

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

Marina Carvalho Spoladore Rezende

**RECOMPOSIÇÃO PERFORMATIVA: expansão da liberdade criadora do *performer*
em três processos colaborativos**

Belo Horizonte
2024

Marina Carvalho Spoladore Rezende

**RECOMPOSIÇÃO PERFORMATIVA: expansão da liberdade criadora do *performer*
em três processos colaborativos**

Tese apresentada ao Programa de
Pós- Graduação em Música da
Universidade Federal de Minas
Gerais como requisito parcial
para obtenção do título de
Doutora em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cláudia Assis

Belo Horizonte
2024

R467r Rezende, Marina Carvalho Spoladore.

Recomposição performativa [manuscrito] : expansão da liberdade criadora do performer em três processos colaborativos / Marina Carvalho Spoladore Rezende. - 2024.
237 f.; il.

Orientadora: Ana Cláudia de Assis.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Criação musical. 4. Composição (Música). I. Assis, Ana Cláudia de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 781.6



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pela aluna **Marina Carvalho Spoladore Rezende**, em 27 de maio de 2024, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra Ana Cláudia de Assis

Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)

Profa. Dra. Catarina Leite Domenici

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Clifford Hill Korman

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Pauxy Gentil Nunes Filho

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Oiliam José Lanna

Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Ana Cláudia de Assis, Professora do Magistério Superior**, em 27/05/2024, às 15:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Clifford Hill Korman, Usuário Externo**, em 28/05/2024, às 14:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Pauxy Gentil Nunes Filho, Usuário Externo**, em 28/05/2024, às 23:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Catarina Leite Domenici, Usuário Externo**, em 30/05/2024, às 12:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Oiliam Jose Lanna, Professor do Magistério Superior**, em 30/05/2024, às 14:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3240263** e o código CRC **ESBDEF57**.

A Nina, Murilo e Renato.

AGRADECIMENTOS

Há um provérbio africano que diz: é preciso uma aldeia inteira para criar uma criança. Toda a jornada desta pesquisa, que culminou na escrita desta tese, só se concretizou graças à contribuição, da menor à mais determinante, de cada um dos que aqui vão listados. Certamente, há muitos outros que, embora não tenham seus nomes citados dentre os agradecimentos, foram também muito importantes para que eu chegasse aqui. A todos vocês, minha profunda gratidão. Ao Renato, pelo primeiro pontapé e pelo apoio total mesmo nas horas mais desafiadoras da sua (e da nossa) vida; pela leitura e revisão crítica;

Às crianças, pela compreensão, pela espera e por solicitarem minha presença, mantendo-me respirando, entre os mergulhos profundos neste trabalho;

Aos meus pais, por respeitarem as horas debruçadas sobre o trabalho enquanto os visitava ao longo desses quatro anos;

Aos meus sogros Floriano e Maria (*in memoriam*) pelo suporte incondicional;

À toda a família que me acolheu e hospedou generosa e carinhosamente em Belo Horizonte, durante o período de aulas e compromissos do curso, em especial aos tios Flávio, Rosângela, José Augusto, Mônica e Marco Aurélio e primos Thaís Freitas e Edgard Fiuza;

A Helena Marinho, primeira orientadora desta pesquisa, pela dedicação e pela forma generosa e presente de ensinar e orientar;

Aos professores Aveiro: Helena Marinho, Susana Sardo, Jorge Correia e às colegas Ana Seara, Ana Barros e Monica Chambel;

Ao Batista Jr. e ao Pablo Panaro, amigos, incentivadores, pelo auxílio logístico além-mar em tempos de pandemia, pelas valiosas ponderações e por compartilhar as dores e delícias dessa caminhada;

À querida Priscilla Azevedo, pela disponibilidade com os trâmites portugueses;

Ao amigo Pauxy Gentil-Nunes, pela longa amizade e pela total entrega nessa parceria;

Ao Marcílio Onofre, pela generosidade em por compartilhar seu tempo e sua experiência;

À amiga Joana Boechat, por receber a proposta – e a mim – de braços abertos, sempre com café, pão de queijo e muito carinho;

Ao compositor e às compositoras Pauxy Gentil-Nunes, Marisa Rezende e Valéria Bonafé, por autorizarem o uso de suas peças;

Ao Pedro Bittencourt, pelas reflexões fundamentais desde que nasceu a ideia de fazer um doutorado;

Ao Abstrai Ensemble, por abrir espaço para a estreia de *Jonas Reborn*;

À Ana Cláudia Assis, por assumir a orientação com o projeto já em andamento e pelas valiosas observações na pesquisa e na performance;

Ao colega-amigo Cliff Korman, por abrir meu horizonte, quando o escopo da pesquisa virou meu universo inteiro;

À equipe da secretaria do PPGM da UFMG, que esclarece e nos auxilia com todas as burocracias, os prazos, com a segurança que precisamos;

À amiga Ana Leticia Barros, pela leitura do projeto, pelas reflexões valiosas e pelo suporte familiar fundamental (extensivo ao Paulo Santoro);

À UNIRIO e aos colegas do Departamento de Piano e Cordas, pelo apoio durante meu afastamento das atividades docentes.

*“Nosso conhecimento não era de pegar em livros.
Era de pegar de apalpar de ouvir e de outros sentidos.
Seria um saber primordial?
Nossas palavras se ajuntavam uma na outra por amor e não por
sintaxe.
A gente queria o arpejo. O canto. O gorjeio das palavras.
Um dia tentamos até de fazer um cruzamento de árvores com
passarinhos para obter gorjeios em nossas palavras.
Não obtivemos.
Estamos esperando até hoje.
(...)”*
(Manoel de Barros - *Menino do Mato – II*)

*“... porque estamos diante de um vazio semântico, de algo fora do
enquadramento, que diz respeito a todos os coletivos e que lhes dá
medo. Daí a pressa de uns e outros para rotular, para definir,
delimitar, dar uma forma ao acontecimento. Não deixar pairar a
incerteza a seu respeito é normalizá-lo para fazer com que entre no
coletivo humano custe o que custar. E contudo. (...) Decido: eles dirão
o que quiserem. Quanto a mim, vou permanecer nessa no man's land.”*
(Nastassja Martin – *Escute as Feras*)

RESUMO

Este trabalho apresenta uma proposta de expansão da liberdade criadora do *performer*, através da sistematização de uma metodologia, que chamamos de *recomposição performativa*. Tal atividade consiste em uma criação colaborativa que tem como ponto de partida uma composição pré-existente. Nesse processo, o/a *performer* atua em parceria com compositores/as ou outros *performers*, participando ativamente do processo, desde a concepção e elaboração dos elementos pré-composicionais até a realização da performance. Os objetivos principais consistiram em promover a atuação do *performer* no contexto da composição, deslocando-o para além do papel de receptor de uma partitura; questionar a partitura como objeto mediador entre a criação e a performance; questionar a hierarquia entre as funções da composição e da performance, ou entre autor/a e *performer*, estabelecida nas práticas musicais ainda predominantes no âmbito da música de concerto; refletir sobre a noção de autoria e sobre a própria noção de obra musical; desenvolver propostas de co-criação replicáveis na formação de *performers* no ambiente acadêmico. Baseado em definições de *recomposição* e em categorias de *colaboração*, o referencial teórico e metodológico deste trabalho apoia-se no conceito de *performer emancipado*, de Paulo de Assis, na *colaboração familiar, integrativa e complementar*, de Vera John-Steiner. Os três estudos de caso foram realizados com os compositores Pauxy Gentil-Nunes e Marcílio Onofre e com a pianista Joana Boechat e culminaram, respectivamente, na composição das peças: *Jonas Reborn* (2022), a partir de *Jonas* (1992), de Pauxy Gentil-Nunes; *Mirageiras* (2024), a partir de *Miragem* (2009), de Marisa Rezende; e *Odradek: traquinices imaginadas* (2024), a partir de *Odradek* (2010), de Valéria Bonafé. As distintas dinâmicas de trabalho foram norteadas por uma metodologia global de divisão em três etapas: recepção dos materiais, experimentação e realização da performance. As características singulares de cada estudo de caso contribuíram para a elaboração de metodologias de *recomposição performativa* e para a fusão entre criação e performance.

Palavras-chaves: pesquisa artística; *recomposição performativa*; performance; colaboração.

ABSTRACT

This paper presents a proposal to expand the performer's creative freedom through the systematization of a methodology we call *performative recomposition*. This activity involves collaborative creation starting from a pre-existing composition. In this process, the performer works in partnership with composers or other performers, actively participating from the conception and development of pre-compositional elements to the realization of the performance. The main objectives were to promote the performer's role within composition, moving beyond the role of merely receiving a score; to question the score as a mediator between creation and performance; to challenge the hierarchy between the functions of composition and performance, or between author and performer, as established in prevailing practices in concert music; to reflect on the notion of authorship and the concept of musical work itself; and to develop replicable co-creation proposals in performer training within academic environments. Based on definitions of *recomposition* and categories of *collaboration*, the theoretical and methodological framework of this work draws on Paulo de Assis' concept of the *emancipated performer* and Vera John-Steiner's notions of *familiar*, *integrative*, and *complementary* collaboration. The three case studies were conducted with composers Pauxy Gentil-Nunes and Marcílio Onofre, and pianist Joana Boechat, resulting respectively in the compositions: *Jonas Reborn* (2022), based on *Jonas* (1992) by Pauxy Gentil-Nunes; *Mirageiras* (2024), based on *Miragem* (2009) by Marisa Rezende; and *Odradek: traquinices imaginadas* (2024), based on *Odradek* (2010) by Valéria Bonafé. The different work dynamics were guided by a global methodology divided into three stages: material reception, experimentation, and performance realization. The unique characteristics of each case study contributed to the development of methodologies for performative recomposition and the fusion of creation and performance.

Keywords: artistic research; performative recomposition; performance; collaboration.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Metodologia de trabalho do MusicExperiment21	31
Figura 2: <i>Erased de Kooning Drawing</i> (1953), de Robert Rauschenberg	36
Figura 3: (Sem título), Amador Perez (1980). Neste, evidencia-se a referência ao quadro <i>O Nascimento de Vênus</i> (1483), de Sandro Boticelli	37
Figura 4: <i>Las Meninas</i> , de Diego Velázquez (1656)	37
Figura 5: <i>Las Meninas</i> (1957), de Pablo Picasso	38
Figura 6: Mosaico encontrado em sinagoga da Galileia, que retrata o momento em que Jonas foi engolido por um grande peixe ao ser lançado do navio ao mar	44
Figura 7: Registro do recital do duo de flauta e piano com Pauxy Gentil-Nunes, na Bienal de Música Contemporânea do Mato Grosso. Cuiabá/MT, 2010	45
Figura 8: Escultura do profeta Jonas (Aleijadinho)	48
Figura 9: Bula de <i>Jonas</i> (Gentil-Nunes, 1992)	50
Figura 10: <i>Jonas</i> (Gentil-Nunes, 1992/1998), compassos 19 e 20 (manuscrito), equivalentes aos compassos 18 e 19 da edição. As cores destacam as indicações das técnicas estendidas utilizadas na primeira versão da peça e a substituição por gestos no teclado, na segunda.	51
Figura 11: Contracapa do disco <i>Terra</i> (1973), em que foi lançada a canção <i>Mestre Jonas</i> , pelo trio Sá, Rodrix e Guarabyra	52
Figura 12: Primeira página da partitura de <i>Jonas</i> (Gentil-Nunes, 1992/1998), o início da primeira seção da peça	55
Figura 13: Células da região aguda, em ordem de aparição em <i>Jonas</i>	56
Figura 14: Célula repetida (em destaque), seção 1.3 de <i>Jonas</i>	56
Figura 15: <i>Cluster</i> que encerra a seção 1.3 em <i>Jonas</i>	57
Figura 16: marcha harmônica em <i>Jonas</i>	57
Figura 17: marcha harmônica na Invenção n.1 em Dó Maior (Bach, 1723)	58
Figura 18: compasso 39 (ampliação do acorde com o acréscimo das respectivas quintas justas e oitavas de cada altura) de <i>Jonas</i>	58
Figura 19: início da seção em cânone, com vozes diferenciadas por cores	58
Figura 20: código QR para acesso ao vídeo demonstrativo dos compassos 59 a 64 de <i>Jonas</i>	59
Figura 21: <i>Jonas</i> (GENTIL-NUNES, 1992/1998), compassos 59 a 64.	60
Figura 22: Posição de cruz da pianista ao final da peça <i>Jonas</i>	61
Figura 23: Modelo circunflexo dos afetos (WEIERICH, 2010, p. 2872).	63
Figura 24: Legenda de cores dos gráficos.	64
Figura 25: Gráficos elaborados através do programa Geogebra.	65
Figura 26: Gráficos gerados através do programa PartLin/Parsemat	67
Figura 27: Linha do tempo de <i>Jonas Reborn</i> na plataforma Miro (trecho ampliado).	71
Figura 28: Código QR para acesso ao vídeo da produção da sonoridade de mamíferos aquáticos através do uso de técnicas alternativas ao piano.	72
Figura 29: Início da seção M de <i>Jonas Reborn</i> , que apresenta trecho de <i>Jonas</i> alterado para execução a quatro mãos.	74
Figura 30: Início da seção T de <i>Jonas Reborn</i> .	75
Figura 31: Baqueta papa-moscas com medidas.	76
Figura 32: Distribuição dos materiais pelo piano.	79

Figura 33: Set eletrônico do primeiro ensaio, em 16 de fevereiro de 2022.	80
Figura 34: Trecho de <i>Jonas Reborn</i> , entre compassos 16 e 18, apresentados na partitura e na ferramenta “Studio” da plataforma Bandlab. Inserções destacadas em verde, criadas a partir da manipulação e experimentação dos materiais na referida plataforma.	81
Figura 35: Registro da estreia de <i>Jonas Reborn</i> .	85
Figura 36: Registro de encontro com Marisa Rezende (à direita) e Marcílio Onofre (à esquerda)	89
Figura 37: Início de <i>Miragem</i>	93
Figura 38: Alcance crescente da ação da baqueta macia em <i>Miragem</i> .	94
Figura 39: Instrução para utilização da baqueta na primeira (a) e na segunda seção (b) de <i>Miragem</i> (REZENDE, 2009).	94
Figura 40: <i>Miragem</i> (REZENDE, 2009), segunda seção, final do primeiro sistema. Surgimento dos novos elementos – <i>clusters</i> e <i>glissandi</i> .	95
Figura 41: <i>Miragem</i> (REZENDE, 2009), seção 4, sugestão da tonalidade de Si Maior	95
Figura 42: Final da segunda seção de <i>Miragem</i>	95
Figura 43: Gestos finais de <i>Miragem</i>	96
Figura 44: Efeito <i>Fata Morgana</i> em um navio de carga visto na costa de Oceanside, na Califórnia (cc by sa 4.0).	97
Figura 45: Apresentação das alturas iniciais de <i>Miragem</i> . Manuscrito de Marcílio Onofre	98
Figura 46: Acorde inicial de <i>Miragem</i>	98
Figura 47: <i>Miroirs, III: une barque sur l'océan</i>	99
Figura 48: Primeiros compassos de <i>Jeux d'Eau</i>	99
Figura 49: Primeiros compassos da peça <i>Mirages op. 70, i – À la memoire de Claude Debussy</i> .	100
Figura 50: Trecho do primeiro esboço da composição.	101
Figura 51: Desenho convergente das mãos. Primeira frase de <i>Mirageiras I – Partida (Prelúdio)</i>	102
Figura 52: Alturas iniciais em <i>Miragem (a)</i> e representação em <i>Mirageiras I – Partida (b)</i>	103
Figura 53: As notas graves apresentam uma nova dimensão, uma camada mais profunda, criando uma perspectiva contrastante com o elemento apresentado e repetido no agudo.	103
Figura 54 Trechos correspondentes em <i>Miragem (a)</i> e <i>Mirageiras (b)</i> .	104
Figura 55: Melodia livremente inspirada no canto ianomâmi que será fio condutor dos quatro movimentos de <i>Mirageiras</i>	105
Figura 56: Transcrição livre do canto de indígena ianomâmi	106
Figura 57: Compassos finais de <i>Mirageiras I (Partida)</i>	106
Figura 58: esboço apresentado por Marcílio para o segundo movimento de <i>Mirageiras</i>	107
Figura 59: Sugestão de separação da bandeirola, para evidenciar a repetição dos padrões.	107
Figura 60: Primeiros compassos da terceira versão do segundo movimento de <i>Mirageiras</i> , apresentada em novembro de 2022.	108
Figura 61: Quarto esboço de <i>Mirageiras II – Navegar</i> . A melodia ianomami aparece nas figuras maiores e acentuadas, sempre nas cabeças dos compassos	109

Figura 62: Quinto esboço de <i>Mirageiras ii – navegar</i> . Redução de duas para uma linha ondulada, intercalando as mãos.	109
Figura 63: <i>Mirageiras II (Navegar)</i> , primeiros compassos	110
Figura 64: <i>Mirageiras II (Navegar)</i> , últimos compassos. A ondulação se afunila até o centro mib-fá, distorcido pela inédita mudança tímbrica causada pelo deslizamento do <i>slide</i> sobre as cordas.	111
Figura 65: <i>Mirageiras III (Deriva)</i> , primeiro compasso. As três dimensões sonoras e visuais são apresentadas já no primeiro gesto.	112
Figura 66: Posições dos braços para execução do primeiro trecho de <i>Deriva</i> .	113
Figura 67: Modo de utilização da baqueta em <i>Miragem</i>	114
Figura 68: Modo de utilização da baqueta no terceiro movimento de <i>Mirageiras</i>	114
Figura 69: Correlação entre as alturas apresentadas no compasso 2 (a) e desenvolvidas no compasso 16 (b) de <i>Mirageiras</i>	114
Figura 70: Terceira seção de <i>Miragem</i>	115
Figura 71: <i>Mirageiras III (Deriva)</i> , início da segunda seção (compassos 11 e 12)	115
Figura 72: Terceira seção de <i>Mirageiras III – Deriva</i> . Melodia ianomâmi livremente modificada, destacada em amarelo, e contracanto, destacado em verde.	116
Figura 73: Trecho inicial de <i>Mirageiras IV - Ancoragem</i> .	117
Figura 74: Descida em mãos alternadas em <i>Mirageiras</i> e em <i>O Polichinelo</i> .	117
Figura 75: Trecho de <i>Festa no Sertão</i> (Villa-Lobos, 1936).	118
Figura 76: Trecho de <i>Mirageiras IV – Ancoragem</i>	118
Figura 77: Trecho inicial de <i>Dansa do Índio Branco</i> (Villa-Lobos, 1936).	118
Figura 78: Final de <i>Mirageiras IV – Ancoragem</i>	119
Figura 79: <i>Mirageiras, III (Deriva)</i> , compassos 13 a 18. Transição elaborada através da diluição de um elemento (<i>rallentando</i> gradual e espaçamento das durações, redução da dinâmica) e apresentação do gesto seguinte (a terça menor mi-dó#, alturas iniciais da melodia da seção seguinte).	122
Figura 80: Registro do último encontro presencial para a criação de <i>Odradek: traquinices Imaginadas</i> , realizado em janeiro de 2024.	128
Figura 81: Valéria Bonafé	129
Figura 82: Capa d'O Livro dos Seres Imaginários (Borges, 1981).	129
Figura 83: Capa do disco <i>Imaginário</i> , da pianista Lídia Bazarian, lançado em 2011.	132
Figura 84: Nuvem de palavras que caracterizam o Odradek.	134
Figura 85: Protótipo do Odradek.	134
Figura 86: <i>Odradek</i> , de Valéria Bonafé - primeiro sistema. As quintinas representam a forma de estrela do ser, ao mesmo tempo que o <i>ostinato</i> traz a ideia de continuidade.	135
Figura 87: Trítone na região grave, início de <i>Odradek</i>	135
Figura 88: acordes e clusters que quebram a continuidade do <i>ostinato</i> apresentado no segundo sistema da segunda página de <i>Odradek</i> .	136
Figura 89: Código QR para acesso ao vídeo gravado durante ensaio da Introdução de <i>Odradek: traquinices imaginadas</i> .	136
Figura 90: Bula de <i>Odradek: traquinices imaginadas</i>	137
Figura 91: Interior do piano de cauda. A parte destacada é o que chamamos de região entre pontes.	138
Figura 92: Primeira página da introdução de <i>Odradek: traquinices imaginadas</i>	138

Figura 93: Código QR para acesso ao vídeo da peça Güero, para piano solo	139
Figura 94: Trecho da bula de <i>Do Livro dos Seres Imaginários</i> , de Valéria Bonafé.	140
Figura 95: Melodia representativa da pergunta "Como te chamas?"	140
Figura 96: Melodia representativa da resposta "Odradek".	140
Exemplo 1: Escala octatônica utilizada por Valéria Bonafé em <i>Odradek</i> .	141
Exemplo 2: Sequência do <i>ostinato</i> da mão direita, apresentada na primeira seção de <i>Odradek: traquinices imaginadas</i> .	141
Exemplo 3: Sequência do <i>ostinato</i> da mão esquerda, apresentada na primeira seção de <i>Odradek: traquinices imaginadas</i> .	141
Figura 97: Interrupção do <i>ostinato</i> e apresentação do fragmento melódico correspondente à pergunta "Como te chamas?"	142
Figura 98: Desenvolvimento com fragmentos do <i>ostinato</i> .	142
Figura 99: Acorde filtrado em <i>Odradek</i>	143
Figura 100: Final da seção 1. Quiálteras descendentes em <i>acelerando</i> e ponte para a <i>Cadenza</i> .	144
Figura 101: Código QR para acesso ao vídeo de ensaio do início da seção "Constituição: <i>Cadenza</i> ". Acervo pessoal.	145
Exemplo 4: Célula-base da seção "Vida".	146
Figura 102: Início da segunda subseção de "Vida". O piano 1 apresenta um <i>ostinato</i> , sobre o qual o piano 2 apresenta a melodia "Como te chamas?" com durações ampliadas.	147
Figura 103: Trecho da seção "Decomposição" de <i>Odradek: traquinices imaginadas</i> . Aqui, são apresentadas as escalas octatônicas em movimento contínuo ascendente, a frase que passa do Piano 2 para o Piano 1 e o destaque de algumas alturas das escalas pelos ataques na região grave.	147
Figura 104: Gráfico representativo da escala de Shepard.	148

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Listagem dos estudos de caso	21
Tabela 2: Primeira lista de palavras.	62
Tabela 3: Relação entre versículos, emoções ou ações e valores correspondentes. O trecho compreendido entre os versículos 1 a 17 corresponde ao primeiro arco narrativo da parábola.	63
Tabela 4: Relação das categorias com os parâmetros sonoros determinados para cada gráfico.	66
Tabela 5: Relação dos materiais, objetos, timbres e resultantes sonoras.	68
Tabela 6: Tabela 6: Correspondência entre personagens ou fenômenos e timbres.	70
Tabela 7: Identificação de gênero e identidade artística dos colaboradores.	127

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	17
1.1. Origens	17
1.2. Caminhos possíveis	19
1.3. Objetivos	21
1.4. Justificativa	22
1.5. Metodologia	23
1.6. Estrutura	25
2. PRESSUPOSTOS E CONCEITOS	27
2.1. Performance musical	27
2.1.1. Linhagem	27
2.1.2. Música como performance	29
2.1.3. O <i>performer</i> emancipado	29
2.2. Colaboração	32
2.3. Recomposição performativa	35
2.4. Autoetnografia colaborativa	42
3. JONAS REBORN (2022), PARA PIANO A QUATRO MÃOS E ELETRÔNICA: recomposição performativa a partir de Jonas (1992), de Pauxy Gentil-Nunes, em colaboração com Pauxy Gentil-Nunes	44
3.1. Apresentação	44
3.2. Objetivos	46
3.3. Metodologia	46
3.4. Processo	47
3.5. Contextualização	49
3.6. Livro bíblico de Jonas	53
3.7. Análise da peça Jonas	53
3.8. Elaboração dos parâmetros pré-compositivos	62
3.9. <i>Jonas Reborn</i> – estrutura	72
3.10. Performance: preparação e realização	77
3.10.1. Performance: aspecto cênico	83
3.10.2. Microfonação	83
3.10.3. Primeiras performances	84
3.11. Reflexões	86
4. MIRAGEIRAS (2024), PARA PIANO - recomposição performativa a partir de <i>Miragem</i> (2009), de Marisa Rezende, em colaboração com Marcílio Onofre	88
4.1. Colaboração com Marcílio Onofre	89
4.2. Análise da peça <i>Miragem</i>	92
4.3. De <i>Miragem</i> a <i>Mirageiras</i>	96
4.3.1. I. Partida (Prelúdio)	99
4.3.2. II. Navegar (Continuum)	107
4.3.3. III. Deriva (Adágio)	111
4.3.4. IV. Ancoragem (Tocatina)	116
4.4. Percursos: acomodação das dinâmicas de trabalho, partilha de subjetividades	119

4.4.1. Metodologia: negociações, obstáculos, soluções	123
4.5. Reflexões	124
5. ODRADEK: TRAQUINICES IMAGINADAS (2024), PARA PIANO	
A QUATRO MÃOS - recomposição performativa a partir de Odradek, d'O livro dos seres imaginários (2010), de Valéria Bonafé, em colaboração com Joana Boechat	127
5.1. Vínculo	128
5.2. Metodologia	131
5.3. Texto, corpo, forma, som	133
5.4. Liberdade criadora: a "pedra" e o caminho	149
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	152
6.1. Vislumbre - visão geral dos estudos	152
6.1.1. Descrição	152
6.2. Aprendizados - êxitos e insucessos	153
6.3. Desterritorialização - equilibrar, dividir, fundir papéis	158
6.4. Semeadura – desdobramentos	158
6.5. Caminhos possíveis – contribuições metodológicas	160
6.6. Ancoragem – a chegada ao (primeiro) porto	160
7. REFERÊNCIAS	162
7.1. Referências bibliográficas	162
7.2. Referências de vídeos	166
7.3. Referências de partituras	166
8. ANEXOS	167

INTRODUÇÃO

1.1. Origens

A performance musical dentro do âmbito da música de concerto ainda carrega, nos dias de hoje, características herdadas de uma prática que se consolidou no século XIX, em que é esperada do *performer* uma relação de fidelidade ao texto e, supostamente, ao pensamento do compositor. (Domenici, 2010 e 2013; Assis, 2018; Torrence, 2018). Ao demandar do *performer* uma postura subserviente ao texto (e ao estilo), essa prática acaba por limitar sua liberdade criadora dentro de moldes restritos de performance, para poder se enquadrar no que é legitimado pelo meio onde atua. Essa reflexão e o crescente interesse em ressignificar minha atuação artística, no sentido de me tornar uma *performer emancipada*,¹ foram o impulso motivador dessa pesquisa.

A música e o piano fazem parte de minhas primeiras memórias. Filha de professora de piano, recebi desde a mais tenra idade uma orientação pianística tradicional. Estudei os autores canônicos, o repertório constituído por músicas compostas principalmente por compositores europeus que viveram entre os séculos XVIII e XIX, com peças pontuais escritas já no século XX), os métodos de aprimoramento técnico que fazem parte do universo pianístico dentro dos conservatórios e universidades no Brasil. Contudo, os primeiros contatos com a música e com o instrumento ocorreram através da experimentação, do estímulo à criatividade e à colaboração, nas aulas de musicalização ao piano, através de uma metodologia brasileira.²

Quando atingi um nível mais avançado na performance, o aprendizado do instrumento tornou-se mais solitário, por muitas horas investidas sobre o instrumento, sozinha ou acompanhada por minhas professoras e meu professor. Nessa época, os encontros em festivais e concursos de piano eram momentos muito esperados, pelas trocas que esses eventos proporcionavam.

¹ O termo *performer emancipado* foi cunhado por Paulo de Assis em seu livro "The Logic of Experimentation" (2018), e refere-se ao *performer* que participa ativamente dos processos criativos dentro de uma proposta de performance aliada aos textos (musicais, históricos, analíticos, documentais etc.) e não secundária a eles. Esse conceito será melhor abordado no primeiro capítulo da presente tese.

² O método "Educação musical através do teclado", de Maria de Lourdes Junqueira, proporciona o aprendizado musical no instrumento, e convida os/as alunos/as a explorá-lo ludicamente, através do contato com as teclas e com a leitura, numa abordagem que agrega diversos tipos de notação e sistemas de organização de alturas variados. O método está disponível através do *link*

<https://www.unirio.br/cla/ivl/publicacoes/EMAT1livrodoalunoFINAL.pdf>

A partir de 2003, comecei a ter um contato mais frequente com a música escrita por compositores vivos, muitos deles meus professores ou colegas na universidade. Com isso, iniciou-se um novo modo de trabalho em minha jornada artística, em que era possível trabalhar lado a lado com o compositor, por vezes até mesmo contribuindo na fase de criação, além da construção conjunta da performance. Em 2004, comecei a trabalhar colaborativamente num grupo de compositores, compositoras e instrumentistas, dentro da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a *Oficina Contemporânea*, atividade que realizei até 2005. Alguns anos mais tarde, entrei para o grupo PianOrquestra, no qual permaneci por 11 anos – entre 2007 e 2018 – e que tem como principal característica a colaboração, na criação e na performance. Ali, ser pianista não significava mais estar sozinha com meu instrumento: era possível – e necessário – produzir e aprender em conjunto, colocar em diálogo nossas origens e aptidões diversas em prol de um interesse artístico e musical comum. Além disso, outra característica do trabalho do PianOrquestra é a realização de releituras de outras composições, sejam elas advindas do repertório da música de concerto ou da música popular.

No início do curso de doutorado, na Universidade de Aveiro, em Portugal, meu interesse era investigar aspectos do cenário da música brasileira contemporânea de concerto, assunto abordado em minha pesquisa de mestrado. Ainda sem saber qual tema desenvolveria dentro do campo, fui apresentada pela minha então orientadora Helena Marinho à pesquisa artística de Paulo de Assis, Luca Chiantore e Lopez-Cano e às reflexões trazidas nessa área sobre as práticas da composição, da performance e da própria pesquisa em música.

Chamou-me particularmente a atenção os trabalhos autoetnográficos sobre criação, sobre performance, sobre o papel da mulher na música de concerto, por um lado, e, de outro, as pesquisas no campo da colaboração. Ao pensar retrospectivamente sobre minha prática artística e minha cada vez mais frequente atuação em parceria com colegas compositores e compositoras, comecei a dar voz a muitas perguntas: “qual é meu lugar como *performer*?”, “que modelo de performance quero praticar?”, “qual relação pretendo estabelecer entre texto e performance?”, “como a colaboração afeta a prática performativa dentro da música de concerto?”, “que transformações posso incitar na prática estabelecida da performance da música de concerto?”, e ainda, “é possível sistematizar uma metodologia replicável baseada em processos criativos colaborativos em performance?”.

Passados poucos meses do curso, em março de 2020, a inesperada situação mundial da pandemia se impôs e, com isso, os planos de um curso presencial em Portugal foram adiados, pela primeira vez. Uma sucessão de mudanças aconteceu: interrompi o curso; deixamos nossa residência por oito meses, para morar em locais isolados do ambiente urbano; os picos de contaminação pelo Sars-CoV-2 fecharam as fronteiras de Portugal, adiando nossa mudança para Aveiro uma segunda vez; o falecimento de uma familiar de convívio diário exigiu uma reestruturação emocional e do cotidiano; o terceiro adiamento da ida a Portugal culminou na decisão de transferir o doutorado da Universidade de Aveiro para a Universidade Federal de Minas Gerais. Todos esses acontecimentos influenciaram diretamente no desenvolvimento desta pesquisa e em seus resultados, ora interrompendo o fluxo de trabalho, ora mostrando possibilidades até então desconhecidas (como a utilização de plataformas de trabalho remoto em tempo real), me aproximando virtualmente de meus colaboradores – e fisicamente da minha família - e me afastando da rotina de estudos ao piano.

Ontologicamente, questiono meu papel aprendido e reproduzido ao longo de minha trajetória. Do ponto de vista epistemológico, busco as reflexões que poderiam surgir da criação colaborativa e como elas contribuem para o crescimento do campo da pesquisa artística. Por fim, procuro encontrar metodologias possíveis para a vivência da criação colaborativa na performance, que promovam práticas mais integrativas do fazer musical dentro da academia.

1.2. Caminhos possíveis

Partindo da minha vivência do compartilhamento de competências – a colaboração – e de releituras de obras, propus agregar essas duas práticas no que designei *recomposição performativa*, uma proposta de expansão da atuação do *performer* dentro do contexto da música de concerto, através da experiência da composição colaborativa a partir de outra peça, num processo de compartilhamento desde a concepção até a performance.

Tomando como referências o pensamento de Paulo de Assis (2018) sobre a noção de obra e suas reflexões acerca do papel do *performer* e sua potencial *emancipação* do texto, a *transcrição* de Susana Castro-Gil (2022), os conceitos de *reescritura musical* de Gustavo Penha (2010 e 2016), a *recomposição criativa* de Dylan M. Tabisher (2015), os tipos de *colaboração* categorizados por Vera John-Steiner (2000) e a *criatividade distribuída*, de Erik

Clarke e Mark Doffman (2017), realizei três projetos colaborativos, em parceria com colegas com atuações distintas no cenário da música de concerto, nos quais elaboramos três peças autônomas, cada qual utilizando como ponto de partida outras três composições para piano solo.

As três peças são recentes, a mais antiga datando de 1992, e todos os compositores autorizaram a utilização das respectivas peças como ponto de partida. Os motivos que nos levaram a escolher composições recentes são diversos: no primeiro processo, a colaboração foi realizada com o próprio compositor, o que nos possibilitava observar a postura do próprio criador diante de uma desconstrução - e posterior reconstrução - da própria composição. No segundo, ainda que a compositora não tenha participado do processo de criação, foi graças a ela que se firmou a conexão com o colaborador, e, por isso, decidimos partir de uma de suas peças. No terceiro, foi importante contar com o conhecimento prévio da colaboradora sobre a peça de origem – acredito que esse fator tenha proporcionado a ela maior confiança para aceitar embarcar no projeto. Não houve uma restrição proposital a peças concebidas para o mesmo instrumento e não posso afirmar que foi a melhor decisão. Só resta supor que, inconscientemente, tenhamos tentado nos afastar da possibilidade de realizar transcrições ou adaptações de peças com outras formações instrumentais com essa escolha.

Os processos foram pensados e documentados com o auxílio de ferramentas analíticas advindas da *autoetnografia coletiva* de Heewon Chang, Kathy-Ann C Hernandez e Faith Ngunjiri (2013). Através dessas lentes, colocamo-nos, os colaboradores e eu, como sujeitos pesquisadores e objetos da pesquisa. Esse espelho nos permitiu “explorar nossas subjetividades na companhia uns dos outros” (Chang et al., 2013, p. 26), o que ampliou nossas reflexões por contemplar mais de um ponto de vista sobre cada vivência.

A pesquisa foi desenvolvida através de três estudos de caso, realizados entre 2020 e 2024, nos quais foram elaboradas colaborativamente três composições para piano em diferentes formações: piano preparado a quatro mãos e eletrônica, piano solo e piano preparado a quatro mãos. Cada dupla participante escolheu uma peça como ponto de partida - todas para piano solo. Com isso, os três estudos de caso apresentaram características singulares, no que tange à relação entre as pessoas envolvidas e as obras escolhidas.

O primeiro deles foi realizado com o compositor e flautista Pauxy Gentil-Nunes, a partir da composição de sua autoria, intitulada *Jonas* (1992), para piano solo, e resultou na peça *Jonas Reborn* (2022). A segunda composição é intitulada *Mirageiras* (2024), foi realizado em parceria

com o compositor e pianista Marcílio Onofre e derivou de *Miragem* (2009), de Marisa Rezende. O último processo foi realizado com a pianista Joana Boechat, sobre a peça *do livro dos seres imaginários* (2010), de Valéria Bonafé, culminando na peça *Odradek: traquinices imaginadas* (2024).

As particularidades de cada uma das recomposições performativas aqui documentadas são elucidadas pela distinção não apenas entre a relação das peças escolhidas com os participantes, mas também pelas variadas formas de atuação dos participantes e, igualmente determinantes, pelas variadas dinâmicas de trabalho, ora estabelecidas deliberadamente, ora impostas pelas contingências (isolamento social, distância entre locais de residência, atribuições cotidianas).

Estudo de caso	Nome da peça	Ano de composição	Autor	Colaborador	Recomposição
No. 1	<i>Jonas</i>	1992	Pauxy Gentil-Nunes	Pauxy Gentil-Nunes	<i>Jonas Reborn (2022)</i>
No. 2	<i>Miragem</i>	2009	Marisa Rezende	Marcílio Onofre	<i>Mirageiras (2024)</i>
No. 3	<i>Do livro dos seres imaginários</i>	2010	Valéria Bonafé	Joana Boechat	<i>Odradek: traquinices imaginadas (2024)</i>

Tabela 1: listagem dos estudos de caso. Elaborada pela autora.

1.3. Objetivos

Esta pesquisa teve como principais objetivos:

- 1) Promover uma relação mais horizontalizada e des-hierarquizada entre performance e texto musical, ou entre *performers* e autores/as;
- 2) Envolver o/a *performer* num campo externo ao modelo estabelecido na música de concerto, ou seja, proporcionar que ele/ela faça parte mais ativamente do processo de criação (como co-criador/a, para além de um/a mero/a consultor/a do compositor/da compositora);

- 3) Questionar o paradigma da partitura como objeto principal de transmissão da composição. Uma vez que a *performance* e a criação se sobrepõem, a partitura é gerada em conjunto com a (e a partir da) experiência da *performance*, podendo inclusive ser elaborada *a partir* da *performance*. Com isso, questiono o lugar reificado da partitura dentro da noção de obra musical, no contexto da música de concerto;
- 4) Desenvolver um modelo de co-criação que promova práticas mais integrativas de produção musical dentro da academia.

1.4. Justificativa

Em sua aula inaugural³ do programa de pós-graduação da Universidade de Aveiro, ministrada em 2013, Paulo de Assis apontou a Pesquisa Artística como um movimento iniciado nas instituições de pesquisa e ensino da Europa Ocidental, que visa manter (ou resgatar) o lugar de inovação e produção de conhecimento ocupados tradicionalmente por essas mesmas instituições. Essa necessidade de mudança do paradigma da pesquisa – que passa a legitimar processos e produtos artísticos, entre eles, a própria *performance* – seria uma resposta do Velho Continente à profusão de músicos e musicistas de ponta, oriundos dos países emergentes (mais especificamente, da Ásia), que ameaçam a posição estável e hegemônica da arte europeia no mundo ocidental.

O desgaste da música de concerto, já apontado há décadas por Richard Taruskin (1995), a complicada noção de obra centralizada no texto (Goehr, 1992), que invisibiliza a relevância da *performance* como seu componente fundamental (Domenici, 2012) e a oportunidade de questionar as práticas musicais estabelecidas dentro da música de concerto são os fatores que movem a presente pesquisa.

Surgindo como uma proposta de questionamento e renovação da *performance* da música de concerto, a *recomposição performativa* (colaborativa ou não), torna possível incitar no *performer* reflexões e diferentes ações, ao desconstruir, desvelar, desmontar uma obra existente e construir outra, a partir do que se considera essencial àquela composição, para determinado(s) indivíduo(s). Ademais, quando o/a compositor/a participa desse processo, se permite questionar

³ INET-MD/Aveiro (Canal). Lição inaugural Programa Doutoral em Música (2013-2014) com Paulo Assis. YouTube, 18 de outubro de 2013. Disponível em: <https://youtu.be/wB54jZ8BtY?si=N9Gp67yf7cL7Mm9k>

a própria composição como um objeto acabado, revisitando as circunstâncias de sua concepção primária, permitindo-lhe outras resultantes.

Na colaboração, há mais oportunidades para que os processos sejam observados externamente; há interferência mútua na desconstrução, vários pontos de vista originários de formações distintas, diferentes bagagens compartilhadas, possibilidade de “alcançar níveis mais profundos de análise” (Chang et al., 2013, p. 29).

A exemplo de Paulo de Assis (2018), o foco desta pesquisa não é voltar o olhar para o passado, mas repensar o presente, através de uma reflexão sobre as práticas atuais, e experimentar diferentes possibilidades dentro do meu próprio fazer musical. “Meu ponto é que ser contemporâneo não significa *voltar* (Agamben), mas *inventar* um presente onde nunca estivemos (...). Precisamos construir o futuro, e não resgatar o passado” (Assis, 2018, p. 212).⁴

1.5. Metodologia

Conforme apontado acima, a criação colaborativa vem sendo experimentada e documentada em diversos trabalhos acadêmicos (Clarke e Doffman, 2017; Domenici, 2010, 2013; Cardassi e Bertissolo, 2018; Torrence, 2018; Ray, 2016). Como, então, poderia propor um caminho novo para a prática performativa dentro de um processo colaborativo?

Acredito que o trabalho colaborativo tenha uma natureza metodológica dinâmica e adaptável, a depender de vários aspectos inerentes aos envolvidos. Por esse motivo, impor uma metodologia parecia artificial e manipulativo, já que isso poderia significar a predominância de um tipo específico de *modus operandi* criativo, inibindo a espontaneidade e a liberdade criadora dos participantes, até mesmo na decisão sobre o modo de trabalho.

Entretanto, fez-se necessário propor os primeiros passos, e a ideia tomou forma na realização de estudos de caso, que envolvessem processos criativos em colaboração com compositores e performers. Partimos de três composições e dos materiais a elas relacionados e desenvolvemos três novas peças, autônomas, que derivam de nossa investigação minuciosa desses objetos prévios. Apesar de acolher a diversidade metodológica, todos os processos

⁴ Tradução minha. Original: “*my point is that to be contemporary doesn't mean to return (Agamben) but to invent a present where we have never been. (...) we need to build the future rather than rescue the past*”.

desenvolvidos nessa pesquisa compreenderam a recomposição de peças do repertório pianístico brasileiro, compostas entre 1992 e 2010. A escolha das peças foi acordada entre cada dupla de criadores.

Nossos resultados retratam a expressão dessas leituras, ou a forma como os materiais, dos mais gerais às nuances mais sutis. Dessa maneira, os acontecimentos que atravessamos ao longo dos processos e que nos impactavam são parte integrante, ou mesmo determinantes, na construção das composições resultantes.

Os estudos de caso que propus foram direcionados apenas no seu âmbito mais geral, permitindo que cada processo se desenvolvesse de maneira única. Todos os processos foram desenvolvidos sobre uma metodologia geral, que compreendeu três etapas, não necessariamente sucessivas:

1. Recepção – a fase inicial do trabalho consiste em reunir todo o material encontrado que esteja relacionado à peça (ou conjunto de peças) original. Entram aqui documentos, rascunhos, manuscritos, edições, gravações etc. Eventuais desdobramentos que esses materiais tenham gerado também podem ser incluídos nesse pacote de trabalho. Por exemplo, se uma peça é composta a partir de um poema, é necessário investigar se há outras obras, musicais ou de outros campos artísticos, oriundas desse mesmo objeto.
2. Experimentação – nessa etapa, exploramos as ideias, individualidades e a própria dinâmica de trabalho, singular em cada processo. As atividades compreendidas na experimentação foram:
 - planejamento – nessa fase, são estabelecidos aspectos como instrumentação, modo de participação dos envolvidos, estrutura da nova peça, duração;
 - coleta – construção de bases virtuais compartilhadas, para armazenamento dos materiais componentes de cada peça. Foram utilizados, principalmente, os *drives* de armazenamento de arquivos, plataformas de colaboração digital,⁵ de produtividade e de edição de som. Além disso, programas de edição de partituras serviram para o registro da maior parte das referências da performance.⁶ Porém, como estes não funcionam como

⁵ As plataformas de edição e colaboração em tempo real utilizadas foram *Miro*, *Bandlab* e *Notion*.

⁶ Soa contraditório, numa pesquisa em que a predominância do texto musical é questionada, utilizar partituras para registro das referências. Não conseguimos, em nenhum dos estudos de caso, abrir mão dessa ferramenta; porém,

plataformas colaborativas em tempo real, dependíamos do depósito desses arquivos nas plataformas de acesso coletivo para possibilitar o intercâmbio entre os participantes;

- Recomposição performativa – organização desses materiais, montagem da peça e preparação da *performance*.
3. Realização - a última atividade consiste na apresentação das peças (ou sua gravação em suporte audiovisual), seguida pela elaboração de um artigo em co-autoria, para cada estudo de caso realizado. Previamente à redação do texto, porém, são previstos encontros nos quais os colaboradores (cada compositor/compositora e eu) deverão fazer suas reflexões sobre o processo, além de uma comparação entre o que se esperava e os resultados obtidos.

A preparação da performance vem ocorrendo ao longo de cada estudo, com exceção da primeira peça, *Jonas Reborn*, elaborada através de etapas sucessivas, cuja performance propriamente foi colocada em prática apenas após a elaboração da peça. Esse fator é justificado pelo fato de esse estudo de caso ter sido realizado praticamente todo em modo remoto, durante o período pandêmico e, por isso, a realização de sua performance ocorreu somente após o relaxamento das medidas de distanciamento social.

A performance das composições resultantes dos estudos de caso 2 e 3 (*Mirageiras e Odradek: traquinices imaginadas*) foi realizada posteriormente à entrega do texto da presente tese, no segundo recital do curso de Doutorado, na ocasião da defesa.

1.6. Estrutura

O presente texto é dividido em duas partes gerais. A primeira parte consiste no capítulo 1, no qual apresento o referencial teórico e metodológico para o desenvolvimento dos estudos de caso. A segunda parte consiste na documentação dos três estudos de caso, cada um descrito nos capítulos 2 a 4. Como os processos aconteceram em épocas distintas e foram desenvolvidos através de dinâmicas diferentes, com colaboradores distintos, assim também os textos foram estruturados de maneira singular.

procuramos fazer uso dela como um recurso secundário à concepção da música, associada à performance e não precedente a ela.

As reflexões sobre os processos são apresentadas no capítulo 5 – considerações finais – em que comento de que maneiras minha prática é resignificada depois da imersão na criação e na convivência com os colaboradores e a colaboradora participantes. Dialogam com minhas próprias colocações os relatos de Pauxy Gentil-Nunes, Marcílio Onofre e Joana Boechat sobre suas impressões, durante e depois dos processos finalizados.

2. PRESSUPOSTOS E CONCEITOS

2.1. Performance musical

2.1.1. Linhagem

Dentro do campo da música de concerto, a expressão *performance musical* designa um conjunto de atitudes do intérprete. Ela pressupõe um grau de envolvimento do indivíduo, levando em conta o fator visual e os processos compreendidos na “construção de sentido a partir da interação com o texto” (Domenici, 2012, p. 170).

Cronologicamente, o termo é precedido, mais diretamente, por *interpretação*, e, antes ainda, por *execução*. A ideia de executar uma composição musical estaria relacionada à atividade de realizar corretamente as diretrizes documentadas em uma partitura musical. O intérprete, por sua vez, somaria a essa atividade o engajamento em descobrir o que está “por trás” da partitura: ele “concilia a obra como texto e a obra como acontecimento fenomenológico” (Assis, 2014), e sua leitura seria dotada de senso de clareza e beleza, na tentativa de alcançar uma suposta essência da obra artística.

Essa ideia é relacionada fortemente a outros conceitos limitados pelo tempo, como *Werktreue*, *autenticidade*, *intenção do compositor* e, crucialmente, a certas práticas editoriais, como a *urtext*, ou mais recentemente, a *edição crítica* – todas expressões que sustentam e aprimoram formas particulares de exercer poder e de determinar, controlar e policiar tanto o *performer* como o espectador (Assis, 2018, p. 191).

A centralidade no texto, herança das práticas musicais do século XIX, sustenta um sistema de fidelidade e controle, no qual o intérprete deve tocar o que é possível e aceito dentro de discursos dominantes em performance e ontologia musical.

Para além das noções historicamente construídas de execução, recitação, interpretação, transmissão, renderização ou reprodução, (...), performances de obras⁷ musicais do passado têm sido determinadas fundamentalmente por relações de poder, por acomodarem-se a fortes hierarquias, e por obedecer a regras e autoridades altamente prescritivas (Assis, 2018, p. 189).

O poder conferido ao ato de compor e menosprezado no ato de performar se relaciona diretamente com o conceito de obra, inculcado a partir do século XIX, mesmo período em que

⁷ Tachado do autor. Tradução minha. Original: “Beyond historically constructed notions of *execution, recitation, interpretation, transmission, rendering, or reproduction*; (...) musical performances of past musical *works* have been fundamentally determined by power relations, by accommodating themselves to strong hierarchies, and by obeying highly prescriptive rules and authorities”.

há um crescimento no número de salas de espetáculos, de apresentações e de edições de partituras. O texto serviria como um objeto “estável” e imutável, ao passo que a performance está sujeita a variações, atribuídas, em geral, a condições do ambiente (sala, instrumento, contexto, fator humano).

uma imagem particular de *obra* foi formada historicamente, baseada na suposição de que obras musicais – ao menos, para o performer e do ponto de vista do performer - são entidades estabilizadas alcançadas por um compositor, que podem ser apreendidas em ‘uma única ocasião’, encapsuladas em uma partitura, geralmente sancionadas por comunidades específicas de pessoas e cujas reproduções potencialmente infinitas são reconhecíveis como ‘a mesma coisa novamente’ (...) Essa imagem de *obra* – que deriva daquilo que chamo de *forte conceito de obra* – não era só prevalente na performance, mas efetivamente gerenciada para impedir performers de serem criativos, mobilizando suas energias em direção a resistência física, destreza técnica maquinal, dura competição e, finalmente, a domesticação de seus poderes criativos (Assis, 2018, p. 190).⁸

A noção de fidelidade ao texto confere plenos poderes à autoria, ao mesmo tempo em que encapsula a criatividade do *performer* e suprime sua autoridade sobre a obra musical, cuja identidade se resume no próprio texto.

O ideal do *Werktreue* surgiu para caracterizar a nova relação entre obra e *performance*, bem como entre *performer* e compositor. *Performances* e seus *performers* eram, respectivamente, subservientes às obras e a seus compositores. A relação era mediada pela presença da notação completa e adequada. (Goehr apud Domenici, 2013, p. 92).

A primazia do texto não se encerra na notação musical, mas também avança para outros campos, a saber, o da musicologia e o da análise. A performance da música de concerto é, portanto, rigorosamente regulada, disciplinada e subjugada pelas áreas de conhecimento da música que têm como produto principal o texto. Ela é vista como um "epifenômeno da estrutura composicional (...). Não é um exagero dizer que fazer isso é pensar em música como algo diferente de uma arte performativa" (Cook, 2014, p. 5-6).

⁸ Tradução minha. Original: “A particular image of **work** has been formed historically, based upon the assumption that musical works – at least for the performer and from the performer’s point of view – are stabilized entities that have been achieved by a composer, that can be apprehended on ‘one single occasion,’ that are encapsulated in one score, that are commonly sanctioned by specific communities of people, and whose potentially infinite reproductions are recognizable as ‘the same again’. (...) This image of **work** – which derives from what I call the **strong work concept**, (...) – not only was prevalent in performance but also effectively managed to stop performers from being creative, mobilizing their energies toward physical endurance and resistance, machine-like technical dexterity, harsh competition, and finally the well-tamed domestication of their creative powers”.

2.1.2. Música como performance

Se desejamos considerar a performance como uma prática criativa, é imperativo desvencilhar a performance do lugar subjugado ao texto, uma vez que é impossível desconsiderar, na prática, seu elemento acústico e expressivo (Domenici, 2012). É necessário assumir que o significado é continuado no próprio ato da performance e, igualmente, em sua recepção, e não é anterior a ele, não é inerente ao texto. Ao se considerar a performance e o texto como “dimensões integradas da existência e do significado musical”, torna-se possível “uma reciprocidade do texto e do ato – do escrito e do aural – que torna essencial para compreender cada um nos termos do outro, ao menos no caso de tradições musicais fortemente condicionadas pela escrita, como a música de concerto” (Cook, 2014, p. 7).

2.1.3. O performer emancipado

Ao sobrepujarmos a ideia de performance como mera reprodução de uma entidade estável representada pela partitura, poderemos considerá-la como uma prática essencialmente criativa, em que o *performer* se apropria do escrito (dos textos, se incluirmos aqui análises, tratados e outros documentos) e do aural (gravações e outras performances) na elaboração de sua própria expressão da obra, ou de uma *imagem de obra* (Assis, 2018, p.190) dentro da conjunção mais ampla do que a define.

Ao considerar simultaneamente o texto e a tradição, o performer assume uma postura dialógica onde a sua voz estabelece um diálogo crítico e criativo com ambos, superando a ideia da performance como reprodução do texto ou imitação de modelos interpretativos (Domenici, 2012, p. 171).

A pesquisa artística fornece recursos para questionarmos a hierarquia entre composição e performance, entre o texto e o meio acústico, entre a razão e o corpo.⁹ De fato, os estudos relacionados à prática musical vêm apresentando diferentes possibilidades, acompanhando a tendência de legitimação desse campo de conhecimento na academia.

Paulo de Assis propõe um modelo com “o potencial de transformar o performer, de um reprodutor domesticado a um operador emancipado, criticamente engajado” (Assis, 2018, p.

⁹ Domenici (2013) sugere um paralelo entre a dominação do texto sobre a performance e as relações de poder na sociedade patriarcal. Segundo ela, “os homens eram encorajados a desenvolver uma relação teórica com a música”, enquanto que às mulheres era reservada a prática musical, “como forma de entretenimento doméstico desprezioso” (Domenici, 2013, p. 93).

189). O conceito de experimentação, ou o que ele chama de *práticas performativas experimentais*,¹⁰ ampliam o papel do *performer*, inserido numa cultura sônico-visual, com interesse nos processos composicionais e performativos, e não apenas no resultado, numa atividade que valoriza a corporeidade e as potencialidades da performance.

Segundo ele, cada disciplina possui uma visão diferente de uma mesma *entidade* “obra” e seus especialistas constroem diferentes *imagens* dessa obra. Ainda, mesmo indivíduos diferentes dentro de uma mesma disciplina alcançam diferentes compreensões de um mesmo objeto pertencente a essa multiplicidade que é a obra. Por isso, partindo da experimentação, um *performer* apresentará uma imagem de obra de acordo com suas singularidades (bagagem, pesquisa, conexões, recursos).

Toda performance, então, se torna *diferente* - não diferente de uma ideia transcendental original, mas diferente da própria diferença. E apenas uma única solução efêmera ao campo problemático definido por uma multiplicidade musical. (...) [o performer] decididamente mergulha nas materialidades do fazer musical, focando o que fazer com essas coisas, como reativá-las, buscando pelos componentes virtuais ainda não vistos que ela possui, indagando quais potencialidades tem, e como expressá-las de uma nova maneira (Assis, 2018, p. 67).¹¹

O autor admite a obra musical (tachado do autor) como um conjunto de fragmentos, a que ele denomina *strata*, seguindo livremente uma terminologia deleuziana. Os *strata* são “componentes reais e virtuais” que constituem a obra, como *substrata* (tratados, programas de concerto, instrumentos de época), *metastrata* (performances futuras, exposições, transcrições), *parastrata* (cartas, rascunhos, anotações), *epistrata* (edições, análises, textos, gravações, performances), *interstrata* (quaisquer junções entre os outros *strata* que gerem um material híbrido), *allostrata* (material que não é relativo à obra, mas que possui uma conexão produtiva com ela).

A partir desse conjunto de componentes, são extraídos materiais considerados pertinentes na composição de uma nova peça (*Genealogia*, Figura 1). A reconfiguração desses materiais resulta em um novo componente que alimenta essa mesma obra, podendo esse novo objeto ser, entre outras coisas, uma nova composição, promovendo um ciclo infinito de obras e derivações.

¹⁰ “*experimental performance practices*” (Assis, 2018, p. 66).

¹¹ Original: “*Every single performance then becomes different – not different from any original transcendental idea, but different from difference itself. It is only one ephemeral solution to the problematic field defined by a musical multiplicity. (...) [the performer] decidedly dives into the materialities of music-making, focusing on what to do with these things, how to reactivate them, searching for the yet unseen virtual components that they possess, asking which potentialities they have, and how to express them anew*”.

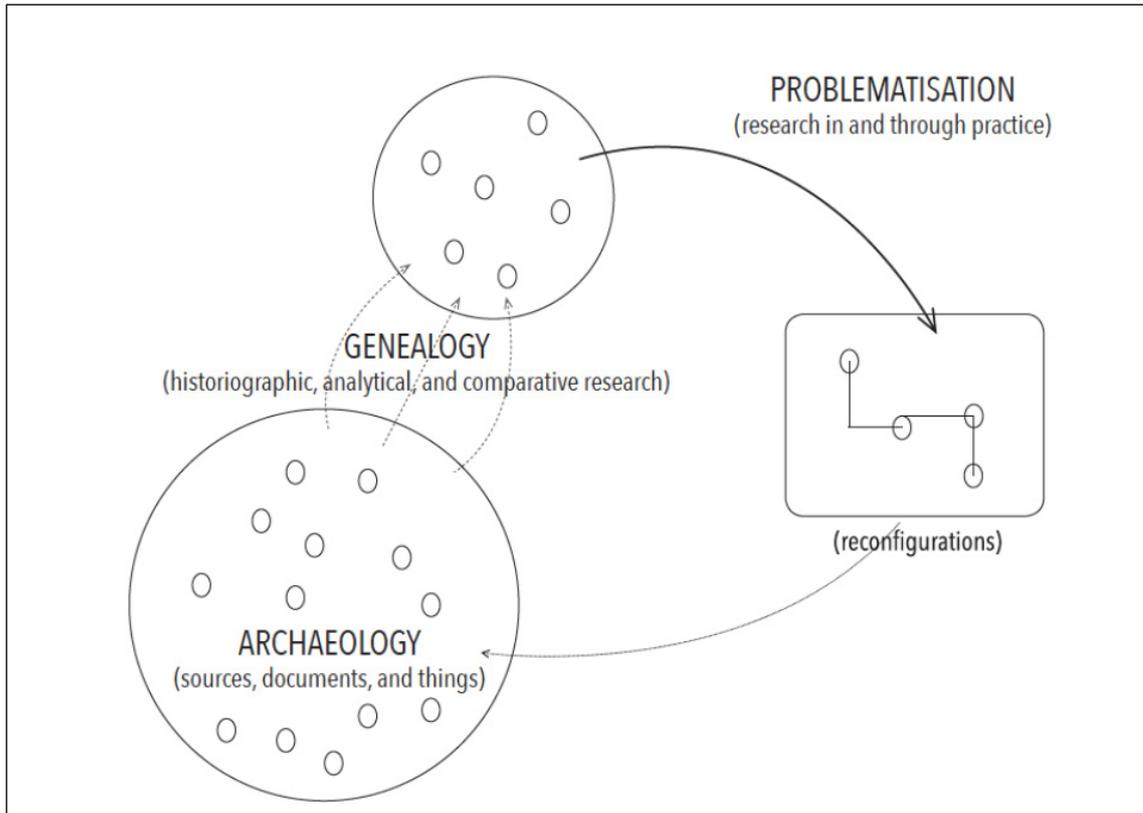


Figura 1: Metodologia de trabalho do MusicExperiment21 (Assis, 2018, p. 110).

Susana Castro Gil propõe um paralelo entre a prática performativa e a tradução literária, com base no conceito de Haroldo de Campos de *transcriação*.

O conceito de transcriação, muito associado à conjunção entre as palavras inglesas *translate* e *creation*: *transcreation*, implica uma transformação, ou reescrita, do texto original, fazendo referência ao processo de tradução criativa, onde o transcriador interfere no conteúdo daquilo que está sendo traduzido a fim de comunicar efetivamente uma mensagem central, adaptada ao contexto sociocultural do público receptor, mas conservando o estilo, a intenção, o tom e o contexto da mensagem inicial (Castro-Gil, 2022, p. 26).¹²

Pela transcriação, Castro-Gil propõe que o/a *performer* assuma sua liberdade criadora como mediador da mensagem. Ao interferir no texto e adaptá-lo “ao contexto sociocultural do público receptor”, ele/ela se apropria da partitura, e se desvencilha da submissão ao objeto sacralizado (o objeto escrito) na construção da performance.

Defender-se-á a ideia de uma prática performativa como ato transcriador na qual o performer assume uma postura ativa, invertendo o propósito servil de seu acionar ao reconhecer na obra sua função poético-musical intra-inter semiótica, ou seja, aquilo que é linguagem e não língua, e

¹² Original: *El concepto de la transcreación, a menudo asociado a la conjunción entre las palabras inglesas translate y creation: transcreation, implica una transformación, o reescritura, del texto original, haciendo referencia al proceso de traducción creativa donde el transcreador interfiere en el contenido de aquello que está siendo traducido a fin de comunicar efectivamente un mensaje central, adaptado al contexto socio-cultural del público receptor, pero conservando el estilo, intención, tono y contexto del mensaje inicial.*

re-presenta a obra a partir de sua dimensão estética, redeterminando a função do texto, permitindo a interferência do presente e dos processos que desencadearam a emergência da obra musical na performance musical, questionando as fronteiras entre os agentes musicais (compositor-partitura-instrumento-performer) para assumir-se como um co-criador da obra musical (Castro-Gil, 2022, P. 127).¹³

Desobrigar o *performer* da função da fidelidade absoluta ao texto e apresentá-lo à sua plena criatividade foi o pretexto para desenvolver os processos apresentados nesta tese. Ao me disponibilizar para o experimento também como objeto de estudo, além de pesquisadora, me reconheço como representante do papel de *performer* – ainda não emancipada – que ocupo e pretendo questionar. A ideia de transgredir o texto significava uma ousadia que me desafiava como artista e me fazia questionar meu potencial, afinal, ser uma *boa performer* (Castro-Gil) dentro dos moldes praticados tradicionalmente foi uma prática aprendida desde muito cedo. Ao mesmo tempo, poderia revelar uma contribuição à pesquisa artística e à ideia de *performer emancipado*.

2.2. Colaboração

Há uma ideia difundida no contexto da música de concerto de que a composição é um processo criativo individual (Cook, 2018). No entanto, Howard Becker (1982, p. 27) destaca que não há criação ou atividade musical sem colaboração, ainda que não seja explícita ou que ocorra de maneira indireta. A plateia, o palco e até mesmo o perfil do evento, por exemplo, influenciam potencialmente o pensamento composicional.

A prática da colaboração entre compositor e intérprete (ou, mais generalizado, o conceito de “criatividade distribuída”, de Clarke e Doffman) possibilita uma mudança dentro do paradigma estabelecido, pois é fundamentado na des-hierarquização entre os papéis e proporciona à ou ao *performer* a real participação no processo de criação, seja através do aconselhamento ou da co-criação (Torrence, 2018).

¹³ Original: *se defenderá la idea de una práctica performativa como acto transcreador en la que el performer asume una postura activa invirtiendo el propósito servil de su accionar al reconocer en la obra su función poético/musical intra-inter semiótica, es decir aquello que es lenguaje y no lengua, y re-presenta la obra a partir de su dimensión estética, re-determinando la función del texto permitiendo la interferencia del presente y de los procesos que desencadenaron la emergencia de la obra musical en la performance musical cuestionando las fronteras entre los agentes musicales (compositor-partitura-instrumento-performer) para asumirse como un co-creador de la obra musical* (Castro-Gil, 2023, p. 127).

Performances e criações colaborativas tendem a favorecer a fluidez entre os papéis rígidos tradicionais e traz à tona novas formas de se pensar a própria obra musical, não mais como um objeto sacralizado, fruto do trabalho de um gênio criador, mas como resultado de uma coletividade; uma obra constituída (também) pelo registro escrito, por sua(s) performance(s), e mesmo pelos documentos relativos ao seu processo de criação. É uma proposta coerente com a atual “era da Comunidade”, em contraste com a anterior “era do Indivíduo”, segundo Feldman (apud John-Steiner, 2000), e vem sendo frequente objeto de pesquisas na academia, moldando investigações que se dividem, de maneira geral, entre descrições dos processos de composição coletiva e de *performances* planejadas num contexto de interação entre compositores/compositoras e intérpretes.

A maneira como a música é ensinada nas universidades, conforme apontado por Bertissolo e Cardassi (2018) e Domenici (2013), favorece, por um lado, um aprimoramento das técnicas composicionais e interpretativas, pois estabelece divisões delimitadas do trabalho, ficando o/a compositor/a a cargo da criação e o/a intérprete a cargo da *performance*, havendo uma clara partição na concentração de esforços em uma parte do processo. A colaboração nos processos criativos reaproxima os campos de atuação – criação e *performance* – e amplia, através da interação, as competências de cada um dos agentes:

Considerando a performatividade da criatividade composicional e o papel performativo do gestual dos performers, a colaboração entre compositor e performer pode contribuir para uma abordagem corporificada no ensino da composição. Nesse sentido, argumentamos que a performance é uma parte fundamental dos processos criativos, em vez de somente uma interpretação de uma obra idealizada. A colaboração torna possível estabelecer um ambiente que aprimora os processos criativos através de sua performatividade, tomando como dada a interação entre teoria e prática” (BERTISSOLO e CARDASSI, 2020:3).¹⁴

O livro *Creative Collaboration* (2000), de Vera John-Steiner, continua sendo uma referência no campo da colaboração. A autora cita diversos casos de colaboração – “intelectual e artística” (John-Steiner, 2000, p. 3) – e aponta seus padrões comuns: colaboração familiar, solidária, distribuída, integrativa e complementar (conceitual ou oposicional). Hayden e Windsor (2007) analisam estudos de caso de colaborações envolvendo compositores, com a finalidade de demonstrar “como um modelo individualista do compositor é duplamente preciso

¹⁴ Texto original: *Considering performativity of compositional creativity and the performative role of performers’ gestures, collaboration between composer and performer may contribute to an embodied approach to teaching composition. In this sense, we argue performance as a fundamental part of the creative processes, rather than just an interpretation of some ideal masterpiece. Collaboration makes it possible to establish an environment that improves the creative processes through its performativity, taking the interplay of theory and practice as a given.*

e impreciso, e como esse paradoxo é demonstrado em tentativas atuais de valorizar o trabalho colaborativo na composição¹⁵” (Hayden e Windsor, 2007, p. 28).

Outra publicação relevante no campo da colaboração é o livro *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, de Eric Clarke e Mark Doffman (2017), em que os autores argumentam a ampla ocorrência dos processos criativos, para além da composição. Como afirmam os autores, “há um crescente reconhecimento (muito atrasado, pode-se pensar) do caráter estendido e distribuído dos processos criativos em música¹⁶” (p. 2). Apesar do reconhecimento da distribuição da criatividade através dos vários processos de construção de uma obra musical, a tradição da música de concerto “possui como forte característica a criação individual como um valor estético” (Fenerich, 2013, p. 5). Portanto, investigar a colaboração, propor metodologias para executá-la e até mesmo ensiná-la (Cardassi, Bertissolo, 2020) configuram contribuições relevantes para a produção de conhecimento acadêmico na área da pesquisa artística.

A colaboração proporciona a quebra da “direcionalidade monolítica da criação em torno da figura do compositor” (Fenerich, 2013, p. 5), a horizontalidade das relações (Domenici, 2013), podendo preservar a divisão do trabalho (Domenici 2013; Ramos, 2013; Vieira, 2017; Souza, 2016; Souza e Winter, 2020) ou propor deslocamentos dos papéis originais (Torrence, 2017, Duwe, 2015). A interação entre compositor(es/as) e *performer(s)* acontece, frequentemente, com o objetivo de produzir uma interpretação da peça (Holschuh, 2017; Oliveira, 2019; Vieira, 2017; Souza, 2016; Ramos, 2013; Duwe, 2015; Souza e Winter, 2020) ou com o propósito da criação de uma nova composição através da colaboração (Duwe, 2015; Fenerich, 2013; Radicchi, 2013; Torrence, 2018; Del Nunzio, 2017).

Alexandre Fenerich (2013) apresenta uma contextualização histórica da transformação do papel do compositor - passando de *detentor da autoridade* para *autor*, ou seja, a quem a *autoria* é atribuída - e do papel do intérprete - a quem foi conferida, a partir do experimentalismo norte-americano, maior autonomia para (inclusive) atuar na composição. O autor parte dessa contextualização para descrever dois processos colaborativos realizados com instrumentistas. Apesar de problematizar a questão do compositor como figura centralizadora,

¹⁵ Original: “how such an individualistic model of the composer is both accurate and inaccurate, and how this paradox is played out in current attempts to valorize collaborative work in composition”

¹⁶ Original: “there is increasing recognition (long overdue, one might think) of the extended and distributed character of music’s creative processes”

no “paradigma autoral” (p. 7) que elevou a partitura a entidade máxima e a notação ao “papel de contrato entre compositores com os executantes” (p. 6) e de vislumbrar na experimentação e nas obras abertas um caminho para horizontalizar as relações, Fenerich assume o reconhecimento do papel “tradicional, todavia não ameaçado” (p. 8) do compositor, ainda que conte com a atuação participativa do intérprete na fase de criação.

Uma “autoria sem autoridade” poderia ser uma fórmula pertinente para a ideologia desta corrente musical. Mas, de fato, a presença do autor e da obra não permitem com que o compositor perca o papel de autoridade. Cria-se talvez até mesmo um mecanismo de disfarce da hierarquia implícita, numa relação que aparenta ser horizontal, mas que não é. Além disso, os intérpretes passam a ter uma responsabilidade pela obra que não possuíam antes – sem que esta seja efetivamente reconhecida tanto no plano das relações de trabalho entre os agentes em questão quanto do ponto de vista, seja econômico, seja do status que a autoria acaba por trazer consigo (FENERICH, 2013, p. 8-9).

Susana Castro Gil, por outro lado, compreende a colaboração como um campo de questionamento dessa autoria única:

os processos criativos são vistos como emergências da interação entre agentes humanos e não humanos, bem como da ramificação dinâmica de nodos interconectados dos diferentes materiais (intertextos), isto rebate a figura do criador único e ressignifica a ação dos agentes envolvidos no ato performativo (Castro-Gil, 2021, p. 496).

Jennifer Torrence (2018) descreve processos colaborativos que funcionaram sob uma relação horizontal entre ela, como intérprete, e os compositores participantes de seus projetos. Ela propõe uma categorização entre os diferentes níveis de participação do *performer* na colaboração, do *performer* como intérprete, como conselheiro e como (co-)criador, compartilhando, apenas nesse último caso, a autoria da composição.

A performance musical concebida como ato de construção de sentido a partir de interações dialógicas com o compositor vivo, com a tradição oral/aural (ensinamentos dos mestres, performances, gravações), com o texto, com a ecologia (espaços, meios materiais e instrumentos), com o corpo de conhecimento sobre música e com o público, participa da polifonia de atores que compõem uma determinada cultura (Domenici, 2012, p. 175).

2.3. Recomposição performativa

No intuito de agregar esses dois campos, da criação e da performance, nasceu a ideia de compor uma peça inédita, que explicita como ponto de partida uma outra composição, já existente, tendo como sujeito principal da ação o *performer*, mais especificamente, aquele cuja formação consistia no respeito acrítico ao texto musical. A *recomposição*, praticada desde o período medieval, chamada por vezes de “empréstimo musical” (Burkholder apud Tabisher,

2015) e utilizada por compositores de diversos períodos - como Bach, Haydn, Stravinsky e Berio - tem exemplos recentes em obras como *Recomposed Vivaldi's Four Seasons*¹⁷ (2018), de Max Richter, e *The New Diabelli* (2020) - uma série de composições baseadas nas *Variações sobre um tema de Diabelli*, de L. v. Beethoven.

O procedimento em pauta, assim com o concebo, não é mera reprodução e sim uma metodologia dinâmica e transformadora na produção de um novo texto, que deve ser uma versão altamente re-elaborada do(s) que lhe deu (ou deram) origem (Kaplan, 2006, p. 18).

Nas artes plásticas, o quadro *Erased de Kooning Drawing* (1953), de Robert Rauschenberg (figura 2), resume-se a uma tela aparentemente em branco, de onde foi apagada uma pintura de Willem de Kooning. Tal obra pode ser também considerada como uma criação sobre outro objeto artístico. Pablo Picasso pintou 58 releituras (figura 5) do quadro *Las Meninas*, de Diego Velázquez (figura 4), de Diego Velazquez, obra que inspirou diversas outras recriações. Da mesma maneira, os desenhos (figura 3) do artista plástico brasileiro Amador Perez¹⁸ “reinterpretam imagens extraídas da cultura visual e artística, convidando-nos a encarar a visualidade como experiência, espécie de iniciação e abertura ao mundo percebido” (Almendra, 2014, p. 20).



Figura 2: *Erased De Kooning Drawing* (1953), de Robert Rauschenberg. Fonte: SFMOMA.

¹⁷ Daniel Hope (Canal). *Recomposed by Max Richter: Vivaldi, the Four Seasons*. Youtube, 26 de julho de 2018. Disponível no *link*: https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nIVsyX0dWJn0qJiTWyyxgw7nu_Z7AjeYU&si=X9VTCnf5TG1qEVb8

¹⁸ Revista Digital do LAV - Santa Maria - vol. 7, n.3, p. 19-39 - set./dez.2014

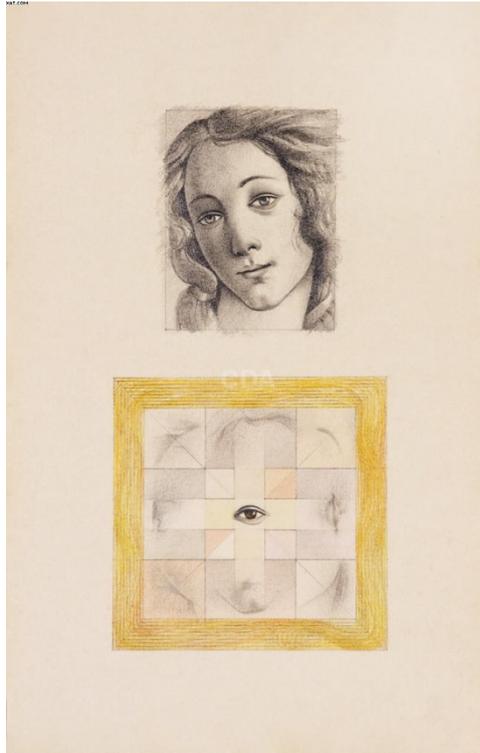


Figura 3: (sem título), Amador Perez (1980). Neste, evidencia-se a referência ao quadro *O Nascimento de Vênus* (1483), de Sandro Boticelli. Fonte: site Catálogo das Artes.



Figura 4: *Las Meninas*, de Diego Velázquez (1656). Fonte: Wikipedia.

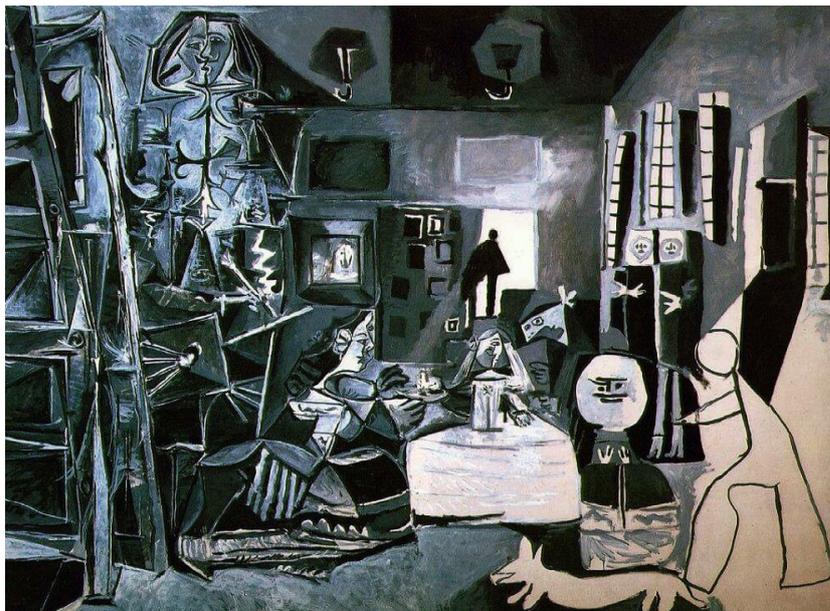


Figura 5: *Las Meninas* (1957), de Pablo Picasso. Fonte: Homepage do artista.

Assim como nesses casos, a *recomposição performativa* (colaborativa ou não) possibilita desconstruir, desvelar, desmontar uma composição existente e construir outra, a partir do que os/as participantes compreendem como essencial àquela primeira. Promove o contato do/da *performer* com sua liberdade criadora, auxiliando-o a transpor o texto e libertando-o da obrigação de ser fiel ao objeto escrito, “pois justamente nessas fendas abertas por aspectos que desestabilizam o logicamente estabilizado é que se localizam as reflexões mais fundamentais sobre a singularidade de cada acontecimento discursivo” (Khalil, 2013, p. 58).

Paradoxalmente, a pretensão de transcender o texto amplia a própria compreensão deste por parte do leitor.¹⁹ Quando o/a compositor/a participa desse processo, se permite questionar a estabilidade de sua própria obra, revisitando as circunstâncias de sua concepção primária, levando-a, provavelmente, a diferente(s) resultado(s).

Chamamos de *recomposição* o ato de criar uma nova peça a partir de um objeto determinado: uma obra musical pré-existente. Como na *intertextualidade*, utilizada como metodologia composicional por José Alberto Kaplan (2006), a *recomposição performativa* “não é mera reprodução e sim uma metodologia dinâmica e transformadora na produção de um novo texto, que deve ser uma versão altamente re-elaborada do(s) que lhe deu (ou deram) origem”

¹⁹ Abordamos nesta tese apenas a visão do/da *performer* sobre o texto; porém, pode-se expandir essa visão para as diversas funções que exercem uma leitura (recepção) do texto (editores/editoras, musicólogos/musicólogas, outros/outras compositores/compositoras).

(Kaplan, 2006, p. 18). A distinção de nossa proposta frente à de Kaplan reside no enfoque na performance concebida em conjunto com o texto, ou mesmo da elaboração do texto a partir da concepção da performance.

Sobre o conceito de intertextualidade, Kaplan (2006) pergunta: “a partir de que ponto ou parâmetro se pode falar da presença de uma composição – ou de um trecho dela – numa outra?” Nos estudos de caso apresentados no presente trabalho, não se trata de identificar a presença de uma composição na outra, uma vez que a intertextualidade é explícita e intrínseca ao processo. Aqui, as perguntas seriam: houve fragmentos do conjunto da primeira obra (partitura, textos, materiais paralelos) determinantes na elaboração da segunda? De que maneira foram ressignificados?

Trago a proposta da recomposição performativa como recurso para expandir a liberdade criadora do *performer*. No campo da composição, o termo *reescritura macrotextual*, cunhado por Gustavo Penha (2010), é um desdobramento dentro do conceito de *reescritura* (Ferraz, 2008) e aproxima-se do conceito de *recomposição performativa*, porém, com ênfase específico na escrita musical. Utilizada “para citar, comentar, deformar e fazer proliferar o material da peça anteriormente composta.” (Penha, 2010, p. 10).

Ressignificar o papel do *performer* também faz parte dos interesses da pesquisa artística. Segundo Borgdorff, “O entrelaçamento entre a produção de um objeto artístico e a pesquisa demanda que o intérprete pense a prática como uma realidade em construção, aberta e dinâmica, em contraste à estabilidade da prática enquanto reprodução de cânones da tradição” (BORGdorff apud DOMENICI, 2013, p. 174).

O termo *recomposição* é definido por Gabriele Ceccarelli (2018) como “uma prática que consiste na reescritura de uma música pré-existente, ou, mais precisamente, na elaboração de uma composição original tendo como ponto de partida as características melódicas, rítmicas, harmônicas e formais extraídas de outra obra” (Ceccarelli, 2018, p. 5). Os métodos do referido autor compreendem a extração de parâmetros, através da análise harmônica e estrutural, e sua elaboração, com o objetivo de tornar a peça original irreconhecível na nova composição. Desse modo, Ceccarelli abandona outros aspectos (contexto de composição da obra original, sonoridades resultantes, intertextualidades com outras peças) e seu método baseia-se primordialmente no desenvolvimento de motivos. Essa escolha se enquadra no primeiro nível

de recomposição conforme a classificação de Dylan M. Tabisher (2015), a saber, a *recomposição analítica*:

Isto é feito para compreender melhor a mentalidade dos compositores durante o processo composicional, examinando a multiplicidade de diferentes possibilidades ou caminhos que a composição poderia ter incluído/seguido. Existe uma certa rigidez neste tipo de prática que o diferencia dos dois níveis subsequentes, que constituem os aspectos mais criativo-artísticos da prática (Tabisher, 2015, p. 9).²⁰

Os dois níveis subsequentes a que o autor se referem são o da *recomposição corretiva* (que o autor chama de *workmanship*), que funciona como uma revisão e tem por objetivo aprimorar ou completar o material original (como em Souza e Winter, 2020, e na obra de Stravinsky sobre Gesualdo em Martins, 2008); e o da *recomposição criativa*, através da qual o criador "se propõe deliberadamente a transformar o material emprestado, colocando-o em diferentes dimensões, criando essencialmente música nova e autônoma" (Tabisher, 2015, p. 11).²¹

No que tange à conceituação do termo, Tabisher recorre à definição do *Webster Dictionary*: "*Recompose: to compose again; reconstitute; rearrange*" (Webster's Dictionary apud Tabisher, 2015, p. 9). Para ele, o termo pode abranger práticas composicionais como "*variations, medley, parody, paraphrasing, modelling or arranging, and even borrowing an existing harmonic framework*" (p. 9). O'Hara (2017) e Martins (2008) alinham-se a essa definição mais generalista. Penha (2010) aproxima-se dela ao definir o que chamou de *reescritura musical*, como uma ideia de atualização da obra original mediante a percepção do indivíduo com relação a ela:

Aquele que reescreve lança um olhar para trás e faz confrontarem-se os pensamentos e procedimentos composicionais presentes no texto que será reescrito, com aqueles próprios seus e de seu contexto histórico, e dessa maneira acaba por lançar um olhar a si mesmo, como que num espelho. Ao reescrever um autor se apresenta também como um leitor crítico, e é justamente uma leitura, ou uma escuta, que ele tratará de escrever a partir de suas próprias ferramentas composicionais, atualizando, assim, a obra original; ele reescreve porque escreve uma leitura sua de um texto já escrito (Penha, 2010:1).

Uma contextualização histórica da prática da recomposição é apresentada por Cristiane Martins (2008), para quem o conceito engloba outras formas de reelaboração (transcrição,

²⁰ Original: "*This is done in order to better understand the composers' mind-set during the compositional process, examining the multitude of different possibilities or paths the composition could have included/taken. There is a certain rigidity about this type of practice that differentiates it from the two subsequent levels, which constitute the more creative-artistic aspects of the practice*".

²¹ Original: "*deliberately sets out to transform borrowed material, placing it in different dimensions, essentially creating new, autonomous music*".

redução, acréscimo de vozes), segundo um maior ou menor grau de interferência no material original. Martins destaca a mudança que a prática sofreu a partir do século XIX, quando os compositores passaram “a ver suas obras como criações invioláveis, passando, portanto, a preferir trabalhar com o repertório de seus antecessores” (p. 2).

Esse pensamento (música como criação inviolável) permanece na música do século XX. Isto, somado ao surgimento da lei do direito autoral que passa a proibir os arranjos sem autorização e a crise do sistema tonal, faz com que os compositores se voltem ainda mais para o passado ao fazerem transcrições ou recomposições. Mesmo os compositores mais ligados as vanguardas do século XX e ao desenvolvimento de novas linguagens musicais dedicam-se a recompor um repertório de obras passadas, como fizeram por exemplo Webern com Schubert, H. Isaac e Bach (Fuga da Ricercata da Oferenda Musical), Schoenberg com Beethoven e Bach e Stravinsky com Bach e Gesualdo (Martins, 2008, p. 2).

Reescritura (Penha, 2010) ou reescrita (Penha, 2016), reconfiguração (Assis, 2018) e reelaboração (Souza e Winter, 2020) são termos que definem práticas vizinhas à proposta nos estudos de caso desta tese. O conceito de transcrição, forjado por Haroldo de Campos e relacionado inicialmente com a prática da tradução e sua inerente característica criativa, contempla igualmente a ideia de elaboração de um novo objeto artístico. Aplicado à performance, o conceito de transcrição (Castro-Gil, 2022) também se relaciona com os processos experimentados nesta investigação, se considerarmos a acepção ampla de criação de uma obra autônoma, e que, em nosso caso, não guarda necessária referencialidade com o relativo ponto de partida como condição imperativa.

Sendo que a dimensão estética da obra está definida pelas maneiras em que o artista articula estes elementos para formar a obra, o trabalho arqueológico, o jogo de cobrir, descobrir e des-cobrir, e a problematização se tornam estratégias de transcrição que podem ser aplicadas à performance musical desde que o performer se situe perante a obra como reagente à sua multiplicidade (Castro-Gil, 2021, P. 506).

Portanto, a recomposição performativa configura-se como uma expressão de uma leitura – ou escuta – musical, em que é experimentada uma maior liberdade do/da *performer* no intuito de superar a hegemonia do texto, amalgamando composição e performance, como “uma potência singular da reescrita [em nosso caso, da performance] enquanto processo que torna possível novas percepções, novos modos de escuta, de uma obra ou material musical antigo, a partir de modificação nas suas qualidades sensíveis próprias” (Penha, 2016, P. 154).

2.4. Autoetnografia colaborativa

Portanto, a recomposição performativa tem como base estruturante o tripé performance-recomposição-colaboração, que aponta para a expansão da atuação do *performer* pelo convite à experiência criadora anterior à recepção do texto. Uma vez definida a ideia, era preciso estudar processos que englobassem essa ação tripartida. O caminho que considerei mais honesto foi o de me colocar como objeto desse experimento, ao lado de colegas a quem a proposta pudesse interessar. Seria uma pesquisa feita “dentro da prática, realizando atos que são parte da prática. (...) Por isso, (esse tipo de) pesquisa artística é [deveria ser] caracteristicamente não uma pesquisa *sobre* ou *de*, mas um ato e uma reflexão com um forte elemento performativo” (Hannula et al., 2014, p. 3-4) (grifos meus). Precisava, então, de um método que me permitisse observar e ser observada, analisar os processos enquanto mergulhada na experiência.

Algumas ferramentas metodológicas da autoetnografia colaborativa (Chang et al., 2013) serviram como base para desenvolver os relatos e as análises dos processos desta pesquisa, embora não seja utilizada plenamente como metodologia. A partir dessas ferramentas, foi possível moldar nossas singularidades em cada parceria firmada, compreendendo a influência de cada um na dinâmica e no resultado, reconhecendo nossas vulnerabilidades, reforçando o senso de colaboração e igualdade, e apresentando as considerações com menor risco de parcialidade. Ainda que o texto da tese seja de autoria única, as reflexões apresentadas são frutos de extensos diálogos reflexivos com os colaboradores e a colaboradora dos estudos de caso.

Na autoetnografia colaborativa, há mais oportunidades para que os processos sejam observados externamente; há interferência mútua na desconstrução, vários pontos de vista originários de formações distintas, diferentes bagagens compartilhadas, possibilidade de “explorar nossa subjetividade na companhia uns dos outros” (Chang et al., 2013:26) e de “alcançar níveis mais profundos de análise” (idem:29).

A autoetnografia como método de investigação vem sendo aplicada aos estudos da performance em pesquisas relacionadas à construção da performance (Silva, 2012; Vieira, 2018), ao estudo da expressividade na performance pianística (Benetti, 2013), ao diálogo entre identidade artística e transculturalidade (Garay, 2018). No campo da criação colaborativa, revela-se um meio de questionamento da hierarquia entre os papéis estabelecidos nas práticas da música de concerto (Domenici, 2010). Através dela, a elaboração coletiva da performance

ou da composição (Duwe, 2015), ou ainda mais amplamente, da produção de espetáculos (Maron, 2018), pode ser vivenciada e concomitantemente investigada.

Os três capítulos a seguir apresentam a documentação e reflexões acerca dos três estudos de caso vivenciados ao longo da pesquisa, utilizando como referencial teórico as propostas de reconfiguração da performance de Paulo de Assis e Susana Castro-Gil, como referencial metodológico as categorias de colaboração complementar, familiar e integrativa de Vera John-Steiner (2000), além de algumas ferramentas da autoetnografia colaborativa para auxílio das análises dos relatos (Chang et al., 2013).

3. *JONAS REBORN* (2022), PARA PIANO A QUATRO MÃOS E ELETRÔNICA – RECOMPOSIÇÃO PERFORMATIVA A PARTIR DE *JONAS* (1992), DE PAUXY GENTIL-NUNES, EM COLABORAÇÃO COM PAUXY GENTIL-NUNES

A partir deste capítulo, serão apresentados os estudos de caso em que a recomposição performativa é colocada em prática. A primeira experiência no contexto dessa pesquisa resultou na peça *Jonas Reborn* (2022),²² para piano a quatro mãos e eletrônica, concebida em colaboração com Pauxy Gentil-Nunes.

Aqui, exponho as três etapas do processo de recomposição: recepção da obra de origem, experimentação e realização.

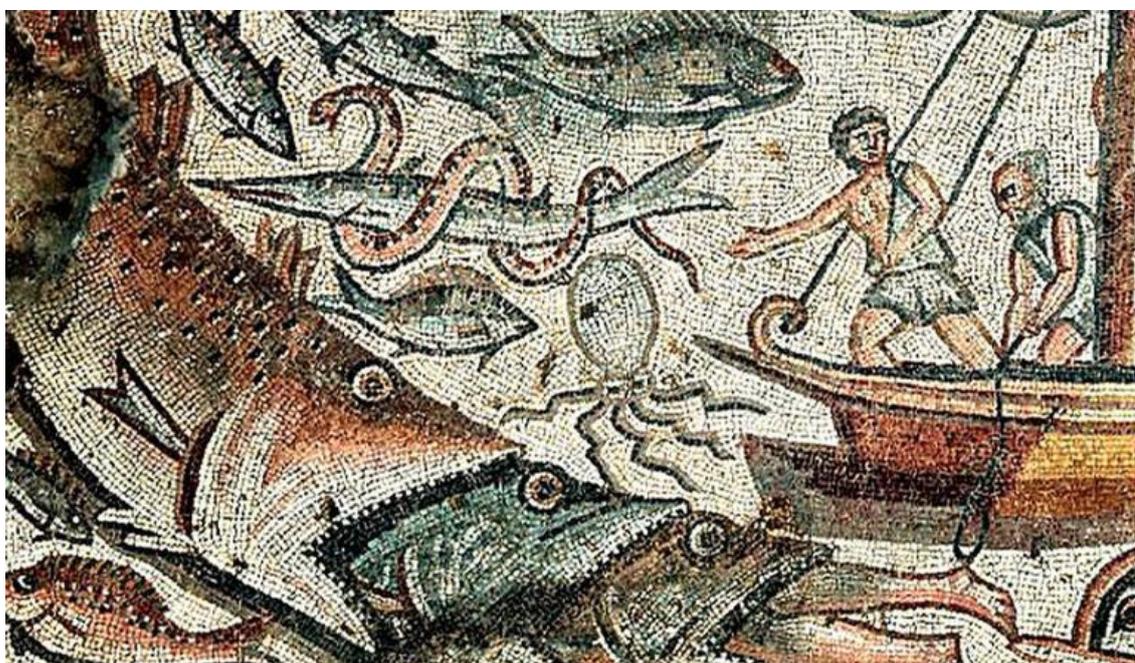


Figura 6: Mosaico encontrado em Sinagoga da Galileia, que retrata o momento em que Jonas foi engolido por um grande peixe ao ser lançado do navio ao mar. (Foto: Jim Haberman).

3.1. Apresentação

O primeiro estudo de caso desenvolvido dentro da presente pesquisa consistiu em elaborar uma nova composição tendo como ponto de partida a peça *Jonas* (1992), para piano

²²A performance da peça pode ser acessada através do link: <https://youtu.be/OO3S-TJh5F8?si=Y5CxexaZqPBU7q2y&t=2874>.

solo, de autoria de Pauxy Gentil-Nunes. Incluir o próprio compositor nessa colaboração foi uma decisão baseada nas bem-sucedidas parcerias com ele vivenciadas, tanto no âmbito da performance (duo de flauta e piano [figura 7] e como integrantes do Abstrai Ensemble), como no eixo criação-performance (estreias das peças *Átimo* (2013), *Liberjongo 2* (2018) e *Canções da Velha Era* (2019), todas do compositor).



Figura 7: Registro do recital do duo de flauta e piano com Pauxy Gentil-Nunes, na Bienal de Música Contemporânea do Mato Grosso. Cuiabá/MT, 2010. Acervo pessoal.

Jonas era uma das composições para piano de Pauxy que eu ainda não havia estudado e, por isso, não havia conceitos pré-formados sobre ela. Considerava isso importante nesse trabalho, para evitar pensamentos sugestionados.

O objetivo principal era criar uma obra, autônoma, cuja elaboração nascesse da investigação dos materiais relacionados à composição de origem, procurando compreender o contexto de criação em conjunto com a pesquisa de objetos a ela relacionados. As perguntas norteadoras dessa fase foram:

- Qual o contexto da composição de *Jonas*?
- Que histórias paralelas foram relevantes no processo de composição?
- Qual a relação da parábola com a peça?

3.2. Objetivos

- Recuperar a intenção da primeira versão da peça *Jonas* de refletir a destruição do navio no piano;
- Expandir a abordagem da parábola: em *Jonas*, é contemplado o trecho central da narrativa, do momento em que ele entra no barco até a sua redenção. *Jonas Reborn* abrange a parábola em sua totalidade;
- Repensar o conceito de obra musical, ao apresentar uma nova peça, construída sobre uma nova combinação dos “estilhaços” da peça original – *Jonas*;
- Provocar um mútuo deslocamento de papéis: a criação e a performance foram igualmente distribuídas entre os colaboradores;
- Buscar maior autonomia da composição e da performance com relação ao objeto escrito (a partitura), pensando e concebendo a peça concomitantemente à elaboração do texto musical, utilizando este como ferramenta de registro e não como objeto central da composição;
- Fomentar e preservar uma relação horizontal entre os participantes em todas as etapas do processo, de modo que não se estabelecesse uma autoridade do objeto escrito sobre o objeto sonoro – da composição sobre a performance.

3.3. Metodologia

Todos os estudos de caso propostos seguem uma mesma metodologia geral que organiza o trabalho em três principais etapas. Ainda que todos sejam alinhavados dessa maneira, cada proposta caminhou de modo particular, respeitando o fluxo criativo e a dinâmica que melhor se acomodava em cada colaboração.

No caso de *Jonas Reborn*, as três etapas compreenderam as seguintes atividades:

1. Arqueologia da obra original: entrevista com Pauxy sobre o contexto de composição de *Jonas*; pesquisa sobre a escultura do profeta homônimo (figura 8), de autoria de Aleijadinho, que inspirou a encomenda da peça de origem; coleta de outros objetos artísticos inspirados na parábola de Jonas; busca de gravações de performances anteriores de *Jonas* por outros/outras pianistas; leitura e análise do texto da parábola do livro bíblico que conta a história do profeta; análise musical e leitura da peça.

2. Experimentação: sessões de pesquisa sonora do piano:
3. Realização: fase de ensaios, organização dos trechos em partitura unificada, ensaios musicais e cênicos, configurações dos sons eletrônicos e da difusão.

3.4. Processo

Esse projeto teve início em dezembro de 2019, quando Pauxy e eu iniciamos as reuniões, primeiramente por conversas sobre a obra original, para que eu pudesse compreender - e o próprio compositor resgatasse em sua memória - o contexto da obra, partindo em seguida para a experimentação dos sons produzidos pelo uso expandido do piano e como eles poderiam fazer parte da nova peça. Nesse período, que considero a primeira fase do projeto, a composição original foi utilizada como base sobre a qual acrescentamos novos elementos sonoros, mas sem alterar significativamente a estrutura da peça.

Essa ideia foi conduzida até 6 de março de 2020, data de nosso último encontro presencial antes do período de isolamento social imposto pela pandemia do Sars-Cov-2. Interrompemos o trabalho por seis meses e retomamos através de reuniões virtuais em setembro do mesmo ano.

Portanto, na segunda fase do projeto, retomamos as conversas sobre as origens da obra que nos serviria de base para a recomposição. Constatamos que deveríamos nos afastar, ao menos temporariamente, dos elementos musicais da obra original e nos concentrar em reflexões sobre a temática que estruturou sua criação - o livro do profeta Jonas.



Figura 8: *Profeta Jonas* (escultura). Aleijadinho. (Riso, 2022²³).

Abordar um tema bíblico num momento em que acompanhamos no cenário político brasileiro um forte posicionamento religioso associado à disputa de poder (desde o slogan do governo da situação em 2020²⁴ até o crescimento da frente parlamentar evangélica no congresso nacional) foi motivo de preocupação para nós, pois a própria escolha poderia ser considerada favorável a tais ideologias. O próprio enredo da parábola e as características contraditórias do profeta incitaram reflexões sobre lugares de poder e ideologias políticas. Os lugares de poder e sua relação com as questões de gênero na música de tradição erudita ocidental foram assuntos das primeiras discussões, justamente pelo fato de esta recomposição performativa envolver um homem e uma mulher, um compositor e uma performer. Surgiram perguntas como: de que forma nos apresentaríamos cenicamente no palco, de forma a explicitar visualmente a não hierarquização proposta no trabalho? Como fugir da separação entre compositor e performer nessa colaboração? Que características a obra deveria possuir para que não tivesse cunho religioso?

²³ <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7e/JonasProfeta.jpg>

²⁴ O slogan “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos” da campanha de Jair Bolsonaro foi associado ao integralismo, movimento fascista criado por Plínio Salgado na década de 1930, cujo slogan era “Deus, Pátria e Família”.

Nos primeiros encontros, procuramos organizar um cronograma para as atividades, de modo que o trabalho pudesse ser organizado através dos seguintes tópicos:

- Análise dos documentos anteriores e do contexto da obra de origem;
- Criação colaborativa;
- Registro e performance (sujeita às condições de distanciamento social impostas pela pandemia);
- Elaboração de artigo, em coautoria, sobre o processo.

3.5. Contextualização

Primeiramente, retomamos os materiais já reunidos, relativos ao contexto de composição de *Jonas*. Como relatou Pauxy, ela fazia parte de um projeto concebido pelo pianista, regente e musicólogo escocês Graham Griffiths, em que doze compositores criariam peças inspiradas em cada uma das esculturas que integram *Os doze profetas*, de Antonio Francisco Lisboa – o Aleijadinho – expostas em Congonhas/MG.

Na primeira conversa do projeto, Pauxy Gentil-Nunes explicou que havia uma primeira versão de *Jonas* que contemplava amplo uso de técnicas estendidas do piano, contando inclusive com uma bula explicativa das técnicas e da notação correspondente a cada uma delas (figura 9). Porém, esta precisou ser modificada para a gravação e as técnicas estendidas foram substituídas, quase na totalidade, por gestos produzidos através de clusters e *apogiaturas* (Figura 10). Esta segunda versão foi apresentada anteriormente²⁵ pelas pianistas Ingrid Barancoski, Joana Holanda e Katia Balloussier.²⁶ Somente a gravação realizada pela última pianista foi encontrada e integrou o conjunto de materiais em torno da composição.

²⁵ Realizei a performance de *Jonas* no primeiro recital do curso de doutorado, em 21 de agosto de 2023. Ela está disponível no link: <https://youtu.be/OO3S-TJh5F8>

²⁶ Disponível no link: <https://youtu.be/dy4WnElv5Cs?si=O7zpu25kD5tWyr8I&t=1256>.

Pauxy Nunes

JONAS

p/ piano solo

BULA:

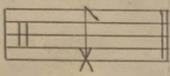
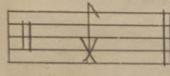
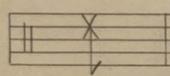
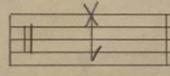
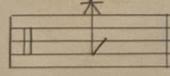
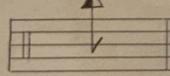
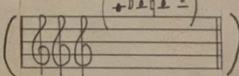
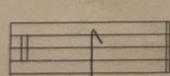
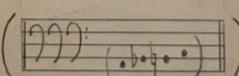
	ESTALAR O PEDAL 2 = UNA CORDA	UNA CORDA SLAP
	TAPA NA MADEIRA FRONTAL ABAIXO DO TECLADO	TAP ON THE FRONT SURFACE JUST BELOW THE KEYBOARD
	BATER A TAMPA DO TECLADO CONTRA SEU ANTEPARO FRONTAL	STROKE OF THE KEYBOARD LID ON ITS FRONT SUPPORT
	SOCO SURDO SOBRE O TAMPO	CUFF ON THE UPPER SURFACE
	TAPA NA HARPA (REGIÃO MÉDIA - ca. C2 - C4)	TAP ON THE HARP (MIDDLE REGISTER - ca. C2 - C4)
	CLUSTER AGUDÍSSIMO (C/ PUNHO FECHADO)	
	CLUSTER GRAVÍSSIMO (C/ PUNHO FECHADO)	
	FECHAR VIOLENTAMENTE A TAMPA DO TECLADO	VIOLENT SHUTTING OF THE KEYBOARD LID

Figura 9: Bula de *Jonas* (GENTIL-NUNES, 1992). Acervo pessoal do compositor.

The image displays two musical score excerpts for the piece 'Jonas'. The top excerpt shows measures 19 and 20 of a manuscript, featuring dynamic markings 'fff' and 'ffff' and various performance instructions. The bottom excerpt shows equivalent measures 18 and 19 of an edition, with dynamic markings 'sfz', 'f sfz', 'mp sfz', and 'mf sfz'. Colored circles (red, green, blue) highlight specific performance techniques in both versions.

Figura 10: *Jonas* (GENTIL-NUNES, 1992/1998), compassos 19 e 20 (manuscrito), equivalentes aos compassos 18 e 19 da edição. As cores destacam as indicações das técnicas estendidas utilizadas na primeira versão da peça e a substituição por gestos no teclado, na segunda.

A retirada dos elementos de execução não convencional na segunda versão de *Jonas* foi motivada pela restrição à performance da primeira versão. No entanto, o conhecimento técnico das práticas de preparação e expansão do piano possibilitam o uso seguro dessas técnicas, ou seja, sem que o instrumento seja danificado. Tendo isso como argumento, estabelecemos o uso não convencional do instrumento como meta para nossa recomposição performativa.

Outros materiais relacionados à parábola do profeta Jonas foram encontrados, como literatura de cordel, animações e textos teológicos. Dentre os materiais, destacou-se a canção *Mestre Jonas* (1993), do trio brasileiro Sá, Rodrix e Guarabyra (Figura 11), gravada no disco

Terra, pelo tratamento irônico que confere à narrativa. Se na Bíblia, a experiência de ser engolido por um grande peixe provocou em Jonas uma grande angústia, na canção, ele – chamado na canção de “mestre” - demonstra absoluto conforto e plena concordância em permanecer dentro da “baleia”.

¹ E orou Jonas ao SENHOR, seu Deus, das entranhas do peixe.² E disse: Na minha angústia clamei ao Senhor, e ele me respondeu; do ventre do inferno gritei, e tu ouviste a minha voz. ³ Porque tu me lançaste no profundo, no coração dos mares, e a corrente das águas me cercou; todas as tuas ondas e as tuas vagas têm passado por cima de mim. (Bíblia, Jonas, 2:1-3).

*E ele diz que se chama Jonas
E ele diz que é um santo homem
E ele diz que mora dentro da baleia por vontade própria*

*E ele diz que está comprometido
E ele diz que assinou papel
Que vai mantê-lo dentro da baleia
Até o fim da vida
Até o fim da vida
Até subir pro céu
(Sá, Rodrix e Guarabyra, 1973).*

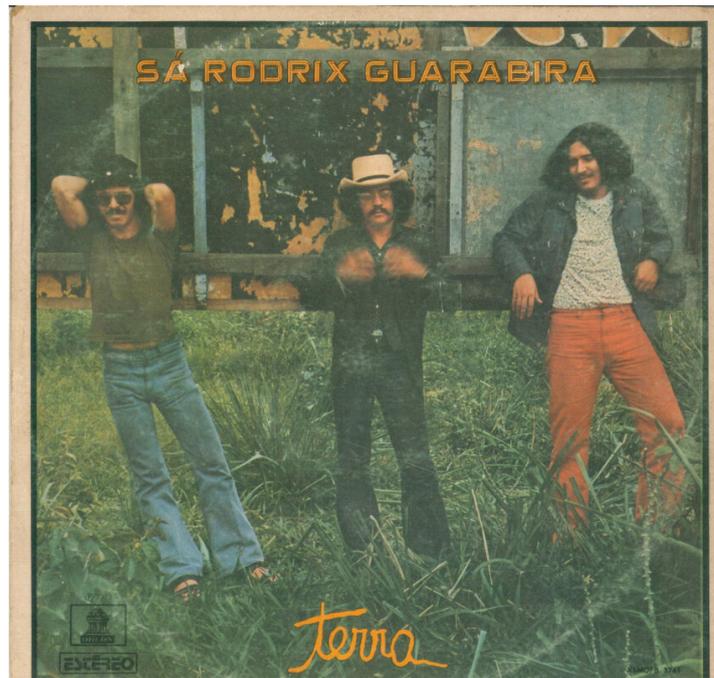


Figura 11: Contracapa do disco *Terra* (1973), em que foi lançada a canção *Mestre Jonas*, pelo trio Sá, Rodrix e Guarabyra (Resende, 2016, p. 9).

3.6. Livro bíblico: Jonas²⁷

A narrativa se desenvolve em quatro capítulos pelos quais são distribuídos quarenta e oito versículos, que narram a saga do profeta desde que recebe a ordem de Deus para ir a Nínive, sua fuga, o momento em que é engolido por um grande peixe, seu arrependimento e redenção, sua fúria diante da misericórdia de Deus, que decide poupar a cidade a ser destruída, e a reflexão final, com a pergunta de Deus, dirigida ao profeta:

“Tiveste tu compaixão da aboboreira, na qual não trabalhaste, nem a fizeste crescer, que numa noite nasceu, e numa noite pereceu; E não hei de eu ter compaixão da grande cidade de Nínive, em que estão mais de cento e vinte mil homens que não sabem discernir entre a sua mão direita e a sua mão esquerda, e também muitos animais?” (Bíblia, Jonas: 4,10-11).

3.7. Análise de *Jonas*

A peça *Jonas* se divide em três grandes seções, que seguem a estrutura de um trecho da parábola homônima. Inicia-se no momento da grande tempestade que acomete o navio em que embarca o profeta, no intuito de fugir da ordem divina (pela qual ele deveria informar aos cidadãos de Nínive sobre a iminente destruição da cidade). Abrange o período de três dias preso dentro do ventre do grande peixe e finaliza no momento de sua iluminação e conversão, logo antes de ser expelido pelo animal.

Encontram-se na peça alguns símbolos que remetem ao cristianismo. Logo no início, percebe-se a centralidade da nota si, remetendo a uma tonalidade que era muito utilizada no período barroco para representar o maior símbolo cristão - a crucificação. Essa relação reside na armadura de clave da tonalidade de si menor, que conta com dois sustenidos (representativos dos ladrões crucificados ao lado de Jesus) e o lá# - A# - que representaria Jesus – o “alfa”.²⁸ Segundo Pauxy Gentil-Nunes, essa relação com a figura de Jesus Cristo é evidenciada pela fala deste, nos evangelhos, de que veio ao mundo para cumprir a profecia de Jonas, que corresponderia ao período de três dias dentro do ventre do peixe (Jonas) e no túmulo (Jesus).

²⁷ O livro de Jonas está disponível para consulta on-line através do link: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/jn/1>. Acesso em 10 de abril de 2024.

²⁸ Esse argumento da composição é explicado pelo próprio compositor de *Jonas* durante a apresentação do Abstrai Ensemble em que a peça foi apresentada.

As notas dos dois compassos iniciais (sib – do – si – la) são alusivas ao nome BACH, compositor representativo do período barroco.

Na primeira seção (figura 12), as quiálicas sincopadas apresentadas pela mão esquerda lembram o balanço do navio em meio à tempestade, enquanto a mão direita interfere pontualmente, sugerindo o choque dos componentes do navio (madeiras, pregos), atirados de um lado a outro pelo movimento turbulento da embarcação. Surge uma linha melódica em oitavas, no grave, “suja” pelas segundas maiores, criando assim três planos distintos. Uma segunda subseção dentro da primeira apresenta acordes na região média, cujas notas superiores indicam um intervalo de segunda menor descendente – um intervalo de ênfase e tensão. Esses acordes são refletidos na região aguda, em oitavas.

Considero importante destacar que a complexidade da execução dessa seção aumenta gradativamente, demandando cada vez mais movimentos e reflexos rápidos do *performer*, que provocam um estado de agitação, condizente com o estado de angústia e desespero dos tripulantes do navio, na parábola.

Para o amigo Graham Griffits

Jonas

para piano solo

Pauxy Gentil-Nunes

Sofrido (♩=48)

Piano

f *ppp* *cresc. pouco a pouco* *(m.d.) sfz* *8va* *8vb*

8va *8vb* *(le be le le)* *sfz* *(cluster - atacar sempre com o punho cerrado)* *(simile)*

mf *f cresc.* *8va* *8vb* *sfz* *(m.d.) sfz* *8vb*

© Atalanta 2002

Figura 12: Primeira página da partitura de *Jonas* (GENTIL-NUNES, 1992/1998), apresentando o início da primeira seção da peça.

Na terceira subseção, aparece uma nova célula na região aguda, sinuosa, variada em tamanho cada vez que se apresenta, que desemboca numa descida irregular no compasso 26 (figura 13). A agitação retorna com mais intensidade e apresenta um novo elemento caracterizado pela repetição de acordes, intercalado com os gestos musicais já apresentados

anteriormente. A insistência dos acordes ganha força e se impõe sobre os demais elementos, culminando num grande *cluster* na região grave (figuras 14 e 15), que encerra a primeira grande seção.

Figura 13: Células da região aguda, em ordem de aparição em *Jonas* (Gentil-Nunes, 1992/1998, p. 5-6). Imagem elaborada pela autora.

Figura 14: Célula repetida (em destaque), seção 1.3 de *Jonas* (GENTIL-NUNES, 1992/1998).

Figura 15: Cluster que encerra a seção 1.3 em *Jonas* (GENTIL-NUNES, 1992/1998, p. 9).

O compasso 35 inaugura um novo caráter dentro da peça. Essa segunda seção sugere a imagem do profeta Jonas confinado dentro do ventre do peixe, desde o momento em que é engolido (primeira subseção), até sua oração, conversão e iluminação. Nos compassos 35 a 38, dois planos se apresentam: um deles, em *f* e *ff*, parte dos extremos do teclado (gravíssimo e agudíssimo) para a região média, formando um acorde de oito notas, de si-1 a lá#6; o outro, com indicação de caráter “angelical”, em *ppp* (figura 16), sugere uma sequência descendente, que se assemelha a uma marcha harmônica, recorrente nas peças clavecinísticas de J. S. Bach (figura 17).

Figura 16: marcha harmônica em *Jonas* (GENTIL-NUNES, 1992/1998, p. 11).

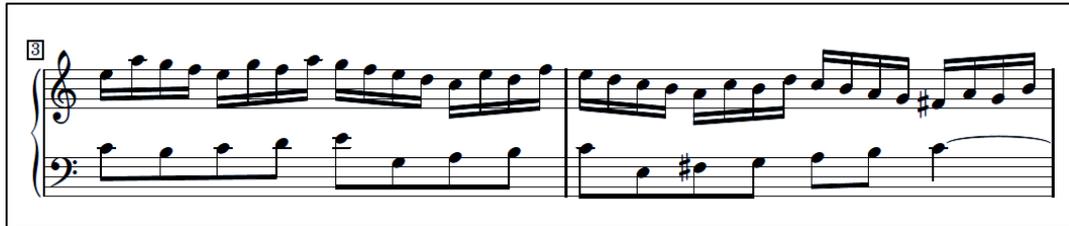


Figura 17: marcha harmônica na Invenção n.1 em Dó Maior (BACH, 1723).

A partir do compasso 39, cada nota do acorde formado no compasso 38 é acrescida de sua oitava e quinta justa, até sintetizar o acorde dentro do limite de uma sétima menor (figura 18).

Uma melodia em cânone se inicia na terceira e última seção, a partir do compasso 42, lembrando uma fuga a três vozes (figura 19), e culmina num grande mergulho, representado pelo desenho descendente em semicolcheias, até o dó0, de onde partem duas vozes, em polirritmia, sobre as quais aparecem, pontualmente, acordes no agudo.

Figura 18: compasso 39 (ampliação do acorde com o acréscimo das respectivas quintas justas e oitavas de cada altura) de *Jonas* (GENTIL-NUNES, 1992/1998, p. 12).

Figura 19: início da seção em cânone, com vozes diferenciadas por cores (GENTIL-NUNES, 1992/1998, p.12).

Aqui, começa um grande movimento ascendente até o final da peça. Por cinco vezes, um gesto arpejado insiste em deixar a região grave em busca da região aguda do piano, mas é interrompido e recomeça, cada vez, chegando em uma proposta sonora diferente. Da primeira vez (compassos 52 a 64), culmina em um trecho de grande complexidade de execução, em que o *performer* novamente precisa de reflexos rápidos e precisos, em dois planos: as oitavas, nos extremos do teclado, e acordes sequenciais que formam um desenho melódico na região médio-aguda do instrumento (figuras 20 e 21).



https://youtube.com/clip/UgkxSwaQldtlPcVn5anve50j7TxhyqMTdDbY?si=FFSsiT3e9ZpvTp_7

Figura 20: código QR e *link* para acesso ao vídeo demonstrativo dos compassos 52 a 64 de *Jonas* (GENTIL-NUNES, 1992/1998, p. 15-16). Elaborada pela autora.

59 *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

61 *sfz* *sfz* *ff* *sfz* *sfz* (*loco*)

63 *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *cresc.* *ffz*

etc...

Figura 21: *Jonas* (Gentil-Nunes, 1992/1998), compassos 59 a 64.

A segunda tentativa (compassos 65 a 76) se desenvolve numa polifonia intrincada, cuja resolução é concomitante com o início de uma nova subida (compassos 76 a 81), em arpejos, que verte para uma sequência de *clusters* de quatro sons, intercalados entre mão direita e mão esquerda. A penúltima subida (81 a 83) mistura elementos das tentativas anteriores (oitavas, *clusters*) e culmina num trecho em que o movimento ascendente não é mais tão direto (as figuras já não caminham todas para a região aguda, mas oscilam entre movimentos ascendentes e descendentes) e dois desenhos melódicos se sobrepõem, um na região grave (no qual a melodia apresenta terças intercaladas), outro, na voz superior da mão direita (que caminha em quartas).

Ao final dessa subseção, um movimento descendente de todos os planos sonoros prepara para a nova nota central, o ré, que corresponde ao relativo maior da sugestão de tonalidade em si menor do início da peça. A partir desse novo centro, toma lugar a última ascensão da peça, que vai desaparecer num trinado no extremo agudo, executado nas últimas notas do piano, enquanto a mão esquerda ataca uma segunda maior (dó-ré) na oitava mais grave do piano. Nesse momento, o *performer* está em posição de cruz perante o instrumento (figura 22), o que, segundo Pauxy Gentil-Nunes, não foi intencional, mas uma coincidência oportuna para a performance.

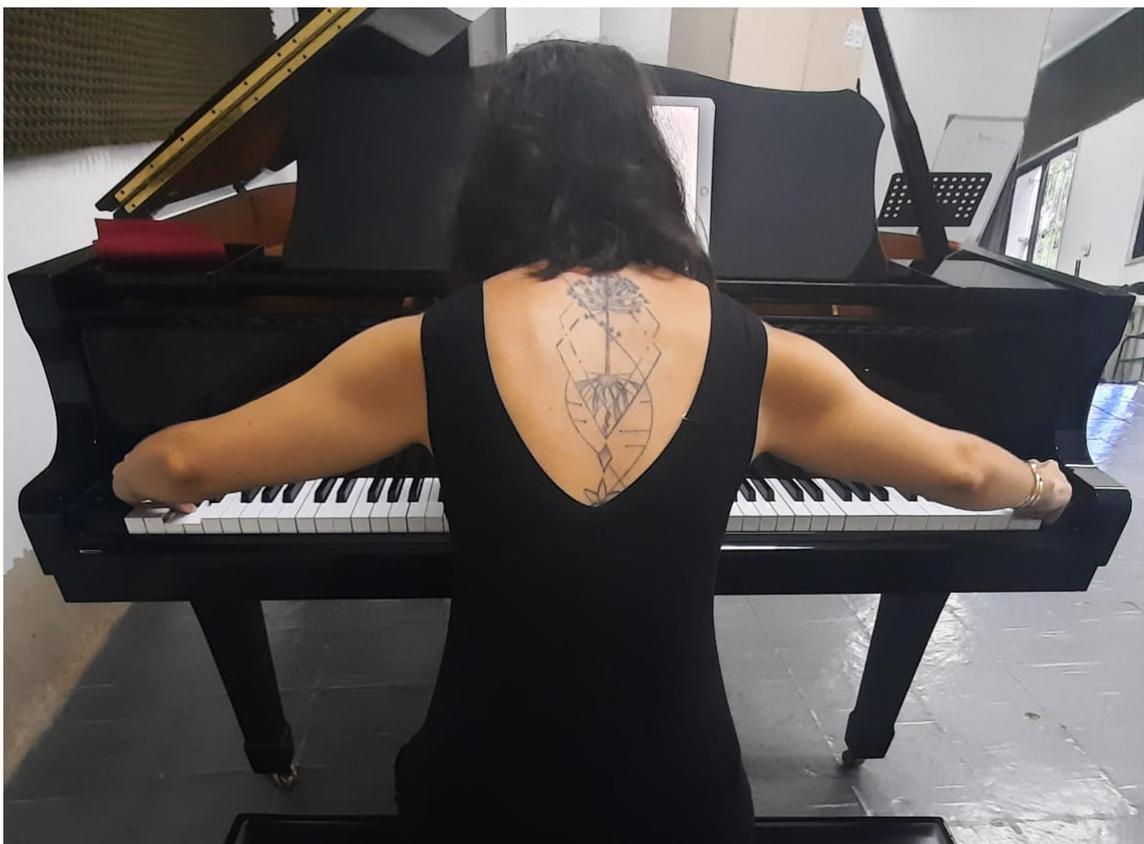


Figura 22: Posição de cruz da pianista ao final da peça *Jonas* (Gentil-Nunes, 1992/1998).

Mesmo que ainda careça de uma análise harmônica, fraseológica e motívica mais aprofundada, essa análise - essencialmente morfológica - auxiliou-me na compreensão da peça e dos elementos, dos quais foram utilizadas referências para a criação em *Jonas Reborn*. Os *clusters*, por exemplo, são elementos frequentes nas duas peças; algumas formas de acordes também foram inspiradas na peça de origem. As quiálteras do início, que remetem ao balanço do navio, aparecem em *Jonas Reborn* nos trechos melódicos, como na marca F de ensaio.

Apesar da referencialidade não ser o objetivo principal, identificar e resgatar alguns elementos de *Jonas* em *Jonas Reborn* mostrou-se uma ferramenta importante na recomposição.

3.8. Elaboração dos parâmetros pré-composicionais

Tomamos a estrutura da parábola como base para nossa criação. A primeira atividade realizada consistiu em elaborar uma livre associação entre cada versículo e uma palavra que sintetizasse nossa interpretação. As palavras representavam as ações ou emoções que julgamos retratadas no livro bíblico. Por exemplo, a decisão de Jonas de desobedecer a ordem de Deus e fugir no sentido oposto corresponderia à palavra “egoísmo”; o esforço dos marinheiros em salvar o navio em meio à tempestade, à palavra “confusão”. Das listas individuais, elaboramos uma unificada, com palavras comuns às duas listas (tabela 2).

Altruísmo	Introspecção
Arrependimento	Julgamento
Boa vontade	Moralismo
Capricho	Obediência
Castigo	Orgulho ferido
Confusão	Povo
Conversão	Preconceito
Decepção	Redenção
Desinteresse	Submissão
Egoísmo	Transferência (culpa)
Fuga	Vaidade
Incoerência	

Tabela 2: Primeira lista de palavras. Elaborada pelos autores.

A partir delas, elaboramos uma tabela em que atribuímos valores às palavras escolhidas, tabela esta moldada com base no gráfico abaixo, baseado no modelo bidimensional de Russel (WEIERICH, 2010), em que cada emoção é representada por um ponto num eixo cartesiano, onde x representa valência e y, o nível de excitação ou alerta.

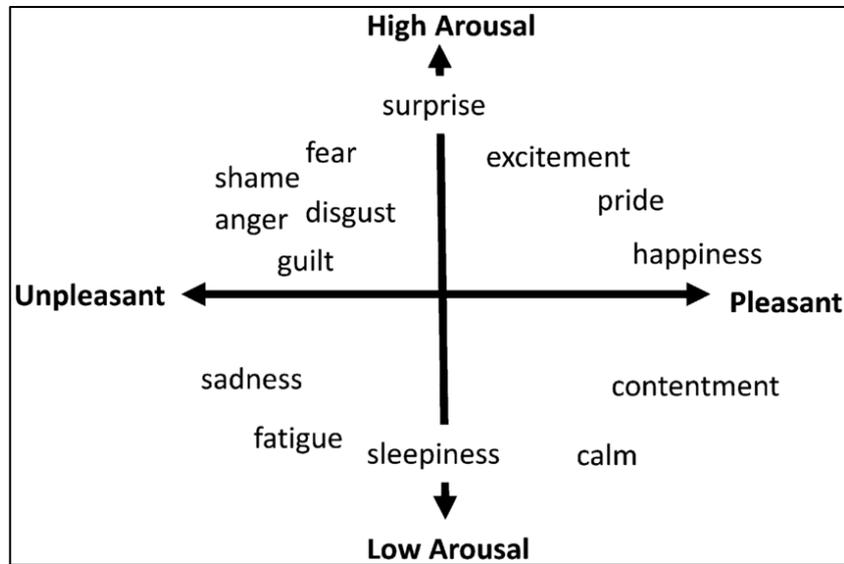


Figura 23: Modelo circumplexo dos afetos (WEIERICH, 2010, p. 2872).

Diferentemente do que ocorre no exemplo acima, nos gráficos elaborados por nós não há pontos à esquerda do eixo vertical, pois o eixo horizontal corresponde a uma linha do tempo, com 48 pontos, representando os versículos da parábola. Os valores atribuídos tinham apenas uma finalidade comparativa, através dos quais foi possível criar uma escala das emoções. Estabelecemos dez pontos positivos e negativos, distribuídos verticalmente a partir do eixo horizontal.

A partir das escalas de intensidade e qualidade, atribuímos valores às palavras correspondentes à emoção ou ação em cada versículo. Acrescentamos ainda uma terceira escala, relativa ao “movimento”, para os versículos nos quais eram descritas ações (Tabela 3).

Versículo	Palavra	Intensidade	Qualidade	Movimento
[1] E veio a palavra do SENHOR a Jonas, filho de Amitai, dizendo:	aparicção	6	0	0
[2] Levanta-te, vai à grande cidade de Nínive, e clama contra ela, porque a sua malícia subiu até à minha presença.	ira	8	-5	0
[3] Porém, Jonas se levantou para fugir da presença do Senhor para Társis. E descendo a Jope, achou um navio que ia para Társis; pagou, pois, a sua passagem, e desceu para	desespero	5	-5	5

dentro dele, para ir com eles para Társis, para longe da presença do Senhor.				
[4] Mas o Senhor mandou ao mar um grande vento, e fez-se no mar uma forte tempestade, e o navio estava a ponto de quebrar-se.	ira	9	-8	8
[5] Então temeram os marinheiros, e clamavam cada um ao seu deus, e lançaram ao mar as cargas, que estavam no navio, para o aliviarem do seu peso;	desespero	10	-8	6
[Jonas, porém, desceu ao porão do navio, e tendo-se deitado, dormia um profundo sono.	indiferença	10	-8	2
[6] E o mestre do navio chegou- se a ele, e disse-lhe: Que tens, dorminhoco? Levanta-te, clama ao teu Deus; talvez assim ele se lembre de nós para que não pereçamos.	indignação	8	-5	0
[7] E diziam cada um ao seu companheiro: Vinde, e lancemos sortes, para que saibamos por que causa nos sobreveio este mal.	decisão	4	5	0
[E lançaram sorte, e a sorte caiu sobre Jonas.	consequência	4	5	1

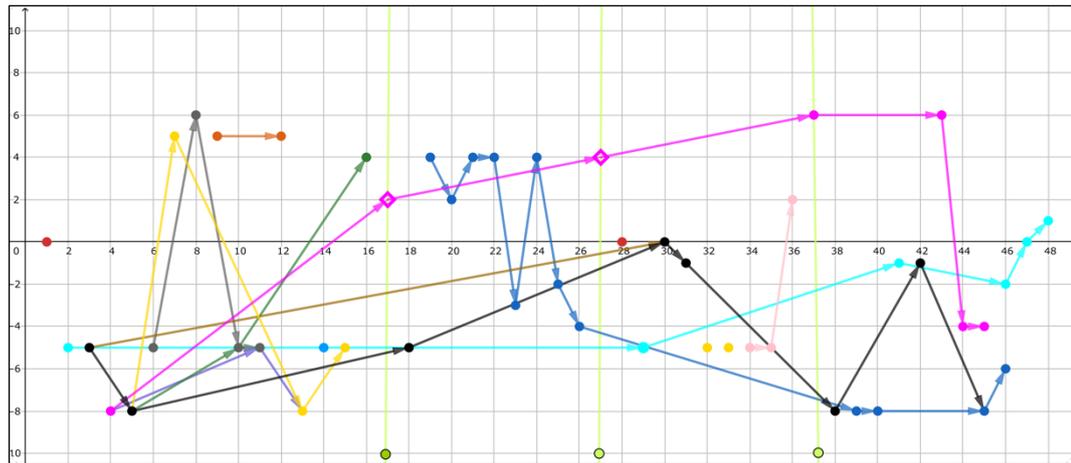
Tabela 3: Relação entre versículos, emoções ou ações e valores correspondentes. Trecho do primeiro arco narrativo da parábola de Jonas (Bíblia: Jonas 1; 1-7). Elaborada pelos autores.

Criamos uma tabela relacionando as informações (versículo-emoção-intensidade/qualidade/movimento) e geramos a partir dela três gráficos, elaborados sobre o eixo cronológico da narrativa (x) e sobre cada um dos valores (y). Os pontos relativos a uma mesma temática dentro da narrativa foram conectados e diferenciados entre si por cores (Figura 24). Dentre as temáticas, destacamos a tempestade e as ações do peixe que, embora possam ser atribuídas às ações de Deus, são elementos delimitadores das seções de *Jonas Reborn*.

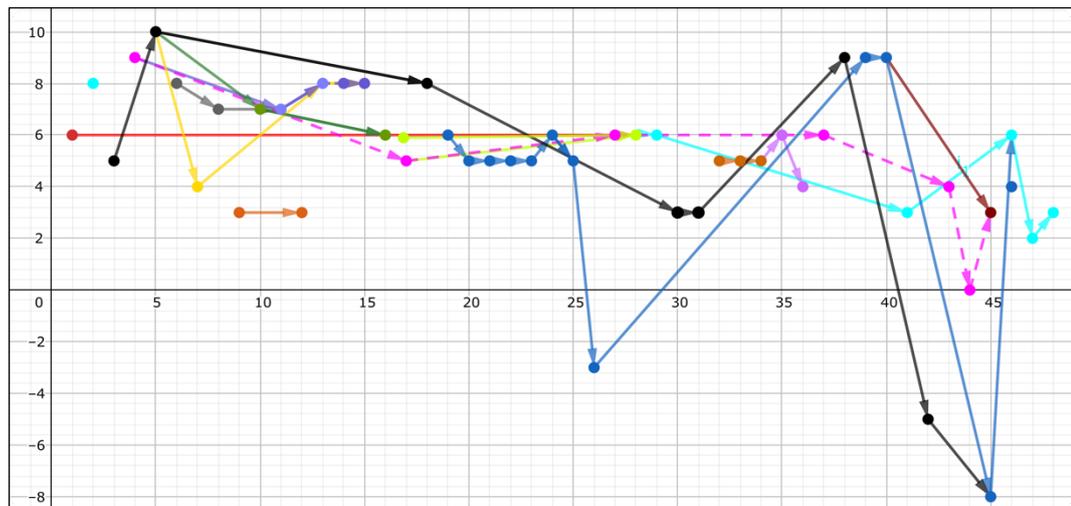
● Palavra do Senhor	● Marinheiros falam a Jonas
● Ações de Deus	● Marinheiros falam a Deus
● Ações de Jonas	● Jonas fala aos marinheiros
● Falas de Deus	◇ Grande peixe engole/vomita
● Tempestade	● Jonas fala com Deus
● Falas dos marinheiros	● Ação dos ninivitas
● Temor dos marinheiros	● Fala do rei
● Ação dos marinheiros	

Figura 24: Legenda de cores dos gráficos. Elaborado pela autora.

a) Qualidade



b) Intensidade



c) Movimento

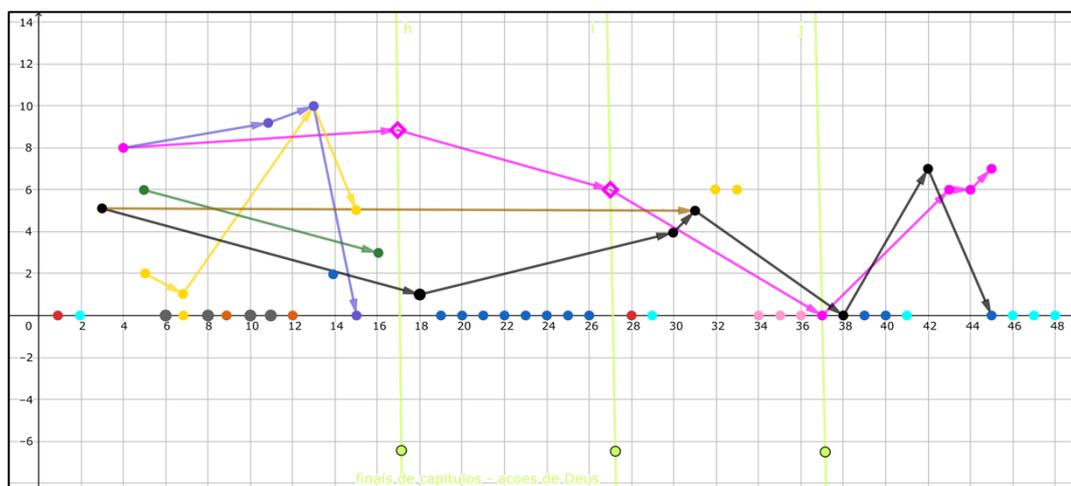


Figura 25: Gráficos elaborados através do programa Geogebra. O eixo horizontal corresponde à cronologia da narrativa textual e musical e o eixo vertical, à a) qualidade, b) intensidade e c) movimento. Elaborados pelos autores.

Inserimos os mesmos valores em novos três gráficos (Figura 25), cruzando versículos (eixo x) e intensidade, qualidade e movimento (eixo y), no programa *Partlin*, uma ferramenta de análise particional.²⁹ Através dele, identificamos os pontos próximos (distantes em até uma unidade), independentemente da temática.³⁰

Utilizamos os gráficos para determinar o caráter e os parâmetros musicais da nova composição. Os gráficos gerados pelo programa *Geogebra* direcionaram as escolhas de dinâmica, a característica do espectro sonoro (mais ruidoso ao mais limpo) e o grau de atividade (desde um som liso, com poucos ataques, até um caráter agitado, com muitos ataques). Os gráficos do programa *PartLin* (figura 26) condicionaram o grau de interação, o brilho e o nível de irregularidade da peça (Tabela 4).

Valores	Intensidade		Qualidade		Movimento	
	Geogebra	Partlin	Geogebra	Partlin	Geogebra	Partlin
	Dinâmica	Interação	Espectro	Brilho	Atividade	Regularidade
-8	ppppp	Apagado, imóvel	Onda senoidal (sem ataque perceptível)	Totalmente abafado	x	x
-6	pppp	Mínimo movimento	Som limpíssimo (clarinete)		x	x
-4	pp	Movimento sutil			x	x
-2	p	Performance Austera			x	x
0	mp	Neutro/natural	Som reconhecível da voz	Som convencional do instrumento	Pouca atividade	Muito irregular
2	mf	Um pouco expressivo	Som do teclado com intervenção ruidosa (madeira, papel)			
4	f	Envolvido (interação com o instrumento)	Som do teclado, com intervenção leve (tecido, borracha, mãos)			
6	ff	Interação entre Performers	Som do teclado sem intervenção			
8	fff	Interação com o palco e com o instrumento				
10	ffff	Interação com o público		Metálico/pontiagudo	Máxima atividade (volata)	Totalmente regular

Tabela 4: Relação das categorias com os parâmetros sonoros determinados para cada gráfico. Elaborada pela autora.

²⁹ Como foi utilizada apenas como uma ferramenta geradora de gráficos, não discorreremos sobre o particionamento linear. Para uma melhor compreensão da análise particional na música, sugiro a leitura do artigo “Análise Particional e Análise Textural: uma abordagem cognitiva do Particionamento rítmico” (Gentil-Nunes, 2014, p. 79-86).

³⁰ Esse procedimento pode ser usado, por exemplo, para apontar polifonias implícitas em obras para instrumento melódico solista (uma suíte para flauta de J. S. Bach, por exemplo).

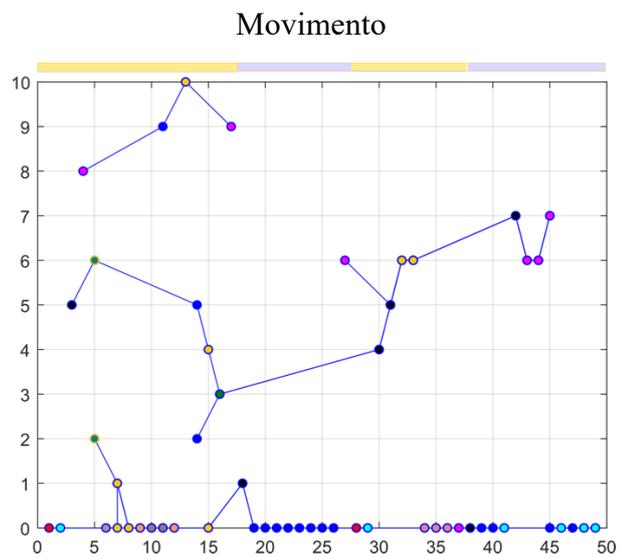
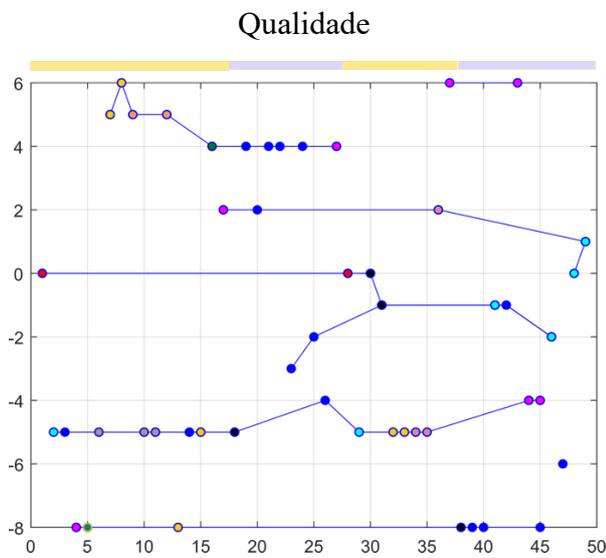
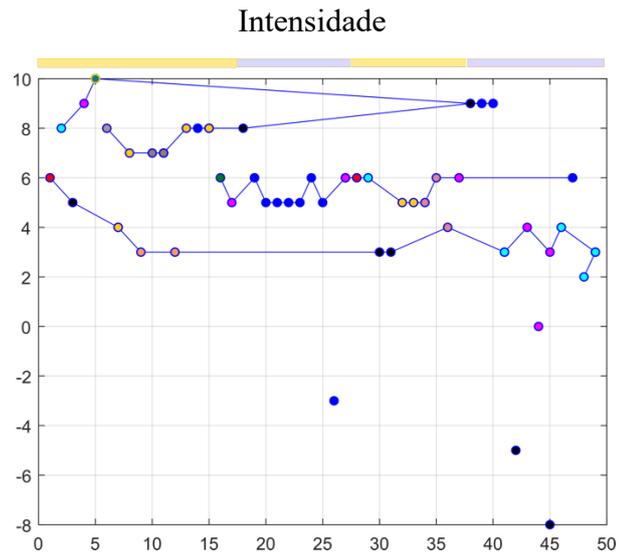


Figura 26: Gráficos gerados através do programa PartLin/Parsemat (Gentil-Nunes, 2004/2020).

Os gráficos nos auxiliaram a determinar os graus de cada categoria; porém, ainda julgávamos necessário criar uma relação do conteúdo sonoro com as temáticas. Decidimos, portanto, relacionar as temáticas aos timbres (tabela 5) e modos de abordar os instrumentos (piano e eletrônica). As temáticas humanas (falas e ações dos personagens) seriam representadas por sons acústicos, ao passo que a eletrônica seria utilizada nos trechos de temática divina (falas e ações de Deus).

Materiais	Associação	Versículos	Objetos	Ação	Resultante Sonora	Observações
Vidro	Desconforto, medo, confronto com o desconhecido.	5, 10, 16	Bola de gude (G)	Grave, colocada ao final dos bordões, entre 3º e 4º bordões. Tocar no teclado a nota dó, com o pedal de sustentação acionado.	Ruído médio, de baixa intensidade, intermitente, irregular, que perdura enquanto vibrarem os bordões.	
Vidro	Agressividade, perturbação abrupta.	4, 5, 7, 10-14, 16	Bola de gude (G)	Glissando nos bridge pins	Ruído em tremolo, de alta intensidade, som metálico, agudíssimo	
Vidro	Choque entre tábuas de madeira. Tábuas caindo, estalando.	4, 5, 10-14, 16	Bola de gude (G)	Percutir com a bola de gude a região entre os pinos da ponte	Som agressivo, agudo, fortíssimo, sem altura definida	
Silicone	Discurso do Rei. Imponência e poder.	34 - 36	Espátulas de silicone	Percutir os bordões com o cabo da espátula, enquanto abafa as cordas vizinhas para isolar a ressonância	Som redondo, imitando tambores (como tímpanos, com alturas definidas).	Pedal acionado
Silicone	Golpes na madeira do navio	5, 7, 32-33, 39-40	Espátulas de silicone	Percutir as barras de metal, com pedal acionado	Som grave, amplificado pelo acionamento do pedal	
Plástico	Peixe	17	Nylon	Nos bordões, friccionando uma corda, enquanto filtra-se o som original da corda através da pressão com o dedo ou com o auxílio de um pedaço de vedante de janela.	Sonoridades com ressonâncias graves, com esporádicos “cantos” em glissandos ascendentes e descendentes.	O pedal deve estar acionado o tempo todo.

Plástico	Sonoridade refrativa, harmônicos agudos reforçados	38	Papa-moscas	Percussão sobre as cordas da região média com dois papa-moscas preparados (cortados a fim de percutirem intervalos de 2M e 2m).	Som com ataque estridente. Os intervalos resultantes se assemelham aos acordes da seção	Criar um diálogo entre o que é tocado nas teclas e o que é tocado nas cordas e gradativamente fazer com que um som transforme o outro.
Metal	Instrumento árabe (Mizmar)	6, 8-12	Corrente	Pousar sobre as teclas, na região acionada pelas teclas	Sonoridade metálica, com prolongamento do ruído do metal pela vibração das cordas.	Versículo 12: realizar com a eletrônica
Borracha	Acordes abafados	18	Rodo de pia	Percutir as cordas da região média. Piano 1 pressiona silenciosamente a seleção de teclas, conforme instrução na partitura	Contraste entre o caráter contundente do gesto físico e da resultante sonora (acorde muito abafado)	Pedal acionado antes de pressionar as teclas silenciosamente; assim que Performer 2 percutir as cordas, retirar o pedal e sustentar o acorde com os dedos.

Tabela 5: relação dos materiais, objetos, timbres e resultantes sonoras. Elaborada pela autora.

A utilização de gráficos para orientar a escolha dos parâmetros musicais é algo já utilizado, por exemplo, pela compositora Kaija Saariaho. Esse sistema “oferece a possibilidade de construir formas de tensão e também estruturas de diversos níveis” (Saariaho, 1987, p. 107). Desse modo, é possível organizar simultaneamente trajetórias distintas dos parâmetros, como em nosso caso.

Uma vez definidos os parâmetros, passamos à composição, dividindo a criação por temática. Cada personagem ou fenômeno corresponderia a um instrumento ou a uma sonoridade. A voz de Deus, por exemplo seria representada pela eletrônica, enquanto a execução no teclado do piano corresponderia à voz (linha melódica) e às ações (clusters) de Jonas (Tabela 6).

Material sonoro	Atuação dos personagens	Módulos correspondentes
Eletrônica	Voz de Deus	4, 16, 27, 37, 43-45
Eletrônica	fala dos marinheiros, ninivitas	5-8, 10, 11, 14
Piano (linhas melódicas)	Falas de Jonas	9, 12
Canon	Falas de Jonas com Deus	19-26, 39-40, 46
Frase final	Mensagem	xxxx
Piano (cluster)	Ações de Jonas	3; 18; 30-31; 38; 42; 45
Eletrônica (multidão) + percussão	Ações dos marinheiros	5, 7, 13
Eletrônica (vozes) + percussão	Ações dos ninivitas	32-33
piano+percussão	Ações de Deus	4, 17, 27, 37, 43-45
Trecho de Jonas Reborn fase1	Tempestade	11-15
eletrônica+percussão	Fala do rei	34-36

Tabela 6: Correspondência entre personagens ou fenômenos e timbres. Elaborada pela autora.

Um dos objetivos pretendidos desse trabalho era co-criar através da *performance*, num processo anterior à elaboração da partitura, na direção do que descreve Torrence:

Além de estreitar a relação com o/[a] compositor/[a], o deslocamento do processo de elaboração da partitura como ponto de partida do intérprete para a realização de uma peça musical também desestabiliza a interpretação de uma partitura como a atividade principal de um intérprete. Na cocriação, é possível, inclusive, prescindir da partitura. Muito frequentemente, se a composição é escrita, isso é feito principalmente para fins de preservar a composição para performances futuras, ao invés de informar instruções a um performer pela primeira vez. Esse ato de escrever pode inclusive acontecer muito depois da realização da performance (Torrence, 2018, p. 8).³¹

Devido ao contingente pandêmico, foi preciso substituir o laboratório performativo presencial por uma experimentação através da sintetização dos sons. Os módulos com sons eletrônicos já são os definitivos da *performance*; as sonoridades do piano (convencional e

³¹ “In addition to enhancing the relation to the composer, the devised process’ displacement of the score as the performer’s starting point for realizing a musical piece also offsets interpretation of a score as the primary activity of a performer. In devised composition it’s even possible that the score may never be created at all. Very often, if the composition is written down it is done so primarily for the purpose of preserving the composition for future performance, rather than to communicate instructions to a performer for the first time. This act of writing-down can also happen long after the performance has happened”.

preparado) foram criadas a partir dos sons fornecidos pelo programa de edição de partituras *Muscore* e processados no programa *Ableton Music*, quando necessário.

Elaboramos um quadro na plataforma de colaboração visual *Miro*,³² onde dispusemos os gestos musicais e cênicos em ordem cronológica (Figura 27).

A plataforma serviu como ferramenta para a documentação do processo. Sobre cada módulo enumerado, apresenta-se a descrição do personagem e de sua atuação (fala ou ação); abaixo, foram inseridos as partituras e os áudios correspondentes. Além disso, instruções para a parte cênica e a relação dos materiais necessários para a *performance* também foram acrescidas ao quadro.

Utilizamos também a plataforma de edição de áudio online *Bandlab*³³ para posicionar os arquivos de áudio sequencialmente e conseguir uma ideia mais completa do resultado sonoro da composição.

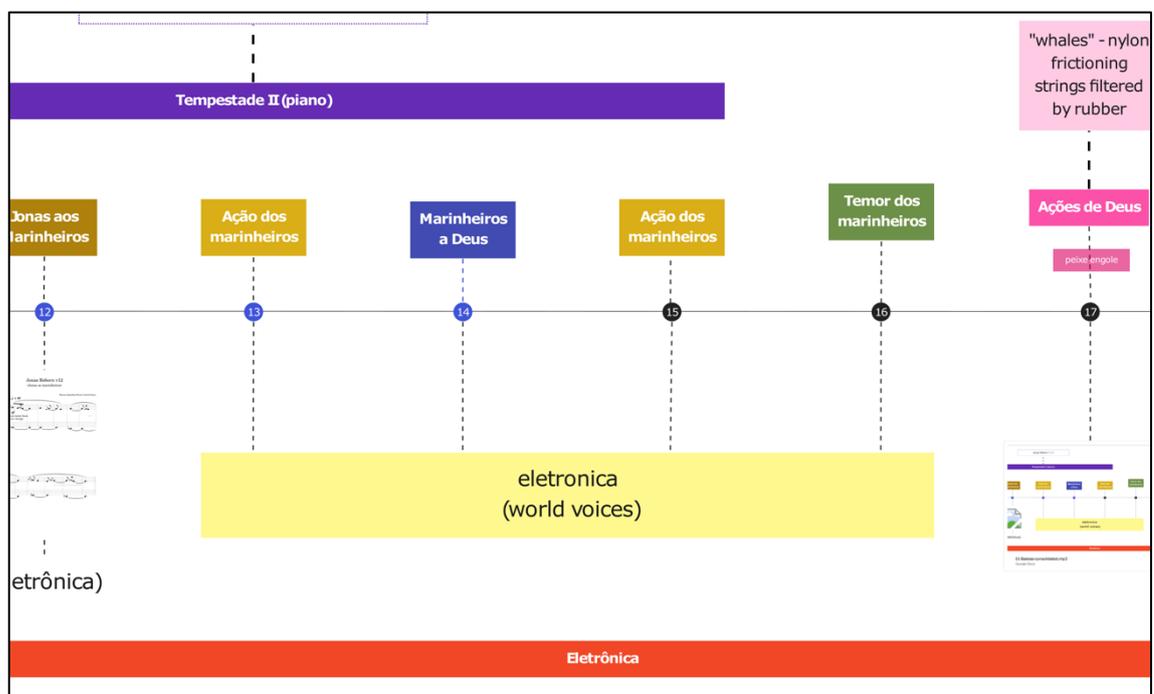


Figura 27: Linha do tempo de *Jonas Reborn* na plataforma *Miro* (trecho ampliado). Elaborada pela autora.

³² O vídeo disponível no link https://miro.com/app/board/o9J_1Wm0WEk=?playRecording=c649cae5-98cc-49b0-bb0f-2573adf56142 ilustra melhor o uso que fizemos do quadro dentro da plataforma *Miro*.

³³ O arquivo pode ser acessado através do link <https://www.bandlab.com/revisions/5f3cf576-a3ab-ec11-a99b-501ac512ad32?sharedKey=kEP2sQhPLEiQD6JK4Gli0w>

3.9. *Jonas Reborn* – estrutura

Iniciamos nossa recomposição com a última frase da parábola, adaptada a uma linguagem atual e menos formal, gravada por nossas vozes e difundida, sobreposta com um burburinho de pessoas, extraído de um registro audiovisual do momento da prisão do ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva.

Você está sentido por aquela liberdade, pela qual você nunca lutou, que você recebeu como um presente, que nasceu ontem e que agora te falta;
Por que você acha que eu não vou me importar com os seres humanos, alienados, perdidos, a caminho da autodestruição, levando com eles todos os outros seres vivos? (*Jonas Reborn*, 2022, módulo 1 da eletrônica).

Ouve-se ao fundo a canção *Apesar de Você* (1970), de Francisco Buarque de Hollanda. Conforme já detalhado na Tabela 6, cada elemento sonoro corresponde a um personagem e sua atuação: as ações do profeta Jonas, por exemplo, foram traduzidas em *clusters* (Figura 28) e suas falas em linhas melódicas, ambas executadas ao teclado.

C Desesperado ♩ = 90

Int. I (Olhar para o reflexo na bandeja)

Pno II

f

21

22

8

8

Figura 28: trecho musical de *Jonas Reborn* correspondente à ação de Jonas narrada no versículo 3.

A peça está dividida em quatro grandes seções:

- Seção 1 – compassos 1 a 98;
- Seção 2 – compassos 99 a 129;
- Seção 3 – compassos 130 a 160;
- Seção 4 – compassos 161 a 222.

A primeira seção é constituída por subseções intercaladas entre si, que apresentam:

1. Uma figuração rápida e turbulenta, apresentada na região grave, tocada no teclado, cuja sonoridade original do piano é alterada pelo contato do objeto de metal com as cordas;
2. Sons de trompetes³⁴, extraídos de gravações disponíveis na plataforma YouTube e submetidos a um tratamento sonoro - *audiostretch* - que amplia a duração do som;
3. Um trecho rítmico, desenvolvido em *clusters*, executado convencionalmente (no teclado);
4. Sons de multidão (burburinho de vozes), difundidos eletronicamente, que dialoga com elementos percussivos produzidos dentro do corpo do piano;
5. Trecho composto por frases que remetem à música árabe, não apenas pelo contorno melódico e pelos melismas, como também pela característica tímbrica que remete a instrumentos utilizados na música tradicional árabe (*mizmar*, cítara);
6. A seção 1.1.1 de *Jonas*, acrescida dos elementos percussivos produzidos no interior do piano.

A transição entre a seção 1 e 2 apresenta, na eletrônica, a sonoridade registrada durante nosso primeiro período de experimentação (figura 28), em que utilizamos o som de uma corda do piano, friccionada por uma linha de nylon preparada com resina de arco de violino, e filtrada pelo deslizamento longitudinal de pedaços de uma espuma densa (utilizamos vedante de janela).

³⁴ Esse trecho da eletrônica representa, em *Jonas Reborn*, a voz de Deus. Pauxy Gentil-Nunes coletou trechos de vídeos das chamadas “trombetas do Apocalipse”, nome popular conferido a um fenômeno auditivo percebido em diversas cidades do mundo, atribuído a uma passagem bíblica, na qual a vinda do Messias seria anunciada pelo som desses instrumentos. A voz de Milton Nascimento foi escolhida para constituir essa massa sonora por ter sido descrita como uma voz sobrenatural por Caetano Veloso (1993), Elis Regina (Pacheco, 2014) e Paulinho da Viola (Viola, 2022).



https://youtu.be/_yu0wdujCBA

Figura 28: Código QR para acesso ao vídeo da produção da sonoridade de mamíferos aquáticos através do uso de técnicas alternativas ao piano. Elaborada pela autora.

A seção 2 corresponde ao momento da parábola em que Jonas está no ventre do grande peixe. Aqui, inserimos outra seção de *Jonas*, compreendida entre os compassos 42 e 64 da peça original. Esse trecho foi adaptado para ser executado a quatro mãos (figura 29). Ao final dessa seção, é difundido eletronicamente um trecho da canção *Mestre Jonas* (1973), de Sá, Rodrix e Guarabyra, sobre a qual inserimos alguns acordes, tocados a quatro mãos no teclado.

99 **M** Incorpóreo ♩ = 78 11

Int. I

Pno. I *f cresc. e acel. poco a poco...*

Pno. II *mf cresc. e acel. poco a poco...*

Fazer o download

Figura 29: Início da seção M de *Jonas Reborn*, que apresenta trecho de *Jonas* alterado para execução a quatro mãos.

As seções 1 e 3 são correlatas e se iniciam com os mesmos elementos (números 1 a 4 da lista apresentada acima), sendo a terceira uma síntese da primeira, apresentando os elementos em sequência, apenas uma vez. Ela desemboca na quarta seção, que se inicia com uma frase melódica executada no teclado MIDI AKAI, posicionado na estante do piano, com a sonoridade de trompete³⁵ e acompanhada por notas longas (mínimas), produzidas pela baqueta macia (optamos pelo cabo da espátula de silicone para realizar esse gesto), imitando a sonoridade de tímpanos (figura 30). Na parábola, esse corresponde ao momento do pronunciamento do rei aos cidadãos de Nínive.

Figura 30: Início da seção T de *Jonas Reborn*.

A partir do compasso 173 (marca de ensaio U), os fragmentos musicais das seções anteriores são lembrados variadamente: os *clusters* agora são distribuídos entre o teclado e ataques nas cordas, até o compasso 179 e retornando entre os compassos 204 e 212. Os ataques nas cordas são produzidos com uma baqueta especialmente fabricada para executá-los: dois papa-moscas de plástico foram recortados de maneira a percutirem o intervalo T-ST-T, correspondente aos grupos de alturas do Piano 1 nesses compassos (Figura 31).

³⁵ A sonoridade de trompete desse trecho provém da extração de trecho de vídeo em que o músico Fabiano Leitão (conhecido como “trompetista”) executa a melodia de uma campanha antiga do Partido dos Trabalhadores ao fundo de reportagens veiculadas ao vivo nas emissoras brasileiras de televisão. Essa intervenção inspirou vários instrumentistas a entoarem melodias contra o governo da situação (e em prol da militância de esquerda) diariamente, inspirando e fortalecendo o movimento antifascista nacional.

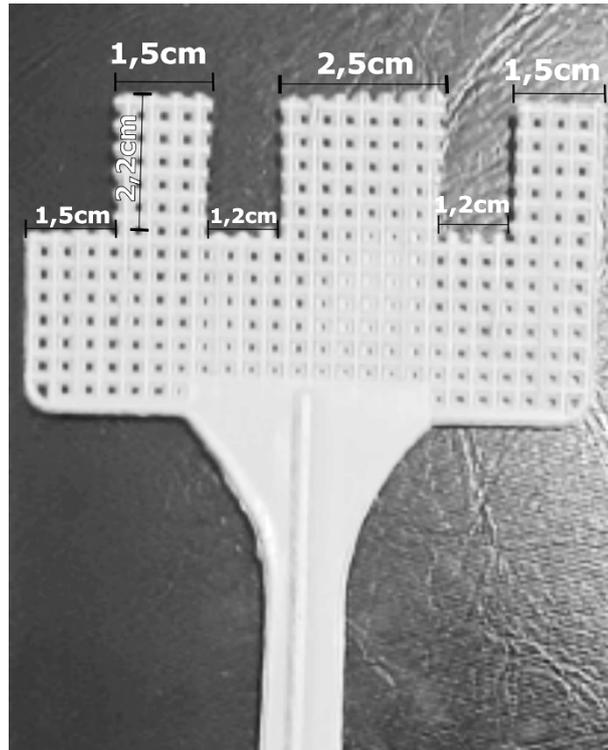


Figura 31: Baqueta papa-moscas com medidas. Elaborada pela autora.

A peça se encerra com um *sample* eletrônico, elaborado a partir dos sons do trompete de Fabiano Leitão, sugestivos da melodia do jingle da campanha do candidato à presidência pelo Partido dos Trabalhadores, Luís Inácio Lula da Silva.

Na nova composição, não havia uma condição prévia de preservar a identidade de *Jonas* nem mesmo o compromisso de citar a obra de origem na segunda. Ainda assim, há fragmentos em *Jonas Reborn* que pertenciam a *Jonas*, embora tenham sido modificados e não estejam na mesma ordem de apresentação da peça original.

Antes do contingente pandêmico, havíamos construído uma primeira seção no modo presencial, que consistia na inserção de sons gerados através das técnicas não convencionais sobre os elementos da primeira seção (1.1.1) de *Jonas*. Decidimos que o trecho integraria *Jonas Reborn*, e ele foi utilizado no trecho equivalente à segunda fase da tempestade narrada na parábola.

3.10. Performance – preparação e realização

A retomada dos encontros presenciais do processo de co-criação de *Jonas Reborn* aconteceu na fase de preparação da performance. Em 16 de fevereiro de 2022, realizamos a primeira leitura da peça.

[Pauxy]: Na verdade, a gente pode, a grosso modo, dividir em 3 fases: essa fase inicial, que era presencial antes da pandemia. [...] Vai ter esse período da pandemia, que eu acho que foi o período de maior produção.

[Marina]: Sim, eu acho que foi a sem dúvida a fase mais longa. E depois teve essa fase dos encontros, mas que já estava com a peça toda desenhada [...] que foi presencial, de realização. Então, [...] essa primeira fase presencial foi de dezembro, [...] até início de março [de 2019]. Então foi uns 2 meses e meio. Aí, para você ver, a gente começou a fazer lá em setembro de 2020 e foi até....

[Pauxy]: Um ano e pouco depois.

[Marina]: Então durou uns 15 meses. E a realização foi rápida, foi de fevereiro a abril. (reunião on-line realizada em 5 de outubro de 2022)

Como relatado, o processo de recomposição com Pauxy Gentil-Nunes teve uma fase inicial que contemplou arqueologia e experimentação, seguida por uma etapa essencialmente arqueológica, de análise pesquisa e reflexão sobre os materiais relacionados à composição de origem, que culminou na terceira e última atividade, a realização – preparação e apresentação ao vivo. A distância entre este e o último encontro presencial pré-pandemia (a 16 de março de 2020, praticamente dois anos antes) exigiu de nós uma readaptação ao ambiente e à dinâmica de ensaio.

Ainda bastante confusos em relação ao uso dos materiais, à movimentação no palco e ao uso da partitura (nesse momento, não havia a partitura unificada, apenas folhas individuais contendo as partes escritas), encontramos dificuldades para nos estabelecer naquele tempo-espaço, de modo que conseguimos tocar apenas alguns trechos, ainda de maneira incompleta. O fato de não possuímos um piano de cauda em casa para estudo individual acentuou o desafio em executar os trechos com técnicas estendidas e o manejo dos materiais.

A depender do fabricante e do modelo, os pianos de cauda apresentam diferenças importantes entre si no seu interior, o que não gera praticamente nenhuma alteração para a execução através das teclas, mas é determinante para o êxito da execução de algumas das técnicas alternativas, podendo, inclusive, inviabilizar a performance.

O piano onde ensaiávamos era um Yamaha de cauda inteira, com um tamanho que me dificultava o acesso às barras de metal com as mãos e me impossibilitava completamente de

percutir a tábua harmônica com o punho. A solução foi procurar baquetas que pudessem reproduzir os sons almejados. A maceta de surdo foi utilizada, portanto, para percutir a tábua harmônica (por ser macia e não danificar o verniz) e, para as barras de metal, Pauxy Gentil-Nunes encontrou espátulas de silicone, que funcionavam como extensores dos braços dos *performers*.

Além dessas soluções, fizemos outros testes e substituições dos objetos inicialmente planejados para execução das técnicas estendidas. Determinadas trocas de objetos mostraram-se inviáveis no tempo exigido pela música e algumas técnicas precisaram ser substituídas, pela impossibilidade de se retirar a tampa do piano.

Para reproduzir os sons planejados na criação realizada fora do piano, experimentamos alguns objetos, cujo material correspondesse àqueles que havíamos escolhido. Por exemplo, a primeira intervenção no piano compreendia a execução de figuras rápidas na região grave, através do teclado, enquanto os bordões estavam em contato com um objeto de metal. Pensamos num prato de bateria, inicialmente, mas optamos por uma bandeja de aço inoxidável, com um material bastante leve e de fácil transporte, que produzia um som mais ruidoso, sem abafar os bordões.

A bola de gude grande seria utilizada com duas finalidades: deslizar sobre os pinos da ponte, emitindo um som de altura indefinida, com vários ataques consecutivos (como de um reco-reco), de grande volume; e pousar sobre o dó0 para que, no momento em que a tecla correspondente fosse acionada e sustentada, a bola vibrasse e produzisse um ruído *pp*, contínuo, como um ronco distante. O primeiro gesto – passar a bola nos pinos – estava concatenado com a percussão das baquetas (espátulas de silicone) nas barras de metal, e essa troca de objetos era desafiadora, pois a bola de gude é um objeto pequeno, dificultando a ação de encontrá-la, agarrá-la e executar o gesto a tempo. Encontramos uma baqueta com ponta de acrílico que produzia um som semelhante e, além facilitar o movimento, protegia os dedos do/da *performer* de serem machucados pela raspagem nos pinos.



Figura 32: Distribuição dos materiais pelo piano. Acervo pessoal.

O primeiro problema enfrentado foi a distribuição da partitura pelo piano. Inicialmente, não havíamos organizado uma partitura corrida, mas folhas independentes, contendo os fragmentos dispostos isoladamente. Uma vez constatada a necessidade, elaboramos uma partitura corrida, marcando os temas pelas letras de ensaio. Utilizamos duas partituras para a performance: uma em papel, posicionada na estante do piano, outra digital, que líamos pelo tablet, posicionado sobre as barras de metal do instrumento.

[Pauxy]: A impressão que dava é que não ia dar tempo, que a gente não ia conseguir. Que ia ser uma coisa muito arriscada. Parecia que era uma loucura o que a gente ia fazer. [...] E a gente fez assim, normal. [...] Havia momentos de tensão normais. Mas não havia nenhuma ameaça de que a gente não conseguiria fazer um pedaço, estava com tudo alinhavado. A gente fez tudo o que estava escrito. Pode ter tido um errinho ou outro aqui ou acolá, mas por coisas pequenas (reunião on-line, realizada em 5 de outubro de 2022).

Outro desafio foi descobrir como acionar as partes eletrônicas sem causar uma quebra cênica. A solução foi utilizar dois teclados de computador, com conexão *bluetooth*, conectados ao laptop, e determinar as teclas que acionariam os trechos eletrônicos (Figura 32).

[Marina]: Uma coisa que sempre me preocupo muito – e que me preocupou bastante – é a própria eletrônica. Não é [como] um som que você produziu ali na hora. E mesmo assim, ele funcionou. Eu digo que se eu aperto uma tecla do piano, é uma coisa física. Se aperto uma tecla do computador, eu não sei se ele vai tocar, e ele tocava sempre. Passou uma segurança que eu nunca senti (reunião on-line, realizada em 5 de outubro de 2022).



Figura 33: Set eletrônico do primeiro ensaio, em 16 de fevereiro de 2022. Acervo pessoal.

A utilização da plataforma BandLab interferiu positivamente na organização dos fragmentos da peça. Através dela, experimentamos superpor elementos e modificar os espaços de transição entre as seções. Essas modificações foram incorporadas e registradas na partitura, como por exemplo, as inserções feitas sobre o primeiro trecho eletrônico, elaboradas a partir de fragmentos da subseção C (Figura 34).

(Abafar as cordas na harpa do piano com a borracha do rodo - região C#1-Ab2)

Eletr. I

Pno II

ppp

Eletr. I

Pno II

pp

BandLab

Jonas Reborn Sketchaudiobook

Salvo pela última vez 24 de mar. de 2022

60 bpm 1/4 Tom

00:00.0 -10.8 dB

+ Adicionar faixa

M eletrônica + Fx

S

M Marina + Fx

S

M Pauxy + Fx

S

M Percussão + Fx

S

Figura 34: Trecho de *Jonas Reborn*, entre compassos 16 e 18, apresentados na partitura e na ferramenta *Studio* da plataforma *Bandlab*. Inserções destacadas em verde, criadas a partir da manipulação e experimentação dos materiais na referida plataforma. Elaborada pela autora.

Sabíamos, desde que tomamos a decisão de incluir sons eletrônicos na peça, da tensão gerada pela imprevisibilidade de funcionamento dos dispositivos. Após muitas tentativas, alguns erros e acertos, Pauxy Gentil-Nunes programou os disparos dos trechos eletrônicos que elaborou por teclas correspondentes às letras de ensaio onde deveriam ser acionados. Além do simples acionamento de uma tecla para disparar cada trecho, havia materiais que deveriam ser executados em um teclado MIDI: as vozes da multidão (cuja primeira aparição acontece na letra D) e o trompete (letra T). Para a multidão – notada na partitura através de faixas contínuas – o número de teclas acionadas correspondia ao número de faixas (quanto mais faixas, mais “vozes”) e havia o recurso de interromper bruscamente o som, quando a partitura assim indicasse. Para o trompete, cada nota do teclado MIDI correspondia à nota escrita na partitura; como intérprete, precisei me adaptar à sensibilidade do teclado para realizar as articulações e

dinâmicas indicadas, além de aprender o recurso de mudança de oitava, para execução do trecho mais grave.

O fator preparação, ou seja, inserção ou uso de outros materiais na interação com as partes do piano, permanece um aspecto delicado nas performances, como venho observando nos últimos 15 anos. Em *Jonas Reborn*, não foi diferente. O desejo de recuperar a primeira ideia da peça original, que incluía o uso expandido do instrumento para obter outros timbres, foi respeitado e colocado em prática em nosso processo de recomposição, pela adaptação das intervenções mais contundentes por outras, mais delicadas para o instrumento, porém igualmente poderosas no aspecto sonoro. Ainda assim, fomos perguntados “por que vocês estão batendo no piano?”. Com base na minha vivência, eu já previa esse tipo de questionamento.

[Marina]: Mesmo sabendo que tudo que a gente fez dentro do piano não tinha [sic] nenhum dano iminente ao piano ali. Mesmo assim, quando a gente faz, alguém vai achar que está machucando, que está estragando. E, de fato, veio a mulher e realmente achou (trecho de transcrição de gravação, arquivo pessoal).

Como venho fazendo quando confrontada com essa pergunta, procuro dissipar o receio, explicando que todas as interações com o instrumento são realizadas com base em estudos das técnicas de preparação e de anos de experiência e conhecimento adquirido. Também procuro apresentar todos os cuidados que tomamos para proteger a integridade do instrumento.

[Pauxy]: E aí eu acho incrível a tua intervenção, o teu conhecimento do piano preparado porque no início você me deu essa segurança, não é? Você falou assim, dá para você transmitir essa ideia sem quebrar o piano. É legal, estar falando isso, foi legal as meninas ficarem apavoradas e tal, porque a gente conseguiu isso. [...] O teu conhecimento permitiu isso (reunião on-line, realizada em 5 de outubro de 2022).

Com a peça finalizada, retornamos aos objetivos iniciais para confrontar com o resultado final e percebemos que foram norteadores das nossas decisões, ainda que não fossem formalmente reiterados ao longo das reuniões. Um desses objetivos era problematizar as hierarquias entre os papéis (compositor e performer) e entre os gêneros (homem e mulher). Portanto, a alternância de posicionamento no palco também foi pensada dessa maneira. Por mais que minha familiaridade na execução do teclado fosse maior, fazia-se necessário que ambos assumissem essa função, da mesma forma que a composição foi realizada a quatro mãos.

[Marina]: [no início,] Tinha muito você fazendo [...] a parte de técnicas estendidas ali e eu tocando no teclado, não é? [...] A gente precisava ser visto de uma forma mais igual no palco, para que os dois pudessem circular pelo teclado e pelas preparações. Eu acho que isso ficou bom assim. Acho que a gente conseguiu.

3.10.1. Performance – aspecto cênico

Uma das decisões que tomamos com relação aos aspectos cênicos foi a utilização de alguns itens da vestimenta árabe, como o *hijab* (um lenço cobrindo o cabelo e o pescoço da mulher) e um colete (indumentária masculina). Chegamos a simular uma cena inicial, em que vestiríamos esses itens em frente ao público, como se nos transformando em personagens representantes da opressão sofrida pelos povos árabes e palestinos nas guerras do Oriente. Porém, como já pontuado, esse processo segue sendo atravessado por grandes acontecimentos. O primeiro deles é, evidentemente, a pandemia. O segundo evento – local, mas de abrangência global – é a guerra da Ucrânia, que atraiu o foco de tensão das guerras, do Oriente Médio para a região da antiga Cortina de Ferro. Esse fato nos fez refletir sobre a utilização da vestimenta característica de países de cultura islâmica e das possíveis leituras que a plateia poderia fazer desse uso. Seríamos acusados de apropriação cultural inadequada? Existe alguma maneira de evidenciar a relação entre essas roupas com a região onde se passa a história da parábola de Jonas (Nínive e Társis, cidades citadas no livro bíblico)?

[Pauxy]: Eu estou pensando nisso em relação à roupa. Se você estivesse com um lenço, se eu estivesse com a roupa árabe agora. Significaria uma coisa diferente do que seria na época que a gente, fez [o plano de usar o lenço e o colete]. Seria diferente, porque eu acho que na época tinha alguma coisa relacionada à Palestina, que agora já não tem mais, porque agora [o foco] é [a guerra da] Ucrânia.

[Marina]: [...] Pois é. Mas a música ainda tem, não é? [relação com a música árabe]

O atual genocídio dos palestinos em Gaza tornou-se um conflito mundial a partir de 8 de novembro de 2023, período em que me concentro na elaboração da presente tese. Novamente, a simbologia em torno da vestimenta remete diretamente a um acontecimento na história mundial que envolve a população palestina.

3.10.2. Microfonação

O piano utilizado com preparações gera resultados sonoros de potências distintas. Sons executados diretamente nas cordas possuem um volume muito pequeno em relação aos sons produzidos pela percussão dos martelos nas cordas. Os sons do vidro nos pinos, por outro lado, possuem uma potência muito maior, até mesmo agressiva (aqui, coloco um depoimento pessoal: para mim, a agressividade dessa sonoridade cria uma impressão paralela inevitável, de que o “dano” que ele causa ao meu ouvido é proporcional, no instrumento. Porém, a força necessária

para executar esse som é mínima e o instrumento não sofre nenhum prejuízo. É a própria refração dos materiais – vidro com metal – que provoca esse som).

Com o desequilíbrio resultante das diversas formas de produção sonora nas diferentes regiões do piano, faz-se necessário o recurso da microfonação, para equilibrar as intensidades, de modo que todas sejam percebidas.

Para *Jonas Reborn*, utilizamos um microfone condensador, posicionado sob a tábua harmônica, perto do terceiro pé do piano (no limite da cauda); um microfone de contato - *piezo* - colado a uma barra de metal, para captar os ataques com as espátulas de silicone; dois microfones condensadores, direcionados às cordas médias e agudas, que captam os sons produzidos pelo beliscar das cordas com palhetas ou unhas e o som da régua de borracha ou EVA (em nossa performance, utilizamos um rodo de pia) percutindo simultaneamente todas as cordas da região média, compreendida entre duas barras de metal.

3.10.3. Primeiras performances

Na presente pesquisa, não será abordada a recepção da performance de *Jonas Reborn*. Esta poderá ser objeto de trabalhos futuros, inclusive constituindo o conjunto de materiais dessa nova composição, como um fio da trama de uma nova arqueologia da obra. Contudo, considero pertinente apontar algumas nuances da recepção das primeiras performances da peça.

Jonas Reborn foi performada em três ocasiões: no concerto comemorativo do Abstrai Ensemble, no anexo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em abril de 2022; no Encontro Internacional de Piano Contemporâneo, realizado na Unirio, em abril de 2023; no primeiro Recital do curso de Doutorado em Performance Musical, realizado em agosto de 2023.



Figura 35: Registro da estreia³⁶ de *Jonas Reborn* (Spoladore e Gentil-Nunes, 2022).

Na estreia (Figura 35), chamou-nos à atenção a dificuldade das pessoas em reconhecer os deslocamentos a que nos propomos. Terminado o concerto, todos os cumprimentos que recebemos de pessoas conhecidas foram direcionados ao Pauxy Gentil-Nunes pela composição e a mim, pela performance. Portanto, o rompimento das barreiras entre composição e performance aconteceram individualmente, mas não ficaram explícitos para os espectadores – apesar de Pauxy Gentil-Nunes ter atuado como *performer*.

Na segunda ocasião em que a apresentamos, havia uma equipe técnica para auxiliar nas questões da difusão da eletrônica. Após a passagem de som, com os volumes equilibrados e os equipamentos todos testados, ocorreu algo inesperado: uma falha logo na difusão do primeiro patch, que é acionado ainda na coxia, antes de entrarmos no palco. Surpreendidos por esse problema, tivemos, de imediato, a reação de não entrar e checar o funcionamento do teclado *bluetooth* e do computador, mas ambos pareciam funcionar corretamente. Quando perguntamos

³⁶ O registro em áudio da estreia pode ser acessado através do *link* <https://on.soundcloud.com/wyvQXDHF9Gra3jpg6>. O registro audiovisual da performance realizada no dia 21 de agosto de 2023 está disponível para acesso através do *link* <https://youtu.be/OO3S-TJh5F8?si=Y5CxexaZqPBU7q2y&t=2874>.

ao técnico responsável, ele relatou: “veio um ruído estranho, por isso desliguei tudo”. Era o som do primeiro patch, com burburinho da multidão e a canção de Chico Buarque ao fundo.

3.11. Reflexões

Todo o processo de recomposição performativa vivenciado na elaboração de *Jonas Reborn* provocou transformações no meu modo de pensar a relação texto musical-performance. Hoje tenho consciência da significativa influência que minhas experiências incutem no meu modo de ver e “escutar” uma partitura. Ao mesmo tempo, ao ocupar o lugar de criadora, junto com Pauxy Gentil-Nunes, deparei-me com os desafios da elaboração do texto musical e com a recorrente necessidade de adaptação das ideias à realidade do instrumento. Arrisco afirmar que a experiência da criação me proporcionou uma leitura crítica da partitura, como se agora se tornasse possível, de fato, atravessar o texto e buscar a música *por trás*, e não *a partir* dele.

Experimentar um processo de composição ao lado de um compositor – com experiência e reconhecimento consolidados, como Pauxy – me trouxe dois sentimentos conflitantes: confiança no resultado e ceticismo. 1) A presença de um compositor no processo me trazia segurança, pois eu sabia que, não importasse quão ruins fossem minhas ideias ou quão equivocada fosse minha concepção delas, ele prontamente as corrigiria. Assim, não tive problemas em colocar no papel gestos e ideias que eu mesma não julgava prontas ou muito interessantes; 2) a presença de Pauxy me certificava de que ficaria latente a diferença entre os trechos compostos por cada um de nós separadamente, pela distância de qualidade e técnica, naturalmente forjadas pela trajetória prévia de cada um.

Para minha surpresa, a postura de Pauxy diante das minhas ideias era sempre de acolhimento. Não houve uma vez sequer em que ele tenha sugerido correções. Inicialmente, essa resposta me trouxe insegurança: será que ele está vendo os problemas, mas não quer apontá-los? Por que razão faria isso? Assim eu pensava enquanto seguia compondo, com mais cautela, prevendo que não haveria uma interferência mais enérgica por parte dele. Com relação à diferença de técnica entre os trechos, ela de fato ocorre, porém, não a ponto de torná-la uma colagem esdrúxula. A maneira como a criação de um se encaixava na do outro foi surpreendentemente orgânica, a ponto de nos depararmos com consonâncias harmônicas, por

exemplo na junção entre a parte eletrônica e seções ao piano não planejadas e gestos conectivos não combinados.

A partir dessas colocações, percebo que a horizontalidade das funções foi algo buscado deliberadamente ao longo de todo o processo. Teria sido um caminho previsível nos submetemos às hierarquias impostas por nossas experiências progressas. Contrariamos essa lógica através da aceitação crítica das atitudes – composicionais e performativas – de ambos de maneira igualitária, sem, no entanto, anular nossos *backgrounds*.

Manter esse projeto com Pauxy Gentil-Nunes ao longo do período pandêmico - com exceção dos primeiros seis meses, em que residi fora do centro urbano e sem acesso pleno a internet – foi fundamental para nossa saúde social. O distanciamento físico, necessário para nos manter longe do risco de contrair o vírus SARS-CoV-2, trazia também prejuízos às relações afetivas, e não passamos ilesos por isso. Nossas reuniões aconteciam de uma a duas vezes por semana e eram momentos em que compartilhávamos nossas vivências e conversávamos sobre a realidade transformada que estávamos vivendo. Vejo o curso de doutorado como um período de reflexão e introspecção, e talvez, os processos colaborativos tenha sido a maneira encontrada para resgatar as trocas e convivências do ambiente de trabalho. Embora não tenha sido planejada com essa finalidade, minha busca por travar parcerias foi essencial para driblar o afastamento social inerente ao processo e imposta pela nova conjuntura mundial.

4. *MIRAGEIRAS* (2024), PARA PIANO – RECOMPOSIÇÃO PERFORMATIVA A PARTIR DE *MIRAGEM* (2009), DE MARISA REZENDE, EM COLABORAÇÃO COM MARCÍLIO ONOFRE

“Eu não pareço mais comigo mesma e, no entanto, nunca estive tão próxima da minha compleição anímica; ela se imprimiu em meu corpo, sua textura reflete ao mesmo tempo uma passagem e um retorno”.
(MARTIN, 2021)

Este terceiro capítulo discorre sobre a proposta de criação que admite como ponto de partida a obra *Miragem*, da compositora Marisa Rezende. De fato, não apenas a obra mencionada foi o centro deste trabalho colaborativo, mas também a pessoa de Marisa, que estabeleceu o elo de colaboração entre nós dois, através de um e-mail, recebido em 26 de agosto de 2021. Inicialmente, o convite para atuar na nova criação havia sido direcionado à Marisa. Embora não pudesse participar como colaboradora, ela sugeriu o nome de Marcílio Onofre, por conhecer trabalhos colaborativos com compositores/compositoras e performers dos quais ele já havia participado.

Na primeira parte são abordados aspectos introdutórios ao processo de recomposição performativa, através da autoetnografia do que considero uma etapa pré-composicional. Em seguida, passo à análise da peça da qual derivamos, em diálogo com o processo composicional de *Mirageiras*. A autoetnografia retorna na terceira parte do texto, onde é realizada uma reflexão sobre a dinâmica de trabalho e a metodologia experimentada. Ao final, são apresentadas algumas reflexões acerca do processo, que serão aprofundadas no capítulo 5 – considerações finais – da presente tese.

4.1. Colaboração com Marcílio Onofre



Figura 36: Registro de encontro com Marisa Rezende (à direita) e Marcílio Onofre (à esquerda), na ocasião da XXV Bienal de Música Brasileira Contemporânea, em dezembro de 2023. Créditos: Ana Clara Miranda.

Marcílio Onofre (figura 36) é compositor, pianista e professor da Universidade Federal da Paraíba. Já possuía vivência de processos criativos coletivos, dentre os quais destaco o Compomus,³⁷ laboratório de criação colaborativa vinculado à Universidade Federal da Paraíba, da qual participam diversos artistas, entre compositores, performers, atores e bailarinos.

Nas primeiras reuniões, conversamos sobre nossas influências e quais seriam os critérios de seleção da peça que seria o ponto de partida. Entre as peças sugeridas, estavam algumas de autoria de Marisa Rezende. Por ter sido ela quem construiu a ponte entre minha pesquisa e a experiência de Marcílio, concordamos que o trabalho deveria ser baseado em uma composição sua, evidenciando o elo na própria escolha da peça. Marisa Rezende consentiu que fizéssemos a recomposição a partir de sua peça *Miragem* (2010), para piano solo.

Diferentemente do vínculo profissional e pessoal com Pauxy Gentil-Nunes, o colaborador do primeiro estudo de caso, minha relação pessoal ou profissional com Marcílio era pontual.³⁸ Em 2005, frequentamos como bolsistas o Festival Internacional de Música de

³⁷ Laboratório de composição musical da UFPB. Disponível em <https://www.ufpb.br/compomus>

³⁸ Na conclusão do trabalho, abordo comparativamente a possível influência dessas relações pessoais e profissionais prévias nos trabalhos colaborativos desenvolvidos. Por essa razão, considero relevante descrever, ainda que sucintamente, o histórico de cada parceria firmada para a realização desta pesquisa.

Campos do Jordão, ele, na classe de composição, e eu, nas classes de piano e música de câmara. Recebi, na ocasião, seu *Estudo n.2* para piano, escrito durante o festival em que nos conhecemos. A peça foi lida, mas nunca cheguei a apresentá-la. Mais tarde, em 2019, apresentei sua peça *Caminho Anacoluto III*, para saxofone barítono e piano, ao lado de Pedro Bittencourt, em concerto do Abstrai Ensemble. Nesse segundo contato, trocamos alguns e-mails para esclarecer dúvidas da peça, somente.

O motivo do interesse em trabalhar colaborativamente com Marisa Rezende não se originava somente na grande admiração que tenho por sua obra e pessoa. A presença de Marisa Rezende proporcionaria a experiência de confrontar a assimetria na relação entre composição e performance (DOMENICI, 2012) na ausência da distinção de gênero, presente no primeiro estudo de caso, com Pauxy Gentil-Nunes. Ou seja, seríamos duas mulheres, pianistas, embora com *backgrounds* desiguais no concernente à atuação na composição.

Na colaboração com Marcílio, ainda que se mantivesse a distinção de gêneros, a co-criação com um compositor pianista poderia ressaltar pontos de comparação entre diferentes expertises (flautista, no primeiro estudo de caso, e pianista, no segundo), e me possibilitaria refletir sobre meu modo de interagir com ambos. O fato de sermos pianistas provocou construções advindas das nossas distintas vivências pessoais com o instrumento - Marcílio é um estudioso da produção de harmônicos e multifônicos³⁹ ao piano.

Segundo Marcílio, no COMPOMUS, a colaboração ocorre de modo fluido e os materiais propostos são acrescidos de camadas ou colocados em sequência, com total liberdade dos compositores participantes. No que tange à autoria, as peças *Eu, Augusto* (2011) e *Cantata Bruta* (2012) configuram colaborações entre compositores e são de autoria coletiva. As colaborações com intérpretes, no entanto, como *Tractus Mobilis* (2006), *Espelhos das (In)Tolerâncias* (2018), *Caminho Anacoluto IV – De profundis* (2017/2018) e “*Não importa se morrerem antes...*” (2019), são todas de autoria do próprio Marcílio Onofre. Considero esse aspecto relevante, pois minha proposta para Marcílio tratava-se de uma criação colaborativa entre compositor e *performer* em que a autoria seria compartilhada. Com isso, almejava

³⁹ Uma das técnicas não convencionais de execução do piano é a produção de harmônicos e multifônicos. A exemplo dos instrumentos de cordas dedilhadas e friccionadas, os harmônicos são produzidos através da filtragem das frequências, pelo leve pressionamento de determinados pontos de contato na corda (chamados de nós), concomitantemente com a excitação da corda a partir do acionamento da tecla correspondente. Os multifônicos são obtidos através do pressionamento de um ponto entre os nós entre 1/3 e 1/4, por exemplo) que resultam na percepção auditiva de várias frequências simultâneas.

observar como seriam feitas as negociações, como nos colocaríamos diante do trabalho. Haveria alguém com maior propriedade ou autoridade para compor? Como incluir Marcílio na construção da performance?

Como em *Jonas Reborn*, nossa co-criação partia de um modelo de interação compositor-*performer*⁴⁰, em que ambos os indivíduos atuam desde a concepção da composição. Isso atenderia ao objetivo principal da pesquisa - provocar o deslocamento dos papéis estabelecidos nas práticas musicais herdadas do século XIX, conferindo ao *performer* maior liberdade criadora, por atuar antes – e na própria criação - do texto. Nessa primeira versão de *Mirageiras*, não incluímos Marcílio como *performer*, pois respeitamos o fluxo criativo, que culminou numa composição para piano solo. Compartilhar a performance é uma proposta para novas versões, componentes da obra *Mirageiras*. A ideia de incluir Marcílio como *performer* em versões futuras não provocará um deslocamento de sua *expertise* como instrumentista, visto que seu instrumento principal é o piano, diferentemente do caso de Pauxy Gentil-Nunes. Ainda assim, essa proposta acarretará mais uma experiência colaborativa epistemologicamente enriquecedora.

O modo de trabalho, em que o *performer* atua no cerne geracional da criação, era desconhecido para Marcílio antes da vivência aqui documentada, apesar da sua experiência prévia com trabalhos colaborativos. Ele reconhece a imprevisibilidade como algo positivo desse processo:

Quando a gente vai fazer uma composição a gente já sabe o fim. O fim vai ser aquela partitura pronta. Então você já tem uma impressão de pra onde aquilo vai lhe levar. Aqui não. Aqui a gente não sabe propriamente, enfim, tem uma impressão, mas muito mais vaga do que se fosse só uma pessoa trabalhando ali. Justamente por essa incerteza, enfatizar e valorizar o processo é um caminho muito bem-vindo (Onofre, em reunião on-line,⁴¹ realizada no dia 12 de julho de 2022).

No início, nossa tendência foi buscar um caminho mais conhecido: Marcílio propunha materiais, que eram experimentados ao piano por mim e retornados a ele com comentários e sugestões. A própria natureza dos encontros – todos no modo remoto, por reuniões via plataforma Zoom – favoreceu tal perfil de colaboração (pela acomodação à condição remota do trabalho e pelo vínculo ainda não estabelecido, entre indivíduos que pouco se conheciam

⁴⁰ Aqui, faço essa distinção entre compositor e performer no intuito de relacionar os papéis originais deste trabalho com aqueles experimentados previamente por Marcílio e outros instrumentistas. De fato, o maior obstáculo em minha pesquisa é driblar a separação rotulada, pois é dela que parto, para alcançar um novo lugar.

⁴¹ todo o processo foi realizado no modo remoto, devido à distância entre as cidades de residência dos participantes (Marcílio reside em João Pessoa e eu, no Rio de Janeiro).

peçoal e profissionalmente). Dessa maneira, trabalhávamos juntos, sustentando, contudo, os territórios demarcados da composição e da performance, endereçados separadamente a Marcílio e a mim, respectivamente.

Essa dinâmica era exatamente o que eu desejava questionar, mas, no início, decidi deixar fluir dessa maneira e não manifestei meu incômodo com esse modelo, pois considerava mais importante alcançar, naquele momento, um vínculo mais estável da colaboração. Aos poucos, ponderamos juntos que um processo que transformasse esse modelo de colaboração poderia trazer maior originalidade metodológica ao trabalho. Isso foi resultado de uma adaptação da dinâmica, que alcançamos através da verbalização desses acordos. A partir de então, ambos passamos a atuar no nível da estrutura e da poética, ao mesmo tempo em que tentamos observar “de fora” a vivência desse processo colaborativo. Esses processos se alternaram (criação e observação) ou coexistiram, em geral, de modo não proporcional (ora a criação é predominante, ora é mais intensa a reflexão sobre a prática).

4.2. Análise da peça *Miragem*

A obra *Miragem*⁴² apresenta uma célula inicial (figura 35) formada por dois incisos, uma segunda maior e uma sétima maior, ambas ascendentes.⁴³

Soa como uma pergunta, da qual surge uma repetição insistente de uma determinada altura (inicialmente, o lá sustenido), gradativamente estreitada por um acelerando, e distorcida uma segunda menor acima, gerando batimentos que causam a impressão de uma imagem trêmula, sem contornos nítidos.

⁴² Para elucidar a análise, seguem algumas performances da peça, disponíveis na plataforma YouTube:

Kesia Decoté https://youtu.be/bSiIwcf6hv0?si=9ezhl4d_sxRCAE2o

Lidia Bazarian https://youtu.be/8QzfeHPuNdg?si=2oEowpQASeJPl_PW

Marina Spoladore <https://youtu.be/sYfodmySuc4?si=uWG5gaJ50I-h-Pc>

⁴³ Outras análises de *Miragem* podem ser encontradas nas dissertações de Nariá Assis Ribeiro (RITMO NÃO-PULSANTE: ausência de sensação de pulsação no repertório do século XX) e Dario Rodrigues Silva (A obra pianística de Marisa Rezende: processo de construção da performance através da interação entre intérprete e compositora).

Figura 37: Início de *Miragem* (Rezende, 2009).

Esta segunda menor sobre o lá sustenido é também resolução da tensão gerada pela sétima maior, fechando a oitava si-si. Porém, ela é logo seguida da nota dó, prolongando uma sensação vertiginosa.

O efeito difuso causado pelos batimentos dos semitons é realçado pela utilização de timbres produzidos através da percussão de uma baqueta macia nos bordões, que resulta em sonoridades menos familiares ao ouvido habituado ao som das cordas percutidas pelos martelos do piano. Esse diálogo entre diferentes timbres produzidos pelo mesmo instrumento cria uma imagem sonora indeterminada, misteriosa, alusiva ao título dado à peça. Cria também uma dualidade de planos sonoros, conferindo uma profundidade: um plano mais próximo e outro, em perspectiva, no horizonte (onde estaria a imagem almejada).

Segundo a compositora,

Miragem explora a ressonância do piano, tanto a do teclado quanto a das cordas percutidas com a baqueta. A superposição de seus harmônicos gera distorções que moldam a imagem sonora, sugestiva, como o título induz, de múltiplas visões – fugidias e mutantes, para as quais o objeto vem a ser não mais que um mero pretexto (REZENDE, 2021, p. 18).

A pergunta inicial é apresentada em toda a primeira parte da peça, procurando insistentemente por uma resolução, que não chega, uma vez que a pergunta se dissolve na própria ressonância. A cada apresentação, porém, aproxima-se um novo patamar de altura, sempre um semitom acima do anterior. Com isso, a pergunta alcança o dó#3 ao final da primeira seção.

As notas excitadas através da percussão das baquetas nas cordas abrangem, a cada aparição, um campo maior de atuação (figura 36), sempre partindo do lá#2, até alcançar o escopo de uma sexta menor (lá#-fá#). A sonoridade mais difusa cria uma perspectiva entre os dois registros tímbricos, conferindo protagonismo às frases apresentadas através do

acionamento das teclas. Essa distinção de planos é inerente ao instrumento. A intensidade do som produzido através dos martelos percutindo as cordas é muito maior do que a produzida com as baquetas, o que facilita a execução, ao contrário, por exemplo, de peças que demandam do *performer* maior esforço e controle motor para diferenciar os planos, quando todos são apresentados convencionalmente, pelo acionamento das teclas.

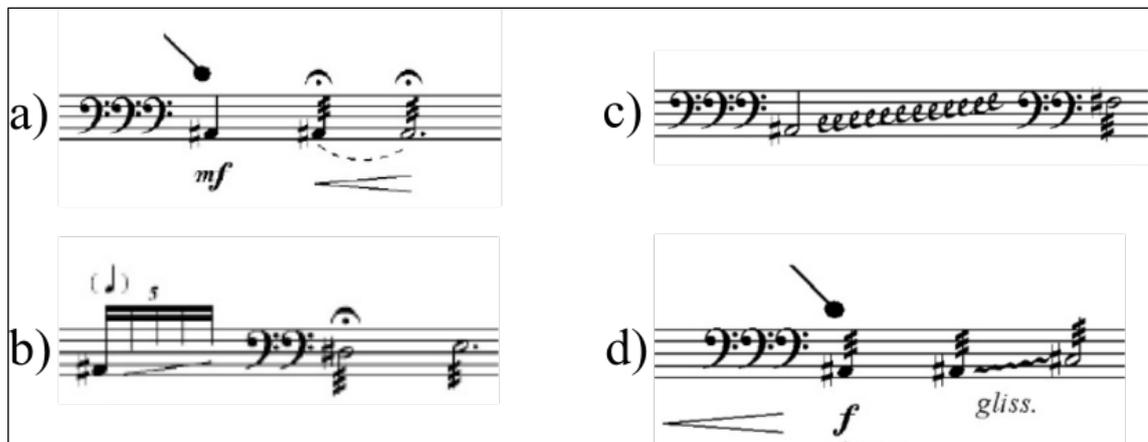


Figura 38: Alcance crescente da ação da baqueta macia em *Miragem*.

No que concerne à dinâmica, essa primeira seção – que coincide com a primeira página de *Miragem* – apresenta um longo e gradual crescendo, do *mp* ao *ff*, retornando ao *f* em sua conclusão.

Ao inverter a posição da baqueta, da ponta macia para o cabo de madeira (figura 37), modifica-se o timbre da percussão direta nas cordas para uma sonoridade mais refrativa, áspera, e essa sonoridade marca também a passagem da primeira seção para a segunda.

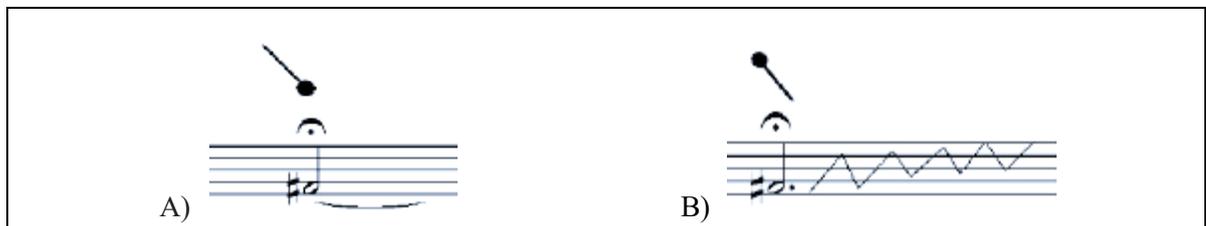


Figura 39: Instrução para utilização da baqueta na primeira (a) e na segunda seção (b) de *Miragem* (Rezende, 2009). Elaborada pela autora.

A partir da mudança tímbrica na mão direita, a mão esquerda (que até então acionava convencionalmente as teclas) passa a apresentar *clusters* e *glissandi* ascendentes (Figura 38), modificando também sua qualidade sonora.

Figura 40: *Miragem* (Rezende, 2009), segunda seção, final do primeiro sistema. Surgimento dos novos elementos – *clusters* e *glissandi*.

A frase suspensiva do teclado agora alcança o ré#. Com isso, a imagem é, aos poucos, iluminada pela sugestão da tonalidade de Si Maior, embora não completamente nítida, devido à mancha sonora causada pelo *trêmolo* da baqueta na harpa do piano (figura 39).

Figura 41: *Miragem* (Rezende, 2009), seção 4, sugestão da tonalidade de Si Maior.

A melodia apresentada pela mão esquerda a partir dessa seção segue galgando alturas, sempre perseguida pelo deslizar da baqueta dura pelas cordas, até seu desaparecimento (figura 40), ao final da seção (quarto sistema da página 2).

Figura 42: final da segunda seção de *Miragem* (Rezende, 2009).

Os trinados retornam nessa última seção (final da página 2), substituindo a sonoridade da baqueta dura. O aglomerado lá#-si-dó do início da peça volta a aparecer, agora na região

aguda. O mesmo lá#-1 inicial também é apresentado aqui, contraposto ao ré#, inexistente nas primeiras frases de *Miragem*.

A imagem se pulveriza em *glissandi* pela harpa, até que ela (ou talvez o desejo de decortiná-la?) desaparece (figura 41).

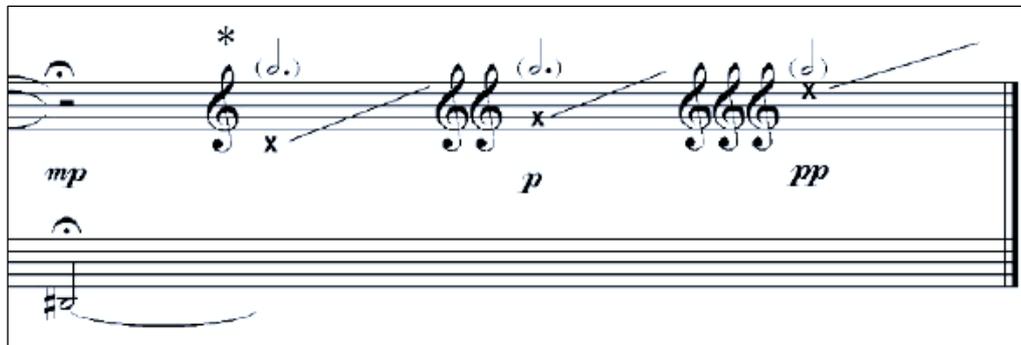


Figura 43: Gestos finais de *Miragem* (Rezende, 2009).

4.3. De *Miragem* a *Mirageiras*

Para iniciar nossa criação, partimos não apenas da peça de Marisa Rezende, mas também da própria ideia do que pode vir a ser uma miragem: uma espécie de efeito óptico, no qual não há clareza ou nitidez entre a aparência e a realidade de um determinado cenário.

Aproveitamos o chamado efeito *Fata Morgana* (figura 42), em que embarcações vistas no horizonte parecem flutuar. Também buscamos outras obras para piano que, de alguma maneira, poderiam ter utilizado esse conceito como inspiração: composições com referência a água, contendo configurações pianísticas como arpejos rápidos e contínuos. Tais elementos foram incorporados ao cenário da nova composição.



Figura 44: Efeito Fata Morgana em um navio de carga visto na costa de Oceanside, na Califórnia (CC by SA 4.0).⁴⁴

O imaginário em torno da ideia de miragem está intimamente relacionado ao elemento água e com as ideias de reflexo, ilusão e distorção. A própria mística que envolve o fenômeno (visto que ele recebe o nome de Fata Morgana em alusão à personagem homônima dos contos do Rei Artur, uma feiticeira que conseguia mudar sua aparência) nos motivou a encontrar outras relações entre o real e o imaterial. No início do trabalho com Marcílio, estava frequentando aulas de dança afro, onde conheci alguns pontos de Oxum e Iemanjá, divindades da água, e analisamos as características musicais comuns a alguns desses pontos para inserir em nossa composição.

Desde o princípio, havíamos planejado uma composição em quatro movimentos, que corresponderiam a momentos da jornada marítima rumo às origens. Buscamos, então, nomear o conjunto e cada um dos movimentos de forma alusiva a esses elementos: I. *Partida*, II. *Navegar*, III. *Deriva* e IV. *Ancoragem*. Dessa forma, a intenção seria, de fato, colocar a "embarcação sonora" em movimento, deixando para trás o presente, em direção à miragem de um passado ancestral. Uma viagem rumo às origens perdidas, da qual só poderíamos encontrar pequenos vestígios. A *Ancoragem* é passageira: a busca não termina, da mesma forma que *Mirageiras* guarda em si um novo porto, de onde pretendemos partir para criar outras versões.

⁴⁴ Disponível em <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=125749780>. Acesso em 26 de julho de 2023.

Também consideramos pertinente identificar cada movimento com um subtítulo alusivo à música tradicional de concerto, como uma maneira de assumir essa influência em nossas práticas composicionais e performativas. Assim, temos: I. Prelúdio; II. *Continuum*; III. Adágio e IV. Tocatina. Por sugestão de Marcílio, intitulamos o conjunto de peças de *Mirageiras*, uma derivação do nome da composição de origem, trazendo-lhe ainda um aspecto de movimento, de passagem.

Mirageiras está dividida em quatro movimentos, representativos de uma travessia imaginada, rumo a um pretense ponto de chegada.

- I. *Partida* (Prelúdio)
- II. *Navegar* (*Continuum*)
- III. *Deriva* (Adágio)
- IV. *Ancoragem* (Tocatina)

Considero a primeira célula de *Miragem* (figuras 43 e 44) como o marco zero de nossa composição. Analisamos todos os intervalos nele contemplados e acrescentamos, nas pontas, o único ausente – a terça menor, ou seu equivalente, a 6ª maior.

Figura 45: Apresentação das alturas iniciais de *Miragem*. Manuscrito de Marcílio Onofre.

Figura 46: Acorde inicial de *Miragem*. O primeiro conjunto apresenta o acorde em seu estado fundamental, acrescido das terças menores, nos extremos. Em seguida, são apresentadas as inversões e suas terças correspondentes. Elaborado pela autora.

4.3.1. *Partida* (Prelúdio)

O primeiro movimento tem início com uma figura convergente, em que ambas as mãos se aproximam, por arpejos, e se estabilizam na região aguda entre sib4 e ré6. O fenômeno *Fata Morgana* e o próprio título da composição de Marisa Rezende despertaram memórias do repertório pianístico e trouxe como referência *Miroirs III – Une Barque sur l'Océan* (1904-5) e *Jeux d'Eau* (1901), de Maurice Ravel, e *Mirages, op. 70, I - A la mémoire de Claude Debussy* (1921), de Florent Schmitt (figuras 45 a 47).

III. Une Barque sur l'Océan

D'un rythme souple – Très enveloppé de pédales

Figura 47: *Miroirs, III: Une Barque sur l'Océan* (RAVEL, 1904-5).

Jeux d'Eau

(♩ = 144) Très doux

Figura 48: Primeiros compassos de *Jeux d'Eau* (RAVEL, 1901).

A la mémoire de Claude Debussy

Et Pan, au fond des blés lunaires, s'accouda.
Paul Fort.

FLORENT SCHMITT
Op. 70. N°1

Un peu attardé d'abord, presque lent.

PIANO

Figura 49: Primeiros compassos da peça *Mirages op. 70, I – À la Memoire de Claude Debussy* (Schmitt, 1921).

As texturas e gestos dessas composições se somaram aos materiais da *Miragem* de Marisa Rezende na criação do primeiro esboço (figura 48), em que Marcílio propõe um horizonte sonoro – a nota lá - como referência para visualizar a imagem distorcida, que aparece em rápidos arpejos ascendentes.

O desenho arpejado convergente (figura 49) remete ao movimento das ondas do mar, quebrando sempre em tamanho, força e velocidade distintas, mas que sempre repousam quando alcançam a margem. Esse movimento é ilustrado com um *rallentando* escrito, que dilui a figuração rápida inicial de cada frase.

The musical score is written for piano in 3/8 time. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 38$ and a dynamic of *mf*. The first system (measures 1-5) features a melody in the right hand and a complex accompaniment in the left hand. The second system (measures 6-7) continues the accompaniment with a *pp sempre* marking. The third system (measures 8-9) shows a change in dynamics to *p* and *pp*. The fourth system (measures 10-11) is marked *rall. perdendosi* and features a series of *sfz* accents. The final system (measures 12) is marked *A tempo* and *mf*.

Figura 50: Trecho do primeiro esboço da composição. Arquivo pessoal de Marcílio Onofre.

1. Partida (Prelúdio)

Hesitante ♩ = 112

Figura 51: Desenho convergente das mãos. Primeira frase de *Mirageiras I – Partida (Prelúdio)* (Spoladore e Onofre, 2024).

À medida que a mão direita se estabiliza na nota lá, uma frase se forma na mão esquerda, frase que se encerra no arpejo que apresenta as alturas apresentadas no início da peça de Marisa Rezende (figura 50).

Figure 52 consists of two musical excerpts. Excerpt A, titled "Miragem", is in bass clef and features the tempo marking "Muito lento e livre" and the performance instruction "expressivo". The music includes dynamic markings of *mp*, *mf*, and *mp*, along with a "Pedal continuo" instruction. Excerpt B, titled "Mirageiras I - Partida", is in treble clef and includes a *p* dynamic marking.

Figura 52: Alturas iniciais em *Miragem* (A) e representação em *Mirageiras I – Partida* (B). Montagem elaborada pela autora.

Uma intervenção no grave (nota lá #) traz perspectiva à frase-onda, apresentando uma nova dimensão à escuta/ao olhar (figura 51-A). Após uma breve respiração, a frase se repete, também seguida de uma resposta na região grave, com o intervalo de sétima maior mi-ré# (figura 51-B).

Figure 53 shows two musical excerpts. Excerpt A, labeled "A)", is in treble clef and includes a *p* dynamic marking. Excerpt B, labeled "B)", is in bass clef and includes a *pp* dynamic marking. Both excerpts are in 2/4 time and feature a contrast between high and low registers.

Figura 53: As notas graves apresentam uma nova dimensão, uma camada mais profunda, criando uma perspectiva contrastante com o elemento apresentado e repetido no agudo (Spoladore e Onofre, 2024). Montagem elaborada pela autora.

A terceira aparição da frase leva a um gesto até então inédito no movimento (figura 52-B), que insiste nas alturas ré - mi - fá (posteriormente expandida em [dó-ré-ré] - mi - fá), que

tem sua origem nas repetições realizadas em *Miragem* (figura 52-A). Neste movimento, as repetições são irregulares e espaçadas.

A)

B)

Figura 54: Trechos correspondentes em *Miragem* (a) e *Mirageiras* (b). Fonte: REZENDE, 2009, p. 1; Spoladore e Onofre, 2024, p. 3.

Esse material é interrompido por silêncios e intercalado com fragmentos do primeiro. Ao final, um arpejo inaugura uma seção contrastante, melódica e mais lenta. Aqui (figura 53), insinua-se, ainda discretamente, a melodia que é identificada em todos os quatro movimentos, inspirada num canto indígena da etnia ianomâmi (figura 54).

Figura 55: Melodia livremente inspirada no canto ianomâmi que será fio condutor dos quatro movimentos de *Mirageiras* (Spoladore e Onofre, 2024).

Inicialmente, havíamos escolhido como temática a miragem como imagem de uma memória, e mirá-la corresponderia a um desejo de retorno àquele imaginário distante, que representaríamos como o desejo de retorno de um povo à sua terra original. Cogitamos partir de pontos cantados para a divindade Oxum, das religiões de matriz africana. Reconhecemos nosso privilégio da branquitude num país onde predomina o racismo em suas variadas formas, e a inspiração nos pontos de umbanda e candomblé seria uma forma de homenagem.

Porém, em janeiro de 2023, enquanto estávamos imersos neste processo, fomos atravessados pelas notícias de que povos Ianomâmi, originários do nosso país, vinham sendo assolados pela fome. Impactados por essa situação, decidimos prestar homenagem aos indígenas de nossa terra. Consideramos importante incluir algum aspecto da música ianomâmi em nossa recomposição como uma maneira de situá-la no momento histórico do Brasil, que apresenta, de um lado, a primeira mulher indígena a liderar um ministério e, de outro, o movimento de demarcação de terras indígenas, restringindo territórios e questionando o direito originário sobre a terra. Escolhemos uma melodia entoada por um xamã ianomami (figura 54) que acabou tornando-se o *Leitmotiv* de *Mirageiras*.

Conforme nosso entendimento, a melodia entoada pelo xamã na referência audiovisual supracitada não apresenta uma acentuação métrica regular, de modo que preferimos não sugerir uma divisão em compassos na transcrição. Com relação à dinâmica, o *diminuendo* que ocorre na melodia parece ser decorrente do caminho melódico descendente: ao alcançar as regiões mais graves, a voz do xamã reduz sua intensidade. Ocorre entre as frases uma grande respiração, aparentemente sem medida exata, e nos valem desses silêncios para identificar a fraseologia dessa melodia.



Figura 56: Transcrição livre do canto de indígena ianomâmi. Fonte: Vídeo disponível na plataforma YouTube. Link: <https://youtu.be/1sfy3VxQ2Ak?si=75KDO8jRXEpm9kWO>.

Por fim, o primeiro movimento apresenta sinteticamente os quatro gestos (arpejos e notas alternadas no agudo; intervenções no grave; notas repetidas; melodia) e acaba de maneira suspensiva, como se a imagem sumisse no horizonte, como uma miragem do passado (figura 55). Porém, um novo timbre se apresenta uma única vez, alertando o "viajante" sobre algo desconhecido, que se revelará ao longo da travessia.

Figura 57: Compassos finais de *Mirageiras I (Partida)* (Spoladore e Onofre, 2024).

4.3.2. Navegar (Continuum)

O segundo movimento teve sua ideia inicial transformada diversas vezes. O primeiro esboço apresentado por Marcílio (figura 56) transmitia a ideia de fluidez e continuidade, porém a leitura se mostrava complexa, por não evidenciar a repetição dos padrões. Sugeri que fossem colocadas divisões, marcando essas repetições, para facilitar a leitura (figura 57). Porém, ainda buscávamos uma partitura mais econômica em informações.

Esboço - março/2022

♩ = 100
Mágico, Encantado
sempre molto legato

Piano

mp

Red. →

Figura 58: Esboço apresentado por Marcílio para o segundo movimento de *Mirageiras* (Onofre, 2022).

Figura 59: Sugestão de separação da bandeirola, para evidenciar a repetição dos padrões. Arquivo pessoal da autora.

Observa-se nesse trecho a ondulação provocada pelos arpejos em movimento contínuo, uma referência frequentemente utilizada em peças com temáticas aquáticas, como nos exemplos de Ravel e Schmitt apresentados anteriormente neste capítulo.

A segunda partitura parecia carregada, contrariando até mesmo a ideia da sonoridade pretendida, fugidia e impalpável. As modificações na partitura alimentaram novas ideias, como a sugestão de tornar a quantidade de repetições de cada figuração algo dirigido, mas não exato, cabendo ao *performer* a decisão (figura 58).

The image shows a musical score for a piano piece. At the top left, there is a tempo marking '♩ = 120' and a dynamic marking 'molto legato'. Below this, the number '27' indicates the starting measure. The score is written for two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The right hand part features a series of arpeggiated chords, while the left hand part has a more rhythmic accompaniment. The score includes repeat signs and a double bar line at the end of the first system.

Figura 60: Primeiros compassos da terceira versão da partitura do segundo movimento de *Mirageiras*, apresentada em novembro de 2022. Acervo dos autores.

A ondulação contínua em *pp* serviria como pano de fundo para a melodia ianomâmi apresentada brevemente no primeiro movimento, que almejávamos inserir nesse movimento. O esboço seguinte de *Navegar* trazia essa melodia numa linha intermediária, intercalada entre mão esquerda e direita (figura 61). Porém, na região agudíssima em que deveria ser tocada, a melodia não se destacava de maneira satisfatória. Ao piano, tentei passar a melodia para a oitava abaixo, para a ponta mais grave do gesto musical.

Figura 61: Quarto esboço de *Mirageiras II – Navegar*. A melodia ianomami aparece nas figuras maiores e acentuadas, sempre nas cabeças dos compassos. Acervo dos autores.

A alta complexidade de se realizar essa melodia em um plano mais destacado, ao mesmo tempo em que se cria um pano de fundo ondulado nas duas mãos, frustrou minhas expectativas. Não estava conseguindo materializar a sonoridade que ouvia internamente. Numa tentativa de evidenciar a melodia, retirei o desenho de uma das mãos e obtive um resultado sonoro tão mais próximo do que acontecia em minha cabeça que propus a Marcílio que assim fizéssemos. Essa redução (figura 62) resolveu muitas questões, não apenas do ponto de vista da performance (resultado mais próximo do almejado) mas também textual: a partitura ficou mais limpa e clara, o que almejavamos desde a primeira versão.

Figura 62: Quinto esboço de *Mirageiras II – Navegar*. Redução de duas para uma linha ondulada, intercalando as mãos. Acervo dos autores.

Embora já estivesse mais limpa, essa versão exigia uma leitura desnecessária de muitos desenhos que se repetiam. Marcílio trouxe uma nova maneira de escrevê-la, indicando ritornelos e o respectivo número de repetições de cada um (figura 63).

2. Navegar (Continuum)

Ondulante $\text{♩} = 80$
(Pulso definido pela voz em destaque)

The musical score is presented in three systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a *cantabile* marking. The second system is marked with '4x' and '5x', indicating four and five repetitions of a phrase. The third system is marked with '6x' and 'simile', indicating six repetitions. The score uses various musical notations, including notes, rests, and repeat signs, to structure the piece.

Figura 63: *Mirageiras II (Navegar)*, primeiros compassos (Spoladore e Onofre, 2024).

Em sua versão final, *Navegar* se constitui como um movimento de seção única, que apresenta dois elementos gerais: um *moto perpetuo* em arpejos ondulados, por onde se sobrepõe uma camada melódica, inspirada no canto ianomâmi que se insinua no primeiro movimento. Essa melodia é exposta gradativamente: a primeira frase só se completa na quarta tentativa, depois de ser interrompida por uma ondulação insistente (claramente, nas repetições indicadas com 4x, 5x, 6x etc. na partitura) nas três vezes anteriores. A ela se sucede a segunda frase, que caminha, de modo não linear, para a região médio-grave do piano, onde é afinada até o intervalo mib-fá, apresentado por um trinado na mão direita.

Nesse último trinado (figura 64), o gesto ondulado é interrompido e o timbre é transformado pela fricção de um *slide* metálico que, assim como ao final do primeiro movimento, anuncia um evento até então inédito.

50

54 6x

(glissando com slide nas cordas correspondentes às notas do trinado)

59 tr

Figura 64: *Mirageiras II (Navegar)*, últimos compassos. A ondulação se afunila até o centro mib-fá, distorcido pela inédita mudança tímbrica causada pelo deslizamento do *slide* sobre as cordas. (Spoladore e Onofre, 2024).

4.3.3. *Deriva (Adagio)*

Dividido em três seções principais, o terceiro movimento de *Mirageiras* é o mais rico em diversidade tímbrica: harmônicos produzidos através da manipulação dos bordões, ataques diretos com o dedo nas cordas, *slide* metálico e utilização de baquetas alternam-se, criando uma imagem difusa do horizonte, num ponto da jornada em que o que resta do lugar de partida são reminiscências e o que se pretende alcançar ainda não se revela à frente.

Longínquo ♩ = 40

mf

8

in loco

pp

♩ [percutir o respectivo bordão com o dedo]

p

Pedal sempre

Figura 65: *Mirageiras III (Deriva)*, primeiro compasso. As três dimensões sonoras e visuais são apresentadas já no primeiro gesto. (Spoladore e Onofre, 2024).

O primeiro compasso (figura 65) já apresenta três dimensões sonoras: o golpe do dedo no bordão, o som do martelo percutindo a mesma altura e a melodia produzida através dos harmônicos. Três pontos de uma mesma paisagem, cada um a uma distância sonora e visual (figura 66) do espectador (o/a performer precisa posicionar o braço em três locais diferentes para executar esse trecho).



Figura 66: Posições dos braços para execução do primeiro trecho de *Deriva*. As duas primeiras mostram a mão esquerda no teclado e a mão direita manipulando os bordões e segurando a baqueta. A última mostra a mão esquerda percutindo o bordão, enquanto a direita mantém a posição dos nós dos harmônicos a serem acionados logo em seguida. Fonte: arquivo pessoal da autora.

A utilização da baqueta macia (de feltro) percutindo os bordões e deslizando sobre eles remete diretamente à *Miragem*, de Marisa Rezende (figuras 67 e 68).



Figura 67: Modo de utilização da baqueta em *Miragem* (REZENDE, 2009).

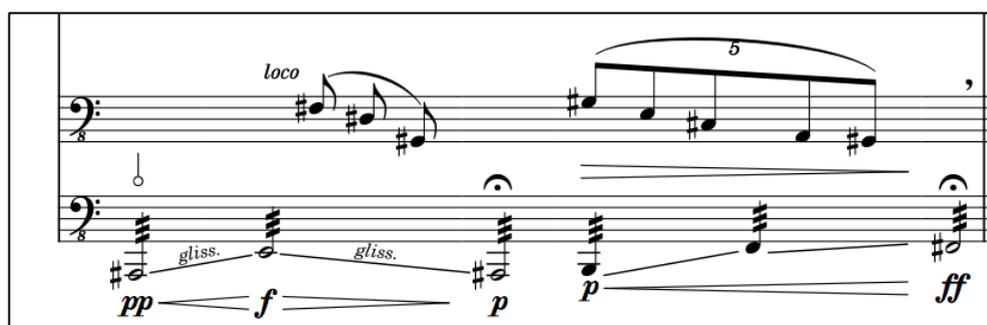


Figura 68: Modo de utilização da baqueta no terceiro movimento de *Mirageiras* (Spoladore e Onofre, 2024).

As alturas acionadas através das teclas, na primeira seção (figura 69-A), antecipam os contornos do acompanhamento que virá na última seção do movimento (figura 69-B), a partir do compasso 16.

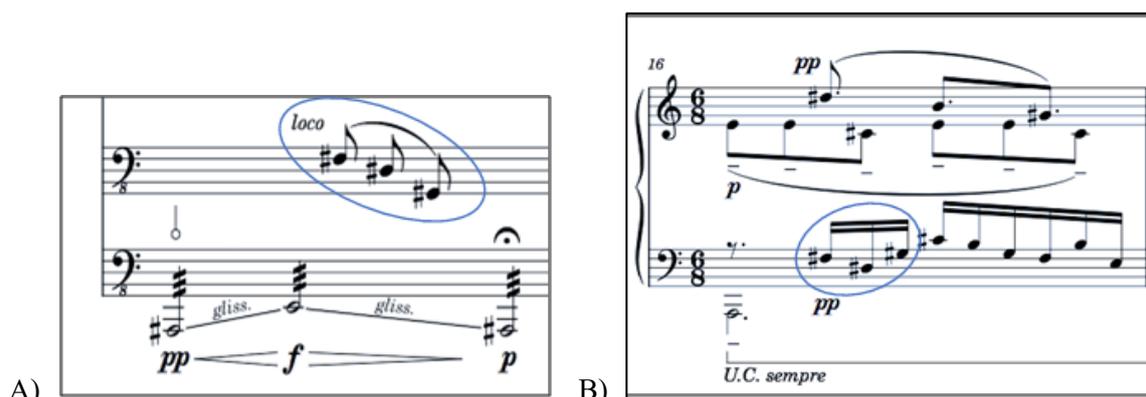


Figura 69: Correlação entre as alturas apresentadas no compasso 2 (A) e desenvolvidas no compasso 16 (B) de *Mirageiras* (Spoladore e Onofre, 2024). Montagem elaborada pela autora.

A segunda seção de *Mirageiras III - Deriva* - espelha-se nitidamente na terceira seção de *Miragem*, nas harmonias mais abertas e na própria atração da nota si (ambas parecem sugerir a tonalidade de Si Maior), embora no movimento em questão, haja também uma preponderância da nota mi (figuras 70 e 71).

Tempo primo - muito calmo

Figura 70: Terceira seção de *Miragem* (REZENDE, 2009).

11 $\text{♩} = 50$

deslizar slide sobre as cordas nas alturas acionadas pela MD

Figura 71: *Mirageiras III (Deriva)*, início da segunda seção (compassos 11 e 12).

A última parte do movimento traz o canto ianomâmi ligeiramente modificado (figura 72), sobreposto por uma segunda linha melódica e acompanhado por um desenho em semicolcheias que cria uma sensação tonal, ainda que instável, pela eliminação dos acidentes naturais da sugerida tonalidade de Mi Maior no terceiro compasso da frase (compasso 18).

Aqui, diferentemente do que ocorre no restante do movimento, evidencia-se o pulso regular, em compasso composto, em que as melodias dialogam em polirritmia (canto principal em ternário e contracanto em binário), características que remetem ao jongo⁴⁵ (Rocha, 2018).

⁴⁵ Um aprofundamento nos aspectos rítmicos do Jongo pode ser encontrado na dissertação de Filipe de Matos Rocha (2018), indicada nas referências bibliográficas desta tese.

Figura 72: Terceira seção de *Mirageiras III – Deriva*. Melodia ianomâmi variada, destacada em amarelo, e contracanto, destacado em verde.

O movimento se encerra com o retorno do timbre inicial, do harmônico, como se forçosamente trouxesse o viajante de volta do seu mundo onírico para sua condição incerta, à deriva, fazendo-nos perceber que o que ouvimos é apenas uma projeção, uma miragem, do ponto que deseja alcançar em sua chegada.

4.3.4. *Ancoragem* (Tocatina)

O fechamento dessa suíte apresenta grande contraste com a sonoridade, os andamentos, a textura e a diversidade tímbrica dos outros movimentos. De caráter eufórico e vibrante, essa tocatina explora a alternância regular das fusas entre as mãos, intercalada com a distribuição irregular dos ataques, descontinuando o gesto (figura 73).

16

4. Ancoragem (*Toccata*)

Agitado ♩ = 72

Figura 73: Trecho inicial de *Mirageiras IV - Ancoragem*.

Esse primeiro elemento decresce em uma oitava (figura 74a) a partir do desenho muito sugestivo da influência d'*O Polichinelo*, pertencente à Prôle do Bebê n. 1, de Heitor Villa-Lobos (figura 74b). Uma referência aparentemente arbitrária, mas que aponta uma relação mais próxima com nossa peça se considerarmos, primeiramente, a significativa influência da literatura musical francesa em sua obra (e, como já apontado neste capítulo, igualmente significativa na composição de *Mirageiras*). Além desse ponto em comum, encontramos, em algumas peças do Ciclo Brasileiro n.1 do consagrado compositor, materiais que, de maneira consciente ou intuitiva, foram referenciados neste movimento (figuras 76 e 78), como o gesto das mãos alternadas de *Festa no Sertão* (Figura 75) e o elemento inicial da *Dança do Índio Branco* (Figura 77).

a) b)

Figura 74: Descida em mãos alternadas em a) *Mirageiras* (Spoladore e Onofre, 2024) e em b) *O Polichinelo* (VILLA-LOBOS, 1918).

Tempo I^o 119

8

p

Figura 75: Trecho de *Festa no Sertão* (VILLA-LOBOS, 1936).

29

p subito

Figura 76: Trecho de *Mirageiras IV – Ancoragem* (Spoladore e Onofre, 2024).

126

A Arminda Neves & Almeida

DANSA DO INDIO BRANCO

No. 4 from DANCE OF THE WHITE INDIAN
Ciclo Brasileiro H. VILLA-LOBOS
Rio, 1936

ALLEGRO

mf *fff*

6ª abaixo...

Figura 77: Trecho inicial de *Dança do Índio Branco* (VILLA-LOBOS, 1936).

Esse último gesto é ampliado no compasso 45 de *Mirageiras*, já como uma preparação para o final da peça, que repete insistentemente a nota lá, até que ela se dissolve em um multifônico, até então inédito na peça, encerrando o ciclo (Figura 76).

The image shows a musical score for the final of *Mirageiras IV - Ancoragem*. It is divided into two systems. The first system, starting at measure 45, is in 2/4 time and features a piano part with a forte (ff) dynamic and a bass line with a series of eighth notes. The second system, starting at measure 48, shows a piano part with a sforzando (sffz) dynamic and a bass line with a series of eighth notes, ending with a double bar line and a 'l.v.' marking.

Figura 78: Final de *Mirageiras IV – Ancoragem* (Spoladore e Onofre, 2024).

4.4. Percurso: acomodação das dinâmicas de trabalho, partilha de subjetividades

Passados cerca de dezoito meses desde o início das trocas de materiais, ponderamos que seria mais eficiente trabalhar individualmente sobre os materiais que já haviam sido elaborados colaborativamente. Assim, decidimos que Marcílio concluiria a composição dos movimentos II e IV e eu ficaria responsável pelos movimentos I e III. Propositalmente, escolhemos concluir os movimentos que haviam sido mais desenvolvidos pelo outro componente, de modo a tornar a participação mais homogênea possível na peça como um todo.

O primeiro movimento de *Mirageiras* já estava mais adiantado. Os gestos composicionais e as ideias que o constituíam vieram principalmente das sugestões de Marcílio. Foi desafiador, no início, costurar esses materiais com meus novos gestos, sem desfazer ou desconsiderar o que já havia sido feito. Acrescentei alguns ataques na região grave, para dar

equilíbrio ao desenho rápido da região agudíssima do piano; expandi o desenho das notas repetidas e modifiquei as intervenções (o ré agudo) para facilitar a leitura e a execução.

A novidade, nesse movimento, consistiu numa nova seção, mais lenta, com ataques esparsos, que culmina numa menção fugidia da melodia Ianomâmi, que costura os quatro movimentos de *Mirageiras*.

Na composição do terceiro movimento, os desafios foram maiores. A peça ainda se encontrava numa fase embrionária, sem costuras, com propostas timbrísticas que não haviam sido apresentadas até então - nos dois movimentos anteriores. Percebi que meu trabalho ali seria de expandir aqueles materiais, conhecer melhor a escrita de harmônicos, talvez propor novos materiais e criar uma coesão com os movimentos restantes. Senti uma responsabilidade grande de finalizar a composição de um movimento inteiro de maneira autônoma, ainda que permeada pelas trocas anteriores entre Marcílio e eu. Como falamos algumas vezes durante as reuniões, foi criada uma persona resultante da soma das nossas competências e bagagens, e cada processo colaborativo criará uma diferente. Ou seja, ainda que passássemos a compor individualmente, o trabalho seria "afetado por tudo o que a gente já passou aqui nas reuniões" (Marina, reunião de 6 de setembro de 2023). A colaboração já estava enraizada no processo como um todo.

Travei. Olhava a partitura, testava os materiais no piano, nada vinha, nada acontecia, nenhuma ideia. Insisti muito, escrevi, contrariada, algumas notas soltas, que não faziam sentido. Não gostava de nenhuma das minhas ideias. Levei essa situação para Marcílio, que, como um compositor experiente, sabe que esses momentos aparecem com frequência e que não era motivo de desânimo. Fazendo uma leitura analítica do que já existia no papel, ele mostrou uma outra maneira de pensar a composição, a partir da ordem de apresentação dos timbres, por exemplo. Havia ali uma sequência: 1) dedo na corda, 2) som convencional, 3) harmônicos, 4) ataque com baqueta, 5) slide. Isso poderia ser a costura que estava faltando.

Dissolvido esse bloqueio, surgiu, de maneira quase espontânea, uma seção completamente nova, com a melodia Ianomâmi harmonizada, em compasso composto. Algo que parecia sem pé, nem cabeça, diante do que já havia sido apresentado, mas que estava permeado de uma influência anterior ao próprio trabalho com Marcílio. Um material que experimentei em 2011, num arranjo que fiz para a canção *Maria, Maria* (1978), de Milton Nascimento e Fernando Brant, arranjo este que transforma o ritmo estrutural da canção num jongo, cuja introdução, inclusive, é a citação de um jongo conhecido (*Rosário de Maria*). Além

desse arranjo, a influência do jongo também se faz presente na peça *Liberjongo 2*, para piano solo, de Pauxy Gentil-Nunes, que estreei em 2018 e que se tornou parte do meu repertório de recitais.

Acredito que a influência do jongo, com sua célula ternária característica e suas melodias simples e marcantes, foi disparada pela singeleza do contorno melódico da melodia ianomami que utilizamos como referência em *Mirageiras*. Na melodia em que nos baseamos, com exceção da primeira frase, não identificamos uma divisão em compassos, uma vez que a inflexão não traz a ideia de tempo forte ou fraco. O canto segue num fluxo de pulsos regulares. Porém, a distribuição das alturas, a repetição de algumas delas e minha livre adaptação das frases contribuíram para que encontrasse uma possibilidade de adaptar a melodia dentro de um compasso binário composto, ou seja, com a divisão ternária da unidade de tempo – como ocorre no jongo.

Em reunião, manifestei minha aceitação em retirar esse trecho. Mas Marcílio argumentou que não se deve ignorar ideias espontâneas. Sua sugestão foi de colocar mais uma camada sobre os materiais anteriores, contendo elementos desse novo trecho:

Marcílio: A questão seria, então, se é para colocar nesse movimento, podendo utilizar alguns graves com baquetas, então já ia mostrando alguma coisa dessa mão direita, como se abrisse um outro pentagrama aí. E aí ia [sic] aos poucos. Mostrando alguns elementos dessa mão direita, dessa melodia que vai se formar aí, pode ser a voz intermediária. A voz de cima já está meio mostrada, e a coisa indígena também, melodia indígena. Mas [acrescentaria] alguma outra coisa que enxertasse um pouco. Está entendendo? Mesclar mais as duas coisas. E esse acompanhamento também [...]

Marina: É isso, pode ficar também. Isso foi uma ideia, mas pode não ficar.

Marcílio: Eu acho que está bem. Eu acho. Eu acredito muito na honestidade da coisa espontânea, sabe? (Diálogo extraído da reunião de 18 de outubro de 2023).

Na composição desse movimento, configurou-se um desafio que permeia os processos criativos dessa pesquisa: elaborar as transições entre materiais. Uma ideia surge com maior facilidade, ora espontaneamente, ora deliberadamente, desenvolvendo células de acordo com uma determinada fórmula, por exemplo. O que vem entre um gesto e outro requer que esses mesmos sejam confrontados, postos em relação. Esse diálogo pode resultar em uma discordância (uma mudança radical entre os elementos, como numa colagem) ou em um elemento unificador (numa transição suave, como num degradê).

Minha falta de técnica composicional tornou a elaboração dessas transições um processo mais lento, à base de tentativa e erro. A utilização de um programa de edição de partituras trouxe ferramentas úteis, com as quais alterações na partitura podiam ser prontamente

realizadas. A experimentação ao piano determinava se os gestos criados no computador seriam mantidos ou descartados da partitura. A principal estratégia foi a diluição de um gesto, simultânea à apresentação gradual do seguinte (figura 77).

Figura 79: *Mirageiras, III (Deriva)*, compassos 13 a 18 (Spoladore e Onofre, 2024). Transição elaborada através da diluição de um elemento (*rallentando* gradual e espaçamento das durações, redução da dinâmica) e apresentação do gesto seguinte (a terça menor mi-dó#, alturas iniciais da melodia da seção seguinte).

4.4.1. Metodologia: negociações, obstáculos, soluções.

O modo de trabalho foi estruturado em etapas, desenvolvidas alternadamente. Partimos do estudo da composição *Miragem* e da reflexão acerca da ideia trazida pelo título e de seus desdobramentos. Já nesse início, todas as ideias que surgiam eram registradas e discutidas nas reuniões. Após alguns meses, passaram a predominar a composição e a autoetnografia, ou seja, fases de criação e de reflexão sobre o trabalho. A composição ocorria tanto coletivamente, em tempo real, no modo remoto, como individualmente, quando os materiais composicionais eram elaborados por cada um de nós e apresentados nas reuniões. Em geral, esse material era trabalhado pela outra pessoa, que apresentava o resultado na reunião seguinte. Ou então, os esboços eram experimentados por mim ao piano, a partir do que eram sugeridas alterações. Após esse intercâmbio, os gestos eram definidos e consolidados, na partitura e na performance. Na superfície destes, acrescentamos referências da peça de origem, como gestos, harmonias, timbres, criando assim uma relação direta com a composição de origem. Essa atividade de retorno à peça de origem para amalgamar os gestos era, para nós, como criar uma camada, passar um “verniz” de *Miragem*.

Nossa dinâmica de trabalho consistia, basicamente, na realização de reuniões semanais, com foco específico em um movimento de *Mirageiras*. Havia muitas interrupções na regularidade dos encontros, devido a choques de agenda de trabalho ou imprevistos pessoais. Nesses casos, procurávamos trabalhar individualmente com o material já produzido, compartilhado e discutido, para manter o projeto em movimento, ainda que lento.

No decorrer das reuniões, percebemos que o progresso da composição era mínimo, pois sempre encontrávamos novas possibilidades para os materiais apresentados. As maneiras de realizar o que imaginávamos eram muitas e não conseguíamos nos decidir por uma ou outra, acolhendo todas as mudanças, das mais insignificantes até as mais ousadas. Dessa maneira, percebemos que não conseguiríamos concluir a composição a tempo.

"Pode ser uma estratégia, talvez a gente consiga andar mais rápido assim. Porque às vezes fica nesse troca-troca e não chega numa última versão. É difícil achar esse momento. É como um pintor que está fazendo uma tela e diz, 'não, essa aqui foi a última pincelada, pronto'. Quando decidir que foi a última pincelada? 'E agora vou passar o verniz e acabou'. [...] E eu acho que com 2 pessoas, essa dúvida, essa incerteza é potencializada porque pode estar pronta para mim mas não está pronta para você; pode estar pronta para você, mas não está pronta para mim" (Marcílio Onofre, em reunião online, 6 de setembro de 2023).

A partir de um determinado momento, a saber, início de setembro de 2023, dada a premência do prazo e das dificuldades que estávamos enfrentando com conflitos de horários e da própria dificuldade em realizar a composição a quatro mãos, decidimos dividir a responsabilidade dos quatro movimentos, distribuindo dois para cada, conforme mencionado anteriormente.

4.5. Reflexões

Com relação à metodologia, a dinâmica geral de trabalho, comum a todos os estudos, se aplicou de maneira fluida neste trabalho, de modo que não se estabeleceram etapas rígidas e separadas. A análise de *Miragem*, nosso ponto de partida, era sempre revisitada, à medida em que construíamos a nova peça.

Do ponto de vista da ideia geral, a proposta inicial era relacionar o conceito de miragem (mirar algo distante, uma ilusão óptica) com o desejo de resgatar algo perdido, um passado, uma realidade distante. Inicialmente, atribuímos ao resgate do continente originário dos povos africanos, mas fomos impelidos pela situação de escassez da população ianomâmi noticiada no país a modificar a temática. Nosso objetivo era reverenciar as características culturais e musicais dos povos indígenas brasileiros dentro do nosso lugar privilegiado na academia.

Na criação, experimentamos três processos diferentes de co-criação: 1) a interação compositor-*performer* que mantinha os papéis originais definidos; 2) a atuação de ambos desde a concepção da composição, elaborando e modificando os materiais sempre coletivamente; e 3) a composição individual de partes da peça, mais especificamente, distribuindo dois movimentos para cada participante, já numa fase de conclusão do trabalho, em que as ideias já haviam sido trabalhadas conjuntamente.

A performance de *Mirageiras* vem sendo construída desde a elaboração dos primeiros esboços. Foram produzidos arquivos de vídeo e áudio dos trechos; a execução dos harmônicos dependia do formato da harpa do piano e da posição das barras de metal sobre as cordas, o que tornou imperativa a necessidade de testar os trechos que continham essa técnica em instrumentos diferentes. Considera-se posteriormente elaborar uma versão *ossia* desses trechos específicos (com uso de harmônicos ou multifônicos) para possibilitar a execução em modelos de piano de cauda aos quais não tivemos acesso na fase de experimentação.

Um obstáculo tecnológico dificultou significativamente a dinâmica de trabalho: Marcílio e eu trabalhávamos com programas de edição diferentes (Sibelius e MuseScore, respectivamente). O modo de escrita nesses programas é bastante distinto, os comandos são muito diferentes e nem sempre intuitivos.

Através do recurso de salvar arquivos em formato .xml, conseguíamos trocar os materiais elaborados individualmente com relativa facilidade. Porém, quando eram abertos, apareciam truncados, com erros decorrentes da inexistência de fontes em comum nos dois programas. Para tentar minimizar esse problema, instalei o mesmo programa utilizado por Marcílio no meu computador. Porém, os erros de fonte persistiam, e além deles, meu desconhecimento do funcionamento do *Sibelius* me impediram de unificar todos os movimentos nesse programa. A solução foi copiar os movimentos II e IV (finalizados por Marcílio) no *Musescore*, no qual já conheço as ferramentas.

Marcílio e eu consideramos o momento em que chegamos nesse projeto como um ponto – simbolicamente, um porto de ancoragem – dentro de uma vasta jornada colaborativa. A performance concebida e elaborada ao longo do processo alcançará um novo patamar na ocasião da apresentação do recital, concomitante à defesa da presente dissertação. A partir dali, novas acomodações e negociações surgirão, comprovando que o produto alcançado é vivo e dinâmico.

E eu acho que a peça vai ter a versão definitiva após, sei lá, uma, duas, três, quatro performances. Eu acho que, podendo ouvir a gravação de como a música tá ocorrendo. De fato, isso vai certamente despertar e disparar outras subjetividades, outros possíveis materiais, outras transformações. Até o próprio *timing* de cada coisa, de cada acorde, de cada ressonância. Quem sabe isso não seja alterado à medida que a performance da peça for também amadurecendo no tempo. Assim como esse processo de colaboração teve o seu amadurecimento, certamente a performance da peça também vai ter o seu amadurecimento (Marcílio Onofre, em relato pós-processo, gravado em 3 de janeiro de 2024).

Ontologicamente, essa proposta metodológica marca um ponto na trajetória de uma obra musical. Um ponto que representa uma leitura, expressa através da concepção de uma nova peça, que por sua vez, é um novo ponto de partida em potencial. Desse modo, constrói-se uma rede, um tecido formado por vários pontos (partitura, performances, novas composições, textos etc.) que compõem a obra musical, que será representada pelo conjunto desses pontos, sempre mutável e infinito.

Abordarei no último capítulo desta tese (considerações finais) aspectos da interação compositor-*performer* vivenciados neste estudo de caso, refletindo sobre as negociações, tensões e fruições do processo e possíveis contribuições metodológicas para projetos futuros de recomposição performativa.

5. ODRADEK: TRAQUINICES IMAGINADAS (2024), PARA PIANO A QUATRO MÃOS - RECOMPOSIÇÃO PERFORMATIVA A PARTIR DE ODRADEK, D'O LIVRO DOS SERES IMAGINÁRIOS (2010), DE VALÉRIA BONAFÉ, EM COLABORAÇÃO COM JOANA BOECHAT

*"Não existem mais absurdos, estranhezas, coincidências fortuitas.
Existem apenas ressonâncias."
(Martin, 2021)*

Após vivenciar dois estudos de caso em que colaboraram artistas cuja formação e atuação profissional era pautada na composição (ainda que ambos sejam também instrumentistas), comecei a refletir sobre o quanto essa distinção entre as identidades artísticas – o compositor e a performer – influenciaram as criações colaborativas até então apresentadas.

Além do papel profissional distinto do meu, ambos os parceiros são homens, colaborando com uma mulher. Por mais que a horizontalidade nas relações dentro desse espaço de trabalho colaborativo que desenvolvemos tenha sido um objetivo perseguido, considere relevante experimentar nessa última criação coletiva uma parceria com uma performer, ou seja, prescindindo da figura do compositor e, ao mesmo tempo, de uma presença masculina. Evidentemente, ainda caberiam muitas outras variáveis para tornar esse panorama de fato abrangente e, conseqüentemente, enriquecer a reflexão sobre hierarquia de papéis e de gênero, que poderão ser o foco de pesquisas futuras.

	Estudo de caso 1	Estudo de caso 2	Estudo de caso 3
Autoria da peça de origem	Homem, compositor e flautista	Mulher, compositora e pianista	Mulher, compositora e pianista
Colaborador/a	Homem, compositor e flautista	Homem, compositor e pianista	Mulher, gestora e pianista
Identidade artística do colaborador	Compositor	Compositor	Performer

Tabela 7: Identificação de gênero e identidade artística dos colaboradores.

Para participar dessa última recomposição colaborativa, convidei a amiga e pianista Joana Boechat. Com ela, além de trabalhar com uma performer experiente em técnicas não convencionais e em criação coletiva, conseguiria equilibrar a questão do gênero, por estarmos em uma colaboração entre mulheres. Ainda, ao colocar como ponto de partida uma peça de autoria de outra mulher, conseguiria conduzir um estudo integralmente feminino.

5.1. Vínculo



Figura 80: Registro da gravação de *Odradek: traquinices Imaginadas*, realizada em maio de 2024.
Fonte: Acervo pessoal.

Joana e eu (figura 80) nos conhecemos durante a segunda edição do Festival de Música de Santa Catarina – FEMUSC, em 2008. Desde então, estreitamos laços de amizade, porém, sem termos compartilhado nossa vida profissional, com uma única exceção, em 2014, quando participei da apresentação de uma peça com o grupo Quinto, do qual Joana é integrante. Sua experiência com piano preparado e com criação coletiva (no grupo Quinto) era semelhante à minha (no PianOrquestra) e esse perfil comum reforçou o interesse em realizar com ela uma recomposição performativa. Além desse já citado *background*, possuímos formações pianísticas com professores que seguiam uma mesma abordagem da técnica de execução do instrumento, com concepções parecidas - eram, inclusive, grandes amigos também.

Decidimos partir de uma peça da compositora Valéria Bonafé (figura 81), que Joana havia abordado em seu mestrado: o conjunto de peças *Do livro dos Seres Imaginários*, composto em 2010, baseada no livro homônimo de Jorge Luís Borges (figura 82).

As peças da Valéria não são descritivas, mas surgem a partir da imaginação livre sobre os seres elencados por Borges. O próprio autor já foi transdisciplinar quando fez a transferência de um ser que existe no imaginário de uma cultura para a literatura, e a Valéria, por sua vez, transformou em música. A partir desse ponto, a gente absorveu, misturou com nossas próprias referências e criou uma nova obra musical. Se isso não é uma criação transdisciplinar a partir de múltiplas fontes, eu não sei o que seria. (Boechat, gravação de áudio)



Figura 81: Valéria Bonafé. Fonte: site do projeto NuSom, da Universidade de São Paulo.⁴⁶

Assim como em *Jonas Reborn*, a literatura tomou um lugar de grande importância no trabalho. Recorremos ao livro de Borges e nos deparamos com muitos outros seres imaginários presentes na literatura e compilados pelo autor, oriundos de fontes diversas.

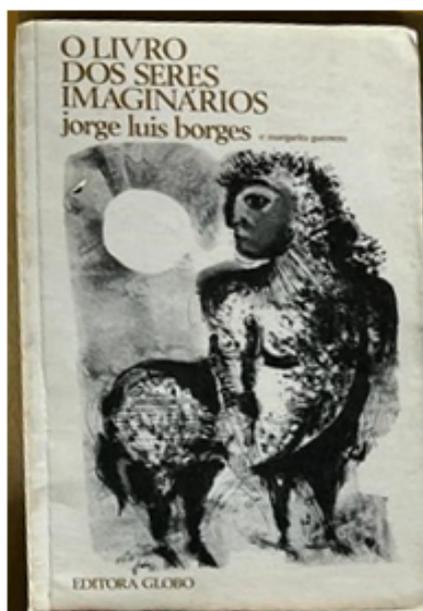


Figura 82: Capa d'O Livro dos Seres Imaginários (Borges, 1981). Fonte: acervo de Joana Boechat.

Diferentemente dos outros dois estudos de caso, a proposta desse terceiro tinha por finalidade a vivência de um processo imersivo e totalmente presencial. O tempo dedicado aos outros dois estudos de caso, majoritariamente remotos, foi de mais de dois anos. Essa perspectiva me preocupava, pelo tempo que dispunha para terminar o curso de doutorado. Além

⁴⁶ Disponível em <https://nusom.eca.usp.br/bonafe>. Acesso em 18 de janeiro de 2024.

do tempo exíguo, queria vivenciar um processo totalmente presencial com o qual poderia estruturar melhor uma metodologia aplicável com estudantes do bacharelado em piano da universidade em que leciono.

Realizamos encontros intensivos de 2 a 3 dias entre março de 2023 e janeiro de 2024. Os locais dos encontros foram a residência de Joana Boechat, em Belo Horizonte, e minha, no Rio de Janeiro.

As imersões presenciais foram realizadas nas seguintes datas:

- 23 a 25 de março, em Belo Horizonte;
- 03 a 5 de maio, em Belo Horizonte;
- 18 a 20 de setembro, no Rio de Janeiro;
- 3 a 5 de novembro, no Rio de Janeiro;
- 05 a 7 de janeiro de 2024, em Belo Horizonte.

O principal objetivo desse novo modo de trabalho foi agilizar o processo de criação, visto que os outros dois estudos de caso, realizados majoritariamente no modo remoto, levaram cerca de dois anos para serem finalizados. Outros fatores condicionaram essa decisão, como:

- A premência do prazo para conclusão do meu curso de doutorado;
- A possibilidade de criar diretamente no instrumento;
- O interesse em explorar aspectos cênicos e visuais, mais facilmente experimentados *in loco*;
- O envolvimento das duas integrantes do processo como *performers*.

O processo de experimentação e criação foi realizado, portanto, basicamente em modo presencial. No entanto, não conseguimos realizar os encontros com a frequência desejada, devido a muitos fatores: trabalho, maternidade, incompatibilidade de agendas. Assim, depois de alinhavada a performance, decidimos realizar as últimas costuras na peça e algumas poucas experimentações remotamente.

Portanto, além dos encontros presenciais, foram realizadas dez reuniões virtuais para finalizar a criação, além de dois encontros iniciais para o planejamento do trabalho.

5.2. Metodologia

A proposta de trabalho se dividiu nas mesmas três etapas gerais dos estudos 1 e 2:

1. Recepção – pesquisa e apreciação dos materiais existentes, a saber:
 - a. Os contos d’*O Livro dos Seres Imaginários*, de Jorge Luís Borges:
 - i. *Odradek*
 - ii. *Kami*
 - iii. *Shang-Yang, o pássaro da chuva*
 - iv. *Haokah*
 - b. As partituras elaboradas por Valéria Bonafé sobre os quatro contos supracitados;
 - c. A gravação das peças por Lídia Bazarian
2. Criação na performance: experimentação e concepção da performance da nova composição.
3. Elaboração do registro escrito (partitura) e preparação da performance (ensaios).

Na primeira imersão presencial, realizamos uma dinâmica de recepção dos materiais já conhecidos, delimitando-nos a um dos movimentos – o *Kami*. Dividimos, portanto, a apreciação de acordo com a fonte do material:

1. O conto *Kami*, do *Livro dos Seres Imaginários*

A partir de sua leitura, extraímos algumas palavras e impressões, que foram registradas individualmente e, em seguida, debatidas. Destacamos aquelas que se repetiam nos dois registros (meu e de Joana) e anotamos.

2. A partitura de *Kami*

Reiteramos os registros individuais a partir da partitura da peça de origem e, a partir deles, novamente debatemos e anotamos as semelhanças. Também decidimos inserir no registro comum as impressões individuais que não se repetiam, mas que julgamos pertinentes ou interessantes.

3. A gravação de *Kami* da pianista Lídia Bazarian, presente no disco *Imaginário* (figura 83), lançado em 2011.

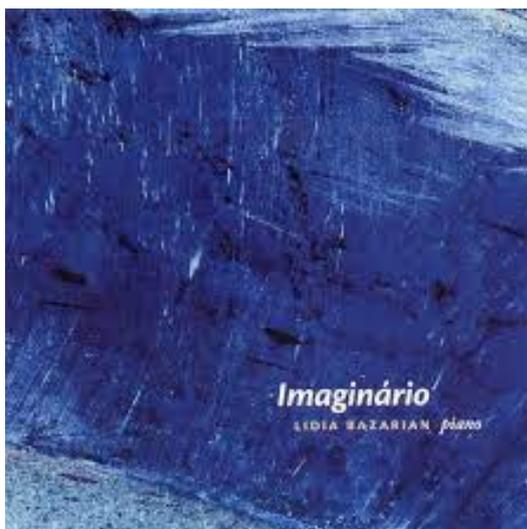


Figura 83: Capa do disco *Imaginário*, da pianista Lídia Bazarian, lançado em 2011.
Fonte: Spotify⁴⁷.

Então a gente começou de uma maneira muito leve, muito solta, e acho importante eu dizer que eu senti desde o início da Marina uma coisa de levar para o lúdico, uma coisa de não pensar, apesar de eu saber da importância disso para ela e para o trabalho. Valorizo muito o fato de ter sido conduzido com muita leveza (Boechat, depoimento gravado).

A dinâmica de escuta e escrita no papel das impressões foi inspirada na atividade realizada com Pauxy Gentil-Nunes, da recepção do livro do profeta Jonas. Nessa fase, todas as ideias são bem-vindas, pois é a partir delas que surgem os caminhos para a criação. Não apenas para mim, mas Joana também apontou que foi esse estímulo à espontaneidade que provocou a segurança e a confiança para sermos livres na criação.

Essa primeira etapa foi muito prazerosa, porque aceitou tudo. Tudo que viesse, todas as referências que a gente tinha, outros livros, [o fato de poder] explorar tudo que tivesse a ver com o tema. Se for para criar uma metodologia replicável ou um guia de como fazer, começar por aí é maravilhoso. Acho recomendável porque não cria barreiras, o que é muito importante para qualquer intérprete que quiser compor. Você recebe e valoriza tudo que aquela pessoa traz. Fundamental, isso (Boechat, depoimento gravado).

Levamos esse processo até o segundo encontro presencial, realizado dois meses depois do primeiro. Nessa ocasião, insistimos ainda no *Kami*, transcrevendo trechos criados na primeira imersão e consolidando o que já havia sido registrado na partitura. A dificuldade que encontrávamos em transmitir para a música as reflexões e ideias às quais havíamos chegado na recepção persistiu por muito tempo.

⁴⁷ Disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/album/7m0KbqZX4pR0nWYZtWG7rT>, acesso em 18 de janeiro de 2024.

A Marina já tinha feito a peça com Pauxy, tinha passado por outro processo, acho que aberto um pouco dessas comportas do que poderia sair e tinha, talvez, uma ideia mais clara de caminhos. [...] Para mim era um salto no escuro. Como a gente ia transformar aquelas ideias e aqueles conceitos [em] que a gente tinha chegado? [...] Estavam muito ricos os materiais a partir daquele estilhaçar que a gente fez ali, de rejuntar as peças, olhar e tal. Agora, na hora de passar isso para o piano é que foi o grande desafio, e acho que esse desafio durou algum tempo. [...]. Mas não foi com o *Kami* que a gente conseguiu desenvolver uma peça que interessou a gente, a ponto de chegar numa conclusão (Boechat, depoimento gravado).

Enquanto atravessávamos esse desafio, nos surpreendemos com a profusão de ideias musicais e cênicas que surgiam para a criação de uma segunda peça, baseada, desta vez, no conto e na composição *Odradek*, do mesmo ciclo. Tudo parecia girar em torno desse outro personagem e das escolhas sonoras e tímbricas da peça correspondente. No relatório dessa imersão, Joana escreve:

Quando volto à parte 1, algo me surpreende: é como se *Odradek* houvesse invadido a peça a partir do compasso 12. Será que esse vai ser o rumo? Os seres se infiltrando, sem a nossa permissão? Ou, a partir de agora, será que queremos fazer isso intencionalmente? Nem várias pequenas peças para cada um, nem uma grande peça restrita a apenas um: vários seres populando um mesmo ecossistema, participando do discurso, dos climas (Boechat, trecho extraído do relatório escrito em 22/05/2023).

Decidimos embarcar na espontaneidade desse fluxo de ideias e reservamos a recriação de *Kami* para ser continuada posteriormente. O processo de recepção da obra *Kami*, seguido das primeiras incursões na criação, nos tornou mais disponíveis e livres para criar, e acreditamos que a grande contribuição desse primeiro momento (apesar de não termos aproveitado os materiais desse primeiro fluxo criativo em nossa recomposição) foi quebrar as barreiras do processo criativo. Assim, recomeçamos, com mais agilidade do que da primeira vez, repetindo os passos iniciais: recepção e composição performativa.

5.3. Texto, corpo, forma, som

O texto *Odradek* do livro de Borges é uma reprodução integral do conto *A tribulação de um pai de família*, de Franz Kafka, em que o autor descreve um ser – *Odradek* - que, segundo ele, realmente existe. O retrato feito do personagem, no conto, apresenta uma rica descrição de sua aparência e de seu comportamento. Algumas palavras elucidam essas características e estruturaram a imagem sonora que construiríamos (figura 84).



Figura 84: Nuvem de palavras que caracterizam o Odradek. Produzida pela autora.

O personagem exercia tal fascínio em nós que decidimos replicar a jornada de construção da nossa recomposição performativa na elaboração de um objeto físico - a materialização do nosso Odradek imaginado. Para isso, construí, com a ajuda de meu pai e algumas ferramentas, um corpo cilíndrico (figura 85), de onde saíam hastes que tornariam o objeto "estreliforme", como descrito no conto e representado na peça de Valéria Bonafé pelas quintinas (figura 86) presentes na mão esquerda, "assim como Odradek, em movimento contínuo e ininterrupto" (Monteiro, 2018, p. 295-6).

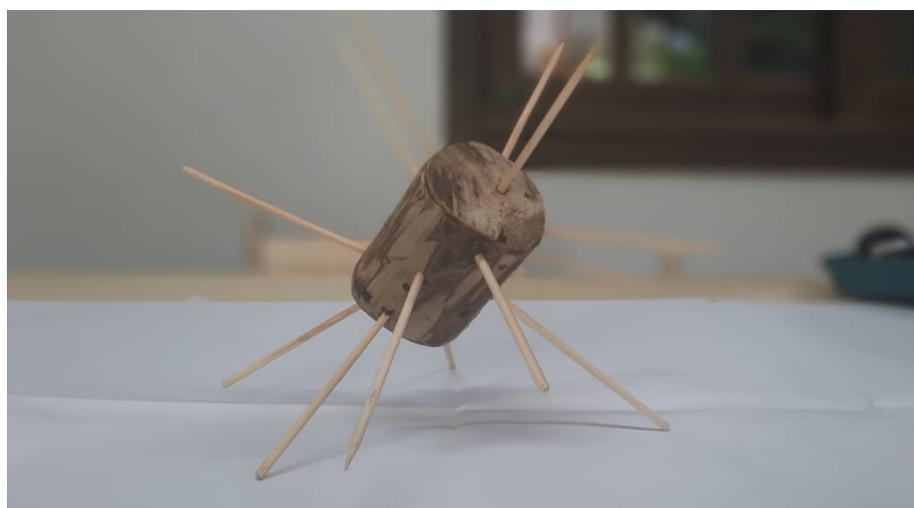


Figura 85: Protótipo do Odradek. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Mecânico | Mechanical, ♩ = 70

ff

p molto legato

Ped.

Figura 86: *Odradek*, de Valéria Bonafé - primeiro sistema. As quintinas representam a forma de estrela do ser, ao mesmo tempo que o *ostinato* traz a ideia de continuidade.

De acordo com o conto, ele ainda haveria de ser constituído por "pedaços de linha, de tamanhos e cores diferentes". Imaginamos que a forma plena do ser *Odradek* poderia ser alcançada ao longo da performance: o objeto surgiria (ainda oculto da plateia) de dentro do piano, em sua forma mais primitiva – apenas o cilindro –, à qual os/as intérpretes acrescentariam, paulatinamente, palitos de madeira, pedaços de linha e fitas coloridas, borrachas, plásticos, arames e materiais sintéticos.

O retrato sonoro de *Odradek* por Valéria Bonafé apresenta quatro elementos gerais: um trítone acionado na região grave (figura 87), cujo timbre é distorcido pela preparação das notas; um *ostinato*, ora executado pela mão esquerda, ora por ambas as mãos; acordes "abrupto[s] e sonoro[s]", em sequências cada vez mais longas, até o ponto em que interrompem o movimento contínuo do ser (Figura 88), por um breve momento; um gesto executado nas alturas preparadas do piano, cuja resultante é semelhante a passos ou batidas na madeira, representando, possivelmente, o caminhar do ser imaginário. Este último também vai ganhando espaço, até que se mistura ao *ostinato*, na mão direita, e toma lugar das alturas definidas.

ff

p molto legato

Figura 87: Trítone na região grave, início de *Odradek* (BONAFÉ, 2010, p. 1).

Figura 88: acordes e clusters que quebram a continuidade do *ostinato* apresentado no segundo sistema da segunda página de *Odradek*.

Decidimos começar nossa peça com um elemento cênico, ainda fora do piano, a partir da narração de um trecho do conto, onde o autor descreve as características físicas e de comportamento do ser. Respeitando o texto do conto, travamos na introdução (figura 90) um diálogo com o próprio Odradek, como se tivesse surgido de dentro do piano, e ali, começasse a explorar os sons resultantes de sua movimentação (figura 89). Os timbres foram produzidos com os palitos de madeira que compõem os membros do Odradek, ora deslizando uma de suas extremidades sobre as cordas ou sobre as regiões entre pontes (figura 91), ora friccionando o palito deitado sobre os bordões, de acordo com os símbolos apresentados na bula (figura 90).



<https://youtu.be/IGwxqflFask>

Figura 89: Código QR para acesso ao vídeo gravado durante ensaio da Introdução de *Odradek: traquinices imaginadas*. Acervo pessoal.

BULA



com palito, sobre as cordas na região aguda



com palito, sobre a região das cordas compreendida entre a primeira e a segunda ponte (região aguda)



com palito, nos pinos metálicos da ponte



soco abafado com punho fechado na região dos bordões



"Riso sem pulmões": fricção do palito de madeira (deitado) sobre os bordões. Irregular. Alternar com pequenas pausas.



Deslizar a unha sobre as teclas pretas (somente o ruído do contato da unha com a tecla)



Deslizar a unha no espelho do teclado



Deslizar a polpa dos dedos sobre as teclas pretas

Figura 90: Bula de *Odradek: traquinices imaginadas* (Spoladore e Boechat, 2024).

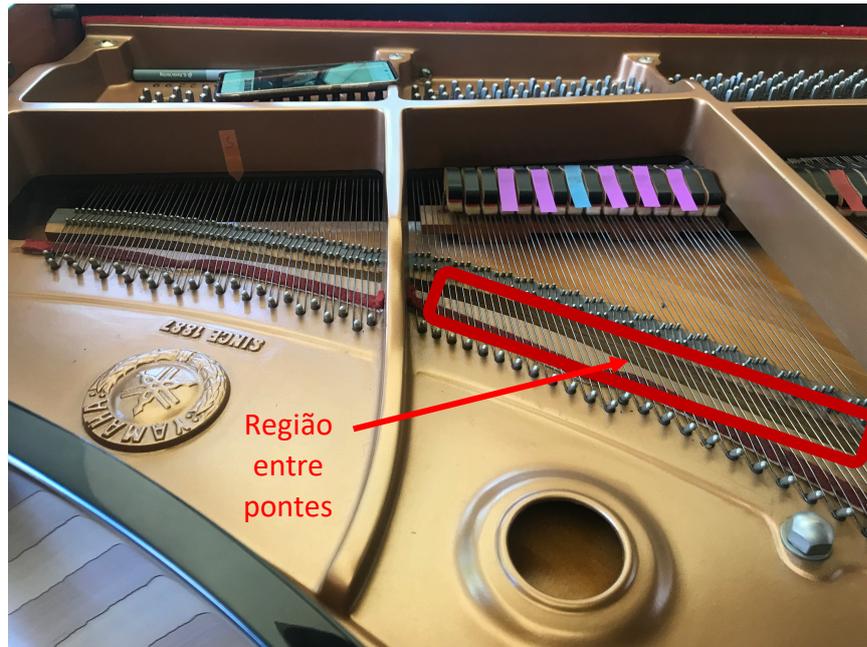


Figura 91: Interior do piano de cauda. A parte destacada é o que chamamos de região entre pontes. Acervo pessoal.

Entram no palco. P1 se posiciona de frente para o público, narrando, enquanto P2 se posiciona na curva do piano, entretendo-se com a inserção de objetos dentro dele.

30"

P1 Seu aspecto é de um carretel de linha, achatado e em forma de estrela, e a verdade é que parece feito de linha, mas de pedaços de linha, cortados, velhos, emaranhados e misturados, de tipos e cores diferentes. Tem extraordinária mobilidade e não se deixa capturar. Tanto pode estar no forro como no vão da escada, nos corredores, no vestíbulo... Talvez.

P2 No piano? 

55"

P1 Às vezes, temos vontade de falar-lhe. Naturalmente, não fazemos a ele perguntas difíceis, mas o tratamos como uma **criança**. 

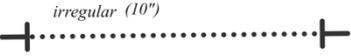
P2  (criança) Como te chamamos? 

Figura 92: Primeira página da introdução de *Odradek: traquinices imaginadas*.

Em nossa composição, optamos por interferir na sonoridade do instrumento sem utilizar preparação fixa, para possibilitar maior agilidade na performance (preparações fixas requerem uma disponibilidade maior de tempo para montagem e desmontagem). Essa escolha também tem relação com a própria constituição do ser-objeto, que, conforme nossa compreensão, "não se deixa capturar", logo, não poderia prender-se ao instrumento, apenas interagir com ele.

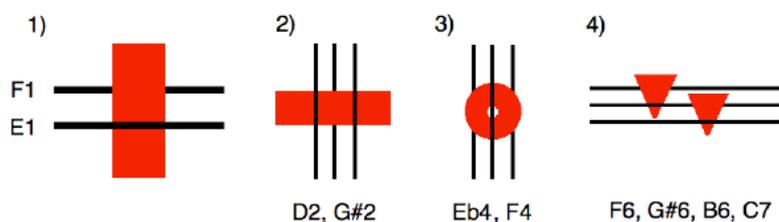
A decisão de utilizar técnicas alternativas de execução do instrumento representa uma influência direta do conjunto de peças *Do Livro dos Seres Imaginários* (figura 94), mas absorveu também as experiências anteriores. Através de Marcílio Onofre, conheci a peça *Güero*, de autoria de Helmut Lachenmann, através de um vídeo da performance do próprio (figura 93). Nessa peça, ele utiliza sons de alturas indefinidas, produzidos no teclado do piano, obtidos através do contato da polpa dos dedos e das unhas com as teclas e com o espelho do teclado.



<https://youtu.be/sVHl-pqaIYM?si=k4mVpL0mGOGjD4qM>

Figura 93: Código QR para acesso ao vídeo da peça *Güero*, para piano solo (Lachenmann, 1970). Fonte: YouTube.

A escolha dos materiais (tamanho, espessura, flexibilidade etc) e a maneira como estes serão instalados no piano ficam a critério do intérprete, respeitando as recomendações anteriores referentes às sonoridades esperadas. A figura abaixo ilustra uma sugestão de fixação das borrachas e arruelas (ou moedas) experimentada com sucesso em diferentes modelos de piano de cauda.



- 1) Barra única de borracha fixada entre os bordões no sentido perpendicular.
- 2) Tira de borracha fina entrelaçada nas três cordas de cada nota.
- 3) Arruela (ou moeda) fina entrelaçada nas três cordas de cada nota.
- 4) Cunha de borracha fixada entre duas das três cordas de cada nota no sentido perpendicular. É necessário utilizar um par de cunhas para cada nota.

ATENÇÃO: Não é necessário remover a preparação entre uma peça e outra.

Figura 94: Trecho da bula de *Do Livro dos Seres Imaginários*, de Valéria Bonafé.

Uma frase melódica traduz a pergunta "Como te chamam?" e inaugura os sons de alturas definidas na seção (figura 95). A resposta do ser imaginário é também representada por uma frase melódica (figura 96).



Figura 95: Melodia representativa da pergunta "Como te chamam?".



Figura 96: Melodia representativa da resposta "Odradek".

Após a apresentação visual do objeto Odradek, ainda em construção, conclui-se a introdução e tem início a seção 1 da peça: "Gênese". Os primeiros compassos apresentam duas sequências de alturas, baseadas na mesma escala octatônica (exemplo 1) utilizada por Valéria Bonafé na peça *Odradek* e, da mesma forma, se desenvolvem através de *ostinatos*. A mão esquerda executa a sequência em semicolcheias regulares (exemplo 2) e a mão direita, a mesma

escala em outra ordem, em semínimas (exemplo 3). A velocidade mais lenta da mão direita sofre um *acelerando*, até alcançar a velocidade da mão esquerda, encontrando-a no 4º compasso da seção.



Exemplo 1: escala octatônica utilizada por Valéria Bonafé em *Odradek*.



Exemplo 2: sequência do *ostinato* da mão esquerda, apresentada na primeira seção de *Odradek: traquinices imaginadas*.



Exemplo 3: sequência do *ostinato* da mão direita, apresentada na primeira seção de *Odradek: traquinices imaginadas*.

Esse movimento contínuo dita o ritmo da cena, que envolve uma das *performers* puxando lentamente uma linha ou fita de dentro do piano (algo visível para a plateia). Quando as duas mãos atingem a mesma velocidade, há uma interrupção abrupta do som e do movimento (figura 97). As diretrizes da cena também estão indicadas na partitura.

Surge, novamente, a indagação "Como te chamas?", agora, somente como frase melódica (sem seu correlato verbal). Esse motivo inaugura uma nova subseção, ainda baseada na sequência de alturas presente no trecho anterior, que fragmenta o *ostinato* e distribui seus estilhaços entre as duas mãos do Piano 1 (figura 98). Nessa segunda subseção, os fragmentos culminam num acorde em *ff*, imediatamente filtrado (figura 99), que seguem para uma terceira subseção, expandindo a tessitura em direção às oitavas mais graves do piano (e às pautas do Piano 2), até apresentar novamente o motivo-pergunta que abriu a seção. Desta vez, a questão é respondida, com a apresentação do segundo motivo melódico, representativo da fala "Odradek", conforme indicada na introdução. Ao final da seção 2, um desenho descendente,

rápido e sinuoso, em quiáleras, a dilui, ao mesmo tempo em que convida novamente à presença os sons de altura indefinida já apresentados no início da peça (figura 100).

The image shows a musical score for two pianos, Pno. I and Pno. II, in 2/4 time. The score is divided into two systems. The first system shows Pno. I with a melodic line and Pno. II with a complex rhythmic pattern. A blue box labeled "Lançar o fio" is placed above the Pno. I staff. The second system shows Pno. I with a melodic line starting with a *mf* dynamic marking, and Pno. II with a complex rhythmic pattern. A blue box labeled "Como te chamas?" is placed above the Pno. I staff.

Figura 97: interrupção do *ostinato* e apresentação do fragmento melódico correspondente à pergunta "Como te chamas?".

The image shows a musical score for two pianos, Pno. I and Pno. II, in 5/4 time. The score is divided into two systems. The first system shows Pno. I with a melodic line and Pno. II with a complex rhythmic pattern. A blue box labeled "B" is placed above the Pno. I staff. The second system shows Pno. I with a melodic line and Pno. II with a complex rhythmic pattern. A red box labeled "Puxar o fio de dentro do piano" is placed above the Pno. II staff.

Figura 98: desenvolvimento com fragmentos do *ostinato* em *Odradek* (Spoladore e Boechat, 2024).

Figura 99: acorde filtrado em *Odradek* (Spoladore e Boechat, 2024).

Construímos o objeto a partir da descrição do conto, com o auxílio do retrato sonoro elaborado por Valéria Bonafé. Portanto, a criação musical derivada de uma peça pré-existente disparou outro processo criativo, agora com mudança de natureza: do texto para o objeto. Surgiu então uma pergunta: e se pudermos replicar a criação colaborativa dentro da própria peça e fazer com que os *performers* que escolherem preparar nossa composição também vivenciem a colaboração na criação, a partir dela?

Partindo dessa cogitação, decidimos inaugurar uma nova seção criativa dentro de *Odradek: Traquinices Imaginadas*. A exemplo dos concertos clássicos e românticos do repertório pianístico que integraram nossa formação, decidimos incluir uma *Cadenza*, na qual a composição é deixada nas mãos dos intérpretes, com uma duração sugerida de aproximadamente dois minutos. A composição desse trecho deverá utilizar os mesmos materiais sonoros apresentados na introdução da peça e descritos na bula (figura 90). É nesse momento que a construção do objeto *Odradek* deve ser concluída. Para nossa primeira versão dessa seção, escolhemos alternar a elaboração física e musical entre nós, que se tornou um desafio, pois é preciso calcular momentos de passar o objeto uma para a outra, enquanto se realiza a parte musical.

A proposta de compor a *Cadenza* (figura 101) visa proporcionar a mesma experiência de recriação que experimentamos. Decidimos manter o modelo composicional, e não indicar uma seção de improvisação, justamente para que seja possível replicar o processo criativo

colaborativo de maneira semelhante ao nosso (uma vez que a peça é, necessariamente, interpretada por duas pessoas, a composição do trecho em questão também deverá ser compartilhada).

The image displays a musical score for two pianos, Pno. 1 and Pno. 2, in 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system (measures 5-6) shows Pno. 1 with a melodic line and Pno. 2 with a bass line. The second system (measure 7) shows Pno. 1 with a rest and Pno. 2 with a long, low-frequency line. A purple line with square markers connects the two systems, indicating a transition or bridge. A blue line with square markers connects the two systems, indicating a transition or bridge. The score is labeled '5' and '6' at the end of the first system and '7' at the end of the second system.

Figura 100: Final da seção 1. Quiálteras descendentes em acelerando e ponte para a *Cadenza*.

A notação para essas duas seções, que fazem uso predominante de elementos sonoros produzidos por técnicas não convencionais, é apresentada de forma diferente da partitura tradicional. Optamos por criar desenhos gráficos coloridos⁴⁸ para indicar as instruções das diversas técnicas e dos materiais utilizados. Não há marcação de compasso, apenas algumas indicações que delimitam a duração dos trechos e das figuras.

⁴⁸ Convém ressaltar que as cores não são imprescindíveis na leitura dos desenhos, pois cada um apresenta uma forma distinta, inteligível mesmo em impressão em preto e branco. As cores, de algum modo, facilitam a leitura e remetem à ludicidade que conferimos ao ser imaginário em questão.

Constituição - Cadenza 12

Criar seção utilizando os materiais sonoros apresentados na bula.
 Pode-se utilizar dos gestos musicais da peça, ou mesmo gerar outros, a partir deles.
 A duração aproximada deverá ser de 1'30".
 Nesta seção, a montagem física do Odradek deverá ser concluída.

D

P1

P2

P1

P2

Figura 101: Início da *Cadenza* que criamos para *Odradek*: *traquinices imaginadas*. Enquanto o Piano 2 toca, o Piano 1 monta *Odradek*.

A seção seguinte à *Cadenza* é intitulada "Vida" e foi desenvolvida a partir de uma célula de quatro semicolcheias (exemplo 4). Em sua primeira subseção, são apresentados dois arcos, compostos por pequenos fragmentos que culminam de forma semelhante, com acordes espaçados, em *f*. Na subseção seguinte, é insinuado um *ostinato* no Piano 1 (figura 102), interrompido por sextas acentuadas que emergem em intervalos irregulares (a cada 9, 10, 9 e 6 semicolcheias, respectivamente), enquanto o Piano 2 relembra o motivo-pergunta, com duração aumentada.

Os gestos se invertem nos compassos seguintes e são rerepresentados de diferentes maneiras. Ressurge, modificada, a resposta "Odradek", seguida por uma volata descendente em quiálteras, que serve como ponte para uma última subseção, que condensa os elementos previamente expostos. Uma última frase apresenta simultaneamente os motivos de pergunta e resposta, dissolvidos no tempo e no decaimento dos acordes do Piano 1 ao passo que surge novamente um gesto de alturas indefinidas (o ruído da unha em contato com o espelho do teclado), que fará a passagem para a última seção: "Decomposição".



Exemplo 4: Célula-base da seção "Vida".

Figura 102: início da segunda subseção de "Vida". O piano 1 apresenta um *ostinato*, sobre o qual o piano 2 apresenta a melodia "Como te chamam?" com durações ampliadas.

O título indicativo dessa última parte – “decomposição” – é propositalmente oposto à característica duradoura de Odradek. Musicalmente, insinua uma continuidade indeterminada, apresentando a escala octatônica no seu estado original (graus conjuntos ascendentes), a partir do dó³, repetida e transposta sempre uma quinta acima (figura 103). Quando atinge determinada elevação, ela reaparece uma oitava abaixo com relação ao seu início (dó²) e segue o mesmo movimento ascendente. Com esse desenho, desejávamos sugerir uma continuação ininterrupta, como na escala de Shepard⁴⁹ (figura 104), em que nossa percepção auditiva filtra os harmônicos extremos das frequências em movimento ascendente ou descendente, criando a ilusão de um som infinito. Os sons são filtrados pela pressão das palmas das mãos do Piano 1. Porém, antes disso, enquanto ainda está executando as escalas, o Piano 2 propõe uma frase, na mão direita, e duplica algumas notas da escala octatônica na região grave. A frase passa para o Piano 1 quando o Piano 2 assume a segunda ascensão escalar.

⁴⁹ Shepard foi o pioneiro na criação de um "som infinito", percebido dessa maneira pela filtragem que nossa percepção auditiva realiza ao ouvir uma frequência. Essa sonoridade pode ser conferida no vídeo disponível no seguinte *link*: <https://youtu.be/BzNzgsAE4F0?si=OaQypRR4b9Z1Ch5S>.

19

The image displays a musical score for two pianos, Pno. 1 and Pno. 2, across three systems. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system shows Pno. 1 playing an ascending octatonic scale with a *(cresc.)* marking, while Pno. 2 plays a similar scale in the bass clef. The second system features Pno. 1 playing a melodic phrase that begins with an octatonic scale and is marked *(cresc.)* and *cantabile*, while Pno. 2 continues with an ascending octatonic scale. The third system shows Pno. 1 playing a melodic phrase with a fermata and a dynamic marking of *8*, while Pno. 2 continues with an ascending octatonic scale. The score is enclosed in a rectangular frame.

Figura 103: Trecho da seção “Decomposição” de *Odradek: traquinices imaginadas*. Aqui, são apresentadas as escalas octatônicas em movimento contínuo ascendente, a frase que passa do Piano 2 para o Piano 1 e o destaque de algumas alturas das escalas pelos ataques na região grave.

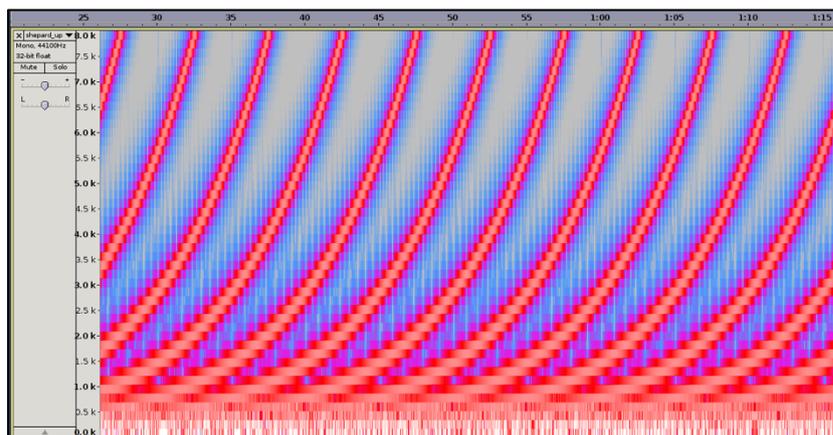


Figura 104: Gráfico representativo da escala de Shepard.

Kafka (conforme reproduzido em Borges) sugere, ao final do conto, que o ser possui uma existência muito longa, podendo aparecer "diante de meus filhos e dos filhos de meus filhos" (Kafka apud Borges, 1981, p. 133). Essa ideia perturba o narrador, que confessa considerá-la "quase dolorosa" (Kafka apud Borges, 1981, p. 133). Roberto Schwarcz comenta sua constituição e longevidade como uma afronta à compreensão finita, vulnerável e precificada da vida humana:

Odradek é feito de resíduos, de materiais desclassificados, sem nome ou preço, eliminados pela circulação social. É a imagem extrema da liberdade em meio à lida do decoro: a perfeição descuidada, mas inteiramente a salvo, pois é feita de restos que ninguém quer: "*Lumpenproletariat*", sem fome e sem medo da polícia.
[...]

À primeira vista, é como se o narrador invejasse a imortalidade de Odradek. Mas já vimos que ela não lhe faria sentido; e mais, por sua posição na frase, a sobrevivência é secundária, pois está qualificada pelo 'além de tudo': 'mas a ideia de que além de tudo ele me sobreviva, para mim é quase dolorosa'. O pai de família não quer ser eterno; quer sobreviver a Odradek, quer, noutras palavras, que Odradek morra antes. Naturalmente é urbano demais para desejar a morte a um ser que não faz mal a ninguém, que é completo à sua maneira; mas a urbanidade não impede que a existência de um tal ser lhe doa. Respeitável por todos os títulos, o pai de família é partidário inconsciente da destruição (Schwarcz, 1978, p.p. 26 e 28).

Para a representação visual dessa condição, selecionamos alguns materiais de lenta decomposição, como borracha, vidro, metais, plásticos e espumas sintéticas. Materiais inorgânicos que sobreviverão por gerações, assim como Odradek. Somente o corpo e as hastes do protótipo não possuem essa característica imperecível, por serem de madeira.

Imaginamos que esse ser vive há milhares de anos, acompanhando múltiplas transformações do planeta e da sociedade. Ele seria capaz de observar como nossos hábitos de consumo e descarte vêm afetando o mundo, ao longo de décadas e séculos, como uma testemunha do impacto da acumulação de materiais no ecossistema global. Incorporando

cumulativamente esses resíduos à sua constituição, Odradek denuncia o impacto de nossas ações, pontuais e a longo prazo, e que agravam a degradação ambiental que causamos diariamente. Consideramos essa reflexão fundamental para as nossas e as próximas gerações (que, hipoteticamente, serão observadas também por Odradek) e, por isso, decidimos apresentar esses materiais na composição visual do nosso ser-objeto, como uma provocação indireta ao espectador.

5.4. Liberdade criadora – a "pedra" e o caminho

As inseguranças que permearam esse último estudo de caso foram diversas. Era a primeira experiência essencialmente presencial, onde experimentação e improvisação tornaram-se dinâmicas muito sedutoras, de modo que muitas vezes, perdíamos o foco na estruturação e organização do que já havíamos construído e nos permitíamos divagar. A ansiedade em definir a performance me deixava insegura por não respeitar o tempo de sedimentação das propostas musicais e cênicas.

Como já havia participado dos outros dois estudos de caso, senti-me responsável por conduzir Joana nessa experimentação. Essa necessidade que atribuí a mim mesma, de parecer "a mais experiente" dentro da parceria, fazia-me sentir inapta. Do outro lado da colaboração, Joana também estava insegura com a exposição de sua criatividade, como relatou no seu depoimento:

eu passei por um período de bastante dificuldade, de falta de coragem, de falta de autorização de mim mesma para criar tanto assim. Apesar de já ter feito arranjos para grupos meus e outros tipos de experimentação, feito workshop de criação e tudo, não foi fácil ter coragem de transformar minhas ideias num discurso próprio. Ainda mais ali em dupla, sentindo a possibilidade do julgamento o tempo inteiro, diferente de estar criando sozinha, fazendo várias escolhas. [...] Era um momento em que estava exposta o tempo inteiro, apesar de ser um ambiente seguro, pelo tipo de relação que a gente tem. Esse afeto da relação fez muita diferença, porque é claro que existiu essa trava por um tempo. Mas ela era entrecortada por momentos de muita abertura e de amizade, de convivência. Enfim, isso durou um tempo [...] considerável. E, se isso é um estudo de caso para que processos similares a esse sejam aplicados com outros intérpretes, acho que é importante registrar isso. Foi um período de bastante desconforto, insegurança (Boechat, depoimento gravado).

Expor a própria criatividade, viver a liberdade criadora em colaboração, foi um desafio pelo qual tivemos que passar – eu, nos três estudos de caso. Nossa formação - minha e de Joana – como *performers* seguiu o padrão formal dos cursos técnicos e da graduação em piano. Além

disso, posso afirmar que, assim como na minha trajetória, muitos e muitas pianistas vivenciaram experiências de concursos de performance, desde crianças. Neles, aprendemos que há *uma* "maneira correta" de interpretar, de se colocar perante o instrumento, *uma* qualidade sonora e tímbrica esperada. As performances premiadas nesses eventos geralmente reproduzem esse padrão, com o máximo nível de excelência.

Portanto, moldadas a seguir uma cultura do que "é certo", sentimo-nos desconfortáveis quando nos permitimos escapar desses padrões, mas é justamente nesse incômodo que nascem as possibilidades de repensar a própria prática e os devires de uma transformação profunda.

Em nosso processo, a transformação promovida em mim foi de autonomia da criação na performance. Vivendo essa experiência mais imersiva, as experiências espaçadas no tempo (criação, experimentação, frustrações e êxitos) ficavam muito acentuadas, por serem condensadas em poucos dias. Em geral, todas as imersões seguiam um ciclo de criatividade: retomada-experimentação-bloqueio-fluxo criativo. Chegávamos a essa fase do ciclo, em geral, já nas últimas horas de imersão, o que deixava uma sensação frustrante de que terminávamos em dívida com o processo. A partir dessa experiência, acredito ser mais produtivo realizar em projetos futuros imersões mais longas, ou procurar uma forma de adaptar os processos à essa realidade.

No caso de Joana Boechat, a liberdade criadora se manifestou com mais força quando passamos a contar com o auxílio do programa de edição de partituras – o Musescore. Uma característica desse estudo de caso é que nele, a elaboração da partitura foi posterior à experimentação e concepção da performance, de forma diferente dos outros dois estudos. E foi nesse momento em particular que Joana se sentiu mais confortável em expressar sua criatividade enquanto *performer*.

Eu senti muita liberdade quando finalmente peguei o programa e comecei a interferir na música nele. [...] Fiquei confortável num papel de reorganizar, inserir coisas novas, mas principalmente pensar no discurso como um todo. [...] E isso mudou algo em mim com relação a essa liberdade, não só nesse projeto, porque no dia seguinte eu compus uma canção. [...] Foi quando eu entendi que muito provavelmente, para a grande maioria dos pianistas que crescem na música e são treinados para serem intérpretes, durante esse processo, eles são de certa forma amarrados no que podem fazer e no que não podem fazer, por vários motivos: pelo tipo de transmissão desse conhecimento, por crenças próprias, pelo ambiente. [...] E existem janelas que precisam ser abertas. Acho que eu entendi algumas dessas chaves. Isso pode ser útil para aplicar esse tipo de metodologia com alunos com pianistas em geral, que queiram se abrir para isso (Boechat, em depoimento gravado).

A partir desse relato de Joana, podemos questionar se o uso da partitura em processos de recomposição performativa pode servir como uma ponte para a liberdade criadora do *performer* – habituado a lidar com o texto musical e criar a partir dele. Contudo, de qualquer maneira, destaco o caráter representativo dessa pesquisa, quando observo a reflexão que levou a colaboradora, uma *performer* moldada tradicionalmente, como eu, a repensar sua prática e o cerceamento da liberdade criadora cultivado em nós, que ficou latente numa experiência em que a demanda pela expressão de si, sem o peso do texto sobre a performance.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

"Já que é assim, já que vou necessariamente ser forçada a entrar nos moldes de uns e de outros como um triângulo num círculo ou um círculo num quadrado, é preciso que eu, para não virar o quadrado ou o círculo que não sou, consiga suspender meu julgamento."

(Nastassja Martin – Escute as Feras)

O propósito desta pesquisa foi investigar as possibilidades de abertura criativa do performer, através da própria experiência daquilo que aqui denominamos recomposição performativa. Teço agora minhas reflexões sobre cada processo, suas contribuições e seus desafios, êxitos e insucessos, e a maneira como vivenciei o deslocamento a que me propus, extrapolando os limites de prática habitual para encontrar-me num corpo performativo livremente criador.

7.1. Vislumbre - visão geral dos estudos

7.1.1. Descrição

Os estudos de caso documentados apresentam características comuns entre si, por seguirem uma mesma diretriz metodológica. Porém, foram suas singularidades que conferiram maior abrangência à pesquisa. Todas as etapas compartilhadas nos três processos se distinguem em algum aspecto, seja com relação ao perfil do(a) colaborador(a) ou na dinâmica de trabalho. Do mesmo modo, cada um trouxe contribuições distintas para as possíveis propostas metodológicas, que agregam características de todos eles.

A primeira recomposição performativa foi elaborada a partir de uma composição do próprio autor envolvido no estudo de caso – Pauxy Gentil-Nunes. Parafraseando Valéria Bonafé, "ao se reportar a um trabalho anterior, [o compositor] provoca uma abertura em si mesma[o] e também no trabalho de origem, na medida em que atualiza ambos em um novo contexto" (BONAFÉ, 2011, p. 29). A noção de autoridade do texto é questionada no envolvimento do compositor no processo de desconstrução da própria composição.

Com Marcílio Onofre, o envolvimento prévio com a composição da qual derivamos era pequeno, de ambas as partes. Meu conhecimento de *Miragem* era, antes do início do segundo

estudo de caso, apenas por meio de vídeos de performances da peça, por outras pianistas. Porém, logo no início, apresentei a peça de Marisa Rezende em duas ocasiões, no final de 2021. Com isso, meu conhecimento da performance da peça proporcionou uma maior bagagem do discurso musical e da sonoridade global.

No último estudo de caso, com Joana Boechat, a situação se inverteu: Joana não somente havia performado algumas das peças do conjunto *Do livro dos seres imaginários*, de Valéria Bonafé, como fez delas objeto de pesquisa no seu mestrado. Sua familiaridade com os elementos da performance, ou mesmo com o contexto da peça, eram vastos, ao contrário dos meus.

7.2. Aprendizados - êxitos e insucessos

Conforme descrito no capítulo 2, o processo com Pauxy Gentil-Nunes começou presencialmente, através da experimentação ao piano, da descoberta de timbres e materiais e debruçou-se totalmente na peça original. Nossa primeira incursão pela recomposição performativa foi criando sobre a primeira seção de *Jonas*, sobre a qual acrescentamos os timbres obtidos através de técnicas alternativas de execução do instrumento.

O contingente pandêmico nos obrigou a interromper esse fluxo criativo. As mudanças pelas quais passamos no início de 2020 fizeram com que tivéssemos um hiato de seis meses entre o último encontro presencial e a primeira reunião online. Depois desse tempo de angústia, reflexão e novas rotinas, foi natural que repensássemos também o resultado de nossa colaboração. Sentimo-nos impelidos a mudar completamente o rumo da recomposição, recomeçando, agora com mais calma – não havia prazos ou datas definidas.

Essa nova realidade imposta pela pandemia foi importante para constatarmos o modo de produção que regia nosso processo antes dela. Estávamos determinados a chegar em algum lugar e o processo seria menos aproveitado, caso continuássemos nessa dinâmica. Depois desses seis meses de interrupção e do retorno menos atribulado, pudemos desfrutar de muita reflexão para cada passo dado na caminhada da construção da peça.

Por outro lado, o trabalho remoto retirou um elemento importante para a colaboração: a experimentação *in loco*. Como não era possível manter encontros presenciais, nos

concentramos no planejamento da composição por muitos dos 15 meses de trabalho remoto. As escolhas de gestos, dos materiais de interação com o instrumento (para a execução não convencional), a simultaneidade de sons, tudo foi pensado e planejado *a priori*, mas só pode ser experimentado, de fato, depois da peça concebida.

Esse fator trouxe, contudo, uma experiência positiva: uma vez que estávamos limitados à interação virtual, buscamos ferramentas de auxílio à composição que fossem além da partitura convencional. Assim, passamos a utilizar plataformas organizacionais – como boards de criação - e programas de edição de som em tempo real. Com o *Miro*, organizamos os materiais em sua ordem de apresentação, num quadro geral que agrupou partes escritas (textos descritivos e partituras) e arquivos sonoros. O esboço da sonoridade da peça foi criado no *Bandlab*, plataforma de edição de som online, onde manipulávamos simultaneamente os materiais ali inseridos: alguns, extraídos de arquivos MIDI gerados pelo programa de edição de partituras; outros, gravados e ainda, aqueles criados por Pauxy Gentil-Nunes no programa *Ableton*, um DAW (*digital audio workstation*) de manipulação e sintetização sonora.

A contribuição metodológica dessa primeira criação colaborativa consistiu, principalmente, na imersão em processos composicionais e na constatação da importância da regularidade do trabalho e da sistematização de cada atividade. Traçando um paralelo entre os objetivos iniciais e os resultados, observo que tivemos êxito em des-hierarquizar as funções de composição e performance, assumindo as *expertises* como complementares, sem reforçar lugares de poder. A composição foi distribuída igualmente, ficando cada um encarregado da elaboração dos materiais musicais dos personagens e dos fenômenos naturais da parábola (Deus, Jonas, marinheiros, rei de Nínive, tempestade, grande peixe). As decisões relativas a aspectos cênicos também foram debatidas e acordadas: nos preocupamos em variar nossas funções na performance, de modo que a execução dos trechos ao teclado não ficasse somente delegada a mim e das técnicas estendidas, a Pauxy. Assim, a movimentação dos *performers* proporcionava um equilíbrio visual, representando a igualdade buscada ao longo de todo o processo. A maneira de construir a partitura final conferiu a ela o papel de registro das referências da performance, ao invés de principal fonte de construção desta.

Mirageiras passou por um processo mais fluido, não apresentando etapas muito delimitadas, mas permeadas entre si. A partitura de *Miragem* foi visitada frequentemente, no intuito de não nos perdermos dela no processo criativo. Pelo fato de não envolver a autora da

obra original – *Miragem* – na recomposição, essa dinâmica cíclica do processo foi importante para conectar a nova peça com a composição de origem.

A dinâmica de trabalho passou por uma mudança significativa no decorrer do trabalho, passando de uma interação entre compositor-*performer* mais próxima de uma consultoria (TORRENCE, 2018) para uma co-criação efetiva. Quando começamos este trabalho, já estávamos habituados ao trabalho remoto, visto que já se encerrava o segundo ano consecutivo de pandemia. Acredito que esse fator tenha contribuído para a aceleração da primeira etapa, de recepção da peça de origem, e para a manutenção de dinâmicas de colaboração já conhecidas por Marcílio Onofre.

A negociação de um novo modo de trabalho parecia algo delicado a ser colocado, mas não acrescentou nenhuma tensão ao processo e foi rapidamente incorporada por ambos. Porém, uma separação persistiu até o momento da confecção desse texto (que não estabelece necessariamente o final desse processo colaborativo): a construção da performance. O modo integralmente remoto de realização dessa recomposição performativa e o fato de a peça ter sido planejada para piano solo foram, a meu ver, fatores determinantes para que não houvesse um real compartilhamento dessa etapa, que compreende a experimentação dos materiais musicais, a testagem da execução dos harmônicos em diferentes pianos e a própria concepção sonora. Outros obstáculos enfrentados foram: a frequência irregular das reuniões, inicialmente planejadas para acontecer semanalmente, mas que muitas vezes precisaram ser adiadas, por questões particulares de ambos; a superposição dos três estudos de caso, cada um em uma etapa diferente (enquanto criava com Marcílio, documentava o processo de *Jonas Reborn* e iniciava a criação com Joana Boechat); meu acesso esporádico a um piano de cauda. Esse último fator tornou difícil a participação de Marcílio na etapa de realização até o momento da entrega da presente tese.

O desenvolvimento da criação foi dificultado também pelo uso de diferentes plataformas de edição de partituras. Os programas *Sibelius* e *Musescore* não pareciam totalmente compatíveis e os arquivos transformados em .xml⁵⁰ por Marcílio chegavam truncados para mim, e vice-versa. A solução foi passar a enviar arquivos em pdf, com o ônus de não poder editá-los,

⁵⁰ Os arquivos com formato xml são de fácil portabilidade e podem ser lidos por programas distintos de uma mesma linguagem (como em nosso caso, dois programas de edição de partituras). Transformávamos nossos arquivos específicos de cada programa para esse formato na tentativa de trocar as informações com maior fluidez, porém, sem sucesso.

delegando essa função sempre a quem havia criado o arquivo editável (.sib ou .mscz). Tentei utilizar o mesmo programa de Marcílio, mas, por não conseguir me adaptar à linguagem com a celeridade que desejava, tomei a decisão de copiar os arquivos dos movimentos II e IV no *Musescore*. Apesar de mais arriscado e aparentemente mais trabalhoso, foi a solução possível para unificar todos os movimentos de *Mirageiras*.

Depois de passar pela recomposição performativa de *Jonas Reborn* ao lado de Pauxy Gentil-Nunes, a confiança em minha capacidade criativa e a segurança em propor materiais já eram maiores nesse segundo estudo de caso. Já me sentia encorajada em me expor mais, a ponto de apresentar materiais musicais criados espontaneamente, sem que tivessem sido retrabalhados antes de enviar ao colaborador, ainda sem a convicção de que seriam plenamente absorvidos.

Em síntese, o perfil de colaboração da recomposição performativa de *Mirageiras* manteve, no geral, a separação entre compositor e *performer*, ainda que a autoria da peça seja compartilhada. Marcílio demonstrou e manifestou verbalmente plena confiança na minha liberdade criadora e posso afirmar que a criação foi igualmente compartilhada. Os trechos que criei para a composição foram absorvidos na peça e a elaboração da partitura foi concebida igualmente por nós, assim como em *Jonas Reborn*. Entretanto, o fato de não ter participado como *performer* e ter ficado restrito à ação de compor confere autoridade à minha concepção da performance, ainda que contribua com sugestões. A colaboração integralmente remota necessitava de uma mediação mais concreta para o intercâmbio de materiais, e sentimos que a partitura poderia cumprir esse papel. Como consequência, o questionamento do texto musical como central para a noção de obra ficou enfraquecido. Nesse estudo em particular, portanto, reconhecemos que a partitura assumiu um papel mais central do que a performance.

Uma possível mudança nesse perfil poderá ocorrer em futuras versões da peça que pretendemos desenvolver, em que Marcílio participe também como *performer*. O vínculo afetivo entre os colaboradores era praticamente inexistente antes da colaboração, à exceção da admiração mútua pelas trajetórias artísticas de cada um. Entretanto, esse fator não prejudicou a honestidade e espontaneidade no processo, o que sugere que o sucesso dos projetos colaborativos não depende de laços prévios, mas do engajamento das pessoas envolvidas e da formalização dos acordos estabelecidos.

No terceiro projeto, o laço de amizade transcendia a mera relação profissional, conforme já discutido no capítulo 4. Além disso, havia um profundo respeito e admiração pelo trabalho

de Joana como pianista, e também foi levado em consideração o seu conhecimento prévio em criação coletiva e técnicas estendidas. Apesar do afeto mútuo entre nós, no entanto, esse não foi o bastante para eliminar as barreiras que surgiram em relação à liberdade criadora, quando apresentávamos, uma à outra, nossas ideias. Sentíamos a iminência de sermos julgadas, cada uma enfrentando uma preocupação distinta: Joana não se sentia segura em expor suas ideias, enquanto eu duvidava da minha capacidade de organizá-las em uma composição coerente. A decisão de transpor nossas concepções para a partitura acabou por promover o fluir dessa liberdade criadora. Como apontado no capítulo anterior, a familiaridade com uma plataforma convencional, como a notação musical, pode facilitar essa expressão, utilizando a partitura como uma ferramenta mediadora da criatividade. Com a vivência de outros processos, a partitura poderá ocupar um lugar secundário, ou mesmo, nem ser necessária. À medida em que o *performer* se apropria de sua liberdade criadora, se sentirá confortável experimentando outras ferramentas⁵¹ de auxílio à criação, como gravações em áudio e vídeo, programas de manipulação sonora, mapas mentais etc.

Durante as imersões, a convivência acontecia não apenas nos momentos de trabalho. Quando em Belo Horizonte, me hospedava na residência de Joana. Nas imersões vivenciadas no Rio de Janeiro, Joana ficava em minha casa. Isso trazia outra dimensão ao trabalho e reforçava nosso vínculo interpessoal. Nessas ocasiões, uma podia acompanhar a rotina da outra, conhecer e conviver com seus familiares e amigos, conversar sobre problemas, dividir novas experiências. Isso tudo influenciava no trabalho, como percebemos, por exemplo, numa caminhada por uma trilha do Rio de Janeiro. Depois de um momento de bloqueio criativo, em que expressamos nossas angústias e divergências sobre o processo, decidimos que seria necessário fazer uma pausa, conscientes de que restava somente mais um dia de trabalho nessa segunda imersão. Fazer um passeio (uma trilha para chegar ao topo da Pedra Bonita) em meio à natureza, colocar o corpo em movimento, lidar com as adversidades (calor, mosquitos, cansaço, obstáculos no caminho), acolher os momentos de silêncio, tudo isso se tornou combustível para gerar novas ideias e permitir que a criação avançasse com muito mais agilidade e confiança. Em meio a sentimentos de frustração, sobressaía a tendência de acrescentar apenas alguns poucos elementos novos à peça de Valéria Bonafé, distribuir o

⁵¹ As performances de Jennifer Torrence documentadas na exposição "*Rethinking the performer: towards a devising performance practice*" (VIS – *Nordic Journal of Artistic Research*, 2018) elucidam diferentes maneiras de registrar uma criação, admitindo a partitura como uma delas, porém, pautando os processos criativos em imersões, registros audiovisuais, diários e textos auxiliares.

conteúdo pelas quatro mãos, inserir algumas sonoridades não convencionais pontuais. Depois de nos livrarmos do medo e da insegurança, descartados (parte deles, ao menos) na trilha, partimos da escala octatônica, reorganizando a sequência de alturas, separamos alguns elementos-chave e os desenvolvemos e criamos as melodias que representam o *Leitmotiv* de nossa recomposição.

7.3. Desterritorialização - equilibrar, dividir, fundir papéis

Considero natural que haja uma divisão desigual das responsabilidades entre os participantes. Isso foi menos observado no primeiro estudo de caso, pelo engajamento de Pauxy Gentil-Nunes em todas as fases do projeto. Talvez esse tenha sido o projeto com a colaboração complementar mais equilibrada entre todos eles. A única parte que ficou unicamente sob minha responsabilidade foi a transcrição das reuniões gravadas por zoom.

No estudo de caso com Marcílio, acredito que acabei tomando a responsabilidade por escrever e alinhar as ideias, transcrever reuniões, armazenar e compartilhar os arquivos e, ao final de tudo, unificar a partitura. Minha justificativa para tomar a frente dessas tarefas era o fato de ter sido uma iniciativa vinculada à minha pesquisa de doutorado. Não foi algo explicitado, mas acabou sendo desenvolvido dessa maneira.

Com relação ao trabalho com Joana Boechat, desde o início, estava acordado que a parte da escrita sobre o processo ficaria sob minha responsabilidade. O atual trabalho principal da colaboradora é no ramo da gestão artística, diferente de Pauxy Gentil-Nunes e Marcílio Onofre, que, assim como eu, são professores universitários. Assim, para ambos, a proposta tem relação direta com a pesquisa acadêmica, e possivelmente por isso, consideraram-na relevante para a própria produção intelectual. Para Joana, é provável que um trabalho acadêmico não influencie diretamente no reconhecimento de sua *expertise*.

7.4. Semeadura – desdobramentos

Foram quatro anos em que vivi distintas experiências de criação. Como resultado, foram concebidas três peças também diversas em sonoridade e linguagem. Em cada um dos processos, surgiu uma persona criadora, constituída pela conjunção das características individuais que

escolhemos compartilhar. Assim como ocorre na performance, a composição parecia me (nos?) conduzir a uma maneira particular de expressão em cada criação. A primeira peça agrega a maior diversidade sonora e tímbrica das três. A segunda resgata uma sonoridade pianística da música francesa e, explicitamente, do pianismo da obra de Villa-Lobos. Nela, assumimos propositalmente a influência da tradição da música de concerto como parte integrante de nossa bagagem artística. A terceira peça traz o elemento cênico como parte integrante da música.

Elas também despertaram nos colaboradores reflexões e interesses de prosseguir com trabalhos similares, cada um em uma área distinta do conhecimento:

- Pauxy Gentil-Nunes deu início, em 2023, ao grupo de pesquisa PArtiMus, que tem como atividade central a pesquisa artística e a autoetnografia dos processos criativos;
- Marcílio Onofre manifestou interesse em prosseguir a colaboração a partir de *Mirageiras*, compondo novas versões da peça - podemos considerá-las como ramificações do processo de recomposição performativa aqui vivenciado.
- Joana Boechat relatou uma transformação vivida durante o processo, quando sentiu a força de sua veia criativa e sentiu-se impelida a compor, no momento em que entra em cena o uso de uma ferramenta conhecida: a elaboração da (e através da) partitura. Escrever uma canção foi, para ela, a representação do impacto desse processo em sua prática musical. Com ela, desde as primeiras imersões, foi ventilada a possibilidade de criarmos um espetáculo inteiro, baseado em um compilado de seres imaginários, do livro de Borges e de outros que encontramos ao longo do trabalho. Ao final do projeto, Joana sugeriu também que pensássemos em formalizar uma metodologia voltada a estudantes e intérpretes com interesse em expandir a liberdade criadora na performance.

Além dos colaboradores mencionados nos estudos de caso apresentados, busquei estabelecer contato com outras pessoas. Embora tenha lamentado algumas recusas, hoje reconheço que esses processos fortalecem os laços interpessoais, por um lado, mas por outro, exigem uma conexão e um engajamento entre os participantes que nem sempre são fáceis de conseguir. Especialmente considerando o modelo de colaboração proposto, não é por acaso que dois dos projetos aqui documentados tenham sido aceitos por pessoas próximas. Suspeito que esse fato não se deva apenas ao vínculo afetivo, mas também ao mútuo reconhecimento profissional, o que permitiu a construção dessas parcerias.

7.5. Caminhos possíveis - contribuições metodológicas

Os processos criativos em performance propostos nesse trabalho se desenvolveram a partir de diferentes dinâmicas e estratégias. Analisando as contribuições de cada abordagem, destaco:

- A presença dos textos literários: mais efetivos no primeiro e no terceiro estudo de caso, a leitura das obras das quais derivaram as peças originais escolhidas foi inspiradora das ideias musicais;
- A elaboração de tabelas e gráficos e da linha do tempo foram o arcabouço da recomposição de *Jonas Reborn*, agilizando o processo e fornecendo uma estrutura clara para a exploração criativa;
- A utilização da partitura como uma ferramenta mediadora (mais evidente na recomposição performativa de *Odradek: traquinices imaginadas* [SPOLADORE e BOECHAT, 2024]) possibilitou transpor a angústia de lidar com as infinitas possibilidades da liberdade criadora e superar a exposição do ato de criar em parceria.

7.6. Ancoragem – a chegada ao (primeiro) porto

Questiono nesse ponto da trajetória da pesquisa: agora sou uma compositora? De fato, sinto-me emancipada (do texto, do modelo tradicional) como *performer*? De que forma esses processos me transformaram e modificaram minha prática?

Não há, ainda, resposta a essas perguntas. Nesse momento, deparo-me com o início de uma estrada que me proponho a percorrer numa jornada de crescimento como musicista. Vislumbro o lugar emancipado a que quero chegar, onde reconheço a potência criativa da performance, em sua relação com a partitura ou independentemente dela.

Três composições não são suficientes para me tornar uma compositora; o modelo tradicional da performance ainda fará parte da minha realidade artística. As experiências aqui relatadas ainda não estão completamente sedimentadas, de modo que é complexo refletir sobre seus desdobramentos e sobre as transformações atravessadas. O que já posso relatar como mudança na minha forma de elaborar uma performance é um diálogo maior com o texto, através

de exercícios de substituição dos elementos (notas, articulações, dinâmicas ou mesmo texturas), na reorganização qualitativa da partitura (compreensão mais ágil dos materiais musicais correlatos) e na própria elaboração (sonora, cênica) global da performance desde o primeiro contato com a obra (partitura[s], documentos, gravações e outros materiais).

Diante das velozes e significativas transformações que acompanhamos, no âmbito global e local, nas culturas, nas ideologias, nos comportamentos individuais, nas comunidades, na relação com novas tecnologias, dentro de uma realidade que demanda do artista diversas outras competências, como produção de conteúdo digital, autogestão e conhecimento atualizado de tecnologias, tornou-se latente refletir sobre a estabilidade de um modelo de performance pautado nas tradições europeias oriundas do século XIX, que considera o texto como objeto central dentro da noção de obra.

Dentro desse contexto, os processos desenvolvidos na presente pesquisa representam para nós experiências transformadoras, influenciadas pelos descompassos estéticos, intelectuais e políticos entre as realidades e desafios do mundo ocidental contemporâneo e das divergências ideológicas entre Norte e Sul globais. As tradições europeias impostas à cultura e, mais especificamente, à música brasileira, ficaram embutidas nas culturas das Américas por mais de 200 anos; parece, porém, que forças contrárias vêm dissolvendo essa sustentação. Acredito que minha pesquisa reflete tendências epistemológicas compreendidas no âmbito da *virada artística*, como definiram Kathleen Coessens, Darla Crispin e Ana Douglas (2009).

Acredito que este trabalho possa servir de centelha inspiradora para futuras reflexões sobre os lugares e papéis praticados na música de concerto e desejo que ele contribua para diferentes maneiras de se pensar a formação profissional de instrumentistas, no sentido de fomentar práticas mais integrativas de ensino, ao invés da superespecialização e separação das competências, rumo a um entendimento unificado de música.

7. REFERÊNCIAS

7.1. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMENDRA, Ludmilla. A arte ao alcance da criança e o desenho de Amador Perez. **Revista Digital do LAV** - Santa Maria - vol. 7, n.3, p. 19-39 - set./dez.2014.

ASSIS, Paulo de. **Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research**. Orpheus Institute Series. Leuven: Leuven University Press, 2018.

BENNETI JUNIOR, Alfonso. **Expressividade e performance pianística**. 2013. Tese (Doutorado em Música). Universidade de Aveiro, Aveiro, 2013.

BITTENCOURT, Luis Alberto Teixeira. **Percussão e instrumentalidade: explorando a performance de instrumentos e fontes sonoras incomuns**. Tese (Doutorado em Música). Universidade de Aveiro, 2019.

BORGES, Jorge Luis, GUERRERO, Margarida. (col.): **O Livro dos Seres Imaginários**. Porto Alegre: Globo, 1981.

CARDASSI, Luciane; BERTISSOLO, Guilherme. Shared musical creativity: teaching composer-performer collaboration. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.8, n.1, p. 1-19, 2020.

CASTRO-GIL, Susana. **Transcreación musical: transgresión de agencias para la investigación artística**. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2022.

_____. Transgredir, transformar, transcriar a música: aplicabilidade da teoria da transcrição de Haroldo de Campos na performance musical. In: PIVETTA, Rejane; CAIMI, Claudia L.; BRITO JR., Antonio Barros de B. (org.). **Entrelaçamentos com a literatura, o gótico, a religião, a música**. Porto Alegre: Class, 2021. P. 491-508.

CECCARELLI, Gabriele. **La ricomposizione: tecniche e realizzazioni nel Jazz**. 2018. Dissertação (Mestrado). Saint-Louis College of Music, Roma, 2018.

CHANG, Heewong. **Autoethnography as method**. New York, Routledge, 2016.

CHANG, Heewong; HERNANDEZ, Kathy-Ann; NGUNJIRI, Faith W. **Collaborative Autoethnography**. Walnut Creek, Calif.: Left Coast Press, 2013.

CLARKE, Eric F.; DOFFMAN, Mark (ed.): **Distributed creativity: Collaboration and improvisation in contemporary music**. Oxford University Press, 2017.

COOK, Nicholas. **Beyond the score : music as performance**. New York: Oxford University Press, 2013.

_____. : Between art and science: Music as performance. **Journal of the British Academy**, 2, 1-25. 2014.

_____ : **Music as creative practice**. New York, Ny: Oxford University Press, 2018.

COESSENS, Kathleen, CRISPIN, Darla e DOUGLAS, Ana. **A virada artística: um manifesto**. Leuven: Leuven University Press, 2009.

IMBERTY, Michel; BUZZANCA, G. Cognitivist perspectives in modern musical psychology. **Rivista Italiana Di Musicologia**, 35(1/2), 2000, p. 453–484. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/24323750>. Acesso em 24 de abril de 2024.

DEL NUNZIO, Mario. **Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016**. 2017. Tese (Doutorado em Música). USP, São Paulo, 2017.

DOMENICI, Catarina Leite . O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. **Anais do XX Congresso da ANPPOM**. UDESC, Florianópolis, 2010.

_____ : A voz do *performer* na música e na pesquisa. In: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2, 2012, Rio de Janeiro. **Anais do II Simpom**. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2012.

_____ : A *performance* musical e o gênero feminino. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, S. C. (org.): **Estudos de Gênero, Corpo e Música**: abordagens metodológicas. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, p. 89-109, 2013.

_____ . It takes two to tango: a prática colaborativa na música contemporânea. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, n.6, p.1-14, 2013.

_____ . A performance musical e a crise da autoridade: corpo e gênero. **Revista Interfaces**, n.18, vol.1. pp 76-95, 2013.

DUWE, Menan Medeiros. **Campos textuais em dois processos colaborativos de criação na música contemporânea**. UFRGS, Rio Grande do Sul, 2015.

FENERICH, Alexandre S.: Autoria e cooperação em duas obras musicais: Sobre Chão Móvel e Noite Branca. **Revista Claves** n.9, UFPB, João Pessoa, 2013.

FERRAZ, Silvio. **A fórmula da reescritura**. Anais do III Seminário Música Ciência Tecnologia. São Paulo: USP, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. (7. ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music**. Oxford: Clarendon Press, 1992.

HANNULA, Mike; SUORANTA, Juha; VADEN, Tere. **Artistic research methodology: narrative, power and the public**. Frankfurt: Peter Lang GmbH, 2014.

HAYDEN, Sam; WINDSOR, Luke : **Collaboration and the composer**: case studies from the end of the 20th Century. *Tempo*, null, pp 28-39, 2007.

HOLMAN JONES, Stacy Linn; ADAMS, Tony E.; ELLIS, Carolyn (org.) (2016): **Handbook of Autoethnography**. New York: Routledge, 2016.

HOLSCHUH, Mariana de Moraes. **O Caldeirão dos esquecidos de Danilo Guanais: gênese e interpretação de uma obra para violino solo em estilo Armorial**. 2017. 200f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

JOHN-STEINER, Vera. **Creative Collaboration**. New York: Oxford University Press, 2000.

KAPLAN, José Alberto. Ars inveniendi. **Revista Claves**, n.1, UFPB, João Pessoa. 2006. P. 15-25.

KHALIL, Lucas Martins Gama. Adaptações musicais e deslocamentos: um exercício de análise do discurso em diálogo com Michel Foucault. **EID&A – Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, Ilhéus, n.4, p. 48-59, jun.2013.

LOPEZ-CANO, Ruben. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. **Art Research Journal**, Brasil, v.2, n.1, p.69-94, 2015.

MADDALENA, Gabriel de Mesquita. **A acústica da influência: uma recomposição da intertextualidade na música**. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MARON, Paulo Sérgio: **NUO Ópera-Lab.: da autoetnografia à trans-ópera 'São Paulo'**. Tese (Doutorado em MÚSICA). USP, São Paulo, 2018.

MARTÍNEZ GARAY, Romy Angélica María: **Canciones a orillas del río: Música e identidad en el espacio cultural uniendo Paraguay, Argentina y Brasil**. Dissertação (Mestrado) USP, São Paulo, 2018.

MARTINS, Cristiane A. M. R.: **Gesualdo pelo olhar de Stravinsky nas obras Monumentum e Tres Sacrae Cantiones**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2008.

NOGUEIRA, Isabel. Vozes, sons e herstories: tecendo a pesquisa feminista em música experimental no Brasil. **Debates**, n.22. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2019.

O'HARA, William Evan. **The Art of Recomposition: Creativity, Aesthetics, and Music Theory**. Doctoral dissertation, Harvard University, Graduate School of Arts & Sciences, 2017.

OLIVEIRA, Mariana Rodrigues de. **Não importa se morrerem antes... de Marcílio Onofre: criação, colaboração e aspectos técnicos-interpretativos**. Dissertação (Mestrado em Música), UFRN, Natal, 2020.

PENHA, Gustavo Rodrigues. **Reescrituras na música dos séculos XX e XXI**. Dissertação (Mestrado em Música). UNICAMP, Campinas, 2010.

_____. **Entre escutas e solfejos; afetos e reescrita crítica na composição musical**. Tese (Doutorado em Música). UNICAMP, Campinas, 2016.

PRESGRAVE, Fabio S. (coord.); MENDES, Jean J. F.; NODA, L. (org.). **Ensaio sobre a música do século XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos**. Natal: EDUFRN, 2016.

RAMOS, Pamela D. dos Santos. **A colaboração compositor-intérprete na construção de uma interpretação para a peça Round About Debussy de Flávio Oliveira**. Dissertação (Mestrado em Música). UFRGS, Porto Alegre, 2013.

RIBEIRO, Nariá Assis: **Ritmo não-pulsante: ausência de sensação de pulsação no repertório do século XX**. Dissertação de Mestrado (Música). UFRJ. Rio de Janeiro, 2017.

RIBEIRO, Sérgio Vitor de Souza. **Reelaborações para violão da obra bachiana: análise das versões de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da Fuga BWV1001**. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 99-124, dez. 2014.

ROCHA, Filipe de Matos. **Estruturas musicais e hibridação no Jongo da Serrinha**. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

SCHWARCZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.

SILVA, D. R.: **A obra pianística de Marisa Rezende: processo de construção da performance através da interação entre intérprete e compositora**. Dissertação (Mestrado em Música). UFRGS. Porto Alegre, 2015.

SILVA, Flavia Figueira da. **"Bagatelas op. 119 de Beethoven: um estudo interpretativo"**. Dissertação (Mestrado em Música). USP, São Paulo, 2012.

SOUZA, Sabrina; WINTER, Leonardo Loureiro. A Colaboração Compositor-Intérprete na Reelaboração de Passagens Não-Idiomáticas no Violão. **Revista Vórtex**, v.8, n.3, p.1-34, 2020.

SOUZA, Valdir Caires de. **A colaboração entre o compositor e o intérprete na aplicação da técnica estendida em duas obras contemporâneas brasileiras para fagote: 'Vitrais' e 'Fantasia'**. Tese (Doutorado em Música). USP, São Paulo, 2016.

TABISHER, Dylan Michael. **Recomposition in the music of Kevin Volans: a comparative study investigating three settings of 'Chakra'**. Dissertação (Mestrado). Stellenbosch University, South Africa, 2015.

TARUSKIN, Richard. **Text and Act: Essays on Music and Performance**. New York: Oxford University Press, 1995.

TORRENCE, Jennifer (2018). 'Rethinking the Performer: Towards a Devising Performance Practice', **VIS – Nordic Journal for Artistic Research**, 0 (2018) <https://www.researchcatalogue.net/view/391025/391476/25/26>.

VIEIRA, Márlou Peruzzolo. **Composer and Performer in Collaboration: Interactive Processes Involving non-guitarists Composers and Guitarists**. In: *CONFERENCE OF THE*

EUROPEAN SOCIETY FOR THE COGNITIVE SCIENCES OF MUSIC-ESCOM, IX, Manchester. p. 816-825, 2015.

_____. **The collaborative process from the performer's perspective: a case study of non-guitarist composers**. 2017. Tese (Doutorado em música). Universidade de Aveiro, Aveiro, 2017.

VIEIRA, Uaná Barreto. **Articulação e ornamentação das Sonatas K18 e K30 de Domenico Scarlatti**: um estudo autoetnográfico. Dissertação (Mestrado em Música) - UFPB, João Pessoa, 2018.

7.2. REFERÊNCIAS DE VÍDEOS

ASSIS, Paulo de. **Lição inaugural no Programa Doutoral em Música na Universidade de Aveiro**. 18 de outubro de 2013 – Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, Portugal. Disponível em: <<https://youtu.be/wB54jpZ8BtY?si=sqcWw-EZFE3Uqv5L>>. Acesso em: 24 abr. 2024.

LACHENMANN, Helmut. **Güero**. Disponível em: <<https://youtu.be/sVHI-pqaIYM?si=ZyAyPI6jv8aVjbbI>>. Acesso em: 24 abr. 2024.

7.3. REFERÊNCIAS DE PARTITURAS

BACH, Johann Sebastian. **Inventionen und Sinfonien**. ND Music Edition (CC). 1720-1723 (ed.: 2010). 1 partitura.

BONAFÉ, Valéria. **Do livro dos seres imaginários**. Para piano solo. 2010 (Edição). 1 partitura.

NUNES, Pauxy Gentil. **Jonas**. Para piano solo. 1992 (Manuscrito). 1 partitura.

_____. **Jonas**. Para piano solo. 1998 (Edição). 1 partitura.

RAVEL, Maurice. **Miroirs**. Para piano solo. Paris: E. Demet, 1906. 1 partitura.

RAVEL, Maurice. **Jeux d'Eau**. Para piano solo. Paris: E. Demet, 1902. 1 partitura.

REZENDE, Marisa. **Miragem**. Para piano solo. 2009. 1 partitura.

SCHMITT, Florent. **Mirages, op. 70**. Para piano solo. Paris: Durand, 1921. 1 partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Festa no sertão**. Para piano solo. Paris: Max-Eschig, 1936. 1 partitura.

_____. **O Polichinelo**. Para piano solo. Paris: Max-Eschig, 1918. 1 partitura.

_____. **Dansa do Indio Branco**. Para piano solo. Paris: Max-Eschig, 1918. 1 partitura.

ANEXOS

Marina Spoladore & Pauxy Gentil-Nunes

Jonas Reborn

Para piano a quatro mãos e eletrônica

Rio de Janeiro
2022

Jonas Reborn

Marina Spoladore
Pauzy Gentil-Nunes

Contando $\text{♩} = 60$
Multidão

1 Caminhar para o piano, com o teclado I em mãos, a partir da coxia Olhar para o público

Eletrônica I

3 "como um presente..."
Entregar o teclado Vestir a roupa Preparar a bandeja para o ataque

Eletr. I

A Bandeja - alternar modos (pousar, largar, movimentar) - região C1-D3

6 Frenético
fff

Int. I

Pno II
fff

B Fala de Deus

13 **B**

Eletr. I

16 (Abafar as cordas na harpa do piano com a borracha do rodo - região C#1-Ab2)

Eletr. I

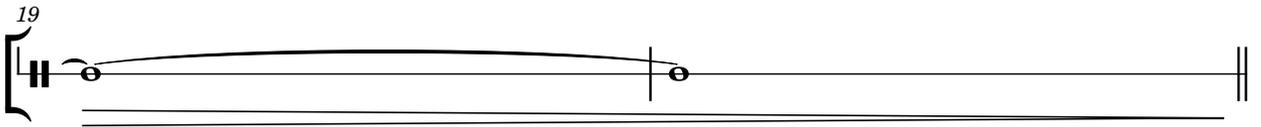
Pno II
ppp

18

Eletr. I

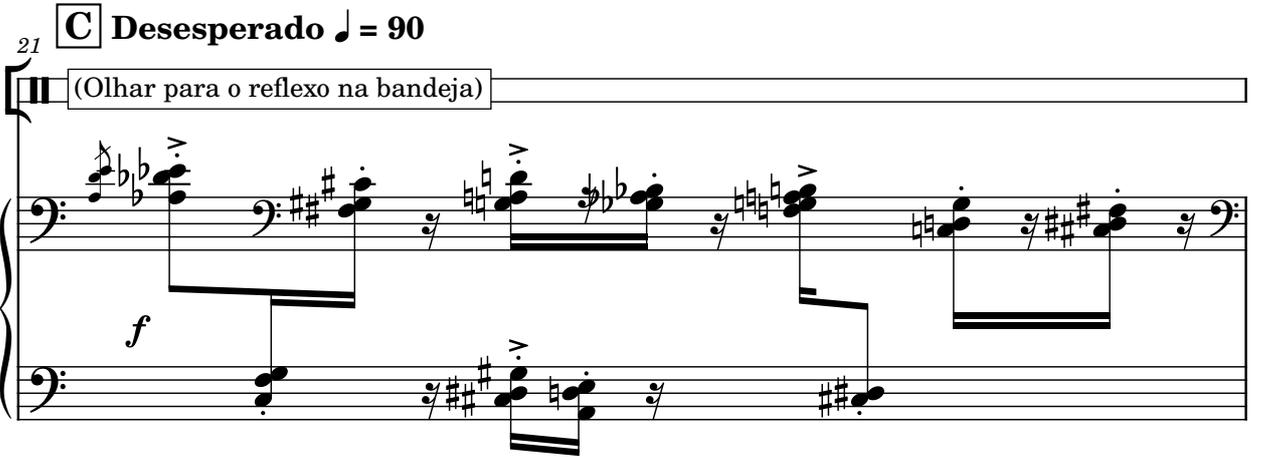
Pno II
pp

19
Eletr. I



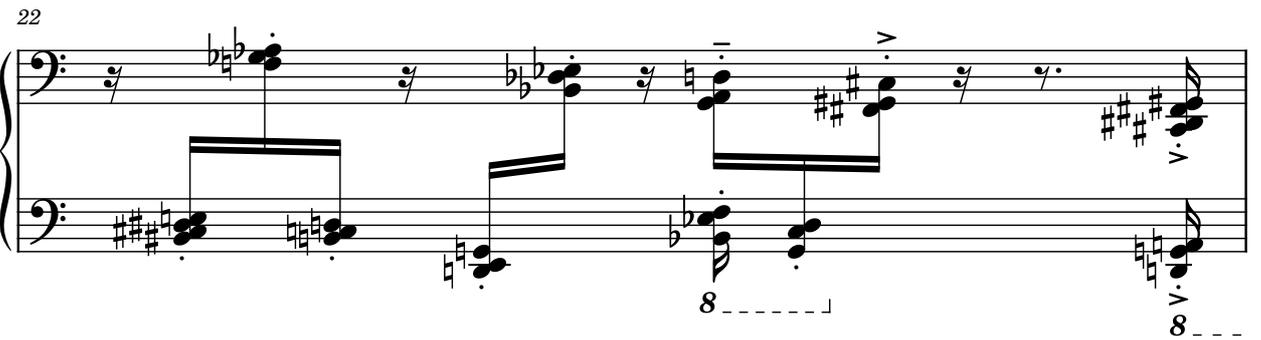
21 **C** Desesperado ♩ = 90
Int. I (Olhar para o reflexo na bandeja)

Pno II *f*



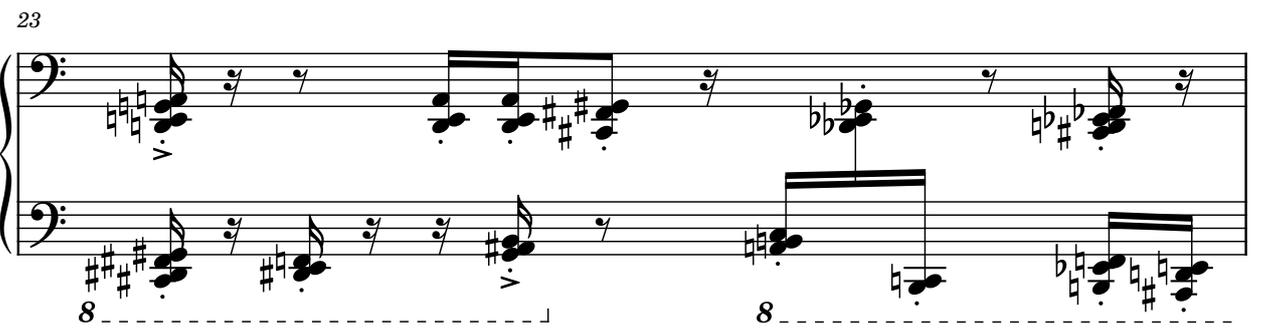
22

Pno II



23

Pno II



24

Pno II



25

Pno II

Sva bassa fino alla fine su entrambe le mani -----

26

Pno II

8 -----

27

Pno II

rall.

mf

8 -----

D Furioso ♩. = 80

Bandeja - pousar - região C1-D3

28

Int. I

fff

Pno II

ff ten.

29

Int. I

Pno II

31

Eletr. I Pousar corrente - região D2-B4

Int. I

Mkb. II Multidão
mf cresc. -----

Pno II

33

Mkb. II *(cresc.)* ----- *ff*

Pno II *cresc.* ----- *ff*

E Com temor ♩ = 50

E - espátula na barra
M - maceta na caixa harmônica
B - bola arrastando nos pinos do cepo

35

Int. I *p* *sfz*

Mkb. II Multidão (mini-teclado) *p* ----- *ff*

38

Int. I *sfz* *p* *ff*

Mkb. II *p* *mp* *mf* *ff*

Usar duas barras contíguas

F Exortando ♩ = 48

41

Int. I Promenade em direção ao teclado

Pno. I

Pno. II *mp*

45

Pno. I *dim.* *pp*

Int. II (Caminhar por trás do piano, em direção à região grave da harpa) *p*

G Com temor ♩ = 50

Multidão

50

Mkb. I *p* *mp* *mf* *f* *mp*

Int. II *mf* *mf* 3 *p* *sfz*

(E) (Alternar barras contíguas)

(M) (B)

53

Mkb. I *f* *mf* *ff*

Int. II *p* *sfz* *p* *f* *sfz* *p* *sfz* *p* *sffz*

(E) (M) (E) (M) (E) (M) (B)

H Exortando ♩ = 48

Pno. I

56 *mp*

Pno. I

59 *mf*

Pno. I

64 *mp* *cresc.* *f* *sfz*

I Contando ♩ = 60

(Tirar a corrente, guardar no bolso -
promenade por trás do piano
para harpa)

Pno. I

68 *mp*

(Mizmar)

I

Eletr. II

68

J Sofrido ♩ = 32

75

Int. I

ff sfz p sfz < p sfz

(B) 3 (E) (M)

Eletr. II

15ma sfz

Pno II

f sfz 8va ppp (m. d.) sfz 8va

cresc. poco a poco

78

Int. I

sfz p sfz p

(E) (M) (E) (M)

(ataque com o punho cerrado)

15ma

8va

Pno II

sfz mf sfz 8va

81

Int. I

Pno II

sffz *ff sffz* *p sffz*

f cresc. *sffz*

8 15

...*sffz*

83

Int. I

Pno II

sffz *sffz* *fp* *sffz*

sffz *sffz* *sffz* *sffz*

8

85

Int. I

Pno II

sffz *p* *f*

f cresc. *sffz*

8 15

sffz *sffz* *sffz* *sffz* *sffz*

(Grande Peixe)

K

87

Eletr. I

Pno II

sfz

sffz

K Grandioso ♩ = 60 **L**

89

Eletr. I

Int. I

Pno. I

gliss.

Rodo

sfz

sfz

Pressionar silenciosamente

Desesperado ♩ = 80

92

Eletr. I

Pno. I

ff

Grandioso ♩ = 60 **Desesperado** ♩ = 80

93

Eletr. I

Int. I

Pno. I

sffz *sffz*

ff

96

Grandioso ♩ = 60

Eletr. I

Int. I

Pno. I

gliss.

sffz

Promenade para o teclado
(com agilidade -
attaca Pno. I)

99 **M** Incorpóreo ♩ = 78

Int. I

Pno. I

f cresc. e acel. poco a poco...

Pno. II

mf cresc. e acel. poco a poco...

100

Pno. I

Pno. II

101₆

Pno. I

ff

Pno II

f

Mais ♩ = 108

8 ——— loco

103

Pno. I

ff cresc.

Pno II

mf fluido

Submergindo

♩. = 48

Promenade para harpa (ágil, attacca)

105

Pno. I

accel.

Pno II

dim.

N

Pousar bola na harpa (cavelete da corda C-1) Trêm. **Livremente** Promenade para cordas agudas

108

Pno. I

sfz *l.v.* *sfz*

Pno II

(dim.) - - - - - *p*

8 14 6 12

pinçar cordas

110 **Pulsante** ♩ = 80

Pno. I

mf
sonoro e cresc...

Pno II

8 7 7 8

(loco) etc...

112

Pno. I

Pno II

Promenade agilissima
para o teclado

114

Pno. I

Pno. II

f cresc. e accel...

sfz

8
attaca
ord.

116

Pno. I

Pno. II

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

8

etc...

8

118

Pno. I

sfz *sfz* *sfz* *sfz*

fff

Pno II

sfz *sfz* *sfz* *sfz*

8

8

120

Pno. I

sfz *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

cresc. *sfz* *sfz*

Pno II

sfz *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

sfz *sfz*

Rock ♩ = 112

Mestre Jonas

O

122

O

Eletr. I

Pno. I

125

Eletr. I

Pno. I

Pno. II

129

Eletr. I

Pno. I

Pno. II

130 Promenade para a harpa - preparar ataque de bandeja

Eletr. I

P Frenético

Bandeja - alternar modos

134

Int. I

Pno II

Q $\text{♩} = 60$

Q Deus fala

141

Eletr. I

144 (Abafar as cordas na harpa do piano com a borracha do rodo - região C#1-Ab2)

Eletr. I

Pno II

148 **R** ♩ = 78

Pno II

149

Pno II

150

Pno II

151

Pno II

152

Pno II

153

Pno II

f

ff

sfz

sfz

p

S Com temor ♩ = 80

155

Int. I *f* *sfz* *mp*

Mkb. II *f* *mp*

(M) (B)

157

Int. I *f* *sfz* *p* *sfz* *pp*

Mkb. II *ff* *pp*

159

Int. I *mf* *sfz* *fff*

Mkb. II *mp* *p* *ff*

T (patch's change)

T Adagio ♩ = 56

(usar a baqueta de tímpano diretamente nas cordas, selecionando a corda com a espátula vazada)

161

Timp. (I) *f*

Tpt. (II) *mf* *f*

165

Timp. (I)

Tpt. (II) *pp* *p* *p cresc.*

168

Timp. (I)

Tpt. (II)

(cresc.)

p

ff

U Frenético ♩ = 80

Percutir a harpa com papa-moscas (ambas as mãos) - alturas aproximadas

173

Pno. I

mp

Pno. II

mp

175

Pno. I

Pno. II

177

Pno. I

Pno. II

178

Pno. I

Pno. II

179

Pno. I

Pno. II

rall.

p

V Adagio ♩ = 50

180

Int. I

Pno II

fff *p* *sfz*

(E) (M) (B)

181

Int. I

Pno II

ff *p* *sfz* *pp*

acell.

(B)

182

Int. I

Pno II

ff *p < sfz* *mf* *f* *p* *ff*

(B) (M) (B)

Contando ♩ = 60

184

Eletr. I

Pno II

W **W** Fala de Deus III

197 (passar lentamente para o papa-moscas)

Eletr. I

206 **X** ♩ = 90

Pno II

209

Pno II

212

Pno II

Atacando na harpa
com o papa-moscas preparado
l.v. sempre

215

Pno. I

Pno II

217

Pno. I

cresc.

legato sempre

Pno II

mp cresc.

218

Pno. I

mf

Pno II

mf

219

Y Mover ♩ = 80

Pno. I

f

Pno II

f

220

Pno. I

Pno II

Musical score for measures 220-221. The system consists of two staves: Pno. I (top) and Pno. II (bottom). Pno. I is in treble clef, and Pno. II is in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 220 shows Pno. I playing a series of chords with a tremolo effect, while Pno. II plays a similar chordal texture. Measure 221 continues this texture with some changes in voicing and dynamics.

221

Pno. I

Pno II

Musical score for measures 221-222. The system consists of two staves: Pno. I (top) and Pno. II (bottom). Pno. I is in treble clef, and Pno. II is in grand staff. The key signature has three sharps. Measure 221 shows Pno. I playing chords with a tremolo effect, while Pno. II plays a similar chordal texture. Measure 222 continues this texture with some changes in voicing and dynamics.

222

Pno. I

Pno II

Musical score for measures 222-223. The system consists of two staves: Pno. I (top) and Pno. II (bottom). Pno. I is in treble clef, and Pno. II is in grand staff. The key signature has three sharps. Measure 222 shows Pno. I playing chords with a tremolo effect, while Pno. II plays a similar chordal texture. Measure 223 continues this texture with some changes in voicing and dynamics.

223

Pno. I

Pno II

Musical score for measures 223-224. The system consists of two staves: Pno. I (top) and Pno. II (bottom). Pno. I is in treble clef, and Pno. II is in grand staff. The key signature has three sharps. Measure 223 shows Pno. I playing chords with a tremolo effect, while Pno. II plays a similar chordal texture. Measure 224 continues this texture with some changes in voicing and dynamics.

224

Eletr. I

Pno II

Z Bible trumpets

cresc.

ff

sffz

sffz

225

Eletr. I

Pno II

Z Contando ♩ = 60

(Retirar a roupa e sair do palco)

(Retirar a roupa e sair do palco)

Marina Spoladore & Marcílio Onofre

Mirageiras

para piano solo

Rio de Janeiro, RJ / João Pessoa, PB

2024

Mirageiras

2023
para piano

Marina Spoladore / Marcílio Onofre

1. Partida (Prelúdio)

Hesitante ♩ = 112

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-4) features a treble clef with a dynamic marking of *f* and a bass clef with a dynamic marking of *ped.* and a fingering of 5. The second system (measures 5-8) continues the melodic line in the treble clef. The third system (measures 9-12) includes a treble clef with a dynamic marking of *p*, a bass clef with a dynamic marking of *pp*, and a fingering of 8. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

2

Musical score for measures 8-10. The piece is in a minor key, indicated by a flat sign on the first staff. Measure 8 starts with a treble clef and a dynamic marking of *mf*. The right hand plays a melodic line with a slur over measures 8-10, including a triplet of eighth notes in measure 9. The left hand plays a bass line with a slur over measures 8-10, including a sextuplet of eighth notes in measure 8 and a triplet of eighth notes in measure 9. A first ending bracket labeled (l.v.) spans measures 8-10.

Musical score for measures 9-10. The right hand continues the melodic line with a slur over measures 9-10, featuring a triplet of eighth notes in measure 10. The left hand continues the bass line with a slur over measures 9-10, featuring a triplet of eighth notes in measure 10.

Musical score for measures 11-13. Measure 11 begins with a treble clef and a dynamic marking of *pp*. The right hand has a rest in measure 11, followed by a melodic line with a slur over measures 12-13, including a triplet of eighth notes in measure 13. The left hand has a rest in measure 11, followed by a bass line with a slur over measures 12-13, including a sextuplet of eighth notes in measure 12 and a triplet of eighth notes in measure 13. A first ending bracket labeled (l.v.) spans measures 11-13.

Musical score for measures 14-15. The right hand plays a melodic line with a slur over measures 14-15, including a triplet of eighth notes in measure 15. The left hand plays a bass line with a slur over measures 14-15.

24

Measures 24-25: Treble clef, 8/8 time. Measure 24 features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p*. Measure 25 continues the melodic line with a slur and a dynamic marking of *mf*. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

25

Measures 25-26: Treble clef, 8/8 time. Measure 25 features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *mf*. Measure 26 continues the melodic line with a slur and a dynamic marking of *ff*. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

26

Measures 26-28: Treble clef, 8/8 time. Measure 26 features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *ff*. Measure 27 features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *ff*. Measure 28 features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *ff*. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

28

Measures 28-30: Treble clef, 8/8 time. Measure 28 features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *ff*. Measure 29 features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *ff*. Measure 30 features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *ff*. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

30

Measures 30-32: Treble clef, 8/8 time. Measure 30 features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p*. Measure 31 features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p*. Measure 32 features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p*. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

32 8

pp 5

em relevo

mp

3

pp

Detailed description: This system covers measures 32 and 33. The top staff (treble clef) begins with a piano (*pp*) dynamic and a five-measure rest. It then features a complex melodic line with a five-measure rest, followed by a triplet of eighth notes. The middle staff (treble clef) has a melodic line starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, marked "em relevo" (in relief), and a long slur spanning both measures. The bottom staff (bass clef) contains a few notes in measure 32 and a piano (*pp*) dynamic marking in measure 33.

34 8

5

6

3

Detailed description: This system covers measures 34 and 35. The top staff (treble clef) starts with a five-measure rest, followed by a melodic line with a five-measure rest and a six-measure rest. The middle staff (treble clef) has a melodic line with a three-measure rest. The bottom staff (bass clef) contains a few notes in measure 34 and a piano (*pp*) dynamic marking in measure 35.

36 8

3

3

3

3

Detailed description: This system covers measures 36 and 37. The top staff (treble clef) has a melodic line with two three-measure rests. The middle staff (treble clef) has a melodic line with a three-measure rest and a three-measure rest. The bottom staff (bass clef) contains a few notes in measure 36 and a piano (*pp*) dynamic marking in measure 37.

38 *pp*

9

39

40 *p*

41 *mf* *Red.*

42 *f*



45 **Lento** ♩ = 50

pp *pppp*

7

7

mp *pp* *mf*

l.v.

And.

*

2. Navegar (*Continuum*)

Ondulante ♩ = 80

(Pulso definido pela voz em destaque)

The musical score is written for piano and consists of five systems of music, each with a measure number at the beginning. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as 'Ondulante' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *p subito*, as well as performance instructions like *cantabile* and *simile*. The piece features a wavy melodic line in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The first system starts with a *p* dynamic and includes a *cantabile* marking. The second system is marked with a measure number of 4 and a '5x' repeat sign. The third system starts at measure 7 and includes a '6x' repeat sign and a *simile* marking. The fourth system starts at measure 10. The fifth system starts at measure 13 and includes a *f* dynamic, a *p subito* marking, and an '8x' repeat sign.

4

7

10

13

p

cantabile

5x

6x

simile

f

p subito

8x

16

Musical notation for measures 16-18. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The key signature has one flat (Bb).

19

Musical notation for measures 19-21. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The key signature has one flat (Bb).

22

Musical notation for measures 22-24. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The key signature has one flat (Bb).

25

Musical notation for measures 25-27. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The key signature has one flat (Bb).

28

Musical notation for measures 28-30. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The key signature has one flat (Bb).

31

Musical score for measures 31-33. The piece is in 7/8 time. The right hand plays a melodic line with a sequence of notes: Bb, Bb, Bb, Ab, G# in the first measure, Ab, Ab, Ab, Gb, F# in the second, and Bb, Bb, Bb, Ab, G# in the third. The left hand plays a bass line with notes: Bb, Ab, Gb, F# in the first measure, Ab, Gb, F#, E in the second, and Bb, Ab, Gb, F# in the third. A dynamic marking of *f* is present at the end of the system.

34

5x

p subito

Musical score for measures 34-36. Measure 34 is a repeat sign with *p subito* marking. The right hand notes are: Bb, Bb, Bb, Ab, G# in the first measure, Ab, Ab, Ab, Gb, F# in the second, and Bb, Bb, Bb, Ab, G# in the third. The left hand notes are: Bb, Ab, Gb, F# in the first measure, Ab, Gb, F#, E in the second, and Bb, Ab, Gb, F# in the third. The marking "5x" is placed above the first measure.

37

Musical score for measures 37-39. The right hand notes are: Ab, Ab, Ab, Gb, F# in the first measure, Ab, Ab, Ab, Gb, F# in the second, and Bb, Bb, Bb, Ab, G# in the third. The left hand notes are: Bb, Ab, Gb, F# in the first measure, Ab, Gb, F#, E in the second, and Bb, Ab, Gb, F# in the third.

40

Musical score for measures 40-42. The right hand notes are: Ab, Ab, Ab, Gb, F# in the first measure, Ab, Ab, Ab, Gb, F# in the second, and Bb, Bb, Bb, Ab, G# in the third. The left hand notes are: Bb, Ab, Gb, F# in the first measure, Ab, Gb, F#, E in the second, and Bb, Ab, Gb, F# in the third.

43

Musical score for measures 43-45. The right hand notes are: Bb, Bb, Bb, Ab, G# in the first measure, Bb, Bb, Bb, Ab, G# in the second, and Ab, Ab, Ab, Gb, F# in the third. The left hand notes are: Bb, Ab, Gb, F# in the first measure, Ab, Gb, F#, E in the second, and Bb, Ab, Gb, F# in the third.

3. Deriva (Adágio)

Longínquo ♩ = 40

mf

8

pp

in loco

[percutir o respectivo bordão com o dedo]

p

ped.

2

loco

5

[percutir os bordões com baqueta macia]

pp

gliss.

f

p

p

ff *

3

mf

pp

loco

loco

3

sfp

Priorizar as alturas resultantes
(podem-se executar outras fundamentais)

pp

* *ped.*

5

mf

loco 5

mp *pp*

b *Red.*

8

p *mf* *pp*

loco 3

p

Red.

10

mf

11 $\text{♩} = 50$

pp

Red. * Red. * Red. * Red. *

deslizar slide sobre as cordas nas alturas acionadas pela MD

11

f

(Red.) *

12

pp

Red. * Red. * Red. *

13

mf

Red. * Red. *

14 (som original)

ppp ————— *f* *rall.* *dim.*

Red. *

14

(dim.) *pp*

15

p *pp*

U.C. sempre

17

pp

16

19

p

Musical score for measures 19-20. Measure 19: Treble clef, quarter rest, quarter note G#4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass clef, quarter note G#2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Measure 20: Treble clef, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Bass clef, quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3. A long slur covers the top staff across both measures.

21

pp

Musical score for measures 21-23. Measure 21: Treble clef, quarter note G#4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Bass clef, quarter note G#2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Measure 22: Treble clef, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Bass clef, quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3. Measure 23: Treble clef, quarter note A5, quarter note B5, quarter note C6, quarter note B5. Bass clef, quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3. A long slur covers the top staff across measures 21-22. The dynamic *pp* is marked in measure 23.

24

Musical score for measures 24-26. Measure 24: Bass clef, quarter note G#2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Measure 25: Bass clef, quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3. Measure 26: Bass clef, quarter note G#2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. A long slur covers the top staff across measures 24-26.

27

pp

Musical score for measures 27-32. Measure 27: Bass clef, quarter note G#2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Measure 28: Bass clef, quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3. Measure 29: Bass clef, quarter note G#2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Measure 30: Bass clef, quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3. Measure 31: Bass clef, quarter note G#2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Measure 32: Bass clef, quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3. The dynamic *pp* is marked in measure 27. A double bar line is at the end of measure 32.

4. Ancoragem (Tocatina)

Agitado ♩ = 72

Musical notation for measures 1-2. The piece is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Agitado' with a quarter note equal to 72. The first system shows a piano introduction with a forte (*f*) dynamic.

Musical notation for measures 3-4. Measure 3 begins with a *f subito* dynamic. The piece continues with a mezzo-piano (*mp*) dynamic in measure 4.

Musical notation for measures 5-6. Measure 5 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 6 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The system concludes with a pianissimo (*pp*) dynamic.

Musical notation for measures 7-8. Measure 7 is marked *quasi cantabile* and *sub*. Measure 8 is marked *simile*. The dynamic is mezzo-forte (*mf*).

Musical notation for measures 9-10. The piece continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

11

Musical score for measures 11-12. The right hand features a complex, multi-voice texture with many beamed notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).

13

ff

Musical score for measures 13-14. The right hand continues with complex textures. The left hand has a more active role with some notes marked with accents (>). The dynamic *ff* is indicated at the start of measure 13.

15

f

Musical score for measures 15-16. The right hand has dense chordal textures. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The dynamic *f* is indicated at the start of measure 15.

17

p

Musical score for measures 17-18. The right hand has complex textures. The left hand has a more active role. The dynamic *p* is indicated at the start of measure 17.

19

ff

Musical score for measures 19-20. The right hand has complex textures. The left hand has a more active role. The dynamic *ff* is indicated at the start of measure 19.

21

Musical score for measures 21-22. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and melodic fragments. The lower staff is in bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment. Measure 22 features a dynamic marking *v* above the upper staff.

23

Musical score for measures 23-24. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and melodic fragments. The lower staff is in bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment. Measure 24 features a dynamic marking *v* above the upper staff.

25

Musical score for measures 25-26. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a series of chords and melodic fragments. The lower staff is in bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment. Measures 25 and 26 feature dynamic markings *v* above the upper staff.

27

Musical score for measures 27-28. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a series of chords and melodic fragments. The lower staff is in bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment.

29

Musical score for measures 29-30. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a series of chords and melodic fragments. The lower staff is in bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with the dynamic marking *p subito* below the lower staff.

31

Musical score for measures 31-32. The piece is in 2/4 time. Measure 31 features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 32 continues this pattern, ending with a piano (*p*) dynamic and a *sub.* (sustained) marking.

33

Musical score for measures 33-34. Measure 33 continues the piano introduction. Measure 34 features a change in dynamics to forte (*f*) and includes accents (>) over the notes. The right hand has a melodic line with accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a fermata over the final notes.

35

Musical score for measures 35-36. Measure 35 features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic and accents (>) over the notes. Measure 36 continues this pattern, ending with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a *sub.* (sustained) marking.

37

Musical score for measures 37-38. Measure 37 features a piano introduction with a fortissimo (*ff*) dynamic and accents (>) over the notes. Measure 38 continues this pattern, ending with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *sub.* (sustained) marking.

39

Musical score for measures 39-40. Measure 39 features a piano introduction with a fortissimo (*ff*) dynamic and accents (>) over the notes. Measure 40 continues this pattern, ending with a forte (*f*) dynamic and a *sub.* (sustained) marking.

41

Musical score for measures 41-42. The piece is in 2/4 time. Measure 41 features a piano (*p*) dynamic with a *subito* marking. Measure 42 features a forte (*f*) dynamic. The score is written for piano with treble and bass staves.

43

Musical score for measures 43-44. The piece is in 2/4 time. Measure 43 features a piano (*p*) dynamic with a *subito* marking. Measure 44 features a 3/4 time signature change. The score is written for piano with treble and bass staves.

45

Musical score for measures 45-47. The piece is in 2/4 time. Measure 45 features a fortissimo (*ff*) dynamic. Measures 46 and 47 feature accents (>) over the notes. The score is written for piano with treble and bass staves.

48

Musical score for measures 48-50. The piece is in 2/4 time. Measure 48 features a fortississimo (*fffz*) dynamic with an 8-measure rest. Measures 49 and 50 feature accents (>) over the notes. The score is written for piano with treble and bass staves.

ODRADEK: TRAQUINICES IMAGINADAS

2024

PARA PIANO PREPARADO A QUATRO MÃOS

MARINA SPOLADORE / JOANA BOECHAT

Alguns derivam do eslavo a palavra Odradek e querem explicar sua formação mediante essa origem. Outros a derivam do alemão e admitem apenas uma influência do eslavo. A incerteza de ambas as interpretações é a melhor prova de que são falsas; além disso, nenhuma delas nos dá uma explicação da palavra.

Naturalmente ninguém perderia tempo em tais estudos se não existisse realmente um ser chamado Odradek. Seu aspecto é o de um carretel de linha, achatado e em forma de estrela, e a verdade é que se parece feito de linha, mas de pedaços de linha, cortados, velhos, emaranhados e cheios de nós, de todos os tipos e cores diferentes. Não é apenas um carretel; do centro da estrela sai uma hastezinha e nesta se articula outra em ângulo reto. Com a ajuda desta última de um lado e um dos raios da estrela do outro, o conjunto pode ficar em pé como se tivesse duas pernas.

Seríamos tentados a crer que esta estrutura teve alguma vez uma forma adequada e uma função, e que agora apenas está quebrada. Entretanto, esse não parece ser o caso; não há pelo menos nenhum sinal disso; em parte alguma se vêem remendos ou rupturas; o conjunto parece sem sentido, porém completo à sua maneira. Nada mais podemos dizer, porque Odradek tem extraordinária mobilidade e não se deixa capturar.

Tanto pode estar no forro, como no vão da escada, nos corredores, no saguão. Às vezes passam-se meses sem que alguém o veja. Terá se aninhado nas casas vizinhas, mas sempre volta à nossa. Muitas vezes, quando cruzamos a porta e o vemos lá embaixo, encostado ao balaústre da escada, temos vontade de falar-lhe.

Naturalmente não se fazem a ele perguntas difíceis, mas sim o tratamos - seu diminuto tamanho nos leva a isso - tal qual uma criança. "Como te chamas?" perguntam-lhe. "Odradek", diz. "E onde moras?" "Domicílio Incerto", responde, e ri, mas é um riso sem pulmões. Soa como um sussuro de folhas secas.

Geralmente o diálogo acaba aí. Nem sempre se conseguem essas respostas; por vezes guarda um silêncio, como a madeira de que parece ser feito. Inutilmente me pergunto o que acontecerá a ele. Pode morrer? Tudo que morre teve antes um objetivo, uma espécie de atividade, e assim se gastou; isto não acontece com Odradek. Descerá a escada arrastando fiapos frente aos pés de meus filhos e dos filhos de meus filhos? Não faz mal à ninguém mas a idéia de que possa sobreviver-me é quase dolorosa para mim.

KAFKA, F.: Atribuições de um pai de família. In: BORGES, J. L., GUERRERO, M. (col.): O Livro dos Seres Imaginários. Porto Alegre: Globo, 1981. P. 81 e 82

ODRADEK: TRAQUINICES IMAGINADAS

Esta peça é resultado de nossa primeira criação colaborativa e parte de dois pontos principais: 1) *Odradek*, personagem do conto "Atribuições de um pai de família", de Franz Kafka, reproduzido no Livro dos Seres Imaginários, de Jorge Luis Borges e 2) a peça homônima, composta em 2010, que integra o conjunto Do Livro dos Seres Imaginários, de Valéria Bonafé.

Nosso Odradek imaginado é sarcástico, brincalhão, frágil, arisco. Infantil, apesar da sua existência indefinidamente longa. Ele se materializa ao atravessar o portal que encontra no interior do piano.

Da mesma forma, saímos do nosso lugar conhecido de intérpretes para expandir nossa prática, adentrando o mundo da composição, enfrentando a insegurança por estar num lugar desconhecido, depois de décadas amadurecendo nossa "casa" artística - a performance. Convidamos vocês, novos performers, a experimentar esse deslocamento, criando dentro e a partir de nossa peça.



ODRADEK: TRAQUINICES IMAGINADAS

PARA PIANO PREPARADO A QUATRO MÃOS

2024

MARINA SPOLADORE / JOANA BOECHAT

INSTRUÇÕES

- A introdução deve ser executada sem pedal, à exceção do último sistema (onde há indicação de acionamento do pedal). Aqui, enquanto o narrador (Pianista 2) fala um trecho do conto "Odradek", o Pianista 1 inicia a montagem do ser Odradek, inserindo alguns palitos no corpo de madeira e acrescentando materiais diversos. Recomendamos que sejam materiais de decomposição lenta, como esponjas de cozinha, plásticos, pedaços de borracha, metais etc. OBS.: **Evitar** materiais pequenos e soltos, que possam acidentalmente cair dentro do instrumento.
- A Cadência deve ser criada com base nos materiais sonoros descritos nesta bula ou gestos musicais extraídos da peça. O objetivo é proporcionar aos/às performers a experiência de co-criação que originou esta peça. O ser-objeto "Odradek", que começou a ser montado na Introdução, deverá ter sua construção concluída nesta seção.
- Antes da performance, posicionar:
 - Palitos (hashi ou espetinho de churrasco) no corpo metálico da lira e no apoio esquerdo do teclado do piano, para executar trechos da introdução, da cadência e do final da peça;
 - outros materiais a serem incorporados ao objeto Odradek, no interior do piano;
 - 4 fitas longas no interior do piano, deixando as pontas pendentes em cada lado da estante de partituras.

BULA

Gestos dentro do piano:



Com palito, sobre as cordas na região aguda



Com palito, sobre a região das cordas compreendida entre a primeira e a segunda ponte (região aguda)



Com palito, nos pinos metálicos da ponte



Soco abafado com punho fechado na região dos bordões



"Riso sem pulmões": fricção do palito de madeira (deitado) sobre os bordões. Irregular. Alternar com pequenas pausas.



Deslizar as unhas nos bordões, no sentido longitudinal



Glissando nas cordas com as unhas

Gestos no teclado:



Deslizar a unha sobre as teclas **pretas** (somente o ruído do contato da unha com a tecla)



Deslizar a unha sobre as teclas **brancas** (somente o ruído do contato da unha com a tecla)



Deslizar a unha no espelho do teclado



Deslizar a polpa dos dedos sobre as teclas pretas

Entram no palco.

P1 se posiciona de frente para o público, narrando, enquanto P2 se posiciona na curva do piano, entretendo-se com a inserção de objetos dentro do instrumento.

30°

P1

Seu aspecto é de um carretel de linha, achatado e em forma de estrela, e a verdade é que parece feito de linha, mas de pedaços de linha, cortados, velhos, amaranhados e misturados, de tipos e cores diferentes.

Tem extraordinária mobilidade e não se deixa capturar. Tanto pode estar no forro como no vão da escada, nos corredores, no vestibulo...

No piano? Talvez.

P2



45°

P1

[Caminha para o banco do piano]

Às vezes, temos vontade de falar-lhe. Naturalmente, não fazemos a ele perguntas difíceis, mas o tratamos como uma criança.



P2

irregular (10°)



(criança)



Como te chamamos?

1'00"

P1

regular e inexpressivo



"Odradek"

P2



irregular



E onde moras?

1'15"

P1



"Domicílio incerto", responde e ri.



P2



1'30"

P1

[Acompanha com o olhar]

P2

sussurrado, como um segredo

Mas é um riso sem pulmões.

intensidade e velocidade irregulares, ad libitum



1'45"

P1

[Levanta]

Por vezes, guarda um longo silêncio.

[Vai até a cauda do piano, levanta o Odradek]

Como a madeira de que parece ser feito.



P2

[Caminha para o banco do piano]

[Acionar o pedal]

2'00"

P1



P2



[Tirar o pedal]



A Gênese

Fluente

Piano 1

Piano 2

pp cresc.

Puxar uma das fitas de dentro do piano, acompanhando a aceleração da mão direita do Piano 2

Pno. 1

Pno. 2

mp cresc.

Pno. 1

Pno. 2

mp cresc.

3 3

Pno. 1

Pno. 2

f

ped.

Pno. 1

Pno. 2

Lançar a fita

3

Pno. 1

Pno. 2

"Como te chamas?"

mf

B

Pno. 1

f dim.

5

5

Pno. 2

Puxar outra fita de dentro do piano

Pno. 1

(dim.)

5

Pno. 2

C

Pno. 1

(dim.) *p* *sf* *f* *mf*

mf

Pno. 2

Lançar o fio *sf* *mf* *f*

sf

Pno. 1

p *pp cresc.*

Pno. 2

pp *cresc.*

seco

Pno. 1

(cresc.) *f*

Pno. 2

(cresc.)

6

3

5

Pno. 1

f

"Odradek"

Pno. 2

f

Pno. 1

Pno. 2

ff *mf*

5 6

escondendo-se

Pno. 1

Pno. 2

mf *pp*

7 *escondendo-se*

Criar seção utilizando os materiais sonoros apresentados na bula.

Pode-se utilizar dos gestos musicais da peça, ou mesmo gerar outros, a partir deles.

A duração aproximada deverá ser de 2 minutos.

Nesta seção, a montagem física do Odradek deverá ser concluída.

D

15"

P1**P2**

30"

P1**P2**

45"

P1**P2**

1'00"

P1**P2**

1'15"

P1

P2

1'30"

P1

P2

1'45"

P1

P2

2'00"

P1

P2

E

♩ = 72

Vida

Traquinas

Piano 1

Piano 2

Pno. 1

Pno. 2

Pno. 1

Pno. 2

The score is divided into five systems, each with two staves (Piano 1 and Piano 2). The key signature is E major (one sharp). The tempo is marked as ♩ = 72. The piece is in 3/4 time, which changes to 2/4 time at the beginning of the third system. The first system features a piano introduction with a *p* dynamic. The second system continues with *mp* dynamics. The third system shows a change in tempo and meter, with dynamics ranging from *p* to *f*. The fourth system includes a first ending marked with a dashed line and the number 8. The fifth system concludes with *f* dynamics.

Pno. 1

mf

Pno. 2

mf

Pno. 1

f

F

mf

Pno. 2

f

f

Pno. 1

cresc.

ff

Pno. 2

Pno. 1

mf *f*

Pno. 2

p

7

Pno. 1

mf *f*

Pno. 2

p *f* *mf*

G

Pno. 1

mf

Pno. 2

p *mf*

6

7 8...

Pno. 1

f

Pno. 2

f

Pno. 1

ff

ff 6

Pno. 2

ff

7 8...

H

Pno. 1

p

6

Pno. 2

p

mp

Pno. 1

mf *f*

Pno. 2

f *mp*

Pno. 1

ff *molto rall.* *pp*

Pno. 2

ff *fff* *molto rall.*

8

I Decomposição

Tranquilo, acelerando pouco a pouco

Pno. 1

p cresc.

Pno. 2

cantabile

p cresc.

Pno. 1
(*cresc.*)

Pno. 2
(*cresc.*)

Pno. 1
(*cresc.*) *cantabile*

Pno. 2
(*cresc.*)

Pno. 1
(*cresc.*)

Pno. 2
(*cresc.*)

8

Pno. 1

dim.

8

Pno. 2

dim.

8

Pno. 1

abafar as cordas
com a palma da mão

8

Pno. 2

(dim.)

Pno. 1

Pno. 2

ff

sfz

sfz