1981:129).*

Da mesma forma, a Performance de Encadeamento exigiu uma integração simbiótica entre o músico e o som do Contrabaixo. Os gestos

performáticos usados foram no sentido de alimentar o intérprete com a música. Cada um deles, ao procurar ser portador fiel das intenções do compositor, impregnou-se de som para tornar possível a visualização sonora da obra. A alquimia alcançada por Suzanne é da mesma natureza da obtida na execução de Encadeamento. No balé, quando o bailarino salta é como se o som também saltasse com ele. O bailarino impregnado de som é que salta. Em Encadeamento, o som é que parece saltar e o compositor coreografa a ação do músico-contrabaixo fundido na mesma entidade sonora.

4.2.2. Cena e Iluminação

Sentida a necessidade de valorizar, não somente as ações dos intérpretes, como também a beleza plástica dos contrabaixos, nos seus fabulosos dois metros de altura, decidiu-se por utilizar os recursos da luz, tão privilegiados nas Artes Cênicas.

- Como apresentar o grande instrumento em cena?
- Como projetar sua beleza plástica ?
- Como revelar ao ouvinte as sutilezas de sua sonoridade?

Minha particular preferência pelo timbre como a qualidade do som que mais me sensibiliza desde sempre, levou-me a vislumbrar no contrabaixo um rico manancial sonoro cuja potencialidade poderia e deveria ser explorada até às últimas conseqüências. Após o estudo em ateliê de toda a ação sonoro-musical, na realização da performance utilizou-se artifícios cênicos para projetar o instrumento e seu som característico.

Daí a necessidade de se criar um clima propício para uma quase encenação. Nesse momento, nasceu a idéia de incorporar a luz à performance, que passou a ter uma característica de ritual. Discutiu-se a melhor adequação da luz às necessidades do momento e a sua perfeita interação com toda a trajetória sonora. O roteiro da iluminação seguiu, rigorosamente, as etapas previstas pelos Módulos.

Todos temos a impressão de viver momentos mágicos quando, antecedendo um concerto, uma sessão de teatro, cinema ou circo, o ambiente fica às escuras. Esse tempo, que privilegia nossa natural ansiedade, tem a função de ruptura com o que estávamos pensando ou fazendo e nos prepara para o que será apresentado em seguida. Ficamos, nesse instante de pausa e recolhimento, à mercê do *devoir* artístico e nossos olhos e ouvidos desejam o novo. São momentos de *sensibilidade ao mesmo tempo profunda e errante, ávida de desvendar conexões novas...* como disse o poeta Drummond (ANDRADE, 1952:212).

Como nos Concertos somente a platéia permanece na penumbra, tomamos por empréstimo o procedimento que precede os espetáculos das artes irmãs e resolvemos que os primeiros e últimos Módulos de Encadeamento seriam executados com o palco às escuras.

Os cinco músicos e seus cinco instrumentos entram em cena sem serem vistos e se posicionam, em semicírculo, diante dos microfones já colocados no palco. Essa disposição dá ao intérprete melhor visão individual e de conjunto. Para o espectador, a utilização da luz, não somente realça a presença imponente dos “grandes” instrumentos, como também revela que, na maior parte da performance, os músicos se auto-dirigem. Essa condição só foi conseguida após exaustivos estudos e ensaios que exigiram atenção e severa disciplina de cada um e de todos.

4.2.3 Roteiro da iluminação

Como já afirmado anteriormente, a performance de Encadeamento principia com o palco totalmente às escuras. Os sons iniciais são obtidos com o roçar do arco sobre o estandarte do instrumento e não sobre suas cordas. Os intérpretes em pé, se debruçam sobre seus contrabaixos e, com movimentos simultâneos, e ininterruptos, conseguem obter sons *gravíssimos*, como que imitando a sirene contínua de um transatlântico.

No Módulo 2, o procedimento de obtenção dos sons continua atípico; bate-se com o talão invertido na junção das cordas. Agora, um fecho de luz

azul vinda dos bastidores laterais revela a silhueta dos instrumentos.

No Módulo 3, quando os cinco intérpretes formam um *cluster* com as três notas mais graves do contrabaixo (mi 1, fa 1 e sol b 1), um *spot* sobre cada um dos intérpretes começa a revelar, pela primeira vez, o instrumentista atrás do instrumento. A intensidade da luz vai aumentando à medida em que o bloco de sons inicia sua ascensão em direção ao agudo.

Aqui cabe mencionar o início do texto do insigne crítico musical Antônio Hernandez, do Jornal O Globo, do Rio de Janeiro, escrito em 19/10/79 na Seção Música/Críticas da Bienal (3), no artigo intitulado “Contrabaixos de Campinas, as primeiras luzes novas” (3), comenta a estréia desta obra na capital carioca:

Luzes negras, para começar, no campo auditivo. Os cinco arcos do Grupo de Contrabaixos de Campinas pareciam cavar no fundo do mundo escuro, em que se transformou o palco da Sala Cecília Meireles, as lamentações das montanhas e das entidades pré-históricas soterradas há muitos milênios... Era o início do “Encadeamento”, de Raul do Valle, compositor paulista ...

A partir do Módulo 4, tudo é tocado às claras, a iluminação fica circunscrita à área ocupada pelos músicos e seus instrumentos. Somente nos três últimos Módulos é que se recorre aos recursos da iluminação inicial.

4.2.4 Dança ritualística

No Módulo 37, após a intervenção dos cinco intérpretes (com arco) e preparada a execução do Módulo 38, (com pizzicato), os músicos afastam suas banquetas para trás e, de pé, com amplo espaço ao seu redor, cada um faz movimentos de vai-e-vem para frente e para trás defronte o microfone para obter um efeito de modulação em amplitude.

É no Módulo 39 (último da série), que os músicos, depois de executarem a nota Re 2, em pizzicato, giram seu instrumento sobre seu próprio eixo simulando movimentos de dança. A cada gesto do pizzicato,

corresponde a pelo menos uma volta que o contrabaixo faz sobre si mesmo. Aqui, novamente o facho de luz de cor azul vindo dos bastidores laterais empresta sua colaboração para iluminar esses personagens imponentes. Parece que os músicos, mantidos fora do foco luminoso, só estão ali para produzir o som e, paradoxalmente, não participar da cena.

Neste ponto da narrativa é mister lembrar minha intenção de valorizar a *imagem* final da obra com o intuito de marcá-la, indelevelmente, na memória do ouvinte e espectador. Aproveito para citar Maurice Béjart: *Imagens. As pessoas precisam de imagens, emoção, lirismo. A dança permite juntar o prazer estético dinâmico ao prazer emocional. Um mínimo de explicações, um mínimo de história, e um máximo de sensações* (BÉJART, 1981:101). Encadeamento é a marca de meu próprio estilo de valorizar o gesto expressivo ou a expressividade do gesto, criando imagens sonoras.

A imagem que chama a atenção nesse instante é a da dança quase ritualística dos contrabaixos. Como bailarinos sonoros, eles participam dela com movimentos circulares, expressivos e marcantes, próprios para um final original desta obra. À medida em que se espaçam os ataques em pizzicato da nota Re, feito pelos músicos dissimulados pelo escuro, esses *rabecões dançam conforme a música*. Ajudados pela ação da luz vinda dos bastidores laterais, tomam conta da cena e, à medida que a música caminha para seu final, o palco vai ficando às escuras. É o processo inverso do começo.

4.2.5 O Contrabaixo-personagem

Longe a idéia de tratar o contrabaixo como somente um *grande* instrumento, pois ele não é um objeto rústico e exótico a ser explorado. Muito ao contrário, em Encadeamento, todas as ações necessitaram de perfeito domínio técnico e extrema sensibilidade artística. Cada um dos cinco contrabaixistas colocou-se a serviço da interpretação com o maior empenho e dedicação profissional.

A utilização de efeitos cenográficos amparados pela riqueza da

iluminação criou condições favoráveis - até ousaria dizer mágicas - para que reconheçêssemos nos contrabaixos os corpos de dançarinos gigantes *vivendo momentos fugidios*, mas de incontida beleza, nos *sortilégios* do som e da luz. Como a figura do dançarino que parece perder seu aspecto humano, também o contrabaixo adquire contornos próprios em sua dança ritual, ora no prolongamento do intérprete, ora na independência de seus gestos expressivos, por vezes exuberantes, e carregados de informação sônica no *universo do sensível*.

4.2.6 Sons amplificados

Microscopia sonora - potencializa e atomiza o som através da simples amplificação, onde o microfone, qual um microscópio, revela todas as sutilezas do som impossíveis de serem vivenciadas ao ouvido nu.

4.3. Da interpretação

4.3.1. O arco do músico e do Arqueiro Zen

Em *A arte cavalheiresca do arqueiro Zen* (HERRIGEL, 1975:7) se espera que *a dimensão metafórica do livro* não passe despercebida pelo leitor; espero, igualmente, que a recíproca seja verdadeira, quando comparo a função do executante enquanto co-criador da obra.

Sendo o *arco* a ferramenta que ambos utilizam em suas ações, tenho a ousadia de me servir deste magnífico texto de Eugen Herrigel, para estabelecer uma analogia entre a capacidade de agir do arqueiro e do intérprete de Encadeamento .

A arte do *tiro com arco* não é tratada no livro como prática esportiva mas *como um poder espiritual oriundo de exercícios nos quais o espiritual se harmoniza com o alvo*". É quando o *atirador aponta para si mesmo e talvez em si mesmo consiga acertar* (HERRIGEL, 1975:16).

4.3.2 Da habilidade

... Lembremo-nos do pintor que trabalha com tinta nanquim. Sua

habilidade se revela no momento em que a mão, dominadora incondicional da técnica, executa e torna visível a idéia que naquele exato momento está sendo criada pelo espírito, sem que haja qualquer distância entre a concepção e a realização. A pintura se transforma numa escrita automática (HERRIGEL, 1975:86).

A aptidão do músico é fator primordial para desincumbir-se da tarefa de fazer o instrumento produzir o som desejado; ele concebe e realiza, graças ao domínio da técnica, a idéia sonora do compositor.

4.3.3 Gestos iniciais e o gesto único

... os mestres se comportam como se estivessem sozinhos ... absorvem-se no ato de plasmar e formar, processo que, desde os primeiros gestos iniciais, até que dêem por acabada a obra, parece um gesto único, sem etapas, contido em si mesmo (HERRIGEL, 1975:53).

Também compenetrados e absorvidos como os *mestres*, os intérpretes executam operações de Encadeamento e, do começo ao fim, fazem dos gestos um só gesto. Assim o processo se concretiza e a obra é criada.

4.3.4 Sintonia com a criação artística

... ele insiste em manter esse ritual tradicional porque sabe que os preparativos têm a virtude de sintonizá-lo com a sua criação artística. À serena tranquilidade com que os executa deve o relaxamento decisivo, o equilíbrio de todas as suas energias e a concentração, sem os quais nenhuma obra autêntica é realizada (HERRIGEL, 1975:54). Só mesmo com a cumplicidade de todos, conseguida a partir do trabalho em *Atelier*, é que foi possível a realização de Encadeamento como se fosse um ritual. Os preparativos foram compartilhados em longos e exaustivos ensaios para, no final, os intérpretes assumirem a obra como sendo deles.

4.3.5 Da cerimônia

... trata-se de cerimônias ... o discípulo aprende com elas que o mais alto estado espiritual do artista só é alcançado quando se mesclam, num único continuum, os preparativos e a criação, o artesanato e a arte, o material e o espiritual, o abstrato e o concreto (HERRIGEL, 1975:54).

A performance é o resultado e o reflexo perfeito de toda a preparação . Ela vai desde o entendimento da obra até a sua plena realização num *encadeamento contínuo*.

4.3.6 Os olhos ouvem e os ouvidos vêem

Somente o espírito deve estar presente, numa espécie de vigília que prescinde do eu mesmo e que pervade todos os espaços, todas as profundezas, com olhos que ouvem e ouvidos que vêem. (HERRIGEL, 1975:55-56).

Em Encadeamento, o espírito do ouvinte é convidado a acompanhar o do músico numa *vigília* permanente e colocado à prova desde o início da obra.. Precisa ver para, com a máxima atenção, ouvir melhor e, com isso, apreciar um mundo sonoro contrastante: de um lado, sons onde predominam as filigranas e sutilezas cheias de emoção *e que pervade todos os espaços*; de outro, sons lancinantes e por vezes carregados de agressividade, *pervagando todas as profundezas*.

4.3.7 Da inspiração do momento

Então, a cerimônia, ao invés de desenvolver-se como uma coisa aprendida de cor, parecerá criada segundo a inspiração do momento, de tal maneira que dança e dançarinos sejam uma única e mesma coisa (HERRIGEL, 1975: 67).

Quando da performance, os gestos estudados e sabidos criam a falsa idéia da *inspiração do momento*. Entretanto, tudo foi meticulosamente trabalhado pelos músicos e a obra é apresentada como estando de cor. O artesão conhece desde sempre seu artesanato. Encadeamento é a dança e

o contrabaixo com os intérpretes, o par de dançarinos.

4.3.8 Do arqueiro e músico, os melhores gestos

Não se trata,disse ele, de uma simples exibição de destreza, mas de um valor mais sublime: o estado espiritual do arqueiro, que se deve expressar nos melhores gestos.(HERRIGEL,1975:75).

Performance não é *exibição* de destreza no sentido pejorativo que a expressão pode ter. Ao contrário, é por ela que, como o arqueiro, o músico pode se expressar com *seus melhores gestos*. Nessa gestualização de Encadeamento *se fundem o artista e o homem* (HERRIGEL,1975:56).

4.3.9 Do artista

Longe de querer despertar prematuramente o artista, o mestre considera como sua missão primordial converter o discípulo num artesão que domine profundamente o ofício (HERRIGEL,1975:51).

Encadeamento exige, dada a complexidade de seu processo de criação, que o músico seja verdadeiramente um *artesão*, onde a técnica seja colocada a serviço das intenções do autor.

4.3.10 Do melhor e mais resistente de seus arcos

Em seguida, escolheu o melhor e mais resistente dos seus arcos e, numa atitude solene, fez a corda vibrar repetidas vezes, extraindo um som ao mesmo tempo grave e agudo que, depois de se escutar algumas vezes, jamais se esquece, tão original e irresistível é a maneira como ele chega ao coração.” (HERRIGEL,1975:30).

Com a solenidade de um ritual, o *músico-arqueiro* também faz vibrar o seu *melhor arco* para conseguir todos os sons agudos e graves de Encadeamento. Após inúmeros testemunhos favoráveis quanto a sua Performance, temos a certeza de que todos os ouvintes e espectadores desta obra ficaram indelevelmente marcados pela sua apresentação onde, além dos aspectos cenográficos, predominam a trama sonora e a originalidade.

DISCUSSÃO

Neste capítulo, o Contrabaixo foi alvo de variadas considerações. Vimos pelos dados históricos que se tornou importante graças a sua invulgar sonoridade como instrumento solista ou fazendo parte do conjunto orquestral.

Abordou-se o papel do microfone que cada um dos cinco intérpretes utilizou para amplificar o som de seu instrumento. Este recurso revelou sutilezas sonoras pouco conhecidas do ouvinte.

A performance de Encadeamento foi criteriosamente estudada. Os cinco músicos em cena tiveram o cuidado de se posicionar, em semi-círculo, de acordo com a orientação do compositor.

Aventou-se, também, a possibilidade de a obra ser interpretada por 03, 05, 07 ou 09 músicos, pois o número ímpar de participantes favorece a auto-condução, onde o músico que ocupa a posição central do grupo coordena, na maior parte do tempo, a ação dos demais intérpretes. Como não houve nenhuma manipulação prévia em estúdio, a difusão da obra se fez a partir da simples amplificação do som no momento da performance.

Em cena, os recursos da luz foram concentrados na projeção do grande instrumento, enriqueceram a performance, dando-lhe características de um ritual. O roteiro da iluminação acompanhou as particularidades dos módulos, especialmente os iniciais e finais. Encerrando a obra, os músicos usaram um efeito cenográfico especial ao fazerem os Contrabaixos dançarem no palco. No que concerne à interpretação, procurou-se comparar a função do executante com a do Arqueiro Zen.

Enfim, este Capítulo tratou da performance de Encadeamento onde o músico se projetou no seu instrumento, personagem principal da gestualização sonora.

Anexos

Encadeamento foi uma das obras mais significativas da III Bienal de Música Brasileira Contemporânea (1979) segundo as críticas dos compositores Gilberto Mendes, Ronaldo Miranda e Rodolfo Caesar e dos críticos Antônio Hernandez, Enio Squeff, José Luís Paes Nunes e Luiz Paulo Horta, entre outros.

Para mim, muito mais que a busca da aventura ou do ineditismo, esta obra teve o mérito de revelar ao grande público e aos próprios contrabaixistas, além da maravilhosa sonoridade do Contrabaixo, suas imensas e quase inexploradas possibilidades técnicas.

Ao comentar as críticas feitas por ocasião das várias *performances* de Encadeamento, podemos lembrar a expressão de Charles Baudelaire a propósito das obras de Wagner ... *durante a representação, os espectadores são mergulhados na obscuridade. A ilusão e os sortilégios se desencadeiam*. Daí a expressão de Antônio Hernandez sobre *lamentações das montanhas e entidades pré-históricas*.

Nas próximas páginas, apresenta-se uma série de referências sobre Encadeamento e alguns recortes que demonstram a repercussão da obra dentro do contexto da música contemporânea no Brasil e no exterior.

ANTÔNIO HERNANDEZ

Contrabaixos de Campinas, as primeiras luzes novas

MÚSICA / Críticas da Bienal (3)

O GLOBO ,19/10/79

Luzes negras, para começar, no campo auditivo. Os cinco arcos do Grupo de Contrabaixos de Campinas pareciam cavar no fundo do mundo escuro, em que se transformara o palco da Sala Cecília Meireles, as lamentações das montanhas e das entidades pré-históricas soterradas há muitos milênios.

Era o início de "Encadeamento " de Raul do Valle, compositor paulista que apareceu pela primeira vez no Rio , dez anos atrás, nos Festivais de Música da Guanabara, sem deixar vestígios desse ouro e desse fogo que seu imenso talento começava agora a revelar. .. O "Encadeamento" de Raul do Valle, pois, é a primeira luz nova desta Bienal. Visualmente, tentaram no palco efeitos poéticos de Zeffirelli,

iluminando primeiro o coração do quinteto de contrabaixos, mas esses efeitos todos estavam no campo sonoro, os cinco dinossauros desenvolvendo recursos de virtuosidade extrema, transformando-se em violoncelos, em violões gigantes, em harpa e piano, até em ondas *martenot*, quando giravam, no fim, como bailarinos. Choravam, os contrabaixos, como cuícas ou como geradores eletrônicos quando submetidos ao trêmulo. Cheia de surpresas, inteligentemente ordenadas, talvez sob a influência das descobertas da música concreta, a obra de Raul do Valle merece ressonâncias mais amplas no mundo e, certamente, fará carreira. A limitação vencida é mais uma demonstração da riqueza das possibilidades expressivas da dificuldade em música, na criação e na interpretação.

GILBERTO MENDES

III Bienal de Música, termômetro de uma situação

A TRIBUNA 04/11/79

A III Bienal de Música Brasileira Contemporânea, realizada no Rio de Janeiro entre 12 e 19 de outubro, na Sala Cecília Meireles, reuniu mais uma vez compositores de todas as partes do País,Naturalmente, para confirmar a regra, tivemos as exceções de costume. Uma delas, autêntico *réussite*: Encadeamento, surpreendente e vigorosa obra do paulista Raul do Valle, para cinco contrabaixos, segundo as palavras do autor, *uma seriação de eventos musicais de caráter não narrativo, onde uma unificada gama de ações e gestos faz apelo à técnica instrumental virtuosística*. Quando me lembro do despretensioso arranjo coral que o mesmo Raul do Valle compôs anos atrás, sobre a melodia De Tão Doce, Açucarou, cantada pelo Madrigal Ars Viva, no tempo do Klaus, me espanto com o gigantesco passo dado por esse compositor modesto, sério e, acima de tudo, pudemos ver agora, consciente da necessidade de progredir pelo estudo. Com esse seu Encadeamento, muito bem tocado pelo Grupo de Contrabaixos de Campinas, Raul do Valle se colocou entre os melhores projetista atuais de uma linguagem musical brasileira experimental e nova, com base num real domínio do ofício....da original e sempre jovem linguagem de Francisco Mignone. À sua maneira, ele tentou o mesmo que Raul do Valle com os contrabaixos.



Figura A.1 - mostra recortes de críticas de jornal com destaque para a participação de Encadeamento na III Bienal de Música Brasileira Contemporânea.

ENIO SQUEFF

Música, entre a análise e a criação

FOLHA DE SÃO PAULO 18/10/1979.

...deste quarto concerto, das 10 peças apresentadas, gostei impressionisticamente de duas apenas: Da *Encadeamento*, do sr. Raul do Valle, com solista do Grupo de Contrabaixos de Campinas, ... Se tivesse que explicar por que apreciei a peça de Raul do Valle, diria, em princípio, que gostei da reinvenção que este senhor perpetrou em relação aos contrabaixos. A obra, sem ser apenas uma aula sobre as possibilidades deste instrumento, propõe esta multiplicidade, a polaridade que é a marca do nosso período histórico. Ou seja, do sr. Raul do Valle é um crítico e por razões também profissionais (ainda que ele não seja crítico musical) apreciei sua obra - mas gostei mais dela ainda por saber que nasceu portanto da colaboração com os jovens que compõem o naipe de contrabaixo da Sinfônica de Campinas. Não é pouco constatar que os compositores que têm a humildade de irem aos instrumentistas

podem criar boas coisas.

LUIZ PAULO HORTA

À PROCURA DE UM REPERTÓRIO CONTEMPORÂNEO

JORNAL DO BRASIL 19/10/1979

... a peça de Raul do Valle- **Encadeamento**- constitui-se em grande sucesso de público, embora seja obra caracteristicamente experimental, explorando com imaginação o material sonoro de seis contrabaixos- que forneceram um espetáculo à parte, no palco da Sala Cecília Meireles, valorizado por uma iluminação especial; e cabe salientar a importância dos recursos cênicos para a **transmissão** da mensagem contemporânea.

Canadian Broadcasting Corporation / Société Radio-Canada

Programme Exchange Division
CIBANE UNIVERSITARIA
Banco de São Paulo
SÃO PAULO, Brasil

12 June 1982

B.R.T. / BELGISCHE RADIO EN TELEVISIE
INTERNATIONALE BETHANKING
DEPARTEMENT DES N°

15.6.1982

RADIODIFFUSION ESPAGNOLE

23 de febrero de 1983

Intercombinos Internacionales RNE

Tribuna Internacional de Compositores

Mr. D. Raul do Valle
Departamento de Música
Universidade de Campinas
13100 Campinas, São Paulo
(Brasil)

Muchas le agradeceríamos tener la amabilidad de remitirnos, a la mayor brevedad posible, una copia de su obra "Encadeamento", que tenemos intención de emitir próximamente.

Agradeciéndole de antemano su cooperación, le saludamos muy atentamente.

J. P. PETERS
Director

Juan Narbonne

Figura A.2 - performance de Encadeamento em Rádios Europeias

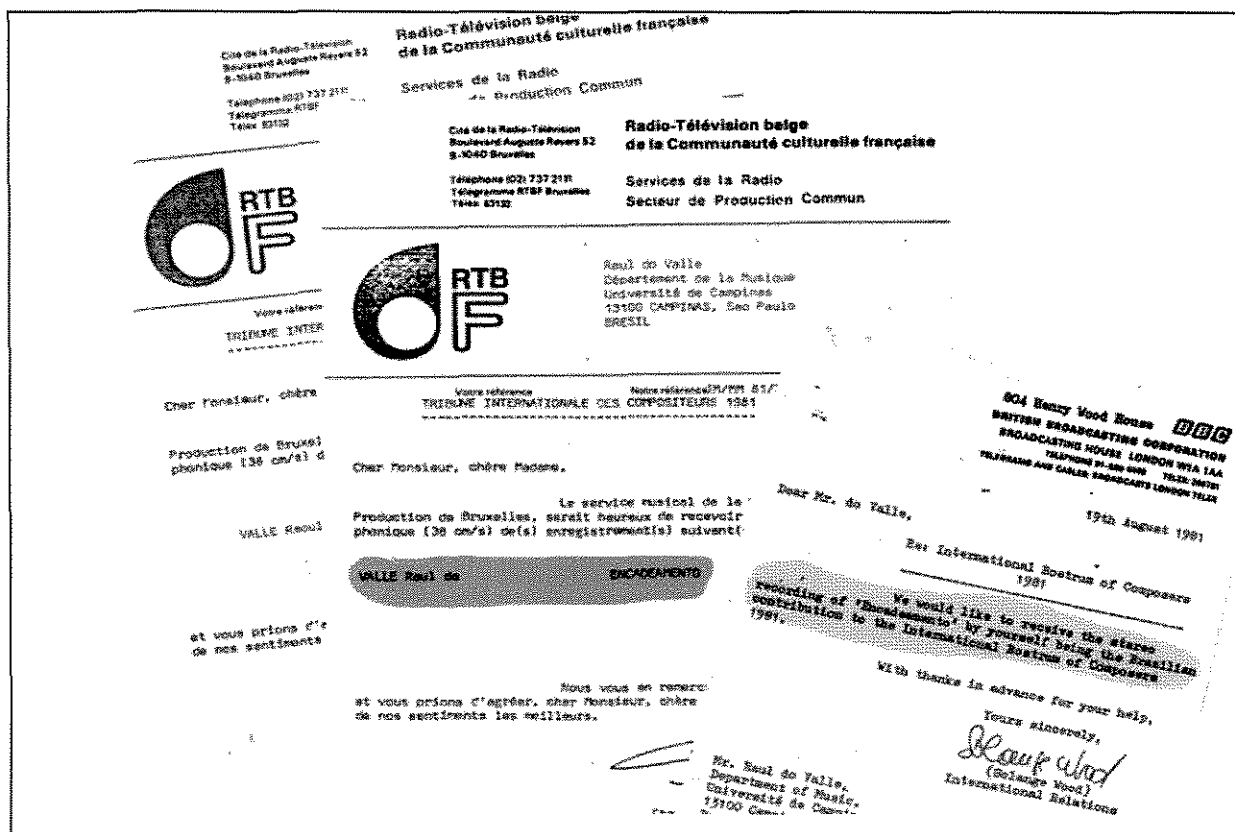


Figura A 3 - Outras apresentações de Encadeamento

RONALDO MIRANDA (SETEMBRO 1984)

Crítica de Encadeamento no Encarte do Disco

Projeto Memória Musical Brasileira-PRO-MEMUS do INM/FUNARTE

RAUL DO VALLE: ENCADEAMENTO

Trabalhando especialmente com a exploração de novas potencialidades tímbricas, Raul também se mostra sensível aos recursos cênicos e aos efeitos visuais, que estiveram presentes no seu fantástico *Encadeamento*, o maior sucesso (de público e crítica) da Bienal de 1979. Em disco, porém, a peça perde pela ausência de iluminação e do movimento, elementos que - no caso presente - são totalmente integrados ao discurso do compositor. Aliados aos recursos de amplificação, luz e cena sublinharam convincentemente a excepcional *performance* que o Grupo de Contrabaixos de Campinas trouxe para o palco da Sala Cecília Meireles, constituindo-se em pontos decisivos para o êxito da obra.

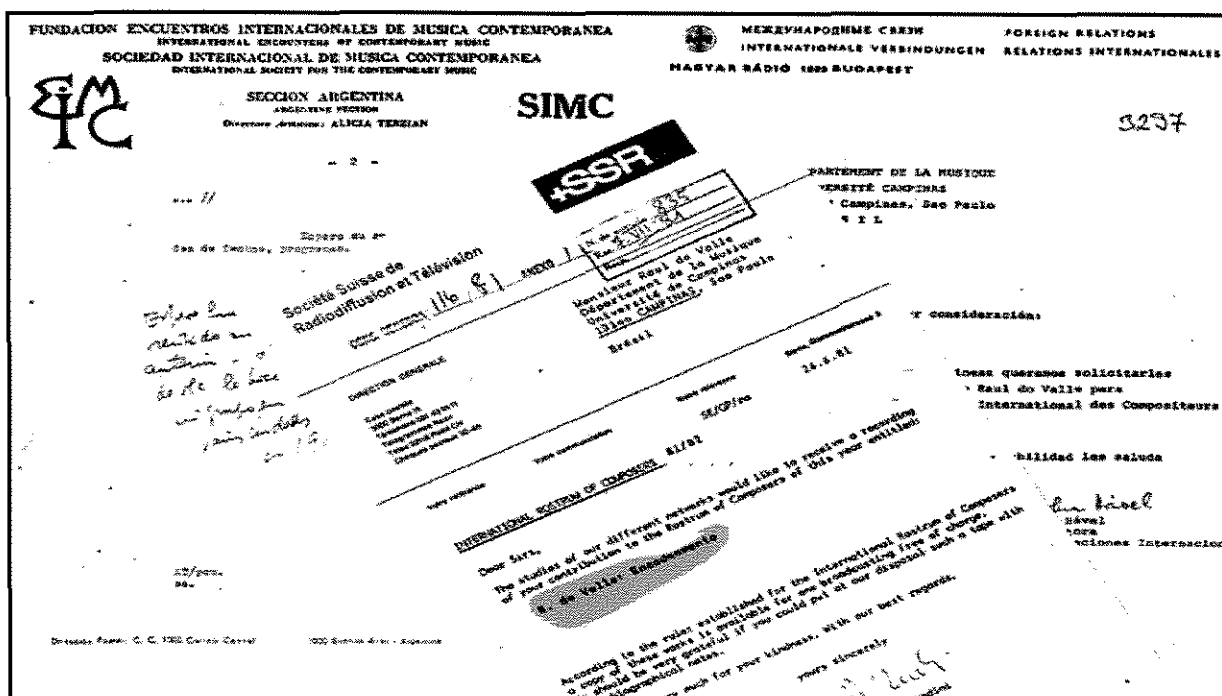


figura A.4 - outras apresentações de Encadeamento na Europa.

RODOLFO CAESAR

Música Contemporânea - obras concretas, eletrônicas e eletroacústicas (1981)

Notas de Programa

A obra de Raul do Valle *Encadeamento*, para cinco contrabaixos ... é a confirmação total dos procedimentos eletroacústicos encarnada em roupagens instrumentais. Aqui reconhecemos desde as operações simples, como a mudança brusca de um tipo de trama para outro, como se houvesse corte e emenda em alguma fita hipotética. Até a fusão lenta e transparente, como se a passagem de uma trama a outra tivesse sido realizada por manipulações ao potenciômetro. Acumulações e rarefações, acelerandos e ralentis, também são localizáveis nesta composição que só conseguiu ser realizada graças a um entendimento ideal entre o compositor e os intérpretes. Uma nova relação que se faz necessária para a música contemporânea: a reciprocidade entre o compositor e instrumentistas baseada naquela atividade experimental que caracteriza o trabalho composicional em estúdio eletroacústico.

JOSÉ LUIZ PAES NUNES

Carta

Chefe do Departamento de Música da Unicamp (1979)

A resposta da platéia de ontem, no concerto da Sinfônica de Campinas dirigida pelo maestro Benito Juarez, quando da primeira audição de sua obra ENCADEAMENTO, associamo-nos integralmente e pedimos seja estendida ao Centro de Pesquisa do Contrabaixo, tão bem orientado pelo professor Paulo Pugliesi.

O acontecimento foi, para nós, de oportuna e expressiva significação, uma vez que não tem sido outro o nosso objetivo senão procurar demonstrar que se pode produzir algo de criativo e renovador, NO ÂMBITO DE NOSSOS RECURSOS E APESAR DAS CARÊNCIAS próprias de um país em busca de sua afirmação cultural.

É dentro de propostas como essa que consideramos até um dever da Universidade encorajar e patrocinar intercâmbio com outros centros musicais ou, em linguagem mais clara, autorizar afastamentos para representá-la, pois é extrapolação do que se pensa e se faz aqui no campus e não repetição de círculos viciosos de comportamento de promoção artística cuja rotina não oferece qualquer alternativa de otimismo no contexto contemporâneo deste país.

Parabéns pelo seu trabalho que, a nosso ver, sugere aproximação entre tendências conflitantes e interiorizantes do homem, induzindo-nos, subjetivamente, a um clima de compreensão; parabéns ao Centro de Pesquisas do Contrabaixo e nossa solidariedade quanto ao desenvolvimento de projetos dessa natureza.

RUBEM ALVES

COMENTÁRIO SOBRE ENCADEAMENTO

Encarte do Disco

Gravação Unicamp - Encadeamento

Sons são fragmentos de universos, a epiderme sonora de mundos... Das funduras obscuras onde jazem em silêncio eles afloram, defloram ouvidos e penetrando por seus estreitos canais, possuem o corpo. É por isto que música não é experiência auditiva apenas, circunscrita e localizada. Ela mais se parece com aquilo que, no mundo da magia, leva o nome de “possessão”: a carne é alquimicamente transformada pelo encantamento dos mundos que a tocaram através da erótica dos seus emissários sonoros. E é assim que o corpo vai se confundindo ora com os sons que moram nas brumas, ou outros que nos chegam de espaços iluminados; sons de funduras marinhas e de espaços siderais; de universos geométricos ou de turbilhões...

Freqüentemente a experiência é tranqüila: os sons já são linguagem conhecida e decifrada, e mesmo que fossem interrompidos continuaríamos internamente o seu movimento, e poderíamos até cantarolar o seu tema. Quando isto acontece tudo permanece igual: os sons já são entidades do nosso mundo. O que soa no espaço de fora já é sabido e esperado no espaço de dentro. É o prazer da repetição... Também a repetição é boa. Repetimos os mesmos poemas, as mesmas histórias, o mesmo vinho... Esta sensação de gostosa familiaridade, onde não há tropeções e nem tombos, nós lhe damos o nome de belo : o prazer do encontro entre o desejo, presente em nós como um grande vazio, e a realização, os sons que, vindos de fora, satisfazem a nostalgia que morava dentro. Como a boca da criancinha e o seio que ela suga...

Por vezes, entretanto, os sons aparecem como emissários de mundos desconhecidos, e não encontram, em nossos mundos interiores, nada que se lhes corresponda. Eles não vieram atendendo ao apelo do nosso desejo. São uma língua estranha, incompreensível, não se ajustam a nenhum padrão de expectativa subjetiva. E se vamos lhes dar nomes estéticos, eles já não podem ser tirados do mundo do “belo”...

A experiência é de estranheza, do insólito, como se estivéssemos visitando mundos nunca dantes visitados, onde tudo é diferente, e o corpo se desconhece,

tropeça, cai. O clima subjetivo já não é mais tranquilo, porque os sons, em sua estranheza, exigem mudanças, provocam rupturas e estrias, e o espanto e a perplexidade vão se alternando com o encantamento.

E são justamente estes mundos que fascinam Raul do Valle : configurações sonoras que só aparecem depois de uma longa provocação do instrumento - para que ele diga os sons que nunca disse (muito embora estivessem sempre estado lá, à espera de alguém que os ouvisse) - pesquisar o instrumento como se ele fosse um universo - e o resultado são linguagens sonoras novas, diante das quais é impossível ficar o mesmo.

Antes de mais nada é preciso entender o que Raul do Valle faz com os instrumentos. O dicionário define um instrumento como ferramenta que se usa na obtenção de algum efeito desejado. O que é verdade de facas, máquinas de escrever, martelos e flautas. Instrumento não passa de um meio para que alguém torne reais as idéias que estão em sua cabeça. Os instrumentos musicais, assim, se prestam a contar os sonhos dos compositores. É nos mundos interiores que a música é primeiro ouvida e o instrumento tem esta função subordinada : um meio para fazer ouvir do lado de fora aquilo que o compositor já havia ouvido do lado de dentro. O que a gente ouve, através do instrumento que o intérprete faz soar, é um mundo pessoal, que carrega um nome. Tanto que a gente diz : “isto é Bach, isto é Mozart, isto é Chopin...”

Claro que isto implica toda uma filosofia : são os homens aqueles que têm o monopólio do sonho - e se usam instrumentos para dizer seus sonhos, sejam sons, tintas, pedras ou metais, eles são im/potências, matéria prima bruta, sem que nelas haja universo interior algum. Em instrumentos não moram mundos. Vazios por dentro. Não sonham. Daí a sua condição de escravos : só dizem sonhos que não são seus ...

Acontece que o Raul do Valle não acredita nisto, e quem quer que ouça estas três obras, “Encadeamento”, “Rupturas” e “Estrias VIII”, terá de se dar conta de que aqui a função do compositor é menos de compositor que do feiticeiro que desperta, nos instrumentos, as potências oníricas até então neles adormecidas. E é mais que simbólico que, na execução ao vivo de “Encadeamento”, para cinco “Contrabaixos” (com maiúscula), a coisa termine com os instrumentistas transformados em parceiros de dança dos gordos-leves “Contrabaixos” que flutuam pelo palco. “Contrabaixos” não são só instrumentos : são entidades dotadas de outras potências, até então

paralisadas.

Ouvir os sonhos dos instrumentos. Dentro deles moram universos. Daí a necessidade da pesquisa. Que arrogância insuportável a nossa, de imaginar que os instrumentos só saibam falar a nossa própria linguagem, que eles não tenham linguagens de seus próprios mundos, que desconhecemos. Bachelard já entrevira isto. E ele fala da imaginação da tinta, dos sonhos do ferro. Raul do Valle se debruça sobre seus instrumentos para ouvir sons que moram neles: o instrumento é o compositor. E o compositor aquele que se oferece para permitir que estes sonhos sejam ouvidos. Compositor e intérprete se transformam, então, naqueles que sonham os sonhos dos seus instrumentos. Instrumentos são mundos submarinos, cavernas escuras, florestas misteriosas: entrar no seu interior para ouvir os seus sons. Magia: dar vida àquilo que se pensava morto. E o instrumento fica corpo, dotado de vida e de pensamentos que são seus e não nossos, lugar de universos que ninguém imaginou. Ele adquire iniciativa, e se torna no centro de um mundo multidimensional, apossa-se do intérprete, invertendo tudo, e eles dançam músicas de outros mundos.

O instrumento, já velho e conhecido, transforma-se em outra coisa nunca vista, nunca ouvida. É contrabaixo e não é. É cravo e não é. É percussão e não é. R. Otto usa expressões “*Mysterium tremendum*” e “o totalmente outro” para descrever o sentimento daquele que se defronta com o Sagrado. E ao ouvir as obras do Raul do Valle foram elas que me vieram à mente: estamos diante de universos estranhos que nos fazem tropeçar e nos fascinam.

“Encadeamento”, para cinco Contrabaixos, aclamada como o maior sucesso da III Bienal de Música Brasileira Contemporânea em 1979. “Cinco dinossauros desenvolvendo recursos de virtuosidade extrema, transformando-se em violoncelos, em violões gigantes. em harpa e piano, até em ondas martenot” (Antônio Hernandez, “O GLOBO”) em meio a efeitos de luz, tudo culminando numa metáfora final, intérpretes e Contrabaixos dançando abraçados.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Passeios na Ilha**. Crônicas e artigos, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Seleção em Prosa e Verso**. 9ª. edição. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- BARBA, Eugenio. **Le Canoë de Papier**. Traité D'Anthropologie Théâtrale. Tradução: Eliane Deschamps-Pria. [s.l.]: Bouffonneries, 1993.
- BARTHES, Roland. **Le degré zéro de l'écriture**. Paris: du Seuil, 1972.
- BÉJART, Maurice. **Um instante na Vida do outro**. Memórias. Tradução: Suzana Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BORGES, Jorge Luís. **Ulrica**.- Cinco Faces de J.L.Borges. Seleção e Tradução: Luiz Antonio de Figueiredo. São Paulo: UNESP, 1986.
- BOUCOURECHLIEV, André. **Beethoven**. Paris: solfèges: du Seuil, 1963.
- BRANDÃO, Iulo. **Quase Ensaios**: Temas Universitários. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora, Janeiro de 1974.
- BRELET, Gisèle. **Le temps musical**: La forme sonore et la forme rythmique. Paris: Universidade da França, 1949.
- CAESAR, Rodolfo. **... a poética da música eletroacústica**. Notas de Programa Música Contemporânea, obras concretas, eletrônicas e eletroacústicas. Rio de Janeiro, 1980.
- CAESAR, Rodolfo. **Duas estéticas em Encadeamento, de Raul do Valle**. Projeto de Tese de Mestrado em Filosofia. Rio de Janeiro, 1981.
- CASELLA, Alfredo & MORTARI, Virgilio. **La tecnica de la orquesta contemporanea**. Tradução: Jurafsky, A. Buenos Aires: Ricordi, 1950.
- CHARLES, Daniel. **la musique et l'écriture**. MUSIQUE EN JEU. Paris: Éd. du Seuil, Novembro, 1973, nº 13.
- CHION, Michel, REIBEL, Guy. **Les musiques életoacoustiques**. França: Edisud, 1976.
- DOURADO, Autran. **Uma Poética do Romance**. São Paulo: Perspectiva; Brasília, INL, 1973.

- FELDMAN, Morton. **Entre des catégories.** MUSIQUE EN JEU. Paris: Éd. du Seuil, Novembro, 1970, no 1
- FIGUEIREDO, Luiz Antônio de. **Cinco faces de Jorge Luís Borges.** São Paulo: Unesp, 1986.
- FRANÇOIS, Jean-Charles. **la musique électronique est éducation.** MUSIQUE EN JEU. Paris: Éd. du Seuil, Setembro, 1972, n° 8.
- HERRIGEL, Eugen. **A arte cavalheiresca do Arqueiro Zen.** Tradução: J. C. Ismael. São Paulo: Pensamento, 1993.
- KANDINSKY. **Du spirituel dans l'art:** et dans la peinture em particulier. Tradução: Pierre Volboudt. Paris: Médiations, 1969.
- KERMAN, Joseph. **Musicologia.** Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1987.
- KUNDERA, Millan. **A Arte do Romance.** Tradução: Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- MOLES, Abraham. **Teoria da Informação e Percepção Estética.** Tradução: Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- MORRIS, Desmond. **La Clé des Gestes.** Paris: Éditions Grasset et Fasquelle, 1978.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação.** Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.
- PAZ, Juan Carlos. **Introducción a la música de nuestro tiempo.** Buenos Aires: Nueva Vision, 1955.
- PINCHERLE, Marc. **Les Instruments Du Quatuor.** Colletion: Que sais-je?272. Paris: Editora da Universidade da França, 1959.
- SASSI, Gianni. **Selon les anciens dieu était un son.** MUSIQUE EN JEU. Paris: Éd. du Seuil, Setembro, 1978, n° 32.
- SCHAEFFER, Pierre. **Traité Des Objects Musicaux.** Paris: Du Seuil, 1966.
- STOÏANOVA, Ivanka. **musique, graphie, geste ...** MUSIQUE EN JEU. Paris: Éd. du Seuil, Novembro, 1973, n° 13.
- STOÏANOVA, Ivanka. **Geste-texte-musique.** 1026. Paris: Union Générale D'Editions, 1978.
- ZAMACOIS, Joaquin. **Teoria de la musica.** Barcelona: Editora Labor, 1986.

CONCLUSÃO

PRÓLOGO

Esta dissertação nasceu da vontade íntima de comunicar a descoberta, o processo de criação e o resultado sonoro de Encadeamento. Ao iniciar minhas considerações finais, gostaria de mencionar a expressão de Picasso que Schaeffer gostava de usar: *Eu encontro primeiro, pesquiso depois* (CHION & REIBEL, 1976:57).

Invoco, também, o *Mestre Imaginário* criado por Autran Dourado: ... *não podemos examinar o ponto de vista de um artista senão dentro de seu ponto de vista. Daí a loucura que é a arte...*(DOURADO, 1973:73). Fato curioso: como compositores, temos o hábito e/ou a necessidade de revelar aos outros o que se passa sonoramente dentro de cada um de nós. Por isso se diz que a música é a emoção transformada em som e comunicada aos outros.

Discorrer sobre Encadeamento foi, sobretudo, apresentar aspectos característicos do meu fazer musical, dando a conhecer a riqueza do conteúdo expressivo que irriga toda obra. Dante comenta que: *Em toda ação, a primeira intenção daquele que age é revelar sua própria imagem* (KUNDERA, 1986:27). Como reflexo da minha imagem artística, esta obra traz aspectos importantes do meu estilo composicional.

Ao abordar o estilo na criação, poucos autores tiveram a sensibilidade de Fayga. Ao lado de uma elaboração teórica, sua alma de artista sintetizou aspectos importantes da criatividade, pois...*na obra o artista se define inteiramente ... O estilo individual de uma pessoa corresponde ao seu modo de ser, de viver, de conviver e de produzir.*

Fayga continua:*Dentro de um estilo o indivíduo desenvolve sua personalidade, se estrutura e estrutura sua obra. Dentro de seu estilo, pois, o indivíduo cria. Transformando-se quantas vezes for necessário, poderá renovar as formas e renovar a si próprio sem jamais se violentar* (OSTROWER, 1977:71,141). Reiterando, Encadeamento, obra incitadora e trabalho instigante, é um evento musical onde fica evidente o traço de concepção que me pertence.

Dentro deste contexto, gostaria de mencionar meu mestre André

Boucourechliev que, a respeito do criador Beethoven, se expressa: *Vida e Obra, obra e vida, é em cada um de nós que se opera a fusão desta dupla presença do artista* (BOUCOURECHLIEV, 1963:5). Estas palavras, que considero da mais alta significação, selam os Prólogos desta tese, onde pude abrir diversos espaços para questões subjetivas que acompanham a minha história de vida.

Apresento, a seguir, minhas considerações finais sobre referências históricas, métodos e técnicas de criação de Encadeamento, peculiaridades sonoras e o resultado musical obtido através do trabalho artesanal desenvolvido em Atelier. Estes comentários serão divididos sequencialmente, como na dissertação.

Referências Históricas

Ao concluir minha discussão sobre o percurso, da idéia à realização de Encadeamento, empresto as palavras de Jorge Luiz Borges: *Meu relato será fiel à realidade ou, em todo caso, à minha lembrança pessoal da realidade, o que é o mesmo* (BORGES, 1986: 21).

Além da motivação criadora decidi, desde o princípio, que seria fundamental em Encadeamento: **economia de meios, praticidade de execução e racionalidade de ação**. Por isso, esta composição é caracterizada pela riqueza do conteúdo expressivo e musical que irriga toda a obra. *A arte deve corresponder a uma necessidade interior, tomando, certamente, suas fontes em sua época, mas sobretudo criando o futuro* (KANDINSKY, 1969:15). Nesse sentido, Encadeamento projetou *luzes novas* no meu caminhar artístico.

Encadeamento está localizada historicamente, de forma estratégica, por ter sido concebida e apresentada na III Bienal Brasileira de Música Contemporânea (1979), época onde havia grande efervescência de idéias criativas na música. Porém, poderia ter sido criada há bastante tempo, uma vez consolidada a construção do Contrabaixo ou quando o adestramento de seus intérpretes tivesse atingido um alto grau técnico na execução desse instrumento. Todavia, faltaria a abertura à exploração sonora que foi potencializada através

do Atelier.

Para que o compositor possa se questionar a propósito de suas criações, é preciso um recuo no tempo; só assim terá condições de avaliar, em profundidade, o resultado de seu fazer musical. Nesse sentido, a *Análise* [de Encadeamento] *'sempre deve refletir uma atitude crítica em relação a peça'* [e] *... deve ser dirigida para a explicação da obra de arte como entidade individual, e não para demonstrar princípios gerais* (KERMAN, 1987:87).

Passados dezessete anos desde sua primeira audição mundial com o Grupo de Contrabaixos de Campinas, ela se mostra uma obra atual, dada a pesquisa detalhada e precisa que se fez das possibilidades sonoras desse instrumento e do aproveitamento da técnica virtuosística de seus intérpretes. Essa (in)determinação no tempo da matéria sonora de Encadeamento faz dela uma obra singular e intemporal.

Com Encadeamento, o compositor conseguiu o que parecia impossível: que a realização estivesse à altura das idéias musicais do seu criador. Esta obra instrumental cujo processo de criação utilizou elementos da técnica e da linguagem eletroacústica apelou, desde logo, para um novo tipo de escuta, pois, captados por microfones e amplificados, os eventos sonoros chegaram aos ouvintes através dos alto-falantes. Há que se reconhecer o método utilizado na produção dos sons e a relação do mesmo com a experiência do compositor; só se efetivou a comunicação musical porque houve correspondência entre o processo idealizado e a realização sonora propriamente dita.

No decorrer deste texto, procurei apresentar respostas para as seguintes questões:

- **Por que o contrabaixo ?**

A princípio, o instrumento acústico escolhido poderia parecer insuficiente quanto à variedade de sons; porém, com o auxílio de recursos da eletrônica e através de procedimentos composicionais

próprios, sua sonoridade ganhou outro sentido num contexto musical determinado. Apesar da aparente univocidade timbrística em Encadeamento, sua cor sonora, que parece monocromática nos uníssonos, revelou-se incrivelmente polícroma em vários agregados sonoros.

Os Contrabaixos, como grandes personagens, tecem a grande trama cheia de vida e interesse onde se poderia dizer que é notório o intrincamento de intensidades, alturas, volumes e massas sonoras; a força de ataques e registros se opõem a procedimentos extremamente refinados. A consistência e o apuro de cada elemento da obra é que favorecem a comunicabilidade do tecido sonoro/musical.

- **Onde está o grau de originalidade de Encadeamento?**

Encadeamento está associado à idéia de gesto-ação, tendo o músico como autor-ator dos mesmos. Quanto ao código, foram criados sinais musicográficos especialmente para esta obra. Esse grafismo não é uma idéia aleatória de sugestão sonora mas uma escrita especial e única que contempla os gestos já testados em atelier.

- o gesto-ação do músico foi despersonalizado propositadamente em proveito do gesto-sonoro que adveio dele. Foi mais representativo o resultado sonoro do que o mecanismo utilizado para obtê-lo. O intérprete, sujeito da ação sonoro-musical foi, por vezes, ofuscado pelo resultado de seu gesto criador. Como se ficasse no anonimato para que o som ganhasse evidência.
- no final, não é o músico, mas o instrumento que incorpora o som, e por isso dança. O instrumento na mão do músico ficou livre para sua ação sonora.

- **Trata-se de uma música experimental ou foi uma experiência musical com instrumentos acústicos manipulados como equipamentos de estúdio?**

Encadeamento, fruto de uma nova e desafiante proposta artística, difere de todas as minhas experiências anteriores, pois, dado ao ineditismo do processo, é a mais pura demonstração de que obtive êxito ao fazer do intérprete o prolongamento do compositor.

- o músico está comprometido com a obra e, através da utilização de um repertório sonoro próprio, foi possível uma interação do seu corpo com a articulação do seu instrumento. O Contrabaixo, personagem principal de Encadeamento, ao ser explorado de maneira incomum, revelou uma riqueza sonora incomensurável, e deixou de ser exótico, descomunal e até, para muitos, fantasmagórico.
- Em Encadeamento, há a presença de elementos que poderíamos chamar de onomatopaicos, como o som inicial que lembra a sirene de navios e os glissandos parasitas que aparentam pios de gaivotas. Isso foi fruto da pesquisa que fizemos do instrumento, rompendo as barreiras dos sons habituais comportados, como por exemplo: arco sobre o estandarte, sobre as cordas entre o estandarte e o cavalete, percussão sobre o tampo harmônico, uso da mão espalmada sobre toda a extensão das cordas, os *jetés*, o arco *col legno*, os pizzicatos Bartok, e a utilização de baquetas e plectros.
- Não bastou a mera distribuição de tarefas ou simples escolha de procedimentos técnico-artísticos; foram precisos

efeitos sonoros e diferentes acessórios para que os músicos não fossem apenas executores de funções, mas sim verdadeiros agentes da ação musical.

A seguir, uma síntese conclusiva dos Capítulos.

Capítulo I - DA CRIAÇÃO

Buscou-se fundamentar a originalidade do processo de elaboração de Encadeamento através do Atelier. Autor e intérpretes, parceiros e/ou cúmplices deste desafio, experienciaram uma *nova gestualização sonora*: vincularam a técnica instrumental utilizada comumente na execução dos Contrabaixos acústicos com os procedimentos da Música Eletroacústica realizada em estúdio.

Essa *fábrica de idéias* foi o espaço privilegiado de interação entre o compositor e demais músicos onde houve inestimável colaboração individual e coletiva. Buscou-se ressaltar que os elementos usados se basearam em estruturas sonoras essencialmente dinâmicas. Esta obra se construiu aos poucos e por si mesma, encadeando estruturas que se alternaram eficaz e criteriosamente. Trabalhar em Atelier resultou num aprendizado inquestionável e propiciou um salto de qualidade em meu trabalho composicional onde, pela vez primeira, utilizei uma nova técnica, cujo processo de elaboração surtiu efeitos além da minha expectativa.

Capítulo 2 - DA OBRA

Abordaram-se três conceitos básicos: **Módulos, Obra Modular e Interatividade**. Inicialmente, discutiu-se a constituição dos Módulos e analisou-se, pormenorizadamente, a estrutura básica de cada um. Em seguida, dado seu caráter autônomo, tratou-se da seriação dos mesmos na construção de uma obra modular. A interatividade forneceu os meios necessários para uma ação recíproca, propiciando uma perfeita fusão entre eles.

É mister reconhecer que, mesmo tendo apelado para a técnica instrumental virtuosística dos intérpretes, utilizamos uma ínfima parte das possibilidades técnico/sonoras do Contrabaixo. No final do capítulo, foi feita uma Análise Gráfico-espectral dos eventos sonoros mais importantes de alguns Módulos, através de espectrogramas digitais.

Capítulo 3 - DO MATERIAL

Cuidou-se, fundamentalmente, da matéria-prima usada em Encadeamento, levando-se em conta aspectos diversos que norteiam a criação eletroacústica e a instrumental, ambas com normas diferentes de procedimento. Tratou-se da formulação estrutural da obra e dos seus procedimentos, e por fim, da representação desse material através de um código original criado especialmente para uma partitura gráfico-gestual. Mesmo tendo um código de representação para ser seguido, não é possível negar um certo grau de autonomia que coube aos seus executantes.

CAPÍTULO 4 - DA REALIZAÇÃO

A performance de Encadeamento é discutida como coroamento de toda a ação gestual-sonora. Neste capítulo, o Contrabaixo foi destacado como personagem principal da ação sonora; discutiu-se o papel fundamental do microfone e comentou-se o verdadeiro ritual de apresentação de sua apresentação. Fez-se uma analogia entre o uso do arco pelo músico e pelo Arqueiro Zen.

EPÍLOGO

Encadeamento busca um só gesto dos cinco instrumentistas para exprimir a mesma intenção e o mesmo resultado sonoro; daí o papel fundamental do compositor em revolucionar as idéias musicais, pois: *em arte se é revolucionário ou plagiário*, segundo Cézanne (PAZ, 1955:11). Em Encadeamento, o revolucionário é o processo composicional, que só pode ser

implementado graças ao trabalho artesanal feito com os músicos em *Atelier*.

A vivência em *Atelier* vai além, confunde-se com a própria criatividade humana. Como menciona Fayga: *A criatividade, como a entendemos, implica uma força crescente; ela se reabastece nos próprios processos através dos quais se realiza* (OSTROWER, 1967:27). A participação dos músicos é sinérgica - *na arte ganhamos força em vez de nos exaurir* (OSTROWER, 1967:25) - e extrapola a própria noção de tempo utilizado na criação artística.

Parafraseando Adolphe Appia que, ao se referir ao bailarino, diz: *os desenhos e espaços rítmicos são destinados à criação de um estilo próprio para a valorização do corpo humano sob as ordens da música*, ousaríamos dizer que, em Encadeamento a postura e os gestos desse mesmo corpo, com estilo próprio, estão à serviço da música. Appia, escrevendo a Jacques Dalcrose, afirma: *...queremos ver em cena não o que sabemos que as coisas são, mas o modo pela qual as sentimos*.

Na performance de Encadeamento, toda envolta em som e luz, ao abordar os momentos que se sucederam no escuro ou na penumbra, faço minhas as palavras de Carlos Drummond de Andrade : *...vi só o vulto, o contorno geral do gesto, não via o pormenor delicado, a sutileza das mãos, dos dedos, mil e um detalhes da mímica* (ANDRADE, 1987:61).

Na qualidade de elaborador e ouvinte, independentemente de, às vezes, não poder contemplar o gesto do músico por falta de luz, não deixei de me sensibilizar com a magia dos sons que permearam toda a obra e com eles, como o poeta, *...descobrir sem mesclina, as cores que a cor esconde; os timbres entrelaçados no ruído* (ANDRADE, 1987:40).

Resta-nos um curto comentário sobre: *a força da palavra que permanece frente ao som que se esvai. Além do passado, uma coisa ainda nos une: de ter experimentado intensamente o divórcio e a aliança entre 'a ação e a palavra', e de saber que só a ação é viva, mas só a palavra permanece* (BARBA, 1993:198).

A obra termina *quase* como começou, pois o silêncio que a antecedeu no início, envolto na escuridão total, reaparece. A trajetória cenográfico-sonora

inicial foi percorrida da escuridão para a penumbra e desta para a luz; no final, o caminho foi inverso. Do Atelier se fez Encadeamento - Encadeamento se fez em Atelier.

Encadeamento é uma seriação de eventos musicais de carácter original onde uma unificada gama de gestos faz apelo à técnica instrumental virtuosística. Caracteriza-se pela vinculação íntima do executante com um amplo material sonoro - obtido através da exploração consciente das possibilidades do instrumento - e pelas transformações constantes de densidades, coloridos e texturas - onde idéias musicais se relacionam, se opõem ou se interagem - de maneira coerente e sem comprometimento da unidade da obra.