

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Performance Musical

André Barbosa dos Santos

A CONSTRUÇÃO DE UMA PERFORMANCE DA OBRA PARA PIANO DE
GUILHERME NASCIMENTO (1970):
A interação entre intérprete e compositor

Belo Horizonte
2020

André Barbosa dos Santos

**A construção de uma performance da obra para piano de guilherme nascimento
(1970): a interação entre intérprete e compositor**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Performance Musical da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Mauro Chantal

**Belo Horizonte
2020**

S237c

Santos, André Barbosa dos.

A construção de uma performance da obra para piano de Guilherme Nascimento (1970) [manuscrito]: a interação entre intérprete e compositor. / André Barbosa dos Santos. - 2020. 120 f., enc.; il. + 1 DVD

Orientador: Mauro Chantal.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Composição (Música). 4. Nascimento, Guilherme, 1970 -. I. Santos, Mauro Camilo de Chantal. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.072



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música



Dissertação defendida pelo aluno ANDRÉ BARBOSA DOS SANTOS, em 14 de julho de 2020, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Mauro Camilo de Ghantal Santos
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Profa. Dra. Myrian Ribeiro Aubin
(Musicista)

Profa. Dra. Patrícia Valadão Almeida de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais

“A música é o vínculo que une a vida do espírito à vida dos sentidos.

A melodia é a vida sensível da poesia.”

Ludwig van Beethoven (1770 - 1827).

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado ao compositor Guilherme Nascimento, pela generosidade em compartilhar sua arte por meio da música e pela contribuição de forma inestimável para a concretização deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por cada dia, por todo cuidado e proteção, por cada ideia, por cada pensamento, pela inspiração, privilegiando-me com a missão de ser músico.

À minha esposa Paula, que esteve ao meu lado com toda a compreensão, amor e cuidado ao longo de minha jornada acadêmica e musical.

Aos meus pais, pela referência maior, amor e compreensão, e por firmarem meus pés no caminho da música desde sempre.

Ao meu orientador e amigo, Mauro Chantal, que foi imprescindível no êxito desta pesquisa, orientando-me sempre de forma amigável e prestativa. Muito obrigado.

À minha professora de piano, Patrícia Valadão, que me acolheu com muita dedicação e carinho, sempre buscando extrair o meu melhor como músico e pianista.

Ao compositor Guilherme Nascimento, pela disposição em contribuir para com esta pesquisa, pelos encontros sempre generosos e pela inestimável contribuição para a realização deste trabalho.

Aos amigos Pedro Gibson e David Lago, aos quais dividimos tantas afinidades e que em ocasiões ao longo do curso, não hesitaram em abrigar-me gentilmente em suas residências.

Aos membros da banca, as professoras Myrian Aubin e Patrícia Valadão, pelas fundamentais contribuições e colocações nos exames de Qualificação e Defesa.

Aos secretários do programa de pós-graduação, Geralda e Alan, sempre muito atenciosos e solícitos.

Um agradecimento especial à Escola de Música da UFMG e a todos que de alguma forma contribuíram para o desenvolvimento e êxito desta pesquisa, professores, funcionários e colegas.

RESUMO

A presente Dissertação teve como objetivo de pesquisa a construção de uma performance da obra para piano do compositor Guilherme Nascimento (1970), por meio da interação entre o intérprete e o compositor. Até o momento, sua obra para piano consta de três composições, a saber, *Os abacaxis não voam* (2001), *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* (2005) e *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite* (2008). A pesquisa foi estruturada em três partes: levantamento biográfico, estudo das composições utilizando exclusivamente a partitura e, por fim, a interação com o compositor por meio de entrevistas, diálogos e performances das obras em sua presença. Tal processo nos levou a compreensão de forma mais profunda e clara sobre as intenções e ideias do compositor em relação à sua obra no que diz respeito aos aspectos técnicos, interpretativos e criativos.

Palavras-chave: Guilherme Nascimento; Interação entre intérprete e compositor; Música contemporânea; Edição musical.

ABSTRACT

The present dissertation had as objective to research the construction of a performance of the work for piano of the composer Guilherme Nascimento (1970), through the interaction between interpreter and the composer. So far, his piano work consists of three compositions: *Os abacaxis não voam* [The pineapple does not fly] (2001), *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* [I only goes crazy when the wind blows from the northwest] (2005) e *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite* [What a sweet sound of silver makes the tongue of lovers at night] (2008). The research was structured in three parts: biographical survey, study of the compositions using exclusively the score and, finally, the interaction with the composer through interviews, dialogues and performances of the works in his presence. This process led us to understand in a deeper and clearer way about the intentions and ideas of the composer in relation to his work with regard to technical, interpretive and creative aspects.

Keywords: Guilherme Nascimento; Interaction between interpreter and composer; Contemporary music; Musical edition.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1: O compositor Guilherme Nascimento em fotografia do ano de 2009	18
Fig. 2: Richard Bishop, guitarrista e violonista, primeiro professor de Guilherme Nascimento nos Estados Unidos.....	20
Fig. 3: Oiliam Lanna, professor de Composição na UFMG e primeiro professor de composição de Guilherme Nascimento.	22
Fig. 4: Sérgio Magnani, uma das referências marcantes na formação de Guilherme Nascimento.	23
Fig. 5: Compositor italiano Stefano Gervasoni, compositor que orientou Guilherme Nascimento no período em que residiu na Europa.....	24
Fig. 6: Capa do livro <i>Música Menor: a avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea</i>	27
Fig. 7: Segundo livro publicado por Guilherme Nascimento: <i>Os sapatos floridos não voam</i>	28
Fig. 8: Capas dos dois discos contendo a obra do compositor Guilherme Nascimento, gravados no ano de 2009.....	29
Fig. 9: Guilherme Nascimento, (segundo da esquerda para direita), como jurado na cerimônia da final do concurso “Tinta Fresca”, promovido pela Orquestra Filarmônica de Minas Gerais em 2019.	31
Fig. 10: Sistema de designação de alturas.	34
Fig. 11: Exemplo de eventos de notas prolongadas emolduradas em vermelho e eventos de notas breves emolduradas em azul na composição <i>Os abacaxis não voam</i> , de Guilherme Nascimento, c.1 a 4.....	36
Fig. 12: Exemplo de evento melódico em <i>Os abacaxis não voam</i> , de Guilherme Nascimento, c.15 a 17.....	37
Fig. 13: Em vermelho, exemplo de improvisação em <i>Os abacaxis não voam</i> , de Guilherme Nascimento, c.31 a 34.....	37
Fig. 14: Exemplo de direção das notas em <i>Os abacaxis não voam</i> , de Guilherme Nascimento, c.1 a 5.....	38
Fig. 15: Exemplo das frações de segundos e das notas referentes em <i>Os abacaxis não voam</i> , de Guilherme Nascimento, c.50 a 54.....	39

- Fig. 16:** Exemplo em vermelho de um sinal de desacelerando acompanhado de um decrescendo em *Os abacaxis não voam*, de Guilherme Nascimento, c.9 a 11.....40
- Fig. 17:** Exemplo da menor dinâmica na composição *Os abacaxis não voam*, de Guilherme Nascimento, c.55.....41
- Fig. 18:** Espaços em branco na segunda seção de *Os abacaxis não voam*, de Guilherme Nascimento, c.35 a 38.....44
- Fig. 19:** Exemplo do evento de notas reais entrecortadas por notas ornamentais enquadradas em vermelho na composição *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste...*, de Guilherme Nascimento, c.5 e 6.....47
- Fig. 20:** Exemplo de eventos de notas longas emolduradas em azul e eventos de notas curtas emolduradas em vermelho na composição *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste...* Guilherme Nascimento, c.83 a 89.47
- Fig. 21:** Trecho que exemplifica a complexidade rítmica em *Eu só fico louco quando sopra o vento nor-noroeste*, de Guilherme Nascimento, c.8..... 48
- Fig. 22:** Sob as setas azuis, linearidade das notas reais. Nos quadrados vermelhos, a sinuosidade das notas ornamentais. *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*, de Guilherme Nascimento, c.8 e 9..... 50
- Fig. 23:** Indicações do compositor Guilherme Nascimento no início da composição *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*, c.1..... 51
- Fig. 24:** Exemplo de dinâmicas contrastantes para as duas mãos em um mesmo trecho na composição *Eu só fico louco*, de Guilherme Nascimento, c.24.....51
- Fig. 25:** Exemplo da densidade da escrita na primeira seção de *Eu só fico louco quando sopra o vento nor-noroeste*, de Guilherme Nascimento, c.1 a 6..... 53
- Fig. 26:** Exemplo da seção B (Central) onde os ornamentos, enquadrados em vermelho, e as notas reais encontram-se rarefeitos na composição *Eu só fico louco quando sopra o vento nor-noroeste*, de Guilherme Nascimento, c.37 a 43..... 54
- Fig. 27:** Excerto da sessão final de *Eu só fico louco quando sopra o vento nor-noroeste*, de Guilherme Nascimento, c.87 a 94.....54
- Fig. 28:** Exemplos de intervalos contidos na obra *Que doce de prata faz a língua dos amantes à noite*, de Guilherme Nascimento, c.3 a 5.....56
- Fig. 29:** Exemplo de notas repetidas em *Que doce de prata faz a língua dos amantes à noite*, de Guilherme Nascimento, c.5.....57
- Fig. 30:** Exemplos de linhas melódicas ascendentes e descendentes em *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, de Guilherme Nascimento, c.23.....58

Fig. 31: Em azul, exemplo das marcações em segundos dos compassos em branco na composição <i>Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite</i> , de Guilherme Nascimento, c.49 a 52.....	59
Fig. 32: Notação do compasso em branco com a expressão <i>Lasciar vibrare</i> em <i>Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite</i> , de Guilherme Nascimento, c.1 e 2.....	60
Fig. 33: Exemplo de diálogos curtos na primeira seção de <i>Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite</i> , de Guilherme Nascimento, c.7 a 9.....	62
Fig. 34: Exemplo de um compasso extenso na segunda seção de <i>Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite</i> , de Guilherme Nascimento, c.23.....	62
Fig. 35: Exemplos de fermatas seguidas de um compasso em branco em <i>Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite</i> , de Guilherme Nascimento, c.24 e 25.....	63
Fig. 36: Evento melódico com boa fluidez, segundo o compositor. <i>Os abacaxis não voam</i> , Guilherme Nascimento, c.15 a 18.....	69
Fig. 37: Exemplo de notas a serem apoiadas nos sinais de <i>accelerando</i> e <i>desacelerando</i> . <i>Os abacaxis não voam</i> , Guilherme Nascimento, c.25 a 29.....	70
Fig. 38: Exemplos das diferentes frações de segundos, existentes nos compassos. <i>Os abacaxis não voam</i> , Guilherme Nascimento, c.1 a 3.....	71
Fig. 39: Exemplo de compassos com variadas durações representados pelas cores. <i>Os abacaxis não voam</i> , Guilherme Nascimento, c.18 a 23.....	72
Fig. 40: Trecho com a dinâmica <i>mezzo-forte</i> e o sinal de <i>decrescendo</i> , <i>Os abacaxis não voam</i> , Guilherme Nascimento, c.56.....	73
Fig. 41: Compassos com boa execução, mencionado por Guilherme, <i>Os abacaxis não voam</i> , Guilherme Nascimento, c.43 a 49.....	74
Fig. 42: Em vermelho exemplo de improvisação e, em azul, extensões onde se deve improvisar, <i>Os abacaxis não voam</i> , Guilherme Nascimento, c.31 a 34.....	75
Fig. 43: Espaços em branco representados pelas figuras vermelhas, <i>Os abacaxis não voam</i> , Guilherme Nascimento, c.7 a 12.....	77
Fig. 44: Melodia principal entrecortada pelas notas ornamentais em vermelho, <i>Baku-Pari</i> , Guilherme Nascimento, c.1 e 2.....	80
Fig. 45: Melodia principal entrecortada pelas notas ornamentais em vermelho, <i>Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste</i> , Guilherme Nascimento, c.1 e 2.....	80
Fig. 46: Exemplo dos eventos das ressonâncias e eventos de notas rápidas, <i>Os abacaxis não voam</i> , Guilherme Nascimento, c.7 a 10.....	81

Fig. 47: Exemplo dos eventos das ressonâncias e eventos de notas rápidas, <i>Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste</i> , Guilherme Nascimento, c.66 a 69.....	81
Fig. 48: Exemplo de maior densidade de descrita, <i>Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste</i> , Guilherme Nascimento, c.1 a 6.	84
Fig. 49: Em vermelho, frações de segundos dos compassos e em azul, dinâmicas. <i>Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste</i> , Guilherme Nascimento, c.90 a 94.....	84
Fig. 50: Compassos onde o compositor chamou atenção para a ansiedade, <i>Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite</i> , Guilherme Nascimento, c.1 ao 6.....	89
Fig. 51: Em vermelho, exemplo de linhas horizontais de ressonância, <i>Os abacaxis não voam</i> , Guilherme Nascimento, c.1 a 4.....	90
Fig. 52: Em azul, exemplo dos compassos com <i>Lasciar vibrare</i> , <i>Que doce de prata faz a língua dos amantes à noite</i> , Guilherme Nascimento, c.1 a 4.....	90
Fig. 53: Em verde, exemplo dos trinados, <i>Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite</i> , Guilherme Nascimento, c.6 a 8.....	91
Fig. 54: Sinal de <i>decrescendo</i> existente em linha melódica, <i>Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite</i> , Guilherme Nascimento, c.64 e 65.....	93
Fig. 55: Sinal de <i>decrescendo</i> existente em trinado, <i>Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite</i> , Guilherme Nascimento, c.15 e 16.....	93
Fig. 56: Exemplo de grandes frases, <i>Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite</i> , Guilherme Nascimento, c.23.....	93

LISTA DE QUADROS

- Quadro 1:** Dados específicos sobre a composição *Os abacaxis não voam*, de Guilherme Nascimento. 34/35
- Quadro 2:** Instruções indicadas pelo compositor Guilherme Nascimento em *Os abacaxis não voam*..... 35
- Quadro 3:** Definição dos três grupos de dinâmica e a utilização do pedal *una corda* na composição *Os abacaxis não voam*, de Guilherme Nascimento. 41
- Quadro 4:** Combinações de aspectos para a definição da dinâmica 43
- Quadro 5:** Apresentação dos dados específicos de *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*, de Guilherme Nascimento. 45/46
- Quadro 6:** Instruções indicadas pelo compositor Guilherme Nascimento em *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* 46
- Quadro 7:** Dados específicos de *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite* Guilherme Nascimento. 52
- Quadro 8:** Instruções do compositor, *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, de Guilherme Nascimento..... 56
- Quadro 9:** Relação entre tipos de dinâmica, gestual e pedal *una corda* em *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, de Guilherme Nascimento. 61

SUMÁRIO

1 . INTRODUÇÃO	15
2. GUILHERME NASCIMENTO: DADOS BIOGRÁFICOS	18
2.1 Formação Musical	18
2.2 Guilherme Nascimento, compositor	25
2.3 Atividades e produções no contexto musical	26
3. ESTUDO DAS TRÊS COMPOSIÇÕES PARA PIANO SOLO DE GUILHERME NASCIMENTO	32
3.2 <i>Os abacaxis não voam</i>	34
3.2.1 Aspectos básicos	34
3.2.2 Aspectos interpretativos	40
3.2.3 Aspectos estruturais	43
3.3 <i>Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste</i>	45
3.3.1 Aspectos básicos	45
3.3.2 Aspectos interpretativos	49
3.3.3 Aspectos estruturais	52
3.4 <i>Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite</i>	54
3.4.1 Aspectos básicos	55
3.4.2 Aspectos interpretativos	59
3.4.3 Aspectos estruturais	61
4. A INTERAÇÃO COM O COMPOSITOR GUILHERME NASCIMENTO DURANTE O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE UMA PERFORMANCE DE SUA OBRA PARA PIANO	64
4.2 Interações com o compositor em <i>Os abacaxis não voam</i>	66
4.3 Interações com o compositor em <i>Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-Noroeste</i>	78
4.4 Interações com o compositor em <i>Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite</i>	86
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	97
ANEXOS	99

1. Introdução

Ao longo do percurso de sua formação musical, sobretudo no âmbito acadêmico, o estudante tem a oportunidade de debruçar-se sobre uma diversidade de escolas, obras e compositores, estreitando assim o acesso a inúmeros estilos musicais. Essa abrangência é certamente significativa, pois possibilita ao estudante lidar com técnicas, abordagens e linguagens distintas. Faz-se mister lembrar que, eventualmente e de maneira mais constante a partir de determinada etapa de estudos, o próprio estudante pode assumir o papel de professor, devendo dispor-se de competências para orientar futuros alunos. Entretanto, diante desta análise, este autor percebe que alguns caminhos permaneceram em aberto durante um dado período de formação como pianista, pois no decorrer do curso de Graduação em piano, experimentamos apenas uma oportunidade de aproximação com a música contemporânea. Como bolsista de um projeto de pesquisa, participamos de uma catalogação de obras para piano compostas entre os anos de 2001 a 2014 por professores de faculdades de música no Brasil. Na ocasião, pudemos dispor de uma grande quantidade de obras contemporâneas para piano.

O foco da pesquisa supracitada foi unicamente a organização e catalogação de composições, o que fez com que não tivéssemos um contato prático com as obras catalogadas. No entanto, não pudemos deixar de realizar análises a respeito do material observado. Uma primeira inquietação era relacionada ao tipo de escrita, algo distante de tudo que já havíamos vivenciado até aquele momento. A maioria das peças dispunha de uma folha de instruções, uma sorte de instruções prévias deixadas pelos compositores com o intuito de auxiliar o intérprete na compreensão de vários elementos contidos na partitura.

Podemos considerar as instruções deixadas pelo compositor na partitura, como sendo um primeiro aspecto colaborativo com o intérprete. BOWEN (1993) levanta questionamentos em torno da partitura, indagando sobre o fato de ser uma amostra, um resumo ou um esboço e estabelece a função de tal elemento dentro da música:

Partituras não são obras musicais. Através dos meios de notação (e gravação), aprendemos a traduzir música em algo, (figuras, pontos, campos magnéticos e números) que podem ser reconstituídos em música, mas, esses, são apenas representações espaciais; eles não são o trabalho musical temporal. (BOWEN, 1993, p.141).

Destarte, o cerne desta pesquisa está, portanto, na construção e Prática de Performance amparadas pela tradição oral. Segundo POLLAK (1989), a memória é guardada e solidificada

nas pirâmides, vestígios arqueológicos, catedrais da idade média e até nos edifícios dos grandes bancos, integrando nossos sentimentos de filiação e de origem quando os vemos. Nesse sentido, guardamos e solidificamos também a memória do compositor, ao trazer a tona as vivências, experiências e percurso de tal, proporcionando uma integração entre compositor, ouvinte e sua obra. Por outro lado, o autor PORTELLI (1997) afirma que parece se temer que uma vez abertos os portões da oralidade, será varrida como que por uma massa espontânea incontrolável de fluídos, material amorfo. No entanto, o próprio autor afirma que:

Na realidade, as fontes escritas e orais não são mutuamente excludentes. Elas tem em comum características autônomas e funções específicas que somente uma ou outra pode preencher (ou que um conjunto de fontes preenche melhor que outra). (PORTELLI, 1997, p.26).

Tais questionamentos em relação à fonte oral nos fazem questionar a não objetividade de tal. No entanto PORTELLI afirma que isto naturalmente se aplica para qualquer fonte, embora a sacralidade da escrita sempre nos leve a esquecer disto.

Nesta pesquisa, a oralidade se deu pela interação entre intérprete, este autor, e o compositor Guilherme Nascimento (1970) ao longo do processo de estudo de suas três composições para piano solo, a saber, *Os abacaxis não voam* (2001), *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* (2005) e *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite* (2008).

Nossa aproximação com obra de Guilherme Nascimento ocorreu por intermédio do próprio compositor, durante o curso de Graduação em piano pela Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG. À época lecionava, tivemos um primeiro contato com a composição para piano solo *Os abacaxis não voam*, que nos despertou uma sensação de desconforto e inquietação, idêntica à experimentada quando da catalogação de composições contemporânea para piano citada anteriormente.

A escolha do compositor Guilherme Nascimento e de sua obra para piano como objeto desta pesquisa se deu pelas seguintes circunstâncias: a justificativa mais considerável é pelo fato de sua obra para piano não ter sido o objeto de pesquisas até o momento, contribuindo em grande parte para o ineditismo e relevância deste trabalho, e também pelo fato de suas composições conterem uma construção muito particular, reforçando a necessidade e relevância de um contexto de aproximação com o compositor durante o processo de estudo da obra. Consideramos também sua atuação na cena da música contemporânea em Belo

Horizonte, o fácil acesso a ele tanto no âmbito territorial quanto pelo contato já existente por meio da relação aluno-professor, construída anteriormente.

Esta pesquisa tem como configuração a apresentação de três capítulos. No primeiro capítulo serão apresentados dados biográficos sobre o compositor Guilherme Nascimento, oferecendo ao leitor a possibilidade de uma aproximação com o compositor por meio de informações sobre sua formação musical e produção artística. Essa aproximação é um aspecto necessário, pois, assim, temos a possibilidade de compreender a relação de suas vivências com sua obra, e de como sua visão enquanto músico e compositor foi delineada ao longo de sua trajetória. Todos os dados foram coletados por meio de entrevistas, acesso a documentos e acervo pessoal do compositor, além de conversas informais. Sobre as entrevistas, THOMPSON (1998), afirma que embora se possa ter acesso a textos do entrevistado anteriormente, são as primeiras entrevistas que levam à correspondência, à descoberta de novos documentos e, finalmente, a mais entrevistas e novas indagações. Dessa forma, foram feitas três contatos presenciais com o compositor.

No segundo capítulo, serão apresentadas análises das três peças para piano do compositor. Nesta etapa da pesquisa, utilizamos como fonte primária somente as partituras cedidas por ele. Não utilizamos de nenhuma fonte secundária, ou seja, nenhuma gravação de áudio, vídeo, ou algum meio externo que pudesse trazer quaisquer informações já estabelecidas sobre o objeto a ser estudado. As análises foram realizadas com a finalidade de desvelar aspectos estruturais, técnicos e interpretativos das peças. Como base metodológica, utilizamos a estrutura de planejamento da prática instrumental definida pelo autor ZORZAL (2015), dividida em quatro aspectos relativos à construção da performance.

No terceiro e último capítulo serão exibidos os resultados obtidos por meio da interação junto ao compositor Guilherme Nascimento. Para esta etapa da pesquisa, tivemos acesso ao compositor a partir de encontros realizados em sua residência. Ao todo, foram realizados três encontros, suficientes para trabalharmos durante e posteriormente os aspectos supracitados em cada um dos três títulos observados.

Integra ainda este trabalho a apresentação como Anexo de nossa editoração das três composições observadas nesta pesquisa, realizadas com o auxílio do *software Finale* em sua versão 26.0.1.

Ao interpretar as peças na presença do compositor, o próprio teve acesso à nossa construção da performance e, ainda, às nossas contribuições para a interpretação de cada uma delas. Todas as observações, questionamentos e debates foram documentados em gravações audiovisuais e posteriormente transcritos.

Por fim, acreditamos que a presente pesquisa pode contribuir para a divulgação do nome do compositor Guilherme Nascimento e de sua obra para piano, reforçando a importância das práticas de interação entre intérpretes e compositores. Este trabalho busca também enfatizar a relevância da tradição oral no processo de estudo e performance de uma obra musical. Outrossim, esperamos, além disso, que os resultados deste trabalho possam servir de estímulo para que outras pesquisas envolvendo a música contemporânea possam vir à luz, contribuindo, desta maneira, para um melhor entendimento dessa linguagem musical no Brasil.

2– Guilherme Nascimento: dados biográficos

2.1– Formação musical

Guilherme Nascimento nasceu em 1970 na cidade de Timóteo, em Minas Gerais, e teve como primeiro instrumento musical o violão. Aos oito anos de idade, em uma época desprovida de meios como internet e outras mídias, começou a ter aula juntamente com seus irmãos sob orientação do professor de violão David, recém-chegado em sua cidade. Na ocasião e por meio deste professor, teve lições voltadas para a música popular brasileira. O violão foi um instrumento que acompanhou Guilherme Nascimento por vários anos, estimulando seu interesse posterior no estudo da música clássica. Na Figura 1, a seguir, apresentamos uma fotografia do compositor Guilherme Nascimento:



Fig. 1: O compositor Guilherme Nascimento em fotografia do ano de 2009.

Aos quinze anos de idade, estudando ainda o violão, Guilherme Nascimento iniciou os estudos de saxofone, tendo também lições de canto e solfejo com o maestro da banda musical de nome Santa Cecília, existente na cidade de Timóteo. Paralelamente às atividades com a banda, Guilherme manteve os estudos de violão popular e clássico, embora, aos poucos, fosse direcionando seu interesse unicamente para o estudo do violão clássico.

Naquele momento, não havia definido se tais estudos musicais viabilizariam para algo profissional ou para um simples *hobby*, pois segundo o próprio compositor, naquela época, seguir à profissão de músico era uma coisa um tanto quanto complicada, sobretudo para sua família. A mãe do compositor havia falecido no período em que ele tinha onze anos de idade, e uma possível carreira como músico profissional era algo impensável para seu pai, embora Guilherme sempre tivesse seu apoio para os estudos informais de música. Muitas vezes, pela falta de um direcionamento, sobretudo por parte dos próprios professores de música, que não se preocupavam em expor referências de artistas bem sucedidos, Guilherme Nascimento esteve em dúvida em relação à música como profissão.

Aos dezoito anos de idade, havia chegado a hora de Guilherme Nascimento escolher seu futuro profissional, seu caminho a seguir. Era sabido sobre a possibilidade de ingressar em um curso superior de música, tendo como opção a Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Porém, ainda não estava totalmente decidido a respeito desta opção, ao mesmo tempo em que não se imaginava fazendo qualquer outra coisa profissionalmente. Uma segunda opção por parte do compositor era talvez estudar teatro. Contudo, a única escola de teatro em Minas Gerais existente naquela época era a escola de teatro da PUC-Minas, que na ocasião havia acabado de encerrar as atividades. Por outro lado, Guilherme Nascimento ainda em dúvida sobre o vestibular de música, decidiu por buscar algumas experiências antes do ingresso acadêmico, e decidiu deixar o Brasil.

Almejava ir a Londres estudar violão clássico, imaginando que a sobrevivência por meio da música, no exterior, seria ao certo mais promissora que no Brasil. Necessitava naquele momento do distanciamento de sua vida cotidiana para que pudesse refletir sobre seu futuro. No entanto, pela dificuldade em obter alguma bolsa de auxílio, pela dificuldade em obter informações de sobre o modo de vida em Londres, pela falta do mundo globalizado à época e também não possuir nenhum contato naquela cidade, desistiu de viajar à Inglaterra. Contudo, ao saber de um amigo residente nos Estados Unidos, recebeu a informação de que a vida por lá era de certo modo mais fácil, revelando que poderia atuar em serviços informais que lhe proporcionassem fundos para fixar residência naquele país. Rumou, então, aos

Estados Unidos, com intenção de residir por, pelo menos, um ano. Quando lá chegou, estudou violão clássico e acabou por permanecer no país por três anos. Essa extensão de tempo aconteceu, em parte, pelo estudo do violão, à época seu maior investimento.

Acabou por conhecer o professor de *jazz* Richard Bishop (1960), especializado em guitarra, instrumento pelo qual Guilherme passou a estudar. Durante sua estadia nos Estados Unidos, residiu em Worcester, Shrewsbury e Westborough. As duas últimas cidades fazem parte do condado de Worcester. Teve aulas particulares com Richard Bishop em Shrewsbury e, posteriormente, em Worcester. Além das aulas particulares com Bishop, Guilherme teve aulas de violino com Neila Hopkins (s.d) e aulas de canto com Kathryn Komidar (s.d), ambas na *Arts School of Worcester*. Na Figura 2, a seguir, podemos visualizar uma fotografia de Richard Bishop:



Fig. 2: Richard Bishop, guitarrista e violonista, primeiro professor de Guilherme Nascimento nos Estados Unidos.

Richard Bishop¹ não apenas ministrou aulas a Guilherme Nascimento, mas também fez com que aflorasse nele a paixão existente desde sua infância pela composição musical. Ao relembrar do contato com seu mestre americano, o compositor relatou que embora nem soubesse sobre ou como compor naquele momento de sua vida:

¹ Richard Bishop é um compositor, guitarrista e cantor americano, mais conhecido por seu trabalho com as Sun City Girls. Em 2005, Bishop começou a atuar como artista solo, tocando em toda a Europa, Austrália e Estados Unidos. Ele realizou extensas turnês com Will Oldham (Bonnie Prince Billy), Animal Collective, Devendra Banhart, Bill Callahan e muitos outros.

Eu não imaginava como e o que era compor. Às vezes eu acordava e surgia uma melodia nova em minha cabeça. Ficava cantarolando isso o dia todo por dias. Ficava pensando como que eu colocaria todas aquelas ideias na partitura para transformá-las em minha música².

À época, o compositor não havia desenvolvido ainda a prática de transcrever suas ideias musicais para o papel, o que o impedia de externar sua produção criativa. Com isso, acabava registrando em fitas suas ideias musicais, ora com abordagens estética clássica, ora voltadas para a linguagem do *jazz*. Porém, segundo o próprio compositor, “nada substancial”. Aos poucos, abandonou o estudo do violão clássico e deu mais ênfase à guitarra ensinada por Bishop, enveredando-se pelo *jazz*. Posteriormente, teve aulas de canto lírico paralelamente às aulas de violino e guitarra *jazz*. Com isso, sua paixão pela composição desenvolveu-se ainda mais.

Após três anos residindo nos Estados Unidos, Guilherme Nascimento percebeu que era o momento de retornar ao Brasil. Sobre esse período, o compositor relatou que cansou-se parcialmente dos constantes e maçantes estudos de instrumentos, com horas e horas dedicadas a amadurecer excertos musicais sempre com o intuito de chegar à interpretação ideal. E mais uma vez, a composição tomou o lugar principal na vida de Guilherme. A paixão do ser instrumentista, aos poucos foi deixando de existir, dando lugar à paixão de compor, de criar.

Em seu retorno para o Brasil, Guilherme Nascimento sentiu a necessidade de voltar-se definitivamente para o estudo da música clássica, com ênfase no estudo da composição. Ao retornar e decidir-se por prestar o vestibular para composição na Escola de Música da UFMG, descobriu que era necessário fazer uma prova de piano e também de algum instrumento existente na orquestra. Neste sentido, não poderia demonstrar seus conhecimentos de violão. Assim, decidiu-se por estudar o piano, com o objeto de ingressar no curso. Desenvolveu-se rapidamente no estudo desse instrumento, e juntamente com o retorno do estudo do violino.

Um ano e meio após o início de seus estudos do piano, prestou o vestibular e obteve aprovação para o curso de Composição. O período que passou como aluno no curso de graduação na Escola de Música da UFMG foi de extrema importância, segundo o próprio compositor, em sua vida, com aulas de regência de orquestra, contraponto e tantas outras disciplinas, uma grande biblioteca e uma série de vivências extremamente interessantes e importantes em sua formação. O então jovem compositor já havia preenchido algumas lacunas em sua formação musical nos Estados Unidos, o que contribuiu para um bom aproveitamento em seu curso de Graduação. Foi na UFMG que também pôde conhecer e

² Entrevista com o compositor em 01 de fevereiro de 2020.

estabelecer contato com outro professor de extrema importância em sua formação. Trata-se do compositor, regente e pianista Oiliam Lanna³, cuja fotografia pode ser conferida na Figura 3, a seguir:



Fig. 3: Oiliam Lanna, professor de composição na UFMG e primeiro professor de composição de Guilherme Nascimento.

Em sua época como discente da Escola de Música da UFMG, o curso de Composição tinha a duração de seis anos, e as aulas específicas de composição tinham início apenas no terceiro ano. Guilherme Nascimento optou por ter aulas particulares antes da chegada do terceiro ano do curso. Esteve, então, sob orientação de Oiliam Lanna desde o início de sua formação acadêmica. Assim, quando as aulas começaram de fato no curso, ele já havia percorrido um caminho seguro como estudante de composição. Com isso, pôde estudar essa disciplina específica durante doze semestres consecutivos, o que foi, em suas palavras, extremamente importante para sua formação.

Nas palavras do compositor⁴, Oiliam Lanna, assim como Richard Bishop, foi uma pessoa extremamente generosa, sempre lhe apresentando o máximo de conteúdos possíveis e com incentivos constantes. Ao longo da graduação na UFMG, Guilherme Nascimento pôde contar também com a orientação de Sérgio Magnani⁵ (1914-2001) na disciplina História da

³ Oiliam Lanna é natural de Visconde do Rio Branco, radicou-se em Belo Horizonte, onde estudou composição com Arthur Bosmans. Estudou também com Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), Dante Grela (1941) e André Prévost (1934-2001). Doutor em Linguística – Análise do Discurso, pela Faculdade de Letras da UFMG, atua como docente da Escola de Música da UFMG desde 1978.

⁴ Entrevista com o compositor em 01 de fevereiro de 2020.

⁵ Sérgio Magnani nasceu em Udine, Itália, no dia 13 de dezembro de 1914. Fixou-se no Brasil, na década de 1950, contribuindo para a formação de gerações de músicos atuantes em todo o Brasil e também no exterior. Professor da Faculdade de Letras e também da Escola de Música da UFMG, este regente, escritor, professor e humanista veio a falecer no dia 17 de fevereiro de 2001, deixando uma eterna lacuna no universo artístico brasileiro.

música. No entanto, por inúmeras ocasiões, acompanhava também os ensaios do mestre italiano junto à orquestra da Escola de Música, recebendo influências de seu tratamento junto àquele órgão universitário.

Na Figura 4, a seguir, podemos visualizar o maestro Sergio Magnani em fotografia de divulgação:



Fig. 4: Sérgio Magnani, uma das referências marcantes na formação de Guilherme Nascimento.

Carlos Kater ⁶(1948), foi outro professor que contribuiu grandemente para a formação de Guilherme Nascimento. Se Richard Bishop, Oiliam Lanna e Sérgio Magnani, trouxeram e amadureceram a atmosfera artística no compositor, Kater trouxe o rigor científico, a introdução à pesquisa canalizando as atividades de investigação em música para sua formação. Nesse período, o compositor acabou por deixar os estudos de violão e violino, focando sua prática musical apenas junto ao piano. Desse período datam também a participação em cursos extras, dos quais o compositor mencionou aulas de composição com Hans Joachim Koelleuter ⁷e, ainda, com o americano Roger Reynolds⁸ (1934), que também contribuíram para sua formação.

Logo após o término de sua Graduação em música pela Escola de Música da UFMG, Guilherme Nascimento começou a lecionar na Escola de música da Universidade do Estado

⁶ Carlos Kater é um educador, musicólogo e compositor brasileiro. Autor de inúmeros textos publicados e de nove livros, entre eles "Eunice Katunda: musicista brasileira".

⁷ Hans-Joachim Koelleuter foi um compositor, professor e musicólogo brasileiro de origem alemã. Mudou-se para o Brasil em 1937 e tornou-se um dos nomes mais influentes na vida musical no país.

⁸ Roger Reynolds nasceu em 18 de julho de 1934 em Detroit, Michigan. É um compositor americano vencedor do prêmio Pulitzer.

de Minas Gerais – UEMG. Nesse período, buscando sempre uma maior ampliação de seus conhecimentos, foi aprovado como aluno do Programa de Pós-Graduação na *Sorbonne Université*, na França. No entanto, por falta de auxílio financeiro, não pôde ingressar no curso. Posteriormente, Carlos Kater, um de seus ex-professores da Graduação, o sugeriu realizar o Mestrado na PUC São Paulo sob orientação de Sílvio Ferraz⁹ (1959). Aprovado em São Paulo, manteve suas atividades de docência junto à Escola de Música da UEMG, viajando semanalmente para São Paulo. No segundo ano, obteve bolsa por meio da FAPESP, possibilitando sua permanência em São Paulo¹⁰.

Ao concluir o curso de Mestrado em 2003, defendendo a Dissertação intitulada *Música menor: a institucionalização da avant-garde musical e as manifestações menores na música contemporânea* decidiu por continuar seus estudos acadêmicos ingressando no curso de Doutorado na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Lá, continuou sendo orientado por Sílvio Ferraz, alternando sua permanência entre a capital e a cidade de Campinas.

Durante o percurso de seu doutoramento, pode transferir-se por um tempo para Paris, e na capital francesa esteve sob orientação de Stefano Gervasoni¹¹ (1962), Figura 5 a seguir, no Conservatório de Paris:



Fig. 5: Compositor italiano Stefano Gervasoni, compositor que orientou Guilherme Nascimento no período em que residiu na Europa.

⁹ Sílvio Ferraz é compositor. Graduado em Música pela Universidade de São Paulo (USP), em 1982 estudou composição com os principais representantes do movimento música nova, como Willy de Oliveira (1938), Oliver Toni (1926) e Gilberto Mendes (1922-2016).

¹¹ Stefano Gervasoni é um compositor italiano. Estudou no Conservatório Giuseppe Verdi, em Milão. Em 1995, tornou-se compositor em residência no Villa Médicis, em Roma.

Posteriormente, o compositor estabeleceu-se também na Itália, permanecendo em Roma e Florença. Seu retorno ao Brasil ocorreu para conclusão de seu doutoramento, que proporcionou-lhe fixar novamente residência em Belo Horizonte, bem como atuar novamente como docente na Escola de Música da UEMG, onde mantém também atividades como pesquisador. Sua formação acadêmica tem como último título a tese *Os sapatos floridos não voam: processos criativos compartilhados entre música, literatura e pintura*, defendida em 2009, sob orientação de Sílvio Ferraz.

2.2- Guilherme Nascimento, compositor

Desde muito cedo Guilherme Nascimento manifestou interesse pela criação, sempre movido pelo desejo em descobrir a gênese de assuntos que lhe eram caros. Portanto, ao se aproximar da música o desejo pela criação surgiu naturalmente em sua vida. Ao entender um pouco do processo composicional de Richard Bishop no período em que residiu nos Estados Unidos, a paixão antiga de criança emergiu em um fluxo de energia constante. A partir de então, a atividade de compor passou a integrar sua rotina.

Para o compositor, o motor gerador de sua energia criativa é o seu interesse pela arte como um todo, assim como pela história. Com isso, está sempre voltado para a leitura e análise do ambiente que lhe cerca o que lhe proporciona elementos constantes para sua criação. Admirador das artes visuais entende que sua obra musical é o resultado de suas observações, e que sua produção reflete o tempo em que vive.

Em sua obra, sobretudo nas composições orquestrais, o compositor sempre buscou a valorização da individualidade de cada instrumento, reforçando a natureza protagonista de cada naipe, buscando o cantar único de cada som, tornando-se essa uma característica marcante ao longo de sua carreira.

Guilherme Nascimento define-se como um compositor que cria pelo amor ao ofício, pelo prazer de cunhar e estar próximo de sua criação, e não pela burocracia composicional que se instaurou, em suas palavras, ao longo de tempos mais modernos, sobretudo na música contemporânea. Guilherme Nascimento não busca comprovar nenhum teorema, mas sim a produção de uma música que agregue força e paixão por meio da emissão e organização bastante pessoal das notas. Podemos aferir em sua produção uma força intuitiva, apesar da técnica, prevalecendo uma constante fluidez sonora. Em suas palavras durante entrevista realizada para a confecção desta Dissertação, o compositor registrou que “para se alcançar

esse compor intuitivo, é necessário, sobretudo, uma formação muito sólida”¹². Com a solidificação de sua técnica atuando livremente, o compositor tem a liberdade de lidar com outros aspectos relacionados à sonoridade.

Atento aos compositores dos diversos períodos da História da Música, o compositor mantém sólido e constante admiração por W. A. Mozart (1756-1791), por sua dramaticidade; Ludwig van Beethoven (1770-1827), pela profundidade e seriedade; e por György Ligeti (1923-2006), “pela honestidade no que fazia, sempre acreditando em suas ideias”.

Junto a essas três referências musicais, o compositor encontrou apoio na simplicidade. Por conta disso, podemos supor que sua intuição tenha sempre gerado composições imbuídas dessa leveza, desse amor pelo que se propôs e propõe a criar.

Sua ação criadora não possui uma metodologia ao compor. Tampouco se vale de um instrumento preferido para tal, embora reconheça que o piano ocupa lugar de destaque neste sentido. Fato é que algumas de criações surgem sem experimentos prévios e encontram abrigo direto na pauta musical. Outras nascem de suas ideias, mas são repassadas junto ao piano antes de serem impressas no papel. Algumas são concebidas utilizando esse dois processos, ou seja, Guilherme Nascimento não possui um padrão metodológico para compor.

2.3– Atividades e produções no contexto musical

Ao longo de sua carreira musical, Guilherme Nascimento atuou em várias áreas, ora por gosto e prazer, mas também pelo ímpeto de buscar novas possibilidades de atuação. Sua primeira atividade exercida foi o magistério, pela dificuldade inicial de se estabelecer exclusivamente como um músico de concertos. Assim, quando de seu retorno dos Estados Unidos, lecionou aulas de inglês durante sua Graduação em composição. Ao passar do tempo, aprimorou-se também nos idiomas italiano e francês.

Ao ingressar como professor no ambiente musical, Guilherme Nascimento já havia adquirido de certa forma uma experiência com a docência. Em meados dos anos 2000, deu início à sua carreira como professor acadêmico, vindo a se tornar professor nas faculdades de música da Universidade Federal de Minas Gerais e Universidade do Estado de Minas Gerais. No mesmo período, o compositor também desenvolveu atividades de docência na Fundação de Educação Artística e no Centro de Formação Artística do Palácio das Artes, instituições destinadas à cultura artística musical existente em Belo Horizonte.

¹² Entrevista com o compositor em 01 de fevereiro de 2020.

No ano de 2008, o projeto da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais tornou-se uma realidade para Belo Horizonte, proporcionando outra experiência para Guilherme Nascimento. Em uma determinada ocasião, enquanto ministrava aulas sobre música Russa na Fundação de Educação Artística, a professora Berenice Menegale¹³ (1934), o convidou para escrever sobre esse tema para os programas da referida orquestra. Guilherme Nascimento mantém tal atividade até o presente, e essa proximidade com a escrita por meio de sua atividade como autor dos programas musicais da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais reforçou ainda mais sua relação com a literatura. Segundo o compositor, mesmo no processo inicial de seu Mestrado, já almejava produzir livros como resultado de pesquisa, o que aconteceu de maneira muito natural também em seu Doutorado. Nas Figuras 6 e 7, a seguir, podemos visualizar dois livros lançados pelo compositor, *Música menor: a avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea* e *Os sapatos floridos não voam*, de 2005 e 2012 respectivamente, resultado de seu Mestrado e também de seu doutoramento:

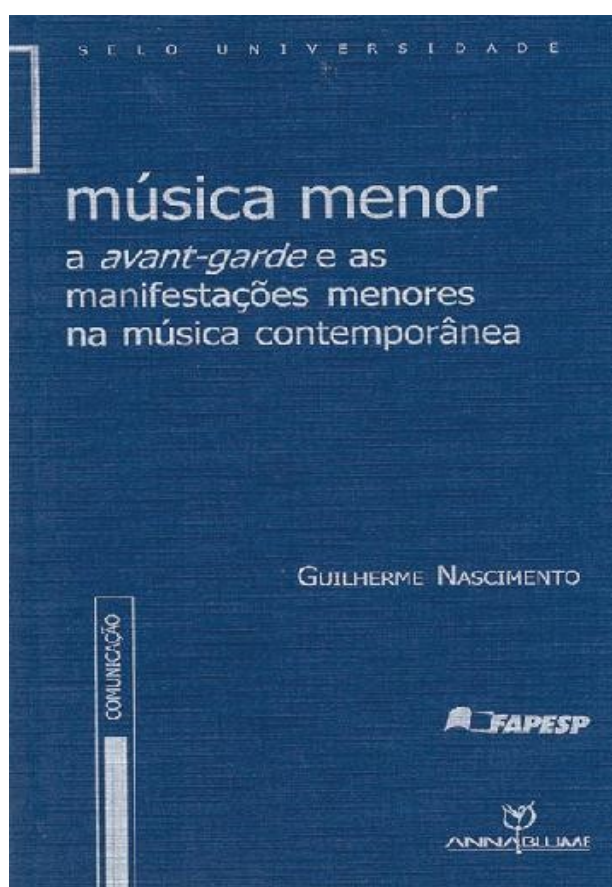


Fig. 6: Capa do livro *Música Menor: a avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea*.

¹³ Berenice Régner Menegale nasceu em Belo Horizonte. Virtuose ao piano, é uma das criadoras da Fundação de Educação Artística (FEA), instituição sólida na capital mineira voltada para a formação livre de músicos em diversos seguimentos.

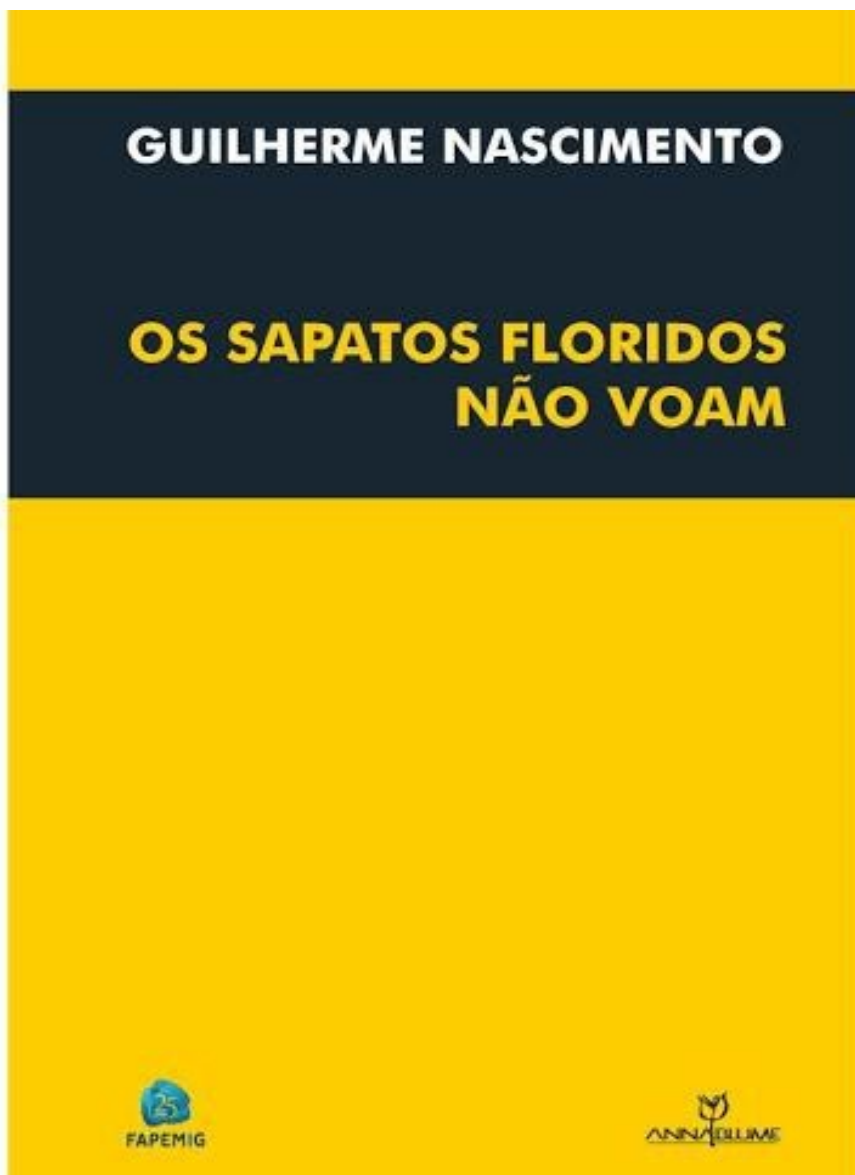


Fig. 7: Segundo livro publicado por Guilherme Nascimento: *Os sapatos floridos não voam*.

Nos encontros realizados por este pesquisador com o compositor Guilherme Nascimento, esse último deixou clara a percepção de que agora começa a sentir também a necessidade de ver suas composições musicais serem gravadas, reforçando a importância de registrar sua produção musical. Segundo ele, é muito importante o compositor ter a oportunidade de se ouvir, embora muitas vezes seja algo difícil para os compositores. Portanto, o compositor ingressou em um projeto municipal, e obteve com isso, fundos para gravar toda a sua obra em dois CDs. Os discos foram gravados no ano de 2009 e intitulados *Música de Câmara vol.1* e *Música de Câmara vol.2*. Na Figura 8 a seguir, podemos visualizar as capas dos dois discos mencionados:



Fig. 8: Capas dos dois discos contendo a obra do compositor Guilherme Nascimento, gravados no ano de 2009.

Com esse registro de áudio, Guilherme Nascimento conseguiu contemplar toda sua obra de câmara e orquestral, e revela a alegria de poder ouvir suas criações por meio de um produto que é também um referencial considerável de sua obra.

Ao longo de seu percurso acadêmico, Guilherme Nascimento obteve suporte de agências de fomento à pesquisa por meio de bolsas, a saber:

- 2014 - Bolsa MinC para ensaios e apresentação da peça “Os abacaxis não voam” com o ensemble cross.art, em Stuttgart e Reutlingen (Alemanha) e Viena (Áustria);
- 2011-2013 - Bolsa FAPEMIG para composição da ópera “As polacas”;
- 2012 - Auxílio FAPEMIG para publicação do livro "Os sapatos floridos não voam ";
- 2005-2009 - Bolsa para Doutorado, FAPESP;
- 2007 - Auxílio FAPESP para pesquisa de campo em Paris (França), Milão, Florença e Roma (Itália) para a realização do doutorado;
- 2002-2003 - Bolsa para Mestrado, FAPESP;
- 1998 - Bolsa "Programa Musicistas", CAPES, para realização de curso de Composição com o compositor norte-americano Roger Reynolds, Porto Alegre;
- 1994-1997 - Bolsa de Iniciação Científica, CNPq, para o levantamento, estudo e catalogação do acervo de partituras do período colonial da Casa de Cultura de Santa Luzia/MG.

No que diz respeito à sua produção musical, Guilherme possui um vasto catálogo de composições, abrangendo obras para orquestra, óperas, diversas formações camerísticas, além de obras para instrumento solo, como piano e violão. A seguir, apresentamos uma vista geral de suas composições musicais:

1. “sem título”, para barítono, piano e percussão, 2016 (em andamento);
2. “sem título”, para piano a 4 mãos, 2016 (em andamento);
3. *As polacas*, ópera, 2015;
4. *Cenas infantis*, para orquestra sinfônica, 2010;
5. *Todas as rosas são brancas*, para viola e piano, 2009;
6. *Todas as rosas são brancas*, para viola e orquestra de cordas, 2008;
7. *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, para piano, 2008;
8. *Quando eu morrer de amor*, para barítono e piano preparado, 2008;
9. *Lembro-me de ter visto um boticário...*, para orquestra sinfônica, 2008;
10. *A cidade dos telhados azuis*, para violão, 2007;
11. *Na pegada do boi*, para clarone e viola, 2006;
12. *Só assim eu ficaria com os sapatos floridos*, para flauta, vibrafone e piano, 2006;
13. *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*, para piano, 2005;
14. *Quarteto de Cordas no 1*, 2004;
15. *Mais ou menos um pouco mais da metade de quase tudo que ainda não veio*, para flauta, percussão e piano, 2003;
16. *Se a manicure tomasse sorrisal... mas não tem marrom que me faça acetona*, para coro, 2002;
17. *A galinha verde*, para 32 pessoas, fita e encenação, 2002;
18. *Os abacaxis não voam*, para piano, 2001;
19. *Baku-Pari*, para flauta, clarineta, trompete, trombone, percussão, piano, violino, violoncelo e contrabaixo, 1999;
20. *A galinha azul*, para oboé, trompa e clarone, 1998;
21. *Impressões*, para 12 vozes, piano preparado e 3 violinos, 1997;
22. *Balé Macaúba*, para flauta, oboé, clarineta, fagote, trompa, violino e contrabaixo, 1997;
23. *Sonata*, para violino e piano, 1996;
24. *Hino da Escola Estadual Pandiá Calógeras* (Belo Horizonte), para coro infantil e banda sinfônica, 1996;
25. *Suíte Carlota*, para orquestra sinfônica, 1995;

26. *Suíte Carlota*, para piano, 1995;

27. *Minueto antigo e outras danças*, para piano, 1995.

Julgamos necessário também ressaltar as premiações obtidas por Guilherme Nascimento, sobretudo no âmbito da atividade de composição. Em 1994, recebeu Menção Honrosa no III Concurso de Composição da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com a composição *Suíte Carlota*. No ano de 2000, obteve o primeiro lugar no Concurso de Composição "Panorâmica da Criação Musical", Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com a composição *Baku-Pari*. No ano de 2008, foi finalista do Concurso de Composição "Tinta Fresca" da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, com a composição *Lembro-me de ter visto um boticário...*. No ano de 2019, Guilherme participou como jurado do concurso "Tinta Fresca" da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, como se pode visualizar na Figura 9, a seguir:



Fig. 9: Guilherme Nascimento, (segundo da esquerda para direita), como jurado na cerimônia da final do concurso "Tinta Fresca", promovido pela Orquestra Filarmônica de Minas Gerais em 2019.

Assim, suas atividades como docente escritor e palestrante estão interligadas à sua atuação como compositor, proporcionando uma troca de informações que podem ser observadas em seu olhar composicional, refletindo seu ambiente interno e também periférico, para os quais empenha suas visões de mundo por meio de suas obras.

3. Estudo das três composições para piano solo de Guilherme Nascimento

Neste capítulo trataremos do levantamento de dados específicos referentes a cada uma das peças, dentre eles o possível registro de dedicatória, a quantidade de compassos, o âmbito da escrita para o instrumento, o tipo de notação utilizada *ét cétera*. Realizamos também estudos de aspectos básicos como escolha de dedilhados, delimitação de dificuldades técnicas e definição de modelos familiares.

No campo da interpretação, apresentou-se o trabalho de delineamento de frases, estratégias de estudo para o trabalho envolvendo a dinâmica, a adequação às indicações de tempo e utilização de pedal. Também se fez importante delimitar a estrutura das peças, definindo os limites das grandes e pequenas seções. Como referência metodológica para realizar as análises referentes à aspectos básicos, aspectos interpretativos e estruturais, apoiamos-nos no método de planejamento e Prática de Performance (CHAFFIN; IMREH, 2001,2002. CHAFFIN; LOGAN, 2006), apresentado por Ricieri Carlini Zorzal, *Prática musical e planejamento da performance: contribuições teórico conceituais para o desenvolvimento da autonomia do estudante de instrumento musical*, do ano de 2015, como se pode ver a seguir:

Aspectos básicos:

- Dedilhados: escolhas distantes dos padrões comuns sobre os dedos a serem utilizados para tocar notas ou acordes particulares;
- Dificuldades técnicas: passagens que exigem atenção das habilidades motoras;
- Modelos familiares de notas: como exemplo citamos escalas, arpejos, acordes, ritmos.

Aspectos interpretativos:

- Fraseado: seleção do grupo de notas para a formação de micro e macro unidades musicais;
- Dinâmica: mudanças na intensidade sonora ou ênfase em uma série de notas para formar uma frase;
- Tempo: variações no andamento com o uso de indicações de *accelerando* e *rallentando*, por exemplo.

Aspectos estruturais da música:

- Limites das seções: inícios e finais dos temas musicais, dividindo a peça em seções e subseções;

- Trocas: passagens onde duas ou mais repetições do mesmo tema começam a se diferenciar.

Aspectos performáticos:

- Marcas básicas: são as apresentadas no primeiro aspecto que ainda exigem a atenção do intérprete durante o ato de tocar;
- Marcas interpretativas: são as apresentadas no segundo aspecto que ainda exigem a atenção do intérprete durante o ato de tocar;
- Marcas expressivas: emoções a serem conduzidas durante a performance, como surpresa e excitação.

Os aspectos básicos, interpretativos e estruturais serão apresentados no segundo capítulo desta dissertação. No entanto, os aspectos performáticos estão distribuídos ao longo do terceiro capítulo, pois por se tratarem de aspectos relativos a performance, consideramos que o compositor pode conduzir tais elementos de forma mais efetiva. Por meio do autor ZORZAL (2015), apresentamos as seguintes considerações sobre o método de planejamento da performance instrumental:

Esses quatro aspectos apresentados formam o que Chaffin e Logan (2006) chamam de marcas de performance (performance cues). As marcas de performance são importantes, pois equilibram a necessidade de automatização dos recursos técnico interpretativos empregados com a atividade criativa, que pode criar uma variabilidade contextual, exigida em uma performance pública. De acordo com os autores: Marcas de performance são os pontos de referência de uma peça com os quais um músico experiente preocupa-se durante a performance. Esses pontos de referência são cuidadosamente selecionados e ensaiados durante a prática para que eles venham à mente automaticamente e sem esforço com o desvelar da peça, obtendo os movimentos altamente praticados de dedos, mãos e braços. (CHAFFIN; LOGAN, 2006: 115, tradução de ZORZAL 2015).

Digno de nota é que as sugestões resultantes das análises realizadas sobre as três composições de Guilherme Nascimento estão presentes apenas neste estudo e não foram transpostas para as partituras inseridas como Anexo neste trabalho. Optamos por apresentar apenas uma editoração das partituras observadas, de modo a permitir que outros dados sobre performance possam ser inseridos por futuros intérpretes. Apresentaremos, a seguir, na Figura 10, um sistema de designação de alturas, para um melhor entendimento dos exemplos musicais e dados relativos à análise realizada sobre as composições observadas:

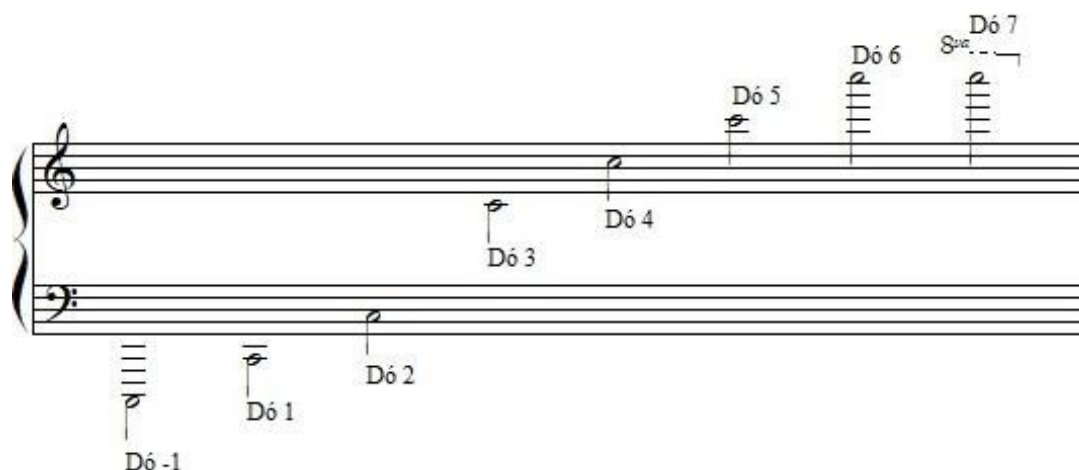


Fig. 10: Sistema de designação de alturas.

Destacamos ainda que os dados apresentados neste capítulo foram levantados tendo somente as partituras como base. Portanto, após as interações realizadas com o compositor, alguns desses resultados foram mantidos, reavaliados, ou até mesmo desconstruídos. Tais aspectos foram de extrema importância para pesquisa, pois nos permitiram avaliar influências em nossa performance, decorrentes da proximidade com o compositor no processo de estudo de suas obras.

3.2– *Os abacaxis não voam* (2001)

3.2.1– Aspectos Básicos

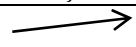
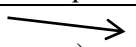
Por meio do contato inicial com a partitura de *Os abacaxis não voam*, buscamos organizar as informações dos dados específicos dessa composição, a primeira de Guilherme Nascimento. Estabelecer esses pontos no processo inicial de estudo fez com que tivéssemos uma ideia clara do percurso, sendo o ponto de partida para análises e para a aplicação do planejamento da prática instrumental. Sobre os dados específicos da composição *Os abacaxis não voam*, apresentamos, no Quadro 1, a seguir, as informações mais relevantes:

Dados específicos	
• Título da composição	<i>Os abacaxis não voam</i>
• Local de composição	Belo Horizonte
• Ano de composição	2001

• Dedicatória	À Ana Cláudia Assis ¹⁴
• Número de compassos	62 compassos
• Número de sistemas	12 sistemas
• Instruções do compositor (Bula)	Sim, três instruções.
• Fórmula de compasso	Não apresenta
• Armadura de clave	Não apresenta
• Preparação do piano	Não se aplica
• Duração	6':30" (Sugerida pelo compositor)
• Andamento	<i>Senza tempo</i>
• Âmbito	Do#3 ao Mi6
• Claves	Apenas claves de Sol
• Dinâmica	<i>mf</i> ao <i>16p</i>
• Técnicas estendidas	Não

Quadro 1 – Dados específicos sobre a composição *Os abacaxis não voam*, de Guilherme Nascimento.

O compositor deixa algumas instruções na folha de rosto da partitura. Por meio delas, o intérprete é conduzido para a compreensão de aspectos interpretativos e de alguns elementos específicos referente a escrita, por exemplo, o fato de. No Quadro 2, a seguir, apresentaremos as instruções indicadas na partitura:

Instruções do compositor	
Instrução 1	As barras de compasso servem apenas como guias. Não acentuar os tempos fortes. Acentuações devem ser feitas apenas quando notadas na partitura.
Instrução 2	Os sinais  (Aceleração) e  (Desaceleração), afetam a velocidade em que os eventos (notas e pausas) ocorrem.
Instrução 3	Sinais de dinâmica tais como, por exemplo, <i>2p</i> , <i>4p</i> e <i>9p</i> etc. significam, respectivamente, <i>pp</i> , <i>pppp</i> , e <i>ppppppppp</i> , etc. A utilização de tais símbolos se dá apenas por não haver espaço suficiente na partitura.

Quadro 2: Instruções indicadas pelo compositor Guilherme Nascimento em *Os abacaxis não voam*.

Sobre a sugestão do compositor para que os tempos fortes (primeiros tempos dos compassos) não sejam acentuados, entendemos nisso sua busca pela fluidez na forma de conduzir essa composição. Tal instrução é reforçada quando constatamos a não existência de

¹⁴ Pianista e professora da Escola de Música da UFMG, Ana Cláudia Assis (1967) dedica-se, além da docência, à prática da música contemporânea, tendo realizado diversas estreias e gravações em CD.

uma fórmula de compasso. Assim, o compositor sugere ou até mesmo induz o intérprete a não pensar em divisão métrica em sua performance, mas sim em direcionamento sonoro.

Na partitura de *Os abacaxis não voam*, o compositor caracteriza os sons e silêncios como eventos musicais. Consideramos a existência de quatro tipos de eventos apresentados ao longo da composição:

- **Eventos de sons prolongados:** constituídos por meio de uma única nota, tocada e mantida por um determinado espaço de tempo, provocando um prolongamento do som obtido através da ressonância gerada;
- **Eventos de sons breves:** constituídos por meio de um grupo de notas melódicas, executadas sempre em um curto espaço de tempo. Esse grupo de notas é organizado por meio de uma alternância entre notas graves e agudas. Ao fim da execução desse grupo de sons breves, as notas são mantidas, resultando em uma ampla ressonância;
- **Evento improvisativo:** é o momento em que o intérprete tem autonomia para improvisar. No entanto, o compositor deixa um pequeno exemplo de improviso, o que sugere que a improvisação deve seguir um padrão de figuração;
- **Eventos melódicos:** eventos nos quais temos uma linha consistente de melodia, diferente dos eventos de sons prolongados e dos eventos de sons breves.

Os quatro eventos listados acima são o tipo de material com qual o compositor constrói todo o percurso sonoro em *Os abacaxis não voam*. Nas Figuras 11, 12 e 13, a seguir, os exemplificaremos em trechos na partitura:

The image shows a musical score with four staves. The top staff has a long note on a treble clef staff, highlighted with a red rectangular box. Below it, the second staff has a long note on a treble clef staff, with the dynamic marking '2 p' below it. The third staff has a long note on a treble clef staff, with the dynamic marking '2 p' below it. The bottom staff has a group of notes on a treble clef staff, highlighted with a blue rectangular box. A curved line connects the notes in the blue box, indicating a melodic line. The dynamic marking 'sffz' is visible on the second staff.

Fig. 11: Exemplo de eventos de notas prolongadas emolduradas em vermelho e eventos de notas breves emolduradas em azul na composição *Os abacaxis não voam*, de Guilherme Nascimento, c.1 a 4.



Fig. 12: Exemplo de evento melódico em *Os abacaxis não voam*, de Guilherme Nascimento, c.15 a 17.

Fig. 13: Em vermelho, exemplo de improvisação em *Os abacaxis não voam*, de Guilherme Nascimento, c.31 a 34.

O compositor aponta algumas observações notadas na partitura como notas de rodapé a respeito dos eventos melódico e improvisativo. Sobre o evento melódico, na página 2, Guilherme Nascimento sugere que o intérprete deve tocar a melodia de forma lenta e calma. Segundo o compositor, cabe ao intérprete definir a duração de cada nota, porém com o cuidado de não repetir padrões rítmicos. Por fim, afirma que o intérprete detém a liberdade para fazer pausas, desde que mantenha o pedal de sustentação das notas (pedal de *sustain*) sempre abaixado.

Sobre o evento referente à improvisação, o compositor assinala na terceira página da partitura que o intérprete deve improvisar dentro das extensões fornecidas por ele. Sugere também que se mantenha o tipo de figuração exemplificada na Figura 13, exemplificada anteriormente. Ele indica para que o início da improvisação seja rápido e que a velocidade seja diminuída aos poucos. Por fim, recomenda que a improvisação contida entre os c.31 e 34 seja conectada com o c.35, onde observamos o início de um novo evento. Essas observações do compositor notadas no rodapé da partitura, somadas à folha instruções, contribuem para que o pianista tenha um senso inicial de interpretação, já que tais aspectos, muitas vezes subjetivos, não estão explícitos na partitura.

Na página 5, o compositor sugere que a repetição da nota Fá, ocorrida entre os c.50 e 55, deve ser feita de forma decrescente, até o mais suave possível. Também sugere que seja feita uma pausa de alguns segundos antes de começar o c.56.

O autor FERRAZ (2006), discorre sobre a forma com a qual Guilherme Nascimento conduz a escrita de *Os abacaxis não voam*, e define seu estilo de compor como se estivesse jogando notas ao vento. Este mesmo autor faz uma leitura de três obras de diferentes compositores, comparando-as a partir de suas sonoridades no modo de utilização timbrística do piano. Sua principal conclusão é a da presença de uma nova prática comum entre seus processos de geração de alturas. Sílvio Ferraz divide a obra em dois blocos: os blocos de ataque e os espaços de ressonância. Sobre o ato de “jogar as notas ao vento”, percebemos tal procedimento ao analisar a maneira com a qual o compositor lida com os sons ao longo da composição. Em nossa análise, acreditamos que a composição *Os abacaxis não voam* foi construída a partir de nuances intervalares. As linhas melódicas contidas dentro dos eventos de notas longas, breves, eventos melódicos e eventos de improvisação vão se desenhando por meio do distanciamento das notas, ora com muita proximidade, ora de forma bastante disjunta, reforçando desta maneira o caráter de “notas jogadas ao vento”, como define FERRAZ (2006).

A priori, não identificamos nenhuma serialização ou plano de organização estritamente estabelecido, o que aponta, de certa forma, para uma composição com construção livre, talvez guiada por certo grau de intuição. Podemos perceber o modo com o qual o compositor alterna os intervalos conjuntos e disjuntos. Em azul, na Figura 14, a seguir, podemos observar os intervalos menores que alcançam no máximo quintas justas e em vermelho, os intervalos maiores, que podem alcançar uma distância de até treze notas:

The image shows a musical score for five staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. Red arrows point to specific notes, indicating larger intervals. Blue arrows point to other notes, indicating smaller intervals. Annotations include 'sfz' (sforzando), '2 p' (piano), '3 p' (piano), and '4 p' (piano). The score is annotated with various musical symbols and arrows to illustrate interval directions.

Fig. 14: Exemplo de direção das notas em *Os abacaxis não voam*, de Guilherme Nascimento, c.1 a 5.

No decorrer dos 62 compassos existentes ao longo de *Os abacaxis não voam*, o compositor valeu-se de sistemas contendo uma, duas, três, cinco e até mesmo seis pautas. A ocorrência desses diferentes tipos de sistemas se dá de forma contingente, sem um padrão definido. No entanto, um aspecto que levantou questionamentos em nossos primeiros estudos da peça foi o de como definiríamos a utilização das mãos, pois além de o compositor trabalhar somente com a clave de sol, não deixa nenhuma indicação de onde se deve utilizar a mão direita ou mão esquerda. Em um primeiro momento, buscamos padronizar essa utilização, estabelecendo a mão esquerda para as pautas inferiores e a mão direita para as pautas superiores. No entanto percebemos que estabelecer um padrão rígido não era o mais adequado, pois a própria composição delinea-se de forma muito flexível. Buscamos, então, utilizar as mãos de maneira livre, seguindo os desenhos melódicos, privilegiando sempre a sonoridade e o conforto durante a performance.

Ao optar pela não utilização de uma divisão métrica pré-estabelecida e pela não utilização das tradicionais figuras de valores, supomos que o compositor Guilherme Nascimento intentou uma maneira de representar as diferentes durações do som. Os valores das notas nos compassos são determinados por tempo cronometrado, com variações em frações de segundos. Como as notas podem ser grafadas em qualquer ponto do compasso, cabe ao intérprete definir em quais segundos elas serão tocadas. Na Figura 15, a seguir, exemplificamos os tempos cronometrados em frações de segundos e as notas correspondentes na pauta:

The diagram illustrates five musical staves. Above the staves, a red-bordered box contains five time measurements: "ca. 4\"", "ca. 6\"", "ca. 9\"", "ca. 3\"", and "ca. 9\"". Blue arrows point from these measurements to specific notes on the staves. The notes are marked with durations: "12 p très doux", "13 p très doux", and "14 p très doux". The first staff has a note at the beginning of the measure. The second staff has a note at the beginning of the measure. The third staff has a note at the beginning of the measure. The fourth staff has a note at the beginning of the measure. The fifth staff has a note at the beginning of the measure.

Fig. 15: Exemplo das frações de segundos e das notas referentes em *Os abacaxis não voam*, de Guilherme Nascimento, c.50 a 54.

Por outro lado, foi necessário ater-nos ao fato de que o espaço de ressonância de uma nota tocada pode ser estendido a um ou mais compassos subsequentes. Na medida em que as notas são executadas, as ressonâncias acumulam-se, criando uma atmosfera que vai delineando o caráter de *Os abacaxis não voam*. A agógica, então, é definida pelo contraste de velocidade gerado pelos diferentes eventos. No entanto, os elementos fundamentais são os sinais de acelerando e desacelerando, pois definem o senso de direção rítmica ao longo da música. Percebemos, contudo, que esses sinais de aceleração e desaceleração aparecerem exclusivamente nos eventos de notas breves. Constatamos também que o sinal de desacelerando sempre está acompanhado de um *decrescendo*, como demonstrado na Figura 16, a seguir:

The image shows a musical score with five staves. The first staff has a whole note with a flat (b) and a dynamic marking of *3 p*. The second staff has a half note with a sharp (#) and a dynamic marking of *5 p*. The third staff has two eighth notes with flats (b) and a dynamic marking of *5 p* in a red box with a deceleration arrow. The fourth staff has a whole note with a flat (b). The fifth staff has a whole note with a flat (b). There are also some slurs and ties connecting notes across staves.

Fig. 16: Exemplo em vermelho de um sinal de desacelerando acompanhado de um decrescendo em *Os abacaxis não voam*, de Guilherme Nascimento, c.9 a 11.

3.2.2– Aspectos interpretativos

A partir de nossa análise, acreditamos que a maior dificuldade para o intérprete diante da composição *Os abacaxis não voam* seja lidar com a grande gama de dinâmicas presentes em sua estrutura. Os pontos de maior projeção sonora nessa composição estão contidos no c.1, sendo um *sfz - sforzatisimo*, no c.21, onde observamos um *poco sfz - poco sforzato* e, por último, no c.56, onde o compositor registrou um *mf - mezzo-forte*. Definir a intensidade com que esses pontos culminantes devem soar é fundamental na construção da performance, pois se o pianista dispor de pouca projeção de som no primeiro *sforzatisimo*, terá, com certeza, certa dificuldade em obter com clareza dezesseis níveis abaixo. Portanto, foi

necessário definir estratégias para o trabalho envolvendo a dinâmica de *Os abacaxis não voam*. O ponto mais delicado de toda essa composição encontra-se no c.55, onde o compositor indica a nota Fá bequadro 4 com a dinâmica *16p*, como podemos verificar na Figura 17, a seguir:

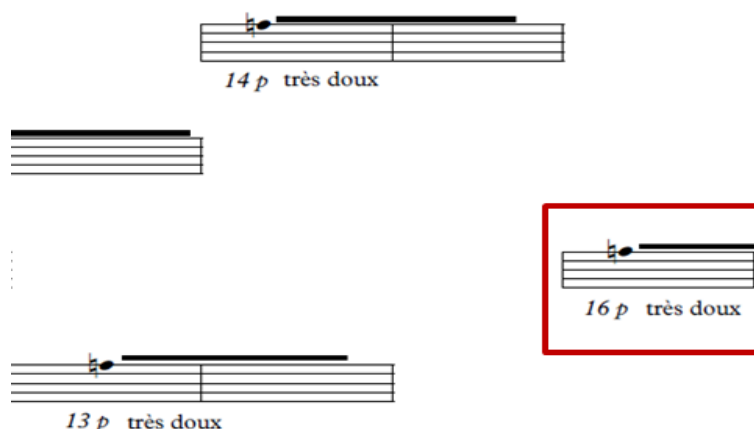


Fig. 17: Exemplo da menor dinâmica na composição *Os abacaxis não voam*, de Guilherme Nascimento, c.55.

Como forma de estabelecer meios para o trabalho envolvendo a dinâmica, apoiamos primeiro em aspectos gestuais, movimentos e toques. Em segundo lugar, agregando a utilização ou não do pedal *una corda*, que fornece nuances de timbre junto ao controle dinâmico. Sobre o pedal *una corda*, delimitamos dois tipos de abordagem:; pedal acionado até o meio do percurso e pedal inteiramente abaixado. Ao abaixar completamente o pedal *una corda*, o martelo passa a acionar apenas uma das duas ou três cordas correspondentes a cada nota do piano. Assim, à medida que o pedal *una corda* é mais utilizado, conseguimos uma mudança de timbre, tornando-o menos brilhante, o que, de certa forma, atua na diminuição da projeção sonora.

No Quadro 3, a seguir, podemos visualizar com mais clareza as abordagens citadas anteriormente:

Grupos de dinâmica x pedal <i>una corda</i>		
Gama dinâmica	Nome do grupo	Pedal <i>una corda</i>
<i>Sffz</i> a <i>5p</i>	Grupo dos Médios	Sem pedal
<i>6p</i> a <i>11p</i>	Grupo dos Pianíssimos	Meio pedal
<i>12p</i> a <i>16p</i>	Grupo dos Super-pianíssimos	Pedal inteiro

Quadro 3: Definição dos três grupos de dinâmica e a utilização do pedal *una corda* na composição *Os abacaxis não voam*, de Guilherme Nascimento.

No entanto, as definições do Quadro 3 tornam-se em certa medida superficiais, se considerarmos a existência de cinco ou até seis níveis de dinâmica dentro de cada grupo definido. No grupo médio (*Sffz* a *5p*), por exemplo, se não utilizarmos o pedal *una corda*, mas tocarmos todas as dinâmicas da mesma forma, perderemos a oportunidade de contrastar as variações de dinâmica dentro de um grupo. Se fizermos isso em todos os três grupos, ao final, teremos apenas três dinâmicas. No entanto, podemos supor que caso o compositor Guilherme Nascimento tenha composto *Os abacaxis não voam* valendo-se de dezesseis níveis de dinâmicas, é porque, de certa forma, ele almejou que o intérprete incorporasse esses níveis em sua execução. Segundo BREITHAUPT (apud SENISE, 1992), podemos classificar três tipos fundamentais de movimentos (Impulsos) dos quais derivam todos os outros:

- **Vertical:** é decorrente do impulso que a partir do ombro, movimenta o braço e antebraço para frente, fazendo-os formar uma só unidade, em linha reta. Os dedos atuam passivamente em posição vertical com o pulso alto. Como posição inicial deve o corpo estar inclinado para a frente, cotovelo e pulso abaixados.
- **Circular:** neste movimento os braços descrevem no ar círculos de raios maiores ou menores, como se movimentassem uma manivela.
- **Axial (Rotação):** Neste movimento o braço gira em torno de si mesmo, de seu eixo longitudinal e lembra o ato de aparafusar. Para bem distinguir o movimento circular do movimento de rotação, é importante saber que neste a trajetória descrita pelo braço é igual, tanto na subida quanto na descida.

A autora TELLES (2005) reforça a importância da combinação desses movimentos básicos como fatores que contribuem para as necessidades da performance:

Podemos concluir que o gestual básico pode ser definido como o conjunto de padrões de movimentos que estão presentes na execução pianística, sendo que esses movimentos podem se combinar inúmeras vezes na tentativa de atender as necessidades da performance. (TELLES 2005, p.25).

Para chegarmos a resultados satisfatórios em relação à ampla gama de dinâmicas existentes na composição *Os abacaxis não voam* valemo-nos, portanto, da combinação desses gestuais básicos entre si, mas também em conformidade com a utilização do pedal. Junto ao gestual básico apresentado, adotamos também a utilização do toque não percussivo, somado à *playing-unit*. O autor RICHERME (1996) define *playing-unit* como unidade de toque, ou seja, de onde serão projetados os impulsos para o toque, seja da menor unidade como dos dedos,

até toques envolvendo o peso de todo o braço do pianista. No que se refere ao toque não percussivo, apresentamos os seguintes dados:

Do ponto de vista fisiológico, são grandes as vantagens do toque não percussivo de dedo sobre o percussivo. Elevar os dedos e mantê-los altos, significa um consumo extra de energia muscular. E o tempo gasto para elevar o dedo e tornar abaixá-lo até encostar a tecla, é um fator contrário à agilidade. Já no toque não percussivo, o esforço muscular se concentra em empurrar a tecla para baixo, sendo que, na maioria dos casos, basta relaxar o dedo para que a tecla volte à posição inicial. (RICHERME, 1996, p.105).

Além da questão da economia de energia provocada pela utilização do toque não percussivo, é importante ressaltar o controle do grau de intensidade que pode ser atingido em cada som do piano. Sobre esse aspecto, “Este se torna mais efetivo no toque não percussivo, porque o executante tem o espaço de tempo da descida da tecla, até o ponto de escape, para julgar a intensidade da força aplicada em cada nota”. (RICHERME, 1996, p.104).

Por fim e não menos importante, buscamos definir a unidade de toque a ser utilizada. O autor RICHERME (1996) afirma que os fortes percussivos de pulso ou de braço são, invariavelmente, de qualidade ruim. Portanto nos valemos sempre da utilização das menores unidades de toque, a saber, os dedos, pois segundo o autor esses, possuindo menor massa, são mais sensíveis à força de resistência da tecla.

No Quadro 4 a seguir, apresentaremos as combinações de aspectos para a definição da dinâmica:

Dinâmica, tipos de dinâmica, gesto e <i>una corda</i>			
Dinâmica	Tipo de dinâmica	Gesto	Pedal <i>Una Corda</i>
<i>Sffz a 2p</i>	Mais sonora	Vertical	Não
<i>3p a 5p</i>	Mais sonora	Vertical	Não
<i>6p a 8p</i>	Média	Axial	Meio Pedal
<i>9p a 11p</i>	Média	Axial	Meio Pedal
<i>12p a 14p</i>	Sutil	Circular	Totalmente acionado
<i>15p e 16p</i>	Sutil	Circular	Totalmente acionado

Quadro 4: Combinações de aspectos para a definição da dinâmica.

3.2.3– Aspectos estruturais

Por meio de análises referentes à estrutura da peça *Os abacaxis não voam*, podemos perceber o modo com o qual o compositor Guilherme Nascimento organizou as dinâmicas ao longo dessa composição. A seguir, podemos um esboço da estrutura da composição:

- **Primeira seção:** (Exposição dos quatro eventos): c.1 a 34;
- **Segunda seção:** (Evento de notas rápidas): c.35 a 42;
- **Terceira Seção:** (Evento de notas longas): c.43 a 55;
- **Última Seção:** (Reexposição dos eventos com exceção do evento improvisativo): c.56 a 62.

A dinâmica mais forte é apresentada logo na primeira nota da peça. Assim, percebemos uma diminuição da dinâmica. Até a terceira página, o compositor valeu-se das dinâmicas que definimos como médias, ou seja, as que estão entre o *sffz* e *5p*. Definimos essa parte como a primeira seção, estando contida entre c.1 e 34. A definição da primeira seção não se dá apenas por questões referentes à dinâmicas, mas porque na primeira parte o compositor expõe todos os quatro eventos como uma espécie de apresentação.

A segunda seção está entre os c.35 e 42, onde estão contidas as dinâmicas em pianíssimos. Portanto, toda a segunda parte da música deve ser tocada com o pedal *una corda* abaixado até a metade do percurso. Nesta seção, temos uma espécie de diálogo entre pequenos eventos de notas curtas entrecortados por espaços em branco, como podemos verificar na Figura 18, a seguir:

Fig. 18: Espaços em branco na segunda seção de *Os abacaxis não voam*, de Guilherme Nascimento, c.35 a 38.

A terceira seção está contida entre os c.43 e 55. Nela, o compositor chega ao ponto mais sutil de toda a peça, chegando aos *16p*, menor dinâmica de toda a peça. Notamos também a presença de eventos de notas longas. Ao utilizar todos esses recursos, o compositor

obtem uma atmosfera delicada. Consideramos esse o trecho mais desafiador da composição. Notamos também que agregado à dificuldade de tocar dinâmicas tão extremas, encontramos também o fator ansiedade. Por se tratar de um trecho de caráter lento e sutil, é comum que o *performer* queira antecipar os tempos, o que pode comprometer a execução dessa seção.

Por fim, a quarta e última seção, na qual o compositor apresenta um pouco de todos os eventos apresentados anteriormente, pois entre os c.56 e 62 vivenciamos, mesmo que de maneira breve, praticamente todos os materiais apresentados ao longo de *Os abacaxis não voam*, excetuando o evento com caráter de improvisação contido na primeira parte.

3.3– *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*

3.3.1– Aspectos básicos

Na busca por estabelecermos um percurso de estudo, assim como já elaborado no item 2.1 desta pesquisa, a respeito da composição *Os abacaxis não voam*, organizamos os dados específicos relacionados à peça *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*. Assim, esta organização inicial nos fornece a possibilidade de percebermos a composição como um todo, contribuindo para seu estudo. No Quadro 5, a seguir, exporemos os dados específicos obtidos por meio da partitura da composição *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*:

Dados específicos	
• Título da composição	<i>Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste</i>
• Local de composição	São Paulo
• Ano de composição	2005
• Dedicatória	A Érika Linardi Távola ¹⁵
• Número de compassos	94 compassos
• Número de sistemas	20 sistemas
• Instruções do compositor (Bula)	Sim, três instruções.
• Fórmula de compasso	4/4
• Armadura de clave	Não apresenta

¹⁵ Érika Linardi Távola é esposa do compositor Guilherme Nascimento.

• Preparação do piano	Não se aplica
• Duração	11':00" (Sugerida pelo compositor)
• Andamento	Semínima à 30 bpm (Legatíssimo sempre)
• Âmbito	Mib3 à Si5
• Claves	Apenas claves de Sol
• Dinâmica	<i>P</i> a <i>27p</i>
• Técnicas estendidas	Não apresenta

Quadro 5: Apresentação dos dados específicos de *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*, de Guilherme Nascimento.

No folha de rosto da partitura de *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*, Guilherme Nascimento indica três instruções, buscando direcionar o intérprete na compreensão de elementos interpretativos e de aspectos relativos à sua escrita. No Quadro 6, logo abaixo, podemos visualizar tais dados:

Instruções do compositor	
Instrução 1	As barras de compasso servem apenas como guias. Não acentuar os tempos fortes. Acentuações devem ser feitas apenas quando notadas na partitura.
Instrução 2	Os sinais \longrightarrow (Aceleração) e \longleftarrow (Desaceleração), afetam a velocidade em que os eventos (notas e pausas) ocorrem.
Instrução 3	Sinais de dinâmica tais como, por exemplo, <i>2p</i> , <i>4p</i> e <i>9p</i> etc. significam, respectivamente, <i>pp</i> , <i>pppp</i> , e <i>ppppppppp</i> , etc. A utilização de tais símbolos se dá apenas por não haver espaço suficiente na partitura.

Quadro 6: Instruções indicadas pelo compositor Guilherme Nascimento em *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*.

A composição *Eu só fico louco quando sopra o vento nor-noroeste* foi construída por meio de eventos musicais, assim como em *Os abacaxis não voam*. Contudo, ela apresenta elementos novos em relação à composição anterior. Nessa peça, percebemos três tipos de eventos que serão apresentados a seguir:

- **Evento de notas reais:** são construídas por meio de duas linhas melódicas independentes, sendo uma destinada para a mão direita e outra para mão esquerda, que caminham do primeiro compasso até o c.49 da composição;

- **Evento de notas ornamentais:** permeiam as notas reais ao longo de quase toda a obra;
- **Evento de notas longas:** construído por meio de uma única nota, tocada e mantida por um determinado espaço de tempo, provocando um prolongamento do som obtido através da ressonância gerada;
- **Eventos de sons breves:** construídos por meio de um grupo de notas melódicas, executados sempre em um curto espaço de tempo. Esse grupo de notas é organizado por meio de uma alternância entre notas graves e agudas. Ao fim da execução desse grupo de sons breves, as notas são mantidas, resultando em uma grande ressonância.

Nas Figuras 19 e 20, a seguir, apresentaremos os eventos contidos ao longo da composição *Eu só fico louco quando sopra o vento nor-noroeste*:

Fig. 19: Exemplo do evento de notas reais entrecortadas por notas ornamentais enquadradas em vermelho na composição *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste...*, de Guilherme Nascimento, c.5 e 6.

Fig. 20: Exemplo de eventos de notas longas emolduradas em azul e eventos de notas curtas emolduradas em vermelho na composição *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste...* Guilherme Nascimento, c.83 a 89.

Junto à textura de entrelaçamento de vozes com a qual Guilherme Nascimento construiu essa composição temos o aspecto rítmico. Este juntamente com as extremas

dinâmicas configura-se em dois pontos mais complexos para o intérprete. Nas notas ornamentais, o compositor utiliza-se apenas dos valores de colcheias, além dos sinais de aceleração e desaceleração que apontam a direção desses ornamentos. Desta maneira, a dificuldade não está de certa forma ligada ao ritmo, mas ao direcionamento das notas que se alternam em grave e agudas de maneira constante.

Como não há um padrão de motivos definidos, cada ornamento é único. Já nos eventos de notas reais, embora a linha melódica seja mais contínua, o compositor apresenta uma variedade considerável de figuras. Entre os c.1 e 50, na linha melódica, ele utiliza figuras como semínimas, colcheias e semicolcheias, síncopes diversas, notas pontuadas e notas ligas, além de quiálteras. Em geral, Guilherme Nascimento grafou quiálteras de três, cinco, sete e nove notas. Portanto, ao misturar todos os elementos, a escrita de *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*, torna-se uma dificuldade técnica para o intérprete.

Na Figura 21, a seguir, apresentaremos um exemplo da complexidade rítmica na composição em questão:

The image shows a musical score excerpt with two staves. The top staff contains a melodic line with a 7-measure phrase and a 3-measure phrase, followed by a complex rhythmic figure with a 7-measure phrase. The bottom staff contains a bass line with a 7-measure phrase, a 3-measure phrase, and a 7-measure phrase. Dynamics markings include 'poco', '11p', 'morendo', and 'p'. Arrows indicate the direction of the ornaments.

Fig. 21: Trecho que exemplifica a complexidade rítmica em *Eu só fico louco quando sopra o vento nor-noroeste*, de Guilherme Nascimento, c.8.

No processo inicial de estudo dessa composição, levantamos duas hipóteses em relação à construção de seu ritmo. A primeira, diz respeito ao anseio do compositor para que toda essa figuração rítmica seja executada de forma extremamente precisa, o que resultaria numa abordagem mais complexa para o intérprete. Desta maneira, o *performer* deve buscar estratégias para essa precisão. Definimos alguns planos de estudo para o trabalho envolvendo a complexidade rítmica:

- Trabalhar toda a composição com a utilização de metrônomo;
- Estudar com mãos separadas somente os eventos de notas reais;
- Estudar com as mãos separadas somente os eventos de notas ornamentais;
- Estudar com as duas mãos somente os eventos de notas reais;
- Estudar com as duas mãos somente os eventos de notas ornamentais;
- Estudar a pauta da mão direita, abrangendo todos os eventos existentes;
- Estudar a pauta da mão esquerda, abrangendo todos os eventos existentes;
- Estudar as duas mãos juntas, abrangendo todos os eventos.

Por outro lado, podemos pensar que o compositor não busque, talvez, toda essa exatidão rítmica, e que toda a representação feita por meio das figuras de tempo seja apenas um guia de direcionamento sonoro para o intérprete. No entanto, como o compositor não indica instruções a respeito desses aspectos, aplicamos esses planos de estudos na prática inicial da obra.

3.3.2– Aspectos interpretativos

Nessa composição, o ato de “jogar notas ao vento” apontado por FERRAZ (2006) é claramente percebido a partir do c.50, sobre o qual o compositor volta a empregar o estilo de escrita similar à notação musical de *Os abacaxis não voam*. Contudo, entre os c.1 e 49, o compositor trabalha com materiais diferentes em relação ao evento das notas reais e o evento das notas ornamentais.

Nos eventos ornamentais, Guilherme Nascimento utiliza notas rápidas, tomando sempre direções graves e agudas, respectivamente, e nunca repetindo a mesma nota. Ora esses ornamentos são construídos por intervalos mais curtos, ora por intervalos maiores, ultrapassando a distância de uma oitava. Percebemos que em *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* os sinais de acelerando e desacelerando serão notados somente nos eventos de notas ornamentais e nos eventos de notas rápidas a partir do c.50.

Entretanto, nos eventos de notas reais, nos quais temos de certa forma as linhas principais da composição, percebemos a ocorrência de uma linha melódica mais contínua, compreendendo em sua maior parte intervalos maiores e menores de segundas e terças, podendo chegar a intervalos de quinta justa em alguns pontos. Esse contraste entre uma linha melódica contínua entrecortada por pequenos grupos de notas rápidas e sinuosas é o modelo

utilizado pelo compositor em quase todo o percurso de *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*. Na Figura 22, a seguir, podemos verificar as direções tomadas em cada um dos eventos citados:

Fig. 22: Sob as setas azuis, linearidade das notas reais. Nos quadrados vermelhos, a sinuosidade das notas ornamentais. *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*, de Guilherme Nascimento, c.8 e 9.

Na composição *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*, Guilherme Nascimento valeu-se da mesma estratégia utilizada em *Os abacaxis não voam* em relação às barras de compasso. Há a indicação para que os tempos fortes (primeiros tempos) não sejam acentuados. No entanto, o compositor estabeleceu uma fórmula de compasso, 4/4, definindo o andamento da peça com a semínima em 30 bpm, e a partir do c.50 a indicação *senza tempo*. Desta maneira, entendemos que o compositor, por meio de um andamento lento, buscou a fluidez das linhas melódicas ao longo dessa peça, porém com maiores critérios em relação à divisão rítmica.

Além da folha de instruções e das indicações referentes à condução do tempo, há ainda uma indicação referente à utilização do pedal: o pedal de *sustain* deve ser acionado logo no primeiro compasso e assim mantido ao longo de toda a peça, sem nenhuma troca ou controle. Assim, todas as cordas permanecerão inteiramente livres dos abafadores, permitindo sua vibração livre, criando uma atmosfera de ressonâncias ao longo de toda a composição. Outro ponto relevante é a não utilização da clave de Fá. Tal informação, somada ao fato de a nota Mib3 ser a mais grave em toda a composição, nos permite constatar que o compositor buscou uma sonoridade média a aguda, amparada pela sutileza nas dinâmicas indicadas. Na Figura 23, a seguir, podemos visualizar alguns registros anotados pelo compositor logo no início da composição:

Fig. 23: Indicações do compositor Guilherme Nascimento no início da composição *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*, c.1.

Um ponto de grande importância interpretativa nessa composição para o intérprete é o controle de dinâmica, visto que o compositor indica os quase inaudíveis $27p$. Porém, nesta peça torna-se mais difícil uma divisão criteriosa de pedal *una corda*, já que em alguns trechos o compositor indica dinâmicas extremamente sutis para uma mão e outras mais sonoras para outra mão, todas no mesmo trecho. Na Figura 24, a seguir, podemos visualizar um compasso onde o compositor utiliza dinâmica $2p$ para mão esquerda e dinâmica $9p$ para a mão direita:

Fig. 24: Exemplo de dinâmicas contrastantes para as duas mãos em um mesmo trecho na composição *Eu só fico louco*, de Guilherme Nascimento, c.24.

Destarte, dividimos a utilização do pedal em duas posições apenas: abaixado e não abaixado. É importante lembrar que a utilização do pedal *una corda* influenciará, sobretudo, na alteração do timbre, e não necessariamente no que se refere à dinâmica.

Das dinâmicas $1p$ até $9p$, optamos pelo não acionamento do pedal *una corda*. Assim, tocamos do primeiro compasso da música até o c.30 sem a utilização desse pedal. Dessa forma, alcançamos um timbre mais substancial e mais brilhante. Como resultado, o aspecto

fundamental para contrastar os níveis existentes entre essa gama será o toque do pianista reforçado pelo gestual, ou seja, nas dinâmicas mais sonoras, *1p a 4p*, por exemplo, utilizaremos movimentos mais verticais das mãos em relação às teclas do piano juntamente com o toque não percussivo. SENISE (1992) aponta que os movimentos verticais nos auxiliarão na projeção sonora. Então, à medida que direcionamos nossa performance para as dinâmicas mais sutis, aproximamos as mãos das teclas e privilegiamos os movimentos circulares.

Já a partir c.31 até o c.94, final da composição, utilizamos o pedal *una corda* totalmente abaixado. Desta maneira, diminuimos naturalmente a capacidade do instrumento em relação à projeção sonora, somado à mudança do timbre, que se torna mais opaco ao abaixarmos o pedal *una corda* até o limite. Ao exposto, privilegiamos a proximidade da mão em relação às teclas, agregando o movimento de gaveta à medida que formos aproximando dos *27p*, pois este combinado com movimentos circulares (impulsos) proporcionaram melhor adaptação topográfica do aparelho pianístico ao teclado. No Quadro 7 a seguir, apresentamos a relação entre dinâmica, gesto e a utilização do pedal *una corda*:

Dinâmica, tipo de dinâmica, gesto e pedal <i>Una corda</i>			
Dinâmica	Tipo de dinâmica	Gesto	Pedal <i>Una Corda</i>
<i>p a 9p</i>	Mais sonora	Vertical	Não
<i>10 a 16p</i>	Média	Axial	Meio pedal
<i>17 a 27p</i>	Sutil	Circular	Totalmente acionado

Quadro 7: combinação de aspectos para a definição das dinâmicas.

Assim, acreditamos que é de suma importância que o intérprete busque de alguma maneira contrastes entre toda essa gama de dinâmica indicada pelo compositor, aproximando ao máximo de seu pensamento.

3.3.3– Aspectos estruturais

Ao observarmos a escrita de Guilherme Nascimento na composição ora apresentada, visualizamos um desacelerando no decorrer de toda sua trajetória. Para visualizarmos nitidamente tal construção, lançamos mão do aspecto formal e dividimos a composição em três partes distintas:

- **Início** (parte A), c.1 a 21;
- **Centro** (parte B), c.22 a 49;
- **Fim** (parte C), c.50 ao fim, c.94.

A divisão dessa estrutura formal foi definida a partir da forma que o compositor expôs os materiais em cada parte. Na parte A, c.1 a 21, temos uma maior densidade de escrita. Nesse momento os eventos de notas e os eventos de notas ornamentais, são expostos de maneira quase simultânea. A primeira seção é também o momento onde encontramos as maiores dificuldades rítmicas em toda a composição. Na Figura 25, a seguir, podemos perceber essa densidade de escrita ocorrida na Parte A:

The image shows a musical score for the first section of the piece. It consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 30 and the articulation is 'legatissimo (sempre)'. The score includes various rhythmic figures, such as triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like 8p, 10p, 14p, and 7p. There are also performance instructions like 'poco', 'molto', and 'molto poco'. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests.

Fig. 25: Exemplo da densidade da escrita na primeira seção de *Eu só fico louco quando sopra o vento noroeste*, de Guilherme Nascimento, c.1 a 6.

Na seção central, que abrange os c.22 a 49, notamos ainda a relação entre os eventos de notas reais e ornamentais. No entanto, a relação entre essas duas texturas começa a tornar-se menos densa, e a melodia real apresentar grandes espaços de pausa. As notas ornamentais são grafadas exatamente nesses espaços de silêncio, o que provoca a ideia de pequenas sucessões tornando, desta maneira, a seção central menos densa.

Na Figura 26, expomos um trecho da seção B:

Fig. 26: Exemplo da seção B (Central) onde os ornamentos, enquadrados em vermelho, e as notas reais encontram-se rarefeitos na composição *Eu só fico louco quando sopra o vento nor-noroeste*, de Guilherme Nascimento, c.37 a 43.

Por fim, apresentamos a sessão C (final), c.50 ao c.94, da qual podemos visualizar um excerto na Figura 27, a seguir:

Fig. 27: Excerto da sessão final de *Eu só fico louco quando sopra o vento nor-noroeste*, de Guilherme Nascimento, c.87 a 94.

Na seção final, apontamos o momento mais rarefeito de toda a composição. Para isso, o compositor abriu mão dos dois eventos utilizados nos c.1 a 49 e retornou o uso de eventos de notas longas e eventos de pequenos motivos de notas curtas, os mesmos utilizados em *Os abacaxis não voam*. Nesta seção, o compositor reestabelece o uso dos blocos de ataques e espaços de ressonância, eventos utilizados também na composição *Os abacaxis não voam*.

3.4– *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*

3.4.1– Aspectos básicos

Composta em 2008, *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite* é à última das três peças para piano composta por Guilherme Nascimento até o presente. Por esse motivo, foi a composição que separamos por último para nosso estudo. Manter essa ordem cronológica de estudos foi de certa forma algo significativo, pois pudemos ter uma dimensão do desenvolvimento de uma peça para outra. Assim como nas duas composições anteriores, no processo inicial de análise e estudo de *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite* valemo-nos exclusivamente da partitura cedida pelo compositor, enfocando totalmente na escrita como pilar de nossa construção. Neste sentido, elaboramos uma organização dos dados específicos da partitura, como podemos aferir no Quadro 7, a seguir:

DADOS ESPECÍFICOS	
• Título da composição	<i>Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite</i>
• Local de composição	Belo Horizonte
• Ano de composição	2008
• Dedicatória	À Berenice Menegale ¹⁶
• Número de compassos	69 compassos
• Número de sistemas	20 sistemas
• Instruções do compositor (Bula)	Sim, três instruções.
• Fórmula de compasso	Não apresenta
• Armadura de clave	Não apresenta
• Preparação do piano	Não se aplica
• Duração	8': 00" (Sugerida pelo compositor)
• Andamento	<i>Senza tempo, quase una cadenzia</i>
• Âmbito	Dó3 à Lá4
• Claves	Apenas claves de Sol
• Dinâmica	<i>Mp a ppppp</i>
• Técnicas estendidas	Não apresenta

Quadro 7: Dados específicos de *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite* Guilherme Nascimento.

¹⁶ Berenice Régner Menegale (1934), pianista e professora, estudou no Brasil, na França, na Suíça e na Áustria, país onde se diplomou pela Academia de Música de Viena. Aposentou-se como docente na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Criou a Fundação de Educação Artística – FEA, com ativa participação na formação de músicos em Belo Horizonte.

Por meio do primeiro contato com a peça *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, percebemos que entre todas as três composições para piano de Guilherme Nascimento esta é, sem dúvida, a que apresente uma construção mais próxima às composições tradicionais para piano. Ainda assim, o compositor indica instruções na folha de rosto da partitura, no sentido de conduzir o *performer* no entendimento de alguns pontos referentes à sua escrita. No Quadro 8, a seguir, podem-se visualizar as instruções notadas pelo compositor.

INSTRUÇÕES DO COMPOSITOR	
Instrução 1	As barras de compasso servem apenas como guia. Não acentuar os tempos fortes. Acentuações devem ser feitas apenas se notadas na partitura
Instrução 2	Os sinais de aceleração \rightarrow e desaceleração \leftarrow afetam a velocidade em que as notas ocorrem.
Instrução 3	Um acidente afeta apenas a nota que imediatamente precede. Jamais as outras notas do mesmo compasso. Na ausência do acidente, a nota sempre será natural (bequadro).

Quadro 8: Instruções do compositor, *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, de Guilherme Nascimento.

Tendo em vista as marcas de performance apresentadas anteriormente, a primeira etapa de estudos se deu com a leitura da partitura de *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, enfatizando num primeiro momento a escolha dos dedilhados. O compositor construiu toda a linha melódica de *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite* por meio de intervalos de segunda, maiores e menores. Entretanto, encontramos também intervalos mais amplos do que os de segundas nessa composição, Porém, só ocorrerão nas transições de uma mão para a outra. Na Figura 28, a seguir, podemos perceber como o compositor trabalhou com esses intervalos:

The figure shows a musical score with three staves. The top staff contains a melodic line with notes marked with sharp signs. Three boxes with arrows point to specific intervals: 'Intervalos de 2ª s menores' points to a minor second interval, 'Intervalos amplos, (Transição de uma mão para outra).' points to a wide interval between the top and bottom staves, and 'Intervalos de 2ªs maiores' points to a major second interval. A dynamic marking 'p' is visible at the bottom left.

Fig. 28: Exemplos de intervalos contidos na obra *Que doce de prata faz a língua dos amantes à noite*, de Guilherme Nascimento, c.3 a 5.

Portanto, em estruturas similares às apresentadas na figura 19, que entendemos por trinados, grafados com as notas reais, optamos pelo dedilhado utilizando os dedos 1 e 3 da mão direita. Somando o dedilhado escolhido aos impulsos de movimentos axiais apresentados por SENISE (1992), conseguimos controlar de forma eficiente a sonoridade a fim de chegar de forma satisfatória ao *decrecendo* grafado por Guilherme Nascimento. Desta maneira, consideramos essa uma abordagem eficaz de estudo nos trechos envolvendo trinados.

Realizar trinados rápidos ou lentos, sempre em dinâmicas *piano* ou *pianíssimos*, é uma tarefa que exige tal reflexão técnica, pois no decorrer dos estudos percebemos que se torna fácil criar efeitos de *crescendo* nos trinados provocando certo descontrole da sonoridade.

Por outro lado, notamos também a presença de linhas melódicas construídas por meio de notas repetidas. Entretanto, não são repetições rápidas que necessitam de muita articulação, o que nos faz descartar a necessidade da troca de dedos na execução, embora também possa ser feito. Sobre notas repetidas, o autor RICHERME (1996) traz a seguinte contribuição:

Para notas repetidas em velocidade baixa ou média, é preferível o movimento passivo de pulso ao movimento vertical de dedo. A menos que a intensidade seja baixa, o que implica pouco peso a ser liberado em cada toque. Em notas repetidas não rápidas, não há a menor razão, do ponto de vista fisiológico ou mecânico, para se trocarem os dedos em cada nota. Trocar o dedo em cada nota significa uma dificuldade a mais para o controle. (RICHERME, 1996, p. 214-215)

Essa repetição acontece na nota Ré# 4, em semínimas e é escrita em uma linha para mão direita, como podemos observar na Figura 29, a seguir:

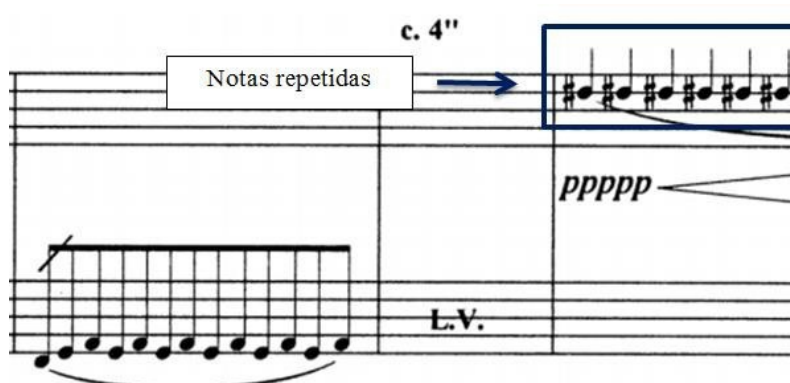


Fig. 29: Exemplo de notas repetidas em *Que doce de prata faz a língua dos amantes à noite*, de Guilherme Nascimento, c.5.

Observamos que a proximidade das mãos em relação às teclas do piano, somado ao toque não percussivo, se constitui também noutro fator que contribuiu para o controle da sonoridade, uma vez que distanciar as mãos do piano e tocar a partir de movimentos verticais

dos dedos e punho pode provocar uma maior projeção sonora que não é a nossa busca, pois partimos de uma dinâmica, no caso, *ppppp*. Por fim, à proximidade das mãos junto às teclas, adicionamos o movimento de gaveta, que segundo SENISE (1992, p. 89) se constitui no avanço e recuo da mão às teclas, o que facilita a adaptação topográfica do aparelho pianístico ao teclado.

Juntamente com os trinados e notas repetidas, notamos também a presença de trechos nos quais o autor valeu-se de pequenas linhas contínuas ascendentes e descendentes, sempre construídas a partir de graus conjuntos (segundas maiores e menores) e entrecortadas por trinados construídos por meio de colcheias, como podemos aferir na Figura 30, a seguir:

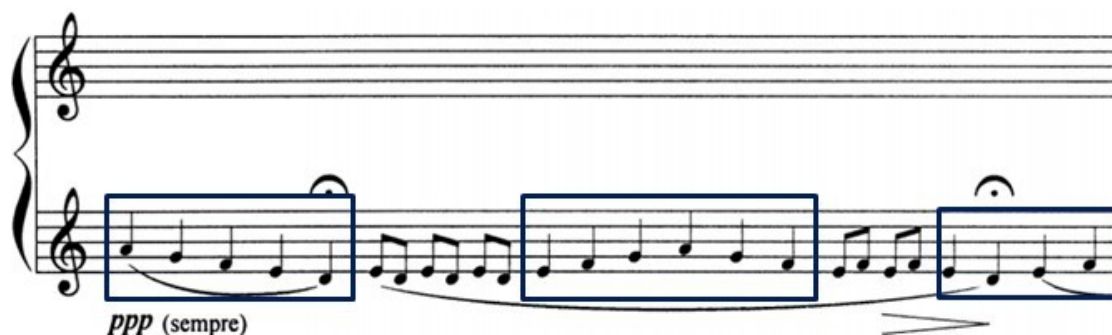


Fig. 30: Exemplos de linhas melódicas ascendentes e descendentes em *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, de Guilherme Nascimento, c.23.

Como podemos perceber na Figura 30 acima, as linhas melódicas ascendentes e descendentes são curtas, construídas por meio de graus conjuntos. Sendo assim, buscamos sempre um dedilhado mais simples e confortável possível, eliminando a necessidade de cruzamento de dedos. Sobre essa economia de movimentos e energia, mais uma vez apoiamos-nos em RICHERME (1996):

A intensidade e a qualidade tímbrica do som do piano são controladas pelo ato de abaixar a tecla, enquanto a duração do som depende do instante em que a tecla se eleva, não considerando o uso do pedal. Todo desperdício de energia muscular para elevar a tecla, ou melhor, permitir que ela se eleve, deve ser obviamente evitado. (RICHERME, 1996, p.116).

Com uma posição confortável e adequada para as mãos, gerada a partir de uma escolha consciente do dedilhado, buscamos agregar durante a prática de estudos o toque legato. Para se obter tal confortabilidade das mãos, é preciso definir a posição dessas. Nesse sentido, definimos a utilização da posição básica das mãos. Segundo RICHERME (1996), a posição básica das mãos é dividida em duas posições dos dedos: posição curva e posição

plana. Temos a partir disso, a mão com uma forma arredondada, com o pulso relativamente baixo, podendo utilizar essas duas posições variantes. É importante salientar que, ao abordar uma composição, podemos definir a intercalação dessas duas posições. Ele afirma que torna-se impossível estudar adequadamente um movimento sem estudar as principais posições que compõe esse movimento.

Podemos definir que, em geral, a abordagem de graus conjuntos se dará quase sempre pela posição curva dos dedos. Já em contextos de intervalos construídos por graus mais disjuntos, utilizamos a posição plana dos dedos. Já que em *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, toda a construção melódica se deu por meio de intervalos conjuntos de segundas maiores e menores, optamos pela utilização da posição básica plana em toda a música, somada ao toque não percussivo e também aos movimentos circulares, combinados com o movimento de gaveta. Toda essa conjuntura de movimentos e gestos, nos dá suporte para a melhor abordagem sonora possível.

3.4.2– Aspectos interpretativos

Um aspecto importante da composição *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite* é o fato de as mãos não trabalharem simultaneamente em nenhum momento na partitura. Isso nos permitiu traçar estratégias de estudos individuais, ou seja, dividir a carga de estudos entre mão direita e mão esquerda, a fim de ressaltar as particularidades de cada uma delas. Como já mencionado anteriormente, em *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite* o compositor trabalhou apenas com a textura homofônica, utilizando uma única linha melódica alternada entre as mãos esquerda e direita. Entretanto, entre essas alternâncias de mãos, o compositor deixa sempre um compasso em branco. O tempo de duração desses compassos em branco é representado por uma marcação de “segundos”, como podemos verificar na Figura 31, a seguir:

Fig. 31: Em azul, exemplo das marcações em segundos dos compassos em branco na composição *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, de Guilherme Nascimento, c.49 a 52.

Por meio de nossas reflexões e estudos dessa composição, acreditamos que seu criador não pensou em silêncios para esses compassos em branco, e isso se torna evidente por dois motivos: o registro de uma notação no início da partitura, sugerindo que o pedal de sustentação do som, o pedal da direita do piano, seja abaixado no início da peça e mantido até o fim. Assim, não haverá trocas de pedal. Por mais que se pare de tocar uma linha melódica com uma das mãos durante o compasso em branco, as notas anteriores continuarão soando devido à vibração das cordas do piano e a ressonância resultante. Outra observação sobre essa questão é que o compositor não utilizou de figuras de pausas nesses compassos. Somado a tudo isso, no primeiro compasso em branco da peça, Guilherme Nascimento assinalou o termo em italiano *Lasciar vibrare*, que significa deixar vibrar, como podemos visualizar na Figura 32, a seguir:

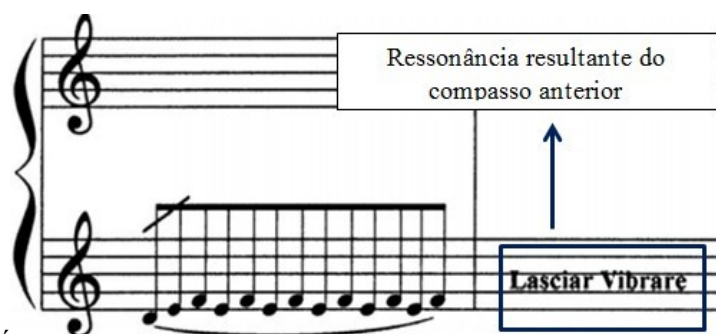


Fig. 32: Notação do compasso em branco com a expressão *Lasciar vibrare* em *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, de Guilherme Nascimento, c.1 e 2

Um aspecto importante desta etapa de estudos foi definir a utilização do pedal *una corda*, mais uma vez como agente na modificação do timbre aliado à dinâmica. Ao longo da preparação dessa peça, sentimos a necessidade de acrescentar a utilização desse pedal, como nas outras duas composições de Guilherme Nascimento. Como já mencionado, há cinco níveis de dinâmica em *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, de *mp* a *ppppp*. Foi importante definirmos a utilização do pedal em conformidade com o tipo de gestualidade das mãos e braços, pois assim, tivemos a possibilidade de deixar clara a diferença entre uma dinâmica *pp* e um *pppp*, por exemplo. Esse talvez seja um dos pontos cruciais desta peça: o contraste de dinâmicas. Definimos, então, a utilização do pedal *una corda* como meio pedal e pedal inteiro acionado, além dos gestos pianísticos definidos por SENISE (1992), como movimento vertical, movimentos circulares e axial. No Quadro 9 a seguir, podemos ver a definição da utilização de tais elementos:

Dinâmica	Tipo de dinâmica	Gesto	Pedal <i>una corda</i>
<i>Mp</i>	Mais sonora	Movimento vertical	Não utilização
<i>p</i>	Mais sonora	Movimento vertical	Não utilização
<i>pp</i>	Média	Movimento axial	Meio pedal
<i>ppp</i>	Média	Movimento axial	Meio pedal
<i>pppp</i>	Sutil	Mov. circulares	Pedal inteiro
<i>ppppp</i>	Sutil	Mov. circulares	Pedal inteiro

Quadro 9: Relação entre tipos de dinâmica, gestual e pedal *una corda* em *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, de Guilherme Nascimento.

A relação entre o gestual e a utilização do pedal mostrou-se eficaz, permitindo-nos equilibrar as diferenças entre os três tipos de dinâmicas definidas. Mas uma vez, faz-se necessário ressaltar a importância de agregar o tipo de toque, posição das mãos, e gestos agregados aos movimentos impulsos. O principal aspecto de toda essa combinação é contribuir para a definição das gradações existentes entre elas. Por exemplo, as duas dinâmicas tidas como médias, *pp* e *ppp*, que tiveram a utilização do meio pedal, porém com movimentos distintos dos braços e punho.

3.4.3– Aspectos estruturais

A última etapa de estudo dessa composição, por meio das marcas de performance propostas, foi definir seus aspectos estruturais, tais como limites de seções e repetições de temas, dentre outras que podem ser consideradas necessárias.

A primeira característica estrutural dessa composição é a forma com a qual o compositor estabeleceu sua melodia. *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite* é uma composição homofônica, ou seja, possui uma melodia somente, sem acompanhamentos ou outras vozes simultâneas. Contudo, o compositor fragmentou essa melodia entre as duas mãos e a intercalou com momentos estáticos por meio da ressonância, como já citado anteriormente. Após analisarmos sua estrutura, chegamos à conclusão de que ela possui três grandes seções, organizadas da seguinte maneira:

- Primeira seção: (Diálogos curtos): c.1 a 22;
- Segunda seção: (Diálogos longos): c.23 a 37;
- Terceira seção: (Alternância de diálogos): c.38 a 69.

Definimos a primeira seção com o âmbito dos c.1 a 22, contida inteiramente na primeira página da partitura. Nela, os diálogos entre as mãos são mais curtos e os espaços em branco têm duração entre 4 e 6 segundos. Destacamos também que as linhas melódicas de ambas as mãos na primeira seção foram construídas por meio de trinados, que podem ser visualizados na Figura 33, a seguir:



Fig. 33: Exemplo de diálogos curtos na primeira seção de *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, de Guilherme Nascimento, c.7 a 9.

A segunda seção engloba os c.23 a 37, que compreendem a segunda e terceira páginas da partitura. Nela, os diálogos ficam mais extensos, diferente da primeira seção que possui compassos curtos e notas trinadas. Nessa segunda seção, as linhas melódicas são mais fluidas e contínuas, como podemos visualizar na Figura 34, a seguir:



Fig. 34: Exemplo de um compasso extenso na segunda seção de *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, de Guilherme Nascimento, c.23.

Ainda na segunda seção, o compositor introduz um elemento inédito até então: as fermatas. As fermatas trazem consigo atmosferas estáticas nessa composição, assim como os compassos em branco. Porém, definimos que nos compassos em branco as mãos devem ser retiradas do teclado do piano. Já nas notas marcadas com fermatas, mantemos os dedos no teclado, diferenciando assim essas duas situações. É pertinente ressaltar também que, em nossa opinião, as fermatas devem durar menos tempo do que os compassos em branco,

permitindo, assim, a diferenciação de ambas. Na Figura 35, a seguir, podemos visualizar essas duas situações bem próximas:

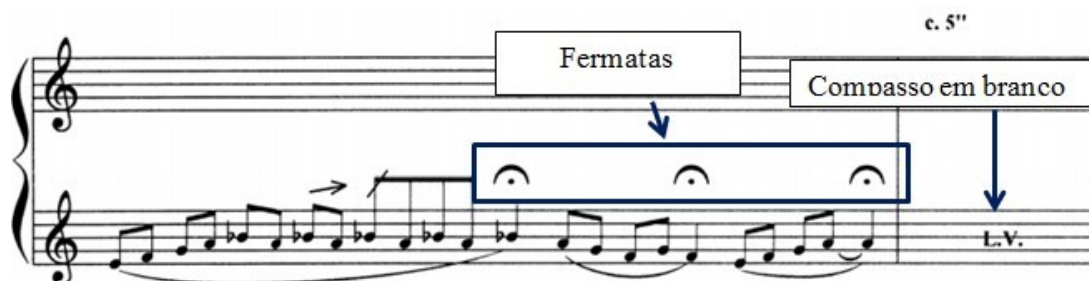


Fig. 35: Exemplos de fermatas seguidas de um compasso em branco em *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, de Guilherme Nascimento, c.24 e 25.

A terceira e última seção dessa composição está presente na última página da partitura, entre os c.38 e 69. Nela, os diálogos entre mãos direita e esquerda voltam a se encurtar novamente como na primeira seção, e o compositor mantém as fermatas que surgiram na segunda seção. Notamos também que a escrita musical apresenta algumas linhas melódicas mais lineares, como na segunda seção, entrecortadas pelos trinados da primeira seção. Desta maneira, podemos afirmar que na obra *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite* as ideias surgem expostas ao poucos, reincididas nas seções seguintes.

Por fim, notamos também uma prevalência de determinadas dinâmicas para cada seção. A primeira seção é construída quase inteiramente em dinâmica *p*, com apenas uma exceção, o c.5, que se inicia com *ppppp* crescendo para um *mp*. Na segunda seção, há unicamente a dinâmica *ppp*, e na última seção há sempre a indicação de dinâmica *ppp* para a mão esquerda e *ppp* para a mão direita.

Embora tenhamos definido estratégias para o estudo de nuances de dinâmicas dentro dos aspectos interpretativos, ao observarmos a estrutura formal da composição *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite* percebemos que as dinâmicas não foram grafadas de forma aleatória, evidenciando um grande decrescendo que propicia uma delicadeza cada vez mais recorrente, influenciando toda a sonoridade dessa composição. Ao chegarmos à terceira e última composição para piano do compositor Guilherme Nascimento, começamos a compreender algumas características relevantes sobre o compositor apenas por meio de suas obras. Digno de nota é que em todas as três peças observadas o compositor reforça o fato de que as barras são apenas guias, e que não devemos acentuar os tempos fortes (primeiro tempo). Assim, percebemos que uma das características das composições para piano de Guilherme Nascimento é a fluidez do tempo. Uma relação característica em comum entre as

peças é que o intérprete não deve caminhar em seu estudo pela marcação de tempo, mas sim em direção sonora. Outro aspecto recorrente nas composições para piano de Guilherme Nascimento é a utilização das setas de aceleração e desaceleração como sinal de dinâmica. Especialmente na última composição observada, o compositor nos chama à atenção para a utilização dos acidentes. Segundo ele, os acidentes afetam apenas a nota alterada, não alterando as outras notas do compasso. Esse aspecto é levantado, pois em uma escrita convencional, ou seja, quando uma determinada nota recebe um sustenido ou bemol a mesma continuará alterada ao longo do compasso ao qual foi indicado.

Uma característica marcante nas duas primeiras composições observadas não está presente em *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*: o compositor não utiliza grandes gamas de dinâmica. Em *Os abacaxis não voam*, verificamos o uso de até *16p*, e em *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* verificamos o uso de até *27p*. No entanto, em *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite* notamos a indicação de apenas cinco níveis de dinâmica, chegando somente ao extremo de *ppppp*, indicação essa mais comum na escrita tradicional em composições para piano solo.

Uma possível abordagem na obra para piano de Guilherme Nascimento é a relatividade da dinâmica *p* nas três peças observadas nesta pesquisa. É possível que a dinâmica *p* apresente características diferentes nessas composições. Por exemplo, em *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* a dinâmica *p* deve soar muito mais intensa do que em *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*. Isso ocorre porque se em *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite* executarmos um *p* com pouca intensidade, conseguiremos ainda sim chegar em um nível aproximado a *5p*. No entanto, isso não seria possível em *Eu só fico louco*, pois assim seus *27p* indicados seriam possivelmente inaudíveis. Portanto, com a citação de apenas um exemplo (e há vários), podemos considerar que a dinâmica pode assumir em alguns casos, o aspecto de relatividade na obra para piano de Guilherme Nascimento.

4. A interação com o compositor Guilherme Nascimento durante o processo de construção de uma performance de sua obra para piano

As interações musicais com o compositor Guilherme Nascimento para a confecção desta Dissertação se deram por meio de dois encontros realizados em sua residência, onde e quando tivemos a oportunidade de interpretar as três composições para piano solo em sua presença. Na primeira interação com o compositor, ocorrida em 26 de outubro de 2018, a

música apresentada foi *Os abacaxis não voam*. Na segunda interação, em 04 de novembro de 2019, foram interpretadas as composições *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* e *Que doce som de prata faz à língua dos amantes à noite*.

Guilherme Nascimento sempre contou com experiências significativas em interações com músicos intérpretes de suas composições. Segundo ele, “é nesse momento que se percebe o quanto a partitura oferece margens para interpretações extremamente distintas de uma mesma composição¹⁷”. O compositor chamou nossa atenção também para o fato de que muitas vezes compositores se preocupam demais em fazer com que o intérprete se aproxime fielmente de suas ideias. Guilherme afirmou que nas situações de interações com intérpretes em que se ativeram somente à sua visão, à sua concepção em relação à composição, os resultados nunca eram os desejados, pelo simples fato de que, para ele, é de suma importância estar aberto às contribuições do músico intérprete. Para ele, neste tipo de prática a contribuição não é somente do compositor para o intérprete, mas também o contrário, ou seja, do intérprete para o compositor.

Data de 2009 o trabalho de editoração de muitas de suas composições que ainda se encontravam manuscritas, já que esse material seria registrado em áudio numa coletânea de discos contendo toda sua obra, tanto para música de câmara, quanto música para instrumentos solo. Naquela ocasião, o compositor teve de lidar com uma grande diversidade de músicos, um grande número de ensaios, encontros e gravações. Por causa do volume de intérpretes que traziam novas ideias para suas composições, ele próprio começou a perceber sua obra de um modo diferente, mais flexível do que ele próprio imaginava:

Existe sim a imperfeição da escrita da partitura, o que gera certa flexibilidade de interpretações. É a partir deste entendimento que eu comecei a ter surpresas extremamente interessantes e importantes. A partir daí, as interações passaram a não ser um momento para eu reforçar somente a minha concepção da composição para o intérprete, mas de receber a concepção do intérprete também. (Interações com o compositor em 26 de outubro de 2018).

Em nossos encontros, o compositor reforçou que muitas vezes nem o próprio intérprete tem consciência das benesses que agrega a uma determinada composição. No entanto, reforçou que, às vezes, é preciso realizar alguma correção pontual, dar algum direcionamento mais enfático para o intérprete, pois é algo extremamente normal:

¹⁷ Entrevista com o compositor em 01 de fevereiro de 2020.

Você vai reger Mozart, e diz: “Olha pessoal, isto não está tão próximo de uma interpretação de Mozart por um determinado motivo, então vamos fazer de uma outra maneira”. Esses direcionamentos são extremamente saudáveis. Junto à isso, é sempre importante buscar o melhor da individualidade de cada intérprete. (Interações com o compositor em 26 de outubro de 2018).

De tal modo, o compositor reforçou que algo muito interessante e importante para ele é o fato de conseguir recordar de todos os concertos envolvendo suas composições, das características de cada intérprete e também da performance de suas obras.

4.2– Interações com o compositor em *Os abacaxis não voam*

Neste capítulo, trataremos da interação entre compositor e intérprete, foco principal de nossa pesquisa, cujos reflexos nos permitem direcionar nosso olhar para a performance de obras contemporâneas, ampliando nossa capacidade de percepção em relação às criações de nosso tempo, que contam com a presença de seus criadores junto à nossa performance. Sabemos que o intérprete utiliza para a criação de suas performances toda uma bagagem musical e pessoal, além de outros fatores de amplo espectro que influenciam direta ou indiretamente em seu trabalho. O relato da observação da interação entre intérprete e compositor proposta nesta pesquisa pretende contribuir para o estudo da performance como mais um elemento no resultado final do estudo prático de determinada obra.

A composição *Os abacaxis não voam* foi a primeira das peças na qual Guilherme Nascimento buscou trabalhar um elemento que acabou percorrendo muitas de suas outras composições e que, em certo sentido, nunca abandonou o compositor. Este elemento é o *Silêncio*. A tranquilidade e a calma geradas pelo silêncio, bem como a intenção de compor algo que fosse menos sonoro foram ressaltados pelo compositor.

O compositor buscou uma música menos barulhenta e que, por outro lado, permitisse ao intérprete e ao ouvinte boas sensações interiores, ou seja, sentir mais. Isso está bem explicitado em *Os abacaxis não voam*: a música acontece, sobretudo onde não se está tocando nota nenhuma, no momento das ressonâncias, quando a tecla é abaixada e o pianista fica por seis, dez ou até 20 segundos esperando, sentindo as ressonâncias geradas pela vibração das cordas. Assim, é nesse contexto que a música acontece. Por isso, gravar *Os Abacaxis não voam* é uma tarefa complexa, porque não é somente a ideia de apenas captar o som, mas também conseguir captar com qualidade o que advém dele.

A composição *Os abacaxis não voam* também tem outro sentido muito importante na vida do compositor Guilherme Nascimento. Segundo ele, quando se é muito jovem, tanto em

relação aos compositores quanto em relação aos instrumentistas, cantores e regentes, aceita-se muito facilmente tudo o que é externo. De fato, algo normal, já que é um momento em que o indivíduo busca a inserção no meio musical. Assim, incorporamos correntes musicais e estilos já estabelecidos como meios de exercer o ofício da criação musical. Porém, o compositor atenta para o fato de que, em um determinado momento, é de suma importância que um compositor estabeleça as suas características próprias, para que possa se encontrar dentro desse universo já pré-estabelecido.

Portanto, com a composição de *Os abacaxis não voam*, Guilherme Nascimento, conscientemente, tem a certeza de ter inaugurado essa fase, expondo um estilo próprio, ou pelo menos uma forma original de composição. Foi nesse momento que o compositor se livrou de uma série de amarras, e tomou posse de sua própria linguagem composicional:

Qual linguagem eu queria exprimir? Como eu queria fazer minha música? Eu não queria fazer nem “assim” nem “assado”, mas não sabia exatamente como. Sabia o que eu não queria, mas já sabia da importância do silêncio em minha música, de uma música que acontece nesse vazio. (Interações com o compositor em 26 de outubro de 2018).

Para compor *Os abacaxis não voam*, Guilherme se inspirou em um jardim japonês que tinha em casa na época:

Eu tinha como inspiração um jardim zen. Por acaso eu vi aquele jardim. Na época todo mundo tinha em casa, um jardim, uma caixinha de areia com três pedrinhas, e você vinha com o garfo e fazia um pequeno caminho aqui, outro ali. Então, na verdade, o grande barato para mim é o “entre” as coisas, o espaço entre um caminho e o outro. Se você vai a um jardim ocidental, o importante são as árvores, as plantas, os canteiros. Aqui não, aqui é o trajeto, o vazio entre uma pedra e outra, ou seja, aquele buraco vazio, e isso era o que eu estava buscando para a minha música. (Interações com o compositor em 26 de outubro de 2018).

A ideia de expor o vazio, o caminho entre as coisas, é a ideia principal que permeia a concepção de *Os abacaxis não voam*. Por outro lado, o processo de composição desta música se deu em um momento muito conturbado na vida do compositor. Guilherme estava de mudança de sua residência, e quando tinha tempo para escrever não dispunha de nada mais que uma folha e um lápis. Então, ele esboçava suas ideias musicais, escrevia a peça pouco a pouco. Como o compositor se dividia entre a mudança, o trabalho e a casa de seu pai, acabava por continuar a compor em rascunhos diferentes. Às vezes se perguntava: “como as ideias se encaixarão?”. Ao final, o compositor conseguiu concatenar todas as ideias e finalmente chegou ao resultado final da composição. Portanto, mesmo sendo um momento pessoal

conturbado, acabou por ser um período de muitas descobertas e, segundo ele próprio, de muita satisfação ao ver aquele esboço se transformar em música por meio de uma sonoridade tão próxima da idealizada à princípio.

Durante o processo inicial de estudo de *Os abacaxis não voam*, em decorrência desta pesquisa, um primeiro questionamento foi levantado sobre o fato de o compositor utilizar frações de segundos para determinar a duração dos sons, ao invés de figuras de valores como as tradicionais semibreves, mínimas e semínimas, dentre outras. O compositor primeiro pensou na sonoridade, na ideia e construção sonora. A escrita assumiu um papel secundário, ou seja, é o tipo de peça em que o compositor expõe primeiro suas ideias e depois as coloca no papel. Sobre as frações de segundos notadas acima de cada compasso, Guilherme afirmou:

Foi a forma com que eu encontrei para colocar no papel. Talvez se eu tentasse transcrever as ideias já existentes por meio de uma notação mais tradicional, provavelmente a escrita ficaria muito confusa. Esse foi o modo mais funcional que eu encontrei de representar minhas ideias, e funcionou bem. (Interações com o compositor em 26 de outubro de 2018).

Uma crítica importante feita pelo compositor é sobre o recorrente fetiche da dificuldade, algo em que ele descreve como a técnica pela técnica. Esse nunca foi um caminho buscado por ele, que sempre privilegiou a essência musical, uma música que possa de alguma forma trazer algo de bom para ele como compositor, para o intérprete e principalmente para o ouvinte. Segundo o compositor, o excesso de virtuosidade técnica não é garantia de uma obra com excelência. Por isso, com esse seu de compor, Guilherme Nascimento nunca se preocupou em buscar uma comprovação técnica:

Em arte você não tem uma régua para medir se isso é bom ou ruim, se é fácil ou se é difícil, embora muitos sintam a necessidade de provar isso. Esse ainda é um problema que a gente vive dentro da música, o que acaba gerando sempre comparações. Você não tem que comparar Ernest Hemingway com James Joyce, nem Chopin com Liszt. Você não deve comparar e tentar mostrar que um é melhor que o outro por isso ou por aquilo. (Interações com o compositor em 26 de outubro de 2018).

Portanto, em *Os abacaxis não voam*, a música não acontece somente no momento em que as teclas são abaixadas e o som é emitido. A dificuldade não está em percorrer as teclas. Segundo o compositor, é uma dificuldade relacionada à maturidade musical, pois se tem poucas coisas para acionar. Assim, o mais importante é como o som vai ser acionado e como o intérprete lidará com as nuances sonoras. Ou seja, é uma música que fala menos, menos

“tagarela” nas palavras de seu criador, e que de certa forma caminha na contramão de como a música contemporânea tem caminhado em larga escala.

A composição para piano *Os abacaxis não voam*, assumiu um *status* de divisor de águas na carreira de Guilherme Nascimento como compositor. Naquele momento ele encontrou algo original que contribui para que ele encontre o seu papel enquanto compositor:

Eu acho que o meu papel como compositor é um papel que talvez todos nós tenhamos que descobrir, um papel relacionado à vida mesmo. É o que a gente pode trazer e acrescentar. Mas não o acrescentar no sentido de originalidade, de novo, não necessariamente. Mas sim, o que você pode trazer de bom, mesmo que você esteja tocando música que todo mundo já tocou, faça disso algo bom. Compor música como algo bom. O desejo é sempre esse. Sem aquele ranço que você tem quando é jovem: “mas isso alguém já fez”, ou “será que está dentro de alguma escola de composição”. Pouco importa. (Interações com o compositor em 26 de outubro de 2018).

Nossa performance da composição *Os abacaxis não voam* foi apresentada ao compositor após três meses de estudo e prática. Nesse período de estudo, levamos em consideração apenas a partitura e todas as observações e instruções deixadas pelo compositor ao longo da edição utilizada, como exposto no capítulo anterior desta Dissertação.

Logo após nossa performance, Guilherme Nascimento parabenizou o trabalho realizado e enfatizou que nossa interpretação conteve uma fluidez interessante, alegando que a concepção da obra fora bem absorvida, sobretudo no evento melódico, compreendido entre os c.15 a c.18, ilustrado na Figura 36, a seguir:



Fig. 36: Evento melódico com boa fluidez, segundo o compositor. *Os abacaxis não voam*, Guilherme Nascimento, c.15 a 18.

Na primeira página dessa partitura, onde existem eventos de notas longas e eventos de notas breves, o compositor chamou nossa atenção para o fato de como devemos pensar no apoio, nos eventos de notas breves. Quando existe o sinal de acelerando, as notas a serem apoiadas são as primeiras do evento, e quando é grafado o sinal de desacelerando deve-se apoiar as últimas notas. Segundo o compositor, isso deve ser feito em toda música onde aparecem os sinais de agógica. Desta forma, o efeito de acelerar e desacelerar ficam mais claros. Na Figura 37, a seguir, temos o exemplo das notas a serem apoiadas:

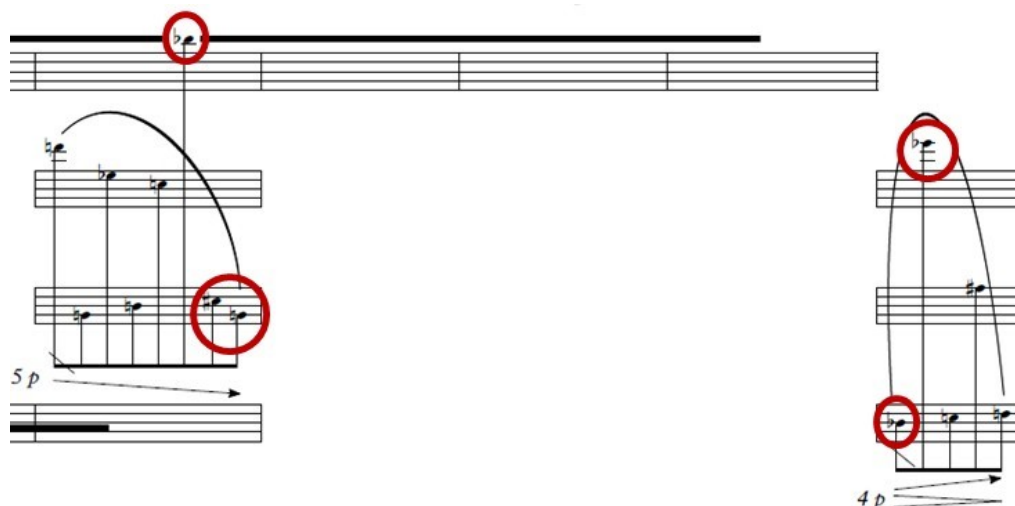


Fig. 37: Exemplo de notas a serem apoiadas nos sinais de acelerando e desacelerando. *Os abacaxis não voam*, Guilherme Nascimento, c.25 a 29.

No entanto, o compositor chamou também nossa atenção para o fato de que poucos pianistas se atêm à importância dos apoios nos sinais de acelerando e desacelerando, e sugeriu que isso seja incorporado nas próximas performance dessa composição. Outra consideração importante do compositor acerca da performance presenciada por ele, foi o andamento que, nas palavras dele, foi conduzido de forma rápida: “Eu achei que você conduziu a sua interpretação de forma rápida demais nos tempos. Talvez você tenha absorvido um pouco das gravações, caso tenha escutado alguma”¹⁸.

Uma coisa dita por alguns pianistas que interpretaram esta obra, segundo Guilherme, e que o compositor fez questão de reforçar em todas interações com intérpretes, é o fato da tensão causada nos espaços de ressonância. Segundo ele, alguns pianistas relataram situações de extrema tensão no palco, sobretudo no momento de contagem dos segundos entre um evento e outro. O fato de permanecer no palco enquanto as pessoas da plateia olham fixamente para o pianista não parece nada difícil, mas o compositor afirma que é exatamente o contrário.

O compositor enfatizou que isso é, sem dúvida, umas das dificuldades contidas em *Os abacaxis não voam*. Para ele, o intérprete precisar valer-se de toda a paz do mundo, e sentir essa paz no momento dos silêncios. Porém, essa paz não pode acontecer de forma displicente. Para Guilherme Nascimento, existe sim a tensão, o intérprete está ali, e todo um contexto está acontecendo. Talvez a plateia esteja tensa também, mas o intérprete não pode se deixar

¹⁸ Diálogos com o compositor em 26 de outubro de 2018.

contaminar, pois essa tensão pode se transformar em ansiedade e alterar o tempo da música. O compositor deixou notado no fim da partitura de *Os abacaxis não voam* o tempo de duração da peça, que é de 6 minutos e 30 segundos, mas em nossa interpretação realizada em nossa interação acabou tendo uma duração inferior a essa indicação.

Sobre as frações de segundos existentes em cada compasso da partitura, o compositor sugeriu que a contagem não deve ser algo mecânico. Chamou nossa atenção para que, como intérprete, buscássemos incorporar esses espaços. No entanto, ele também nos alertou atenção para o fato de que essas frações podem ser aproximadas, ou seja, quando houver um compasso com a duração de sete segundos, não há problema numa possível variação desse tempo. Para Guilherme Nascimento, uma flexibilização em relação a determinadas passagens pode ocorrer, mantendo-se a dimensão da contagem que deve ser bem incorporada pelo intérprete, como podemos visualizar na Figura 38, a diante:

Fig. 38: Exemplos das diferentes frações de segundos, existentes nos compassos. *Os abacaxis não voam*, Guilherme Nascimento, c.1 a 3.

Outro ponto importante levantado pelo compositor no momento de nossa interação musical relacionada à composição os *Abacaxis não voam* foi em relação ao posicionamento das notas dentro do compasso. As notas podem ser grafadas em qualquer ponto do compasso, não nos fornecendo em qual segundo exatamente. Com isso, devemos realizar a tomada de algumas decisões: se o compasso tem dez segundos de duração e determinada nota está grafada exatamente no meio do compasso, devemos tocá-la exatamente na metade desse tempo. Se a nota estiver grafada mais ao início do compasso, mas não exatamente no início, pode ser que esteja em dois segundos ou até em três segundos.

Segundo o compositor, a escrita de *Os abacaxis não voam* é de certa forma uma escrita um pouco aleatória, afirmando ser algo proposital. Guilherme Nascimento apontou que no início do estudo talvez seja importante um processo mais mecânico, sugerindo até a utilização do uso do metrônomo para que se tenha uma ideia mais clara das durações. Posteriormente, é importante que o intérprete sinta fluidamente estes tempos. O compositor atentou também para o fato de que é preciso permanecer clara a diferença entre compassos que têm maiores durações e compassos com curtas durações. Para isso, sugere que sejam feitas marcas na partitura que contribuam para essa compreensão. Um dos recursos citados por ele se consiste em utilizar cores diferentes para o tipos distintos de durações. Sugeriu a cor vermelha nos compassos de curta duração, amarelo nos compassos de média duração e verde nos compassos mais longos, como se pode ver a seguir na Figura 39:

The image shows a musical score snippet for 'Os abacaxis não voam' by Guilherme Nascimento, measures 18 to 23. The score is written on two staves. Above the first staff, there are six colored boxes indicating approximate durations for different notes: a green box labeled 'ca. 23"', a yellow box labeled 'ca. 5"', a green box labeled 'ca. 10"', a red box labeled 'ca. 4"', a yellow box labeled 'ca. 5"', and a red box labeled 'ca. 2"'. The first staff has a 'rall (peut-être)' marking above it. The second staff has a 'poco sfz' marking below it. The notes are of various durations, corresponding to the boxes above.

Fig. 39: Exemplo de compassos com variadas durações representados pelas cores. *Os abacaxis não voam*, Guilherme Nascimento, c.18 a 23.

O compositor enfatizou que essa relação com o as durações dos compassos é algo possível:

Você se habitua. É como quando vamos dar uma palestra em uma comunicação de pesquisa em um congresso. O trabalho é elaborado e ensaiado em casa. Porém, você percebe que sua apresentação está com uma duração muito superior do que a exigida. A partir daí, você começa a fazer as correções, e então consegue se adaptar ao tempo necessário. Esse é o caminho a se fazer em relação aos tempos de *Os abacaxis não voam*. (Interações com o compositor em 26 de outubro de 2018).

A partir do exposto, Guilherme Nascimento considerou que a composição não perdeu a fluidez e não se transformou em algo mecânico ou algo contado, mantendo-se a calma necessária para manter os tempos de acordo com o que está indicado na partitura. Importante é ter sempre o cuidado de não deixar a ansiedade tomar conta da interpretação, o que, segundo o compositor, é o que aconteceu com a maioria dos intérpretes que interpretaram essa composição. Ele ainda ressaltou: “É para relaxar, sentir-se bem”.

Dando seguimento, o compositor também chama nossa atenção para um determinado trecho. Ressaltou que em alguns eventos de notas rápidas o sinal de dinâmica *decrescendo* acabou sendo realizado de forma equivocada no c.56. Ele atribuiu isso ao fato de ser uma cadência que se direciona para a região aguda do piano. Por esse motivo, Guilherme ressaltou que quase todo intérprete tem o hábito de realizar um crescendo, embora esteja notado um decrescendo, como podemos verificar na Figura 40 a seguir:

The image shows a musical score for piano (Pno.) with three staves. The first staff is labeled '57' and contains a treble clef and a series of notes. The second staff is labeled 'Pno.' and contains a treble clef and a series of notes. The third staff is labeled 'mf' and contains a treble clef and a series of notes. Below the staves, there is a dynamic marking 'mf' and the instruction 'un può secco'. A large arrow points from left to right, indicating the direction of the decrescendo dynamic marking.

Fig. 40: Trecho com a dinâmica *mezzo-forte* e o sinal de *decrescendo*, *Os abacaxis não voam*, Guilherme Nascimento, c.56.

Guilherme Nascimento chamou nossa atenção ainda para o que talvez seja o ponto mais relevante em *Os abacaxis não voam*. Ponderou sobre a importância de o intérprete tentar encontrar um modo de conseguir expor as diferenças de dinâmica existentes na música. O compositor abordou o fato de que é muito fácil fazer com que a peça se torne uma alternância entre as dinâmicas *piano* e *pianíssimo* (*p* e *pp*). Isso porque a composição tem uma ampla variedade de dinâmicas que vão de *16p* até o *mezzo-forte*. Por outro lado, na performance exibida em nossa interação, o compositor permaneceu totalmente de acordo com a execução dos compassos da Figura 41, a seguir:

Fig. 41: Compassos com boa execução, mencionado por Guilherme, *Os abacaxis não voam*, Guilherme Nascimento, c.43 a 49.

Contudo, mesmo com a boa execução do trecho supracitado, o compositor chama a atenção para um problema:

O importante é conseguir uma gradação cada vez menor. Foi fantástico a forma com que você fez. Mas se você pensar, este trecho é inteiro construído por dinâmicas que vão de *12p* a *16p*. É o ponto menos sonoro da peça. No entanto, as nuances dinâmicas que você fez nesta parte, ainda estão parecidas com trechos de *2p, 3p* até *5p*. A dinâmica *2p* em *Os abacaxis não voam*, é quase um fortíssimo, é uma imensidão de som. (Interações com o compositor em 26 de outubro de 2018).

Portanto, é importante buscarmos esse refinamento da dinâmica. O compositor deixou claro que é um trabalho árduo nesse sentido, sendo o ponto virtuosístico da composição a busca pela clareza e contrastes envolvendo sua dinâmica. Sugeriu ainda que os limites dinâmicos devem ser estabelecidos sem que com isso se chegue ao *forte*, pois não existe essa dinâmica ao longo da partitura. Para ele, o intérprete deve esquecer um pouco da dinâmica *mezzo-forte* existente no c.56, e aconselhou o foco no trabalho envolvendo *p* a *16p*. Outro recurso recomendado foi o de pensar a dinâmica como distintas seções. Definir quais estão mais próximas de pianíssimos, as que estão em um ponto médio e, por fim, as dinâmicas mais sonoras. Assim, o compositor afirmou que o intérprete poderá trabalhar a peça separando níveis de dinâmica e, com isso, identificar diferenciações dentro de cada seção.

Outro aspecto abordado pelo compositor foi o momento dos eventos improvisativos. Inicialmente ele nos parabenizou pelo modo com o qual esses eventos foram apresentados:

O evento improvisativo, você fez de um jeito diferente. Eu sempre dou abertura aos intérpretes para trazerem novas ideias para a minha música. Você fez uma coisa diferente de tudo que eu sempre pedi. Esta seção vai ficando cada vez mais grave e

eu sempre pedi para que esse mudança de região não fosse feita. Você fragmentou essas mudanças, e ficou muito bonito. (Interações com o compositor em 26 de outubro de 2018).

O compositor reforçou que o modo de condução da improvisação não foi problemático, embora se percebesse a fragmentação das ideias. Ele aconselhou valorizar mais esse trecho, concluindo também a questão “tempo” pudesse também ter sido igualmente mais valorizada. Por outro lado, sugeriu que não utilizasse sempre os mesmos elementos no momento de improvisar. Aconselhou a utilização de notas diferentes, ritmos diferentes do que é exposto no exemplo da partitura. Segundo ele, a impressão que se teve foi de ideias iguais que foram transpostas em diferentes tonalidades, o que descaracterizou um pouco a fluidez da improvisação. Reforçou que é importante não sentirmos as transições de ideias de uma extensão para outra. Na Figura 42, a seguir, podemos ver as extensões e o exemplo indicado pelo compositor no evento de improvisação:

The image shows a musical score for piano with two staves. The top staff is marked '8va' and the bottom staff is marked 'p' and 'legatissimo'. A red box highlights a sequence of notes in the top staff, with lines connecting them to corresponding notes in the bottom staff. This sequence is followed by 'etc....' and three blue boxes, each containing a single note in the top staff with lines connecting it to notes in the bottom staff. The bottom staff has a 'rall.....' marking under the blue boxes.

Fig. 42: Em vermelho exemplo de improvisação e, em azul, extensões onde se deve improvisar, *Os abacaxis não voam*, Guilherme Nascimento, c.31 a 34.

Guilherme reiterou que sempre solicitou aos pianistas realizassem as improvisações nas extensões indicadas sem deixar que se percebesse transições entre elas, o que, segundo ele, ocorreu em nossa performance. Considerou que “Alguns pianistas fizeram até *glissando* nessa parte. Ficou diferente, mas ficou válido também”.

Uma dos argumentos que apresentamos ao compositor foi nossa tentativa de utilizar o exemplo dado transposto dentro de cada uma das extensões. Ele considerou que tal proposta havia ficado bem clara, sendo assim interessante. Segundo ele, mesmo as notas deixadas no exemplo podem ser notas diferentes. O mais importante é a ideia rítmica contida no exemplo deixado, pois para o compositor é imprescindível manter a ideia sonora existente em *Os abacaxis não voam*, ou seja, não improvisar com arpejos, escalas ou elementos não existentes ao longo composição. Chegamos à conclusão a partir disso, que a improvisação existente na

composição *Os abacaxis não voam* é uma improvisação dirigida, não totalmente livre como em outros contextos.

Outro questionamento levado ao compositor na ocasião foi a existência de sistemas contendo até seis pautas simultâneas utilizando apenas a clave de Sol. Questionamos se haveria a necessidade de definir onde se tocaria com a mão direita e com a mão esquerda e se isso era algo relevante para o compositor. Após risos o compositor respondeu: “Você sabe que eu nem havia pensado nisso?”. Então Guilherme diz que apenas se preocupou com a nota que ele gostaria que soasse e com sua determinada duração. A partir disso, acrescentou outras notas e então construiu sua ideia sonora. Para que isso fosse possível, acrescentou mais pautas dentro do sistema, para que essas sobreposições de notas não ficassem confusas em apenas uma única pauta, como comumente visualizamos em partituras de notação tradicional. A intenção do compositor era encontrar um modo de inserir suas ideias na pauta musical. Por isso, teve que “inventar claves”. O compositor comentou também que já havia utilizado esse tipo de recurso em composições para violão, o que sempre causou estranhamento nos violonistas, visto que tradicionalmente as partituras de violão dispõem de sistemas com apenas uma pauta.

Guilherme Nascimento reforçou que ao compor *Os abacaxis não voam* não pensou, de fato, na utilização das mãos, mas somente no som. O compositor recordou que tocava a peça sempre experimentando as sonoridades, e afirmou nem todas suas composições são concebidas simultaneamente à prática. Em algumas de suas criações, ele apenas toca e depois transcreve para a partitura. Já outras são primeiro escritas para somente mais tarde serem experimentadas no instrumento. Sobre *Os abacaxis não voam*, o compositor reiterou que esse título nasceu de experimentos junto ao piano. Assim, sugeriu que as escolhas da utilização das mãos sejam algo livre, não devendo o intérprete se preocupar onde será tocado com mão direita ou com a mão esquerda. Segundo ele, a preocupação deve estar voltada para a sonoridade. O importante é não fazer escolhas que comprometam a sonoridade. Sobre a escolha de não utilizar figuras de valores tradicionais da notação musical nessa composição, registrou o seguinte:

Isso descaracterizaria a peça, por que assim teríamos que marcar os tempos. Portanto se você toca uma semibreve que tem dois compassos quaternários e um binário, não poderá durar onze segundos, nem nove, por exemplo. Então ela certamente ficaria quadrada e sair da concepção original, não faria sentido. Por esse motivo, nem inseri fórmula de compasso. Perderíamos essa imprecisão da obra, tanto no que diz respeito às durações do som quanto no caráter. (Interações com o compositor em 26 de outubro de 2018).

Outra especificidade na escrita de *Os abacaxis não voam* são espaços deixados em branco que o compositor grafou ao longo da partitura. Para ele, esses espaços representam o silêncio. Alegou que poderia utilizar figuras como pausas para isso, mas que faria mais sentido se fosse uma composição para dois instrumentos distintos. Ressaltou também que acabaria criando mais elementos na partitura, o que poderia gerar dúvidas ao intérprete. Para ele, o espaço em branco representa muito a ideia de ausência de som. Por fim, lembrou que não faria sentido utilizar pausas, já que não utilizou figuras de valores convencionais para representar os sons a serem tocados. Na Figura 43 a seguir, podemos ver os espaços em branco na partitura:

The image shows a musical score for five staves, numbered 7 to 12. The score is written in treble clef. The first staff has a whole note with a flat (B-flat) and a dynamic marking of *2 p*. The second staff has a dynamic marking of *2 p* and a large red rounded rectangle covering the space. The third staff has a large red rounded rectangle covering the space. The fourth staff has a dynamic marking of *3 p* and a fermata over a note. The fifth staff has a dynamic marking of *5 p* and a red horizontal rectangle covering the space. The score ends with a dynamic marking of *2 p* in the fifth staff.

Fig. 43: Espaços em branco representados pelas figuras vermelhas, *Os abacaxis não voam*, Guilherme Nascimento, c.7 a 12.

Sobre o título dado à composição, Guilherme Nascimento comentou que gostaria que as pessoas ouvissem essa peça e pensassem somente na música. Não pensou em utilizar um título descritivo, que criasse um afeto anterior à escuta, mas também não optou por inserir um título como os da escola alemã como prelúdios ou estudos, pois mesmo esses títulos criariam expectativas, talvez pelo referencial já existente e por serem na verdade gêneros musicais já consolidados. Portanto, valeu-se do recurso de utilizar um título o mais sem sentido possível, que não tivesse nenhuma relação com o conteúdo musical e que também não preparasse o ouvinte para um determinado tipo de música. No entanto, reconheceu que a ideia pode não ter funcionado tão bem assim, pois mesmo que o voar e abacaxis não sejam capazes de

apresentar relações com a música, são elementos que podem gerar certas expectativas no ouvinte, ou seja, mesmo o tipo sem sentido pode criar afetos. Sobre esse comentário, declarou:

Bom, eu não poderia colocar um título como os franceses utilizavam, porque eu não tinha um pensamento extramusical, ou seja, não poderia chama-la de *Barquinho à vela no porto de Marselha*, por que eu não estava pensando nisso. Eu estava pensando na música pura. No entanto, qualquer título que eu colocasse, já prepararia o ouvinte, criando uma relação com o sonoro. Se você ouvir meu disco, vai perceber uma série de composições com títulos sem sentido. Então, o título não significa nada. Mas com o tempo, eu percebi que o significa sim. Ele pode não te preparar sonoramente para a composição, mas vai sempre preparar o afeto. Falar somente de abacaxis tem um afeto, pensar no abacaxi voando já cria outro afeto diferente, e isso te prepara de alguma maneira. (Interações com o compositor em 26 de outubro de 2018).

A composição *Os abacaxis não voam* foi dedicada à pianista Ana Cláudia de Assis, atuante junto à pesquisa e performance da música contemporânea. Como citado na nota de rodapé número 9 desta pesquisa, essa pianista é professora associada da escola de música da Universidade Federal de Minas Gerais e tem desenvolvido projetos de pesquisa relacionados à musicologia e também à prática interpretativa. A proximidade entre ambos inspirou a dedicatória registrada pelo compositor, pois, segundo ele, Ana Cláudia de Assis possui uma capacidade indescritível de realizar ótimas análises das composições musicais, além de dar corpo e vida para as obras que executa.

4.3– Interações com o compositor em *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*

Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste foi concebida quatro anos mais tarde em relação à composição *Os abacaxis não voam*. Foi sua segunda composição para piano solo, sendo composta no ano de 2005, momento em que Guilherme Nascimento residia em São Paulo e cursava Doutorado em música pela UNICAMP. Na ocasião, precisou apresentar uma composição como trabalho de conclusão de uma determinada disciplina existente no programa de sua Pós-graduação. Surgiu então a ideia de compor algo para piano solo. Diferentemente do processo inicial de *Os abacaxis não voam*, o compositor não contava com uma inspiração. No entanto, aquela atmosfera relacionada ao silêncio, muito presente na composição anterior, ainda estava imbuída pelo compositor. Entretanto, em *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* os processos criativos foram ampliados. O compositor relatou também sempre pensar em alguma pessoa para quem uma determinada composição

será dedicada. Porém, nesse caso, não havia pensado em ninguém. Era um processo puramente musical, no qual as ideias sonoras foram sendo inseridas na pauta musical. Sobre esse período, o compositor registrou:

Eu estava fazendo meu Doutorado na Unicamp. Na ocasião, morava em São, somente eu e minha esposa. Ainda não tínhamos filhos na época. Tinha poucas pessoas conhecidas, estava meio sozinho e difícil encontrar pessoas interessadas em tocar obras contemporâneas, sobretudo obras de compositores menos conhecidos. (Interações com o compositor em 04 de dezembro de 2019).

Pela situação vivida naquele momento, Guilherme Nascimento decidiu dedicar a nova composição à sua esposa, Érica Linardi Távola. Por dispor de uma bolsa de auxílio, em decorrência do Doutorado, o compositor acabou tendo mais tempo para se dedicar ao processo de composição.

Quando compôs *Os abacaxis não voam*, Guilherme já tinha em mente qual o tipo de afeto seria apresentado, principalmente porque teve anteriormente uma inspiração, o jardim zen. Porém o compositor não sabia como esse afeto seria transformado em música, já que era algo muito particular. Por isso, essa composição tem uma característica tão única. Foi o modo com o qual ele pôde dar voz à inspiração. Sobre isso, ressaltou:

Quando a gente encontra uma linguagem tão particular como eu encontrei em *Os abacaxis não voam*, a gente acaba ficando imbuído. Ficamos mergulhados naquilo por um tempo. Talvez por isso Stravinsky começa a fazer aqueles balés em sua fase Russa, *Pássaro de fogo*, *Petrushka* e depois a *Sagração da Primavera*, todas obras com algo em comum. Tanto que *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*, fica muito parecida com *Os abacaxis não voam* em um determinado momento. Isso acaba se transformando em sua linguagem. (Interações com o compositor em 04 de dezembro de 2019).

A composição *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* foi construída tendo como material sonoro duas linguagens distintas e já utilizada pelo compositor em trabalhos anteriores. A primeira é o que o compositor caracteriza como “nuvem de som¹⁹”. Nas quatro primeiras páginas dessa composição, Guilherme utilizou duas linhas melódicas independentes, uma destinada à mão esquerda e outra à mão direita. Essas linhas são conduzidas paralelamente por meio de intervalos mais conjuntos, gerando certa fluência melódica. Tal material é entrecortado por eventuais ornamentos. A esses ornamentos, o

¹⁹ Entrevista com o compositor em 04 de dezembro de 2019.

compositor deu o nome de nuvens de som: “Aqui nesses ornamentos que mais parecem nuvens sonoras, temos um som mais esfumaçado²⁰”.

Esse tipo de material foi utilizado pela primeira vez pelo compositor em uma peça composta em 1999 e intitulada *Baku-Pari*, um noneto para flauta, clarineta, trompete, trombone, percussão, piano, violino, violoncelo e contrabaixo. Na parte destinada ao piano de *Baku-Pari*, podemos perceber claramente a utilização das linhas melódicas entrecortadas pelos ornamentos. Nas Figuras 44 e 45, abaixo, podemos perceber a semelhança da escrita entre as composições *Baku-Pari* e *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*:

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a 4/4 time signature. It features a melodic line with several red boxes highlighting ornamental notes. Above the staff, there are markings for 'accel.' and 'rit.'. The bottom staff is in bass clef with a 4/4 time signature. It features a bass line with several red boxes highlighting ornamental notes. The score includes dynamic markings such as 'pp', 'legatissimo (sempre)', 'f', and 'p subito'. There are also markings for '3' and '3' indicating triplets.

Fig. 44: Melodia principal entrecortada pelas notas ornamentais em vermelho, *Baku-Pari*, Guilherme Nascimento, c.1 e 2.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a 4/4 time signature. It features a melodic line with several red boxes highlighting ornamental notes. Above the staff, there are markings for '♩ = 30' and 'legatissimo (sempre)'. The bottom staff is in bass clef with a 4/4 time signature. It features a bass line with several red boxes highlighting ornamental notes. The score includes dynamic markings such as '8p', 'poco', 'morendo', '8p', '10p', '14p', '9n', '16a', and '3a'. There are also markings for '3', '5', and '7' indicating groupings or ornaments.

Fig. 45: Melodia principal entrecortada pelas notas ornamentais em vermelho, *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*, Guilherme Nascimento, c.1 e 2.

No entanto, nas três últimas páginas de *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*, o compositor abandonou o tipo de escrita característico do piano de *Baku-Pari* e voltou a privilegiar os espaços de ressonância e notas longas como em *Os abacaxis não voam*.

²⁰ Idem.

Nas Figuras 46 e 47, a seguir, podemos ver o procedimento composicional similar nas duas composições:

The image shows a musical score for five staves. The top staff has a treble clef and a flat key signature. It features a long horizontal line with a flat symbol and a dynamic marking of *2 p*. The second staff has a treble clef and a dynamic marking of *2 p*. The third staff has a treble clef and a dynamic marking of *2 p*. The fourth staff has a treble clef and a dynamic marking of *2 p*. The fifth staff has a treble clef and a dynamic marking of *2 p*. On the right side, there is a section with three staves. The top staff has a treble clef and a flat key signature, with a dynamic marking of *3 p*. The middle staff has a treble clef and a dynamic marking of *3 p*. The bottom staff has a treble clef and a dynamic marking of *5 p*. There are also some notes and a slur in this section.

Fig. 46: Exemplo dos eventos das ressonâncias e eventos de notas rápidas, *Os abacaxis não voam*, Guilherme Nascimento, c.7 a 10.

The image shows a musical score for five staves. The top staff has a treble clef and a flat key signature, with a dynamic marking of *23p*. The second staff has a treble clef and a dynamic marking of *21p*. The third staff has a treble clef and a dynamic marking of *21p*. The fourth staff has a treble clef and a dynamic marking of *23p*. The fifth staff has a treble clef and a dynamic marking of *23p*. There are also some notes and a slur in this section.

Fig. 47: Exemplo dos eventos das ressonâncias e eventos de notas rápidas, *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*, Guilherme Nascimento, c.66 a 69.

Depois de contextualizar os processos criativos referentes à composição *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*, o compositor gentilmente parabenizou-nos a

apresentação da mesma e mencionou o fato de que a peça fora muito bem compreendida. No sentido de contribuir, assim como na ocasião da interação musical ocorrida com *Os abacaxis não voam*, o compositor registrou alguns importantes apontamentos.

O primeiro aspecto abordado foi referente à figuração rítmica. Guilherme Nascimento comentou que a peça apresenta uma grande complexidade rítmica até certo ponto da composição. É importante que o intérprete se atente ao fato de que essa complexidade se transforme em marcação. Acerca disso, afirmou:

Talvez a composição *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* seja a mais difícil das minhas composições. O maior motivo disso é a complexidade rítmica. É importante que o intérprete entenda que esse ritmo é acima de tudo uma representação da fluidez sonora. É interessante que o intérprete não fique preso demais, mas também que não perca o direcionamento, fazendo de qualquer maneira. É sempre bom buscar soluções para isso. (Interações com o compositor em 04 de dezembro de 2019).

Apresentamos ao compositor, então, as soluções utilizadas ao longo do percurso de estudo da peça, no que se refere ao trabalho rítmico. O trabalho foi realizado em etapas, estudando as linhas melódicas separadas por mão e com o auxílio do metrônomo. Posteriormente, trabalhamos apenas os elementos ornamentais, as tais “nuvens de sons”. Dando sequência e ainda com metrônomo, iniciamos o processo de junção das mãos. Primeiro juntamos apenas as linhas melódicas principais, tempo por tempo, compasso por compasso. Posteriormente, o mesmo processo fora feito com as linhas ornamentais. Os ornamentos surgiram ora de forma simultânea, ora de forma sequencial. Por fim, agrupamos todos os elementos, já com as duas mãos. Sobre esta estratégia, o compositor comentou:

A solução que você teve para estudar a peça foi fantástica. Estou totalmente de acordo. Esta composição foi gravada por uma pianista e tocada por alguns outros, mas infelizmente não procurei saber o processo de estudo deles. Mas mantenha, pois assim você compreende com mais clareza as ideias rítmicas. Depois disso você vai imprimindo cada vez mais expressividade na obra. (Interações com o compositor em 04 de dezembro de 2019).

Mesmo estando de acordo com a construção rítmica da peça, o compositor ponderou que o contraste entre os dois elementos, melodia e ornamento, poderia ser mais claro do que foi apresentado a ele. Lembrou que os ornamentos nesta peça têm uma proximidade com os eventos de notas rápidas da música *Os abacaxis não voam*. Assim, como nos eventos de notas rápidas, os ornamentos de *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* estão sempre marcados com os sinais de acelerando e desacelerando. Como estes sinais de agógica

não são aplicados na linha melódica principal, essa, por sua vez, acaba tendo um sentido mais regular. O compositor denominou essa linha principal de “Pontos Fixos²¹” e as linhas ornamentais de Pontos Móveis²². Para ele, os ornamentos possuem uma característica de maior atividade, com intensa movimentação. Em suas observações, em nossa performance, às vezes as características dessas duas partes se misturavam. Portanto, tornou-se importante buscar ao máximo a diferenciação de ambas, para que o ouvinte perceba que se trata de dois elementos distintos. O compositor sugeriu que se busque esse contraste no momento em que o intérprete estiver trabalhando as partes em separado, como apresentado no parágrafo anterior. Assim, quando o trabalho estiver concentrado na linha melódica principal, é de suma importância que, além da atenção aos tempos das figuras, o intérprete se atente ao tipo de toque a ser utilizado. É imprescindível que se busque uma característica para a linha principal, pois ela é a base da música.

A ornamentação não é de menor importância, mas um complemento. O compositor sugeriu então um toque mais profundo para a linha melódica, buscando uma sonoridade mais consistente e clara. Segundo ele, é importante que o toque relativo à linha melódica seja definido em primeiro lugar, servindo como referência para escolha do toque a ser utilizado nos ornamentos. Por fim, reforçou que, ao contrário da linha melódica principal, o toque utilizado nos ornamentos deve ser mais sutil, um tanto superficial. Essa superficialidade do toque, juntamente com os acelerandos e desacelerandos, contribuirão consideravelmente para o contraste entre as duas ideias.

Outro aspecto considerável em *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* é que a peça se constitui num grande decrescendo. O compositor reforçou que esse decrescer ocorre em todos os sentidos possíveis dessa composição. De modo geral, a linha melódica, a figuração rítmica, os ornamentos e as dinâmicas trazem consigo uma construção mais densa no início da peça.

Na primeira página da partitura, entre os c.1 e 6, há a maior quantidade de notas em um menor espaço, como podemos verificar na Figura 48, logo a seguir:

²¹ Diálogos com o compositor em 04 de dezembro de 2019.

²² Idem.

Fig. 48: Maior densidade de descrita, *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*, Guilherme Nascimento, c.1 a 6.

Em oposição ao início da composição, temos o momento mais estático de toda a peça localizado na última página, situado nos entre os c.81 a 95. Neste trecho, estão concentradas as dinâmicas mais sutis de toda a peça, inferiores a *19p*. Também é momento em que são apresentados os compassos mais duradouros, com até 20 segundos de duração, com exceção dos ornamentos, que mesmo neste trecho possuem curtas durações. Nesse momento da partitura, a linha melódica estática é representada pelos eventos de notas longas já apresentados na composição *Os abacaxis não voam*. Na Figura 49, a seguir, podemos notar a característica estática dos momentos finais da composição:

Fig. 49: Em vermelho, frações de segundos dos compassos e em azul, dinâmicas. *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*, Guilherme Nascimento, c.90 a 94.

A partir do c.50 em *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* até o c.95, último compasso da música, o compositor utilizou novamente eventos de notas longas e notas breves, também apresentados em *Os abacaxis não voam*. Nesse caso, segundo o compositor, os procedimentos de estudo devem manter-se iguais nas duas composições, como, por exemplo, a utilização de cores diferentes nas frações de segundos de cada compasso, como referências visuais ao pianista para organização dos graus de dinâmica. Por fim, assim como em *Os abacaxis não voam*, afirmou que a escolha das mãos para as pautas ficam a critério do intérprete, já que neste trecho o compositor vale-se de 5 pautas.

A relação do título com o conteúdo musical em *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* deu-se de forma idêntica ao processo de *Os abacaxis não voam*. É uma característica de Guilherme se concentrar primeiro na música. O título vem sempre após a composição, simplesmente por uma questão de ser natural e necessário colocar algo para nomear determinada obra. Guilherme Nascimento sempre buscou não criar afeto no ouvinte antes da escuta, e, por isso, em determinado momento de sua carreira optou por títulos sem senso, títulos que não diziam nada, como *Os abacaxis não voam* (2001); *Se a manicure tomasse sorrisal...mas não tem marrom que me faça acetona* (2002) e *Mais ou menos um pouco mais da metade de quase tudo que ainda não veio* (2003). Porém, o compositor percebeu que mesmo esses títulos sem sentido acabam por criar afetos, pois cada palavra trás consigo um sentido, e o ouvinte acaba tentando identificar tal sentido na música. Por conta disso, passou a buscar títulos mais poéticos, frases retiradas de textos, poesias e até obras teatrais. É o caso de *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*²³, frase dita por *Hamlet* retirada da *Tragédia de Hamlet, o príncipe da Dinamarca*, escrita entre 1599 e 1601 pelo William Shakespeare (1564-1616). Portanto, segundo o compositor, é provável que os ouvintes e até mesmo intérpretes possam buscar elementos referentes à loucura, ao vento, ao soprar, ao longo do desvelar da composição, embora o compositor não tenha tido essa intenção. O título vem apenas ao final do processo, apenas para vestir a música, mas não para dar sentido. Para a criação de *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*, o compositor estava ainda imbuído da música pura, da música pela música.

²³ Trata-se da frase “I am but mad north-north-west: when the wind is southerly”, inserida na segunda cena do segundo ato.

4.4– Interações com o compositor em *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*

Data de 2009 a criação da última peça para piano solo disponível até o presente de Guilherme Nascimento, *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*. Nela, podemos perceber uma transformação em sua linguagem composicional. De certa forma, é algo que alvoreceu sutilmente já em *Os abacaxis não voam* (2001), e em seus dois trios, sendo o primeiro para flauta, percussão e piano, *Mais ou menos um pouco mais da metade de quase tudo que ainda não veio* (2003), e o segundo para flauta, vibrafone e piano, *Só assim eu ficaria com os sapatos floridos* (2006). Nessas três composições, percebemos o início por parte do compositor de uma valorização da simplicidade, a ausência da verborragia contemporânea, segundo ele próprio apontou em nosso encontro, buscando a não validação da música por meio da virtuosidade e técnica. Porém, em *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite* essa simplicidade está totalmente em primeiro plano. A peça apresenta-se totalmente despida de qualquer elemento que não seja essencial, e suas páginas nos mostram que o compositor explorou a essência musical em sua totalidade, sem buscar efeitos ou quaisquer malabarismos desnecessários:

Na composição *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, é onde chego no ápice da simplificação. Aqui eu busquei o essencial, como se não existisse nada extra em relação à música, nada de efeitos. Em *Os abacaxis não voam*, já temos um pouco desse essencial, mas aqui, a proporção é maior ainda. É uma composição sem nenhum tipo de perfumaria. (Interações com o compositor em 04 de dezembro de 2019).

Uma das inspirações para essa simplicidade da escrita em *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite* foi o tocar da Harpa escrita por Cláudio Monteverdi (1567-1643) na ópera *L'Orfeo* (1607):

O modo como a Harpa era tocada em *L'Orfeo* de Monteverdi, me inspirou muito, tamanha era a simplicidade. Aquela Harpa tocada de forma bem lenta, bem tranquila, às vezes alguns trinados bem sutis, bem lentos. De fato isso foi uma inspiração para o tipo de escrita e de simplicidade que eu queria para a minha composição *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*. (Interações com o compositor em 04 de dezembro de 2019).

Na ocasião da composição dessa peça, o compositor já estava estabelecido na capital mineira. Naquele momento, ele já atuava como professor de Harmonia, Contraponto, História da Música e Análise Musical na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas

Gerais – UEMG. Paralelamente à sua atividade como docente em uma instituição universitária, ele ministrava aulas e cursos na Fundação de Educação Artística – FEA, tradicional instituição de ensino, experimentação e difusão artística de Belo Horizonte. Digno de nota é traçarmos algumas linhas sobre essa Fundação, por conta do apreço e também de sua importância na trajetória do compositor. A Fundação de Educação Artística foi fundada em 1963 por um grupo de artistas e intelectuais de Minas Gerais e com forte atuação social. Nesse contexto, destacamos a figura da professora e pianista Berenice Menegale, cujo aprendizado no Brasil e em países como França, Suíça e Áustria, garantiram-lhe a formação de inúmeros pupilos no Brasil, além do reconhecimento por parte do público e também da crítica especializada. Tendo sua primeira formação realizada no Brasil, cujo principal mentor foi o pianista Pedro de Castro (1895-1978), Berenice Menegale tem em sua trajetória inúmeras estreias de obras brasileiras contemporâneas, e desde sua formatura pela Academia de Música de Viena tem trabalhado continuamente em prol da formação de novos músicos e também pela música de seu tempo.

Berenice Menegale detém inquestionável importância na carreira de muitos músicos em Belo Horizonte, e não foi diferente no que diz Guilherme Nascimento. Por causa dessa proximidade e também por sua atuação como pianista, o compositor dedicou-lhe *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, e em nossos encontros relembrou com euforia o resultado de sua composição dedicada à artista, para quem escreveu de maneira que as mãos não tocam simultaneamente em nenhum momento da partitura. Uma música em forma de diálogo, como se as mãos estivessem conversando. Assim, sempre que a mão direita está ativa, a mão esquerda está em repouso e vice-versa.

Como nas duas composições anteriores, a escrita musical de *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite* foi concebida antes de qualquer possibilidade de título. A partir da inspiração de *L'Orfeo*, o compositor buscou uma constante simplicidade rítmica e melódica. Percebemos a presença de sutis trinados, às vezes construídos por semínimas e outras por semicolcheias. Em geral, essa peça é dotada da presença de pequenas escalas, ascendentes e descendentes, alcançando no máximo cinco graus conjuntos, ou seja, como mencionado pelo compositor, trata-se de uma obra dotada apenas do essencial.

Se em *Os abacaxis não voam* e *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* os títulos estão desprovidos de qualquer similaridade com a escrita musical, em *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite* a escrita musical também antecede a titulação, porém seu título, segundo o compositor, corrobora com a ideia musical. Isso, segundo ele, a aparta das outras duas composições precedentes.

Assim como em *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*, o título de sua última composição para piano solo foi extraído de um drama teatral. Neste caso, Guilherme Nascimento retirou a frase “Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite” do drama *Romeu e Julieta* de William Shakespeare²⁴, escrita entre os anos de 1591 e 1595. Segundo o compositor, o diálogo dos amantes é representado pelo também diálogo das mãos ao decorrer da composição supracitada.

Após fazer algumas considerações sobre o processo criativo relativo à composição *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, o compositor Guilherme Nascimento ouviu nossa performance da peça em questão. Como ocorrido nas outras duas performances diante do compositor, ele nos parabenizou e ilustrou que as ideias musicais apresentadas foram muito bem entendidas nas três composições, e teceu algumas observações feitas com o intuito de enriquecer ainda mais a compreensão da peça.

Segundo o compositor, o clima da obra só foi atingido a partir do sétimo compasso, e justificou pela ansiedade quase sempre no início de cada performance. Comentou que essa ansiedade esteve presente em todas as três composições observadas, e sugeriu, de maneira mais abrangente, que o pianista deve estar bem concentrado, em silêncio, extremamente quieto, fazendo com que a plateia permaneça estática, e comentou sobre uma passagem na qual uma de suas composições teve estreia:

É importante lembrar que a música não começa junto a primeira nota tocada. A música começa antes, no momento em que você está na frente do seu instrumento e a plateia está lá, estática. Nesse momento você já deve procurar entrar no clima da música, tranquilo, com toda a paz do mundo. Certa vez, uma composição para violão minha estava seria estreada aqui em Belo Horizonte, na Fundação de Educação Artística. O violonista permaneceu por quase dois minutos parado. Dois minutos são quase uma eternidade para a plateia, que está lá observando, mas foi o suficiente para que o músico já estivesse no clima, já na primeira nota da música. (Interações com o compositor em 04 de dezembro de 2019).

Na Figura 50, a seguir, podemos observar os seis primeiros compassos, citados pelo compositor como executados de forma ansiosa em nossa performance:

²⁴ Trata-se da frase “How silver-sweet sound lovers’ tongues by night”, dita por Romeo na segunda cena do segundo ato.

**Senza Tempo
quasi una cadenzia***

circa 5"

p *Lasciar Vibrare* *p*

And. (até o fim / until the end)

c. 4"

ppppp *mp* *ppppp*

L.V.

c. 5"

L.V.

Fig. 50: Compassos onde o compositor chamou atenção para a ansiedade, *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, Guilherme Nascimento, c.1 ao 6.

Segundo o compositor, a partir do c.7, o clima da obra foi estabelecido de forma satisfatória. Porém, ressaltou que ao adentrar na última página da partitura, especificamente a partir do c.38 até o último compasso, c.69, nossa interpretação voltou a apresentar certa ansiedade. O compositor atribuiu essa ansiedade ao fato de naquele excerto a partitura já caminhar para sua conclusão:

Talvez você tenha ficado ansioso demais a partir do compasso 38 por que estava caminhando para o fim da peça. Isso natural porque, ao longo da obra existe um acúmulo de tensão por causa dos inúmeros espaços de ressonância, pelos silêncios, pela quietude da música. Então é natural que no fim você corra para acabar com essa tensão. Porém, busque não ficar tenso ao longo da performance, simplesmente aproveite a paz que a música pode te oferecer. Aqueles minutos de concentração antes do início da peça, vão te ajudar nesse quesito. (Interações com o compositor em 04 de dezembro de 2019).

Outro aspecto levantado pelo compositor encontra-se nos compassos onde ele grafou a expressão *Lasciar vibrare*, ressaltando que essa indicação possui a mesma função das barras de ressonância em *Os abacaxis não voam*. Nas Figuras 51 e 52, a seguir, podemos visualizar

ambos os aspectos apresentados nas composições *Os abacaxis não voam* e *Que doce som de prata faz a língua dos amantes á noite*:

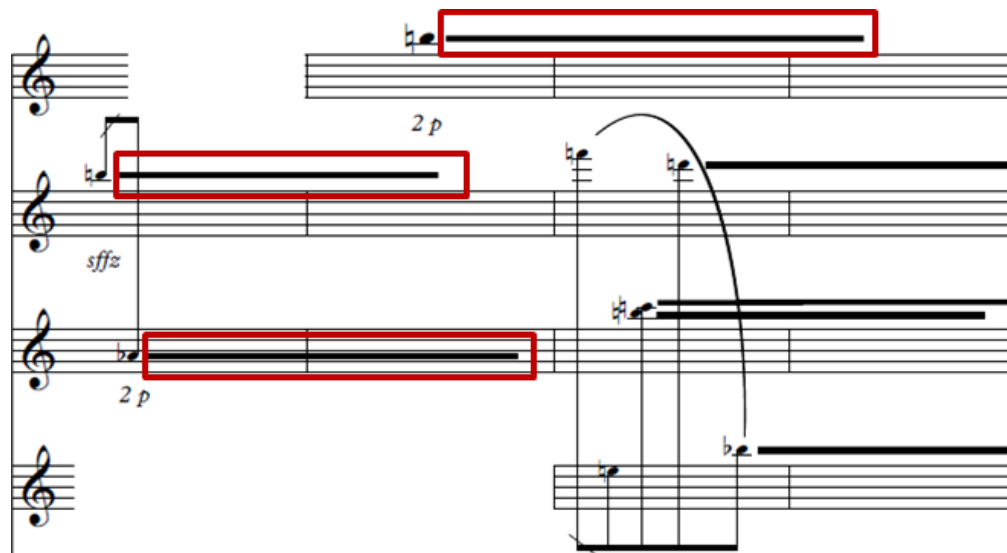


Fig. 51: Em vermelho, exemplo de linhas horizontais de ressonância, *Os abacaxis não voam*, Guilherme Nascimento, c.1 a 4.

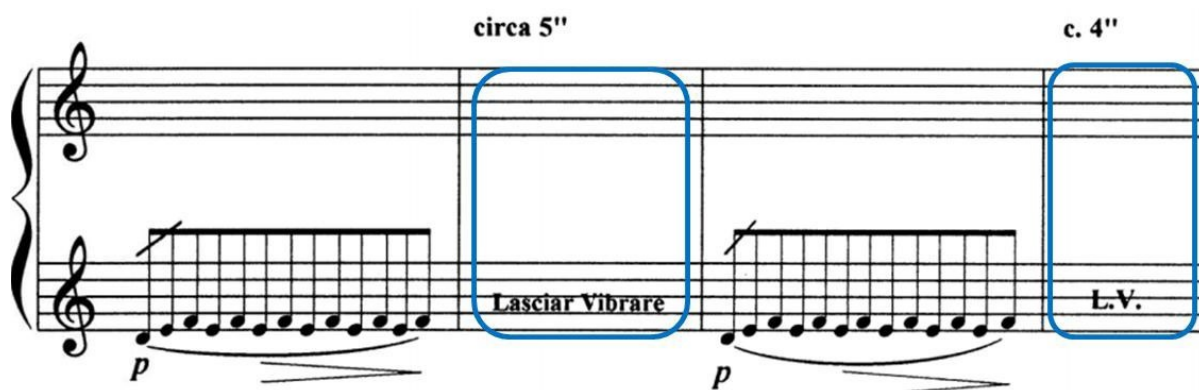


Fig. 52: Em azul, exemplo dos compassos com *Lasciar vibrare*, *Que doce de prata faz a língua dos amantes á noite*, Guilherme Nascimento, c.1 a 4.

Guilherme reforçou que assim como nos eventos de notas longas, os compassos com *Lasciar vibrare* não devem ser apressados. Ambos elementos contam com frações de segundos para determinar o tempo de duração, e esse tempo deve ser incorporado à performance.

Os compassos marcados com o termo *Lasciar vibrare* nos trouxe uma dúvida ao longo do percurso de estudo da peça, anterior ao encontro com o compositor. Indagamos sobre o modo de execução desse trecho. Onde encontramos a indicação *Lasciar vibrare* é sempre antecedido pela última nota do compasso anterior. Questionamos o compositor se no momento da ressonância deveríamos manter as mãos na última tecla acionada, ou se nesse

momento seria necessário retirar as mãos das teclas do teclado do piano. Ele afirmou que essa é uma questão quase psicológica. Para ele, o som permanecerá de qualquer forma, pois o pedal de *sustain*, que libera os abafadores das cordas, é acionado no início e mantido até o fim da composição. Com isso o som nunca cessará na indicação *Lasciar vibrare*. Para ele, o fato da mão na tecla, pelo menos psicologicamente, pode fazer com que a ressonância tenha uma maior duração. De qualquer forma, o compositor sugeriu que se mantenham as mãos no teclado em todos os compassos marcados a indicação em italiano. Segundo ele, o mais importante é não acelerar nos compassos com notas a serem tocadas, e também não acelerar nos compassos onde a ressonância está agindo.

Outro questionamento levado ao compositor em decorrência do período de estudo da composição *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite* foram as estratégias de execução dos trinados existentes ao longo da peça. Foram feitos experimentos como trinar as notas com as duas mãos, onde se utilizava a mão esquerda na nota Mi3 e a mão direita na nota Fá3, em trechos como exemplificados na Figura 53, logo abaixo:

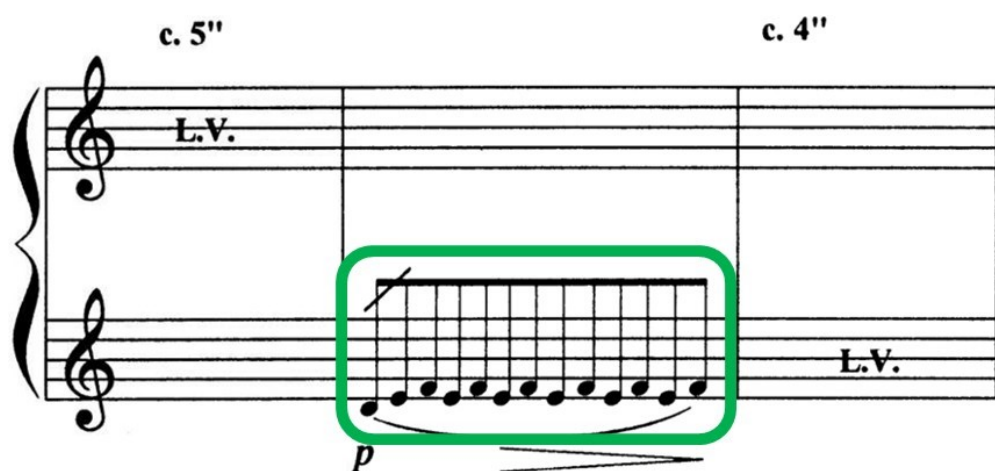


Fig. 53: Em verde, exemplo dos trinados, *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, Guilherme Nascimento, c.6 a 8.

Em nossa performance, pensamos na utilização de ambas as mãos nos trinados apresentados na Figura 53 acima, com a finalidade de alcançar maior regularidade nos trinados, e o compositor levantou a hipótese de que a utilização das duas mãos pode causar efeito contrário, contribuindo, assim, para uma maior irregularidade das notas. Para ele, os trinados devem ser sempre executados apenas com a mão esquerda ou direita, mantendo-se com isso a sonoridade proposta.

A composição *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite* tem uma peculiaridade em relação às duas composições anteriores para piano solo de Guilherme

Nascimento. Tanto em *Os abacaxis não voam* quanto em *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*, onde há a presença de até seis pautas simultâneas em um mesmo sistema, o compositor não indicou nenhuma delimitação da utilização das mãos. Sua preocupação principal era em relação à sonoridade, cabendo ao *performer* a distribuição do uso das mãos. Em *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, porém, os sistemas são construídos sempre com duas pautas simultâneas. Ainda que as duas pautas estejam demarcadas com a clave de Sol, o compositor sugeriu que as notas da à pauta inferior sejam sempre tocadas com a mão esquerda, e a clave superior com a mão direita.

Nessa composição, tal delimitação é importante, pois, para o compositor, cada mão representa um personagem no diálogo de *Romeu e Julieta*. Assim, a mão esquerda representa Romeu, ilustrando, pelas notas mais graves, a voz masculina. Já a mão direita na pauta superior representa Julieta, por ter a abrangência das notas mais agudas, representando, dessa forma, o feminino.

O compositor reforçou que, por motivo dessa representação masculina e feminina exercida pelas mãos, o trinado realizado com as duas mãos simultaneamente descaracterizaria a ideia do diálogo contida ao longo da música. Outro ponto destacado por ele é que na performance apresentada por nós, o contraste entre as duas mãos não esteve tão evidente. Sugeriu, então, a inversão das mãos como ferramenta de estudo, ou seja, tocar a voz do homem (Romeu), com a mão direita, e a voz feminina (Julieta) com a mão esquerda, para criar climas diferentes até encontrar a entonação perfeita para representar cada voz. Sobre isso, considerou:

Essa composição é diferente das composições para piano anteriores. As outras tinham mais aquela coisa de música pura, a música pela música. Em *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, é um pouco diferente. Aqui é importante o diálogo do título com o conteúdo musical. Neste caso é de suma importância você pensar nos dois personagens, *Romeu e Julieta* e tentar representa-los. Talvez pensar assim, te ajuda a conseguir contrastar de forma mais eficiente as linhas melódicas existentes em ambas as mãos. (Interações com o compositor em 04 de dezembro de 2019).

Por fim, Guilherme Nascimento chama a atenção para o que para ele se configura como elemento de execução mais difícil nessa composição: o fato que tanto nas linhas melódicas lineares quanto nos trinados ao longo da composição se pode observar a presença do sinal de *decrescendo*. Nas Figuras 54 e 55, a seguir, pode-se ver exemplos desses sinais contidos em ambos os elementos:



Fig. 54: Sinal de *decrescendo* existente em linha melódica, *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, Guilherme Nascimento, c.64 e 65.

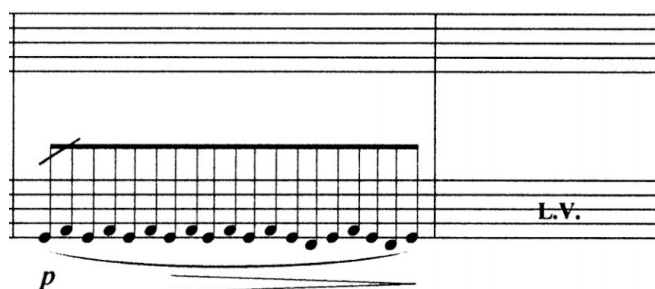


Fig. 55: Sinal de *decrescendo* existente em trinado, *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, Guilherme Nascimento, c.15 e 16.

O compositor observou que tanto nas linhas melódicas quanto nos trinados houve a tendência de um *crescendo* ao invés do correto *decrescendo* indicado na partitura. Ressaltou novamente que esse é o elemento de maior dificuldade técnica dessa composição, pois na maioria das vezes o mais previsível em uma passagem desse tipo é a ampliação natural da gama sonora à medida que se vai trinando. Contou-nos também que permanecia horas e horas treinando esse *decrescendo* enquanto compunha a peça *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*. Por fim, Guilherme comentou sobre as grandes frases existentes a partir da segunda página da partitura de *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, como podemos visualizar na Figura 56, a seguir:



Fig. 56: Exemplo de grandes frases, *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, Guilherme Nascimento, c.23.

O compositor comentou que as grandes frases não devem ser fragmentadas, apesar da presença de *fermatas* ao longo dessas frases. Reforçou que indica a busca de uma continuidade sonora, sem a presença de cortes sonoros. Para ele, a nota seguinte é sempre uma continuação. Apenas assim, o intérprete conseguirá delinear de maneira satisfatória essas grandes frases presentes em *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*.

5. Considerações finais

O percurso realizado ao longo da construção de uma performance da obra para piano solo do compositor Guilherme Nascimento configurou-se como nosso principal objetivo para a realização desta Dissertação, com sua gênese oriunda de uma inquietação relativa às tradições da notação. Por um lado, a tradição escrita, que nos permite tomar posse das ideias do compositor por meio da grafia musical, a partitura. Por outro lado, a tradição oral, que nos permite tomar conhecimento dessas ideias por meio do próprio compositor ou pessoas que estiveram em contato musical próximo.

O objetivo deste trabalho não foi chegar a uma conclusão de qual desses aspectos referidos é o mais significativo na construção da performance e estudo de uma obra, mas ressaltar a importância de uma abordagem contendo a conciliação de ambas as tradições, quando possível.

Na primeira fase desta pesquisa, na qual tivemos acesso somente à partitura das três composições para piano solo de Guilherme Nascimento, nos deparamos com diversos desafios. O primeiro deles foi identificar, por meio do texto musical, os anseios do compositor, na tentativa de aproximarmos nosso entendimento de suas ideias musicais. Nessa primeira etapa, traçamos estratégias de estudos que nos permitiram uma melhor compreensão técnica da obra como, por exemplo, dificuldades de leitura, dificuldades técnicas, escolha de dedilhados e gestual a ser utilizado, dentre outros aspectos. A escrita musical de Guilherme Nascimento nas três peças observadas apresenta algumas características muito peculiares. Dessas, citamos as frações de segundos existentes nos compassos para determinar suas durações, as espantosas gamas de dinâmicas, sobretudo na região dos *pianíssimos*, chegando a alguns momentos em *27p*. Ainda, a não utilização de figuras tradicionais de valores, além de eventos musicais distintos. Tais elementos induziram-nos em reflexões ao longo do percurso inicial de estudos a indagações sobre a veracidade de nosso entendimento.

No decorrer de nosso percurso acadêmico junto ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, pudemos apresentar a

composição *Os abacaxis não voam* em duas circunstâncias distintas. A primeira, como parte de uma comunicação de pesquisa realizada por meio da disciplina Práticas de performance. Na segunda ocasião, também por meio de outra disciplina do programa, Prática Instrumental da Música Contemporânea, nossa performance ocorreu no auditório Fernando Coelho, da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG. O maior aspecto que difere essas duas performances é que na primeira ocasião a composição foi apresentada em público sem que se existisse qualquer contato ou interação com o compositor. Partimos exclusivamente do nosso entendimento da escrita musical. Na segunda ocasião, havia ocorrido interações musicais com o compositor, o que possibilitou a esse momento um resultado sonoro decorrente da influência da proximidade com o compositor em nossa interpretação. É válido lembrar que a disciplina Prática instrumental da música contemporânea foi ministrada pela professora Ana Cláudia de Assis, pianista a quem a composição *Os abacaxis não voam* foi dedicada, além de ter sido a pianista a estrear a obra. Nesse período, tivemos algumas contribuições interpretativas também por parte de Ana Cláudia de Assis, que também realizou uma performance de *Os abacaxis não voam*.

Sobre essas duas ocasiões, quando pudemos apresentar a composição supracitada, ficou evidente a importância da proximidade com o compositor, pois na segunda ocasião nossa performance ocorreu com mais propriedade, contrário à primeira, para a qual muitos elementos interpretativos e específicos ainda não estavam totalmente compreendidos como, por exemplo, a relação das frações de tempo, o tipo de sonoridade adequada para a obra, a forma correta de fazerem as improvisações sugeridas pelo compositor, além do modo de lidar com a extrema gama dinâmica. Assim, podemos registrar que a primeira etapa de estudos, somente por meio do texto musical, foi de suma importância para nossa performance. No entanto, o resultado obtido a partir da interação com o compositor abarcou ainda mais informações que, em nosso entendimento, influenciaram para uma performance com ainda mais entendimento e liberdade para sua execução.

Por meio deste percurso de estudo, nos foi possível compreender a visão do compositor Guilherme Nascimento em aspectos como a busca por uma linguagem própria. Registrado em nossa mente ficou seu objetivo ao compor: favorecer o bem-estar para ele, para o intérprete e para o ouvinte.

Por meio desta pesquisa, também foi possível perceber o desenvolvimento composicional de Guilherme Nascimento, a influências das composições anteriores em *Os abacaxis não voam*, e o desenvolver de sua linguagem nas duas composições posteriores. A partir de nosso contato, compreendemos o contexto histórico e pessoal vivido por ele por

ocasião da composição de cada uma de suas três peças para piano solo. Cada uma de suas composições para piano foi concebidas em momentos distintos de sua vida, momentos esses que influenciaram em grande parte o resultado de suas criações. Algumas de suas composições se deram em momentos mais conturbados, e outras em momentos mais acalmados. Cada um desses períodos contribuiu para as características finais dessas obras.

Por fim, consideramos que não existe um modelo de estudo a ser tomado como mais eficiente. Há composições que não nos permitirão a aproximação com o compositor, pelo simples fato do distanciamento de tempo. Porém, a tradição oral deve ser valorizada em relação a obras de outros séculos. Podemos não ter contato com Mozart, mas podemos ouvir professores que trazem consigo informações obtidas por meio de gerações e gerações através dos séculos, ligando-nos em parte ao pensamento concebido por ele. No entanto, no âmbito da música contemporânea, essa proximidade é uma ferramenta sobre a qual não devemos abdicar. Assim, havendo a possibilidade de se aproximarmos o estudo de determinada partitura com o estreitamente de proximidade com o compositor, como ocorrido nesta pesquisa, o resultado pode ser sempre quantioso.

Referências

Livros, Artigos, Dissertações e Teses

BOWEN, José Antonio. *The history of remembered innovation: Tradition and its role in the relationship between musical Works and Their performances*. In: **The Journal of musicology**, Vol.11, no.2, 1993.

FERRAZ, Sílvio. *Primeiro afeto: como jogar notas ao vento*. In: **Revista eletrônica da ANPPOM**. Editorial Maria Lúcia Pascoal. Volume 12, p.80-113. 2006.

NASCIMENTO, Guilherme. *Música menor: a institucionalização da avant-garde musical e as manifestações menores na música contemporânea*. Dissertação para o curso de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. (PUC-SP), São Paulo, 2003.

_____. *Os sapatos floridos não voam: processos criativos compartilhados entre música, literatura e pintura*. Tese para o curso de Doutorado. Escola de música da Universidade de Campinas (UNICAMP), São Paulo, 2009.

_____. *Música menor: a institucionalização da avant-garde musical e as manifestações menores na música contemporânea*. Livro. Editora Annablume/FAPESP, v.1. 2005.

_____. *Os sapatos floridos não voam: processos criativos compartilhados entre música, literatura e pintura*. Livro. Editora Annablume/FAPESP, v.1, 2012.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15.1989.

PORTELLI, Alessandro. *O que faz a história oral diferente*. In: **Proj. História**. São Paulo, p. 25-39, 1997.

RICHERME, Cláudio. *A técnica pianística: uma abordagem científica*. Livro. Editora Musimed. São Paulo. 1996.

SANTOS, André; CHANTAL, Mauro. *A construção da performance de Os abacaxis não voam, para piano, de Guilherme Nascimento: colaboração entre intérprete e compositor*. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.4**, Belo Horizonte. UFMG, p.228-245 Selo Minas de Som, 2018.

SENISE, Luis Henrique. *Da importância dos movimentos pianísticos*. Dissertação para o curso de Mestrado em Música. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro 1992.

SILVA, Dário Rodrigues. *A obra pianística de Marisa Resende: Processo de construção da performance através da interação intérprete e compositora*. Dissertação para o curso de Mestrado em Música. Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre 2015.

TELLES, Simone Lopes. *O gesto pianístico na iniciação ao piano: um estudo exploratório*. Dissertação para o curso de Mestrado em Música. Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte 2005.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Livro. Editora Paz e terra S.A. 2ª edição, São Paulo, 1998.

ZORZAL, Ricieri Carlini. *Prática musical e planejamento da performance: contribuições teórico conceituais para o desenvolvimento da autonomia do estudante de instrumento musical*. In: **Revista Opus**, v.21, n.3, p.83-110. UFMA, 2015.

Partituras

NASCIMENTO, Guilherme. *Baku-Pari, música de câmara: flauta clarineta, trompete, trombone, percussão, piano, violinha, violoncelo e contrabaixo*. Belo Horizonte, 1999. 1 partitura. <http://www.guilhermenascimento.com/pt/inicio/#catlogo-marker>. Acesso em: 05 de out.2019

_____. *Os abacaxis não voam*, piano solo. Belo Horizonte, 2001. 1 partitura. <http://www.guilhermenascimento.com/pt/inicio/#catlogo-marker>. Acesso em: 05 de out.2019

_____. *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*, piano solo. São Paulo, 2005. 1 partitura. <http://www.guilhermenascimento.com/pt/inicio/#catlogo-marker>. Acesso em: 05 de out.2019

_____. *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*, piano solo. Belo Horizonte, 2008. 1 partitura. <http://www.guilhermenascimento.com/pt/inicio/#catlogo-marker>. Acesso em: 05 de out.2019

Gravação musical

NASCIMENTO, Guilherme. *Música de câmara, vol.1*. Edições musicais do ICA (Instituto carioca de artes), apoio Fundação de Educação Artística, Belo horizonte, 2009.

_____. *Música de câmara, vol.2*. Edições musicais do ICA (Instituto carioca de artes), apoio Fundação de Educação Artística, Belo Horizonte 2009.

Entrevistas

NASCIMENTO, Guilherme. Entrevistas e diálogos com o compositor. Residência do compositor. Belo Horizonte. Realizado em 26 de outubro de 2018.

_____. Entrevistas e diálogos com o compositor. Residência do compositor. Belo Horizonte. Realizado em 04 de dezembro de 2019.

Anexos – Nossa editoração de *Os abacaxis não voam*, *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* e *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite*

Guilherme Nascimento

Os abacaxis não voam

Pineapples don't fly

2001

Piano

www.guilhermenascimento.com
guinascimento@yahoo.com

INSTRUÇÕES

INSTRUCTIONS

As barras de compasso servem apenas como guias. Não acentuar os tempos fortes. Acentuações devem ser feitas apenas quando notadas na partitura.

Barlines are only guides. Do not stress Strong beats. Accents be played only when notated.

Os sinais (aceleração) e (desaceleração) afetam a velocidade em que os eventos (notas e pausas) ocorrem.

The signs (acceleration) and (ritard) influence the speed in wich the events (notes and pauses) occur.

Sinais de dinâmica tais como, por exemplo, 2p, 4p, 9p, etc. significam, respectivamente, pp, pppp, ppppppppp, etc. A utilização de tais símbolos se dá apenas por não haver espaço suficiente na partitura.

Dynamic signs such as, for example, 2p, 4p, 9p, etc. mean, respectively, pp, pppp, ppppppppp, etc. Such symbols are used just because there isn't enough room in the score.

Outras informações são encontradas ao longo da partitura.

Other instructions are found along the score.

Os abacaxis não voam

à Ana Cláudia Assis

Edição e revisão:

Guilherme Nascimento

ca. 6" ca. 10" ca. 1 1/2" ca. 7" ca. 1 1/2" ca. 13"

Piano

ca. 3" ca. 7" ca. 5" ca. 9" ca. 5" ca. 7"

2

ca. 5" ca. 8" ca. 8" ca. 12" ca. 17"

2p

3p

4p *molto espressivo*
legatissimo

poco sfz

ca. 23" ca. 5" ca. 10" ca. 4" ca. 5" ca. 2"

18 *rall (poco-tro)*

Pno.

poco sfz

2p

5p

Diagram illustrating a 5-pedal technique (5p) with a circled group of notes and arrows indicating the pedal action.

* Esta é uma melodia que deve soar lenta e calma. cabe ao intérprete definir a duração de cada nota (algumas serão mais longas ou mais curtas que outras - evitar repetir padrões rítmicos). É permitido fazer pausas, mas sempre com o pedal abaixado.

this is a melody that must be played slowly and with no hurry. The player must decide how long each note will last (some must be longer or shorter than others - avoid repeating rhythmical patterns). The player is also allowed to make some rests, but always with the right pedal pressed.

ca. 5" ca. 2" ca. 2" ca. 8" ca. 4" ca. 1"

Pno.

ca. 15" ca. 7" ca. 5" ca. 6" ca. 5"

Pno.

* Improvisar nas extensões dadas. Figuração rítmica igual para todas as notas. Começar bem rápido e diminuir a velocidade pouco a pouco. Conectar estes quatro compassos com o primeiro compasso da página seguinte de modo a não sentirmos nem as transições de uma extensão a outra, nem as transições de velocidades.

Improvise in the ranges given. The rhythm must be the same for all notes. Start very fast and slow down little by little. Connect these four bars with the first bar from next page, in such a way that we won't feel neither the transitions from one range to the other, neither the transitions of speed.

4

ca. 6" ca. 7" ca. 5" ca. 9"

35 8 p 10 p

ca. 3" ca. 6" ca. 2" ca. 10"

39 9 p 11 p

* Somente este compasso: tocar não rápido, porém não lento (não se esqueça de conectá-lo aos quatro últimos compassos da página anterior).
Figuração rítmica igual para todas as notas.

Only this bar: play it not fastly, but not slowly either (don't forget to connect it with the four last bars from the previous page). The rhythm must be the same for all notes.

ca. 5" ca. 8" ca. 5" ca. 7" ca. 10" ca. 9" ca. 10"

43

Pno.

12 *p*

13 *p* 14 *p*

12 *p*

13 *p*

10 *p* très doux

13 *p*

14 *p*

14 *p* très doux

12 *p* très doux

16 *p* très doux

13 *p* très doux

11 *p* très doux

15 *p* très doux

Pno.

ca. 4" ca. 6" ca. 9" ca. 3" ca. 9" ca. 7"

* O intérprete deve continuar tocando o fá bequadro, sempre "très doux" e com a dinâmica decrescente, até o mais suave possível. Fazer uma pausa de alguns segundos antes de tocar a próxima página. Manter o pedal sempre abaixado.

The player shall continue playing the F natural, always "très doux" and with descending dynamics, until the softest possible. Make a pause of a few seconds before playing the next page. Keep the right pedal always pressed.

Guilherme Nascimento

Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste

I am mad only when the Wind blows from north-northwest

2005

Piano

www.guilhermenascimento.com
guinascimento@yahoo.com

INSTRUÇÕES

INSTRUCTIONS

As barras de compasso servem apenas como guias. Não acentuar os tempos fortes. Acentuações devem ser feitas apenas quando notadas na partitura.

Barlines are only guides. Do not stress Strong beats. Accents be played only when notated.

Os sinais (aceleração) e (desaceleração) afetam a velocidade em que os eventos (notas e pausas) ocorrem.

The signs (acceleration) and (ritard) influence the speed in wich the events (notes and pauses) occur.

Sinais de dinâmica tais como, por exemplo, 2p, 4p, 9p, etc. significam, respectivamente, pp, pppp, ppppppppp, etc. A utilização de tais símbolos se dá apenas por não haver espaço suficiente na partitura.

Dynamic signs such as, for example, 2p, 4p, 9p, etc. mean, respectively, pp, pppp, ppppppppp, etc. Such symbols are used just because there isn't enough room in the score.

Outras informações são encontradas ao longo da partitura.

Other instructions are found along the score.

Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-nordeste

à Érika

Edição e revisão:

Guilherme Nascimento

$\text{♩} = 30$

Piano

10p 8p 14p 9p 16p 3p

rit. (até o fim/ until the end)

Pno.

3 14p 7p 13p 12p 8p 12p 10p 11p

Pno.

5 8p 8p 12p 4p 10p 10p 9p 8p 13p

Pno.

7 8p 11p 6p 2p 9p 10p 7p 3p 7p 6p

2

Piano score for measures 10-22. The score is written for piano (Pno.) and consists of five systems, each with two staves (treble and bass clef). The music is highly technical, featuring complex fingering (e.g., 10p, 8p, 10p, 7p, 11p, 3p, 8p, 9p, 12p, 9p, 2p, 8p, 4p, 7p, 5p, 7p, 13p, 9p, 10p, 4p, 10p, 7p, 7p, 13p, 10p, 15p, 10p, 9p, 11p, 11p, 9p, 9p, 9p, 9p, 9p, 10p, 2p, 12p) and dynamic markings (e.g., p, sp, 10p, 7p, 11p, 3p, 8p, 9p, 12p, 9p, 2p, 8p, 4p, 7p, 5p, 9p, 10p, 7p, 13p, 10p, 15p, 10p, 9p, 11p, 11p, 9p, 9p, 9p, 9p, 10p, 2p, 12p). Performance instructions include *rit.*, *molto*, *poco*, and *molto poco*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic hairpins.

Pno.

25 11p 10p 9p 11p 12p 14p 16p
10p *poco* 16p 12p 14p 13p 15p

Pno.

29 12p 14p 20p 21p 17p
11p 16p 15p 17p 13p

Pno.

33 12p *molto poco* 15p 14p 20p
13p 11p 20p 11p 15p

Pno.

37 20p 21p 21p 25p
17p 18p

Pno.

41 20p 18p *poco* 17p 18p 22p 19p 18p *decresc.*

Pno.

45 20p 22p 6p
poco 20p 20p

4

SENZA TEMPO

ca. 9^a ca. 3 1/2^a ca. 8^a ca. 1/2^a ca. 9^a ca. 1/2^a ca. 6^a ca. 4 1/2^a

50

ca. 5 1/2^a ca. 3^a ca. 5 1/2^a ca. 2^a ca. 6^a ca. 1/2^a ca. 6^a ca. 6^a

58

ca. 3^a ca. 2 1/2^a ca. 9 1/2^a ca. 1/2^a ca. 11^a ca. 6^a ca. 7^a ca. 1/2^a

66

74

ca. 5" ca. 4 1/2" ca. 7" ca. 4 1/2" ca. 6" ca. 6 1/2" ca. 9" ca. 1/2"

82

ca. 12" ca. 1/2" ca. 8" ca. 8" ca. 11" ca. 10" ca. 1" ca. 14"

90

ca. 1" ca. 20" ca. 1" ca. 8" ca. 9" ca. 1 1/2" ca. 28"

fine
(pos. 11bis.)

Guilherme Nascimento

**Que doce som de prata faz a língua
dos amantes à noite**

How silver-sweet sounds lovers' tongues by night

2008

Piano

www.guilhermenascimento.com
guinascimento@yahoo.com

INSTRUÇÕES

INSTRUCTIONS

As barras de compasso servem apenas como guias. Não acentuar os tempos fortes. Acentuações devem ser feitas apenas quando notadas na partitura.

Barlines are only guides. Do not stress Strong beats. Accents be played only when notated.

Os sinais (aceleração) e (desaceleração) afetam a velocidade em que os eventos (notas e pausas) ocorrem.

The signs (acceleration) and (ritard) influence the speed in wich the events (notes and pauses) occur.

Sinais de dinâmica tais como, por exemplo, 2p, 4p, 9p, etc. significam, respectivamente, pp, pppp, ppppppppp, etc. A utilização de tais símbolos se dá apenas por não haver espaço suficiente na partitura.

Dynamic signs such as, for example, 2p, 4p, 9p, etc. mean, respectively, pp, pppp, ppppppppp, etc. Such symbols are used just because there isn't enough room in the score.

Outras informações são encontradas ao longo da partitura.

Other instructions are found along the score.

Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite

à Berenice Menegale

Edição e revisão:

Guilherme Nascimento

Senza Tempo
*quasi una cadenzia**

circa 5" *c. 4"*

Piano

ppppp *mp* *ppppp*

p *Lasciar Vibrar* *p* *L.V.*

Fin (até o fim / until the end)

6 *c. 5"* *c. 4"* *c. 5"*

L.V. *p* *L.V.* *p*

12 *c. 4 1/2"* *c. 5"* *c. 5"*

quasi pp *L.V.* *p* *L.V.*

17 *c. 4 1/2"* *c. 4"* *c. 6"*

quasi pp *L.V.* *quasi pp* *L.V.*

p *L.V.*

* Toda a obra deve soar bem tranquila e serena.
(All this piece must sound very tranquil and calm.)

2

23



ppp (sempre)

Measure 23: Treble clef, piano part. The right hand has a whole note chord with a fermata. The left hand has a continuous eighth-note accompaniment. The dynamic marking *ppp (sempre)* is written below the staff.

24



ppp (sempre)

c. 5"

L.V.

Measure 24: Treble clef, piano part. The right hand has a whole note chord with a fermata. The left hand has a continuous eighth-note accompaniment. The dynamic marking *ppp (sempre)* is written below the staff. A fermata is placed over the right hand. The marking *c. 5"* is written above the staff. The marking *L.V.* is written below the staff.

27



Measure 27: Treble clef, piano part. The right hand has a whole note chord with a fermata. The left hand has a continuous eighth-note accompaniment.

28



c. 5"

L.V.

Measure 28: Treble clef, piano part. The right hand has a whole note chord with a fermata. The left hand has a continuous eighth-note accompaniment. The marking *c. 5"* is written above the staff. The marking *L.V.* is written below the staff.

30

ppp (sempre)

31

32 c. 6°

34 *ppp (sempre)*

35

36 c. 6°
L.V.

38 *c. 5"* *c. 4 1/2"*
pppp *ppp*
L.V. *L.V.*

43 *c. 5 1/2"* *c. 4 1/2"* *c. 4"*
pppp *ppp*
L.V. *L.V.*

48 *c. 5"* *c. 5"*
pppp *ppp*
L.V. *L.V.*

53 *c. 5 1/2"* *c. 4 1/2"* *c. 5"*
ppp *pppp*
L.V. *L.V.*

58 *c. 4 1/2"* *c. 5"* *c. 5"*
ppp *pppp* *ppp*
L.V. *L.V.*

64 *c. 5 1/2"* *c. 5"* *c. 8"*
pppp *pppp*
ppp
L.V. *L.V.*

Durata
circa 8 min.